Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 56 (2009)

Heft: 3: Fascículo español. Literatura y guerra

Artikel: Literatura y memoria : amalgama discursiva y reflexión metaliteraria en los girasoles ciegos de Alberto Méndez : triunfo del discurso metaliterario sobre la derrota histórica

Autor: Albizu Yeregui, Cristina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-271250

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Literatura y memoria: amalgama discursiva y reflexión metaliteraria en los girasoles ciegos de Alberto Méndez. Triunfo del discurso metaliterario sobre la derrota histórica

La «memoria histórica» de la represión de los vencidos de la Guerra Civil y el Franquismo en España ha generado, en los últimos años, un debate polémico y de gran complejidad no sólo en el ámbito político o en el académico –en especial el historiográfico–, sino también en los medios de comunicación y en la sociedad en general[1]. A partir de 1996, con el inicio de la ruptura del «pacto de silencio»[2], vieron la luz los primeros trabajos universitarios sobre la rememoración de la historia contemporánea española[3], convirtiéndose, al entrar en el nuevo milenio, en un fenómeno intenso y de profusa presencia pública.

Aunque como apunta Antonio Muñoz Molina, «no hubo que esperar a la Transición y ni siquiera a la muerte de Franco para leer por primera vez una novela antifranquista sobre la Guerra Civil publicada en España»[4]

[1] Son cientos los trabajos monográficos, artículos, tesis doctorales que se han publicado al respecto en los últimos años. Consúltese el monográfico *La memoria como conflicto* de Sergio Gálvez Biesca, que trata «de una puesta al día de buena parte de lo publicado, investigado, junto con un somero análisis de las iniciativas políticas-institucionales, académicas y sociales habidas en la última década» sobre la memoria histórica (*Entelequia. Revista interdisciplinar,* 7, septiembre 2008, consultable bajo el siguiente enlace: http://www.eumed.net/entelequia/pdf/2008/e07a01.pdf [27.01.09]).

[2] Francisco Espinosa Maestre indica en «De saturaciones y olvidos. Reflexiones en torno a un pasado que no puede pasar» (*Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea,* 7, 2007, pp. 414-440) que algunos historiadores, con Santos Juliá como principal exponente, sostienen que en la Transición no hubo «pacto de silencio» alguno. Sin embargo la mayoría de los estudiosos ratifican que fue a partir de 1996 –al pasar el Partido Socialista del poder a la oposición– cuando surgió un renovado interés por el pasado (véanse entre otros: Pedro Ruiz Torres, «Los discursos de la memoria histórica en España», *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea,* 7, 2007, p. 310; Carmen Moreno-Nuño, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática,* Madrid, Ediciones Libertarias, 2006, pp. 69-82; Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria. La novela colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea,* Berlín, Tranvía, 2004, p. 96).

[3] Cabe recordar que en 1985 Manuel Tuñón de Lara en su escrito «Un ensayo de visión global, medio siglo después» ya introdujo el tema hasta entonces inédito en España. AA.VV., *La Guerra Civil Española 50 años después,* Barcelona, Labor, 1985, pp. 410-437.

[4] Antonio Muñoz Molina, «Desmemorias», *El País,* 2008 (6 de septiembre), consultable bajo el siguiente enlace: http://www.elpais.com/articulo/semana/Desmemorias/elpepuculbab/20080906 elpbabese_5/Tes [27.01.09].

Cristina ALBIZU, «Literatura y memoria: amalgama discursiva y reflexión», *Versants* 56:3, fascículo español, 2009, pp. 67-83

–erigiéndose la literatura como el espacio por excelencia de resistencia frente al olvido–, las aportaciones literarias de los últimos tres lustros no han quedado al margen de esta nueva dimensión de confrontación con el pasado reciente, siendo numerosas las obras ambientadas en el marco de la Guerra Civil y la Posguerra. Algunas de estas ficciones pecan de «sentimentalismo», pues en ellas «[l]os buenos, los nuestros, son poéticos, inocentes, entrañables, soñadores, no sexistas. Los otros no sólo son opresores y canallas: también son feos, groseros, machistas, maníacos sexuales, maltratadores de animales»[5], generando, de este modo, el «olvido de aquello mismo que se quería recordar»[6]. Sin embargo una buena parte de estas obras «inicia una despolitización, deshistorización y descontextualización del acontecimiento histórico [...] sin polarizaciones ideológico-políticas»[7], cuyo nivel narrativo «conlleva, entre otras cosas, la deconstrucción de la voz narradora única»[8], dando lugar a una multiplicación de perspectivas.

Los girasoles ciegos[9] de Alberto Méndez (1941-2004)[10] no ha escapado al conflicto que conlleva aparejado el hecho de poner en escena este mismo tema[11]. El libro se centra en las consecuencias políticas y sociales de la

---

[5] *Ibid.*

[6] *Ibid.*

[7] Claudia Jünke, «Pasarán años y olvidaremos todo: *La Guerra Civil Española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España*», en Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo,* Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2006, p. 105.

[8] Ulrich Winter, «Introducción», en Ulrich Winter (ed.), *Lugares de memoria..., op. cit.,* pp. 10-11.

[9] Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos,* Madrid, Anagrama, 2004. La obra fue galardonada con el I Premio Setenil en 2004, y en 2005 –a título póstumo– con el Premio de la Crítica de Narrativa Castellana (era la primera vez que se otorgaba a un escritor desaparecido) y el Premio Nacional de Narrativa. En octubre de 2008 fue publicada su vigesimocuarta edición y, en agosto del mismo año, que llevada al cine bajo la dirección de José Luis Cuerda.

