

“Hacer nuestra la existencia de un vacío”: el entramado intertextual de *Los girasoles ciegos* como instrumento de cohesión entre las cuatro “derrotas”

MAURA ROSSI
Università di Padova

Resumen

Este artículo pretende dibujar un mapa de la compleja geografía intertextual que se aprecia en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, una colección de cuatro cuentos entrelazados que hace del compromiso del autor con la celebración en la España contemporánea de un duelo compartido su bandera narrativa. Enteramente centrada en la elaboración transgeneracional de un sistema (extra)ficcional de confrontación con el trauma común de la guerra civil española y de la primera postguerra, la obra enfatiza los lazos de conexión –a veces manifiestos, a veces ocultos– entre cuatro historias de vencedores y vencidos que resultan todos, inexorablemente, derrotados por el conflicto. A través de un viaje puntual por las encrucijadas intertextuales que unen transversalmente los cuatro cuentos, se intentará analizar las implicaciones, los significados y los efectos de una presencia del texto “otro” que resulta a la vez abrumadora, fascinante y cargada de significados.

Palabras clave: Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, intertextualidad, postmemoria, literatura española ultracontemporánea.

Abstract:

This article aims at tracing a map of the complex intertextual geography that can be detected in Alberto Méndez's *Los girasoles ciegos*, a cycle of four interconnected short stories articulated upon the compromise of the author towards the celebration in contemporary Spain of a shared mourning. Entirely shaped in the transgenerational elaboration of an (extra)fictional system of confrontation with the collective trauma of the Spanish civil war and post-war period, the collection emphasises the –sometimes evident, some other secluded– connections among four stories of historical winners or losers of the conflict, who come to be all equally defeated by it. Through a careful journey through the intertextual crossroads which transversally join the four parts of the book, the argumentation will devote itself to the analysis of the implications, meanings and effects of a presence of the “alien” text which seems at the same time overwhelming, fascinating and loaded with implications.

Keywords: Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, intertextuality, postmemory, ultracontemporary Spanish literature.

A los quince años de su primera edición, publicada en enero de 2004 por Anagrama, *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez sigue destacando en el marco todavía notablemente productivo y movidizo de la literatura española ultracontemporánea que, desde una perspectiva transgeneracional y con una manifiesta intención de confrontación y problematización, se enfrenta desde hace aproximadamente dos décadas con el legado del trauma histórico común que abarca los años 1936-1978, de la guerra civil española, dictadura franquista y transición a

la democracia¹. Articulada como una secuencia de cuatro cuentos entrelazados que se manifiestan a partir de sus títulos como distintas –y, a la vez, esencial y anímicamente coincidentes– declinaciones de una “derrota” concebida como transversal², la obra se compromete a partir de las primeras páginas de su paratexto con la configuración de un duelo que trascienda las categorías históricas de los vencedores y vencidos –identificadas por lo general con los dos macro-bandos políticos opuestos en la contienda–, juntándolas en una cohorte única de personajes universales símilmente afectados por el trauma que comparten. A través de un ciclo que resta toda relevancia a cualquier connotación banderiza –manteniendo el dato histórico como hecho indiscutible, y aun así irrelevante en lo que atañe a la sensibilidad individual– Méndez recrea en sus tramas entrelazadas historias de padecimiento extremo que, a raíz de la guerra y de los primeros años de la dictadura franquista, se desborda indiscriminadamente por las hebras de un pueblo representado como enfrentado, desgarrado y fratricida, pero fatalmente unido por un duelo común que, según parece subrayar el autor, a los casi setenta años del conflicto resulta todavía incumplido. Como bien se aprecia del epígrafe que introduce la serie, incumbe entonces a las generaciones segunda y tercera –las que no vivieron la guerra en primera persona, pero asumieron y padecieron sus cicatrices psicológicas, familiares, sociales y políticas– hacerse cargo de una labor catártica de superación que, lejos de proponer una estéril retórica de la pacificación con borrón y cuenta nueva,

exige asumir, no pasar página o echar al olvido. En el caso de una tragedia requiere, inexcusablemente, la labor del duelo, que es del todo independiente de que haya o no reconciliación y perdón. En España no se ha cumplido con el duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable. [...] El duelo no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto, un recuerdo que puede ser doloroso o consolador, sino a aquel en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío. (Méndez, 2008: 9)³

