



HAL
open science

Alfons Cervera o la novela del disenso

Anne-Laure Bonvalot

► **To cite this version:**

Anne-Laure Bonvalot. Alfons Cervera o la novela del disenso. Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual, Tierradenadie Ediciones, pp.203-224, 2015. hal-02385629

HAL Id: hal-02385629

<https://hal.science/hal-02385629>

Submitted on 28 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Alfons Cervera o la novela del disenso

Anne-Laure Bonvalot

Es verdad que lo que no se cuenta es como si no hubiera existido.
Alfons Cervera

Lo que callamos, ¿adónde irá?
Belén Gopegui

La trayectoria literaria de Alfons Cervera está marcada por un giro crítico emprendido a mediados de los años noventa con la escritura del llamado “ciclo de la memoria”. Esta inflexión, más temática que formal, constituye primero, como lo viene reivindicando el propio escritor, un ejercicio público de lealtad para con los que Alfons Cervera llama “mi gente”, los de Gestalgar, pueblo valenciano del cual el autor es oriundo. Después de un período deliberadamente experimentalista, en el que produce textos difíciles que rozan a veces el hermetismo, Alfons Cervera decide encarrilar su narrativa hacia las problemáticas de lo común, en particular de la construcción literaria de una memoria colectiva edificada siempre desde el conflicto¹. El escritor describe este cambio significativo en los siguientes términos:

Fue cuando descubrí que yo tenía un compromiso moral importante con la gente de mi pueblo. Hay en Gestalgar una insuficiencia cultural tremenda: nadie hemos ido a la escuela, yo fui a la escuela muy tarde porque empecé a trabajar de muy niño. Entonces, yo me encontraba con una paradoja: escribía novelas que todo el mundo trataba muy bien –me refiero al aparato crítico–y que sin embargo mis mejores amigos y mi propia familia no habían leído porque decían que no entendían nada. Entonces decidí un buen día escribir una historia que sí que pudieran entender, una historia que nos juntara por encima de ninguna cultura, en algo que es incuestionable y que es la vida en común².

Fruto de una búsqueda de equilibrio “entre el qué y el cómo³”, la poética de la memoria que Alfons Cervera viene elaborando desde entonces confiere a la palabra novelesca un renovado

¹ A pesar de este giro temático, Georges Tyras señala la existencia de una continuidad formal y estilística entre las novelas del ciclo de la memoria y las producciones anteriores del autor. “[...] las novelas de la memoria [...] heredan de este periodo experimentalista e innovador los rasgos de su perfección formal”, Georges TYRAS, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Montesinos, Barcelona, p. 38.

² Anne-Laure BONVALOT, “En Espagne, l’écriture qui jaillit du conflit ne jouit pas de la même reconnaissance que l’écriture de l’apaisement”, entrevista con Alfons Cervera, in *Tête-à-tête. Revue d’art et d’esthétique*, n°1, primavera 2011, pp. 39-50. La versión original en español está disponible en la página web de la revista: “En España, la escritura desde el conflicto no tiene el reconocimiento público que tiene la escritura del no conflicto”, <<http://revueteteatete.files.wordpress.com/2013/02/cervera.pdf>>.

³ “Yo pensaba que mi resistencia como escritor en un momento determinado estaba en privilegiar en mis historias aquello que podríamos llamar el cómo por encima del qué, en estructurar mis novelas más desde el punto de vista del lenguaje que desde el punto de vista de la propia historia. [Después de la publicación de *Nos veremos en París, seguramente* en 1993], es cuando decido que voy a escribir sin claudicar de las exigencias del estilo, dándole tanta importancia a eso como a la historia que vas a contar, es decir equilibrar de alguna manera el cómo y el qué”, *Idem*.

poder heurístico y crítico: desde la propia novela, la escritura se concibe a sí misma como una potente vía de conocimiento, de recuperación y de plasmación de los relatos desaparecidos que se trata de hacer visibles –e incluso disponibles– en el presente. Por eso nos centraremos en este capítulo en las novelas escritas a partir de 1995, fecha de publicación de *El color del crepúsculo*, primer volumen del llamado “ciclo de la memoria”. Al entretejer constantemente los testimonios, episodios inconexos o fragmentos de relatos diseminados que un narrador-componedor se plantea recoger, lo que busca explícitamente esa escritura polifónica es recomponer una forma de verdad literaria concebida como un antídoto al silenciamiento o a la marginación de prácticas y discursos heterodoxos. Situándose en este aspecto en la estela narrativa de escritores como Belén Gopegui –una famosa frase del prólogo de la tercera novela de la autora madrileña, “El narrador quiere saber y por eso narra⁴”, aparece en epígrafe de *Aquel invierno*, quinta entrega del ciclo–, el novelista define la narración como un ejercicio epistémico, vinculado con la noción de lealtad a la comunidad a la que pretende representar, central en su obra: “El novelista cuenta lo que sabe y lo que no sabe, sobre todo lo que no sabe. Por eso quiero escribir vuestra historia con el único ánimo de no traicionarla. Sólo eso. La realidad y la ficción se juntan en ese propósito. Sólo en ese⁵”.

Significativamente, el apunte paratextual que cierra la novela *Maquis* indica que ésta se escribió “En Gestalgar (La Serranía, Valencia), entre los meses de enero y septiembre de 1996⁶”. El año 1996 constituye una fecha clave para la aprehensión de la cuestión memorialística en España. Por una parte, el triunfo del Partido Popular en las elecciones generales corre parejas con una reemergencia ostensible de la retórica del “cainismo” y de las dos Españas, al retomar públicamente el PP una terminología directamente heredada del franquismo. Por otra parte, y de manera casi simultánea, el PSOE manifiesta un interés renovado por la cuestión de la memoria, empezando ésta a cobrar una importancia hasta entonces inédita. La progresiva polarización del campo político alrededor de la cuestión de la memoria es decisiva para entender el contexto discursivo en el que se arraiga la narrativa del valenciano:

A partir de esta confrontación es cuando yo creo que la memoria empieza a convertirse, no todavía en moda, pero sí en objeto de debate. En 1996 es cuando de verdad nace el interés de la sociedad por la memoria: con el Partido Comunista que ya había hecho una especie de acto de contrición de su papel en la Transición, y por lo tanto se incorporaba también a este afán memorialista; con el Partido Popular recuperando los fantasmas del franquismo y la guerra civil; y con el Partido Socialista

⁴ Belén GOPEGUI, *La conquista del aire*, Anagrama, Barcelona, p. 13.

⁵ Alfons CERVERA, *Todo lejos*, Piel de Zapa, Barcelona, 2014, pp. 21-22.