[10] Primer y único libro del autor, «fruto de una tarea de recogida de pequeñas historias» (José Antonio Molero, «Alberto Méndez gana, a título póstumo, el Premio Nacional de Narrativa 2005», *Gibralfaro,* 35, diciembre 2005, consultable bajo el siguiente enlace: http://www.gibralfaro.net/hemeroteca/pag_1190.htm [07.03.09]) «pensado durante toda una vida» (Francisco Solano, «El rechazo al olvido», *El País,* 2004 (28 de febrero), consultable bajo el siguiente enlace: http://www.elpais.com/articulo/narrativa/rechazo/olvido/elpepuculbab/20040228elpbabnar_10/Tes [07.03.09]).

[11] Si bien desde un principio las reseñas al volumen fueron positivas («[n]ada más editarse el libro suscitó el entusiasmo de la crítica, un entusiasmo que, a lo largo de los meses, quedó demostrado en numerosas reseñas. [...M]uy pocas veces en toda mi vida de editor se ha producido tanta unanimidad», Jorge Herralde, «En la muerte de Alberto Méndez», *El País,* 2005, (2 de enero)), no faltan voces que opinan lo contrario; entre ellas la de Antonio Muñoz Molina, quien de un modo muy sutil incluye a *Los girasoles ciegos* en el grupo de novelas «sentimentales»: «España es país muy propenso a las coacciones de la moda literaria o política, de modo que yo no voy a poner en duda el mérito de *Los girasoles ciegos* ni de ninguna de las ficciones sentimentales sobre la guerra y la posguerra que han tenido tanto éxito en los últimos años» (Antonio Muñoz Molina, *art. cit.*).

Guerra Civil: ante la inadaptación a la nueva vida cotidiana que el régimen impone, se cuenta la historia de cuatro «derrotas» estructuradas cronológicamente en los primeros años de la Posguerra (1939-1942), cuyos protagonistas optan por la muerte frente la trivial existencia en la que se encuentran atrapados[12]. Como señala su autor, «[e]l libro es el regreso a las historias reales de la [P]osguerra que [se] contaron en voz baja [...,] historias de los tiempos de silencio»[13]; es una obra escrita «con el ruido de la memoria»[14] que aborda «la derrota de todo un país, la derrota colectiva de quienes vivieron con miedo el silencio de las historias que ocurrieron»[15]. Se trata de un ejercicio de superación, que «exige asumir, no pasar página o echar en el olvido»[16], ajustando así cuentas «con la memoria, [...] contra el silencio de la [P]osguerra, [...] a favor de la verdad histórica restituida»[17].

No nos encontramos, sin embargo, ante una obra maniquea en la que categorías morales como la bondad o la maldad quedan asociadas en exclusiva a uno de los dos bandos enfrentados, sino todo lo contrario: en *Los girasoles ciegos* lo que impera es la oposición a toda interpretación fragmentaria de una realidad que se caracteriza por su enorme complejidad. Y así, Alegría, capitán del ejército sublevado que «jamás había disparado»[18], renuncia a ganar la guerra y se pasa el mismo día de la victoria al bando de los vencidos, ya que no *«quiere sentirse responsable de su derrota»*[19]. El «POETA SIN VERSOS»[20], que no quiere «un hijo nacido de la huida»[21], pretende en un primer momento dejar morir al niño. El final de la guerra frustra el atentado preparado por Juan Senra –«masón, organizador del

---

[12] «Yo he querido hacer un canto a la dignidad. El hecho de decir con éstos y así no quiero seguir viviendo es un salto en el vacío que yo he querido reflejar en mi literatura» (Entrevista a Alberto Méndez por Txani Rodríguez, *El Correo,* 2005 (7 de octubre), p. 79).
«La represión y la marginación social fue tan despiadada que muchos republicanos no encontraron a su desesperación otra salida que el suicidio» (José María Ruiz-Vargas, «Trauma y memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista», *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea,* 6, 2006).
[13] Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos, op. cit.,* solapa.
[14] Palabras de Alberto Méndez el día que presentó el libro, en José Antonio Molero, *art. cit.*
[15] Declaraciones de Alberto Méndez, en Aurora Intxausti, «La cruda mirada de Alberto Méndez sobre la posguerra gana el Nacional de Narrativa», *El País,* 2005 (7 de octubre), p. 38.
[16] Alberto Méndez, *op. cit.,* prólogo.
[17] Jorge Herralde, *art. cit.*
[18] Alberto Méndez, *op. cit.,* p. 16.
[19] *Ibid.,* p. 22.
[20] *Ibid.,* p. 47.
[21] *Ibid.,* p. 43.

presidio popular, comunista, soltero y criminal de guerra»[22]– contra el general Casado. El muchacho imberbe de las liendres, fiel a la República por llevar la contraria a su tío, «particip[a] en la guerra como quien juega, [...] sin ideales [...] Y, como en un juego, cumpl[e] las reglas hasta el final, disparando como francotirador [...] llevándose por delante a todos los que se enc[uentran] a su paso»[23].

El texto no se reduce a la relación de ciertos sucesos ocurridos y silenciados en una época aciaga de la Historia de España; «no es una reivindicación de los derrotados»[24], sino un acopio de «esas historias para hacer [lo que más importaba a su autor:] literatura»[25]. Porque Alberto Méndez se servirá del período inmediato a la Guerra Civil para afrontar reflexiones más profundas sobre el quehacer literario.