Ahora bien, de entre los elementos formales y temáticos que desdibujan en el retrato aglutinante de la derrota configurado en *Los girasoles ciegos*, uno de los más logrados es sin duda el uso reiterado de tópicos, referencias y motivos literarios que, al adquirir matices parecidos en cada una de ellas, marcan una significativa interdependencia entre las cuatro “derrotas” con vistas a una connotación del trauma que podría definirse acumulativa, ya que va construyéndose a medida que avanza la narración y beneficia de la alquimia combinatoria

¹ Jordi Gracia (2006: 311-312) habla de una literatura que, por lo menos en sus declinaciones más logradas, “actúa como válvula de libertad y de ratificación simultáneamente, y se mueve en esa dialéctica para conjurar el sectarismo o la parcialidad. Su efecto último es aumentar la complejidad del pasado, frente a las versiones maniqueas o simplificadoras, pero también frente a la dramatización sentimental”. Para una profundización alrededor de la reciente actualización en clave transgeneracional del marbete “literatura de la memoria”, desarrollada por la crítica a raíz del concepto de “postmemoria” acuñado por Marianne Hirsch (2012), remito a Luengo (2004), García Jambrina (2004), Gómez López-Quñones (2006) y Rossi (2016).

² Además de sus títulos particulares –*Si el corazón pensara dejaría de latir*; *Manuscrito encontrado en el olvido*; *El idioma de los muertos*; *Los girasoles ciegos*–, los cuatro relatos, ambientados en una cronología progresiva señalada en la misma colocación (respectivamente, los años 1939, 1940, 1941, 1942), también reciben el marbete de “derrota” primera, segunda, tercera y cuarta. Siguiendo la protesta del autor, a partir de este momento utilizaré la palabra “derrota” como sinónimo de cuento.

³ Las palabras utilizadas como exergo proceden de un escrito de Tomás Segovia, amigo de Méndez y escritor, el cual observa que la obra del que fue su compañero de estudios arraiga en “la decisión de abordar directamente la tragedia” personalizándola, pues “la historia y la memoria histórica son relatos de lo colectivo. Pero la tragedia, en rigor, no es de todos, sino de cada uno”. Según la lectura de Segovia, *Los girasoles ciegos* empieza, desde la literatura, a configurar una necesaria enmienda al hecho de que “a la larga, un país sin pasado no es un país normal” (en López Guil, Albizu Yeregui, 2015: 17). Para una profundización del concepto histórico y psicoanalítico de duelo aplicada a la obra de Méndez, véase Nuckols (2011).

entre las diferentes unidades. Se trata de un articulado enredo de alusiones literarias –o, como se verá, inclusivamente aferentes al eje gravitacional de la literatura– que, más allá de la “relación de co-presencia entre dos o más textos [...] con o sin referencia precisa” codificada por el paradigma del palimpsesto genettiano (Genette, 1989: 10), entrecruza citas directas y reconocibles de textos ajenos, nombres de autores y títulos de obras puestos en relación inmediata con la narración primaria; ecos de la trayectoria biográfica de personalidades literarias activas en el periodo de la guerra; y, a través de una suerte de *calembour* intertextual, actualizaciones “memorialistas” del juego compositivo del manuscrito olvidado. Referencias que, en su mayoría, resultan fijamente arraigadas en un patrimonio literario reconocible como español y, por tanto, una vez más común entre personajes –y lectores– diferenciados desde el punto de vista generacional, social, político y cultural.

El objetivo último de semejante mosaico intertextual parece traducirse en la creación de un discurso narrativo que se plantea como “espacio de la memoria” común⁴, como *terra omnium* labrada sobre la base de “lo compartido” y, por lo tanto, fértil para un encuentro e intercambio que quieren ser semilla del duelo universal arraigado en la “esperienza della perdita e del dolore” (Trecca, 2012: 135). Más aún si se considera que, lejos de constituir un adorno decorativo, un trasfondo cultista o un guiño de ojo accesorio, las referencias que confieren a *Los girasoles ciegos* su carácter palimpséstico resultan por lo general vinculadas con el meollo temático de los cuatro cuentos, es decir, una vez más, con la “derrota” vertebrante que, a través del código compartido del palimpsesto, queda matizada y potenciada.

