



## Testimonio literario y procedimientos de garantía:

### El caso de *Maquis*, de Alfons Cervera

Georges Tyras

Université Stendhal, Grenoble 3

tyrasgeorges@hotmail.com

#### Resumen

El presente trabajo estudiará la novela *Maquis* de Alfons Cervera, ésta presenta los acontecimientos de la guerra y posguerra civil española a través de la visión cotidiana de los vecinos del pueblo. Para realizar el análisis se tendrá como eje de estudio la relación que existe entre la ficción y el testimonio y, fundamentalmente cuáles son, si es que existen, la diferencias que los separan. La dimensión testimonial de este texto no debe buscarse en lo estrictamente referencial sino en el impacto que éste es capaz de provocar en los lectores, es decir en los valores que el relato les transmite.

*Palabras clave: memoria – España – testimonio – ficción – Alfons Cerver*

*Mais bon, j'ai mes souvenirs, oui, et ils tournent sans cesse.  
La bande est courte, certes, ce n'est plus qu'une infime  
fraction de l'original, mais c'est la nature même du souvenir. Il  
procède au montage des voix, coupe les passages sans  
importance, précise les significations vagues et rejoue  
inexorablement ce qu'on voudrait effacer.  
Imre Kertész, Roman policier*

Siendo una manera de homenaje a *Maquis*, de Alfons Cervera, esta ponencia adoptará la estructura de la novela: algunas secuencias narrativas introducidas por un prólogo y concluidas por un epílogo. En la novela de Cervera, prólogo y epílogo son imprescindibles para la elaboración del sentido. En mi ponencia, no lo sé...

#### Prólogo

En 1995, un tal Benjamin Wilkomirski publica en alemán *Bruchstücke*, en lengua



española *Fragmentos de una infancia en tiempos de guerra*. El relato, de tipo autobiográfico, refiere las tribulaciones vividas por un niño judío polaco, deportado muy joven en los campos de Maidanek y Auschwitz, superviviente del exterminio y evacuado a Suiza al terminar la Segunda guerra mundial. Este testimonio dramático conoce un eco notable, a semejanza de los grandes libros sobre la deportación (Primo Levi, Robert Antelme, Jean Améry); traducido a numerosos idiomas, recibe muchas recompensas, entre las cuales el Premio de la Memoria de la Shoah, entregado por la señora de Mitterand. Siguen para Wilkomirski el éxito, la fama, el dinero, pero también la duda, la sospecha, una investigación llevada a cabo por dos periodistas suizos, y por fin la verdad. El autor de *Fragmentos* se llama Bruno Dösseker, conoció los campos de concentración sólo después de la guerra, que transcurrió para él en la dulce quietud de un hogar helvético. Independientemente de una cualidad literaria obvia, que la crítica es unánime en reconocer, el relato es desde el punto de vista factual, una falsificación. <sup>1</sup>

Falso testimonio, pues, que plantea el problema de la relación entre testimonio y literatura. El testimonio no es un género literario sino una modalidad de discurso referencial capaz de adoptar formas literarias diversas. En lo que respecta a Wilkomirski, y sin duda alguna en numerosos otros casos, la forma elegida es la de la autobiografía, promovida para el caso en autoficción. La problemática de la veracidad o de la falsedad del testimonio obliga a poner en tela de juicio la validez de la distinción entre factualidad y ficcionalidad.

De ahí un interrogante: frente a la libertad absoluta de cualquier escritor para embrollar el asunto de la ficción y de la dicción, ¿es posible identificar en el texto literario procedimientos –distintos de la mera enunciación subjetiva– capaces de funcionar como dispositivos de garantía de la veracidad de lo dicho? La ingenuidad de la pregunta no se me escapa, pero me escudo detrás de una convicción: si hay un punto de convergencia entre el crítico y el novelista, consiste en que ambos producen un discurso bastante ficcionalizado. Fuera lo que fuese, mi proyecto consiste en examinar dos posibles avatares de dichos dispositivos de garantía en la novela *Maquis*, que Alfons Cervera publicó en 1997, es decir dos años después del pseudo-Wilkomirski. <sup>2</sup>

## Primera secuencia: las novelas de Alfons Cervera

---

<sup>1</sup> Benjamin Wilkomirski (1997). Hay una traducción francesa de la misma fecha, publicada por Calmann-Lévy. La edición original, *Bruchstücke*, se publicó en 1995.

<sup>2</sup> Edición de referencia: Alfons Cervera, *Maquis*, Barcelona, Montesinos, 1997.



