

James Durnerin

Universidad Lumière Lyon2

El rescate de la memoria en *Maquis* de Alfons Cervera

Maquis (1997) es la segunda novela de una trilogía que comienza con *El color del crepúsculo* (1995) y culmina con *La noche inmóvil* (1999). Alfons Cervera nacido en 1947 centra esta trilogía en su tierra, Gestalgar (“Los Yesares” en las novelas), una comarca aislada (y castellanoparlante) en el interior de Valencia, en los terribles años de la posguerra (Sorel, 2002, p.204).

En *Maquis*, contando la vida de “Los Yesares” entre los años 1939 y 1950-51, Alfons Cervera logra, a base de episodios aparentemente inconexos, crear un cuadro vivo de las penalidades que sufre la gente del pueblo y los “huidos del monte” o sea, los maquis que malviven en la Sierra, hostigados por los civiles. Sin grandilocuencia, consigue, a partir de sus recuerdos, rescatar la memoria de los vencidos y dignificar su miedo. Sin propósito de escribir una gran historia, logra hacer presente la leyenda de los humildes.

¿Cómo lo consigue? Vamos a intentar comprender el impacto del libro estudiando primero su organización, luego el trabajo sobre la memoria consustancial con la forma y, por fin, los lugares en los que se inscriben las

secuencias constitutivas del relato, para desembocar en una comprensión mejor del por qué y el cómo del rescate de la memoria en esta obra de Alfons Cervera.

La organización del libro

La portada de antemano nos advierte: éste no va a ser un libro de hazañas bélicas. La foto procede del archivo personal del autor; son gente del pueblo con un músico de fuera que puede ser Nicanor el de Losa de la novela. Gente pacífica abocada a la violencia por una represión ciega.

Es de notar que en esta foto sólo hay hombres, cuando en realidad, en la novela, las que más sufren son las mujeres, por más que lo desmienta Guadalupe en el epílogo: “Déjate de tonterías, eran ellos quienes luchaban de verdad, nosotras sólo sufríamos aquí abajo, sólo eso” (*Maquis*, p. 169). El hijo de Guadalupe, Ángel, añade: “Y fueron ellas, mi madre, Rosario y tantas otras mujeres quienes hicieron de la intimidad de su dolor un frente inexpugnable a la barbarie de los fascistas” (*Ibidem*).

El prólogo

Como el epílogo, el prólogo corre a cargo de Ángel, Angelín, que habla en 1982, ya bien asentada la Transición. Sus primeras palabras dan la tonalidad del libro: “Yo sé mucho del miedo. Soy un maestro del miedo” (*Maquis*, p. 13). En esta línea, el prólogo aparece como un compendio de la

novela. Ángel nació cuando la guerra, y, a los cinco años vió cómo los civiles molían a palos a su padre, Sebastián, por trabajar en domingo. Su padre huyó al monte, después de cortarle la cabeza al guardia más cruel y se reunió con “la cuadrilla de maquis que mandaba Ojos Azules”. Una noche, Sebastián y otro maquis, Nicasio, bajaron al pueblo para matar al maestro nacional. El alcalde y los guardias, para vengarse, le quemaron las uñas a Ángel “con un soplete de los de soldar metales”, y a su madre, la pelaron a cero.

Con estos recuerdos ya tenemos referencias suficientes para entrar en el libro: el lugar, los protagonistas, el periodo (algo impreciso) y el rescate de la memoria a base de recuerdos marcados por el miedo.

Las secuencias y los personajes

Entre los nombres está el de Sebastián y entre las voces la suya. Sebastián era mi padre. Pero hay otros nombres que cuentan esta historia. Y otras voces. (*Maquis*, p. 16).

