



LUNA CARRASQUER VIDAL

Universiteit Utrecht

e.l.carrasquervidal@uu.nl

 orcid.org/0000-0003-0360-4283

LA MEMORIA INTERGENERACIONAL DE LA GUERRA DE ESPAÑA Y EL FRANQUISMO EN ALFONS CERVERA

Fecha de recepción: 10.07.2021

Fecha de aceptación: 20.12.2021

Resumen: La recuperación de la memoria de la Guerra de España y el franquismo es el eje central de la obra del escritor valenciano Alfons Cervera. El llamado “ciclo de la memoria”, constituido por cinco novelas recogidas en el volumen *Las voces fugitivas* (2013), evoca las historias y testimonios de los vecinos del pueblo ficticio Los Yesares, principalmente durante la guerra y la inmediata posguerra. En las novelas se perciben distintas formas de abordar la memoria que hacen que haya o no transmisión del pasado reciente entre distintas generaciones. El presente artículo indaga en la representación temática y formal de la memoria intergeneracional en *El color del crepúsculo* (1995), *La noche inmóvil* (1999) y *Aquel invierno* (2005). Utilizando tanto el concepto amplio de “posmemoria” (Hirsch) como el concepto de “memoria afiliativa” (Faber), más bien centrado en el contexto español, se analiza cómo estas definiciones teóricas son representadas en las novelas a través de motivos como el recuerdo, el olvido, la violencia y el miedo. Así, combinando las dos nociones teóricas, se desarrolla un marco teórico que permite revelar la dinámica intergeneracional de la memoria. Asimismo, se demuestra cómo las tres novelas representan estas dinámicas memorísticas entre distintas generaciones.

Palabras clave: estudios de la memoria, posmemoria, memoria afiliativa, Guerra de España, franquismo

Title: Intergenerational Memory of the Spanish War and Francoism in Alfons Cervera

Abstract: A central element in Alfons Cervera’s *Las voces fugitivas* (2013) is recovering the historical memory of the Spanish War and the Francoist dictatorship. This work, the so-called “memory series,” contains five novels which narrate the stories and testimonies of the habitants living in the fictional village Los Yesares, mainly during the war and the post-war era. In these novels, different attitudes towards memory can be observed, which cause either a successful or unsuccessful transmission of the past through generations. This paper investigates the thematic and formal representation of generational memory in three of those novels, namely *El color del crepúsculo* (1995), *La noche inmóvil* (1999) y *Aquel invierno* (2005). By using the concept of “postmemory” (Hirsch) as well as the concept of “affiliative memory” (Faber), which focuses specifically on the Spanish context, this paper seeks to demonstrate the ways in which these theoretical concepts are represented in the novels through motives including memory, oblivion, violence and fear. Thereby, the theoretical framework, combining two concepts, shows different intergenerational dynamics of memory. Furthermore, this paper argues how these intergenerational memorialistic dynamics are represented in the novels.

Keywords: memory studies, postmemory, affiliative memory, Spanish war, Francoism

INTRODUCCIÓN

En 2017, el escritor valenciano Alfons Cervera (1947) fue entrevistado en Radio Nacional de España sobre su libro de ensayos *Yo no voy a olvidar porque otros quieran*, publicado ese mismo año¹. El título se refiere a la memoria histórica, o, para usar el término que prefiere Cervera, la “memoria democrática”. En la entrevista comenta que, siempre que publica un libro sobre la memoria, es acusado de reabrir heridas y de insistir en un debate que “hay que cerrarlo de una vez”. Cervera afirma que, efectivamente, hay que cerrarlo, pero no en falso, como se ha hecho, en su opinión, con la Ley de Amnistía (1977), la Constitución Española (1978) y la Ley de Memoria Histórica (2007). Según el autor, en España hay un discurso oficial sobre la memoria que se quiere imponer, tal y como puede detectarse a nivel literario, histórico e institucional, y por ello hay que insistir en la urgencia del debate, a pesar de que haya pasado mucho tiempo desde la contienda y la dictadura.

La recuperación de la memoria de la Guerra de España² y el franquismo es una tarea de vital importancia para Cervera, quien enfatiza tanto en su obra literaria como en el debate público la importancia de no olvidar nunca esa parte oscura de la historia española. En 2013 se publicó el “ciclo de la memoria” *Las voces fugitivas*, un volumen que recoge cinco novelas publicadas con anterioridad, que pueden leerse independientemente: *El color del crepúsculo* (1995), *Maquis* (1997), *La noche inmóvil* (1999), *La sombra del cielo* (2003) y *Aquel invierno* (2005). Todas transcurren en el pueblo ficticio Los Yesares, en La Serranía valenciana, lugar de origen del autor. Existe una fuerte unidad temática y estética entre ellas, ya que todas evocan historias de los vecinos del pueblo durante la guerra y la dictadura, principalmente, que se van entrecruzando hasta conformar una visión panorámica del pasado reciente. Así pues, Cervera es uno de los precursores del llamado *boom* de la memoria.

En la narrativa “cerveriana”, y, de modo más evidente, en *El color del crepúsculo*, *La noche inmóvil* y *Aquel invierno*, se perciben distintas formas de trabajar la memoria entre las sucesivas generaciones que hacen que haya o no transmisión del pasado reciente. En *Aquel invierno*, situado en los principios del siglo XXI, una investigadora recopila los testimonios de los vecinos de Los Yesares, principalmente sobre la inmediata posguerra. Muchos hablan de la violencia y la represión de aquellos tiempos, y de los cambios en el pueblo, que se ha quedado prácticamente vacío, salvo cuando vuelven los hijos y los nietos a pasar las vacaciones. Además, desde el enfoque de la memoria intergeneracional, resulta especialmente productivo comparar *El color del crepúsculo*, escrita desde la perspectiva de Sunta, con *La noche inmóvil*, narrada desde el punto de vista de su

¹ La entrevista en el programa “Historias de papel” de RNE Andalucía está disponible en www.rtve.es/alicarta/audios/historias-de-papel/alfons-cervera-yo-no-voy-olvidar-porque-otros-quieran-historias-papel/4126123/. Consultado el 10 de marzo de 2022.

² Dado el contexto internacional en el que se sitúan tanto el conflicto bélico en cuestión como el marco teórico del presente trabajo, se ha optado por utilizar el término “Guerra de España” en lugar de “Guerra Civil española”.

abuelo, Félix. En la primera novela, la protagonista Sunta escribe las historias del pueblo y de su gente, partiendo de sus propios recuerdos y experiencias. Se centra en las historias de su familia y amigos más cercanos, sobre todo en las historias que le contaba su abuelo Félix. *La noche inmóvil* repite muchas de estas historias, pero esta vez narradas desde la perspectiva de Félix, quien está a punto de morir y recuerda su vida, marcada profundamente por la muerte de uno de sus hijos.

El presente artículo indagará, pues, en la representación temática y formal de la memoria intergeneracional en *El color del crepúsculo*, *La noche inmóvil* y *Aquel invierno*. Para llevar a cabo este propósito, se partirá de los conceptos de *posmemoria* (Hirsch) y *memoria afiliativa* o *afiliación* (Faber). El análisis de las novelas permitirá observar cómo estas definiciones teóricas se representan en las novelas a través de motivos como el recuerdo, el olvido, la violencia y el miedo. Además, para completar las conclusiones, se aportarán citas provenientes de una entrevista mantenida con el autor. Por lo tanto, el aporte del presente artículo consiste en la combinación de dos nociones teóricas pertinentes para los estudios de la memoria intergeneracional y la aplicación de estas a tres novelas “cerverianas” en las cuales el diálogo intergeneracional ocupa un lugar central.