*Maquis* pertenece a un conjunto de textos que Alfons Cervera dedicó a la guerra y posguerra civiles españolas, tales como las vivieron los habitantes del pueblo natal del escritor, Gestalgar, situado en la Serranía de Valencia.<sup>3</sup> Esta comarca fue escenario de un fuerte movimiento de oposición armada al franquismo, y las novelas de Cervera que componen un ciclo de la memoria, especialmente la trilogía constituida por *El color del crepúsculo* (1995), *Maquis* (1997) y *La noche inmóvil* (1999), se centran en esta fase de resistencia que sólo termina al principio de los años cincuenta. Se trata en conjunto de proponer una representación de la vida cotidiana de los vecinos del pueblo, en un contexto de ajuste unilateral de las cuentas históricas: “No busco la revancha, puntualiza el escritor, sino la memoria de los hechos que hasta entonces sólo han sido contados desde la versión única e interesada de los vencedores de la guerra”.<sup>4</sup>

Cada novela se presenta pues como un ejercicio de reconstrucción de la memoria confiscada al mismo tiempo que una variación formal sobre modalidades de escritura en las fronteras de la oralidad, capaces de dar cuenta de la dimensión colectiva de la aventura. Se trata pues de recuperar una realidad que el discurso oficial ocultaba hasta la fecha bajo los velos de la desmemoria y del consenso.

La escritura de Alfons Cervera está hecha de fragmentación, discontinuidad, polifonía, para mostrar que la realidad ofrece facetas múltiples, y que todas las voces tienen derecho a expresarse. Las cincuenta secuencias que constituyen *Maquis* están reunidas bajo la apelación “De los nombres y de las voces” (*Maquis*, 17) y su enunciación responde a dos modalidades: personal en el caso de ocho secuencias, narradas por uno de los casi noventa personajes de la novela; impersonal para las demás secuencias. El conjunto viene enmarcado por un texto liminar que se desdobra en un prólogo y un epílogo, a cuenta de un personaje clave llamado Ángel. A este prólogo, por una parte, y por otra parte a dos secuencias del final de la novela, quisiera dedicar alguna atención.

## **Segunda secuencia : el prólogo de *Maquis***

En el *Prólogo* llama la atención la inmediata identificación de la instancia narrativa; la

---

<sup>3</sup> Se trata de una región situada en los límites de las provincias de Valencia, Teruel y Cuenca; es castellanoparlante, lo cual explica que la lengua literaria de Alfons Cervera sea, salvo contadas excepciones, el castellano. Gestalgar toma en las novelas el nombre de Los Yesares.

<sup>4</sup> De una noticia anónima publicada en el periódico Levante EMV del 31 de agosto de 1997 titulada “El alcalde niega la casa de cultura para presentar un libro de Alfons Cervera”



primera palabra del texto es un “yo” sujeto del enunciado a la vez que de la enunciación : “Yo sé mucho del miedo. Soy un maestro del miedo” (pág. 13). Impone su presencia, dando unas indicaciones precisas sobre su identidad: es el hijo de Sebastián, un maquis famoso, y de Guadalupe su mujer; en cierto momento, el de la irrupción en el relato de una réplica en estilo directo, su amigo Salvador lo llama por su nombre: Ángel (pág. 14). La lectura del cuerpo de la novela permitirá averiguar que este narrador siempre ha desempeñado, en la época de los acontecimientos, un papel actancial bastante pasivo, por evidentes motivos de edad. Digamos que es más narrador que protagonista, si bien ha vivido, o presenciado, muchos episodios que constituyen la trama de la novela. Su discurso prologal, enunciado unos cuarenta años después de su tortura por los guardias civiles (pág. 172), y unos treinta años después del exilio de los últimos maquis (pág. 169), cobra a veces acentos de rebeldía frente a una pasividad percibida y vivida como una tremenda impotencia.

La actitud de Ángel implica a la colectividad a la que pertenece. Varias veces, la primera persona enunciativa adquiere las marcas del plural “nos fue dejando; estamos; fuéramos; tenemos” (pág. 13), y “vivimos; nacimos; consiguiéramos, diciéndonos, escapamos” (pág. 15). Lo experimentado por Ángel vale para el conjunto del pueblo, varias veces nombrado como tal: “Los Yesares; el pueblo”. De hecho, Ángel menciona a lo largo del prólogo una serie de lugares o de edificios que nos sitúan permanentemente en el pueblo y sus inmediaciones: “las huertas; la acequia del Rajolar; el Cerro de los Curas; la Peña María; la cabeza de Napoleón Bonaparte; el cementerio; el río; la casa con un cartel”. El pueblo es el marco de una aventura, o de una tragedia, que se caracteriza ante todo por su dimensión colectiva. Ángel se expresa a título personal, pero por la fuerza de las circunstancias, y por la ejemplaridad de lo que ha vivido personalmente, su voz adquiere una dimensión representativa de la comunidad entera. Su estatuto viene a ser el del *testigo* en el sentido estricto de la palabra, testigo histórico capaz de garantizar la veracidad de los relatos producidos por otros actores de los acontecimientos referidos.