Aun cuando *Los girasoles ciegos* se acerca a ciertas estrategias de la novela, se trata de un libro de relatos entrelazados entre sí[26]. Se armoniza la independencia de cada uno de los cuatro cuentos[27] –decodificable sin tener que recurrir a los otros tres– con un conjunto presentado como «libro»[28] que ofrece una serie de nexos propios de la novela, integrando de este modo las unidades jerárquicamente «inferiores» en otra «superior» susceptible de una lectura global. Los cuatro relatos de *Los girasoles ciegos* son narrados de forma sintetizada utilizando sólo sus elementos esenciales –virtud a destacar del cuento según Méndez[29], «cómplice con el lector que

---

[22] *Ibid.*, p. 63.

[23] *Ibid.*, p. 71.

[24] Entrevista a Alberto Méndez por Txani Rodríguez, *art. cit.*

[25] *Ibid.* De hecho y como Peter Fröhlicher postula, «en muchas obras literarias las acciones de los personajes se reducen a una suerte de pretexto o soporte para reflexiones sobre distintos aspectos de la enunciación» (Peter Fröhlicher, *La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar,* Berna, 1995, p. 296).

[26] Santos Sanz Villanueva apunta en «El cuento o la literatura de la modernidad», *El Mundo,* 2005 (10 de abril) p. 66, que el libro «no pertenece con rigor a ningún género preciso». Sin embargo unos meses más tarde el crítico afirmará que «*Los girasoles ciegos* no es una novela, sino un libro de narraciones unitario compuesto por cuatro historias que giran alrededor de la Guerra Civil» («Cuando la literatura triunfa sobre el mercado», *El Mundo,* 2005 (7 de octubre) p. 53).

[27] El segundo relato: «Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido» fue finalista del Premio Internacional de Cuentos Max Aub 2002.

[28] En el aparato paratextual del libro, en ningún momento se definirá a *Los girasoles ciegos* como novela.

[29] Para Alberto Méndez la virtud del cuento –entendido como narración breve de un hecho inventado– «se refiere a la necesidad de sintetizar la narración y utilizar sólo sus elementos esenciales: planteamiento sucinto, enredo esquemático, personajes paradigmáticos y desenlace sorpresivo» (Alberto Méndez, «En torno al cuento», texto compuesto con motivo de la concesión del Premio Setenil, 2004).

ya tiene una imagen establecida y casi indeleble de todos los paisajes, de todas las cárceles, de todos los temblores»[30]. Las narraciones son el resultado de «lo que [...] alguna vez me [...] han contado»[31], caracterizándose así por tener resonancias de la oralidad, una de las principales características, junto a la brevedad y al «efecto único» del género «cuento»[32]. Al mismo tiempo el «libro» es presentado como tal no sólo en un sentido editorial sino también estético, mostrando unidad y coherencia interior: por ejemplo, existe una clara afinidad tanto en el nivel temático –la derrota– como en el actorial, ya que algunos personajes aparecen en más de un relato. Hay, además, diversos elementos paratextuales[33] que apuntalan este aspecto unitario: uno de ellos es, sin duda, la nota que, tras el título del segundo relato, lo tilda de «capítulo» y obliga a considerar como tales los demás relatos, ordenados cronológicamente. Pero también la dedicatoria y el prólogo refuerzan en el lector la idea de que se halla ante un todo orgánico y coherente, resultando imprescindibles para aprehender en toda su complejidad el significado último del texto. Como observa Genette, el paratexto

> [m]ás que de un límite o de una frontera cerrada, se trata [...] de un *umbral* [o 'vestíbulo' según Borges], que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. 'Zona indecisa' entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite, o como decía Philippe Lejeune, 'frange du texte imprimé qui, en realité, commande toute la lecture'.[34]

Es, pues, uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector y «salvo excepciones

---

[30] *Ibid.*

[31] Txani Rodríguez, *art. cit.*

[32] Véase al respecto el artículo de Luis Beltrán Almería «El cuento como género literario», *Teoría e interpretación del cuento,* Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), Berna, Lang, 1995, pp. 15-31.

[33] Se emplea el término «paratexto» según la acepción de Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, y que, como es sabido, el autor aplica a «[t]ítulo, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende» (Madrid, Taurus 1989, pp. 11-12). Más tarde ampliará, aunque no de forma exhaustiva, su estudio en *Umbrales,* donde afirma: «Las más de las veces, el paratexto es un texto: si aún no es *el* texto, al menos ya es texto» (Susana Lage (trad.), Madrid, Siglo XXI, 2001, p. 12).

[34] *Ibid.*, pp. 7-8.

puntuales [...] un discurso fundamentalmente heterónomo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto», al que está subordinado y que determina lo esencial de su conducta y de su existencia[35].

Este aparato, a menudo demasiado visible para ser percibido, desempeña un papel importante en la comprensión e interpretación de una obra literaria, puesto que «la coherencia del texto no se funda en la estructura de las acciones, sino en el acto de enunciación que asigna a todos los elementos textuales un valor comunicativo»[36].

El enfoque semiótico elaborado por Jaques Geninasca[37] «concibe el texto literario como la manifestación de un discurso cuya estructura elemental simula la operación de pasaje de un estado A a un estado B [...] Los dos estados 'antes' y 'después' comportan necesariamente una base común que permiten describir las diferencias entre contenido inicial y contenido terminal»[38]. Teniendo en cuenta este método, la dedicatoria y la cita de Carlos Piera, –«excluidas» del resto del libro, presidiéndolo y pertenecientes a un nivel de enunciación superior al de las voces narrantes de los distintos capítulos–, conformarían la macrosecuencia discursiva A. En ella se procede a la configuración del discurso narrativo que será desarrollado en la macrosecuencia B.