LITERATURA DE (A)FILIACIÓN: LA NUEVA NARRATIVA MEMORÍSTICA ESPAÑOLA

Desde principios del siglo XXI se ha producido un auge destacado en la producción artística que recupera historias de la Guerra de España y la dictadura centradas en el punto de vista de los vencidos y, en general, en el de todos aquellos que no tuvieron oportunidad de participar en la esfera pública durante el franquismo, siendo condenados al ostracismo y al olvido. El interés por recuperar el pasado reciente no es un movimiento meramente cultural, sino también socio-político e historiográfico. Tampoco es un fenómeno exclusivo del nuevo milenio, visto que ya se habían publicado novelas como *Luna de lobos* (1985), de Julio Llamazares, e incluso las primeras muestras cerverianas de los años noventa –sin olvidar la producción memorística del exilio republicano–. Sin embargo, a principios del siglo XXI la producción artística sobre la memoria histórica aumentó de manera exponencial. Hubo varios factores que causaron la eclosión de la literatura de memoria y que provocaron su expansión al cómic o al cine³. El aumento del interés por la memoria coincide además con una tendencia general y universal identificada como el “culto a la memoria” (Todorov 2000, 2002).

Según apuntan Tyras y Vila, la literatura española de la memoria trata de “elaborar un nuevo relato a partir del testimonio de los vencidos, de asegurar la reintegración de la palabra de las víctimas en la narración histórica y en la memoria colectiva” (2012: 16). Hansen, por su parte, considera que “se caracteriza por el empleo de una trama detectivesca y la descripción del proceso de memoria como un proceso social, en el cual

³ Cf., por ejemplo, Gómez López-Quiñones (2006), Moreno-Nuño (2006), Aguado (2010) y la trilogía *La memoria novelada* (2012, 2013, 2015), editada, entre otros, por Hans Lauge Hansen.

se representan una multiplicidad de voces y perspectivas” (2013: 23). Esta pluralidad de voces tiene como objetivo principal luchar contra la unilateralidad del discurso franquista y, por lo tanto, rescatar del olvido temas e historias poco o nunca tratadas durante y después de la dictadura. Así, algunas recurrencias temáticas son la violencia y represión del régimen franquista (por ejemplo, *La voz dormida*, 2002, de Dulce Chacón), la resistencia antifranquista (como las ya citadas *Luna de lobos*, *Maquis* o *Inés y la alegría*, 2010, de Almudena Grandes), los niños robados (*Mala gente que camina*, 2006, de Benjamín Prado) o el exilio republicano (*Los rojos de ultramar*, 2004, de Jordi Soler). Novelas como las dos últimas citadas retratan la búsqueda de un antepasado o personaje cuya historia se quiere dar a conocer, revelando la verdad sobre un enigma irresuelto y enterrado. De hecho, la abundancia de tramas investigadoras muestra que la recuperación de la memoria es “el objeto de una verdadera búsqueda” (Tyras y Vila 2012: 18) con la que se produce un acercamiento a la no-ficcionalidad, lo historiográfico o docuficcional, lo cual ha sido analizado también por Martínez Rubio (2015). La hibridización de la novela de memoria con discursos referenciales le otorga un “aura de «autenticidad» o «veracidad»” que aumenta el impacto social y cultural de la narrativa memorística (Hansen 2012: 87). Entonces, la producción literaria sobre la guerra y el franquismo está fuertemente vinculada al contexto histórico, político y social. Tyras y Vila señalan que el movimiento de recuperación tiene, aparte de una “dimensión de justicia histórica”, también una de “justicia identitaria”: “Al inicio del movimiento de recuperación están a menudo los nietos de las víctimas, en busca de los cabos rotos de la historia familiar; importa saber cómo estas generaciones recientes modelan el espacio literario del que son herederas” (2012: 16).

En definitiva, la relación intergeneracional es importante en la novela española actual de la memoria, ya que en esta no se desarrolla una memoria directa de la guerra o la represión franquista, sino una memoria heredada. Marianne Hirsch (1992) introdujo el neologismo *posmemoria* para definir esta memoria indirecta. Hirsch se centra, en principio, en el vínculo filiativo, teniendo en cuenta el caso concreto de la memoria de los hijos de supervivientes del Holocausto. Sin embargo, en el contexto español resulta más adecuado, según Hansen, el concepto de *afiliación* (Faber 2010), visto que parte de los llamados “nietos de la guerra” se sienten “moralmente obligados a investigar el pasado, y para ellos no es una relación de *filiación*, sino que son cuestiones de carácter ideológico y ético las que les llevan a sentirse afiliados con la causa” (Hansen 2012: 31). De ahí que resulte interesante y productivo combinar los dos conceptos para estudiar las dinámicas memorísticas entre generaciones, teniendo en cuenta tanto los vínculos filiativos como afiliativos.

A continuación, conviene profundizar en los conceptos teóricos mencionados, pues ambos son relevantes a la hora de analizar las novelas de Cervera, que no vivió la guerra ni la posguerra inmediata, pero hace suyo en sus novelas el discurso de quienes sufrieron sus efectos. Hirsch y otros investigadores, como Young, utilizan el término *posmemoria* para referirse a las generaciones posteriores a los supervivientes del Holocausto u otras experiencias traumáticas colectivas. Puesto que los hijos y los nietos no vivieron este trauma en primera persona, se trata de una memoria indirecta y heredada, mediada a través de las imágenes, la transmisión oral y la imaginación:

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. (Hirsch 2008: 106-107)

Entonces, posmemoria, como el ‘post’ indica, no es memoria, visto que las experiencias de la generación de víctimas no son las de la segunda generación⁴. Según Hirsch, se trata más bien de lo que Hoffmann ha llamado la *living connection* entre las generaciones, una transmisión de la memoria de carácter filiativo y afectivo (2008: 109).

Dado su carácter subjetivo, no es de extrañar que se haya relacionado la posmemoria con la noción de identidad. Las narrativas posmemorísticas suelen ser protagonizadas por “un «yo» fracturado que, tratando de recordar un pasado histórico que no se vivió en carne propia, necesariamente se ve abocado a instalarse en la recreación y el vacío” (Quílez Esteve 2014: 70). La tarea de la posmemoria implica y sostiene, pues, un vínculo constante entre pasado y presente, ya que “el presente se resignifica continuamente a partir de una evocación siempre problemática del pasado” (69). Su condición posmoderna se traduce en narrativas entre cuyas características destacan, por ejemplo, la hibridez genérica y la fragmentariedad y en las que se borran las fronteras entre realidad y ficción. Por ello, son frecuentes la autobiografía, la autoficción o la metafiction, es decir “todas ellas escrituras en las que el autor enfatiza de modo más o menos explícito el proceso creativo y, en consecuencia, las relaciones que se establecen entre la realidad y la ficción, entre el recuerdo y el olvido” (69-70).