En efecto, y éste es el segundo aspecto importante, los episodios evocados por Ángel, y que él ha vivido en su carne, o presenciado porque afectaron a sus familiares o a gente amiga, son ejemplares del destino común de los habitantes del pueblo a lo largo de los años de referencia, marco de la lucha armada contra el franquismo :

- la paliza a su padre, Sebastián Fonbuena, por trabajar en Domingo; su venganza matando al guardia civil y su consiguiente huida al monte (secuencias 14 y 15)
- la paliza a su amigo Salvador por rascarse la nariz en vez de saludar a la bandera; su muerte a los doce años de una pulmonía (sec. 50)



— la vejación de pelar al rape a su madre y a Rosario porque no iban a la iglesia (sec. 19)

— la muerte del maestro del pueblo y la venganza de los civiles que consistió en quemarle las uñas a él, cuando tenía unos doce años (sec. 38).

Es de notar que casi todos estos episodios son objetos de una o varias relaciones en el curso de la novela. De alguna manera, Ángel aparece como investido de una misión, si no de portavoz, sí de catársis de las voces, por cuya acción se produce una impregnación cada vez más indeleble de los efectos de la represión, de su sentido para la gente que la sufre. Se dibuja así una espiral represiva, la de la violencia franquista, omnipresente y permanente hasta el punto de que la gente del pueblo sólo vive “pedazos de vida y de muerte” (pág. 13). Desde un punto de vista estilístico, la irradiación en el texto de términos declinados a la manera del poliptoton contribuye a su coloración poética, que también encuentra en la repetición de palabras, grupos sintácticos o frases enteras uno de sus mejores instrumentos. Desde un enfoque más semántico, es evidente que la impregnación del texto por la violencia física, por una brutalidad desmedida y salvaje en el fondo tan difícil de expresar como de imaginar tiene valor de denuncia. En esta violencia física, injusta, irracional, frenética encuentra la resistencia armada su mejor justificación moral y humana, por no decir nada de la dimensión política, que asoma en el comentario de Ángel sobre la patria:

Aquel día vi llorar a mi padre y sin saberlo supe del miedo y también supe que el miedo vivía en aquella casa con un cartel rojo y amarillo en la puerta donde ponía “Todo por la Patria”. A los cinco años aprendí que la patria no podía ser nada bueno y también lloré por la noche [...] (pág. 13-14).

La violencia represiva aparece así como una de las causas mayores del hecho guerrillero. Sebastián se reúne con los maquis porque “le molieron a palos y a los pocos días se fue para siempre al Cerro de los Curas” (pág. 13). Evidentemente, el discurso de Ángel, como el conjunto de la novela, no oculta para nada el punto de vista desde el que se emite, comprometido y humanista a la vez.

Es preciso poner de realce que el significado del discurso prologal se estructura en función de un tríptico semántico notable: miedo, silencio, memoria. El miedo impregna el discurso de Ángel, en gran parte determinado por su omnipresencia y su omnipotencia; repite la palabra once veces en el *Prólogo* y tres en el *Epílogo*. Evidente consecuencia de la



represión ciega desatada por el franquismo y aplicada y encarnada por la Guardia civil, el miedo ha modificado los comportamientos de manera tan profunda que sus efectos aún perduran. *Aún*: una frase clave de la obra es justamente la que precisa el momento ficticio de la producción del discurso:

Ahora estamos en mil novecientos ochenta y dos y después de tanto tiempo es como si aún fuéramos los mismos de entonces, como si fuera imposible olvidar que tenemos la espalda doblada a golpe de palos y a golpe de silencio (pág. 13).

Hay evidentemente una relación de causa a efecto entre miedo y silencio, siendo éste el producto, a valor de precaución permanente, de aquél.<sup>5</sup> O siendo también, en su versión más trágica, la consecuencia que impone la desaparición de los seres, como rezan las primera líneas del *Epílogo*: "Por una vez no son la misma cosa la muerte y el silencio. Porque a la ausencia de los hombres y mujeres del monte ha sucedido la memoria" (pág. 165).