1. IMPRESIONES SIGLODEORISTAS: LA LÍRICA TRADICIONAL RE-SIGNIFICADA

En lo que se refiere a las citas que podrían definirse literales⁵, la más impactante, tanto por su colocación “intermedial” –que obliga la narración a salirse de los contornos del diario que la polariza para interactuar con su entorno– como por la sombra ominosa que proyecta en la segunda “derrota”, es quizás el gongorino “infame turba de nocturnas aves” (Méndez, 2008: 40) que abre y cierra el segundo cuento. Según se lee en el comentario del transcriptor que publica el contenido del diario redactado por un joven poeta republicano fallecido en los altos de Somiedo tras un intento frustrado de huida de España, se trata de un particular de la ambientación en la que se cumplió la tragedia del joven –la muerte de su compañera al dar a la luz a su hijo y, posteriormente, la agonía de los dos por el hambre y el frío–, casi perdido en una historia ya de por sí apenas visible, de no ser por el escrúpulo excepcional del funcionario que redactó el parte policial en que se recoge la noticia del hallazgo fortuito de los cuerpos⁶. Según ilustra el editor del cuaderno encontrado junto a los esqueletos, el endecasílabo tomado a préstamo de la *Fábula de Polifemo y Galatea* –y consagrado, en su colocación original, a la descripción de la morada del ciclope⁷– se encuentra grabado en la pared de la cabaña ya

⁴ Retomo la interpretación del palimpsesto intertextual como escenario de construcción memorial propuesta por Astrid Erll (2019: 90, con referencia a la lectura de Renate Lachmann). Símilmente, siempre a partir de la interpretación del hipertexto como dimensión metamnemónica, Mirjam Leuzinger (2016: 63) habla de reivindicación de “un espacio mnemónico propio inscrito en el macroespacio de la cultura”.

⁵ Es decir, las que incorporan en la obra meta secuencias tomadas de fuentes otras, sin alterar o con variaciones mínimas. En *Los girasoles ciegos* se trata en mayoría de sintagmas, en ocasiones diferenciados del resto del texto por medio de la tipografía (al resultar transcritos en cursiva, gráficamente separados o entre comillas), en otras totalmente compenetrados con el flujo de la narración.

⁶ El verso gongorino, además de ser una de las innumerables muestras, en la obra, de la facilidad con la que historias, acontecimientos y personas pueden resultar aleatoriamente engullidas por el olvido colectivo, funciona como *trigger* para el interés del transcriptor del diario, quien especifica que “el informe recoge –y eso es lo que me indujo a leer el manuscrito– que, en la pared, había una frase que rezaba: «infame turba de nocturnas aves»” (Méndez, 2008: 40).

⁷ Se trata del v. 39 en Góngora (2010: 156). Nótese que, atravesando transversalmente los planos hetero- y homodiegético, el fragmento confiere cierta circularidad a la narración al protagonizar su principio y conclusión.

convertida en mausoleo natural para el joven y su hijo, y cierra, además, la última, delirante cuartilla del documento, que “ya no está escrita con el [...] lápiz, pues es muy probable que se terminara, sino con un tizón apagado o algo parecido. Cuesta leerlo porque, después de escribirlo, el autor pasó la mano por encima como si hubiera intentado borrarlo” (Méndez, 2008: 56-57).

Para empezar, cabe considerar que el cuevismo gongorino, con sus tonos oscuros, resonancias lóbregas y sugerencias perturbadoras, bien se aplica a una descripción, más que fotográfica o ambiental, metafísica de la desesperación creciente que ensombrece el intento alocado de preservación vital llevado a cabo por el poeta dentro de la cabaña. Cabaña que, además, queda caracterizada por fieras amenazadoras que merodean –lobos hambrientos, perros asilvestrados–, al igual que en la obra original, y por un elemento cromático cegador que en este caso no es la negrura impuesta por la falta de luz, sino candor total de la nieve que cubre el monte como “una mortaja”, envolviéndolo todo en un silencio impenetrable y tumbal (Méndez, 2008: 47).

Más allá de la caracterización topográfica, la cita se configura ante todo como reverso del desaliento en que cae el poeta debido al miedo constante a la muerte, la pérdida de su amada, la responsabilidad por la vida de un niño al que nadie va a “pedir perdón por haberle concebido” (Méndez, 2008: 52) y la imposibilidad de defenderse de una naturaleza hostil. Se trata de un sufrimiento que, por indecible con palabras propias –ya que, según opina el editor, “dieciocho años [...] no es edad para tanto sufrimiento” (Méndez, 2008: 57)–, queda sublimado en forma de cita literaria. El lector nunca llega a conocer en qué punto de su desventura el poeta transcribió la frase en la pared de la cabaña, sin embargo, sí sabe que, en lo que atañe al diario, el joven eligió al cordobés como grito extremo, palabra anotada al límite de sus fuerzas físicas, expresión última de una congoja existencial tras la cual todo tipo de comunicación queda truncado. No obstante, es el poeta mismo quien apunta hacia la mitad del diario que la última palabra que escribirá su lápiz será “probablemente [...] «melancolía»” (Méndez, 2008: 56), estableciendo una conexión directa entre semejante “humor” y el intertexto gongorino.