En A se parte de una premisa: «[s]uperar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido. En el caso de una tragedia [...] requiere [...] la labor del duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico». Esta propuesta se llevará a cabo –en el nivel del enunciado– en los capítulos sucesivos (macrosecuencia B) al hacerse «públicas» historias de los tiempos de silencio. Pero la labor del duelo es además y sobre todo «hacer nuestra la existencia de un vacío» –ya manifiesta en la dedicatoria: *«A Lucas Portilla (in memoriam) / A Chema y Juan Portilla, que conocen la ausencia»*– «conminando» a través del pronombre posesivo «nuestra» a un «tú» o «vosotros» interlocutor(es) a formar parte, en el nivel de la

[35] *Ibid.*, p. 16.
[36] Peter Fröhlicher, *op. cit.*, p. 29.
[37] Jacques Geninasca, «Pour une sémiotique littéraire», *Actes sémiotiques –Documents, Groupe de Recherches sémiolinguistiques,* EHESS-CNRS, Paris, IX, 83, 1987.
[38] Peter Fröhlicher, *op. cit.*, pp. 30-31.

enunciación, del «contrato enunciativo propuesto y, de este modo, volver eficaz la comunicación»[39]. Es ésta una concepción de la comunicación literaria que depende de un hacer persuasivo que comporta por parte del lector la adhesión a la verdad literaria. Una verdad donde «el *sujeto de la enunciación* (o sea, el propio texto) transmite al lector un discurso sobre los valores en el marco [...] emocional [...] cognitivo e interpretativo»[40] y que «está situada en el seno mismo del discurso, pues es el resultado de las operaciones de veridicción, con lo que se excluye toda relación (o toda homologación) con un referente externo»[41]. Será en la macrosecuencia B donde se plasme la reflexión implícita del propio sujeto de la enunciación en torno a la verdad literaria mencionada, donde «[t]odo lo que se narra en este libro es verdad, pero nada de lo que se cuenta es cierto»[42].

Significativos son los intertítulos de los cuatro capítulos o cuentos que conforman el libro («Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir» / «Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido» / «Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos» / «Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos»). Cada uno de ellos está configurado por dos denominaciones unidas por la conjunción «o», cuyo significado primario es el de especificar distintas opciones disponibles: disyunción tanto exclusiva como inclusiva, dependiendo de la compatibilidad de las alternativas, esto es, de si ésta fuerza o no a elegir una sola opción; pero que también presenta otros significados no disyuntivos, entre ellos, los de equivalencia estricta o cuasi-equivalencia. Tomando esta última interpretación semántica de la coordinación con «o», las «dos denominaciones se refieren al mismo objeto, pero la manera en que este objeto se define es distinta»[43], de modo que el segundo coordinando debe introducir una característica del objeto que sea diferente de las que describe el primero[44]. Se presenta así en *Los girasoles*

---

[39] Algirdas Greimas y José Courtès, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, versión española de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión, Madrid, Gredos, 1982, p. 304.
[40] Georges Güntert, «El *Quijote* y la verdad de la literatura», *Versants*, 51, 2001, pp. 201-220.
[41] Algirdas Greimas y José Courtès, *op. cit.*, p. 432.
[42] Alberto Méndez, *op. cit.*, solapa.
[43] Sobre la coordinación disyuntiva, véase *Real Academia Española. Gramática descriptiva de la Lengua Española*, Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.), Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. II, pp. 2682-2687.
[44] *Ibid.*

ciegos una equiparación de las dos designaciones que se ofrecen. La primera parte del título de los cuatro relatos define o nombra el tema central del texto (la derrota), especificando el contexto temporal de la misma (los primeros años de la Posguerra). Este aspecto definitorio repetitivo muestra la asunción de un discurso (pseudo)histórico, puesto que las aúna y enumera anulando todo carácter de individualidad de cada una de las derrotas. La segunda parte del título, sin embargo, intenta plasmar el sentimiento derivado de las derrotas mencionadas, o alguna cualidad que resulte definitoria de las mismas, poniendo de relieve el poder de otro tipo de discurso, el propio de la literatura, que a través de la «persuasión y la interpretación (el *hacer creer* y el *creer verdad)* [es capaz] de dar cuenta de una 'búsqueda interior de la verdad'»[45].

Si bien a primera vista, en el enunciado de los cuatro relatos, se exponen hechos de carácter «verosímil», esto es, que responden a «una representación 'correcta' de la realidad socio-cultural [además de] un simulacro montado para *hacer parecer verdad»*[46], en una lectura detallada se observan incongruencias, en absoluto gratuitas, que prueban la falsedad de los datos enunciados. Y es que el texto –por encima de la certidumbre de lo que se relata, por encima del discurso pseudohistórico donde «nada de lo que se cuenta es cierto»–, aboga por provocar la adhesión pasional *(«hacer creer»)* para que el lector asuma el enunciado como propio, y sienta que «[t]odo lo que se narra [...] es verdad». Entre otras estrategias, la manipulación sabia de las voces narrantes configura uno de los factores determinantes más importantes para conseguir el «pacto veridictorio».

En «La primera derrota [...]» un narrador, omnipresente pero no omnisciente, se erige como uno de los elementos centrales del relato. Es él quien asume la responsabilidad narrativa, dirime juicios, establece la certeza de las acciones y esgrime un discurso que, en principio, parece inspirar confianza en el lector. Para ello emplea, al referirse a sí mismo, el plural de modestia propio del discurso científico y se presenta como un compilador que nada ha inventado y que, por el contrario, se ha documentado muy bien al realizar la reconstrucción que nos ofrece («Inés Hoyuelos [...] ha contribuido generosamente a que podamos reconstruir

[45] Algirdas Greimas y José Courtès, *op. cit.*, p. 434.
[46] *Ibid.*, p. 436.

esta historia»)[47], basándola en las diversas fuentes escritas (cartas, notas e informes oficiales)[48]; se influye así sobre la veridicción de lo narrado al tiempo que se enfatiza el acto de escritura que enmarca la narración. Asimismo, el narrador afirma haberse servido de relatos orales: como sostiene Filinich, «al distanciarse figuradamente de la escritura, el habla del narrador adquiere cierta transparencia y permite reconstruir las imágenes y las acciones de modo semejante a como se reconstruyen en la comunicación cotidiana, como si efectivamente hubieran acontecido»[49].

