

Coming-of-age, photography and animalization
in *El color del crepúsculo*, *Maquis* and *La noche inmóvil* of Alfons Cervera

Ramón Flores Pinedo

A thesis
submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2018

Committee:

Prof. Anthony Geist

Prof. José Francisco Robles

Program Authorized to Offer Degree:

Department of Spanish and Portuguese Studies

©Copyright 2018
Ramón Flores Pinedo

University of Washington

Abstract

Coming-of-age, photography and animalization

in *El color del crepúsculo*, *Maquis* and *La noche inmóvil* of Alfons Cervera

Ramón Flores Pinedo

Chair of the Supervisory Committee:

Professor Anthony Geist

Spanish and Portuguese Studies

This thesis explores coming-of-age, photography and animalization in *El color del crepúsculo*, *Maquis* and *La noche inmóvil*, the first three novels of the memory cycle of Alfons Cervera. My study focuses first on the childhood learning of the protagonist in *El color del crepúsculo*, especially in the role that nature and books play as a refuge for the imagination. In the second part, I explore the functions of photography in the three novels as a reminder of the past and as a transmitter of memory. Finally, in the third part, I study the animalization of the characters, specifically the guerilla fighters as foxes, in *Maquis* and *La noche inmóvil*.

Universidad de Washington

Resumen

Aprendizaje, fotografía y animalización

en *El color del crepúsculo*, *Maquis* y *La noche inmóvil* de Alfons Cervera

Ramón Flores Pinedo

Director de la tesina:

Profesor Anthony Geist

Departamento de Español y Portugués

Esta tesis explora el aprendizaje, la fotografía y la animalización en *El color del crepúsculo*, *Maquis* y *La noche inmóvil*, las tres primeras novelas del ciclo de la memoria de Alfons Cervera. Mi estudio se centra en primer lugar en el aprendizaje infantil de la protagonista de *El color del crepúsculo*, especialmente en el papel que juegan la naturaleza y los libros como refugio de la imaginación. En la segunda parte, exploro las funciones de la fotografía en las tres novelas como un recordatorio del pasado y como un transmisor de memoria. Finalmente, en la tercera parte, estudio la animalización de algunos de los personajes, con un especial enfoque en la representación de los guerrilleros como zorras, en *Maquis* y *La noche inmóvil*.

Índice:

1. Introducción.....	6
2. Infancia o el paraíso de la imaginación.....	12
3. Fantasmas de una memoria frágil.....	21
4. Metáfora animal.....	32
5. Conclusiones.....	44
6. Bibliografía.....	48

Introducción.

La publicación de *El color del crepúsculo* de Alfons Cervera inauguró en 1995 un *corpus* de textos que, a la postre, se le denominó “Ciclo de la memoria”¹. Ya para 2005, el proyecto literario del escritor valenciano se convirtió en la pentalogía de la memoria²; y en 2013, las cinco obras que conforman la pentalogía se compilaron en un volumen bajo el título de *Las voces fugitivas*.

Esta tesina explora diversos aspectos de *El color del crepúsculo*, *Maquis* y *La noche inmóvil*, las tres primeras novelas del ciclo memorístico de cinco aristas que Cervera forjó a lo largo de una década (1995-2005). Me enfocaré primero en el aprendizaje infantil de Sunta, la protagonista de *El color del crepúsculo*, en especial, en el papel que desempeñan la naturaleza y los libros como refugio de la imaginación. Más tarde, exploraré las funciones que tiene la fotografía en cada texto, como recordatorio acechante del pasado y como transmisor de memoria. Por último, hablaré de las representaciones de los personajes como animales, especialmente los maquis como zorras, en *Maquis* y en *La noche inmóvil*.

Cervera ha confesado en diversas ocasiones que *El color del crepúsculo* es su novela favorita, que es la novela que más quiere y que además, es la que más emoción le provoca al leerla. En 1993, decidió contar la historia de su infancia, de manera que comenzó a escribir

¹ El “Ciclo de la memoria” se compuso inicialmente por tres novelas: *El color del crepúsculo* (1995), *Maquis* (1997) y *La noche inmóvil* (1999); el propio Cervera lo denominó la “trilogía de la memoria” (Cervera en Tyras, 2007 219). A la trilogía del “Ciclo de la memoria” se le sumó *La sombra del cielo* en 2003, para devenir en una tetralogía, que se convirtió finalmente en la pentalogía de la memoria con *Aquel invierno* (2005).

² A propósito de la publicación de *Aquel invierno*, Herme Cerezo en una publicación en el diario *Siglo XXI* en 2005 sostuvo que “es la cuarta novela de eso que se ha convenido en denominar el “Ciclo de la memoria”. Con ella el ciclo deviene en Tetralogía y, a buen seguro, la cosa no parará ahí y dentro de algún tiempo estaremos hablando de una Pentalogía” (Cerezo 2005). Sin embargo, la pentalogía que vaticinaba Cerezo, ya se encontraba conformada desde entonces ya que, publicada dos años antes de *Aquel invierno*, *La sombra del cielo*, forma parte de la pentalogía.

la novela, con el ánimo de rendir un homenaje afectivo a su tierra natal, Gestalgar³ y a su gente (Cervera 2013 162). La novela es el resultado de una deuda que Cervera decide pagar a su pueblo y a su gente a través de la ficción. Cervera ya había escrito artículos periodísticos sobre su pueblo natal, sin embargo, Gestalgar figuró en su ficción hasta la publicación de estas novelas.

Maquis es la novela que más atención ha recibido de la crítica literaria, no sólo por abordar directamente el tema de los maquis en los primeros años de la postguerra, sino debido a su estructura, ya que está compuesta por cincuenta secuencias narrativas o microhistorias, narradas a partir de una multiplicidad de voces. Cervera reconoció en una entrevista con Valeria Possi que “Con mis novelas de capítulos breves, con esos fogonazos que mezclan sin tapujos —y asumiendo el riesgo que eso conlleva— elementos propios de la prosa y también elementos clarísimos de la poesía, abriendo el catálogo de voces a la pluralidad y no dejar ese catálogo en la boca sola de un vocero único que concede la voz a quien quiere y la niega a quien desprecia” (346). Como podemos apreciar, Cervera apuesta por una democracia en narración, contrario a otros novelistas que se enfocan sólo en darle voz a aquellos que fueron silenciados.

Ignacio Soldevilla reconoce en *La noche inmóvil* “la condición fuertemente poética, más lírica que épica, de esta hermosa saga más colectiva que familiar, en la que coralmente se expresa la voz de un pueblo marginado por la historia con mayúscula, pero que no se ha

³ Gestalgar, el pueblo natal de Cervera es una especie de Yoknapatawpha, ya que puebla gran parte de su obra narrativa. Gestalgar es un pueblo que casi se quedó vacío en la década de los sesenta, En *Tantas lágrimas han corrido desde entonces*, Cervera habla de este vacío físico y sentimental que viven estos pequeños pueblos y sus habitantes al tener que emigrar para poder sobrevivir. Lo anterior nos recuerda la preocupación de Llamazares del abandono de las comunidades rurales españolas. En “‘Total’ Los pueblos españoles deshabitados se cuentan ya por millares” señala lo siguiente: “Toda la España interior, con la salvedad de las capitales de provincia y de algunas cabeceras de comarca, no todas, camina hacia la despoblación total, como describe en su impresionante libro *La España vacía* Sergio del Molino, un ensayo sobre la desaparición de un mundo, el de la España rural e interior” (Llamazares, 1 de junio de 2016).

resignado a morir, que ha querido retener en su memoria colectiva —que es la única forma de eternidad— sus más caras emociones” (16). Como podemos ver, Cervera pretende dejar constancia de la memoria colectiva a través de una narración polifónica. Cada personaje nos narra una historia memoria individual que, no obstante, está sujeta a la memoria colectiva.

Sunta narra en *El color del crepúsculo* sus recuerdos infantiles en Los Yesares, un pueblo ficticio enclavado en la serranía valenciana que, en el terreno de la ficción, equivale a Gestalgar. Los recuerdos de Sunta se enmarcan temporalmente en la postguerra española de los años cincuenta, sin embargo, son rememorados desde la Transición. Considero pertinente destacar el carácter poético del título⁴, y cómo éste resume de alguna manera la aproximación de la protagonista a su ocaso vital. Sunta es una mujer que pasa sus tardes escribiendo las memorias de su vida bajo el color amarillo del crepúsculo, y a sus cincuenta años se dispone a “hacer memoria” y a escribir los recuerdos de su infancia, pues tiene la certeza de que aquello que no se escribe, termina irremediabilmente en el olvido.

En *El color del crepúsculo*, Sunta parte del presente narrativo para explorar el pasado, busca en sus memorias infantiles información útil para comprender la situación en la que se encuentra, así por ejemplo, la voz madura de Sunta habla de una calle en Los Yesares dedicada a la memoria de Chicago, el hombre que trabajaba recogiendo la basura: “Y si escribo lo que escribo es porque ayer pasé por esa calle y me di cuenta de que a la placa de cerámica algún pájaro, o la tierra que algunas veces arrastra el viento, le ha arrancado la última letra de su nombre” (1995 151). Vemos en la cita anterior que ese vacío y precariedad de Chicago en el recuerdo de Sunta se reflejan simbólicamente, en la letra que falta de su

⁴ En “El novelista y la creación”, un texto publicado originalmente en *Maquis y guerrillas antifranquistas. Historia y representaciones*, Cervera explica que el título de su obra se inspiró en un fragmento de *La educación sentimental* de Flaubert (Cervera en Tyras 2007 220).

nombre. Cervera ha sostenido que su narrativa no busca el tiempo perdido como Proust⁵, sí en cambio —citando uno de los poemas de José Caballero Bonald— “el tiempo que nos queda” (2007 104), un verso del poema “Bar Nocturno” en el que se explora el cambio del comportamiento de los individuos en la noche respecto al día, a través de los tópicos del *tempus fugit* y del *carpe diem*. Observamos que para Bonald, no hay más tiempo que uno mismo, de ahí la importancia de nuestras acciones para aprovechar o no ese tiempo.

Para Cervera, es importante explorar el pasado para comprender el presente. En un texto titulado “Ese tiempo que avanza a trompicones” leído en el I Congreso *Direcciones de la literatura contemporánea y actual*, Cervera sostuvo que “El pasado no se fabrica, está ahí para que lo movamos de sitio, para traerlo a los tiempos de ahora, para sacar de él lo que más nos puede enseñar acerca de lo que nos pasa”⁶ (2016 226). Para Cervera, conocer nuestro pasado para entender nuestro presente debe ser el propósito común de los artefactos culturales enfocados en la memoria de la postguerra.

En *El color del crepúsculo* encontramos tres voces narrativas: Sunta en su niñez, Sunta en su madurez, y la voz de un narrador omnisciente: “Hoy piensa la mujer que el miedo huele, que es como si hubiera echado colonia en los rizos de sus cabellos” (1995 73). Tal como podemos advertir en la cita anterior, que no sólo describe a detalle las acciones de la protagonista sino que da a conocer cada uno de sus pensamientos, en ningún momento llama a Sunta por su nombre a lo largo de la novela, y por el contrario, siempre se dirige a ella

⁵ Cervera hace referencia a la novela *À la recherche du temps perdu* (En busca del tiempo perdido) de Marcel Proust, escrita en siete entregas entre 1908 y 1922, en la que se relata una serie de acontecimientos a partir de una exploración memorística de parte del escritor.