⁶ Alfons CERVERA, *Maquis, in Las voces fugitivas*, Piel de Zapa, Barcelona, 2013, p. 277.

dándose cuenta de los errores que había cometido. 1996 es pues una fecha fundamental que la gente tiene poco en cuenta, pero que se debería de considerar más⁷.

Sin embargo, cabe precisar que la boga de las escrituras de la memoria no ha significado siempre para la novela la adopción de un enfoque narrativo crítico o disensual: si la vía memorialística es uno de los caminos estéticos preferentes de la nueva novela del conflicto, si la recuperación de la memoria de los vencidos es una modalidad posible del compromiso literario contemporáneo, es decisivo recordar que no es para nada la única. Temáticamente, ésa es la opción que viene explorando Alfons Cervera desde hace veinte años: su escritura de la memoria es fundamentalmente una narrativa del conflicto, que no se resuelve a nivel diegético en quiasmas históricos o simetrías axiológicas –procedentes de lo que Miguel Benasayag y Diego Sztulwark denominan una “ideología de la simetría⁸”–, sino que intenta arañar al lector desde una “lírica seca⁹”, cortante, una heurística del sentimiento que muy poco tiene que ver con el patetismo entendido a menudo como estética propia de la derrota.

Para tratar de entender la especificidad de la narrativa crítica de Alfons Cervera, estructuraremos el presente capítulo según dos ejes principales. Analizaremos primero algunas de las estrategias formales que el autor desarrolla para reinventar, actualizándola, una “ética de la resistencia” en la que se juntan el homenaje a los vencidos y la remotivación literaria del paradigma revolucionario: “[...] por lo que veo eres el único a quien le interesa aquella historia de jóvenes revolucionarios¹⁰” dice Lino, uno de los personajes entrevistados por el narrador de *Todo lejos*, última novela del autor, la más deliberadamente política quizá. Nos adentraremos a continuación en las peculiares modalidades de la representación de la comunidad política mediante un examen detallado de lo que llamaremos una “polifonía del disenso”, para entender cómo se significa dentro de la novela la labor del escritor en cuanto que mediación responsable –en cuanto que gesto profundamente político.

Metonimias de lo posible. Conjugación del maquis en presente

El llamado “ciclo de la memoria” consta de cinco novelas: *El color del crepúsculo* (1995), *Maquis* (1997), *La noche inmóvil* (1999), *La sombra del cielo* (2002) y *Aquel invierno*

⁷ Anne-Laure BONVALOT, entrevista con Alfons Cervera, art. cit.

⁸ Los filósofos consideran que el ocaso del modelo de la vanguardia revolucionaria en los años ochenta coincide con la promoción de tal ideología. Miguel BENASAYAG y Diego SZTULWARK, *Du contre-pouvoir*, La Découverte, París, 2001, p. 18. El subrayado es de los autores.

⁹ Retomamos la expresión de José Luis MUÑOZ, “*Todo lejos*, de Alfons Cervera”, *Tarántula*, 10/12/2014, <<http://revistatarantula.com/todo-lejos-de-alfons-cervera/>>, consultado el 12/01/2015.

¹⁰ Alfons CERVERA, *Todo lejos*, op. cit., p. 161.

(2005). En 2013, estas novelas se publicaron en un único volumen titulado *Las voces fugitivas*. El tamaño del volumen –651 páginas– constituye un elemento absolutamente novedoso en la bibliografía cerveriana, puesto que el autor siempre ha reivindicado las virtudes de la novela corta¹¹. La reunión de los cinco textos en una suma única confirma y a lo mejor acentúa el carácter total del ciclo, confiriéndole a dicha nomenclatura una concreción, una realidad física. El “ciclo de la memoria” responde en primer lugar a un compromiso moral que el autor reivindica: el ciclo de la memoria se concibe explícitamente como un homenaje rendido a los vencidos de la guerra civil y del franquismo, categoría en la cual el novelista se incluye abiertamente, como lo indica el uso frecuente de un “nosotros” que aparece tanto en sus producciones no literarias como en su narrativa memorialística. Alfons Cervera, nacido en Gestalgar en 1947, no vivió el período de la guerra civil, ni tampoco las guerrillas que la siguieron. Sin embargo, esos acontecimientos no son en su obra episodios históricos cerrados; el conflicto se considera más bien como un *continuum* que induce no sólo divisiones duraderas, vivas, dentro de la comunidad, sino también huellas indelebles, identitarias, incorporadas –lo que Lorraine Ryan propone llamar una “memoria somática¹²”. Los diferentes narradores y personajes subrayan numerosísimas veces esa permanencia de la lógica del conflicto más allá del período del episodio guerrero propiamente dicho.

De la presencia de esta poética de la continuidad, que ininterrumpidamente vincula y conecta el pasado de la historia con el presente de la narración –“la memoria es hoy¹³”, suele repetir Alfons Cervera–, se infiere que la memoria que se intenta reconstruir no sólo es la de los perdedores de la guerra, sino también la de los marginados de las retóricas reconciliadoras de la transición democrática, perdidos dentro de lo que Ángel, uno de los personajes-narradores, llama “los laberintos obscenos del silencio¹⁴”. Como lo dice Sebas, uno de los entrevistados de *Todo lejos*, “quisimos hacer la revolución y nos convertimos en habitantes abruptos del silencio¹⁵”. En un famoso artículo titulado “¿De qué memoria hablamos?”, Rafael Chirbes

¹¹ Hasta el momento, ninguna de las novelas del autor superaba las 170 páginas. “Me cuesta esfuerzo reconocer que es mío, [...] yo que tanto he despotricado de los libros gordos”, Enric LLOPIS, “Una novela ‘total’ sobre la guerra civil y la posguerra. Alfons Cervera presenta el libro *Las voces fugitivas* en la librería Primado de Valencia”, 23/12/2013,

<<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=178561>>, consultado el 12/01/2015.

¹² Lorraine RYAN, *The Empowerment of Republican Memory in Alfons Cervera's Tetralogy*, tesis de doctorado dirigida por María de la Cinta Ramblado Minero, leída en febrero de 2008 en la Universidad de Limerick (Irlanda), p. 154. Traducimos.

¹³ Alfons CERVERA, entrevista para *Levante TV*, 03/02/2014,

<<http://videotecahtml5.es/levantetv/media/la-entrevista-alfons-cervera-autor-de-las-voce-fugitivas>>, consultado el 11/04/2014.

¹⁴ Alfons CERVERA, *Maquis*, op. cit., p. 276.