Más allá de la melancolía siglodeorista, marco filosófico y literario en el que, si se quiere, encuentra parcialmente cabida la obra de Góngora, se registra que en los cuentos de Méndez “melancolía” es uno de los varios matices que cobra la derrota –en este caso sobre todo espiritual– de los varios personajes. En efecto, análogamente a la segunda “derrota” –donde más que exquisitez intelectual es manifestación de trauma emotivo–, también en la primera la palabra indica una encrucijada aniquiladora de soledad, agotamiento y ausencia, en la medida en que, tras sobrevivir de manera inesperada a su fusilamiento, “ni nostalgia, ni arrepentimiento, pero sí melancolía” es lo que advierte el capitán Alegría al observar desde lejos a un grupo de soldados del ejército vencedor (Méndez, 2008: 35). Se trata, para el protagonista del primer cuento, de un sentir arraigado en la guerra de desgaste promovida por el ejército al que pertenece –“sin muertos [...] no habría gloria, y sin gloria, solo habría derrotados” (Méndez, 2008: 15)–, una semilla infecciosa que, lejos de limitar su contaminación al enemigo, también infecta letalmente a numerosos miembros del ejército victorioso, transmitiendo un cansancio existencial cuyos agentes patógenos son la conciencia de lo perdido, el contacto prolongado con el odio y la lúcida conciencia de la irreversibilidad de la experiencia traumática⁸. Símilmente, en la *Tercera derrota*, la melancolía de Juan Senra queda descrita como una más, junto a la memoria, entre las “penas [...] estériles” (Méndez, 2008: 67) que inquietan al preso durante su larga permanencia en la cárcel: en la melancolía que advierten todos los

⁸ Recuérdese que la comparación entre la derrota de todos los españoles y una enfermedad tan contagiosa que hasta alcanza a un niño recién nacido en un alto aislado de toda comunidad humana se ha tomado a préstamo de las reflexiones contenidas en el diario escrito por el poeta del segundo cuento: “morir no es contagioso. La derrota sí. Y me siento transmisor de esa epidemia. Allá donde yo vaya olerá a derrota. Y de derrota ha muerto Elena y de derrota morirá mi hijo al que todavía no he podido poner nombre” (Méndez, 2008: 94-95).

prisioneros van condensados los recuerdos íntimos, las relaciones perdidas y la añoranza de una libertad considerada ya inalcanzable, siendo una sentencia definitiva la única medida de separación entre la cárcel y el pelotón⁹. En la cuarta “derrota”, en cambio, aunque ninguno de los narradores ponga en relación directa la palabra “melancolía” con el bucle depresivo del “topo” Ricardo Mazo, el tono anímico que caracteriza a los personajes de los precedentes tres cuentos queda reverberado en la “lepra” incurable que el padre del joven narrador parece padecer, y que hace que el hombre se atrinchere herméticamente en el armario que le sirve de refugio¹⁰.

Si bien vinculada, en los cuatro cuentos, con una sensación de aislamiento que sobrecoge a los protagonistas¹¹, en cuanto rasgo existencial común, la melancolía “gongorina” de *Los girasoles ciegos* une virtualmente a personajes distantes en el tiempo y en el espacio, enfatizando una vez más la invitación a la “unión” que significa la obra. A este propósito, cabe observar que el primer elemento narrativo que queda caracterizado como “melancólico” no es un personaje, sino la ciudad de Madrid, que en el momento de la rendición de Alegría “nocheaba en un silencio melancólico alterado sólo por el estallido apagado de los obuses cayendo” (Méndez, 2008: 13). El aura que envuelve la capital es melancólica porque el espacio urbano, escenario de horrores lacerantes, al igual que sus ciudadanos se encuentra agotado por tres años de batallas, y se afirma entonces como repositorio de una derrota común que, obliterando de golpe la acepción “victoriosa” impuesta a la capital por el ejército vencedor, subraya, en cambio, un “mourning [that] may never end, and even when it seems to be completed, it may re-emerge”¹².