⁶ “Ese tiempo que avanza a trompicones” fue presentado en el I Congreso *Direcciones de la literatura contemporánea y actual*, que tuvo lugar en la Universidad de Alcalá, del 4 al 6 de abril de 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=Nopc9lx-x2k>>

como “la mujer”; en este sentido, observamos una demarcación y distanciamiento afectivo por parte del narrador, en aras de concederle al relato garantías de veracidad.

La mayor parte de la narración corre a cargo de la voz adulta de Sunta, quien escribe en una libreta los recuerdos que conserva de su infancia, y que terminan conformando la novela misma. En vísperas de su casamiento con Arturo, Sunta decide escribir “porque sabe de la fragilidad de la memoria” (1995 22). No obstante, la primera parte de la novela es narrada por la voz infantil de Sunta. En una temprana entrevista con Georges Tyras, Cervera confesó la dificultad que suponía mantener esta voz infantil a lo largo del relato, y por consiguiente, reveló los artilugios que empleó para lograr vencer dicho obstáculo:

Quando empecé a escribir la novela era la niña quien iba a contar la historia. Pero claro, a los tres capítulos, me doy cuenta que de una niña no tiene ni el bagaje cultural, y mucho menos en aquella época, ni la experiencia, ni sobre todo el lenguaje para contar. Y a ese paso, la novela se acababa a los tres capítulos. Y es a partir de ahí cuando pienso que ha de haber tres voces: cuando la niña ya no puede más, es Sunta de mayor la que habla, y cuando Sunta se cansa es un narrador quien las cuenta a las dos (Cervera 2004 1632).

Georges Tyras⁷ destaca la polifonía presente en la obra de Cervera, especialmente en *Maquis*, aunque hay que decir que esta característica también es visible en *El color del crepúsculo* y en *La noche inmóvil*. Para Tyras, “el intrincado trenzado de las voces en la obra de Cervera es el resultado de una anamnesia⁸ de dimensión ética” (2007 57). A esta reminiscencia de corte ético que refiere Tyras, Cervera le llama “dimensión moral”, y con

⁷ Georges Tyras es uno de los más reconocidos estudiosos de la obra de Cervera. Su libro *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera* (2007) es sin duda alguna, el estudio más completo y global del escritor de *Maquis*. Georges Tyras es además el traductor al francés de los tres libros de Cervera publicados por la editorial francesa La contre allée: *Ces vies-là* (Esas vidas) (2011), *Tant de larmes ont coulè depuis* (Tantas lágrimas han corrido desde entonces) (2014) y *Les Chemins de retour* (Los caminos de regreso) (2015). Georges Tyras es también el traductor de otros dos libros de Cervera al francés: *Maquis* (Maquis) (2010) y *La couleur du crépuscule* (El color del crepúsculo) (2012), que aparecen bajo el sello editorial La Fosse aux Ours.

⁸ En *History, Memory, Forgetting*, Paul Ricoeur explora el termino de anamnesia, es decir “anamnesis” en oposición al de “mneme”. Ricoeur explica el termino de anamnesis como el acto de rememoración: “The distinction between mneme and anamnensis rests on two things: on the one hand, the simply memory arises in the manner of an affection, while recollection consists in an active search” (17).

frecuencia recuerda una frase de José Manuel Caballero Bonald: “¿Quién recuerda miente?”⁹ Cervera es consciente de que lo que escribe pertenece al terreno de la ficción, pero considera de suma importancia no olvidar la dimensión moral en su literatura: “intento que haya unas raíces históricas que al menos supongan una moral propia (la mía) a la hora de inventarme lo que cuento” (2013 164). En *El color del crepúsculo*, *Maquis* y *La noche inmóvil*, son textos de un marcado componente autobiográfico. Cervera describe lugares que son familiares para los habitantes de Gestalgar, quienes a su vez, forman parte de su literatura. Sin embargo, también es consciente que el trabajo de la escritura involucra una inmensa dosis de invención.

⁹ En una carta personal a Tyras en marzo de 1999, Cervera aplaude la dimensión moral de en la narrativa del escritor español José Manuel Caballero Bonald, además de reconocer también en su dimensión moral como individuo (Cervera en Tyras 2007 88).

Infancia o el paraíso de la imaginación.

El color del crepúsculo, en efecto, no retrata precisamente un paraíso infantil, sin embargo, es posible construir una analogía metafórica a partir del interés por el conocimiento que refleja la protagonista. Al existir una voz infantil en el texto, *El color del crepúsculo* se asemeja, en su estrategia narrativa, al magnífico cuento de Manuel Rivas “La lengua de las mariposas” en el que somos testigos del aprendizaje afectivo de Moncho, gracias a la paciente y generosa instrucción de don Gregorio. Situados temporalmente en dos épocas distintas; 1936, el último año de la Segunda República en “La lengua de las mariposas”, y los años cincuenta de la dictadura franquista en *El color del crepúsculo*; la formación escolar de ambos niños, produce efectos completamente distintos.

Lorraine Ryan nos dice que en “La lengua de las mariposas”, la escuela “is primarily responsible for the development of Moncho’s agency, as it undermines the force of the ecological center as his primary source of information concerning the world” (454). Sunta, en cambio, tiene dos recuerdos muy distintos de la escuela y de sus maestras; por un lado recuerda a Cándida con cariño, ya el propio nombre de la maestra insinúa bondad e ingenuidad. Sunta no se refiere a ella como doña Cándida, y prefiere llamarla simplemente Cándida, hecho que manifiesta la cercanía y afecto que le dispensa. Por otro lado, Sunta recuerda a doña Milagros, su maestra al comenzar sus estudios en las escuelas nacionales, también en este caso el nombre de la maestra está cargado de significado, pues alude a la iglesia católica. Con esta elección, Cervera denuncia la alianza tan cercana que mantuvo el estado con la iglesia durante el franquismo.

La formación que recibe Sunta con doña Milagros es severa, e incluso cruel: “El Caudillo era un retrato que siempre estaba en la pared principal de la escuela, encima de la

cabeza de doña Milagros, y no llevaba gorro como Napoleón. Pero lo del gorro no se lo dije al inspector porque seguramente no le habría gustado y me hubiera puesto de rodillas junto al cesto de los papeles”. (1995 27). Doña Milagros y el inspector aparecen, con frecuencia, en el mismo recuerdo de Sunta; los dos contando las hazañas de Franco y de los mártires de la patria; los dos como orquestadores del engaño sobre la identidad del caudillo. A causa de la artimaña de un guardia civil y no de doña Milagros, Sunta identifica a Franco en un hombre del pueblo, y por lo tanto, concluye que el hombre en el retrato en su salón de clases es un impostor, y doña Milagros y el inspector, unos pillos por engañarla.

Sunta atesora con aprecio el recuerdo de su maestra Cándida y se lamenta por no poder recordar la fecha de su muerte: “Se llamaba Cándida y nos enseñaba a leer y a escribir en un catón de letras grandes y muchos dibujos. Vivía en la calle del Barranco y todos los jueves hacía confitura de moras y calabaza y nos íbamos a merendar al monte que había encima de las dos eras juntas” (1995 19). Sin embargo, es distinto el recuerdo que tiene de Milagros, ya que Sunta pone constantemente en duda la validez de la formación que de ella recibe: “según contaba doña Milagros” (1995 112), o “las leyendas de doña Milagros y el inspector” (1995 141). En este sentido, más allá de la formación escolar, el aprendizaje de Sunta se desarrolla de manera autodidacta y gracias a la literatura.

Sunta llega a afirmar que nunca aprendió sobre las guerras carlistas en la escuela porque “pasábamos de las guerras entre los romanos y los cristianos a la que protagonizaron los nacionales y los republicanos hacía unos años” (1995 112). La cita anterior sugiere que, de alguna manera, la difícil realidad de la postguerra, que en realidad fue una guerra continuada, dificultaba el aprendizaje infantil. En *Maquis*, Cervera se refiere a la postguerra de la siguiente manera: “la guerra continúa después de que se han firmado todos los partes de paz en los periódicos y en la radio” (1997 31). Era frecuente que los niños tuvieran que

dejar de estudiar a una edad muy temprana, para dedicarse por entero a las labores del campo. En diversas ocasiones, el propio Cervera ha declarado que a los nueve años se convirtió en panadero para ayudar a su padre, un oficio que continuó desempeñando hasta cerca de los treinta años¹⁰.

En *El color del crepúsculo*, la instrucción escolar promueve el uso de la imaginación al permitirles a los niños inventar historias: “Algunas tardes, las dedicábamos con la maestra a trenzar encajes de bolillos y a contar historias reales o inventadas para ver hasta dónde llegaba nuestra imaginación y lo que habíamos aprendido sobre el buen uso de las palabras y las frases” (1995 19). Doña Milagros aseguraba que se podía servir a España haciendo encajes de bolillos o bordando servilletas. No obstante, Sunta reconoce estas actividades como tediosas y carentes de propósito.

Más aún, Sunta reconoce la necesidad de tomar partido para lograr salvar a la patria cuando dice: “Yo me preguntaba cómo podíamos las niñas salvar a la patria si en vez de enseñarnos a manejar los cañones y las bombas sólo nos enseñaban a hacer encajes de bolillos y a bordar servilletas y pañuelos en un bastidor de madera” (1995 36). A estas alturas del relato, Sunta comienza a descubrir la inmanente ética de la resistencia, y lo observamos en el cuestionamiento que hace sobre las órdenes y dictámenes de figuras de poder como doña Milagros.

El recuerdo de Sunta de su canario con dos nombres (Trotsky y Leopoldo) pone en evidencia la existencia de dos realidades; una íntima y familiar, delimitada geográficamente

¹⁰ En su página personal y sobre su oficio como hornero, Cervera afirma lo siguiente: “A los nueve años empecé a trabajar en un horno de pan, el de mis padres. [...] Por la noche trabajaba en el horno y por el día iba a la escuela a estudiar bachillerato. [...] Dejé el horno muy tarde: cerca de los treinta. Yo quería ser hornero, nunca nada más. Me gustaba. Mucho”. (<https://www.uv.es/cerverab/biografia.htm>).

por el espacio físico de la casa; y otra, extraña e insegura. Sunta se mueve entre ambos espacios sin entender bien a bien porqué: “Para la gente de la casa se llama Trotsky y cuando haya que nombrarlo delante de alguien que no sea de la familia se llamará Leopoldo” (1995 32). Para un niño, en efecto, es imposible entender una decisión, que a todas luces, parece arbitraria e injustificada.

La decisión de llamarlo Leopoldo algunas veces y Trotsky otras, hace que Sunta reconozca, más tarde, las razones de esas pequeñas acciones en el ámbito familiar, a tal grado que ella también realizará esas acciones poco después. James C. Scott ha denominado *hidden transcripts* a este tipo de actos que simulan en público una falsa complicidad con las normas dominantes, a las que denomina *public transcripts*¹¹. Lorraine Ryan dedica un artículo a los *hidden transcripts* presentes en la novela, y en él concluye que “the covertness of these acts, such as Sunta’s mimicking of the words of the prayer, the singing of a Republican anthem during *Cara al sol*¹², and the assignation of both Republican and Nationalist names to pets, indicate a desire to maintain continuity with their Republican pasts” (2011 50). Es importante destacar que tanto su padre como su abuelo producen estos *hidden transcripts*, pero sólo en el ámbito privado del hogar: el abuelo le da el nombre de Trotsky al canario, el padre afirma colérico que hay de patrias a patrias. Sunta mantiene estos *hidden transcripts* pero ya no en el espacio íntimo sino en el público: “sin que se diera cuenta el cura, hacíamos como si rezáramos pero sólo movíamos los labios para disimular en la misa de los domingos y en las visitas que todo el mes de mayo le hacíamos a la Virgen María en la iglesia” (1995 51).