Éstas son las últimas frases del prólogo que da paso luego a una sección titulada: “De los nombres y las voces” que no se organiza en capítulos sino en cincuenta secuencias de diversos tamaños, que a veces son sólo unas pocas líneas y otras verdaderos cuentos autónomos. Como veremos, estas secuencias parecen afluir como los recuerdos de manera inconsciente. En realidad, Alfons Cervera afirma que “el título es el único bagaje que tiene al empezar la novela” y que “las novelas se escriben con lo que no sabemos” (Cervera, 2006, charla). Por eso se lanza Cervera a la aventura, se arriesga y luego borra mucho, ordena el caos aun dejando este punto de imperfección que hace la

novela buena. Por ejemplo, Ojos Azules, el jefe de los maquis del Cerro de los Curas es asturiano en la novela (S. 23) y en la realidad es valenciano y sigue vivo pero para Alfons Cervera, no importa. No quiso ir a entrevistarse con él porque el único “Ojos Azules” que cuenta es el novelado, no el histórico.

Cervera es novelista, no historiador y así entreteje los destinos de un gran número de personajes: habitantes del pueblo, huidos del monte y maquis venidos de otras regiones, guardias civiles y las “civilas”, sus mujeres.

De los hombres del pueblo sabemos la trayectoria conectando las secuencias. Así, en la secuencia primera aparece Justino Sánchez Aparicio. Anuncia que acaba de matar a Antonio Rausell Todolí, un guardia civil, disfrazado de “bandolero”. En la secuencia 10, vemos como el mismo Justino, más bien amigo de los maquis sufre presiones de los civiles para que traicione a sus amigos. En la 13, guía a tres civiles disfrazados hasta el Cerro de los Curas y trata de avisar a los maquis hablando con ellos, diciéndoles que ya está bien de tanto miedo. En la secuencia 23, Ojos Azules, encarcelado, comenta la traición de Justino, acorralado por la violencia, y en parte la disculpa. En la secuencia 42, el propio Justino explica su doble traición y desaparece en la espesura. Se oye un disparo. Sólo en la secuencia 47 tenemos confirmación de su muerte.

Así van cobrando vida los personajes: se construyen desde dentro a partir de sus actos. Nicasio Valero García tiene por apodo “el de la Negra” porque a los doce años salvó una cabra negra de un incendio y el maestro

republicano, don Recalde, le dió una medalla diciéndole: "[...] sólo somos los que los demás, cuando nos morimos, recuerdan de nosotros" (S. 19). Esta hazaña que define a Nicasio el de la Negra, se completa en otras secuencias para conocerle a él con su mujer, Rosario (S. 4 y S..9); para saber cómo se huyó al monte después de pegarle una paliza a un guardia civil (S. 10) y, finalmente para saber de su muerte en el Cerro Negro perseguido por el ejército y los civiles en la secuencia 49.

La construcción de la identidad de las mujeres del pueblo como Guadalupe, madre de Ángel o Rosario, mujer de Nicasio sigue el mismo camino. A Rosario, la conocemos en la secuencia 4 en su viaje de novios a Valencia capital con Nicasio. En la secuencia 7 presenciamos su asesinato por un guardia civil, en la 9 sube comida a los guerrilleros del Cerro de los Curas, hace el amor con Nicasio, y, al bajar, topa con los civiles. En la secuencia 32, por fin, se queja a Guadalupe de su mala suerte, tres días antes de morir. Como lo subraya Ángel en el epílogo ya citado, las mujeres desempeñaron un papel esencial aunque menos visible en la lucha.

Al lado de estos personajes complejos aparecen otros que ocupan sólo una o dos sesiones como anexos o secundarios. Por ejemplo, en la secuencia 31, el narrador anónimo cuenta la ejecución del tío Narciso "jefe de la comuna anarquista de Pedralba". Otro pueblo, pues, y otro contexto, pero si la cosa ocurrió cuando Ángel tenía cinco años, lo supo cuando acababa de cumplir los veinte, y la secuencia completa el cuadro de horrores del período sepultados

en el olvido. Además, la secuencia del tío Narciso subraya, por contraste, la ausencia de compromiso político claro de los huidos del monte. Sebastián o Nicasio subieron al monte no por ideología, sino porque estaban hartos de las vejaciones y golpes de falangistas y civiles. Pero su suerte, al final, fue la misma que la del tío Narciso contra quien nadie tenía quejas y lo asesinaron por ser anarquista.