¹⁵ Alfons CERVERA, *Todo lejos*, op. cit., p. 31.

defiende que el establecimiento del pacto transicional conllevó una promoción, incluso una canonización, de los conceptos de consenso y de moderación, siendo todas las posiciones –y las narraciones que en ellas se fundamentan– que no entran en estas categorías relegadas a los peligrosos márgenes de una democracia que para consolidarse se pertrecha de un potente relato legitimador: “Hablar de moderación no fue más que un eufemismo para decir que el modelo se había cerrado y que la narración canónica había sido establecida como única posible¹⁶”. A esta narración legítima que tiene como efecto, entre otros, criminalizar u ocultar varios discursos heterodoxos¹⁷ se opone la narrativa de Alfons Cervera, en particular su última novela en la que aboga por recuperar narrativamente la violencia revolucionaria de los años setenta, un tema que según él no tiene ninguna visibilidad en la actualidad literaria: “Todo es hablar de la guerra y de la dictadura no habla nadie¹⁸”, dice Daniel, uno de los personajes. Las novelas memorialísticas de Alfons Cervera empiezan a publicarse en 1995, en un momento en que la escritura de la memoria todavía no goza del éxito crítico y comercial que tendrá algunos años después. La narración de *Maquis*, segunda novela del ciclo, empieza muy significativamente en 1982:

Ahora estamos en mil novecientos ochenta y dos y después de tanto tiempo es como si aún fuéramos los mismos de entonces, como si fuera imposible olvidar que tenemos la espalda doblada a golpe de palos o a golpe de silencio¹⁹.

Si el proyecto cerveriano busca visibilizar a los derrotados de la guerra civil, ejemplares por su resistencia o el ideario político del que son portadores, pretende sobre todo hacer de ellos los componentes de un “nosotros” axiológico y político capaz de agregar también a los perdedores del relato transicional –y por ende a los de la democracia neoliberal que se instaló con la transición. Alfons Cervera declara que las novelas del “ciclo de la memoria” emanan del “compromiso no neutral que un escritor mantiene con la memoria de los suyos y, sobre todo, con la memoria humillada y maltrecha de los derrotados²⁰”. Así, desde mediados de los noventa, el proyecto novelesco del autor se fundamenta en una ética del compromiso, encarnada primero

¹⁶ Rafael CHIRBES, “¿De qué memoria hablamos?”, in Carme MOLINERO (Ed.), *La Transición, treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*, Península, Barcelona, 2006, pp. 229-246, cita p. 239.

¹⁷ “En la narración oficial se difuminaba cada vez más el papel que comunistas, republicanos de izquierdas y anarquistas habían jugado en la resistencia antifranquista. En su lugar aparecía una corte de personajes de biografías borrosas, incluidos ex ministros de Franco, falangistas y monárquicos, que se apoderaban progresivamente de la historia”, *Ibid.*, p. 240.

¹⁸ Alfons CERVERA, *Todo lejos*, op. cit., p. 38.

¹⁹ Alfons CERVERA, *Maquis*, op. cit., p. 155.

²⁰ “*Maquis* es un compromiso con la memoria de los derrotados”, noticia EFE de *Levante EMV*, 27/04/1997, citado por Georges TYRAS, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Montesinos, Barcelona 2007, p. 40.

en un “nosotros” geográfico al que se trata a la vez de dirigirse y de rendir homenaje, pero que se va abriendo poéticamente para abarcar una comunidad política e ideológica ancha – inconforme, revolucionaria, crítica de la democracia del consenso: su programa literario radica en la construcción de una “contra-memoria”²¹. Por lo tanto, más allá del restablecimiento poético de una memoria comunitaria, se intenta sobre todo hacer existir ficcionalmente las figuras de un compromiso que fue posible –de una resistencia que, como se afirma con una particular acuidad en *Todo lejos*, sigue siendo necesaria en el presente democrático/neoliberal: “¿Para qué queríamos hacer la revolución, para esto? Ahí están, dando la matraca con el teléfono móvil metidos hasta el tuétano en un tiempo de usar y tirar”²². A pesar del aspecto extremadamente circunstanciado de la narración, la rehabilitación de los vencidos es también la de una axiología de la resistencia o de una heterodoxia política, elementos que se trata de hacer visibles y audibles en un contexto en que se quiere imponer un consenso que el discurso de las obras designa como fundamentalmente ideológico. En *Maquis*, el vaivén es constante entre el tiempo de la historia y el de la narración: este balanceo temporal, presente en la mayoría de las novelas del escritor –como en *Esas vidas*²³ por ejemplo, donde un viaje a Grenoble desencadena la difícil relación de la muerte de la madre del narrador–, favorece una lectura pendular que sugiere el papel que desempeñan los vencidos en el imaginario cultural de la democracia actual. Como lo explica Antonio Gómez López-Quiñones, “el tratamiento heroico de las actividades llevadas a cabo por los soldados republicanos no sólo sirve de representación estabilizada de aquel pasado, sino también de diagnóstico sobre un presente en el que esa violencia no existe o no es hallada”²⁴. El continuismo cerveriano es también una manera de evitar el escollo de la naturalización –potencialmente costumbrista, idealizadora y conservadora– del pasado, que los historiadores Pablo Sánchez León y Jesús Izquierdo Martín, en su estudio magistral sobre los cánones narrativos de la guerra civil, califican de verdadero estilo narrativo:

La naturalización es en realidad un estilo narrativo que preside numerosas interpretaciones históricas, por no decir que está presente en todas ellas, pues es imposible escribir desde fuera del tiempo: el presente se cuela constantemente en nuestras interpretaciones del pasado²⁵.

²¹ Retomamos de Michel Foucault el neologismo “contra-memoria”, pero también de Lorraine Ryan, que lo aplica a la obra de Alfons Cervera: “Counter-memory can then be considered both a form and a product of resistance, the outcome, in many cases, of these processes of mnemonic resistance”, Lorraine RYAN, *The Empowerment of Republican Memory in Alfons Cervera’s Tetralogy*, op. cit., p. 211.

²² Alfons CERVERA, *Todo lejos*, op. cit., p. 74.

²³ Alfons CERVERA, *Esas vidas*, Montesinos, Barcelona, 2009.

²⁴ Antonio GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfort, 2006, p. 179.

²⁵ Jesús IZQUIERDO MARTÍN y Pablo SÁNCHEZ LEÓN, *La guerra que nos han contado. 1936 y nosotros*, Alianza, Madrid, 2006, p. 25.