Pese a la importancia de la memoria familiar e individual de las familias de supervivientes, Hirsch afirma que incluso la memoria familiar más íntima está mediada por imágenes y narrativas públicas, ya que el imaginario colectivo está formado por “public, generational structures of fantasy and projection and by a shared archive of stories and images that inflect the transmission of individual and familial remembrance” (2008: 114). Hirsch, ella misma descendiente de sobrevivientes del Holocausto, introdujo el concepto de posmemoria a principios de los años noventa, pero lo ha desarrollado en artículos posteriores. Así, en su ensayo “The Generation of Postmemory”, no se centra solamente en el proceso posmemorístico de la generación de “los hijos”, sino que también reflexiona sobre los coetáneos de estos hijos cuyas familias apenas sufrieron experiencias traumáticas. Todos comparten el “legado del trauma” colectivo y por lo tanto la nece-

⁴ Según apunta Quílez Esteve, no se puede separar la posmemoria del pensamiento posmoderno contemporáneo y el resto de los “posts”, por “su voluntad de definir el presente [...] en relación con [...] un pasado que no se ha sufrido en carne propia pero que, paradójicamente, constituye y moldea el presente del sujeto” (2014: 64). La sociedad posmoderna, “caracterizada no sólo por la fragmentación, la citación, la intertextualidad y la reflexividad de los discursos que produce y enmarca, sino también por una crisis de los meta-relatos” es pues el contexto en el cual se sitúa la posmemoria, que también pone en cuestión “la objetividad o la verdad absoluta con los hechos” (64).

sidad de conocer este pasado traumático (114). De ahí la necesidad de distinguir entre posmemoria *familiar* y *afiliativa*, entre la transmisión intergeneracional entre padres e hijos, por un lado, y la transmisión *intrageneracional* que incluye a todos los miembros de la segunda generación:

Affiliative postmemory would thus be the result of contemporaneity and generational connection with the literal second generation combined with structures of mediation that would be broadly appropriable, available, and indeed, compelling enough to encompass a larger collective in an organic web of transmission. (115)

Por tanto, a través de narrativas posmemorísticas de la segunda generación, las personas afectadas en menor medida también tienen acceso a las imágenes e historias de las experiencias traumáticas. En su monografía posterior, *The Generation of Postmemory*, Hirsch profundiza en el diálogo entre los vínculos filiativos y afiliativos. Afirma que las estructuras filiativas de mediación y representación, como las fotografías familiares, facilitan los actos afiliativos de la “generación post”, pues “the idiom of family can become an accessible lingua franca easing identification and projection, recognition and misrecognition, across distance and difference” (2012: 39).

Ahora bien, la teoría de Hirsch se basa en el caso del Holocausto, aunque según Hirsch pueda aplicarse a otros contextos⁵. Faber, por su parte, considera que la noción de posmemoria afiliativa tiene otro significado en el contexto español (2014: 138). Compara la definición de Hirsch con la idea que él desarrolló anteriormente en “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la guerra civil (2000-2007)”⁶, donde comenta cinco novelas de memoria en las que se evidencia el cambio de actitud ante el pasado que se produjo a partir del siglo XXI, tanto en la sociedad como en la literatura españolas (2010: 101). Esta nueva actitud consiste en que las obras en cuestión “consideran sus dimensiones éticas desde un punto de vista individual, como un problema que afecta a las relaciones personales entre las generaciones presentes y pasadas, y como un desafío que exige un esfuerzo de voluntad por parte de aquéllas” (102). Enfatiza, pues, que no se trata solamente de relaciones filiativas, sino también afiliativas: relaciones basadas en “la solidaridad, la compasión y la identificación” que se oponen a la actitud predominante durante la Transición española (103). Por ello, la mayoría de las obras literarias contienen “una invitación directa a la afiliación de parte del público” e incorporan el diálogo intergeneracional, lo cual se manifiesta a menudo a través de la indagación de un personaje en el pasado que tiene consecuencias para la conformación identitaria (105). Además, casi todos los textos estudiados por Faber exploran la tensión entre filiación y afiliación, la “comparación moral entre las generaciones del presente y las del pasado” y los dilemas

⁵ Este planteamiento ha sido criticado por, entre otros, Sarlo, quien cuestiona la necesidad y relevancia del neologismo, y afirma que solo en el marco de los estudios del Holocausto “podrían afirmarse sus pretensiones de especificidad” (2005: 133).

⁶ Admite que, en el momento en que estaba redactando este artículo en 2009, aún no conocía la variación afiliativa de Hirsch, que, igual que el concepto de Faber, también se basa en la teoría de Edward Said (2014: 144).

éticos acerca de recuperar y juzgar el pasado (106). Así pues, tanto la conceptualización de Hirsch como la de Faber sobrepasan los vínculos familiares para centrarse en la solidaridad entre las generaciones. Sin embargo, la diferencia reside, según Faber, en la dimensión política del caso español, ya que las víctimas de la Guerra de España lo fueron por motivos políticos, no étnicos y no existe un consenso en torno a la división entre víctimas y victimarios:

Dos de los fundamentos principales de la memoria histórica del Holocausto –la categorización obvia, consensuada, de víctimas versus victimarios; y el reconocimiento generalizado de que la moral universal exige que recordemos el sufrimiento de aquellas, al mismo tiempo que condenamos los crímenes de estos– son precisamente los aspectos que, en el caso español, siguen siendo controvertidos. (2014: 149)

Esto también se evidencia en las novelas que se analizan en el presente artículo. En consecuencia, puede afirmarse que en la nueva narrativa de memoria se enfrentan distintas generaciones y sus respectivas actitudes hacia la memoria. Partiendo o bien de motivos filiativos o bien de afiliativos, es evidente que la literatura de la segunda y la tercera generación aún no está agotada en absoluto. Todas estas posturas y aproximaciones teóricas se reflejan en las novelas de Cervera. A primera vista, la narrativa memorística del escritor parece corresponderse con lo que Faber ha llamado literatura como acto afiliativo. Son novelas que recuperan las historias de una comunidad, en especial las de los vencidos. No se trata, necesariamente, de una autobiografía del autor que busque rescatar del olvido la historia de algún familiar. Sin embargo, existe una conexión biográfica entre el autor y la obra. Así pues, Los Yesares es un nombre ficticio que representa el pueblo natal de Cervera, como ya se ha dicho. Varios personajes y sus historias están basados en hechos reales, según indican los paratextos, en los que indagaremos más adelante. Además, existe un vínculo biográfico e ideológico entre el escritor y uno de los personajes principales, Sunta, que podría interpretarse como *alter ego* o representación ficcionalizada del autor real. Es decir, en el caso de Cervera no se trata solamente de motivos ideológicos o solidarios, su narrativa memorística estaría motivada más bien por razones filiativas y afiliativas a la vez. En las tres novelas escogidas para el análisis, a nivel temático y argumental, también están presentes los dos conceptos. *El color del crepúsculo* y *La noche inmóvil* contienen numerosas historias de Los Yesares, pero se centran en la posmemoria de Sunta en relación con su familia, en especial con su abuelo Félix, por lo cual en ambas se representan varias generaciones. En *Aquel invierno* también se representan distintas generaciones, pero estas voces e historias son recopiladas por una nieta de una de las mujeres del pueblo por un interés más bien afiliativo. Aunque sea la nieta de una habitante de Los Yesares, le interesan las historias de todo el pueblo y no se centra en su propia familia sino en la colectividad. Ella, una joven de veinticuatro años que vive en Francia, no actúa desde sus experiencias personales, sino más bien desde un sentimiento de solidaridad y curiosidad, ya que está realizando un estudio para la universidad. De esta manera, se reflejan las dos aproximaciones teóricas en las novelas a nivel intra- y extraliterario.