Aunque más puntuales y, por lo tanto, no tan difusas por los rizomas de las varias tramas, se encuentran en *Los girasoles ciegos* tres citas más de raigambre aurisecular, todas

⁹ Obsérvese que, tanto en la primera “derrota” como en la segunda, el peculiar estado melancólico provocado por la guerra civil presenta puntos de contacto con el concepto renacentista limitadamente a su culminación como forma de locura, reflejada en la obstinación de Alegría por reiterar la frase “me llamo Carlos Alegría, nací en 18 de abril de 1939 en una fosa común de Arganda y jamás he ganado una guerra”, o la repetición obsesiva del nombre “Rafael” en las últimas páginas del cuaderno del joven poeta (Méndez, 2008: 89 y 56 respectivamente). También puede interpretarse como forma de locura “melancólica” la gradual familiaridad que el Juan Senra de la tercera “derrota” siente con el “idioma de los muertos” que titula el cuento, una inquietante lengua extra-terrenal inicialmente confinada a los sueños agitados del personaje, y hacia el final atribuida a la dimensión mortífera que lo aguarda.

¹⁰ En las historias de niños que el narrador de la cuarta “derrota” atribuye a los miembros mayores de su pandilla infantil, los “leprosos” son un ejército [...] que se movía lenta y amenazadoramente buscando nuestras vísceras [...] La lepra [...] era una enfermedad del alma y su peligro no estribaba en el contagio, sino en su voracidad caníbal” (Méndez, 2008: 131). El niño Lorenzo identifica el olor del metro de Madrid, cueva de los leprosos en su imaginación, con el que adquiere el escondite de su padre a medida que el hombre se niega a abandonarlo.

¹¹ A primera vista paradójicamente, Carlos Alegría se define a sí mismo como “una mónada de Leibniz” en una situación de hacinamiento extremo, eso es, en el aeródromo de Barajas, repleto de presos en espera de juicio después del 1 de abril de 1939 (Méndez, 2008: 25). El personaje, con su uniforme del ejército vencedor en medio de centenares de hombres pertenecientes al contrario, se encuentra “envuelto en el vacío, trasladando consigo la distancia entre él y el universo” debido a la desconfianza que suscita en los demás presos por su estatuto híbrido de vencedor que se define vencido; su sensación de soledad solo “se desvanec[e]” camino al pelotón, cuando el miedo a la ejecución hace que los condenados busquen la cercanía recíproca y acepten al capitán dentro de su triste círculo, otorgándole “un apretón silencioso, prolongado, intenso, que le [da] cabida en la comunidad de los vencidos” (Méndez, 2008: 29-30). Se trata de una condición muy parecida a la que advierte el Juan Senra de la tercera “derrota”, excluido en la cárcel de la comunidad de los derrotados por algunos compañeros de celda que olisquean el trato particular que le reserva el coronel Eymar, quien alarga la vida del preso –aquí convertido en una peculiar Sherezade– con tal de escuchar más y más anécdota sobre su hijo fallecido en la contienda. El aislamiento solitario que permea los cuentos segundo y cuarto resulta, en cambio, más transparente, al coincidir en el primer caso con la cabaña en el monte, en el segundo con el armario oculto.

¹² Retomo aquí la declinación del término “melancolía” propuesta en el ámbito de los *memory studies* por Winter y Sivan (1999, 32).

aclimatadas, como el verso gongorino, al contexto de la primera postguerra y empleadas para descifrar, expresar o iluminar las zonas sombrías del fuero interior de los personajes.

La mayoría de las citas moduladas según esta modalidad se registra en los autógrafos atribuidos en la primera “derrota” al capitán Alegría, personaje culto, entero y escasamente propenso a la explicitación de sus sentimientos, que en sus cartas a menudo recurre “a frases de otros para hablar de sí mismo, como si no se atreviera a utilizar sus sentimientos” (Méndez, 2008: 29). En un mensaje dirigido al “Generalísimo Franco, Caudillo de España”, por ejemplo, manifiesta su convicción de que “lo que yo he visto otros lo han vivido y es imposible que quede entre las azucenas olvidado”, apropiándose sin reparos –y sin convenciones gráficas que auxilien al lector en la distinción entre la cita y las palabras del personaje– del último verso de la lírica “En una noche oscura”, firmada por San Juan de la Cruz (Méndez, 2008: 29)¹³. Lejos de hacer referencia a algún tipo de trance místico o abandono extático a la experiencia de la divinidad, resultando su espíritu reseco y desilusionado al cabo de tres años de exposición constante a la muerte, al mencionar el olvido el capitán Alegría alude a un fenómeno históricamente específico y relacionado con la derrota colectiva exacerbada por la victoria reciente de los nacionales. De la carta que el capitán sostiene haber enviado a su general se infiere cierta conciencia por parte de Alegría de que el bando al que pertenece trata y tratará de difundir una imagen de la guerra no conforme con lo que realmente aconteció: se ocultarán cadáveres, se encubrirán responsabilidades y se intentará manipular la memoria del conflicto, sofocando cualquier atisbo de disidencia. No obstante, con un mensaje que Méndez parece dirigir más a los receptores contemporáneos de los cuentos que a los compañeros de cautiverio de su personaje, sostiene el capitán que son tantos los testigos en carne viva de la derrota provocada por el enfrentamiento que es imposible que triunfe el intento de suprimir un parte de su memoria individual y colectiva.