La secuencia 44 presenta a un personaje sólo aludido en la secuencia 3, Norberto Pérez Expósito, guardia civil oriundo de Jaén. Cuando su jefe, el cabo Gervasio Bustamente, y sus compañeros que han capturado en el monte a Sebas, el padre de Ángel, quieren matarlo salvajemente en la plaza del pueblo, él se interpone diciendo: “- Este hombre está medio muerto y se le ha de curar antes de juzgarle y después ya veremos” (S. 44). Resultado, Norberto va a la cárcel. Ángel y su madre presencian desde lejos la muerte de Sebastián a golpes. La secuencia, explícitamente comparada con la secuencia 31 de la muerte del tío Narciso subraya la ausencia de maniqueísmo en la presentación de los personajes. Si la mayoría de los guardias y falangistas son unos bárbaros, también hay gente humana entre ellos. Los guerrilleros tampoco son todos héroes sin mancilla..

Tenemos pues una compleja construcción de secuencias engarzadas sin lógica aparente, como en los recuerdos. Sin embargo, el recurso a la oralidad y a la prosa poética confiere unidad y sentido a estas secuencias

La oralidad y la prosa poética

La oralidad está muy presente en *Maquis* pues de sus cincuenta secuencias, sólo ocho corren a cargo de un narrador anónimo. Las demás, así como el prólogo y epílogo recogen el hablar o el pensar de los personajes. El propósito de Alfons Cervera es recuperar la tradición oral, tan abandonada, sin incurrir en un mimetismo del habla incomprensible para el lector (Cervera, 2003, p. 6).

La oralidad se expresa primero en los apodos de muchos personajes que se definen o bien por su lugar de origen, como Nicanor el de Losa (S. 23) o bien por una característica, como Hermenegildo el de las muletas (S. 3), o, también, por su oficio, Manuel el panadero (S. 5), Lorenzo el sepulturero, también llamado Frankenstein o Turuta (S.3), o, más ingenuo, Francisco Cermeño, el Vativos porque es electricista. Ya vimos porque Nicasio se llama el de la Negra. Todos estos apodos configuran una sociedad rural de la que son excluidos los guardias siempre llamados por sus nombres y apellidos.

La oralidad está presente también, evidentemente, en la transcripción de los diálogos; por ejemplo este intercambio entre Justino (que está a punto de traicionar a los guerrilleros) y Sebastián:

- Las cosas están mal, Sebas, las cosas no se arreglan y vais a acabar todos de mala manera, que así no se se puede seguir y la gente está con los cojones en el cuello
- No seas cenizo, Justino, lo que pasa es que el miedo se mete más si lo ves de cerca y esos cabrones de guardias están siempre encima, y no dejan tranquila a la gente ni para mear [...] (S. 13)

A esta expresión popular de los guerrilleros corresponde la de los guardias, no muy diferente, aunque castiguen con aceite de ricino a los blasfemos que oyen por la calle, como Paco el Vativos. Un ejemplo entre otros: hablando de cómo tratar a Ojos Azules, prisionero, el cabo Bustamente dice al alcalde de Los Yesares:

- Yo sugiero que le demos candela hoy mismo y sanseacabó, lo demás son cuentos chinos y ganas de marear la perdiz [...] (S. 21)

En los diálogos también podemos apuntar expresiones que vuelven una y otra vez, dando su ritmo a la narración. Así, la expresión de Justino en la secuencia 13: “estamos más heridos que el copón”, reaparece en otro contexto en la secuencia 16 donde se dice del cura don Cosme que está “más cagado de miedo que el copón”. En la secuencia 18, es el cabo Bustamente que le dice a su mujer Juana: “Ahora me he cagado en el copón [...]”. De la misma manera, la expresión “a mil por hora” aparece como un estribillo. En la secuencia 17: “corre a mil por hora”, en la 19, “corriendo a mil por hora” y más aún en la 26: “volaba a mil por hora”.

Con la oralidad se trata pues de dar mayor autenticidad al recuerdo, al mecanismo de transmisión. El lenguaje es garante del testimonio como en las leyendas. La vida misma de los guerrilleros adquiere visos de leyenda como lo dice el maestro republicano Pastor Vázquez, un gallego refugiado en el Cerro de los Curas, cuando Ojos Azules desaparece en un accidente del camión que

lo llevaba a Valencia para ser ejecutado: “Las leyendas están de nuestra parte” (S. 41).