Si el miedo produce el silencio, no produce la posibilidad del olvido, que en semejante contexto sería una dimisión todavía peor, o una renuncia. El silencio, al contrario, se compensa con la actividad memorística, que constituye otra de las isotopías nucleares de las páginas prologales: las palabras "memoria", "recordar", "olvidar" y sus derivados se repiten diez veces en el *Prólogo* y dieciséis en el *Epílogo*. Sin embargo, aunque la memoria, de la misma manera que el miedo, está omnipresente en el discurso de Ángel, quien se proclama "maestro del miedo", no impone su presencia, o su poder, de la misma forma. La aseveración de Ángel, "no hay maestros de la memoria" (pág. 16), tiene un significado ambivalente: por una parte dice que la actividad memorística se produce independientemente de la voluntad del que la experimenta; por otra parte dice que su funcionamiento es totalmente aleatorio, y que quien recuerda va "dando saltos y confundiendo las voces y los nombres" (pág. 15).

Importa notar que el discurso de Ángel, marcado por la afectividad, tiene un funcionamiento homólogo; va dando saltos de una anécdota a una reflexión, de una visión infantil a un comentario de adulto, y surge como a borbotones, como si quisiera traducir en la forma misma una incoercible necesidad de expresión. Llama la atención, por ejemplo, la ausencia en su discurso de cláusulas o conectores argumentativos. Recordar es un proceso

---

<sup>5</sup> Recuérdese el divertido y conmovedor ejemplo en la primera novela del ciclo, *El Color del crepúsculo*, del canario Trotsky al que "cuando haya que nombrarlo delante de alguien que no sea de la familia se llamará Leopoldo" (pág. 27).



aleatorio, caótico, pero de alto valor ético. Significa en efecto, de alguna manera - si bien con el riesgo de la mentira, es decir de una deformación de los hechos, de una visión subjetiva - vencer el silencio, devolver su existencia a un segmento confiscado de la historia: “Un día se acabó la guerra de los montes y la memoria se quedó rodando por las calles del pueblo, con el miedo y con el silencio” (pág. 15).

La representatividad de cuánto puede testimoniar Ángel, en términos de destino común al conjunto de los vencidos del franquismo, hace de él el instrumento de una catársis de las voces de la colectividad, a cuya expresión preside: “Sebastián era mi padre. Pero hay otros nombres que cuentan en esta historia. Y otras voces (*Maquis*, 16).

El discurso de Ángel, ficcionalmente anclado en 1982, está profundamente motivado por el curso de la historia y los posicionamientos axiológicos que este curso provoca. La fecha, obviamente, no ha sido elegida por casualidad: corresponde al final de la Transición democrática, determinada por la llegada al poder de los socialistas del PSOE, que no instauraron más política de la memoria que la derecha en el poder desde la muerte de Franco. Obviamente, no se podía esperar nada del franquismo, pero sí tal vez de la monarquía constitucional y de la Transición democrática abierta en 1975. Cuando Alfons Cervera redacta su novela, “entre los meses de enero y de septiembre 1996” (*Maquis*, 168), se le impone una evidencia: a raíz del pacto del olvido sobre el que se edificó la Transición, y de una ley de amnistía que tenía valor de ley de amnesia, el modelo español de reforma pactada –ruptura pactada no produjo en lo que concierne la memoria de los vencidos los frutos esperados. De manera que se le impone al escritor una obligación acorde con su compromiso ético:

[...] auscultar las heridas mal escondidas de su país, luchar contra la amnesia impuesta por una clase política que espera así echar olvido sobre sus propios crímenes, operar un trabajo de memoria nunca efectuado. (Boltanski 2006: 40) <sup>6</sup>

La declaración liminar de Ángel induce a la comunidad de las voces de Los Yesares a realizar semejante programa.

Desde el punto de vista de su estatuto, existe un desfase evidente entre el alcance de esta pieza liminar y su apelación de prólogo. Si nos atenemos a la categorización propuesta por Gérard Genette en su estudio sobre los umbrales de la ficción, *Seuils*, se

---

<sup>6</sup> Mi traducción. Estas líneas fueron escritas apuntando a la obra de Elias Khoury, escritor libanés contemporáneo, enfrentado a propósito de su tierra y su gente a una problemática similar a la que evoca Alfons Cervera.



pueden distinguir tres tipos de intervenciones liminares: la *auctorial*, a cargo del autor del texto, la *alógrafa*, realizada por una personalidad exterior al texto, y la *actorial*, pronunciada por un personaje. En este caso, como lo puntualiza Genette:

Salvo casos excepcionales, el prefacio actorial ficticio está reservado de hecho a los héroes-narradores, es decir que simula una situación más compleja, pero más natural, en la que el héroe es al mismo tiempo su propio narrador y su propio autor. En resumidas cuentas, el prefacio actorial ficticio simula el prefacio de la autobiografía. (Genette 1987: 269)