Entre estas estrategias de manipulación que en principio parecerían estar tratando de reforzar el pacto de veridicción con el lector, cabe destacar –por su inicial efecto sobre la verosimilitud de cuanto se lee– la insistencia del narrador sobre su «saber»: de hecho, este verbo, en primera persona del plural, ocurre 13 veces en un texto en el que abundan aquellas expresiones que el discurso científico suele emplear para afianzar su credibilidad («podemos afirmar», «nos consta», etc.). Sin embargo, contradiciendo ostensiblemente la exactitud que debería ser propia del discurso pseudocientífico asumido por el narrador, algunos de los datos históricos más conocidos que nos señala no son correctos y, concretamente, aquel que se nos ofrece como «el documento más real que tenemos de lo realmente ocurrido»[50] está erróneamente fechado:

> El acta del juicio sumarísimo [...] reza así: *[...] 'Preguntado por las razones que le movieron a tal acto de traición a la Patria contesta: que lo hizo porque los tenientes coroneles Tella y Barrón tomaron en noviembre de 1937 las poblaciones de Villaverde y ambos Carabancheles de Madrid [...] [Q]ue lo hizo también porque el General Varela ordena a Asensio sobrepasar con sus tanques el río Manzanares, cosa que consigue el día 15 de noviembre de 1937 [...]*[51]

[47] Alberto Méndez, *op. cit.*, p. 21.

[48] Las cartas y notas escritas por Alegría, así como el acta de juicio donde se le condena a muerte son transcripciones fieles que el narrador se encarga de reflejar en letra cursiva: «*'Aunque todas las guerras se pagan con los muertos [...]'*, concluía en una carta que escribió a su novia Inés»; «el acta reza así: *'Preguntado por la fecha en que decide [...]'*»; etc. (Alberto Méndez, *op. cit.*, pp. 13-14, 26). Ello supone que el narrador cede la palabra íntegramente, lo que permite el máximo de objetividad. De este modo, los datos extraídos de una comunicación personal y de un documento oficial «no manipulados» hacen que en principio la mentira esté exluida, haciendo más creíble el relato.

[49] María Isabel Filinich, *La voz y la mirada,* Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1997, p. 115.

[50] Alberto Méndez, *op. cit.*, p. 26.

[51] *Ibid.*, pp. 26-27.

Aunque los hechos descritos se ajustan a los acontecidos en la historia, es sabido que tuvieron lugar en 1936 y no en 1937. Tampoco es correcta la fecha en la que el narrador señala que «–El Comité de Defensa de Madrid»[52] o «–[...] Segismundo Casado va[n] a rendirse»[53]. En el texto, el capitán Alegría, «'*[p]reguntado por la fecha en que decide pasarse a las líneas enemigas traicionando al Glorioso Ejército Nacional, contesta: la madrugada del día uno de abril del presente año de la Victoria*»[54]. Pues bien, ese mismo día (primero de abril) Alegría asegurará en dos ocasiones que El Comité de Defensa de Madrid y Casado van a rendirse «mañana o pasado»[55], cuando lo cierto es que en la Historia ocurrió a finales de marzo[56].

A estos presuntos «errores» que ponen en tela de juicio la pretendida credibilidad del narrador ante un lector informado, hay que sumar la progresiva aparición de afirmaciones, a medida que el relato avanza, que inciden en minar la confianza del receptor en la veracidad histórica de cuanto lee: «[l]os documentos que fueron generando los guardianes del laberinto y las pocas cartas que escribió son los únicos hechos ciertos, lo demás es la verdad»[57]; «[h]emos dado crédito sin embargo a vagos recuerdos sobre frases susurradas durante ensueños angustiosos que también tienen cabida en el horror de la verdad, aunque no sean ciertos»[58]; y en relación al documento «más real que tenemos de lo realmente ocurrido», de él se dice que es «la única verdad que refrenda nuestra historia, que, probablemente, tuvo bastante semejanza con lo que estamos contando»[59].

Estas aparentes contradicciones ponen de manifiesto una significativa distinción, por parte del narrador, entre «lo cierto» –que designa la correspondencia entre lo relatado y los hechos históricos acontecidos, tratados de modo irónico– y la «verdad» de lo contado, la «verdad» literaria del texto, esto es, la adhesión pasional del lector hacia lo narrado o, por decirlo en palabras de Georges Güntert, el

---

[52] *Ibid.*, p. 17.
[53] *Ibid.*, p. 18.
[54] *Ibid.*, p. 26.
[55] *Ibid.*, pp. 17 y 18.
[56] Manuel Tuñón de Lara (dir.), *Historia de España,* Barcelona, Labor, vol. IX, 1982-1992.
[57] Alberto Méndez, *op. cit.*, pp. 24-25.
[58] *Ibid.*, p. 28.
[59] *Ibid.*, p. 26.

> efecto de un arte *persuasivo,* capaz de provocar en el ánimo del lector una [...] vivencia de la lectura, que cuaja en una *verdad creída*, consecuencia de esa estrategia manipuladora que comunica por medio del lenguaje vívidas impresiones, sentimientos, pasión»[60].