LA POÉTICA DE LA MEMORIA DE ALFONS CERVERA

La obra narrativa, ensayística y periodística de Alfons Cervera cuenta con una gran unidad temática e ideológica⁷. La recuperación de la memoria y la denuncia de ciertas actitudes de la política y la justicia españolas son temas recurrentes en sus textos, siempre comprometidos, directos y líricos a la vez⁸. El volumen ensayístico ya mencionado, *Yo no voy a olvidar porque otros quieran*, recopila sobre todo textos leídos en congresos (inter)nacionales sobre, por ejemplo, el exilio republicano o la literatura de memoria. Son textos personales que reflejan sus experiencias como escritor y lector, y que frecuentemente rinden homenaje a escritores comprometidos de izquierdas como Max Aub o Manuel Vázquez Montalbán. De esta manera, la escritura de Cervera es a menudo una clara proyección de la ideología del escritor, como se evidencia también en sus novelas de memoria en las que, como explica él mismo, “no hay ambigüedad de ninguna clase” (2019: s.p.)⁹.

La unidad es inequívoca en *Las voces fugitivas*, cuyas características formales y temas recurrentes crean un conjunto coherente y complementario que Georges Tyras ha llamado “la saga de Gestalgar”. Según el académico francés, las principales características que emplea esta serie narrativa para construir un discurso opuesto al discurso oficial franquista son las estrategias formales de fragmentación, discontinuidad, polifonía, incertidumbre y perspectivismo (2013: 14). Las novelas consisten en breves secuencias que narran las peripecias de varios personajes, alternando los puntos de vista y repitiendo, por lo tanto, las mismas historias. Así, las historias narradas desde distintas perspectivas se van completando a lo largo de la novela o incluso en novelas ulteriores del ciclo. De esta manera, sin orden cronológico ni claras marcas temporales, se construye un relato fragmentario que “no conoce más principio cohesivo que la necesidad o la compulsión de la memoria, con todo lo que ello supone en términos de incertidumbre, de variaciones en los puntos de vista, de errores y rectificaciones, de desfase en el tiempo y en las formulaciones, de impresionismo y de subjetividad” (16). Las narraciones rechazan el discurso unívoco para evocar las voces de los vencidos que vivieron en Los Yesares durante la guerra y bajo la represión del régimen franquista. Esto se realiza a través de un “intrincado mecanismo de anacronías, basado en prolepsis y analepsis memoriales” (2007: 39-40). El proceso de recordar y la configuración de la memoria es, pues, fundamental tanto a nivel temático como a nivel formal en *Las voces fugitivas*. Pese

⁷ Cervera ha publicado artículos de opinión en el periódico valenciano *Levante* y en *eldiario.es*. Actualmente publica en *Cartelera Turia* (desde 1985) e *infoLibre*.

⁸ Como Tyras ha destacado, “una de las mayores habilidades de Alfons Cervera consiste en recurrir a una escritura dotada de permanente tonalidad lírica, con aciertos verbales propios de un verdadero poeta, a la vez que lo suficientemente precisa y firme en su función narrativa como para dotar de vida propia a todos los personajes que se mueven en las lindes entre historia y leyenda, realidad y ficción, memoria y olvido” (2007: 62).

⁹ Como añade el escritor, “lo importante es [...] que la literatura de la memoria no sea tramposa. La ficción tiene sus reglas, en la ficción no vale todo, como les gusta decir a algunos escritores que disfrutaban con sus malabarismos ambiguos en lo que escriben” (Cervera 2019: s.p.).

al compromiso con la recuperación de la memoria, el escritor “evita el discurso moral y político directo”, como señala Aguado, y lo incorpora sutilmente a través de los personajes y “sus vidas sin dirección, pérdidas y encerradas en objetos y sujetos pasados o muertos; asistimos desde una primera fila figurada al desenvolvimiento de sus espacios y tiempos vitales destrozados más allá de la reparación” (2010: 73).

Las novelas abarcan un periodo que va desde la Guerra de Cuba hasta el siglo XXI, pero la mayoría de las peripecias están situadas en la Guerra de España y la posguerra inmediata. Se abordan varios temas, como la guerrilla antifranquista de los maquis, la represión y la violencia de los falangistas del pueblo o la continuidad e impunidad del régimen después de la muerte de Franco. *El color del crepúsculo* narra desde la época posdictatorial, cuando Sunta tiene cincuenta años y escribe en su libreta, esforzándose por hacer memoria y ordenar sus recuerdos confusos y fragmentarios. Evoca sobre todo los recuerdos de su familia, afiliada al bando republicano, y, como ya se ha mencionado, muchas de estas historias vuelven a aparecer en *La noche inmóvil*. En esta novela, escrita desde el punto de vista del abuelo de Sunta, Félix, se recurre a los recuerdos de quien está a punto de morir y no quiere que queden en el olvido las muestras de violencia y represión que ha conocido durante la dictadura. Sin embargo, las numerosas historias del pueblo no se evocan a través de la escritura, como en la primera novela, sino a través de las voces de personajes del pasado que oye Félix. Por último, en *Aquel invierno*, la estudiante francesa Vanessa Roquefort llega a Los Yesares para realizar un estudio sociológico, por lo cual la novela es una recopilación de numerosos testimonios de personajes de distintas generaciones. Como señala Tyras, al alternar estos relatos con narración impersonal,

no solo se da una permutación casi permanente entre recuerdo analéptico en tiempo pasado y actualidad del testimonio en tiempo presente, sino que muchas veces se imbrican de tal forma las distintas modalidades enunciativas que acaban por confundirse, dando al lector la impresión de que está en el centro de un concierto narrativo del que le corresponde encontrar la voz dominante. (2007: 71)

De igual manera, Possi destaca la polifonía narrativa como una de las características fundamentales de la literatura de memoria y, más en concreto, de Cervera¹⁰.

Asimismo, en *Las voces fugitivas* cobra una gran importancia el componente testimonial y referencial. En *Aquel invierno*, por ejemplo, pueden encontrarse paratextos que confirman el carácter histórico y referencial de la novela, como la dedicatoria al maestro republicano de Gestalgar, Gerardo Torres, quien también aparece como personaje en las novelas (Tyras 2007: 72). Además, cabe destacar la autorreferencialidad de las novelas. El personaje de Sunta puede considerarse el *alter ego* de Cervera, vistas las similitudes biográficas e ideológicas. No hay una correspondencia nominal y Sunta es una mujer, por lo cual la identificación no se realiza fácilmente. Sobre todo mediante datos biográficos de Cervera se evidencia esta conexión. Aparte de que son de la misma generación,

¹⁰ Possi afirma que “las bases del proceder narrativo de la reconstrucción del pasado de la posguerra se apoyan en características estéticas como la intermitencia y lo aleatorio; el desorden cronológico; la naturaleza colectiva del relato; y, finalmente, la pluralidad” (2015: 125-126).

el propio autor también ayudaba en el horno de su padre, como Sunta trabaja con su primo Héctor en el horno de su padre, Manuel, aficionado del teatro igual que el padre de Cervera. El autor confirma que, en efecto, “Sunta y yo somos los mismos” (Cervera 2019: s.p.)¹¹. Asimismo, destaca la importancia de la narración oral, que es un aspecto fundamental en las novelas del ciclo:

La narración oral es la mía, la de mi tradición familiar y la que nos imponía la ausencia de libros en las casas. En la mía no había ninguno, apenas unos cuantos de teatro que utilizaba mi padre para sus montajes teatrales en el pueblo. Mi abuelo Claudio nos contaba cuentos de muertos y desaparecidos. Mi tío Antonio era un narrador fantástico, detallista hasta la exasperación... Mi generación, por lo tanto, viene de esa tradición oral a la hora de contar y, en mi caso, de escribir. Sobre la guerra y aquel tiempo nadie contaba nada, absolutamente nada. Mira qué ejemplo más contundente: lo cuento en *otro mundo*. (Cervera 2019: s.p.)