La configuración que ofrece *Maquis* presenta una leve diferencia. Si el texto liminar es en efecto producido por un personaje de la novela, éste no puede en absoluto ser considerado como el narrador principal: no asume la enunciación de ninguna de las ocho secuencias personales, y no se le puede identificar con el narrador impersonal, del que en semejante hipótesis ya no se entendería ni la impersonalidad ni el anonimato. De manera que Ángel no responde en modo alguno a la norma según la cual “el personaje promovido al papel de prologuista es el héroe-narrador de un relato en primera persona del que reivindica por eso mismo la paternidad” (Genette 1987: 176). Si por otra parte se tiene en cuenta el hecho de que Ángel es un personaje decisivo en términos de ejemplaridad pero no en términos de presencia diegética, es de admitir que la justificación de su postura enunciativa liminar se debe buscar en otra parte.

De hecho, Ángel asume un papel habitualmente implicado por el estatuto factual del prologuista, que consiste en garantizar la conformidad de lo narrado con la realidad evocada. No reivindica la paternidad del relato sino la autenticidad de su contenido, apoyando con su presencia el mecanismo de suspensión de la incredulidad que caracteriza la ficción. Su discurso tiende a establecer un pacto de lectura marcado por un fuerte grado de referencialidad. Pero orienta sobre todo la recepción del texto poniendo de relieve sus líneas de fuerza, mostrando así que, más que lo que el relato refiere, importa lo que significa. En resumidas cuentas, el prólogo aparece como un texto ambivalente, a la vez paratextual y textual: paratextual por su designación y su posición en la estructura de la novela, y textual por la identidad y el papel de su enunciator. Esta ambivalencia permite invertir Ángel de un estatuto mediador entre el mundo representado y el receptor. Se define así como testigo y fianza de la inscripción de la historia en la ficción, porque es capaz de convertir la distancia que separa el presente del pasado en la condición misma de una mirada retrospectiva que permita captar y comunicar el significado de los acontecimientos



pretéritos.

De ahí la eficacia del aparato liminar, que estriba en una serie de renegociaciones: entre texto y paratexto, entre factualidad y ficcionalidad, entre testimonio y literatura. Este mecanismo de salto de las fronteras tipológicas o categóricas participa de una poética general de la interferencia que es una de las características fundamental de *Maquis*. Es probable que se deban considerar estos movimientos transgresivos como el precio que la ficción debe pagar a la realidad para convertirse en literatura de testimonio, es decir en una literatura capaz no sólo de transcribir la historia sino también de inscribirla en sus propias formas en términos a la vez éticos y estéticos:

En el acto mismo de "transcripción" de la historia [...] y más precisamente en la manera cómo la novela contemporánea aborda este acto, hay una solidaridad profunda entre por una parte la selección de las formas de escritura y su virtud estética propia, y por otra parte el hacerse cargo a través de dicha selección de una responsabilidad del autor para sí-mismo y para los demás. Y en el acto de reconocimiento y de apropiación de dicha transcripción de la historia, el lector ejerce un juicio que compete tanto de la evaluación ética como a la apreciación estética. (Bouju 2006: 11) (traducción mía).

### **Tercera secuencia : el relato póstumo**

El desenlace de *Maquis* evoca el destino de los principales guerrilleros en el momento álgido en que se derrumba la resistencia armada contra el franquismo. Algunos de estos guerrilleros logran pasar la frontera francesa, otros tienen que salvar la frontera que separa la vida de la muerte. Tal es el caso para dos de los protagonistas, Nicasio y Pastor Vázquez, presentados a lo largo de la novela como figuras emblemáticas de la lucha armada. Lo que en su caso llama la atención es que forman parte de los ocho narradores personales de la novela, de manera que ellos mismos asumen el relato de las últimas peripecias de las que son actores, hasta su desaparición.

Desde el punto de vista temático, las secuencias en causa (*Maquis*, sec. 47, págs. 151-153, y sec. 49, págs. 157-159) sintetizan los argumentarios sobre lo que la posteridad recordará de su lucha, tanto los eufóricos en el caso de Nicasio, como los disfóricos en el caso de Pastor Vázquez, para quien "Ahora ya nada tiene remedio y sólo nos queda disparar contra los guardias de enfrente y contra las embestidas del olvido" (*Maquis*, 152).