¹¹ En *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, James C. Scott define *hidden transcripts* como el discurso “that takes place ‘offstage,’ beyond direct observation by powerholders. The hidden transcript is thus derivative in the sense that it consists of those offstage speeches, gestures, and practices that confirm, or inflect what appears in the public transcript” (4-5).

¹² “Cara al sol” fue el himno de la Falange española de las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista).

Siguiendo la lectura de James C. Scott, los gestos de Sunta son esas pequeñas acciones ante el discurso opresor y conturbador de la iglesia.

Volviendo a la comparación entre los textos de Manuel Rivas y Cervera, advertimos pasajes que parecieran sacados de una lección escolar, así por ejemplo en “La lengua de las mariposas”, Moncho aprendió que “Había un pájaro en Australia que pintaba de colores su nido con una especie de óleo que fabricaba con pigmentos vegetales” (30), mientras que Sunta en *El color del crepúsculo* descubrió que “los caracoles fueron caracoles de verdad y luego se convirtieron en piedra y por eso se llaman fósiles” (1995 28). En ambos textos, se destaca el asombro infantil ante el descubrimiento de la naturaleza, al tiempo que muestra que, en ambas épocas, el aprendizaje a través de los libros podía funcionar como un refugio para que los niños, ya no los adultos, se mantuvieran alejados, al menos metafóricamente¹³, de la represión y convulsión social de la postguerra.

La naturaleza, tanto en la vida real como en la literatura, es el *locus amoenus* para Moncho y Sunta, y se presenta ante ellos como el único paraíso habitable. En la cotidianeidad de Los Yesares, Sunta establece un lazo afectivo con Anselmo y Alicia, mismo que atañe directamente al aprendizaje, a los libros y a la naturaleza. Por un lado, la acompañan al monte a buscar caracoles de piedra, aún después de casados (1995 26), y por el otro, le traen un atlas de su viaje de luna de miel con el que logra conocer la ubicación de Argentina, el lejano país de la señora Adela (1995 35). De este modo, Anselmo y Alicia se convierten en los mentores de la educación integral de Sunta.

¹³ Lo anterior nos recuerda la historia de Alfred Hirsch (1916-1944), un judío que a través del conocimiento construyó un paraíso infantil para los niños condenados a vivir los horrores del Holocausto, mediante clases de geografía, música, literatura, gimnasia y deportes. La historia de Hirsch es rescatada por Aarón y Esther Cohen en el documental *Paraíso en Auschwitz* (2016).

A través de los libros, Sunta intenta descifrar las inesperadas incógnitas que le asaltan, con la intención de llegar a comprender el galimatías en el que se comunican los adultos. “Un día, Alicia me regaló un libro sobre todos los colores que existen en la Naturaleza¹⁴ y yo me fui corriendo a mi cuarto para ver si encontraba la solución a la adivinanza de mi abuelo sobre el color de los castillos” (1995 18). Sólo en la mirada ingenua de un niño, los libros, además de estimular la imaginación, conforman una clave mágica que da respuesta a las dudas cotidianas de la infancia, y que, propongo la siguiente cita como ejemplo: “aquel atlas donde yo señalaba con el dedo el lugar exacto donde estaba la patria de la señora Adela que parecía un cucurucho” (1995 46). A partir de las referencias anteriores comprobamos que, tanto el monte (la naturaleza) como el atlas (la literatura), constituyen los dos ejes clave en el aprendizaje de Sunta.

La inocencia infantil, vista como el máximo baluarte de la infancia, contrasta con el inhumano, embustero y cruel mundo en el que se mueven los adultos, y que para una mirada infantil es, simplemente indescifrable. Marianne Hirsch nos dice que la infancia “is a time of particular temporal significance, for it presupposes a return to innocence, to before adult knowingness and cynicism” (xix). En la novela, la inocencia que apunta Hirsch es sinónimo de impertinencia. Los años de la postguerra fueron una época en la que nada debía cuestionarse, y sin embargo, Sunta lo cuestionaba todo. Considero importante destacar la agencia que Cervera otorga a la protagonista, incluso como un acto de resistencia.

La curiosidad de Sunta la lleva, a menudo, a hacer preguntas incómodas a los adultos. Así por ejemplo, le pregunta a su padre si era verdad el aprisionamiento de Hermenegildo, e inmediatamente reconoce el disgusto que esa pregunta provoca en su padre: “me miró como

¹⁴ Nótese la importancia que el autor otorga a la naturaleza al ponerla en letra mayúscula.

si le hubiera preguntado alguna herejía” (1995 62). Otro ejemplo lo vemos en la reacción del inspector cuando Sunta le pregunta que si por guerra se refería a la guerra de Arturín, “El inspector miró a doña Milagros y levantó las cejas como si la interrogara con los ojos sobre la guerra que le acababa de nombrar” (1995 35-36). Sunta codifica la mirada colérica de sus interlocutores pero no por eso deja de preguntar. Cervera se refirió en una entrevista a esas preguntas incómodas de los niños: “Los niños preguntaban cosas incómodas, preguntábamos cosas incómodas que nosotros no sabíamos que eran incómodas” (Cervera 2003). Debido a ese pacto de silencio establecido en la postguerra, los adultos no encuentran la manera de responder a estas preguntas difíciles que hacen los niños, y por eso, es más categórica y efectiva una mirada colérica que una respuesta.

Sunta permanece en Los Yesares la mayor parte de su vida, sin embargo, abandona por unos días el pueblo para ir a operarse las amígdalas a la capital: “El caso es que don Antonio les dijo a mis padres que la inflamación de la garganta podía producirme reuma y enfermedades del corazón y era mejor que me quitaran las amígdalas y cuanto antes mejor. Mis padres dijeron que sí y por eso una vez vi el mar” (1995 69). La pérdida de sus amígdalas se equilibra con la fascinación de ver el mar por primera vez. Como consecuencia, tanto el éxito de la operación como los detalles de la visita médica son elementos que, o bien son omitidos, o quedan relegados a un segundo plano. Para Sunta, ver el mar por primera vez cautiva toda su atención, convirtiéndose en una experiencia reveladora y trascendental en su memoria.

Sólo después de su viaje a la capital, Sunta descubriría que el mar es distinto a las representaciones que se hacen de él en los libros: “Héctor me preguntó si el mar era igual cuando lo veías de cerca que cuando lo veías en las páginas de la enciclopedia que tenía don Jesús. Yo le dije que el mar era inmenso y no cabía en las páginas de un libro. Pero que

también son inmensas las montañas y a mí me gustan más las montañas que el mar” (1995 71). ¿Qué valor tiene ver el mar por primera vez cuando se ha vivido en un pueblo montañoso desde el nacimiento? ¿Qué representa una montaña para un individuo que a lo largo de su vida sólo ha visto olas?¹⁵ Después de ver el mar, Sunta encuentra una diferencia notable entre el mar visto y vivido, y sus representaciones en el libro. Sin embargo, el viaje real no altera su opinión pues sigue prefiriendo las montañas.

En *La novela de la memoria* de José Manuel Caballero Bonald, uno de los escritores más estimados por Cervera¹⁶, la voz narradora también emplea una voz infantil para narrar esta experiencia: “La primera vez que vi el mar fue en Sanlúcar de Barrameda, el verano anterior al del comienzo de la guerra civil” (2010 17). Para el protagonista del texto de Bonald, ver el mar es una experiencia desconcertante y contradictoria¹⁷. Además, la voz narrativa en el texto sopesa lo aprendido en el colegio con su propia experiencia, constatando así la importancia del aprendizaje a través de los libros.

En las últimas páginas, Sunta se prepara para repetir el viaje al mar de su infancia. Viajará a las Islas Canarias en su viaje de bodas, y cerrará así un ciclo de aprendizaje que la preparará para el final de la novela y de su vida. Sin embargo, dejar Los Yesares, aunque sea temporalmente, no sólo representa un cálido retorno en su memoria, sino también un temor latente al olvido:

¹⁵ Preguntas similares se hace Walt Whitman en su ensayo “Ocean”, publicado originalmente en *New York Aurora*, el 21 de abril de 1842: “It is not easy for a person who has resided only upon the seaboard to conceive of the feelings which fill the bosom of one, when for the first time he comes in sight of the ocean” (2017 1-2).

¹⁶ En una entrevista con Valeria Possi en 2016, Cervera señaló que Juan Marsé era el mejor escritor vivo en España, junto con Caballero Bonald y Juan Eduardo Zúñiga (Cervera en Possi). Además, cabe señalar que en una entrevista con Daniel Arroyo-Rodríguez en 2013, recomendó dos obras del escritor jerezano: *La costumbre de vivir* y la obra poética completa titulada *Somos el tiempo que nos queda*.

¹⁷ “No es raro que con tales antecedentes mi reacción primera frente al espectáculo del mar se inclinara más bien hacia el desconcierto. Esa otra dimensión del mundo no se avenía con mi acopio de credulidades y hasta parecía contradecirse con las rutas quiméricas que yo había surcado en los mapas del colegio” (Bonald 2010 22).

Me quiere, no me quiere. Volar a las Islas Canarias será como abandonar esa memoria que, toda mi vida, se fue atando estrechamente a Los Yesares como estrechamente dicen que se atan las miradas de los enamorados. Volar a las Islas Canarias en aquel mapa que me trajeron Anselmo y Alicia de su viaje de bodas, aquel mapa donde buscaba inútilmente la patria de la señora Adela que tenía forma de cucurucho (1995 159).

Finalmente, Sunta conocerá los pasajes remotos presentes en aquel atlas que Anselmo y Alicia le trajeron de su viaje de bodas, en el atesorado mapa de la infancia, y en el que el país de Adela tiene forma de cucurucho. Como pudimos ver en esta primera parte, tanto los libros como la naturaleza son ese tercer elemento que, fuera de la entorno escolar, funcionan como un refugio para cultivar el autoaprendizaje, asegurando así, la educación y formación integral de la protagonista.

Fantasmas de una memoria frágil.

En *El color del crepúsculo*, Sunta muestra una clara intención de contrarrestar, por medio de la escritura, la natural e inexplicable debilidad que el tiempo hereda. A sus cincuenta años, con los ojos oscuros y la mano firme “mira en todos los rincones de su memoria y se descubre débil, como la memoria misma” (1995 23). La firmeza de su mano se puede entender como su disposición resolutiva hacia el trabajo de la escritura.

Sunta escribe para no olvidar, sin embargo, ya avanzado el texto, el narrador nos vuelve a informar que “ancha y profunda sería su memoria si no se le escapara, gota a gota, por los temblores de las manos y le quedara, sólo, una memoria frágil” (1995 75). Los temblores de las manos que refiere el narrador son, evidentemente, los temblores del propio acto de escritura. Sunta teme que a causa del carácter frágil de su memoria, ésta se traslade al texto en un acto transformador, es decir, en un acto que transfigure sus memorias en ficción.

Daniel Schacter nos dice que “the fragility of memory is partly attributable to the fact that the seemingly straightforward task of remembering the what, where, and when of our past depends on subtle interactions among different processes of which we are only dimly aware, and over which we have little control” (132). La cita de Schacter es, en su vaguedad, ilustrativa. ¿Cuáles son esas sutiles interacciones? ¿Cuáles los procesos? Él mismo se encarga de revelar las respuestas al afirmar que somos vagamente conscientes de su existencia, y que ante eso, hay poco que podamos hacer. La memoria del ser humano es misteriosamente selectiva. Ni los ejercicios más sistemáticos de memorización nos permitirían recordarlo todo, como tampoco existe un borrador mágico que transforme nuestra memoria en una *tabula rasa*.