En este mundo, la narración oral es fundamental para la transmisión de la memoria, como elaboraremos a continuación. Entre múltiples voces y fragmentación, se construye un relato que gira en torno a cuatro conceptos clave que se entrelazan continuamente: el recuerdo, el olvido, la violencia y el miedo.

ENTRE EL RECUERDO Y EL OLVIDO: LA TRANSMISIÓN DE LA MEMORIA

En las tres novelas se evidencia, a través del relato oral y las imágenes, tanto la transmisión de la memoria a las siguientes generaciones como la herencia del trauma de segunda generación, según las premisas de la posmemoria¹². La transmisión de la memoria o bien la falta de ella depende de las dos posturas frente a la memoria, recordar y olvidar, que se contraponen en las distintas generaciones representadas en las novelas. Sobre todo en *Aquel invierno* se evidencia el diálogo intergeneracional, ya que en la novela varios hijos y nietos han llegado a Los Yesares a pasar las vacaciones. Mientras que a los habi-

¹¹ Añade Cervera: “Mucha gente me pregunta por qué elegí el personaje de una mujer en vez del de un hombre. No fue premeditado. Empecé con la voz masculina y comprobé enseguida que me resultaba impostada, falsa. Luego lo intenté con la voz de la niña Sunta. Y enseguida vi que esa voz se agotaba muy pronto. La niña no puede contar, no tiene «vida» para eso. Por eso finalmente decidí que fuera la Sunta adulta la que contara y «se» contara la historia” (2019: s.p.).

¹² Ryan, quien relaciona por primera vez el concepto de posmemoria con la narrativa de Cervera, ha estudiado la importancia de las fotografías e imágenes en *El color del crepúsculo* para la posmemoria de Sunta (2011). Véase también su estudio sobre *Aquel invierno* (2010), para profundizar en la relación entre posmemoria e identidad y la manera en que algunos personajes superan su herencia traumática y dejan de ser sujetos marcados por la confusión y la fragmentariedad. Además, Ryan ha escrito sobre la memoria y la identidad republicana en otra novela del ciclo, *Maquis* (2013). Cf. también Nuckols para un análisis de la pentalogía como narrativa postraumática “de duelo persistente en la medida que da cuenta no solo de las injusticias sufridas en el pasado sino también porque incide en que las mismas causas de aquel sufrimiento ayudaron a asentar los cimientos injustos del presente” (2019: 376).

tantes mayores les persiguen los recuerdos y los fantasmas del pasado cuando hablan con Vanessa, en la actitud de sus nietos parece predominar la ignorancia, como demuestran las palabras de Elena, una joven de dieciséis años: “Sé lo que me han contado mis padres y mis abuelos. Nada” (Cervera 2013: 613). En la escuela tampoco se habla de la guerra y de la posguerra, como afirma David, quien le cuenta a su nieto de veinte años historias de la infancia durante los primeros años de la dictadura: “El otro día se lo contaba a uno de mis nietos, ... y me dijo que a él nunca le contaron en la escuela nada de aquel tiempo” (634). Se confirma aquí la repercusión de las políticas del olvido que se implementaron durante la Transición en la educación¹³.

Sin embargo, en las novelas se revela el interés de la generación de los nietos por el pasado. En *Aquel invierno*, algunos hacen preguntas, por ejemplo, sobre objetos del pasado que encuentran en casa de sus abuelos. Así, Ana, la nieta de Delfina, no deja de “escarbar en la caja de zapatos donde están las fotografías y las cartas antiguas. –¿Quién era Enrique, abuela?, hay muchas fotos tuyas con dedicatorias para ti escritas desde Francia” (591). Pese al interés que muestra Ana, Delfina, quien recuerda perfectamente que su historia de amor con Enrique fracasó debido al exilio de este, le contesta que ya no se acuerda: “A lo mejor no es más que un fantasma. Aquel invierno duró tantos años que este pueblo se quedó medio vacío y lo fueron llenando con fantasmas y desaparecidos” (592). La falta de transmisión oral también se percibe en el caso de Julio, quien ha colgado en la pared el papel de fumar que le dio su padre un día antes de que lo fusilaran. Para Julio, el papel de fumar es de gran valor sentimental y, después de tantos años guardado en un cajón ha optado por exhibirlo “como si fuera el cuadro más perfecto del mundo” (567). Sin embargo, cuando le pregunta su nieto pequeño por el cuadro, Julio no le explica la historia detrás de esta reliquia, sino que le contesta que es solo un simple papel de fumar: “No le dice al nieto que antes no lo había puesto ahí porque hasta ahora siempre vivió con la sensación de que algún día le pasaría a él lo mismo que a su padre. Y escuchaba los disparos por las noches, como si todas las noches siguieran sacando presos de la cárcel para fusilarlos” (550). Es, pues, el miedo que pervive en él lo que le impide hablar de su historia, destinada por tanto al silencio y el olvido. De este modo, algunos personajes de *Aquel invierno* representan la falta de transmisión de historias y la actitud que prefiere el olvido al recuerdo.

El silencio recorre todas las novelas sobre Los Yesares, pero ciertos personajes intentan combatir este olvido. David, por ejemplo, apunta que “mientras pueda, no he de parar de contarle a quien se me ponga por delante” (634). Él no vivió la guerra, pero creció durante el ambiente represivo de la posguerra, por lo cual de niño no entendía lo que estaba ocurriendo en aquella época. Pese a esto, David siente una gran responsabilidad por transmitir las historias del pueblo a las siguientes generaciones. También Ramiro, un anciano anarquista, le cuenta a su nieta que, después de la guerra, dos guardias civiles amenazaban cada noche al maestro republicano Gerardo Torres (588).

¹³ Cervera afirma que “en este país el proceso de «desmemoria» es general y no afecta sólo a las generaciones más jóvenes.” Apunta que la solución empieza por la enseñanza: “por que en la Secundaria y en la Universidad (sobre todo en la Secundaria) se cumplan los programas” y que no hemos de dejar “ese cumplimiento a la voluntad y el compromiso personal de una parte del profesorado” (2019: s.p.).

No obstante, la relación que muestra de manera más extensa la transmisión intergeneracional de la memoria es la de Félix Ventura y Sunta. Después de la muerte de su hijo Miguel durante su servicio militar en África, Félix se pasa los días aislado, sentado en una silla al lado de la casa. La muerte del hijo es un trauma familiar que ha marcado también a Sunta, quien, aunque solo tenía dos años cuando murió su tío, ve “su retrato todos los días” y se acuerda de que su abuelo “siempre estaba triste cuando algo le recordaba al tío Miguel” (97). Félix evita hablar del tema, pero sí les cuenta a sus nietos, Sunta y Héctor, además de cuentos de fantasmas y otras invenciones, historias del pueblo, sobre todo de los personajes republicanos. Así, el abuelo ofrece un relato alternativo al del régimen que predomina, por ejemplo, en la escuela. Allí, donde han puesto el retrato de Franco “para que los críos se caguen de miedo” (303), según Félix, los maestros solo hablan de “la historia de un país ensangrentado por los enemigos de Dios, de la Iglesia y del Generalísimo Franco”, recuerda Sunta (103). Ella comenta que los niños no entendían nada de esto y que ya estaban cansados “de guerras y de mártires y de patrias” (103). Cuando Félix le cuenta a Héctor la llegada a Los Yesares del escritor republicano Blasco Ibáñez, el nieto repite la historia en clase y pregunta quién es el hombre al que se refiere su abuelo. El maestro contesta que fue un viajante cualquiera e intenta desacreditar la historia de Félix (291). Pese a ello, Héctor se da cuenta de que “las historias de su abuelo le gustaban más que las que le contaban en la escuela” (291).