Alfons Cervera también utiliza sus dotes de poeta para crear imágenes que en pocos toques, como en las epopeyas, permiten visualizar los sentimientos o los acontecimientos. Por ejemplo, en la misma frase emplea una expresión trivial y otra inesperada que cobra mucha fuerza por el contraste: “El silencio se podía cortar con un cuchillo y la noche se cayó de golpe encima del mostrador” (S. 3). En otro momento, emplea fórmulas que sorprenden por las alianzas de palabras: “La inocencia es el tiempo retenido en las calles oscuras del destierro [...]” (S. 4). O, más lejos: “[...] en la casa se quedaron el silencio y un goterón de lluvia que esperaba en el tejado” (S. 8). Con estas pocas palabras se crea el ambiente de desesperación que va con las amenazas de los maquis contra el traidor Máximo. En otro contexto, el encuentro entre Nicasio y su mujer Rosario en el Cerro de los Curas se expresa con una imagen gráfica: “Y ahora se miran desde la desnudez a rayas blancas y negras de la tarde en el monte” (S. 9). La prosa poética de Cervera es muy sugestiva; incluso puede crear imágenes de cine como en el inicio de la secuencia 16:

En la noche sólo se escucha por la noche el silencio de los santos y el crepitar de la cera ardiendo en los altares. Sólo se escucha eso y esta noche los pasos de culebra de don Cosme que camina delante de Sebas y Nicasio hacia la oscuridad de la sacristía, dejando atrás los bancos viejos de madera, la pila de mármol donde bautizan a los críos, la cuerda de esparto que mueve el badajo de la campana grande.

Comprobamos con estos ejemplos cómo la prosa poética de Cervera entra en el compromiso del libro: sirve de contrapunto al horror diario o bien

subrayándolo o bien sublimándolo y también contribuye a crear una atmósfera legendaria en torno a los maquis, como lo veremos también con la puesta en escena del paisaje.

La memoria en acción

El tiempo

En el prólogo, Ángel anuncia: “[...] voy dando saltos y confundiendo las voces y los nombres [...]” (*Maquis*, p. 16). Es lo que vimos ya con la manera de entrelazar las secuencias. Lo vamos a ver también en la manera de tratar el tiempo. Alfons Cervera no busca ser historiador sino novelista y poeta; a falta de testimonios escritos o de declaraciones de los supervivientes, se vale de los recuerdos que afluyen, sin respetar la cronología.

Claro que la novela, en sus grandes líneas, sigue la evolución de la guerrilla del monte en sus tres fases principales: concentración de los huidos, lucha en la perspectiva de la victoria de los aliados, represión e infiltración que terminan en los años 50 por la liquidación de los maquis. Pero los marcadores temporales no permiten seguir de cerca la cronología. Aparecen muy pocas fechas. Así, en la secuencia 4: “un día de 1941” se casan Nicasio y Rosario; en S. 12: “Era el mes de febrero de 1942”, Paco se tira al monte; en S. 15: “desde ese día de 1941”, Sebastián huye al monte; en S. 20: “la guerra ya andaba por el año treinta y siete” cuando Florencio mató al alférez su rival y se pasó al

bando republicano antes de hacerse jefe de guerrilleros con el nombre de “Ojos Azules”; en S. 25: “Nicanor Pérez Rodrigo se echó al monte en 1943”. Y en S. 29: “El año 1950 no está siendo un buen año para nadie” constata el narrador que está presentando a Juana, la esposa del cabo Bustamente.

Fuera de estas fechas, el tiempo se mide de manera imprecisa: “una noche”, “una tarde”, “once meses después”. Así, en la secuencia 7, la muerte de Rosario se indica en dos días: “Un día llegó un enlace [...]”, “Al otro día cuando bajaba [...]” la mató el guardia civil. Sólo grandes acontecimientos pueden fijar los años en la memoria, como en el prólogo, 1957, que fue el año de la gran riada o, en la secuencia 3: “El único año en que nevó todo el invierno”. También ayuda la edad de los protagonistas para poner los acontecimientos en perspectiva. En S. 14: “Ángel que tenía cinco años”; en S. 27: “[Ángel] como si tuviera veinte años en vez de doce”; en S. 31 Federica Montseny lloró y Ángel “no había cumplido cinco años”.