Alison Winter afirma que el acto de rememoración es volátil, ya que inconscientemente, la memoria se ve afectada por la imaginación y por diversos *stimuli*. (9-32). En la novela, Sunta duda acerca de la veracidad de sus recuerdos “no sé si hay recuerdos en estado puro, aunque estoy casi segura de que no, de que son imposibles” (1995 97-8). Como vemos, esa continua repetición mental imaginativa es precisamente, la fuente de esas memorias poco fidedignas.

La voz de Sunta en su madurez, no repara al admitir que las primeras páginas de la historia que escribe, en otras palabras, de la novela, surgen a partir de una mirada infantil y gracias a los trazos débiles de una escritura sin artificios. Sin embargo, cuando ve la historia desde la adultez, lo que reconoce es “un pozo sin fondo lleno de artilugios que a mí se me figuran escritos por otra persona que no soy yo” (1995 97). Como vemos, Sunta se desprende de sí misma, tal y como lo hace un escritor en pleno ejercicio creativo, y por lo tanto, es consciente de la fabulación que representan tanto el acto de “hacer memoria” como el de escribir. El “hacer memoria” implica para Sunta una recreación de sus memorias y una reinención de las mismas en las páginas de su libreta.

Consciente de las tretas que acostumbra la memoria, Sunta se cuestiona lo siguiente: “a lo mejor muchas de las cosas que estoy contando son más fruto de la invención o de la memoria equivocada que de la auténtica realidad de los hechos” (1995 81). La sospecha de Sunta de recordar memorias “inventadas” en lugar de “reales” se explica en el acto mismo de la rememoración si consideramos los efectos traumatizantes de haber sido víctima de la postguerra. En *Maquis* encontramos una cita similar, pero esta vez, en voz del cabo Gervasio Bustamante:

Y entonces piensa Gervasio Bustamante que el tiempo pasa y te va confundiendo poco a poco y que los años no sólo te atañen una barriga fofa y unas ojeras de borracho sino que también te conceden una memoria falsa, unos recuerdos que son como los

recuerdos que te inventas porque los de verdad te hacen sentir una birria de hombre (1997 67).

Podemos apreciar que el efecto traumatizante de la postguerra involucra tanto a la víctima como al verdugo, ya que ambos conjeturan falsos sus recuerdos. Sin embargo, mientras Sunta los libera en un ejercicio memorístico catártico, el cabo Gervasio Bustamante los olvida para inventarlos, es decir, decide reprimir sus recuerdos reales por la vergüenza que le provocan, y en su lugar inventa recuerdos más agradables. Así, la diferencia radica en las funciones tan distintas que el acto de rememoración puede tener para un individuo. Para algunos es mejor olvidar y para otros, es necesario recordar. Lo anterior nos recuerda al “pacto del olvido”¹⁸ que tuvo lugar en la España de la Transición. Tal y como lo señala Mary Vincent: “In the case of the *pacto del olvido*, silence is the signifier both of pretending to forget and of actually forgetting” (49). Como consecuencia, el pacto del olvido fue una solución momentánea pero fallida, que hoy en día sigue levantando una gran polémica.

En *El color del crepúsculo*, Sunta ratifica el deterioro paulatino que sufre su memoria al aproximarse al final de la escritura de su diario: “estas hojas que voy llenando con lo que me queda de memoria, una memoria cada día más débil, mas huidiza, menos complaciente con la felicidad que con los que vivimos amargamente en este pueblo lleno de fantasmas” (1995 127). En la cita anterior, Cervera destaca la situación del presente narrativo de la protagonista, y aprovecha para criticar los pactos políticos ocurrido en la Transición democrática, época en la que Sunta escribe sus memorias. El presente narrativo es para Sunta un “pueblo lleno de fantasmas”, donde el presente es constantemente atormentado por las memorias del pasado.

¹⁸ Al “pacto del olvido” también se le suele llamar “pacto del silencio”. No hubo ningún documento en el que se firmara dicho “pacto”. Sin embargo, de alguna manera, la ley de Amnistía de 1977 ratificó esa intención de olvidar el pasado y comenzar de cero, buscando una reconciliación entre ambas partes a través de una amnistía.

En *El color del crepúsculo*, los recuerdos que tiene la protagonista de los habitantes de Los Yesares son, a menudo, equiparados con fantasmas: “—La gente se muere cuando se muere y de los muertos no se habla porque si hablas de los muertos, luego te salen por la noche y te descolocan el sueño” (1995 148). Al referirse a los muertos, Sunta alude también a esos fantasmas del pasado que atormentan nuestra memoria, y que nos impiden vivir con tranquilidad. Con el propósito de esclarecer esta y otras referencias a los fantasmas de la memoria presentes en la novela, me apoyaré en el concepto de *hauntology*¹⁹ acuñado por Derrida en su obra *Specters of Marx* (1993), y que se refiere a la manifestación ontológica en el presente de una huella invisible del pasado.

En esta rememoración del pasado, Sunta afirma que toda historia debe ser contada “sin ánimo de engañarse uno mismo ni a sus recuerdos ni a los fantasmas que lo poblaron” (1995 23). Sunta reconoce que la memoria está habitada por presencias fantasmales que son también ausencias, por muertos que no están del todo muertos, siguiendo la lectura de Derrida. El acecho de estos “fantasmas” en la memoria provoca temor en la voz infantil de Sunta a causa del posible autoengaño que representa el acto rememorativo, y a la poca claridad con la que se presentan dichos fantasmas, es decir, debido a esa memoria infantil llena de vacíos, frágil y difusa.

Para José Colmeiro, la causa que origina una narrativa pobladas de fantasmas en el caso español es “the spectral nature of that past, full of voids, omissions, and disappearances”²⁰ (31). La cita de Colmeiro nos ayuda a comprender la presencia acechante

¹⁹ En español, al término *hauntology* se le suele traducir como “fantología”, o bien “ontología asediada por fantasmas”.

²⁰ En su artículo “Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain”, José Colmeiro llega a dicha conclusión, después de analizar distintas obras literarias y cinematográficas, tales como: *¡Ay Carmela!* (1987), la obra de teatro de José Sanchis Sinisterra, la novela *O lápis do carpinteiro* (1998) de Manuel Rivas, y películas como *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro, *Los otros* (2001) de Alejandro Amenábar y *El orfanato* (2007) de José Luis Bayona (Colmeiro 2011 30).

de los fantasmas durante la postguerra, una presencia que, hay que decirlo, se ha prolongado hasta el día de hoy. Como resultado, los muertos regresan en calidad de fantasmas porque han quedado muchos cabos sueltos y muchas preguntas sin respuesta.

Durante la postguerra, y a causa de la prohibición de la dictadura, los familiares de las víctimas republicanas no pudieron rendirle exequias a sus muertos. En *El color del crepúsculo*, Hermenegildo es enterrado en un cementerio lleno de hierbas y de latas oxidadas de sardinas, sin que metan el ataúd en la iglesia, sin que el cura asista a la ceremonia, y sin que se toquen las campanas (1995 63). A pesar de que es el primer entierro al que asiste, Sunta intuye la injusticia del acto, y poco más tarde, lo recuerda con melancolía: “al pobre Hermenegildo lo enterraron en un cementerio inútil” (1995 160). El cementerio inútil funciona como metáfora de un entierro sin sentido ni propósito, y señala a su vez, la invalidez del evento. En la memoria de Sunta, como consecuencia, Hermenegildo se convierte en la representación angustiosa de un fantasma.

En *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*, Cristina Moreiras-Menor sostiene que el asedio de los fantasmas del pasado en el presente español, se debe a que la realidad contemporánea “está constituida sobre las ruinas precisamente de unos fantasmas que siguen vivos y sin enterrar: esos espectros del pasado cuya presencia de alguna manera imposibilitan tanto la total clausura con la anterioridad democrática como la libertad de mirar hacia un futuro esperanzador” (17). En efecto, los fantasmas del pasado vuelven debido a la falta de clausura que se logra en el acto funerario.

En el cuartel de la Guardia Civil, Ana y Sunta le confiesan a un guardia que le tienen miedo a un hombre que pasaba por la calle “porque era un fantasma y los fantasmas son muertos que han resucitado y si te cogen es como si ya estuvieras muerto como ellos” (1995 88). Para atemorizarlas, el guardia les asegura que el hombre que acaban de ver es Franco, y

que además, no le gustan los niños. Para Sunta, la existencia de Franco se limitaba, hasta entonces, a una fotografía en el salón de clases. Sin embargo, a partir de ese instante, Franco se convierte en un fantasma que merodea por las calles de Los Yesares.

La analogía entre Franco y un fantasma que Sunta establece en el texto nos habla del poderoso efecto que la fotografía de Franco tuvo en las escuelas durante la dictadura. Un crucifijo, la fotografía de Francisco Franco y la de José Antonio Primo de Rivera, eran los tres elementos obligados en las aulas españolas durante el Franquismo. Las fotografías²¹ del dictador y del fundador de la Falange no estaban creadas para recibir culto, como sí sucede con otros regímenes totalitarios como el norcoreano²² en el que los líderes aparecen sonrientes y rozagantes, sino que estaban ideadas para infundir miedo.

Para Miriam Basilio, la ponderada presencia de las imágenes de Franco “were understood as evidence of public order, literal inscriptions of the power of the regime as it reconquered the country” (165). El retrato del dictador de semblante iracundo representaba una soberanía sin límites, una especie de Panopticon²³ cuyo efecto simbólico de vigilancia y supervisión se cumplía al estar situado en lo alto de la pared. Foucault nos dice en su obra *Discipline and Punish* que el Panopticon “functions as a kind of laboratory of power. Thanks to its mechanisms of observation, it gains in efficiency and in the ability to penetrate into

²¹ La omnipresencia de fotografías como arma efectiva de adoctrinamiento ha sido empleada por otros regímenes totalitarios como el de Corea del Norte, en cuyos espacios públicos y privados, incluyendo los salones de clases, se pueden observar las fotografías de Kim Il-sung y de Kim Jong-il.

²² Refiriéndose a las imágenes de los tres líderes norcoreanos: Kim Il-sung, Kim Jong-il y Kim Jong-un. Jae-Cheon Lim afirma que: “The North Korean propaganda apparatus repeatedly and monotonously projects cult images of its leaders as the prototypes of heroic human beings” (77).

²³ Micheal Foucault desarrolla el concepto de Panopticon en *Discipline and Punish*, basado en una *menagerie* de Le Vaux en Versalles, compuesta por un pabellón octagonal, en cuyo primer piso se encontraba una única habitación, el salón del rey. En cada lado, grandes ventanas comunicaban a siete jaulas, la octava estaba reservada para la entrada, y cada una de las otras siete jaulas contenía diversas especies de animales. Foucault establece un paralelismo entre la *menagerie* de Le Vaux y las figuras de poder en la sociedad: “The Panopticon is a royal menagerie, the animal is replaced by man, individual distribution by specific grouping and the king by the machinery of a furtive power” (203).

men's behavior" (204). En este sentido, y de forma simbólica, los estudiantes se convertían en prisioneros de la fotografía, de la mirada vigilante de Franco. Además, conviene destacar que el aspecto físico de Franco en la fotografía, vestido de militar y lleno de medallas, perpetuaba el desenlace de la guerra, ya que para unos era un constante recordatorio de la derrota, y para otros, de la victoria.