En *Maquis*, los comentarios sobre el presente democrático –1982 en el marco de la narración intradiegetica– esmaltan constantemente el relato, y evocan de manera casi obsesiva la existencia de una continuidad entre el franquismo y la configuración democrática actual:

Quienes andan a sus anchas por el pueblo son el alcalde de entonces y los falangistas de siempre, ya guiñapos viejos, reconvertidos a la moral nueva de los herederos del yugo y de las flechas. Escondieron a la luz sus viejas consignas y Mariano del Toro fue el primer alcalde de la democracia en Los Yesares con el retrato de Adolfo Suárez en la cabecera de su cama²⁶.

En *Todo lejos*, uno de los personajes al que entrevista el narrador arremete contra el mito de la transición pacífica y modélica, poniendo de relieve su carácter ficcional:

La dictadura. Nadie habla de ella. Se murió Franco y lo que vino luego fue un barullo vergonzoso de siglas e intereses. La transición tranquila. Eso decían. Eso han venido diciendo desde que la inventaron cuatro políticos, cuatro historiadores, cuatro periodistas. Y también bastantes de tus colegas escritores. El tiempo tranquilo de los seiscientos muertos²⁷.

Ni las actuaciones políticas e ideas de los maquis ni la violencia revolucionaria de los años setenta aparecen congeladas en un antes mítico y remoto, una suerte de edad de oro del compromiso y de la resistencia desvinculada del presente. El heroísmo que a veces llegan a encarnar esos personajes tampoco desemboca en la constitución de un discurso literario nostálgico. Por lo contrario, el flujo continuo entre relato y narración, entre un pasado conflictivo y un presente supuestamente “apaciguado”, echa las bases para un cuestionamiento sobre los fundamentos ideológicos de una democracia de la que tendieron a ser evacuados los vencidos *lato sensu* y su recuerdo –o en la que fueron rehabilitados siempre y cuando sus experiencias no excediesen los límites de los lenguajes de la reconciliación. Por eso, se puede hacer una lectura a la vez metonímica y paradigmática de la figura del vencido, que va más allá de la realidad contextual: la puesta en escena de la resistencia activa del maquis apunta a un modelo axiológico válido en el presente, cuya fuerza política podemos apropiarnos. Según Marielle Macé, la producción de figuras ejemplares induce necesariamente un posicionamiento en relación a la temporalidad: “El tiempo del ejemplo se distribuye entre una relación con el pasado (lo venerable) y una relación con el futuro: la citabilidad, la disponibilidad, la producción de lo memorable, donde lo general depende de la pluralidad de las lecturas y de las

²⁶ Alfons CERVERA, *Maquis, op. cit.*, p. 277.

²⁷ Alfons CERVERA, *Todo lejos, op. cit.*, p. 87.

apropiaciones²⁸”. El maquis cerveriano rebosa de figuras que son también muestras o ejemplares – dimensión metonímica– de una resistencia conjugada en presente. Sin embargo, considerado en cuanto entidad no reductible a la suma de sus partes, el maquis se carga de una función metafórica: el espacio del maquis se vuelve un sujeto colectivo que encarna el espíritu de la resistencia, del cual constituye una imagen, un modelo reducido. Como lo apunta Marielle Macé, “este tipo de ejemplo desempeña un papel heurístico: su observación detallada engendra, por *abducción* (la abducción designa una hipótesis que, si fuera verdad, explicaría una situación problemática), nuevas propuestas teóricas²⁹”. Si historizamos el presente y lo leemos con Alfons Cervera como una “situación problemática” que es en parte el resultado del olvido de un proyecto político e ideológico y del consiguiente abandono del paradigma revolucionario, la experiencia del maquis tiene efectivamente un fuerte valor heurístico. El tratamiento literario que recibe en *Maquis* la figura múltiple de los “sin-parte³⁰” de la historia oficial deja entrever la existencia de un régimen de ejemplaridad híbrido, que tiene que ver al mismo tiempo con el paradigma y con la metonimia. Este modo de ejemplificación mixto refleja la propia condición del compromiso cerveriano, tensionado entre un fuerte anclaje referencial y una reivindicación de universalidad –o mejor dicho de traducibilidad.

En la novela *Maquis*, y a pesar de la evidente simpatía del discurso de la obra para con los guerrilleros huidos, el heroísmo es considerado con cierta distancia por los propios maquis o sus hijos³¹. Colocado tras la locución “como si”, el vocablo es el patrón de la nostalgia, el producto de un recuerdo consciente de sus propias mistificaciones:

Y por las tardes, con la luz naranja que llegaba de los montes donde estuvieron los huidos, también llegaban las caras de mi padre, de Nicasio y de los otros, como si fueran héroes y unos no hubieran muerto y otros no hubieran llegado a Francia después de escapar a la última encerrona traicionera de los guardias³².

La víspera de su ejecución, el jefe de los maquis, Ojos Azules, pone a su vez de manifiesto los peligros inherentes a una memoria demasiado hagiográfica. Opone a esta tendencia deletérea la

²⁸ Marielle MACÉ, “Le comble : de l'exemple au bon exemple”, in Emmanuel BOUJU, Alexandre GEFEN, Guiomar HAUTCOEUR y Marielle MACÉ (Eds.), *Littérature et exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007, pp. 25-37, cita p. 30. Traducimos.

²⁹ *Ibid.*, p. 29. El subrayado es de la autora.

³⁰ El filósofo francés Jacques Rancière forja el neologismo para designar a los excluidos, espoliados o desposeídos de la democracia, que hacen surgir lo político al reivindicar su inexistente parte. Véase al respecto Jacques RANCIÈRE, *El desacuerdo. Política y filosofía* [1995], Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.

³¹ Georges Tyras propone leer el ciclo de la memoria como “una epopeya anti-heroica, cuyos humildes protagonistas son los miembros de una verdadera comunidad”, Georges TYRAS, “Prólogo: Alfons Cervera: hacia una poética de las voces”, in *Las voces fugitivas, op. cit.*, p. 15.

³² Alfons CERVERA, *Maquis, op. cit.*, p. 156.

necesidad de una memoria justa, a la vez comunitaria y apropiable, que pueda ser transmitida y reivindicada:

Cuando te has pasado media vida trajinando los bosques de sabinas, el barro negro de las torrenteras, los vientos salvajes y helados de febrero, lo que quieres es una muerte digna, que te convierta no en un héroe, porque los héroes tienen, como los dioses, un destino plagado de venganzas, sino en una memoria de la que no se avergüencen los tuyos y quienes vendrán después a heredar el legado de los tuyos³³.