Notamos una indefinición temporal que refuerza el carácter legendario de los acontecimientos y a ello contribuyen también las alusiones que permiten percibir el curso de la historia pero no dan elementos suficientes para objetivarla. Por ejemplo, en S. 9, Nicasio busca consolar a Rosario diciéndole: “los aliados van a ganar la guerra mundial”. Paco dice lo mismo en S. 13 para convencer a Justino de que hay que seguir luchando. En S. 20, vuelta atrás; se habla de la primera fase de la guerrilla: “la guerra se había acabado en toda España menos en el Cerro de los Curas, que es donde seguían luchando

Ojos Azules y su cuadrilla contra la guardia civil". Pero en S. 23, el mismo Ojos Azules, preso, sabe que la victoria depende de que "cambien al menos los vientos de la guerra mundial", con lo que suponemos que el episodio tiene lugar en 1943-1944. La tercera fase de la guerrilla aparece en la S. 35 con esta frase de Luis Cadenas: "ahora la guerra está agonizando por los montes". Lo confirma, antes de morir, el maestro Pastor Vázquez en la S. 47: "La guerra se acaba". Pero, entre estas dos secuencias, en la S. 36, Paco repite a Hermenegildo el estribillo: "esto se arregla en cuanto los aliados ganen la guerra mundial". Esta interpolación permite entender que que la cronología en *Maquis* es ante todo psicológica. Esta dimensión psicológica se afirma también con notaciones que sugieren cierta congelación temporal como si esta lucha no tuviera ni principio ni fin, dándole un carácter desmesurado, casi mítico. Así, en la S. 10, Justino recuerda cómo ayudó a Nicasio a huir al monte y : "Ahora, casi diez años después de aquella noche, los guardias le están diciendo a Justino que ha de traicionar a los del monte". Así también, en la S. 29, Juana se da cuenta que ella y su marido, el cabo Bustamente: "Diez años llevan dando vueltas por el mundo".

Congelación temporal que se acentúa con las incesantes anticipaciones en el relato que dan la sensación de que un hado ciego va guiando las vidas de los protagonistas. Por ejemplo, al final de la S. 12, el narrador anuncia que Paco: "Tres días después [...] se tiraría al monte". O, al revés, al final de la S. 32, Guadalupe tiene "un mal presentimiento". "Lo que no sabía entonces es

que ese presentimiento se cumpliría tres días después, la tarde en que los civiles mataron a Rosario [...]”. Más llamativo aún para el lector atento (que es el tipo de lector que desea tener Alfons Cervera) es la anticipación de la S. 25 anunciando que llegarán a Francia Nicanor y el Vativos, cuando mucho más tarde en el relato, en la S. 45, nos preguntamos si van a poder conseguirlo.

Vemos pues en *Maquis* un manejo muy sutil del tiempo que se corresponde con las estrategias del olvido y del recuerdo, pero que conduce también a darle una dimensión legendaria a la gesta de los guerrilleros.

La multiplicidad de las voces y las repeticiones

A la fragmentación del tiempo en la memoria, corresponde una fragmentación de las voces: “cada voz es un punto de vista, y por lo tanto – dice Cervera - ya no hay omnisciencia u omnipotencia que valga” (Cervera, 2003, p. 7). Por eso es porque los cuentos a cargo de cada uno de los ochenta y seis protagonistas (a veces sólo se expresan una vez) se organizan de manera aparentemente aleatoria como vimos en la primera parte; su aparición corresponde al flujo de la memoria y por ello sus aventuras, si así puede decirse, vienen distribuidas en varias secuencias que se completan entre sí o , a veces, se repiten cuando el recuerdo es más fuerte, como ocurre en la memoria.