Estos tres elementos (el crucifijo y las dos fotografías) funcionaban, hasta cierto punto, como una alegoría de la triada celestial²⁴. Antonio Cazorla puntualiza sobre su gran poder de adoctrinamiento. Según Cazorla, Franco se mostraba como una figura providencial que sólo respondía a Dios y a la historia:

This was taught under the crucifix that presided over all of Spain's classrooms, flanked on both sides by pictures of Franco and of José Antonio, the Falange's founder. In those classrooms, children learned or rather deduced, on which side their fathers had fought in the war: for God or for the Devil. And in this way the portrayal of their parents' or grandparents' lives and experiences was manipulated to suit the dictatorship's purposes (92).

Como podemos ver, la fotografía de Franco presidiendo las aulas escolares tenía un efecto considerable en la *psique* de los estudiantes. En *El color del crepúsculo*, este efecto también es visible en la persistencia de estas imágenes en la memoria de Sunta: "Cuando se murió Franco no se murió Franco sino aquel retrato de la escuela" (1995 140). Como podemos constatar, la liberación de la omnipresencia de estas imágenes en su memoria tiene lugar hasta la muerte del dictador. Sólo a partir de entonces, Sunta parece llegar a establecer un consenso con su memoria.

²⁴ Más allá del simbolismo del número tres, cada uno de los tres elementos representaba un poder distinto, similar a la triada celestial: el crucifijo representando una idea más abstracta, es decir, el espíritu santo. Primo de Rivera representando al creador o padre por su papel como creador de la Falange, y Franco representando a Cristo, pues con frecuencia, se representaba a sí mismo como mártir de la patria.

Casi al final de la novela, Sunta deshoja una margarita en aras de descubrir si debería o no casarse, el retrato del “caudillo Franco” en las paredes de la escuela de doña Milagros es una imagen que permanece, como un fantasma que se aferra al mundo de los vivos y a su memoria. Sin embargo, cabe señalar que en esta última referencia, “caudillo” aparece por primera vez con letras minúsculas, lo que sugiere una disminución del poder de esta figura, y por ende, una reconfortante liberación para la protagonista.

Al igual que la imagen de Franco, el retrato del tío Miguel también se convierte en un fantasma recurrente en la memoria de Sunta: “hay una fotografía del tío Miguel en la habitación de mis padres y en las de toda la familia” (1995 14). El tío Miguel muere de tuberculosis a los veintitrés años, cuando ella tenía apenas dos, de ahí que el retrato sea la única imagen que preserva de él en su memoria.

En *Camera Lucida*, Roland Barthes incluye una fotografía de Alexander Gardner con el siguiente pie de foto: “He is dead and he is going to die...”, un título tanto paradójico cuanto preciso, pues muestra la angustiada realidad que emerge una vez que ha muerto el sujeto fotografiado. Barthes contempla una fotografía²⁵ de cuando su madre era pequeña y narra lo siguiente:

In front of the photograph of my mother as a child, I tell myself: she is going to die: I shudder, like Winnicott’s psychotic patient, *over a catastrophe which has already occurred*. Whether or not the subject is already dead, every photograph is this catastrophe (96).

En efecto, tarde o temprano, todas las fotografías terminan transformándose en una catástrofe familiar; en un recordatorio de vida y muerte, de incertidumbre de presencias y de certitud de ausencias. Para Susan Sontag, “a photograph is both a pseudo-presence and a

²⁵ Roland Barthes hace referencia a “Winter Garden Photo”, y que describe a detalle en el segmento 28 de la segunda parte de *Camera Lucida*. Sin embargo, Henriette Binger, su madre, no aparece en ninguna de las fotos del libro.

token of absence. Like a wood fire in a room, photographs—especially those of people, of distant landscapes and far away cities, of the vanished past—are incitements to reverie” (14).

En este sentido, la fotografía sirve como un *apparatus* de la nostalgia.

Somos testigos de una gran revelación en *La noche inmóvil*: Sandalio y Royopellejas son la misma persona. Después de viajar por el mundo junto con Rosalinda, Royopellejas decide ir a Los Yesares para pasar ahí el resto de su vida: “aprendió a leer y a escribir Sandalio en las ciudades donde vivió con Rosalinda y en el regreso se trajo sólo con él cacharros de cocina, muchas fotografías y una soledad infinita” (1999 159). Resulta evidente la importancia fundamental que las fotografías tienen para este personaje, que se asegura de llevarlas consigo ya que, tal y como afirma Sontag, son incitaciones al ensueño. Royopellejas vuelve “con una soledad infinita”, sin embargo, las fotografías de un pasado feliz y lleno de aventuras lo acompañan, mitigando su nostalgia por el pasado.

En *La noche inmóvil*, la fotografía es el elemento que, palpable y concreto, reemplaza al hombre después de la muerte debido a la fisicalidad de su representación. Acto seguido a la muerte del hijo de Félix “la mujer de Manuel sacó de la cómoda una fotografía de Miguel y dijo que se la llevaría a Antonio, el cobrador del autobús, para que en Valencia le hicieran un retrato grande y colgarlo después en la casa del río y en las de toda la familia” (1997 111). En la cita anterior, el vacío físico que deja Miguel en la casa de sus padres se llena mediante la exhibición de su fotografía. Un procedimiento similar ocurre en la narración de otra muerte en *Maquis*: “La madre de Luis Cadenas se murió el último invierno y hay un retrato suyo en el escullero” (1997 125). Como vemos, la fotografía se exhibe con la intención de reemplazar la ausencia del sujeto retratado.

La fotografía de Miguel es lo único que anima a Félix a permanecer absorto, sentado en su silla de enea. La muerte de su hijo “le borró a él para siempre la sonrisa y las ganas de mirar a otra parte que no fueran su casa y el retrato del muerto” (1999 24). La contemplación de la fotografía de su hijo es, para Félix, parte importante de su propio duelo. Al estudiar el papel de las fotografías en el trabajo de duelo, Corey Creekmur nos dice lo siguiente: “Photographs, as traces of the dead and so reminders of our loss, may delay, sustain, and even encourage mourning when our psyche seems otherwise ready to ‘let go’ of the lost loved object” (74-5). Es a través de la contemplación que Félix logra revivir en su memoria la imagen de su hijo, porque “mirar es doblar la duración de la vida porque cuando miras las cosas existen dos veces, una en ellas mismas y otra en los ojos que las miran” (1999 24). En la cita anterior, el narrador se refiere a la capacidad de evocación de una fotografía, ya no cayendo en la pesimista concepción de fotografía como antesala de la muerte sino como el Santo Grial que devuelve la vida.

Contrastando con el propósito optimista de Félix antes descrito, en general, una fotografía frecuentemente se compara con el instante mismo de la muerte, el momento en el que el cuerpo adquiere el *rigor mortis*; así lo podemos apreciar en el momento en el que en *El color del crepúsculo* se describe la muerte de la abuela Rosa: “Intentó sonreír muy despacio, con la lentitud de una tortuga, me agarró la mano con fuerza y se quedó inmóvil, quieta como la fotografía de Arturín y la banda de música en La Agrícola [...] quieta como se quedan quietas las sombras en las habitaciones de los muertos” (1995 137). En este sentido, la fijeza con la que posa un sujeto retratado anticipa el *rigor mortis* que adquirirá su cuerpo al morir.

Es importante subrayar que, de una u otra manera, las fotografías tiene un papel fundamental en el momento agónico de los personajes en las tres novelas. La muerte de la abuela Rosa en *El color del crepúsculo*, quien se queda quieta e inmóvil como una fotografía, la muerte de Teresa en *Maquis*, quien en sus últimos instantes de vida contempla con atención las fotografías en la cueva, y la muerte de Miguel en *La noche inmóvil*, cuya ausencia es, de inmediato sustituida por una fotografía; son acciones que nos recuerdan que la fotografía además de recordar la vida, también conmemora la muerte. Para Sontag, tomar una fotografía “is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt” (14). Así entonces, las fotografías prueban, una vez más, su poder evocador de muerte y vida, un poder prolongado en el tiempo, y que confiere al sujeto que las observa los más diversos sentimientos; desde el temor y el rechazo, hasta el amor y la ternura.

Metáfora animal.

La representación oficial de los maquis durante el franquismo fue como bandoleros. Su aparición en la prensa española era esporádica, y cuando ocurría, se les tachaba de auténticos criminales. Wayne Bowen señala que “the Spanish government described the maquis as bandits [...] The imposition of the death penalty for those convicted of helping the invaders, and collective punishment against villages which sheltered them, were also a strong disincentive against local support for the maquis” (240-41). La misma representación negativa de los maquis tuvo lugar en la literatura, y su propósito fue señalar, desacreditar y demonizar a la guerrilla antifranquista.

Carmen Moreno-Nuño explora las huellas que la guerra civil dejó en la narrativa posfranquista, y reconoce tres modelos de representación de los maquis: la instaurada durante el franquismo que los calificaba como bandoleros y malhechores; la surgida en el exilio que destacaba su labor de resistencia antifascista, construyendo así una imagen heroica; y la que apareció a partir de la Transición, y que los esbozaba como simples sobrevivientes de una causa tan noble como imposible.

Es esta última representación del guerrillero antifranquista como sobreviviente la que figura en las novelas de Alfons Cervera, especialmente en *Maquis* y en *La noche inmóvil*. Sin embargo, más allá de que los maquis sean vistos como sobrevivientes, el común denominador de esta narrativa es su animalización. Al estudiar este tema, Lisa Bultheel afirma que el estereotipo según el cual se equiparaba el comportamiento de los maquis al de los animales salvajes se debió a la cercanía de los personajes con la naturaleza (17-21). Dicha relación tan estrecha inducía una completa deshumanización del hombre.

Además de estudiar la animalización en *Maquis* y *La noche inmóvil* de Alfons Cervera, también exploraré otros textos, especialmente *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares y *La agonía del búho chico* (1994) de Justo Vila, ya que considero que son sendos representantes de la novela de maquis, y debido a que pretendo vincularlos con los textos del escritor valenciano.

Daniel Arroyo-Rodríguez destaca la reconfiguración del maquis en este proceso de animalización que tiene lugar en la Transición señalando que “*Luna de lobos* no elimina los parámetros fundamentales que emplea el discurso franquista para la caracterización de estos personajes, sino que los redefine y los reajusta a una perspectiva diametralmente opuesta” (2010 286). A partir de la Transición, los maquis continúan representándose como animales, sin embargo, ya no se consideran simples forajidos ni se idealizan como héroes o mártires, sino que se retratan en su condición precaria y dificultosa.

Dos de los ejemplos más emblemáticos de sus representaciones como animales son: *Luna de lobos*²⁶ y *La agonía del búho chico*²⁷. En la primera novela, los guerrilleros son comparados con lobos²⁸, y en la segunda, con lobos y búhos. En ambos casos, la comparación obedece a que los maquis, al igual que los animales nocturnos, permanecen escondidos durante el día pero activos durante la noche.

Los cuatro guerrilleros en la novela de Llamazares encuentran refugio en una cueva abandonada como lo haría una manada de lobos. Uno de los ejemplos más significativos de esta animalización ocurre cuando los guerrilleros se encuentran con unos leñadores, y uno de

²⁶ En *Luna de lobos*, los maquis se comparan con lobos, pero también con otros animales, tales como: el rebeco, la liebre, el búho, la culebra, y el topo.

²⁷ En *La agonía del búho chico*, los personajes son comparados con lobos, jabalíes, y búhos.