Pero estas dos secuencias se imponen sobre todo desde una perspectiva enunciativa ya que Pastor Vázquez y Nicasio producen la evocación gráfica de su propia



muerte:

Le hago una seña a Nicasio con los ojos todavía abiertos. Y salgo del ribazo a campo abierto. Lo último que veo, al fondo, es cómo se levanta una nube de color verde y cómo salen llamas rojas y amarillas de esa nube (*Maquis*, 153)

Dos balas acaban de entrar en mi estómago y siento como un picoteo de gallinas en las tripas. No sé si esto ya es morir o si aún me queda un segundo de vida para lanzar el último disparo (*Maquis*, 159)

Los dos personajes aparecen pues como un nuevo avatar de lo que llamaremos narrador póstumo, modalidad que remite a una tipología textual conocida. Cierto es que la figura del narrador póstumo se puede considerar como un lugar común narrativo, pero al menos hace falta examinar los textos a los que este lugar es común e interrogarse sobre los motivos de su convocación y de su remotivación.<sup>7</sup>

En lo que concierne a España, emerge a partir de los años 80 y florece a lo largo de los 90 una problemática de la memoria que alimenta numerosos textos ficcionales. No es raro que, desde el punto de vista del dispositivo enunciativo, estos textos recurran a una instancia identificable, de tipo homo o autodiegético, que presenta la particularidad de contar después de la muerte. Algunas de las novelas que marcaron la historia literaria española de final del siglo XX –basta citar *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares, o *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina– fundamentan en esta solución narrativa la eficacia de su discurso. Sin duda porque, como lo dice un crítico: “la grandeza de un relato estriba en su capacidad de marcar durablemente el imaginario colectivo, y esta marca, a su vez, debe su profundidad a la tensión subyacente que el texto establece entre la verdad y la muerte” (Hentsch 2002: 13).

Obviamente, los textos que presentan este tipo de dispositivo narrativo se enmarcan en una temática del compromiso. La mayor parte de ellos –*El caldero de oro* (19) de José María Merino, *La noche inmóvil* (1999) del propio Alfons Cervera– tiende a poner en perspectiva el pasado reciente de España, y más específicamente a recuperar la memoria confiscada de los vencidos de la triple guerra, Guerra civil, Segunda Guerra mundial, Transición democrática, que tuvieron que afrontar los Republicanos españoles. El valor añadido de un dispositivo como la narración póstuma es obviamente de orden axiológico.

En el caso de *Maquis*, se tiene la impresión de estar al final de un relato retrospectivo

---

<sup>7</sup> Procuero cumplir con este requisito en un estudio titulado «Mémoires d'outre-tombe: narration posthume et témoignage dans le roman espagnol contemporain», en Bouju (2005: 293-308).



clásico, que inscribe en dos cronótopos distintos las dos entidades del yo narrador y el yo narrado. El relato provoca la confluencia de las dos entidades hasta el punto de que al final se funden en una sola, y la relación de los acontecimientos se efectúa en la inmediatez de su producción. El pasado sólo existe en forma de recuerdo, imagen memorial que irrumpe en el escenario del presente para mejor ser expulsado de él. Las últimas páginas de la novela son dignas de admiración en la medida en que hacen confluir hasta su extinción no sólo la diégesis y el relato, sino también la enunciación, mimando así en los tres niveles narrativos canónicos la aniquilación que sufre el campo republicano.

El término del itinerario de los protagonistas-narradores dramatiza un mecanismo compensatorio por el que a la agonía del yo actancial corresponde la emergencia de un yo enunciativo. Y si es cierto, como lo afirma un crítico, que cualquier producción de testimonio implica la sospecha de la mentira o de la deformación,<sup>8</sup> este mecanismo funciona como garantía de un saber que concierne la comunidad de los vencidos. Tiene valor colectivo en la medida en que la muerte metamorfosea el narrador en mediador, fianza o aval de la autenticidad del testimonio que transmite.

Las secuencias de narrador póstumo proponen pues una especie de contrato mediante el cual el narrador se compromete, al precio de su vida, a garantizar la veracidad de su relato. Semejante comprobación sugiere una serie de conclusiones que se pueden esbozar en tres niveles, contextual, funcional y estatutario:

### *1. nivel contextual*

*Maquis* teje un vínculo fuerte entre una memoria colectiva y un depositario sin el que dicha memoria no existiría. Por eso mismo, aporta una respuesta a la problemática de la Transición democrática de la que es producto. Sabido es que dicha Transición se debe considerar como una nueva derrota para los antifranquistas que lucharon por todos los medios hasta los últimos días del régimen. Sabido es también que el precio a pagar de este momento histórico peculiar fue un consenso generalizado de las fuerzas políticas y sociales en presencia, causa de lo que los españoles llaman *pacto del olvido*. Contra este pacto, en el contexto de un silencio consensual que los intelectuales sólo empezaron a perturbar a partir de la mitad de los 90, se alzan ya desde los años 80 algunos textos literarios, entre los cuales aquellos cuya voz narrativa brota desde ultra-tumba.