A través de la repetición, una técnica recurrente en las novelas, se demuestra la transmisión oral de todas estas historias y, por tanto, de la memoria republicana. Así, por ejemplo, recuerda Sunta en *El color del crepúsculo* a un amigo de la familia Ventura a quien “una bala de cañón le arrancó la mitad de la pierna y estuvo a punto de morir. Pero no se murió por aquella herida y cuando se acabó la guerra estuvo muchos años en la cárcel” (65). Sunta y Héctor reproducen lo que la gente del pueblo les cuenta, a menudo con palabras exactas y a través de estas historias se va configurando su memoria, que “cuando eran niños [...] no era su memoria sino la de sus abuelos” (63). También de adultos, algunos recuerdos transmitidos parecen ser recuerdos propios, como cuando Héctor le pregunta a su amigo Damián si se acuerda de dónde vivía el maestro republicano y este le responde: “¿Cómo no me voy a acordar?, serás tú el que no te acuerdes porque entonces casi ni habíais nacido tú ni tu prima Sunta” (610). No solamente se transmiten las historias de Félix o del entorno familiar, sino también las de otros vecinos del pueblo. En *El color del crepúsculo*, Sunta repite varias veces las palabras de Charly, un vecino que, cuando se fue de Los Yesares, le dijo que en el pueblo “solo se quedaban a vivir la pereza y los años” (73, 90, 116-117). Sunta muestra, pues, gran interés y curiosidad por las historias que le cuentan Félix y otras personas, aunque en una sola ocasión le reprocha al abuelo que “(s)iempre está hablando de lo mismo, siempre de lo mismo, si hace más de veinte años que se acabó la guerra civil [...] no sé cómo no se la puede quitar de encima con la de desgracias que trajo a los del pueblo” (304). Entonces, Félix le contesta que estas desgracias no les tocaron a todos del pueblo, pues “algunos bien que han vivido desde entonces y otros no han levantado aún la cabeza y tú ya eres bastante grande para saber esas cosas” (304). Se enfrentan, en este fragmento, las dos actitudes de recordar y olvidar, y ambas están presentes en la familia Ventura: tanto la transmisión oral como la falta de ella pueden percibirse.

La falta o la dificultad de transmisión se evidencia sobre todo en la actitud del padre de Sunta, Manuel. Mientras la relación con el abuelo está marcada por el diálogo y el intercambio de historias, Sunta consigue poca o ninguna respuesta de su padre cuando le pide explicaciones sobre asuntos de la guerra o la represión franquista. Así, cuando le pregunta si es verdad que Hermenegildo, un amigo republicano de Manuel, estuvo en la cárcel, su padre le dice que “(e)n la guerra estuvimos todos y en la cárcel estuvimos casi todos [...] y añadió que no preguntara esas tonterías” (65). Esa misma noche, no obstante, Manuel le cuenta la historia de Hermenegildo a su hija. La desgana de recordar el pasado se alterna con la necesidad de hablar y de ir en contra del discurso hegemónico franquista, que demonizaba la herencia republicana al tiempo que ocultaba sus políticas represivas. Cuando Sunta le cuenta que en la escuela hablan de las hazañas de Franco y de los sacrificios que se ha de hacer por la patria, Manuel se enfada porque “Hermenegildo también hizo la guerra por su patria pero hay patrias y hay patrias y eso también lo podían haber dicho” (66). En este momento interviene la madre de Sunta, que no quiere que hablen más sobre el tema porque ya han “tenido bastante con la guerra para ir sacando tantos desastres en la cena” (66). El silencio predomina en casa de Sunta, sobre todo cuando ella pregunta por el maquis llamado Ojos Azules, el principal enemigo de los franquistas del pueblo: “Me quedó mirando, luego miró a mi madre y se puso a sorber la sopa sin mirarme y sin contestar a mis preguntas” (85). Más tarde, cuando Sunta y Héctor creen haber visto a Ojos Azules y Sunta se lo cuenta a Manuel, este opta de nuevo por el silencio y la ignora. Son silencios que Sunta no olvida ni de adulta, cuando ya trabaja con su primo Héctor en el horno de su padre y hablan de la muerte de Franco. Cuando Héctor no responde a un comentario suyo, la mujer recuerda que su padre tampoco le dijo casi nada “la noche, ya tan lejana, en que le pregunté por qué a Hermenegildo lo acababan de enterrar en un cementerio lleno de hierbas y latas oxidadas de sardinas”, es decir, en el cementerio civil (127). Vincula inmediatamente el presente con el pasado.

Semejantes comentarios no son de extrañar, ya que Sunta está recordando constantemente. De hecho, una frase se repite en las tres novelas que, aunque no siempre aparece escrita con las mismas palabras, demuestra claramente el *leitmotiv* del recuerdo. En *El color del crepúsculo*, Sunta señala que “si las cosas no se dicen, es como si no existieran, a ver si no es así” (120) y, más adelante, apunta que “(s)i guardamos silencio es como si nada existiera, porque a las cosas, para que existan, se las nombra” (135). En *La noche inmóvil*, Félix repite las palabras que pronunció el novio de Sunta, que dijo que “más allá de lo que recordamos no hay nada” (287). El abuelo le dice a Sunta que su novio tenía razón, pues “si no te acuerdas de algo es como si no hubiera pasado” (327). Al final de la novela repite estas palabras exactas, pero ya no recuerda de dónde vienen, si de Sunta o de su propia invención, lo cual subraya la inestabilidad de la memoria y cómo ciertos dichos pueden transmitirse e integrarse a una voz colectiva. A fin de cuentas, tal y como arguye el estudio fundamental de Maurice Halbwachs (1995), la memoria es un acto colectivo. Esto se comprueba en la primera secuencia de *Aquel invierno*, cuando Juan piensa en las palabras que pronunció su abuela: “Es que todo lo que se olvida es como si nunca hubiera existido” (535). Pese al silencio y al miedo existe el deber de la memoria, como le dice Félix a Héctor: “Pues acuérdate”, haz memoria. Esta actitud a favor de recordar, se percibe claramente en el personaje de Sunta y se traduce, en las novelas *El color del crepúsculo* y *Aquel invierno*, en el acto de escribir.

ESCRIBIR Y TESTIMONIAR LA PERVIVENCIA DE LA VIOLENCIA Y EL MIEDO

En las tres novelas del corpus, tanto Sunta como Vanessa y la Alemana escriben para luchar contra el olvido¹⁴. De niña, ocurren cosas que Sunta no llega a entender y las apunta a veces en una libreta: son las frases “que no quería que se me olvidaran nunca” (45). El vínculo entre la memoria y la escritura que descubre desde joven sigue siendo importante cuando ya es adulta. Sunta escribe a través de sus propios recuerdos las historias de Los Yesares y reconstruye así una “narración desacostumbrada y llena de lagunas que, lejos de entregarla a la lentitud del cansancio, la empujarán sin tregua en el recuento apresurado de palabras y personajes, de silencios, de aproximaciones dolorosas a las enfermedades de la infancia” (43). Nacida a finales de los años cuarenta, ella pertenece a la generación de los hijos que sentía el miedo pero no entendía nada. Como explica Virtudes, un personaje de *Aquel invierno* de la misma generación que Sunta: “No sabes lo que pasa a tu alrededor, no sabes nada, ni por qué se iban los padres y ya no regresaban, ni los motivos que tenían las mujeres para llorar cuando se iban a la cama” (563). A través de la escritura, pues, Sunta se enfrenta al desorden de su memoria y el miedo de su infancia, que es un eje central en las novelas y el trauma que pervive en Los Yesares, un pueblo “que permanece igual, siempre igual” (126).