Por ejemplo, el mote de Nicasio, el de la Negra, es comentado tres veces, en las secuencias 2, 19 y 48. Cada vez es para insistir en lo que le dijo el maestro don Recalde a Nicasio: “ sólo somos lo que los demás, cuando nos

morimos, recuerdan de nosotros “ (S. 19). O sea que volver y volver sobre este tema no es sólo una marca de autenticación de la oralidad y la memoria, sino también una clave para entender el compromiso del libro. Lo mismo podemos decir de la repetición de la escena de la muerte de Rosario en las secuencias 2, 7, 9 y 32: eleva a la esposa de Nicasio al rango de mártir y a su verdugo al rango de “la bestia más sagrada que habita entre los bosques de sabinas” (S. 7).

Otro ejemplo muy significativo es la insistencia en las manos de Angelín quemadas por el soplete de los guardias. Sus manos azules o negras corren por toda la novela como un estribillo denunciador de la violencia ciega contra la inocencia del niño desde el prólogo hasta el epílogo (en 1982) pasando por las secuencias 16, 28, 36, 38: :

- No siento las manos, madre dice. Y se las muestra así, quemadas, temblorosas, más negras que la noche (S. 38).

Rescate de la memoria pues, que sigue las pautas del recuerdo pero no para una escritura automática sino para una escritura cargada de sentido, como lo vamos a ver también en la ductilidad de los puntos de vista.

Los cambios de puntos de vista

Los episodios narrados en *Maquis* se configuran como pequeños cuentos autónomos pero interrelacionados. Dentro de los episodios no deja de ser compleja la organización de las voces. Esta complejidad se asemeja a la que

existe en la marcha aleatoria de la memoria, con una tendencia a anular la diferencia entre narrador y personaje. El relato no lo asume sólo un narrador impersonal, sino que es interrumpido o relevado de manera aleatoria por los protagonistas. Veamos algunos ejemplos.

Cojamos la secuencia 2. Como muchas, empieza no por : “Érase una vez que se era”, sino por: “Una noche Nicasio Valero García soñó [...]”. el narrador cuenta el sueño de Nicasio y después la muerte de Rosario y, de pronto, lo corta una voz anónima: “A mi amigo Nicasio también lo llaman el de la Negra [...]. La voz anónima explica el mote de Nicasio y, por un sistema de engaste, cita, sin previo aviso, en estilo directo las palabras de don Recalde: “- Y tú llevas buen camino, Nicasio [...]”. .La voz anónima sigue con el relato y de pronto la interrumpe otra voz en estilo directo: “- Sólo somos lo que dejamos, Sebas”. Ya sabemos que la voz anónima es la de Sebastián que vuelve a asumir el relato: “Yo le dije a Nicasio [...]”, hasta el final de la secuencia.

Gran complejidad estructural pues, que corresponde con la complejidad del recuerdo y la voluntad de Cervera de no imponer una voz dominante todopoderosa.

Otro ejemplo de cambio de punto de vista lo tenemos en las últimas páginas de la secuencia 28. Empiezan estas páginas con un “diálogo” entre Guadalupe, presa, y los guardias que acaban de quemarle las uñas a su hijo, Angelín. Luego, interviene el narrador: “En el Cine Musical se han quedado [...]”. El narrador describe a Manuel el panadero que está arreglando las

piernas del cadáver de don Abelardo, el maestro recién ajusticiado por los guerrilleros, e, insensiblemente, se pasa de la descripción a un monólogo interior: “[...] don Abelardo, el maestro fascista que llegó a Los Yesares para llenar de olvido al viejo don Recalde, que nos ponía medallas por ser hombres de provecho y ahora somos todos unos muñecos de trapo [...]”. Parece que Manuel es quien asume este monólogo, pero en la frase siguiente el monólogo parece correr a cargo del alguacil (“a mí me tocará levantar la trompeta de alguacil”), suposición que se confirma con una frase en estilo directo: “-Turuta, coges la corneta y a cantar [...]”. El alguacil (también sepulturero) retoma el hilo para concluir la secuencia.

Podríamos multiplicar los ejemplos de esta fragmentación de los puntos de vista que se corresponde con la fragmentación del recuerdo y obliga al lector a prestar atención para entender el alcance de las secuencias, asimilarlas, hacerlas suyas como un bien común a la gente de Los Yesares y a los lectores.