Como lo sugiere Antonio Gómez López-Quñones, la poética cerveriana del personaje no se fundamenta en un “esencialismo humanista³⁴” que tiende a representar una inmutable “naturaleza” humana. El autor afirma que una lectura esencialista del pasado conduce a acreditar las tesis del determinismo nacional, de la locura colectiva o de la fatalidad “cainista”. No obstante, el despliegue en el texto de una axiología *positiva* –en el doble sentido del término: lo que puede establecerse; lo que se valora favorablemente– de la resistencia es patente. Podríamos emplear, para calificar la posición filosófica de Alfons Cervera, el concepto de “esencialismo estratégico”. Forjado por Gayatri Spivak, permite resolver la dificultad consustancial a un anti-esencialismo radical que conduciría en la práctica a renunciar a la noción de colectivo, sin por ello naturalizar o reificar las identidades políticas. Así, “el concepto de esencialismo estratégico sostiene que la fijación provisoria de una esencia que sabemos que es artificial puede en algunos casos ser estratégicamente útil³⁵”. El epílogo de *Maquis*, cuya primera parte se dedica a la resistencia de las mujeres, ilustra dicha inclinación. Se representa a las mujeres como a un sujeto colectivo al que se trata en primer lugar de sacar de la oscuridad en la que históricamente se mantuvo: “Y fueron ellas, mi madre, Rosario, y tantas otras mujeres quienes hicieron de su dolor un frente inexpugnable a la barbarie de los fascistas³⁶”. La inscripción en el texto de los valores de igualdad, de solidaridad o de libertad, como nobles motores de la lucha, invocados en el marco de la puesta en escena de una resistencia reactiva, participa de la reivindicación de una ética del compromiso potencialmente apropiable en el presente. Haciendo hablar a “su gente”, lo que exhuma Alfons Cervera son sobre todo los relatos, las ideas y los valores de los “sin-parte” de la historia oficial –que su narrativa vuelve traducibles a los lenguajes del presente:

En España hoy es muy difícil romper el monopolio consensual de la memoria sin que te tachen de loco, o incluso de estar del lado de los malos si dices por ejemplo que con la política de fosas estamos haciendo una mala política. [...] Muy posiblemente, como

³³ *Ibid.*, p. 213.

³⁴ Antonio GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, *La guerra persistente*, op. cit., p. 26.

³⁵ Razmig KEUCHEYAN, *Hémisphère Gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*, La Découverte, París, 2010, p. 246. Traducimos.

³⁶ Alfons CERVERA, *Maquis*, op. cit., p. 275.

dice Rafael Chirbes, el afán desenterrador supone el mismo afán enterrador. La pregunta que yo me hago en esa duda, en esa incertidumbre de la que hablaba antes es ésta: ¿por qué desenterramos los cuerpos y enterramos –o siguen enterradas– las ideas que llevaron a esos cuerpos a estar donde están, llenos de tiros fascistas³⁷?

Mediante el relato novelesco, esta memoria axiológica y política de los dominados se vuelve disponible en el presente. La fluidez de la escritura cerveriana –el sentido circula, migra y se despliega sin hipóstasis maniqueas– y la heterogeneidad de los nombres y las voces³⁸ permiten evitar el riesgo de una reificación de los vencidos, que encerraría lo ejemplar en una iconografía inmóvil y estereotipada, aplastando la pluralidad y forzando la admiración nostálgica más que ensanchando el campo de los posibles axiológicos y políticos. La narrativa no renuncia nunca a la idea de colectivo, pero el hecho de que éste último se construya por y en la polifonía y lo heterogéneo le permite tal vez al autor minimizar los riesgos inherentes al acto de ventriloquia que efectuaría según Spivak toda persona que pretendiese representar, en los dos sentidos del término –hablar en nombre de; re-presentar–, la comunidad irremediabilmente heterogénea de los subalternos.

Coralidad y comunidad política: la polifonía del disenso

Como a menudo se subrayó³⁹, el perspectivismo es una técnica de composición central en la narrativa de Alfons Cervera. Como en Manuel Vázquez Montalbán (*El pianista*, 1985) o en Rafael Chirbes (*La larga marcha*, 1996), el discurso monolítico de la memoria oficial se difracta en una composición polifónica y caleidoscópica que pretende ser una estrategia de resistencia formal a los efectos disolventes del pacto del olvido. Un mismo acontecimiento es generalmente objeto de varios relatos que se superponen, se entrecortan, se complementan, se entretejen o se contradicen, hasta tal punto que podríamos hablar de una poética del eco o de la enmienda perpetua. La significación del acontecimiento se construye a través de una imbricación o un enmarañamiento constantes de voces: donde se cruzan los relatos, se repiten o se desmienten los elementos que le permiten al lector elaborar una escena, o al contrario deshacer lo elaborado para volver a integrar las nuevas versiones que el relato nos va deparando. El mecanismo de la enmienda perpetua se aleja de la repetición machacona propia de la novela

³⁷ Anne-Laure BONVALOT, entrevista con Alfons Cervera, art. cit.

³⁸ La novela consta de un prólogo y un epílogo, entre los cuales se inserta la historia propiamente dicha, titulada “De los nombres y las voces”.

³⁹ Véase el trabajo ya mencionado de Georges Tyras, o también el de Ulrich WINTER, “Memorias asimétricas. La Guerra Civil y la guerrilla antifranquista en la literatura de expresión castellana dentro del contexto ibérico”, *Revista Internacional de Estudios Vascos*, n°8, 2011, pp. 28-39, <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/rievcuadernos/08/08028039.pdf>>, consultado el 13/01/2015.

de tesis, ya que por todas partes, lo que se expresa es el carácter parcial –en los dos sentidos de la palabra– y situado tanto del proceso mnésico como del acto de escribir. Estamos ante una técnica de composición de la referencia que opera por acumulación sucesiva de capas narrativas, de voces inciertas que emanan de las vidas minúsculas de pequeños personajes que se multiplican y parecen aún más pequeños en el espeso volumen de 2013.

Sin embargo, el gran número de voces que atraviesan las novelas cerverianas y la consiguiente proliferación del microrrelato o de lo aparentemente anecdótico no es para nada sintomático de un abandono de la dimensión colectiva y política de los conflictos que en las novelas se desenvuelven. Por lo contrario, la articulación entre lo individual y lo colectivo es la clave de bóveda de la narración-mosaico que Alfons Cervera lleva a cabo. Si el novelista rehúye de los personajes emblemáticos, lo hace sin abandonar nunca la perspectiva de clase como prisma de la representación⁴⁰. La heterogeneidad de un sujeto político polifacético –maquis, comunista, anarquista, reprimido, amordazado, pero siempre “sin-parte”– no implica en absoluto una desagregación de la comunidad representada. En esa labilidad radica más bien la clave de la reconfiguración caleidoscópica de un “nosotros político” que esta literatura intenta representar evitando el costumbrismo y el esencialismo:

Jo desconfio moltíssim dels herois [...] Jo sóc molt partidari, i les meves novel·les en són un bon exemple, de la gent xicoteta, dels espais xicotets, de la gent i els espais que són absolutament desconeguts. Jo crec que la història és la història en minúscula i no la història en majúscula, també menyspreo i em repugna la història escrita en majúscula⁴¹.