A partir de estas «advertencias», de hecho, el lector es consciente de que ya no puede asumir en serio el tono pseudocientífico de un texto sin que, por ello, se rompa el pacto de veridicción, pues aun no relatando hechos «ciertos», su «verdad» –a juzgar por el éxito de ventas[61]– sí lo ha sabido conquistar por lo que pretende ser y es: literatura que anhela emocionar a quien la lee, de modo que su interlocutor asuma íntimamente los hechos que relata. Frente a un discurso pretendidamente historicista, el texto opone, irónicamente, un discurso literario como único medio para lograr «hacer nuestra la existencia de un vacío», esto es, para conseguir cumplir el programa que A propone a través de la cita de Carlos Piera.

En el segundo y tercer relatos serán otros los ardides empleados por las voces narrantes con el fin de conseguir esta adhesión pasional. En la «Segunda derrota [...]» se presentan dos niveles de narración: el de un Yo anónimo, cuyo discurso está escrito en letra cursiva y constituye la narración-marco de un segundo nivel diegético, el de la historia de Eulalio, relatada con tipografía normal en un manuscrito hallado accidentalmente en el Archivo General de la Guardia Civil años más tarde de ser escrito. El primer narrador, asumiendo una postura aún más pretendidamente neutral que la del que nos hace partícipes del primer cuento, señala que transcribe el contenido del manuscrito realizando acotaciones acerca de la caligrafía, tamaño de letra y dibujos realizados por su autor, que ayudan a reflejar sus distintos estados de ánimo. A través de este cervantino juego de niveles, de este supuesto acceso directo al pensamiento de Eulalio, la adhesión pasional provocada en el lector es aún mayor y más sólida. Se produce, además, un efecto de persuasión similar al del manuscrito anónimo que contiene la *Novela del Curioso impertinente* en *Don Quijote.*

---

[60] Georges Güntert, *op. cit.*

[61] Abel Grau, «La cultura ya es de masas», *El País*, 2009 (3 de marzo), consultable bajo el siguiente enlace: http://209.85.129.132/search?q=cache:MlPxmGFN5YwJ:www.elpais.com/articulo/sociedad/cultura/masas/elpepusoc/20090303elpepisoc_1/Tes+el+mundo+girasoles+ciegos+literatura+de+masas&cd=5&hl=de&ct=clnk&gl=ch [07.03.09].

Como explica Güntert[62], antes de darse a conocer el final del cuento, la lectura se interrumpe a causa del incidente de Don Quijote con los pellejos de vino; momento en que «el lector cree haber vuelto del mundo literario de la novela a 'la realidad' de la venta, aunque, de hecho, sólo ha pasado a otro nivel de ficción»[63]. El narrador-marco de la «Segunda derrota [...]» interviene en la lectura del segundo relato haciendo comentarios, de forma que se consigue engañar al lector «al menos temporalmente, pues en lugar de volver al suelo firme de la realidad, como creíamos, sólo hemos sustituido una ilusión literaria por otra, [quedando] así atestiguada, una vez más, la gran capacidad manipuladora de la literatura»[64].

En la voz narrante de la «Tercera derrota [...]» se da una focalización[65] interna y externa alternada a lo largo del relato, dependiendo ésta de cuál sea el personaje que se adopta como punto de referencia. Salvo con Juan Senra, el narrador se comporta como un perfecto ignorante sobre el mundo interior de los demás actores: se limita a relatar los hechos con objetividad y frialdad. De este modo aséptico es como se presentarán, en apenas dos páginas, los mismos hechos que se narran en el primer cuento, contradiciendo esta «segunda versión» algunos de los detalles expuestos en la primera[66]. Como resultado, la reacción que este nuevo narrador provoca en el lector es la contraria a la de aquel pseudohistórico, donde la correspondencia entre lo relatado y los hechos históricos acontecidos

---

[62] Véase al respecto Georges Güntert, «Presencias del cuerpo en *Don Quijote*», *Versants,* 55, 2008, pp. 25-44; «El *Quijote* y la verdad de la literatura», *op. cit.;* y «El lector defraudado: Conocer y creer en el *Curioso impertinente*», en Georges Güntert, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado,* Barcelona, Puvil, pp. 55-77.

[63] Geortes Güntert, «Presencias del cuerpo en *Don Quijote*», *op. cit.,* p. 35.

[64] *Ibid.,* p. 36.

[65] Se tiene en cuenta aquí el concepto de focalización propuesto por Reisz de Rivarola, donde «lo importante [...] no es tanto el volumen de información sino más bien la calidad del saber (esto es, la capacidad o incapacidad para contemplar el objeto por dentro). [En la focalización interna] el personaje es visto por dentro y se convierte en perceptor del comportamiento exterior de los demás personajes; [mientras que en la focalización externa] el personaje se convierte en objeto percibido desde afuera» (Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo,* Madrid, Síntesis, 1996, p. 139).

[66] A pesar de la insistencia en aquella de que Alegría es un «rendido» («'¡Soy un rendido!'»; «'Soy un rendido'»; «Soy un rendido»; «–Es un desertor –dijo uno de los soldados. –Soy un rendido –corrigió Alegría»; etc.), ésta lo tildará de desertor («Horas antes de que el coronel Casado depusiera las armas ante el ejército insurgente, desertó»). Mientras que en aquella «una anciana resoluta decidió darle el agua que pedía y limpiarle la cara con su refajo» y «le trataron la herida con inútiles ungüentos, le abrigaron con una manta y le proporcionaron agua y un poco de alimento», en ésta «[n]adie le socorrió, nadie le prestó una camisa para ocultar la sangre que coagulaba la suya, nadie le alimentó [...]» (Alberto Méndez, *op. cit.,* pp. 13, 16, 18, 88, 32, 33 y 89).

resultaban difíciles de creer. Una vez erigida la voz narrante como digna de confianza se da un paso más allá para conseguir la adhesión pasional por parte del lector. Para ello se recurre a la focalización interna, a través de la cual se percibirá el universo representado a través de los ojos de Juan Senra; procedimiento que «se adentra en el selecto universo de la omnisciencia»[67], la forma narrativa por excelencia del «hacer creer».