El proceso de escribir también permite la reflexión sobre los procesos memorísticos. Así, en *El color del crepúsculo*, Sunta medita sobre su memoria “débil” y sobre “esa compleja operación selectiva de su memoria” que conlleva la escritura y que quiere hacer fielmente (36). Esto no le resulta fácil, porque los nombres y las historias se entrecruzan en su memoria y es como si fuera ella “quien libremente los asignaba a gentes que, a lo mejor, ni siquiera habían existido en otro sitio que en mi cabeza” (125). Esta incertidumbre y fragilidad de la memoria, que son tan características de las novelas, podrían interpretarse como un producto del silencio, del trauma heredado que impide la memoria completada, sin historias falsas y contradicciones. El silencio está intrínsecamente vinculado al miedo, que “distorsiona lo que debería ser una relación casi unívoca entre hechos y verdad [...], como igualmente desfigura la capacidad para unificar lo ocurrido con su interpretación” (Aguado 2010: 68). Del mismo modo, en el último capítulo de *Aquel invierno*, Vanessa se pregunta si recordar el pasado tiene sentido si solo provoca un nuevo dolor, pero afirma que “también hay otros a quienes recordar les ha servido para cerrar de una vez las cuentas pendientes con el miedo, con la agarrotada música del silencio” (Cervera 2013: 644). Se alude así al debate en torno a la recuperación de la memoria y, aunque Vanessa reflexiona sobre ambas posturas, se opone a la actitud del olvido introducido durante la Transición. Por tanto, el caso de Vanessa es un ejemplo paradigmático de memoria afiliativa.

Para Sunta, escribir es “un ejercicio de supervivencia” (117) y lo es también para la Alemana quien necesita escribir y “buscar en lo de antes las fuerzas necesarias para seguir viviendo entera en el futuro” (604). La mujer y su marido huyeron de su pueblo en Galicia durante la guerra y él fue fusilado en los primeros años de la posgue-

¹⁴ Como ya afirmó Ryan, el *memory work* de Sunta de reconectar con el pasado se construye mediante fotografías familiares y públicas, y la escritura de su vida y las historias del pueblo (2011: 137).

rra. Lo que enfatiza la Alemana en su carta a Vanessa es precisamente que nunca olvidó “aquel miedo que provocaba la mirada de Bienvenido”, el jefe de la Falange en Los Yesares (604). Mientras Vanessa graba testimonios y redacta su trabajo, nota que el miedo es el hilo rojo de estos testimonios: “El miedo siempre, repetido en las palabras temblorosas de los vivos y en los persistentes ecos de los muertos” (556). La pervivencia del miedo, causado por la violencia y la represión durante la guerra y en los años posteriores, se evidencia en expresiones como “lo recuerdo como si lo estuviera viendo ahora” (313) o “y es que el miedo no se acaba nunca, no sabemos dónde empieza el miedo y mucho menos dónde puede estar su final” (608).

Aunque el miedo impida o al menos dificulte hacer memoria, no puede ser olvidado (Aguado 2010: 69). Como comenta Félix en *La noche inmóvil*, “la guerra se quedó a vivir un tiempo por las calles de Los Yesares, acurrucada en el silencio, medio dormida en los pliegues nada despabilados del miedo” (Cervera 2013: 296). Además, Félix se da cuenta de que hay algunos nombres, como el del guardia civil asesinado por un maquis, que “se quedan grabados en la gente y en las paredes del pueblo”, a lo que le contesta Victorino que “el miedo se graba en la memoria [...] y de ahí no hay Dios que lo borre, ni el tiempo puede con el miedo, nada, siempre estará ahí” (330). Se trata, más bien, de expresarlo, sea en palabras escritas u orales, no silenciarlo. Como comenta Sunta, mientras ella escribe “se le acerca [una piedad] en la forma de una aprensión moral frente al recuerdo de la tribu y, al tiempo, también hay esa falta de pudor que la obliga a seguir escribiendo lo que escribe” (63-64). No solamente escribe sobre y para sí misma, sino que también siente la obligación de escribir para la memoria de su pueblo.

Frecuentemente se relacionan recuerdos traumáticos con ciertos aspectos del paisaje de Los Yesares o las actividades cotidianas de sus habitantes. Se hacen comparaciones que unen lo siniestro o violento con lo cotidiano, lo cual refuerza la violencia y la pervivencia de estas experiencias traumáticas en la comunidad. Así, David cuenta que, cuando era niño, sus amigos y él siempre jugaban “al ahorcado” en la garrofera¹⁵ más grande del pueblo: los niños se dividían en dos bandos y al final acababan “colgando del árbol al jefe de los bandoleros” (575). Hasta que un día llegan al árbol y hay un ahorcado de verdad, que resulta ser un vecino del pueblo que cada noche sufre torturas en el cuartel de la Guardia Civil y decide suicidarse: “La oscuridad sólo. Pero nunca más el miedo” (549). La inocencia de un juego es contrapuesta a la cruda y violenta realidad, que convierte a la garrofera en un “lugar de memoria”¹⁶ local que a David no se le va “a borrar nunca de la memoria” (634). También se establecen comparaciones con elementos de la naturaleza o del paisaje. Héctor compara el miedo con “un alacrán que se te enganchaba en la piel y te hacía un boquete en la carne que no había manera de tapanlo con ungüentos ni con nada” (606). Sunta, por su parte, relaciona la mirada del jabalí muerto, cazado por su tío, con la mirada del hombre que los falangistas tienen preso, el supuesto maquis Ojos Azules. De igual modo, se recurre a menudo a elementos de la naturaleza para indicar el paso del tiempo o establecer otra metáfora, como en el caso de la luz del crepúsculo, “esa luz que tiene el color

¹⁵ Árbol mediterráneo también conocido como algarrobo.

¹⁶ El concepto *lieux de mémoire*, introducido por el historiador francés Pierre Nora, se refiere a los lugares (materiales, simbólicos y funcionales) donde la memoria colectiva “crystallizes and secretes itself” (1989: 7).

de la memoria incierta y el olor agrídulce de la soledad y del tiempo recuperado” (142). Como señala el propio Cervera, “todo paisaje será siempre un paisaje moral” (2019: s.p.).

Así, se entrelazan continuamente el pasado y el presente y los personajes de las novelas dejan fluir los recuerdos al ver ciertos lugares o evocar una historia. Sunta lo hace frecuentemente, saltando de recuerdo a recuerdo cuando se le muere el canario Trotsky –o Leopoldo, para gente fuera de la familia–: “Como si se hubiera muerto para no explotar como una bomba de las que usaba Arturín en la guerra de Cuba, o como la que destrozó la pierna de Hermenegildo en la guerra de Franco y los republicanos” (Cervera 2013: 81). Asimismo, Félix entrecruza constantemente el presente con las historias del pasado, incluso cuando se trata de detalles nimios, como cuando Sunta le apretaba las manos “como si fuera una enfermera de las que vinieron al pueblo cuando la guerra” (304). Un recuerdo, como la mirada del supuesto maquis capturado y llevado por los franquistas, puede generar un encadenamiento de reminiscencias y son abundantes las largas enumeraciones y repeticiones en las novelas: “Ahora han pasado cuarenta años y todavía pienso en aquella mirada algunas noches, cuando [...] me pongo a soñar en Anabel, la hermana de Ana que se murió nada más nacer [...] o en Trotsky y en su muerte una noche en que no le tocaba morir” (114). De esta manera, a través de la escritura se da testimonio de la experiencia traumática del silencio, la violencia y el miedo que ha afectado a varias generaciones de Los Yesares.