La cuestión de la proliferación de lo microscópico es decisiva para entender el renuevo reciente de las formas y estructuras de la ficción crítica: ciertos elementos afines, generalmente considerados característicos del posmodernismo literario –fragmentación, perspectivismo, metaficcionalidad, entre otros– son absolutamente centrales en las ficciones políticas contemporáneas que pretenden recuperar la dimensión colectiva –es decir, política– del relato literario. De esta paradoja aparente se puede deducir que los tropos y marcadores textuales de lo diminuto no son siempre el síntoma formal del triunfo de lo que se viene llamando “el fin de las ideologías”. Por lo contrario, el caleidoscopio literario de las vidas minúsculas no es la forma sistemática del desmigajamiento posmoderno y de una palabra que, rota por todas partes, se

⁴⁰ “Creo que hay un código de clase que nunca me ha abandonado a la hora de escribir o de cualquier cosa que haga en la vida”, Enric LLOPIS, “Nunca encontré demasiada diferencia entre mi trabajo periodístico y la literatura”, entrevista con Alfons Cervera, 27/12/2013, <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=178702>>, consultado el 17/01/2015.

⁴¹ Alfons CERVERA, entrevista para *Levante TV*, *op. cit.*

habría vuelto impotente e incapaz de significar otra cosa que esa misma impotencia. En las novelas de Alfons Cervera, la palabra desmultiplicada en un eco incesante, expuesta en su parcialidad y rotura fundamentales, logra *re-presentar* incansablemente, sea de un modo obsesivo o elegíaco, sea bajo una modalidad fantasmática, el acontecimiento silenciado –por ejemplo la opresión, la tortura, pero también la praxis política revolucionaria y su criminalización: “–Tu padre fue terrorista. ¿No te lo dijo nunca?⁴²” le dice una voz anónima a María, hija de un personaje que un día quiso cambiar el mundo usando contra la dictadura la violencia política.

El acontecimiento aparece como una marca que dejó el recuerdo, es una huella que de tanto repetirse, o mejor dicho declinarse, versionarse, relatarse, se vuelve incontestable: está en cada uno de los personajes, y eso a pesar de la multiplicidad de los puntos de vista presentes. La poética del acontecimiento es a la vez coral y difusa, como lo ilustra en el texto cerveriano la omnipresencia del rumor. Esta voz anónima simboliza la parcialidad y la fragilidad esenciales del recuerdo, pero también le confiere una dimensión plural. En el prólogo de *Maquis*, abundan las huellas de la voz colectiva a través de los verbos declarativos en tercera persona del plural. Introducen un doble principio de incertidumbre, relativo a la identidad de las fuentes por una parte; a la fiabilidad de los recuerdos del narrador de turno por otra: “*Dicen* que mi padre le cortó la cabeza al guardia civil que le pegó una paliza por trabajar en domingo⁴³”; “Un día mataron al maestro y *decían* que lo habían matado mi padre y otro maquis del pueblo que se llamada Nicasio⁴⁴”; “Y cuando quiero recordar lo que pasó entonces y lo que pasó después voy dando saltos y confundiendo las voces y los nombres, como *dicen* que sucede siempre que quieres contar lo que recuerdas⁴⁵”.

Lo que el rumor formula será luego objeto de una gran epanortosis, multifocal, incansable y colectiva. Episodios y motivos circulan de una novela a otra: la riada de 1957, el “pan de rana” de la Fuente Grande, la Argentina en forma de cucurucho, la cabeza de Napoleón, las uñas de Ángel azules después del soplete de los guardias civiles, el suicidio de Damián o el de Martín en *Todo lejos*, las latas de sardinas del cementerio civil, etc., son objeto de mil testimonios, conjeturas o rumiaciones; son variaciones, en el sentido casi musical de la palabra, sobre un tema que “se” –desde un “se” fundamentalmente plural y lábil– vuelve a formular según varias acepciones. En *Todo lejos*, el “terrorismo” de Luis, tematizado como tal

⁴² Alfons CERVERA, *Todo lejos*, op. cit., p. 20.

⁴³ Alfons CERVERA, *Maquis*, op. cit., p. 155.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 157. En los tres casos, el subrayado es nuestro.

por una voz sin origen –“*Acaban* de decirme en la plaza que fuiste un terrorista⁴⁶”– se convierte progresivamente en la manzana de una discordia casi filológica. A estas acusaciones anónimas que se repiten como un molesto estribillo o una cantilena que escande la novela, varios personajes *replican* –en los dos sentidos del término: repetir; contestar–, y se crea así un debate sobre la cuestión de la legitimidad de la violencia política y su tratamiento retórico en la actual democracia.

El retomar repetidamente un acontecimiento cuya relación no coincide nunca totalmente con la anterior pone de manifiesto un leve diferir donde anida precisamente la especificidad del punto de vista. Tal poética de la voz, que tiene que ver con la técnica musical del contrapunto, pretende socavar narrativamente los discursos hegemónicos: la acumulación de las huellas que un testigo múltiple y polifónico trae a colación permite entablar un diálogo con las retóricas de la reconciliación o del olvido desde el territorio de la ficción, dándole al recuerdo de los vencidos un cariz propiamente político. Podemos aplicar al propio autor la frase que el narrador impersonal formula a propósito de Sunta, protagonista y narradora secundaria de *El color del crepúsculo*: “Porque sabe de la fragilidad de la memoria, escribe⁴⁷”. Pero el homenaje ficcional rendido a los amordazados de la historia es indisociable de una polifonía del disenso que busca poner en tela de juicio la asertividad o la performatividad de los lenguajes democráticos:

De quién son las voces, a qué tiempo pertenecen. El texto no es nunca un diálogo, decía Roland Barthes. Y las voces que lo construyen tampoco. Son pedazos de lo que sea, roturas de una línea quebrada donde los escondites son muchos, puestos ahí con una aparente inocencia, en los recodos más peligrosos de su itinerario (el del texto, el de las voces que lo sustentan y en el que finalmente se apoyan para que tenga uno u otro sentido lo que afirman o niegan con una vehemencia que a veces no se sabe si viene de una timidez con la testa humillada o de la astucia)⁴⁸.