Con implicaciones similares, en otra misiva esta vez escrita para su novia Inés, Alegría se apoya en un verso de Quevedo para rematar su agotamiento existencial: “soy un fue, y un será, y un es cansado” (Méndez, 2008: 29)¹⁴. Más que el motivo barroco del *tempus fugit*, el personaje vuelve a hacer recurso al patrimonio lírico español para enfatizar la disgregación entrópica de su ser tras tres años de batallas sin fin, una progresión teleológica de sentimientos de muerte en vida que resulta casi parafraseada –no ya por Alegría, sino por el narrador que se ocupa de reconstruir su historia– al describir los días en los que el capitán permanece en el hangar en espera de una sentencia, “ya paisano, ya traidor, ya muerto” (Méndez, 2008: 28)¹⁵. En la primera “derrota”, el cansancio quevediano tiene como referentes el desánimo y aniquilación provocados por la insensatez de la guerra, las mismas sensaciones que impulsan la rendición del capitán justamente en el momento en que su ejército está a punto de tomar la capital¹⁶. Alegría es un “fue cansado” debido a que sus fuerzas anímicas se apagaron durante los años del combate; se describe como un “es cansando” porque el desasosiego que ya sentía como consecuencia de la guerra queda agudizado por la marginación que sufre en el hangar donde aguarda la muerte; y, finalmente, es un “será cansado”, ya que tiene conciencia de que

¹³ Para el original, véase San Juan de la Cruz (2008: 261).

¹⁴ Para el original remito a Quevedo (1987: 158). Obsérvese que, como en el caso del verso de San Juan de la Cruz, tampoco en esta ocasión se nota algún tipo de diferenciación entre el carácter que reproduce el fragmento de carta atribuido a Alegría y el de la transcripción literal de la cita culta, ya que ambos pasajes van escritos en cursiva en el original (se trata de la misma convención gráfica que Méndez utiliza para la transcripción de documentos que caracteriza como manuscritos).

¹⁵ Se trata de una fórmula en la cual “paisano” representa verosímelmente lo que fue el personaje antes de alistarse en el ejército sublevado, “traidor” describe su estado presente de supuesto desertor, y “muerto” indica su destino final, que inesperadamente no se cumple con la ejecución representada en el primer cuento, sino que alcanza al personaje dos años después, ya en la tercera “derrota”.

¹⁶ Para una lectura pormenorizada del gesto de Alegría, véase Maldonado Araque (2009).

el desmoronamiento de su alma persistirá hasta que la consumición del cuerpo no logre acabar con su existencia terrenal.

Por último, en la segunda “derrota” aparece una cita directa de versos garcilasianos que el joven poeta reproduce no para describir un aspecto de su condición, sino para ofrecerlos a Elena como canto elegíaco. El poeta escribe en su cuaderno que, tras sepultar a su mujer, trató de recordar las rimas de Garcilaso “para orar sobre [su] tumba”; no obstante, tan solo logró juntar dos tercetos, que el editor transcribe comentando que

(Hay varios intentos fallidos de transcribir el poema, pero todo está tachado aunque aún son legibles los siguientes versos:¹⁷

Las lágrimas que en esta sepultura
se vierten hoy en día y se vertieron
recibe, aunque sin fruto allá te sean,
hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquestos ojos que te vieron
dejándome con otros que te vean.)
(Méndez, 2008: 46)