Los lugares

Lugares geográficos

Los Yesares y su región se describen en la novela con la presencia abundante de topónimos y apodos, trátase de los lugares naturales o de los pueblos aledaños. “El Cerro de los Curas” es el lugar de refugio de los huidos del monte y en el mismo pueblo la gente se reúne en “La Agrícola” o en la

“Fuente Grande” y “La Cabeza de Napoleón Bonaparte” es una roca que se ve desde el pueblo y sirve de testigo al paso del tiempo. También se nombran muchos pueblos de la Serranía o hasta del Rincón de Ademuz, lo que subraya el fuerte anclaje de la ficción en la realidad. Por ejemplo, en la secuencia 35 que empieza con una hermosa imagen de situación (“En el Alto de la Montalbana hay una nube de color naranja [...]”) se habla de muchos pueblos de la comarca para subrayar en todos el cansancio de la guerra: “[...] ya está todo el pueblo cansado de tanto muerto, en Villa del Obispo, en los Yesares, en Puebla de Montalbán y en los Barrancos [...]”

También, como ya vimos, se definen muchas veces los personajes por un mote geográfico, Nicanor el de Losa (S. 25), Feliciano el de Landilla (S. 26). Los pueblos aludidos tienen raíces en la realidad; tanto es así que Losa se conoce no sólo en la geografía de la Serranía, sino también en la historia porque fue brevemente cogido por los maquis en noviembre de 1946 (Sorel, 2002, p.233).

Curiosamente, en este cuadro mimético de la realidad, en torno a un pueblo ficticio, Los Yesares, es el pueblo de Gestalgar, nombrado de vez en cuando que cobra un valor casi mítico pues se relaciona una vez con la representación de *Don Juan Tenorio*: “Hay actores de Bugarra y Gestalgar [...]” (S. 22), y dos veces, de manera más significativa, con la misteriosa desaparición de Ojos Azules. En la secuencia 41 se dice que el camión que lo llevaba a la capital desapareció: “en el fondo del Barranco Escoba, cerca de

Gestalgar” y en la secuencia 46: “alguien dijo que había visto en Gestalgar a un hombre que se parecía a Ojos Azules”. se trata pues de un juego sobre realidad y ficción por el cual Alfons Cervera nos induce a pensar que la ficción saca fuerzas de la realidad para hacerla más verosímil.

Al lado de estos lugares de la región de Gestalgar también tienen importancia referencias a lugares más lejanos. Unos nos indican el origen de los forasteros que vinieron a la zona para luchar. Así, Ojos Azules es de Asturias o el maestro Pastor Vázquez y el Vativos son gallegos. En cambio, los civiles y sus esposas son extremeños o andaluces, como Juanita, oriunda de un pueblo de Badajoz o el número Pérez Expósito que es de Vilches, un pueblo de Jaén. Aquí también, los orígenes geográficos tienden a dar una sensación de realidad y subrayan que esta lucha en la Serranía no atañe sólo a los habitantes de Los Yesares sino que es representativa de las luchas de la posguerra en España, máxime cuando se sabe que en esta zona es donde se alcanzó el “mayor índice cuantitativo de enfrentamiento violento” (Sorel, 2002, p. 204).

También aparecen lugares lejanos que cobran un aspecto mítico de tanto soñar con ellos. Es el caso de Francia, el último refugio no sólo para los maquis, sino incluso para la mujer del cabo Bustamente, Juana, que ve Francia como una escapatoria posible: “A lo mejor es ella la que se va a Francia [...]” (S. 29). En la secuencia 25, sabemos ya que Nicanor y Paco, el Vativos llegarán a Francia “huyendo del cansancio” y la última secuencia termina con el grito de Paco: “- Eso ya es Francia, Nicanor, seguro que es Francia” (S. 50). Francia,

pues, es el mito de la libertad, como Gestalgar es la cuna de las leyendas sobre Ojos Azules. Son lugares más evocadores de un paisaje mental que de un paisaje real, pero, al igual que los topónimos de los Yesares sirven para crear un paisaje común entre el relato, los personajes y los lectores, un paisaje común que es un puente poderoso entre realidad y ficción.