²⁸ Para Agustín Otero, “la metáfora de los lobos, utilizada por Llamazares [...] es probablemente la que mejor ha logrado caracterizar el proceso de animalización sufrida por los guerrilleros que prácticamente terminan integrados en la naturaleza que los rodea” (16).

ellos pregunta: “—Son ellos, ¿verdad? Los del monte. Lo ha dicho entre feliz y asustado. Como si una manada de lobos hubiera pasado a su lado sin hacerle daño” (1989 66). En *Luna de lobos*, a través de la *mimesis* con el paisaje que habitan, los maquis se enfrentan a un proceso de animalización definitivo. Samuel O’Donoghue sostiene que en *Luna de lobos* “The brutal power of the natural world is emphasized” (357). Es importante destacar que en *Luna de lobos* el paisaje también se animaliza. La metáfora animal de elementos de la naturaleza como la luna, el viento, la cueva o las montañas recae también casi en su totalidad en el lobo, aunque en algunas ocasiones también se les compara con peces o aves.

Contario a lo que se podría inferir por el título, en *La agonía del búho chico*, y al igual que en la novela de Llamazares, la mayoría de las comparaciones presentes en la novela de Vila son entre maquis y lobos. Sin embargo, también queda clara la relación que se establece entre los búhos y los guerrilleros. Así pues, la imitación de la ululación del búho es el código que emplean los maquis para comunicarse con el enlace: “ya decía yo que el búho chico no grita hasta enero. Ya lo decía yo...” (116). Con frecuencia, sonidos de animales como el búho eran utilizados por la guerrilla en el monte para encontrarse de forma segura con los enlaces.

Un caso de animalización muy particular ocurre en el cuento “Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido” en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, en el que el protagonista y su hijo recién nacido se alimentan de una cabra que ha sido medio comida por los lobos, como si fuesen aves carroñeras²⁹. Al alimentarse de desperdicios de otros animales, el individuo se coloca en una categoría por debajo del animal que caza una presa, acercándose más al comportamiento propio de las alimañas y de los parásitos.

²⁹ “He encontrado una cabra montes medio comida por los lobos. Todavía quedaban restos abundantes y hoy comeremos sus despojos” (48).

Refiriéndose a la novela sobre maquis, Valeria Possi señala que “la elección de determinados animales por parte de los autores no responde simplemente a un criterio que tiene que ver con los rasgos más característicos de sus comportamientos, esto es, los rasgos etológicos de los mismos, sino que sirve en mayor medida para hacer referencia al imaginario cultural que se tiene de esos animales” (2015 50). En efecto, las comparaciones no solamente aluden al comportamiento de los animales, sino que evidencian el papel que los mismos han desempeñado en el imaginario cultural a través de distintas generaciones.

Al estudiar testimonios orales, Germán Labrador señala la representación que han tenido los maquis en el imaginario colectivo, de héroe a ogro, y de proveedor a eliminador. El guerrillero antifranquista se convierte en un gravamen para su comunidad, y por lo tanto abandona su rol de héroe³⁰. Su transformación es paulatina, y se acelera con el paso del tiempo, pues las dificultades para subsistir en el monte se agudizan.

Al ser una carga para su comunidad, la locución latina *homo homini lupus*, entendida como “el hombre es un lobo para el hombre”, queda perfectamente articulada al guerrillero antifranquista, ya que se convierte en un acechador furtivo del ganado y otros víveres que pertenecen a los miembros de su propia comunidad. En *La noche inmóvil*, se marca un momento específico en el que los maquis bajan al pueblo para robar unos sacos de harina y poder seguir sobreviviendo en el monte. Luis Cadenas, uno de los habitantes de Los Yesares, conduce un camión con sacos de harina y botellas de gaseosa, los maquis lo obligan a parar y le quitan los sacos de harina, además de mandarle advertencias al alcalde y a los falangistas del pueblo: “—Dile eso a tu padre y al alcalde dile lo que te hemos dicho, y gracias por la

³⁰ A este propósito, Germán Labrador afirma que “Their humanization is precisely where the problem lies. If the maquis fighter’s behavior is human, *it cannot be heroic*. By reminding the hero *that the community sustains him*, the implication is that the individual who thereby obtains *heroic charisma* is not merely returning to the community resources intended to compensate for those provided to him” (Labrador et al. 2012 209).

harina, eso por descontado” (1997 124). En la cita anterior, el robo contrasta con la cordialidad con la que se comete el atraco, al grado que el acto mismo de hurtar pierde cualquier evocación negativa, y en su lugar, invita a un sentimiento de empatía por parte del lector.

En *La noche inmóvil*, los maquis, los guardias civiles y otros habitantes del pueblo aparecen, con frecuencia, representados como animales. Al huir al monte³¹, viviendo “a salto de mata”, los maquis se transforman en animales, cuya condición salvaje entra en oposición simbólica con lo que es “humano”. En otras palabras, la metáfora animal convierte a los maquis en bestias. Durante el régimen franquista, los maquis fueron deshumanizados y animalizados con el fin de legitimar su persecución, que se convirtió en una auténtica cacería.

Ya en otras novelas sobre guerrilleros se compara a los maquis con zorras. En *Cumbres de Extremadura* de Herrera Petere, por ejemplo, uno de los guerrilleros afirma lo siguiente: “Yo soy jabalí, soy águila, soy zorro... soy guerrillero... ¿Tú sabes lo que es meterse leguas y leguas en terreno enemigo? ¿Sabes lo que es estar días y días escondidos?” (239). Como podemos ver, el cambio constante en la animalización del maqui, se debe a la circunstancia específica en la que se encuentran los personajes en la narración. Al estar ocultos en lo alto de una peña la comparación con águilas resulta eficaz, sin embargo, al arrastrarse colina abajo, una comparación con jabalíes resulta más idónea.

En *La noche inmóvil*, a los maquis se les compara especialmente con zorras. Dicha comparación resulta evidente, en tanto que podemos establecer una analogía entre su pelaje

³¹ Inicialmente, los maquis eran conocidos como huidos, poco después se les llamó maquis. Sin embargo, considero importante destacar que mientras el término “huido” muestra debilidad y cobardía, el término maqui presenta una connotación de resistencia y lucha. La etimología de la palabra “maquis” revela su raíz en el italiano “macchia”, y que describía a un bosque denso, llegó al francés a través del dialecto corso para luego extenderse al español, y terminar siendo un sinónimo de resistente o guerrillero.

rojizo y el apelativo de “rojo” que recibían los simpatizantes republicanos. Las zorras son animales que han formado parte de la iconografía y del imaginario cultural tanto de Oriente³² como de Occidente³³. Al comparar a un individuo con una zorra se pone en evidencia la etología del animal. Así pues, encontramos en el diccionario etimológico de Corominas que, el vocablo “zorra” tiene su origen del portugués “zorrar”, es decir “arrastrar”³⁴. Usada desde el segundo cuarto del siglo XV, la palabra tiene su origen en la onomatopeya por imitación del sonido del animal arrastrándose por el suelo para sorprender a su presa (Corominas 1987 625).

La descripción que la voz narrativa hace de los maquis atiende a la conducta del animal con el que los compara, en este caso, al comportamiento de las zorras. En *La noche inmóvil*, guardias civiles visitan a Félix para preguntarle si ya se enteró que los del monte mataron a don Abelardo, el maestro. Uno de ellos le pregunta “si no ha oído nada durante la noche, pasar gente a la carrera o silenciosa como las zorras, que de todas las maneras se mueven los bandoleros comunistas por el monte y cuando bajan al pueblo para dar consignas o recoger la comida que les preparan sus mujeres o sus camaradas” (1999 41). La cita anterior muestra una clara similitud entre los maquis y las zorras; en especial en el énfasis del sigilo con el que los maquis van al pueblo a recoger comida, y que es muy similar a la manera en que las zorras van al pueblo en busca de gallineros.

³² Dos estudios para conocer la importancia de las zorras en la cultura y folclore chino son: *Alien Kind: Foxes and Late Imperial Chinese Narrative* (2003) de Rania Huntington y *The Cult of the Fox: Power, Gender, and Popular Religion in Late Imperial and Modern China* (2006) de Xiaofei Kang.

³³ Algunos textos útiles para conocer la representación de las zorras en la tradición occidental son: *Saints and Animals in the Middle Ages* (2008) de Dominic Alexander y *A Communion of Subjects: Animals in Religion, Science, and Ethics* (2006), editado por Paul Waldau.

³⁴ Resulta interesante destacar que “zorra” sustituyó a “vulpeja”, “por la repugnancia del campesino a llamar por su nombre tradicional a este animal maléfico, lo que le conduce constantemente a buscar nuevos nombres indirectos y figurados para llamarle” (Corominas 1987 625).

Refiriéndose a los animales presentes en fábulas y cuentos populares, Margo Demello nos dice que, en efecto, “what appears to be real behaviors of the animals are also used in their characterization; lions really seem to be brave, dogs really do behave as if they are loyal, and foxes really do appear to be sly” (307). Lo anterior resulta interesante si consideramos que, en general, la mayoría de las culturas suelen relacionar el tótem del zorro con la astucia y el ingenio.

La prueba mayor de astucia por parte de los maquis en la novela de Cervera ocurre cuando hacen explotar la central eléctrica y asesinan a don Abelardo, el maestro fascista evitando ser atrapados. En la narración que hace Félix de los maquis advertimos las habilidades de engaño, disimulo y persuasión de los guerrilleros, bastante similares al proceder de las zorras:

Para eso preguntaban, para que dijeras dónde estaban escondidos y cómo andaban por las calles del pueblo sin que nadie se enterara y las maneras de zorra que tenían de saltar sobre la presa o la casa de don Cosme para decirle que como dijera una palabra de la explosión de la central le volaban la coronilla pelada delante de los ojos de su hermana y a los pies del altar antiguo de su iglesia (1999 44).

En la cita anterior, la comparación maquis-zorra se utiliza para señalar la astucia del animal para esconderse, su habilidad de moverse por el pueblo sin ser visto, y su destreza para atrapar a sus víctimas con la guardia baja.

En general, la zorra también presenta una reputación negativa vinculada al engaño y la destrucción. En “The Bestiary of Heretics. Imaging Medieval Christian Heresy with Insects and Animals”, Beverly Kienzle señala que una de las representaciones más populares de las zorras en el Medioevo era como herejes:

Numerous animals and other living creatures were adduced to represent heretics in the polemical literature of the twelfth and early thirteenth centuries: wolves, foxes, cats, dogs, fallow deer, leopards, jackals, moths, and so on. The wolf and the fox were types of the heretic par excellence (106).

La cita de Kienzle justifica la representación de los maquis como zorras y lobos, sobre todo al considerar que el régimen franquista era un estado católico que veía a los maquis como herejes. El historiador Stanley Payne, uno de los más grandes especialistas sobre el régimen franquista afirma que el apoyo³⁵ católico fue palpable desde el inicio de la guerra. En los tres años que duró la guerra civil y en los casi 40 años de dictadura, la iglesia católica continuó aliada a Franco, en una cruzada en defensa de una España católica en contra los ateos o herejes.

En *Maquis* por ejemplo, el narrador nos informa que Damián Rubio Verderas “se pasaba la vida cortando fornilla por los picos de Marjana y en las noches de invierno se quedaba en los corrales donde se guarecían los rebaños de ovejas” (1997 118). Como vemos, el narrador describe la vida de Damián similar a la de una oveja, sin embargo, poco después lo compara con una zorra o jabalí: “no tendría ni treinta años y llevaba desde los diez viviendo por los montes. En Marjana se confundían sus pasos con las huellas de las zorras y de los jabalíes” (1997 118). En este sentido, debemos recordar que los jabalíes y las zorras siempre han representado un dolor de cabeza para los campesinos por comerse los cultivos. Además, la pobreza de Damián lo acerca a una condición que sólo es propia de los animales salvajes, por su precariedad.