Estos versos presentan una correspondencia perfecta con los tercetos conclusivos del soneto “O hado secutivo en mis dolores”, que Garcilaso dedica a “la muerte de Isabel Freire”, quizás con ocasión de “una visita a su sepulcro” (Hayward Keniston y Rafael Lapesa en Garcilaso, 2001: 131). Se trata de un contexto situacional en todo parecido al momento en que el poeta de Méndez lidia con su memoria para recordar la cita, entablando además un diálogo imposible con el ser querido cuyo cuerpo se encuentra debajo de la tierra. Significativamente, lo que impone al poeta la selección de los versos citados no es un criterio expresivo, sino más bien la restricción impuesta por los límites de una memoria mermada por la angustia y las privaciones¹⁸. La cita, podría decirse, además de ser expresión de la desesperación del poeta, se convierte en un instrumento del que se sirve el autor para ilustrar otro motivo central de su obra, es decir la constatación de que el sufrimiento extremo, tanto físico como moral, a menudo alcanza a alterar los recuerdos, hasta el punto de que los personajes ya no son capaces de evocar rostros conocidos, entornos familiares o, como en este caso, la cultura que los fascinaba en tiempos de paz.

2. LA LENGUA MUDA DE LAS ESCRITURAS ANTE LA CEGUERA INFLIGIDA POR EL TRAUMA

De todos los personajes que hacen aparición en *Los girasoles ciegos*, el que más se muestra vinculado al recurso podría decirse obsesivo a la intertextualidad es el hermano Salvador, cuya larga carta de confesión a su padre espiritual constituye una de las tres voces alternadas en la narración de la cuarta “derrota”. En efecto, el personaje, que escribe para dar cuenta del deseo ingobernable que sintió por la madre de uno de sus alumnos y que lo indujo a provocar la muerte del marido de ella, opta a lo largo del escrutinio pormenorizado de su conciencia por un empleo constante del lenguaje formal, formulario y a menudo grandilocuente –típico de los sermones católicos repetidamente pronunciados en España en los primeros años de la dictadura–, cuya ancla irrenunciable son las numerosas citas de la Biblia, en su mayoría de la versión en latín.

¹⁷ Comentario del editor, en cursiva en el original, como toda aportación atribuida al personaje.

¹⁸ La imagen del poeta que lucha frente a su propia memoria con tal de recuperar, en una situación desesperada, fragmentos de una obra literaria que antes conocía de memoria y que se convierte en resquicio de lucidez recuerda, de alguna manera, el capítulo “Il canto di Ulisse” en la novela *Se questo è un uomo* (Levi, 1973: 149-53).

Como en el caso de Alegría, en el manuscrito del hermano Salvador las referencias intertextuales resultan por lo general perfectamente integradas en el texto, es decir que no aparecen enmarcadas entre comillas o gráficamente separadas del discurso formulado por el personaje, sino que van libremente insertadas en el *continuum* formado por su argumentación, y tan solo destacan del resto del documento por resultar transcritas en redonda (en lugar de la cursiva, que constituye la modalidad de reproducción del cuerpo de la carta)¹⁹:

Comencé a seguirla, no tanto para vigilarla cuanto por el placer de admirarla, porque aún hoy, cuando los hechos inexorables extinxerunt impetum ignis, han apagado el vigor del fuego, sigo sobrecogiéndome al recordar la cadencia de su caminar pausado. (Méndez, 2008: 134, con una cita de la "Epístola a los hebreos", reproducida en Gryson, 1994: 1855)

Más allá del efecto de verosimilitud conferido por la materia bíblica al "diálogo" epistolar entre los dos eclesiásticos, se observa a partir de los primeros fragmentos que para el hermano Salvador las palabras de las escrituras constituyen una suerte de abecedario expresivo del cual el personaje ya no puede prescindir para describir su mundo, tanto el interior como el exterior. Criado en ambientes familiares y escolares enteramente centrados alrededor del culto a la religión, el diácono ya no tiene recuerdos de lo que fue su conformación intelectual precedente el adoctrinamiento, de modo que la Biblia no es sencillamente un referente del que a la sazón puede sacar sabiduría, sino más bien una suerte de "libro de las respuestas" en que creía encontrar una explicación para todo fenómeno²⁰.