Mientras que en los tres primeros relatos se asiste a una confrontación de distintas maniobras de persuasión con el ánimo de que el lector asuma el discurso propuesto como propio, en la «Cuarta derrota [...]» se comparan distintas estrategias manipuladoras por parte de tres instancias narradoras –claramente diferenciadas tipográficamente–, cuyas versiones no convergen, ofreciéndose «puntos de vista diferentes a la hora de ver las cosas»[68]:

> *El Maligno quiso trocar mi orgullo en remordimiento y buscó la forma de humillarme [...] Se suicidó, Padre, para cargar sobre mi conciencia la perdición de su alma, para arrebatarme la gloria de haber hecho justicia.*
> **Ahora ya no sé lo que recuerdo, porque aunque veo a mi padre sentado a horcajadas en el alféizar de una de las ventanas del pasillo, aunque le oigo despedirse de nosotros con una voz dulce y sonora, mi madre dice que se arrojó al vacío sin pronunciar una palabra [...] Debe de tener razón ella, porque no he podido olvidar nunca la mirada de mi padre precipitándose al vacío, su rostro sonriente mientras el patio engullía su cuerpo abandonado, aunque esto es imposible porque mi estatura no me permitía entonces asomarme a esa ventana.**
> Ricardo dudó un instante antes de arrojarse a aquel patio del que llevaba tanto tiempo protegiéndose. Se tomó, ya vencido hacia el vacío, el tiempo suficiente para mirar a Elena y a su hijo con una sonrisa triste como las que suelen usarse en las despedidas tristes.[69]

Se presentan en este cuento modos distintos de contar la misma historia, convirtiendo así también en objeto de discurso el propio acto de relatar: su polifonía está integrada por un narrador omnisciente extradiegético en tercera persona, representado por la tipografía normal; un diácono, cuyo discurso se escribe en letra cursiva y en primera persona; y

[67] Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, p. 152.
[68] Alberto Méndez, *op. cit.*, pp. 117-118.
[69] *Ibid.*, pp. 154-155.

un adulto que rememora el muchacho que fue en letra negrita y también en primera persona. Cada una de las narraciones puede ser leída independientemente al igual que cada uno de los cuentos que componen el libro; y también al igual que éste, el conjunto de todas ellas presenta una unidad y coherencia interior.

La voz del diácono, que asume una forma de relato epistolar, es la que abre y cierra el cuento, además de ser aquella con mayor número de intervenciones (17). Es el suyo un discurso que se autocaracteriza como egótico, aspecto que queda reflejado, por ejemplo, en la enorme ocurrencia del adjetivo posesivo «mi(s)» –más de 60 casos–, así como del pronombre personal de primera persona del singular «me», «mí», y en especial «yo» –28 ocurrencias–, a pesar de ser «nulos o escasos [sus] contenidos semánticos»[70]: *«[P]orque de mi contrición yo mismo tengo dudas[...]*[71]*»; «Yo, reverendo padre, tengo un recuerdo dulce de mi infancia [...]*[72]*»; «Quizás su infancia me recordó la mía y quise revivir en aquel párvulo el niño que yo fui [...]*[73]*»;«[M]e preguntaba yo»*[74]*; etc.* Acusa a los otros de su culpa presentando su razonar a través de una perspectiva autorial única y monológica: la misma de aquella España segura y monolítica de la Posguerra.

La narración de Lorenzo, hombre ya adulto que recuerda su infancia, ocupa el segundo lugar respecto al número de veces que toma la palabra (15). Desde las primeras líneas, éste nos hace saber las limitaciones de su memoria: «**Probablemente los hechos ocurrieron como otros los cuentan, pero yo los reconozco sólo como un paisaje donde viven mis recuerdos**»[75]. Al evidenciar su consciencia de que, a veces, para conseguir un recuerdo coherente, el cerebro «rellena» los huecos de la memoria con contenidos imaginados, Lorenzo deja claro a su narratario que lo contado es lo que él cree recordar, estableciendo una fisura en el pacto de veridicción: cualquier otro narrador parecerá más creíble que él, si bien, al relatar el punto de vista de un niño, inocente y víctima, ganará la empatía del lector. Por eso, aunque en su discurso abunde

---

[70] Real Academia Española, «Del pronombre. Pronombres personales, posesivos y demostrativos», en *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, pp. 421-433.
[71] Alberto Méndez, *op. cit.*, pp. 105
[72] *Ibid.*, p. 111.
[73] *Ibid.*, p. 113.
[74] *Ibid.*, p. 139.
[75] *Ibid.*, p. 106.

también el pronombre personal «yo»[76], el lector tenderá a ver en esta presencia la subjetividad del pequeño que fue; alguien para quien sus padres, como es natural, eran el centro de su reducido universo (la mayor parte de las ocurrencias del posesivo «mi(s)» están referidas a los progenitores). Es ésta una voz insegura, cándida, con la que simpatiza el lector pero a la que no se tiene muy en cuenta: aquella que tuvo que hablar en voz baja durante tantos años.