### *2. nivel funcional*

---

<sup>8</sup> Luc Vigier, «Figure et portée du témoin dans la littérature du Xxe siècle», <http://www.fabula.org>.



Si el *pacto del olvido* significa el entierro del testimonio, cualesquiera que sean las formas que pueda tomar, la narración *post-mortem* tiene por objeto su exhumación. Es un aspecto de las cosas sobre el que la reflexión conducida por el filósofo Giorgio Agamben a propósito de los textos de Primo Levi sobre los campos de concentración ayuda a entender. En *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* Agamben (2002) examina la tesis que propone Levi (1988) en *Los hundidos y los salvados*, según la cual los más autorizados a testimoniar no son los supervivientes sino los hundidos, que su mismo hundimiento autoriza para ello.<sup>9</sup> Agamben elabora sobre esta base una fenomenología del testimonio de una infinita violencia: “La autoridad del testigo estriba en su capacidad de hablar únicamente en nombre de una incapacidad en decir”. Si el testigo último de los hechos es quien los ha vivido hasta hallar en ellos su propio aniquilamiento, el testigo verdadero, etimológicamente *mártir* (gr. *mártus, marturos*) es quien ya no puede contar...

...O contar *post-mortem*, como lo hacen los textos españoles que nos ocupan, mediante una figura que vale no sólo por su eficacia narrativa, sino también por su valor parabólico. Como una vez más enseña la etimología, el ademán del testigo es por fuerza testamentario...

### 3. nivel estatutario

Lo que proponen las novelas de narración póstuma es una especie de “pacto testimonial” del que el escritor y crítico Philippe Forest esboza las coordenadas a partir de los análisis conducidos por Agamben (Bouju 2002, 213-225). El pacto testimonial garantiza que la ficción novelesca remite en última instancia a un contrato referencial equivalente al del pacto autobiográfico, certificando por ello mismo la veracidad de la historia narrada. La muerte del narrador es el índice de un desplazamiento estatutario mediante el cual el pacto testimonial se sustituye al pacto ficcional. O dicho de otra forma que la dimensión testimonial del relato acaba cubriendo, ocultando su dimensión ficcional<sup>10</sup>. Esta forma de ruptura del pacto postula una recepción particular, siendo el lector paulatinamente inducido a reconstituir un pasado hasta entonces sepultado, apenas presente en forma de huellas. La

---

<sup>9</sup> “Nosotros los supervivientes no somos los verdaderos testigos. Lo repito: nosotros los supervivientes somos una minoría no sólo exígua sino anómala: somos los que, gracias a la prevaricación, la habilidad o la suerte, no han tocado el fondo. Los que lo han hecho, que han visto la Gorgona, no han vuelto para contarlo, o han vuelto mudos, pero son ellos, los «musulmanes», los hundidos, los testigos integrales, los cuya deposición hubiera cobrado una significación general” (Primo Levi, citado y traducido de la versión francesa, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Gallimard, 1989, pág. 82).

<sup>10</sup> De la misma forma que no hay testimonio que no implique en sí-mismo una parte de ficción (cuando no fuera más que por la puesta en relato), no hay ficción que no implique en sí-misma una parte de testimonio, cuando no fuera más que por la inscripción espacio-temporal a la que se tiene que someter cualquier tipo de relato.



inserción del testimonio en la novela corresponde a una acentuación de la capacidad de representación de la realidad. El lector está colocado en la situación de pensar que la ficción reconstruye un mundo no sólo posible sino probado, que puede percibir como un referente ideológicamente interpretable.

A la dualidad contractual que propone un texto a la vez ficcional y testimonial corresponde la irreductible dualidad de la entidad del testigo, de este ser que, etimológicamente una vez más, es en cada uno de los textos concernidos, la instancia del tránsito:

Es en verdad el tránsito hacia la palabra el que implica este desdoblamiento del que todo se deduce: por un lado, el que calla y cuyo silencio es la marca de la experiencia más extrema a la que un individuo pueda estar entregado; por otro lado, el que habla (y que puede ser el mismo) quien, infiel y culpable, inventa una palabra que sepa hacer resonar el eco avergonzado de lo imposible en el espacio del lenguaje. (Bouju 2002, 224)

El tránsito es en efecto un paso, de la vida a la muerte, del silencio a la palabra, de la ficción al testimonio...