La persecución de los maquis en manos del régimen franquista se apoyaba precisamente en dicha animalización, y por consiguiente, su exterminio se convertía en un acto no criminal su asesinato. El conocido crítico de *Animal Studies*, Cary Wolfe³⁶ nos dice

³⁵ “Catholic backing in terms of political support, military volunteers, financial assistance, and—perhaps above all—, spiritual motivation and cultural legitimization became the most important single domestic pillar of the Nationalist movement” (1984 172).

³⁶ Cary Wolfe señala que, en nuestra cultura, existen cuatro categorías de animalización: *animalized animals*, *humanized animals*, *animalized humans*, and *humanized humans*. (101).

que “there are *animalized humans*, perhaps the most troubling category of all, since all manner of brutalizations carried out by cultural prescription can serve to animalize humans, as can reminders of human beings’ mammalian, or even merely bodily, organic existence” (101). Al ser ambos mamíferos, la relación animal-hombre a un mismo nivel se establece con facilidad, especialmente cuando el hombre es despojado de sus derechos y de las normas más elementales de civilidad.

En efecto, las fronteras entre el hombre y el animal se difuminan. Cervera sugiere con esta cita que, en la guerra, el hombre actúa sin hacer uso de la razón, y por consiguiente, se acerca más al comportamiento instintivo que al razonado. Este continuo desvanecimiento de la frontera entre la vida de los animales respecto a la del hombre se observa también en voz de Feliciano el de Landilla, quien sostiene en *Maquis* que la vida en el monte no es nada fácil:

—Es que aquí vivimos alejados de lo que pasa allá abajo y nos acostumbramos a una vida que cada vez se parece más a la de los animales que a la de los hombres, y a la que nos damos cuenta somos tan crueles como las bestias más crueles, porque perdemos la idea de las distancias y de todo (1997 95).

En la cita anterior, la crueldad equipara al hombre con una bestia guiada sólo por sus instintos. En *Maquis*, el narrador relata el encuentro que tiene este personaje con unos maquis: “la guerra hace iguales a las personas y a los animales y al final no se sabe quiénes son unas y quiénes son los otros” (1997 122).

Resulta revelador que la alusión a la guerra se hace a partir de una lucha que acerca al hombre al comportamiento de las bestias. Mary Midgley nos dice respecto a la relación hombre-bestia que “War and vengeance are primitive human institutions, not late perversions. [...] It seems possible that man shows more savagery to his own kind than most other mammal species” (28). Sin duda, las comparaciones entre un hombre y un animal

responden a necesidades de representación cultural y se rigen a través de preceptos morales y socioculturales de las figuras que ostentan el poder. Si bien es cierto que en el caso de la postguerra española, las comparaciones de los maquis con animales fueron oficializadas durante el franquismo, el imaginario colectivo reforzó dichas metáforas pues las hemos venido utilizando desde la antigüedad. Todo parece indicar que la violencia que el hombre adjudica a los animales es, por el contrario, un terreno que el ser humano ha explorado con mayor profundidad.

Félix es un hombre sensible a la belleza de la naturaleza y del lenguaje. A pesar de no haber tenido acceso a la educación, las expresiones que emplea para comunicarse con las personas que lo visitan son poéticas y sencillas. Al hablar de las voces desconocidas e indescifrables que llegan algunas tardes hasta la puerta de su casa, Félix animaliza al maquis, y poco después, lo humaniza:

Llegan entre las dos higueras, como llegan los gatos huyendo de las carreras de Holofernes, y se quedan quietas delante del nogal y de la prunera, como si esperaran que les contestara, que les dijera algo, que les preguntara de quién son y de dónde vienen por el mismo sitio que los gatos pero sin ser gatos, ni perros, ni hurones, ni nada, sólo voces de nadie y algunas tardes se mezclan con el viento que mueve los juncos y las copas de los árboles y es como si hubiera alguien hablando y una vez tenían las voces de Sebastián, el huido, el padre de Angelín (1999 61).

La cita anterior resulta llamativa debido a la constante fluctuación en la atribución de las voces, a las cuales se les adjudica un procedencia tanto humana como animal. A pesar de saber que una voz sólo puede tener origen humano, el componente animal se reconoce en la forma en la que aparecen: “como llegan los gatos huyendo” y “vienen por el mismo sitio que los gatos pero sin ser gatos” (1999 61). En la parte final de la cita, el narrador desvela la identidad de una de las voces, se trata de Sebastián, un huido. Al decir que la voz de Sebastián llega del mismo sitio que “los gatos pero sin ser gato”, Cervera es consciente de la

animalización que experimenta el maqui, y como consecuencia, reinstaura en él su condición humana.

Al referirse a la lengua francesa que Victorino aprendió durante su exilio en Francia, Félix sostiene lo siguiente: “no sé más lengua que la nuestra, la que hablamos en Los Yesares y es la misma que nos sirve también para hablar con los perros y las zorras” (1999 74). El abuelo Félix desconoce el lenguaje formal pero en su lugar, conoce el lenguaje de la naturaleza. Se declara incapaz de explicar lo que pasa en Los Yesares, pero en caso de intentarlo, confiesa que no lo haría “con refranes ni en francés, no hablando de la dulzura de los ojos ni repitiendo las cosas dos veces para que las entiendan quienes no saben hablar más que lo que hablan los perros y las hojas del nogal, no hablando así como hablan ellos sino como nos enseñaron en la oscuridad de un tiempo imposible”³⁷ (1999 145). Esa “oscuridad de un tiempo imposible” alude, sin duda, a la falta de formación escolar durante su infancia. Llama la atención el lirismo con el que denomina a los sabedores del lenguaje que “hablan los perros y las hojas del nogal”, es decir, aquellos que no fueron a la escuela.

La animalización en *La noche inmóvil* también está presente en otros personajes, uno de los casos más notorio es la comparación de Arturín con diversos elementos de la naturaleza y con un ave. Así describe Félix el día de su llegada: “Arturín estaba seco como un sarmiento y se doblaba igual que los juncos para recoger las magdalenas que le echaban desde los balcones” (1999 21). Comparado con un vástago seco de la vid y con un junco que se dobla a merced del viento, Arturín encarna una naturaleza marchita y frágil.

La voz infantil de Sunta narra en *El color del crepúsculo* que el día que regresó Arturín “los pájaros caían de los alambres de colgar la ropa como si fueran pedazos de hielo”

³⁷ Al señalar refranes y francés, Félix se refiere a la forma de hablar de Victorino, y alude también a don Hilario, un profesor que en algún momento de la narración habla de la dulzura de los ojos.

(1995 13). En *La noche inmóvil*, se compara a Arturín como un pájaro en medio del frío helado de diciembre. En este episodio, se narra también que los bancales estaban “llenos de nidos vacíos porque el frío se comía la carne tierna de las buscasetas” (1999 22-3). El aspecto diminuto de las buscasetas³⁸ equivale al cuerpo consumido de Arturín, quién se encuentra disminuido hasta en su nombre, de ahí que Sunta le pregunte a su abuelo en *El color del crepúsculo* por qué a Arturín le llamaban así “como si toda la vida hubiera sido un niño” (1995 13). En este sentido, la fragilidad de Arturín es visible en varios niveles de lectura del texto.

Los dos casos de animalización en *La noche inmóvil* y en *Maquis* se construyen para resaltar la fragilidad y miseria del ser humano cuando se ve obligado a enfrentar situaciones infrahumanas. La comparación de maquis con zorras no sólo alude a las similitudes físicas entre el color rojo de la zorra y el mote dado a los republicanos, tampoco es sólo un referente al comportamiento del animal y su cercanía con la conducta de los guerrilleros, sino que incluye etiquetas culturales mucho más complejas, y que responden a intereses específicos de grupos de poder dominantes y del imaginario colectivo heredado.

³⁸ Las buscasetas son pájaros diminutos, alrededor de 10 cm: “The volume, length, variety of notes, and richness of the wren’s song are in direct contrast to the bird’s minuscule size (3.5 to 4 inches). Its scientific name, *Troglodytes troglodytes*, signifies cavedweller or creeper into holes, referring to its cavernous nest as well as its behavior” (Lawrence 2006 406).

Conclusiones.

Sunta, la protagonista de *El color del crepúsculo* busca en sus memorias infantiles las claves que le ayuden a entenderse a sí misma. *El color del crepúsculo*, *Maquis* y *La noche inmóvil* no narran acciones durante postguerra sino que son rememoraciones de dicha época desde el presente narrativo de los textos, escritos a partir de la Transición. La voz infantil de Sunta, su voz madura y un narrador omnisciente son las tres voces encargadas de explorar las memorias del personaje desde dos ejes temporales distintos: la niñez y la edad madura. *Maquis* por su parte, es una novela polifónica en la que una multiplicidad de voces y un narrador omnisciente narran la cotidianidad de Los Yesares durante la postguerra, en especial la resistencia guerrillera. En *La noche inmóvil* se distingue una combinación de las estrategias narrativas de las dos novelas anteriores. Si bien es una novela con prosa intimista y en la que se observa el flujo de consciencia de Félix, el protagonista, también aparecen otras voces que a la par dan a conocer sus historias personales.

Es importante subrayar que las tres novelas funcionan en conjunto, ya que completan una sola historia, la del pequeño pueblo de Los Yesares, desde la visión de tres generaciones distintas. Mientras *El color del crepúsculo* surge a partir de las imágenes infantiles de Sunta, *Maquis* se construye con los recuerdos de la generación de sus padres, y *La noche inmóvil*, gracias a las memorias de la generación de sus abuelos.

En la primera parte de la tesina, estudié el papel que desempeña la naturaleza como tercer elemento para formar intelectual e integralmente a la protagonista. Para profundizar en el análisis, comparé la novela con el cuento de Manuel Rivas “La lengua de las mariposas”. En ambas obras, descubrí que la naturaleza sustituye el aprendizaje dentro de las aulas, especialmente en *El color del crepúsculo*, y se convierte en el verdadero templo del saber.

No sólo la naturaleza juega un papel fundamental en los textos, los libros también son herramientas básicas en la formación de Sunta, confortan su asombro y curiosidad infantil, animan su imaginación, y funcionan como refugio ante la represión característica de la postguerra. La naturaleza es el *locus amoenus* para la protagonista y junto con los libros, representan el único paraíso habitable. Los personajes de Anselmo y Alicia se convierten en los mentores de una educación escolar más allá de las aulas al obsequiarle el libro a Sunta. Cabe destacar la importancia de la “imagen primera”, representada en la primera vez que la protagonista ve el mar, así como la comparación que luego hace entre las imágenes del mundo real y las que pueblan los libros.

En los textos de Cervera, es importante destacar esas marcas visibles de resistencia que James Scott denomina *hidden transcripts*, es decir, discursos, gestos y prácticas que surgen en oposición a los *public transcripts* o discursos dominantes. En las novelas de Cervera, los *hidden transcripts* se advierten en la decisión de darle dos nombres al canario (Trotsky y Leopoldo), y cuando Sunta finge rezar pero sólo mueve los labios; el primero muestra una resistencia política en contra del régimen franquista, y el segundo, una resistencia ante el discurso opresor y conturbador de la iglesia católica. Ambos discursos tienen lugar tanto en el ámbito privado del hogar como en el ámbito público de la iglesia.