Lugares poéticos

Los lugares no son sólo nombres sino evocaciones, paisajes con una función poética que Alfons Cervera utiliza con gran talento, sobre todo cuando describe el paisaje natural de su comarca; otra vez un paisaje común cuya evocación subraya o alivia la dureza de las descripciones violentas de los sevicios y las muertes.

Veamos, por ejemplo,, el inicio de la secuencia 14:

En las huertas de Los Yesares hay un manto verde que cubre el olor de las culebras, el aire cercano que viene de los montes, la dócil humillación del dolor en las raíces oscuras de los manzanos.

La evocación agridulce y algo inquietante es una introducción a la paliza que va a sufrir Sebastián, el padre de Ángel, por trabajar en domingo. Al contrario, cuando Nicanor toca el acordeón en el campamento del Cerro de los Curas, el paisaje parece animarse para acompañarle:

Entonces el bosque de sabinas se llenaba de colores y era como si fuera de repente un bosque mágico habitado por los duendes (S. 25).

“Bosque mágico” dice el texto, subrayando el efecto buscado y conseguido con este paisaje común que une en la misma sensibilidad lectores y protagonistas.

Claro que el paisaje común puede considerarse como una señal de permanencia., los lectores de hoy pueden volver a encontrar los escenarios de la gesta de los maquis, los bosques de sabinas que les sirvieron de guarida. Sin embargo, no es así, la memoria no puede valerse siempre de estas ayudas concretas, los lugares y paisajes cambian, incluso la cabeza de Napoleón Bonaparte de la que dice Ángel en el prólogo:" [...] ahora ha perdido todos los perfiles por culpa del viento y las lluvias de otoño" (*Maquis*, p. 13). Por ello es preciso cultivar la memoria histórica y romper las barreras del silencio.

Conclusión

A partir de los recuerdos expresados mediante numerosas voces, Alfons Cervera creó una ficción fuertemente anclada en la realidad y bañada en una expresión poética que sublima esta realidad haciéndola viva. *Maquis*, cuyas secuencias son como romances, reúne así muchas de las características de una epopeya. Es probablemente la razón por la cual los antiguos guerrilleros y los paisanos afectados se reconocen más en esta ficción que en las crónicas concienzudas de los hechos. Cervera asume la leyenda de los vencidos. No es reivindicación de venganza sino de dignidad para que no siga imperando el silencio y el miedo. Así lo expresa Ángel en el epílogo, diciendo de los maquis:

No estaban locos y lo que hicieron fue enfrentarse con valentía, bastantes veces con torpeza, a los designios macabros de una victoria que sólo había dejado un paisaje de muertos a su paso. O a lo mejor estaban locos y por eso se echaron al monte para vivir como las cabras entre las aliagas y los bosques de sabinas. (*Maquis*, p. 171).

.....

Obras citadas

CERVERA, Alfons (2003): Georges Tyras, *Las voces del silencio*, entrevista con Alfons Cervera, en, *Revista Quimera*, noviembre 2003. Citas a partir del portal web del autor: www.uv.es/cerverab/entrvquimera.htm, 9 p.

CERVERA, Alfons (1999): *La noche inmóvil*, Barcelona, Montesinos, primera edición, 170 p.

CERVERA, Alfons (2005): *El color del crepúsculo*, Barcelona, Montesinos, segunda edición, 165 p.

CERVERA, Alfons (2006): *Maquis*, Barcelona, Montesinos, cuarta edición, 174 p. La novela aparece citada con su título y página para el prólogo y el epílogo; con su número de secuencia para el cuerpo del libro, pues la paginación difiere de una edición a a otra.

CERVERA, Alfons (2006): Charla en el Instituto Cervantes de Lyon, 27 de octubre de 2006, presentación de Georges Tyras. Las referencias se anuncian con: "charla".

SOREL, Andrés (2002): *La guerrilla antifranquista, la historia del Maquis contada por sus protagonistas*, Tafalla, Txalaparta, 2002, 263 p.