Si se exhibe siempre la posicionalidad –y por tanto la imposible neutralidad– del punto de vista, la heterogeneidad de las voces es máxima, en particular porque la polifonía ceriveriana trasciende los diferentes niveles enunciativos, desjerarquizándolos. Como lo recalcó Georges Tyras, ocurre que las voces de los personajes “[...] adquieren una autonomía total, emancipándose dentro de una secuencia de cualquier marca narrativa introductoria⁴⁹”. Puede en efecto que una secuencia sólo se componga de una o dos frases, enunciadas en discurso directo: es el caso de la secuencia final de *El color del crepúsculo* –“–Madre, te acuerdas de la

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20. El subrayado es nuestro.

⁴⁷ Alfons CERVERA, *El color del crepúsculo*, in *Las voces fugitivas*, op. cit., p. 35.

⁴⁸ Alfons CERVERA, *Todo lejos*, op. cit., p. 63.

⁴⁹ Georges TYRAS, *Memoria y resistencia*, op. cit., p. 55.

noche en que se murió Trotsky... Se infló como un globo y explotó en su jaula⁵⁰–, de la secuencia 30 de *La sombra del cielo* –“¡Sácame la rata de la boca!⁵¹–, de las secuencias 33 et 45 de *La noche inmóvil* –“Se ha muerto Franco, abuelo. –¿Y a mí qué?⁵²”. Estas secuencias-frases no sólo refuerzan el carácter fragmentario de la escritura, sino que también les confieren a las voces de los personajes una potencia renovada, sobre todo cuando se ubican en posición de cierre como en *El color del crepúsculo* y *La noche inmóvil* –cargándose entonces de un carácter casi epigráfico. Más allá de la confusión voluntaria entre voz actancial y voz narrativa, que traduce una visión desacralizada de la escritura literaria, también se puede ver en este mecanismo una manera de desdibujar aún más la frontera entre el texto y el paratexto autorial –los epílogos son en buena parte epigráficos, y por consecuencia intrínsecamente polifónicos–, entre la diégesis, la narración y el acto de escritura. La narración, su instancia y su objeto llegan a confundirse –una confusión exhibida como tal y que, por tanto, no es nada tramposa–, hasta tal punto que, como lo dice el narrador de *Esas vidas*, “el relato del horror es el mismo horror⁵³”.

A nivel formal, podemos considerar que el hormigueo de las voces intranquilas viene a romper constantemente el silencio macizo que reinaba en Los Yesares, disipando los temores del maestro Pastor Vázquez: “[e]l silencio de los vivos es más terrible aún que el de los muertos⁵⁴”. La designación obsesiva del silencio permite conjurarlo de manera casi performativa: la composición contrapuntística y la coralidad abren brechas en el silencio orquestado, ahuyentando las tinieblas del discurso monolítico de los vencedores. Podemos formular la hipótesis según la cual el perspectivismo situado de Cervera no es la marca o el resquicio de la supuesta caída de los metarrelatos ocurrida con la posmodernidad⁵⁵, sino más bien un tipo de refutación formal del monologismo característico de todo consenso. Por eso podemos decir que la polifonía del disenso es la principal característica de la escritura de Alfons Cervera: unas voces se elevan continuamente, añadiendo su peculiar versión de los hechos a los relatos vigentes que su propio brotar enmienda o contradice, aspirando a modificar en profundidad la configuración discursiva existente –el “reparto de lo sensible”, para retomar la

⁵⁰ Alfons CERVERA, *El color del crepúsculo*, op. cit., p. 143.

⁵¹ Alfons CERVERA, *La sombra del cielo*, in *Las voces fugitivas*, op. cit., p. 477.

⁵² Alfons CERVERA, *La noche inmóvil*, in *Las voces fugitivas*, op. cit., p. 363.

⁵³ Alfons CERVERA, *Esas vidas*, op. cit., p. 40.

⁵⁴ Alfons CERVERA, *Maquis*, op. cit., p. 247.

⁵⁵ Aludimos a las tesis de Jean-François LYOTARD, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* [1979], Cátedra, Madrid, 1987.

expresión acuñada por Jacques Rancière⁵⁶. También empleamos el término “disenso” en el sentido profundamente político que le dio el filósofo francés, como condición de emergencia, y casi como sinónimo, de lo político:

Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que se imponga como evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común. En eso consiste el proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible⁵⁷.

Como lo escribe Belén Gopegui, “[l]as historias pesan, y pesan más todavía las historias que no han llegado a ser novelas, las que no se abren camino: pesan sobre todo por lo que no muestran, por todo cuanto impiden vislumbrar⁵⁸”. En este sentido, la dimensión “humana” de las “històries xicotetes” es política: la acumulación de las historias refuta formalmente la “objetividad” de una historia con mayúsculas. Los ecos diminutos hacen que se escuche el clamor de la “gent xicoteta”, su profusión viene a desmentir las retóricas unívocas de la reconciliación nacional. Porque el surgir de esas voces pretende agujerear el discurso oficial de la reconciliación y del silencio desde un punto de vista que busca y asume narrativamente el disenso, la reivindicación humanista no es separable de un posicionamiento crítico fuerte. Diremos pues que la escritura cerveteriana de los vencidos no procede de un “realismo humanista” abstracto que implicaría convocar la problemática noción de naturaleza humana⁵⁹, sino de un “humanismo comprometido⁶⁰” que historiza y no despolitiza: la voluntad de componer la memoria en un entramado de relatos subjetivos y cargados de emociones no implica aplastar o disolver la dimensión conflictiva del relato en un patetismo que implicaría desviar “la mirada desde el espacio de la lucha de clases situándola en el de la hagiografía sentimental o nostálgica⁶¹”. La tonalidad a veces elegíaca que se desprende del texto no impide la inscripción y la proclamación de discursos traducibles y apropiables en el presente –el

⁵⁶ Véase Jacques RANCIÈRE, *El reparto de lo sensible. Estética y política* [2001], Libros Arces-Lom, Santiago de Chile, 2009.

⁵⁷ Jacques RANCIÈRE, *El espectador emancipado* [2008], Manantial, Buenos Aires, 2010, pp. 51-52.

⁵⁸ Belén GOPEGUI, *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, Editorial Complutense, Madrid, 2008, p. 42.

⁵⁹ Véase al respecto Constantino BÉRTOLO, “Realidad, comunicación y ficción: a propósito de *El padre de Blancanieves* de Belén Gopegui”, in Matías ESCALERA CORDERO (Ed.), *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente*, Tierradenadie, Madrid 2007, pp. 129-146.

⁶⁰ Georges TYRAS, *Memoria y resistencia*, op. cit., pp. 40-41.