## Epílogo

Un relato de testimonio servirá de epílogo: *El Mexicano. Journal*, de un tal F. Pérez López, publicado en francés por la editorial Robert Laffont en 1970. Este libro está plagado de dispositivos de garantía, a decir verdad de naturaleza más bien paratextual: la colección en la que fue publicado, "Vécu" (*vivido*), la morfología de la cubierta, con una cuarta de tipo documental, las solapas con una biografía del protagonista y un mapa de su itinerario. El relato es escueto, desprovisto de efectos de estilo, como podrían serlo notas escritas en un diario o un dietario. Lo antecede un prólogo, firmado por un tal Victor Guerrier (Victor Guerrero), que atestigua la autenticidad de lo que el lector va a descubrir y subraya la calidad del relato, "en la transparencia helada de su objetividad admirable".

Por supuesto, este texto es un falso integral, un ejemplo de aquellas obras que, según la formulación del historiador especialista de la Guerra civil y del franquismo Josep Sánchez Cervelló, "el libro de Pérez López" (Sánchez Cervelló 2003 : 22).

Mi postura previa entonces era ingenua. No sólo eso sino que también estaba de antemano condenada al fracaso. Sin duda alguna porque el planteamiento no era adecuado.



No hay nada en la puesta en escritura, en efecto, que permita distinguir la ficción del fingimiento. La dimensión testimonial de un relato no debe buscarse en su conformidad referencial sino en el impacto que el texto es capaz de provocar en el lector, en los valores que le transmite. *Maquis* en definitiva es una novela de testimonio no porque *refiere* sino porque *significa*.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2002) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Editorial Pre-Textos, 2002.
- Anónimo (1997). "El alcalde niega la casa de cultura para presentar un libro de Alfons Cervera" en Levante EMV, 31 de agosto.
- Boltanski, Christophe (2006). "Un sang d'encre", *Libération*, 9 et 10 septembre.
- Bouju, Emmanuel (2006). *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*. Presses Universitaires de Rennes.
- Bouju, Emmanuel (ed.) (2002) "Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire: pacte autobiographique et pacte testimonial", Presses Universitaires de Rennes.
- Cervera, Alfons (1997). *Maquis*, Barcelona, Montesinos, 1997.
- Forest, Philippe (2002). "Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire: pacte autobiographique et pacte testimonial", en Emmanuel Bouju [éd.], *Littératures sous contrat*, Presses Universitaires de Rennes, pág. 213-225.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris, Édition du Seuil, (Collection Poétique).
- Hentsch, Thierry (2002). *Raconter et mourir. L'Occident et ses grands récits*. Bréal.
- Levi, Primo, (1988) *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, El Aleph.
- Levi, Primo, (1989). *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard.
- Sánchez Cervelló, Josep (ed.) (2003), *Maquis: el puño que golpeó al franquismo. La Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón (AGLA)*. Barcelona, Flor del Viento ediciones.
- Tyras, George (2005). "Mémoires d'outre-tombe : narration posthume et témoignage dans le roman espagnol contemporain" en Emmanuel Bouju [dir.], *L'engagement littéraire*. Presses Universitaires de Rennes, págs. 293-308.
- Vigier, Luc. "Figure et portée du témoin dans la littérature du Xxe siècle", <http://www.fabula.org>
- Wilkomrsi, Benjamin (1997). *Fragmentos de una infancia en tiempos de guerra*. Buenos Aires, Atlántida.



Wilkomrsi, Binjamin (1997). *Fragments. Une enfance 1939-1948*. Paris : Calmann-Lévy

### **Datos del autor**

Georges Tyras es Profesor de enseñanza superior en el área de lengua y literatura españolas contemporáneas de la Universidad Stendhal, Grenoble 3 y en los Cours Mérimée - De Sebastián, cursos internacionales de Burgos, España y en el CETL (Collège européen de traduction littéraire), Institut supérieur de Traducteurs et Interprètes, Bruselas, Bélgica, donde continúa. Se doctoró con la tesis "La Perte de l'Espagne": de l'idéologie à la narration. Dirige la revista Tigre y es director adjunto del CERHIUS, Centre d'Études et de Recherches Hispaniques de l'Université Stendhal (dirigido por Vincent Serverat), Université de Grenoble 3, siendo responsable del eje de investigación España contemporánea. También es miembro de Hispanística XX, Centro de Estudios y de Investigaciones hispanistas del siglo XX, de la Universidad de Bourgogne, Dijon, y del comité de redacción de Hispanística, revista de esa misma universidad. Ha dictado seminarios en el marco de los estudios hispanísticos e hispanoamericanos. Ha organizado coloquios internacionales, dirigió (y dirige) tesis doctorales. Su vasta obra publicada incluye libros, artículos de investigación, entrevistas, prólogos, entre otras contribuciones a la literatura contemporánea pero también a la literatura medieval y a la lingüística.