CONCLUSIONES

Como se ha podido observar, la presencia de una memoria intergeneracional se hace evidente a través de una serie de temas y formas recurrentes en *El color del crepúsculo*, *La noche inmóvil* y *Aquel invierno*, de Alfons Cervera. Partiendo de la afirmación de que la memoria, como constructo social, puede ser heredada, y utilizando como base teórica los conceptos de *posmemoria* y *memoria afiliativa*, se ha analizado la importancia de la transmisión oral de la memoria de Los Yesares –el singular territorio ficcional creado por el autor–, sobre todo entre las tres generaciones de los Ventura, representadas por Sunta, Manuel y Félix. Debido a la falta de información, las evocaciones de infancia de Sunta son confusas e incompletas y ella emprende el ejercicio de recordar a través de la escritura. En su esfuerzo por reconstruir y completar la memoria juega un papel importante el abuelo, Félix, quien contribuye a la transmisión de la memoria republicana a través de la narración oral. En cambio, Manuel, el padre de Sunta, representa otra actitud, la del olvido y el silencio, al igual que otros personajes que se niegan a hablar con sus hijos o nietos sobre los acontecimientos traumáticos que tuvieron lugar en Los Yesares durante la (pos)guerra.

La transmisión de la memoria se refleja, a nivel formal, a través de la repetición y las evocaciones constantes de recuerdos del pasado desde el presente. En las novelas se vinculan estos recuerdos, la mayoría de ellos traumáticos, con el paisaje o la vida cotidiana, lo cual refuerza la violencia y la pervivencia de las experiencias traumáticas en la comunidad. Por el miedo, causado por la violencia institucional del régimen franquista, existe

una gran desmemoria en el pueblo, pero varios personajes se esfuerzan por transmitir las historias a las siguientes generaciones. De ese modo, en las novelas de Cervera predomina la necesidad de recordar, el deber de la memoria como imperativo que permita, por un lado, recuperar a las víctimas del franquismo y, por otro, luchar contra el relato histórico impuesto desde el poder.

De esta manera, a través de repeticiones y del acto de recopilar, escribir y contar las historias y enigmas de Los Yesares –o bien por motivos filiativos, o bien por motivos afiliativos–, puede afirmarse que se está haciendo un gran esfuerzo por combatir el olvido y la deformación. Combatir precisamente porque

la escritura no cura sino que te genera más conflictos: interno contigo mismo y externo con el mundo que te rodea. Desprecio profundamente la escritura complaciente, de la misma manera que también desprecio la memoria que sólo busca trasladar tranquilidad a quien recuerda. La escritura (y también la escritura de la memoria) nos deja a la intemperie, sin abrigo: en las afueras de esa escritura sólo hay invierno, una inclemencia que te obliga a pegarte puñetazos con la historia, con la memoria, contigo mismo y lo que escribes. (Cervera 2019: s.p.)

Las novelas de Alfons Cervera llaman la atención sobre el deber de la memoria: por mucho que se intente olvidar, negar o borrar, un trauma colectivo no desaparecerá por sí solo. El “ciclo de memoria” confirma que hay que seguir insistiendo en la urgencia del debate de la memoria, para que las siguientes generaciones crezcan en un entorno donde no haya silencios y se pueda crear una relación diferente con el pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, T. (2010) *Tiempos de ausencias y vacíos. Escrituras de memoria e identidad*. Bilbao: Universidad de Deusto
- Cervera, A. (2013) *Las voces fugitivas* [incluye: *El color del crepúsculo* (1995), *Maquis* (1997), *La noche inmóvil* (1999), *La sombra del cielo* (2003) y *Aquel invierno* (2005)]. Barcelona: Piel de Zapa
- Cervera, A. (2019) Entrevista personal realizada por Luna Carrasquer. 14.07.2019
- Cruz Suárez, J. C. y González Martín, D., eds. (2013) *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Berna: Peter Lang
- Cruz Suárez, J. C., Hansen, H. L. y Sánchez Cuervo, A., eds. (2015) *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Berna: Peter Lang
- Faber, S. (2010) “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000–2007)”. En *Contornos de la narrativa española actual (2000–2010)*, coord. por Álvarez-Blanco, P. y Dorca, T. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 101–110. DOI: 10.31819/9783954870424-010

- Faber, S. (2014) "Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes". *Pasavento*. 2 (1), 137-155
- Halbwachs, M. (1995) "Memoria colectiva y memoria histórica". *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*. 69, 209-222
- Hansen, H. L. (2012) "Formas de la novela histórica actual". En *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo 2000-2010*, ed. por Hansen, H. L. y Cruz Suárez, J. C. Berna: Peter Lang, 83-103
- Hansen, H. L. (2013) "El cronotopo del pasado presente. La relación entre ficcionalización literaria y lugares de reconocimiento en la novela española actual de memoria". En *La memoria novelada II: ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, ed. por Cruz Suárez, J. C. y González Martín, D. Berna: Peter Lang, 23-43
- Hansen, H. L. y Cruz Suárez, J. C., eds. (2012) *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo 2000-2010*. Berna: Peter Lang
- Hirsch, M. (1992-93) "Family pictures: Maus, Mourning and Post-Memory". *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*. 15 (2), 3-29
- Hirsch, M. (2008) "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*. 29 (1), 103-128. DOI: 10.1215/03335372-2007-019
- Hirsch, M. (2012) *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press
- López-Quiñones, A. G. (2006) *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil española*. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert
- Martínez Rubio, J. (2015) *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*. Barcelona: Anthropos
- Moreno-Nuño, C. (2006) *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Libertarias – Prodhuvi
- Nora, P. (1989) "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*". *Representations*. 26, 7-24. DOI: 10.2307/2928520
- Nuckols, A. (2019) *Narrativas postraumáticas de duelo persistente en la España del s. XXI*. Tesis doctoral no publicada. Valencia: Universitat de Valencia
- Possi, V. (2015) "El pluralismo en la narrativa actual. Alfons Cervera y sus voces fugitivas". *Confluente*. 7 (2), 120-133. DOI: 10.6092/issn.2036-0967/5944
- Ryan, L. (2010) "A Reconfigured Cultural Memory and the Resolution of Post-Memory in Alfons Cervera's *Aquel invierno*". *Hispanic Research Journal*. 11 (4), 323-337. DOI: 10.1179/174582010X12753886893354
- Ryan, L. (2011) "The Empowerment of Republican Post-Memory in Alfons Cervera's *El color del crepúsculo*". *The Modern Language Review*. 106 (1), 130-148. DOI: 10.5699/modelangrevi.106.1.0130
- Ryan, L. (2013) "Deep Memory and the Impossibility of Civil Resistance in Alfons Cervera's *Maquis*". *Hispanic Research Journal*. 14 (4), 338-355. DOI: 10.1179/1468273713Z.00000000053

- Sarlo, B. (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina
- Todorov, T. (2000) *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós
- Todorov, T. (2002) *Memoria del bien, tentación del mal*. Barcelona: Península
- Tyras, G. (2007) *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*. Barcelona: Montesinos
- Tyras, G. (2013) “Alfons Cervera: hacia una poética de las voces”. Prólogo a *Las voces fugitivas*. Barcelona: Piel de Zapa, 13-19
- Tyras, G. y Vila, J. (2012) *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*. Madrid: Verbum
- Quílez Esteve, L. (2014) “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”. *Historiografías*. 8, 57-75