⁶¹ Rafael CHIRBES, “¿De qué memoria hablamos?”, art. cit., p. 243.

dispositivo rizomático de la novela incluso propicia la posibilidad de esta transmisión, de esta traducción axiológica. Como lo decía hace poco el propio autor, en su obra, “les vessants humana, ideològica i política no són separables⁶²”. Las voces de Alfons Cervera, textuales o paratextuales, vienen siempre cargadas de una dimensión interruptiva que implícita o explícitamente le otorga a la palabra literaria una renovada potencia de intervención. Es la esencia de la epanortosis, figura que nos parece emblemática de la novela crítica actual, en la medida en que ésta se fundamenta en una dinámica de enmienda permanente de lo establecido –enmienda cuyo carácter obsesivo ilustra también la necesidad urgente de una gramática de la contestación que esa narrativa intenta elaborar. Aplicada al plano enunciativo, la epanortosis deviene en polifonía del disenso, y se aleja definitivamente de una lógica de la superposición o de la yuxtaposición, para manifestar en el plano poético una concepción fundamentalmente lúcida y antiautoritaria de la construcción de la voz colectiva. Finalmente, siendo la epanortosis una figura actualizante por definición, permite pasar de la lógica potencialmente idealizante del homenaje narrativo a una poética de la refutación infinita.

A modo de conclusión. Investigación memorialística y (re)politización del gesto literario

La declaración epigráfica que abre la última novela del escritor es la siguiente: “Estas páginas cuentan una historia real. Sucedió en un verano de mis veinte años. Pero ya se sabe que lo real no significa nada sin la ayuda de la ficción⁶³”. Tal programa narrativo nos parece ilustrar el posicionamiento del autor a la hora de recuperar una memoria conflictiva borrada del mapa de lo disponible. Multiplicando los paralelismos entre escritura ensayística y escritura literaria –la primera se enmarca a veces en la otra, como en el final de *Aquel invierno*, donde se incluye un artículo de Alfons Cervera efectivamente publicado en *El Levante*–, el narrador polifónico pretende reconstruir unas microhistorias invisibilizadas –más que invisibles– valiéndose del recurso de la ficción, de la cual se viene afirmando el poder heurístico y esclarecedor: “Al novelista le interesa vuestra historia. Y la contará con la única condición de no traicionarla. [...] Pero la novela inventa y eso puede ser una traición y puede que no⁶⁴”. La postura del narrador-escritor resulta cada vez más tematizada en las novelas de Cervera: a medida que aumenta el grado de metanarratividad, la reivindicación de una responsabilidad de la palabra novelesca se hace más contundente. Como ya era el caso en *Aquel invierno*, en *Todo lejos*, la instancia organizadora es, más que un simple narrador, un *témoignaire* y un componedor: no sólo recoge

⁶² Alfons CERVERA, entrevista para *Levante TV*, *op. cit.*

⁶³ Alfons CERVERA, *Todo lejos*, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁴ Alfons CERVERA, *Ibid.*, p. 23.

las huellas o los pedazos de un relato roto que graba o registra, sino que éstos son objeto de una rearticulación, de un proceso de transcripción, de composición o de transfiguración cuyas implicaciones éticas e ideológicas se cuentan en la novela. Tanto Vanessa, la protagonista de *Aquel invierno*, como el narrador anónimo de *Todo lejos* ocupan la función de *témoignaire*, es decir de metatestigo o “testigo de los testigos”. Según la definición que da de él Régine Waintrater, el *témoignaire*, que no tiene equivalente léxico en castellano, es un ayudante poético: es el que escucha y recoge los testimonios, pero también el que acompaña activamente la elaboración de un relato del que acaba siendo coautor⁶⁵. Contra lo que Belén Gopegui llama “la ideología de la inspiración⁶⁶”, la identificación del narrador con la figura del componedor⁶⁷ hace hincapié en la insoslayable mediación que implica el acto de escribir: el narrador de *Todo lejos* afirma por ejemplo al final de la novela que “las entrevistas de donde salen estas páginas fueron realizadas entre los meses de abril y diciembre de 2012⁶⁸”. A diferencia del llamado “relato real” de Javier Cercas, la investigación memorialística no pretende establecer un saber de orden factual. Se subraya permanentemente la importancia del trabajo de reconfiguración de las huellas recogidas: el interés de la investigación del narrador cerveriano radica en el momento en que la huella mnésica se hace huella escrita, constituyendo entonces una forma de saber menos *fugitivo*, menos frágil. Volvemos a encontrar aquí una acepción particular de la poética de la voz ya mencionada antes, vinculada con la figura del testigo y la ficcionalización del proceso de recogida del testimonio:

Entonces se dibuja una poética de la voz (según la fórmula de Dominique Rabaté) que retoma el antiguo debate entre testimonio o ficción para desactivarlo y ponerlo al servicio de una estética en la que el lector recibe la presencia del testigo, incluso ficticia, como garante de una verdad específica: el modelo es el de un relato basado en la presentación (la integración en el presente) de los testimonios ausentes, desaparecidos –que garantiza sola y paradójicamente el poder de la ficción⁶⁹.

Mediante la introducción de la doble figura del *témoignaire* y del componedor, se afirma narrativamente que escribir es reunir y configurar, pero también, inevitablemente, elegir y descartar: se afirma así la profunda politicidad del gesto del novelista a la hora de intervenir en

⁶⁵ Véase Régine WAINTRATER, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Payot, París, 2003.

⁶⁶ Belén GOPEGUI, “Novela en retaguardia”, *Cubadebate*, 29/10/2004, <<http://www.cubadebate.cu/opinion/2004/10/29/belen-gopegui-novela-en-retaguardia/>>, consultado el 13/01/2015.

⁶⁷ Constantino BÉRTOLO, “Realidad, comunicación y ficción...”, art. cit., p. 139. El crítico propone el término de *componedor*, y no el de *compositor*, para calificar esta instancia organizadora. La palabra remite al campo de la imprenta y designa etimológicamente el instrumento de madera en el que el tipógrafo coloca los signos y los caracteres. Lo que se recalca con esta expresión es la labor artesanal y textual de una instancia cuyo gesto de mediación tiende a exhibirse en vez de borrarse.

⁶⁸ Alfons CERVERA, *Todo lejos*, op. cit., p. 181.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 56-57.

el territorio de los relatos disponibles: “Escribir es vivir más vidas, mezclarlas a tu antojo, decidir el sitio que a partir de entonces esas vías ocuparán en la memoria⁷⁰”.

⁷⁰ Alfons CERVERA, *Aquel invierno*, in *Las voces fugitivas*, *op. cit.*, p. 645.