En la segunda parte de la tesina, me dediqué a estudiar las preocupaciones de la protagonista al enfrentarse a una memoria frágil, especialmente las que se refieren a las distinciones entre memoria pura y memoria inventada. Por un lado, en la narración de un guardia civil que borra e inventa su memoria, de acuerdo a las necesidades que dicta el discurso oficial, y por el otro, la memoria que al ser reprimida por el discurso dominante debe encontrar una salida para superar el trauma mediante un proceso reconciliatorio y catártico

de la rememoración y la escritura. Esta memoria no se ajusta a ningún discurso oficial sino al personal y familiar.

Es importante destacar que las voces que narran las tres novelas tienen consciencia del artificio narrativo que emprenden. Sin embargo, son también fieles a su dimensión moral de contar una historia individual en la que los lectores se reconozcan, permitiendo el rescate de la memoria histórica y soterrada. Además, en las novelas se hace visible una crítica a la época de la Transición y al “pacto del olvido” por parte del autor. En esta segunda parte, me enfoqué principalmente en esas imágenes fantasmagóricas que atormentan el acto de rememoración de la protagonista.

A través del concepto de *hauntology* de Derrida, estudié las descripciones de los entierros de los personajes, los cuales están ausentes o se hacen en condiciones indignas, y que provocan que el ciclo de duelo permanezca sin cerrar y que, por el contrario, las heridas en la memoria permanezcan abiertas. Continuando con la idea de acecho de los fantasmas del pasado, estudié a profundidad la descripción que Sunta hace del retrato de Franco en la escuela, y lo comparé con el Panopticon propuesto por Foucault, ya que los niños son vistos como prisioneros de la omnipresencia del retrato de Franco.

Me enfoqué también en las distintas representaciones del retrato de Miguel, y de los simbolismos tan variados (reemplazar corpóreamente al difunto, completar el trabajo de duelo o prolongar las imágenes de vida y muerte en la memoria) que el resto de los personajes le otorgan a la imagen. Para hacerlo, me apoyé de apuntes sobre la fotografía de Roland Barthes, que revelan la angustiada realidad que emerge una vez que ha muerto el sujeto retratado. Me enfoqué también en las fotografías de Royopellejas y en su pretensión de poseer el pasado. Descubrí que las fotografías tienen un papel fundamental en el momento agónico de los personajes: la abuela Rosa en *El color del crepúsculo* se queda quieta como una

fotografía, recordándonos el *rigor mortis* de los cuerpos. A punto de morir, Teresa en *Maquis*, contempla con atención las imágenes alegres de su pasado en las fotografías en la cueva, y en *La noche inmóvil*, Miguel es inmediatamente sustituido por una fotografía que se repite en las habitaciones de la familia para recordar la vida y conmemorar la muerte.

En la tercera parte de la tesina, exploré los distintos procesos de animalización en *La noche inmóvil* y en *Maquis*. Para hacerlo, estudié la animalización en obras insignes sobre la guerrilla, especialmente *Luna de lobos* de Julio Llamazares y *La agonía del búho chico* de Justo Vila. Cervera compara a los maquis con zorras, a diferencia de otras novelas, en las que abundan las comparaciones con lobos o búhos. Más allá de la evidente analogía que se puede establecer entre zorro y maqui, al atender la relación entre el pelaje rojizo del animal y el apodo de “rojo” de los republicanos, las analogías en las novelas surgen de relaciones más complejas: en el comportamiento de ambos, resaltando tanto aspectos positivos (astucia e ingenio) como negativos (engaño y destrucción), pero también en aspectos culturales antiguos y transmitidos generacionalmente, como lo es el hecho de que en la Edad Media, las zorras eran vistas como herejes, concepción similar a la que tenía el Franquismo, y que veía a los maquis como ateos y enemigos de la fe cristiana.

A través del ejercicio de la escritura, Cervera logra deshacerse de la persecución de sus propios fantasmas, del silencio y de los traumas de su infancia. La trilogía memorística de Cervera no tiene el afán de mitificar o heroizar a los guerrilleros maquis ni a ninguno de los protagonistas de la postguerra. Su pretensión está más encaminada a rescatar historias destinadas al olvido, con la esperanza de que ayuden a conocer lo sucedido en una época oscurecida por la censura, y a exorcizar fantasmas del pasado colectivo a través de la lectura para tratar de entendernos a nosotros mismos.

Bibliografía:

- Arroyo-Rodríguez, Daniel. *Guerrilla Narratives in Spanish Contemporary Culture*. Tesis doctoral. Universidad de Michigan, 2010.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Trad. Richard Howard. Nueva York: Hill and Wang, 1981.
- Basilio, Miriam M. *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*. Londres: Taylor and Francis, 2017.
- Bonald, José Manuel Caballero. *La novela de la memoria*. Barcelona: Seix Barral, 2010.
- _____. *Somos el tiempo que nos queda. Obra poética completa 1952-2005*. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- Bultheel, Lisa. “La representación del maquis en la novela española contemporánea”. Tesina de maestría. Universiteit Gent, 2012.
- Cazorla Sánchez, Antonio. *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco’s Spain. 1939-1975*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
- Cerezo, Herme. “Alfons Cervera repite edición”. *Siglo XXI*. Diciembre 2005.
- Cervera, Alfons. “A modo de biografía”. <<https://www.uv.es/cerverab/biografia.htm>>
- _____. *El color del crepúsculo*. Barcelona: Montesinos, 1995.
- _____. “En la intemperie del consenso. Entrevista a Alfons Cervera”. Daniel Arroyo-Rodríguez. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*. 3 (1) 2013: 160-73 <<https://escholarship.org/uc/item/6911w9r4>>
- _____. “Entrevista a Alfons Cervera”. Valeria Possi. *La Nueva Literatura Hispánica (Anuario de crítica)*. No. 20. 2016: 335-48.
- _____. “Ese tiempo que avanza a trompicones”. *Diablotexto Digital* 1. 2016: 222-31.
- _____. “Las voces del silencio. Entrevista con Alfons Cervera”. George Tyras. Eds. Marie-Claude Chaput, Odette Martínez-Maler y Fabiola Rodríguez López. Maquis y guerrillas anti- franquistas. *Regards*. Vol. 7. Université de Paris X Nanterre, 2004: 161-78.
- _____. “Histoire, mémoire et fictions: l’Espagne contemporaine revisitée”. Conferencia en el centro cultural Maison de Banquet en el marco de “L’Espagne ‘La littérature

- española en su siglo". Int. Florence Belmonte. Trad. George Tyras. Lagrasse, Francia. 15 mayo 2015.
- _____. *La noche inmóvil*. Barcelona: Montesinos, 1999.
- _____. *Maquis*. Barcelona: Montesinos, 1997.
- _____. "Trampa y cartón de la memoria literaria". *La modificación de la cultura*. No. 9-10, julio-agosto 1999: 34-39.
- Colmeiro, José. "Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain". *452oF. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*. No. 4. 2011: 17-34. < <http://www.452f.com/index.php/en/jose-colmeiro.html> >
- Corominas, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Creekmur, Corey K. "Lost Objects: Photography, Fiction, and Mourning". *Phototextualities: Reading Photographs and Literature*. Ed. Marsha Bryant. Newark: University of Delaware Press, 1996: 73-82.
- Demello, Margo. *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*. Nueva York: Columbia University Press, 2012.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx*. Nueva York: Routledge, 1994.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. Nueva York: Vintage Books, 1995.
- Herrera Petere, José. *Cumbres de Extremadura. Novela de guerrilleros*. Pról. María Zambrano. Col. Memoria Rota, Exilios y Heterodoxias. Barcelona: Anthropos, Editorial del hombre, 1986.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Jae-Cheon, Lim. *Leader Symbols and Personality Cult in North Korea: The Leader State*. Nueva York: Routledge, 2015.
- Kienzle, Beverly. "The Bestiary of Heretics. Imaging Medieval Christian Heresy with Insects and Animals". *A Communion of Subjects. Animals in Religion, Science, and Ethics*. Ed. Paul Waldau y Kimberley Patton. Nueva York: Columbia University Press, 2006: 103-16.

- Labrador Méndez, Germán y María Agustina Monasterio Baldor. "The Magic Mountains: Narratives of Historical Memory, Folk Literature and Communities of Memory in the Popular Imagination of the Maquis". Trad. Mia Prensky y Lisa K. Hirschmann. *Hispanic Issues On Line*. University of Minnesota. Otoño. Vol. 10. 2012: 196-216.
- Lawrence, Elizabeth. "Hunting the Wren". *A Communion of Subjects. Animals in Religion, Science, and Ethics*. Ed. Paul Waldau y Kimberley Patton. Nueva York: Columbia University Press, 2006: 406-12.
- Llamazares, Julio. *Luna de lobos*, Barcelona: Seix Barral, 1989.
- _____. "‘Total’ Los pueblos españoles deshabitados se cuentan ya por millares". *El País*. 1 junio 2016.
- Méndez Borra, Alberto. *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Midgley, Mary. *Beast and Man the Roots of Human Nature*. Nueva York: Routledge, 1995.
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.
- O'Donoghue, Samuel James Robert. "Nature as Enemy of Man in Julio Llamazares's *Luna de lobos*". *Forum for Modern Language Studies*. Vol. 50. No. 3. 1 Julio 2014: 356-70.
- Otero, Agustín. "Reivindicando la memoria del maquis. Representaciones de la guerrilla anti-franquista en *Maquis* de Alfons Cervera y *La agonía del búho chico* de Justo Vila". *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*. Vol. 20. No. 1. 2007: 7-20.
- Payne, Stanley G. *Spanish Catholicism: An Historical Overview. Catholicism*. Madison: University of Wisconsin Press, 1984.
- Possi, Valeria. *Del lobo y el búho: metáfora animal y animalización en la novela del maquis*. *Nueva Literatura Hispánica*. Vol. 19. Valladolid: Universitas Castellae, 2015: 45-72.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Rivas, Manuel. *¿Qué me quieres, amor?* Madrid: Alfaguara, 2009.
- Ryan, Lorraine. "The Empowerment of Republican Post-Memory in Alfons Cervera's *El color del crepúsculo*". *The Modern Language Review*. Vol. 106. No. 1. Enero. 2011: 40-53.
- Soldevilla, Ignacio. "‘La noche inmóvil’ de Alfons Cervera". *Quimera*. No. 164. Octubre, 1999: 14-16.

- Schacter, Daniel L. *Searching For Memory: The Brain, The Mind, And The Past*. Nueva York: BasicBooks, 1996.
- Scott, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Nueva York: Farrar, Starus and Giroux, 1977.
- Tyras, Georges. *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*. Barcelona: Montesinos Ensayo: 2007.
- Vincent, Mary. "Breaking the silence? Memory and oblivion since the Spanish Civil War". *Shadows of War: A Social History of Silence in the Twentieth Century*. Comp. Efrat Ben-Ze'ev, Ruth Ginio y Jay Winter. Cambridge: Cambridge University Press, 2010: 47-67.
- Wayne H, Bowen. *Spain During World War II*. Columbia: University of Missouri Press, 2006.
- Whitman, Walt. *The Sea Is a Continual Miracle: Sea Poems and Other Writings by Walt Whitman*. Ed. Jeffrey Yang. Hanover: University Press of New England, 2017.
- Winter, Alison. *Memory: Fragments of a Modern History*. Chicago: Chicago University Press, 2012.
- Wolfe, Cary. *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.