Ambos narradores (diácono y Lorenzo), a la vez personajes del cuento, aportan con su relato sólo una parte de la fábula: ésta será ampliada y en muchos casos desmentida –en especial la versión del diácono– por el narrador anónimo, extradiegético, omnisciente, cuya voz se transcribe en la tipografía corriente –de modo que visualmente también obtiene la confianza del lector– y que es presentado como poseedor de una mayor amplitud de campo visual y un grado superior de saber. Dos ejemplos:

> Cuando el hermano Salvador salió del cuarto de baño, llevaba en la mano la cuchilla de afeitar que utilizaba Ricardo. La insolente mirada del diácono columpiándose de la cuchilla a los ojos de Elena y de los ojos de Elena a la cuchilla se convirtió en un interrogatorio silencioso donde se atropellaban todas las preguntas y se atoraban todas las respuestas. –¿Y esto? –Es una cuchilla de afeitar. –Eso ya lo veo. No me irá a decir que Lorenzo ya se afeita. Las zozobras de Elena desembocaron en una carcajada sofocada entre las manos y la ira que se reflejaba en su rostro pudo confundirse con un sonrojo pudoroso. –¡Ay, hermano, qué poco sabe usted de las mujeres! ¿Nunca le han dicho que nos afeitamos las piernas cuando se acerca el verano? [...] [Y], como si quisiera aportar una coartada que justificara su inocencia, se levantó las faldas hasta la altura de la rodilla para mostrarle que lo que afirmaba era cierto. Entonces fue cuando el hermano Salvador [...] avanzó lentamente hacia Elena mirando fijamente las piernas, se inclinó ante ella y [...] abarcó su pantorrilla suavemente con la otra [mano]. El contacto viscoso de aquella mano húmeda, la figura de aquel fraile acariciando reverentemente su pantorrilla, su piel erizada por el asco, el miedo a gritar, la indefensión y la ira lograron que Elena maldijera su atractivo.
> *Mantuvimos una conversación al respecto y, de repente, sin saber cómo, me encontré postrado de hinojos ante ella. Por razones que no vienen al caso, Elena había preterido su ñoñería para mostrarse ante mí con una carnalidad inaccesible que desbarató con un solo gesto todas mis convicciones.*[77]

---

[76] «Yo» ocurre en 19 ocasiones y el adjetivo posesivo «mi(s)» en más de 70 –si bien en aproximadamente 50 de los casos será referido a los progenitores -«**mi madre**» o a «**mi padre**»-, pilares del mundo infantil.

[77] *Ibid.*, pp. 143-144 y 146-147.

> ¿Y de dónde vamos a sacar el dinero? Venderé todo lo que pueda. [...] Poco a poco los muebles que quedaban en la casa de los Mazo fueron desapareciendo. **Recuerdo que la casa estaba casi sin muebles porque se los estaba llevando gente desconocida por razones que no me atreví a preguntar pero que yo atribuía a su pobreza y no a la nuestra.**[78]

La de la tercera persona es una voz irónica distanciada –téngase en cuenta que su primera intervención comienza con un diálogo en discurso directo libre (predominante en toda la narración): «–Vamos Lorenzo, que son las ocho»[79], representación mimética de los enunciados de un personaje en el que el narrador renuncia a su papel de mediador[80]. Es un narrador no personaje que –a pesar de ser la voz menos presente (toma partido en 13 ocasiones)– posee una posición jerárquica superior a la de los otros dos, siendo el responsable de que el discurso del clérigo no logre la adhesión del lector, que conoce las otras versiones y también triunfará sobre la de Lorenzo, ya que su «creer recordar» a través de la mirada del niño que fue, hace que se quede en el camino de ser asumido como verdad.

Fracasa en este cuento la capacidad de veridicción del relato en primera persona –en principio, uno de los recursos de persuasión más firmes–, debido a que, en el caso del diácono, las excesivas referecias a sí mismo lo vuelven antipático y, además su relato es contradicho desde un nivel superior de la narración; en el caso de Lorenzo, por la falta de afirmación de lo que se cuenta. La última instancia de sentido del texto, aquella que establece la confrontación polifónica de este cuento, hace prevalecer un discurso por encima de los otros otorgándole la tipografía más conocida por el lector, y dándole a la voz que narra la calidad de omnisciente, manipulación por la que lo «verosímil» se convierte en «verdad» literaria, creída por el lector.

Por consiguiente y para concluir, en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez la cita inicial de Carlos Piera (macrosecuencia A), posee un valor programático: su autor, que conocía de primera mano la represión franquista, era bien consciente de «la existencia de un vacío» aún sin

---

[78] *Ibid.*, pp. 147, 150 y 151-152.
[79] *Ibid.*, p. 108.
[80] Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

asumir en la Historia de España, pero también de que la única forma de conseguir que lo hiciéramos «nuestro» era convertirlo en un discurso literario eficaz, que lograse la empatía del lector. Por ello, en lo tocante a la enunciación, los cuatro cuentos de la macrosecuencia B –a través de una multiplicación de situaciones narrativas en las que se exploran distintas formas de crear veridicción– apuran las diferentes posibilidades de un hacer persuasivo que comporta por parte de su interlocutor la adhesión a una verdad de naturaleza literaria. La polifonía, la amalgama de recursos utilizados para provocar esta adhesión, al no ofrecer una visión única, ponen de manifiesto una lectura en absoluto maniquea de la historia, evidenciando que la «realidad» es demasiado compleja como para que un solo narrador pueda darnos cabal cuenta de ella. Y es que el propósito de Méndez no es otro que el de construir, con el vacío de las derrotas, aquello que suele considerarse a menudo esencia de la comunicación literaria y que Cortázar definía como «ese clima [...] que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa»[81].

CRISTINA ALBIZU YEREGUI
Universidad de Zúrich

[81] Julio Cortázar, «Sobre el cuento», en *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, vol. IV, 2003.