En este contexto, el personaje, ya convertido en "girasol ciego", se aferra desesperadamente a las lecturas sagradas ante todo para sacar sentido de su experiencia de la guerra, a la que, según recuerda, fue arrojado por su mismo padre espiritual, quien le aconsejó alistarse en "el Glorioso Ejército Nacional" (Méndez, 2008: 105):

Es cierto que acepté de buen grado unirme a la Cruzada, y, si me hubiera llegado la hora durante la contienda, usted y los míos solo hubieran podido decir de mí lo mismo que el Padre pudo decir del Hijo: Oblatus est quia ipse voluit. Es verdad que fui yo quien quiso el sacrificio, pero también es cierto que nunca intuí lo horrible que era el mundo. Fanfarrón, gregario, embustero, pecador y heroico. Poco a poco me fui desguarneciendo, como si yo estuviera perdiendo la batalla. (Méndez, 2008: 111)

Aunque recuerda haberse entregado a la batalla con el mismo espíritu de sacrificio que mostró Jesús ante los planes divinos²¹, al igual que el poeta de la segunda "derrota" el hermano Salvador encaja en el retrato del joven todavía no adulto, derrotado, brutalizado a destiempo por la cicatriz emotiva impuesta por un trauma para él indescifrable. De hecho, el diácono busca en la Biblia una explicación que por supuesto no encuentra para el odio y la lujuria, dos campos semánticos ajenos a su trayectoria experiencial y, sin embargo, omnipresentes a su alrededor durante el trienio bélico. Aunque intente absorber la retórica de la cruzada e

¹⁹ En la *Cuarta derrota* se registra el uso de tres letras alternadas, con tal de diferenciar a los narradores que intervienen en la reconstrucción de la historia de la familia Mazo. La carta del hermano Salvador aparece en cursiva, mientras que el testimonio –al parecer oral– de Lorenzo Mazo que rememora su infancia siendo ya adulto resulta transcrito en negrita. La redonda es la modalidad de escritura reservada a los fragmentos atribuidos a la narración extradiegética.

²⁰ "Fui ingenuo, Padre, porque creí que todas las cosas del mundo tenían ya su nombre, es decir, estaban ya clasificadas. [...] Para mí era suficiente con [...] buscar los sentimientos en el diccionario de las Sagradas Enseñanzas para saber si estábamos hablando de la Gracia o de la Perdición. Pero hay un campo de nadie, Padre, que no está donde está el pecado y su castigo, ni está tampoco donde la virtud y su recompensa" (Méndez, 2008: 115).

²¹ Literalmente, "se ofreció, porque así era su voluntad" (mi traducción de "Isaias Profeta", 53: 7 en Gryson, 1994: 1152).

interpretar, entonces, el conflicto como una lucha victoriosa entre el bien y el mal²², la apropiación nacionalcatolicista del concepto teológico de justicia divina no le resulta suficiente para asumir el derrame de sangre al que asistió durante su servicio. Así, el personaje no logra apaciguarse con el hecho de que, como expresa mediante una metáfora elaborada a partir de un fragmento del “Libro de Jeremías”, contribuyó a “transformar el monte Quemado en un monte Exterminio” (Méndez, 2008: 105), posiblemente haciendo alusión a los crímenes de guerra que perpetró siendo soldado y que, siguiendo una lectura que bien podría proceder del capitán Alegría, exacerbaron la crueldad de la guerra fratricida²³.

En el tumulto espiritual del diácono adquiere los matices de una obsesión la promesa que fue repitiéndose a sí mismo en los años del combate: “*bienaventurados los justos, quoniam et ipsi saturabuntur, porque serán hartos*” (Méndez, 2008: 106). Tomando como base un pasaje del “Evangelio de San Mateo”²⁴, el hermano Salvador, al que se ha inculcado la convicción de que el bando nacional es defensor y ejecutor de la justicia divina, aguarda con impaciencia el momento en que recibirá una compensación por el sacrificio ofrecido y por haber permanecido en la cohorte de los justos. El deseo de sentirse “harto”, saciado es una constante en la carta del diácono, que convierte su cotidianidad todavía marcada por el conflicto en una búsqueda alocada de ese “saturabuntur” que tarda en encontrar satisfacción.

Entonces, la atracción hacia Elena, que brota en el hermano Salvador a partir del primer encuentro con la madre de su alumno Lorenzo, al ser un impulso desconocido queda enseguida pervertida como parte de la satisfacción que, según el diácono cree y espera, le compete por derecho. Las escrituras se convierten así, de repente, en un libro capaz de desprender un erotismo tentador: “*de todas las lecturas de la Sagrada Biblia, de todas mis horas piadosas sólo quedaba una frase de los Salmos en mi memoria: Son tus pechos dos crías de gacela paciendo entre azucenas*” (Méndez, 2008: 140)²⁵. En un primer momento la mujer es ante sus ojos depositaria de un “*flebile nescio quid, que dijera el poeta*”, de una ternura triste que, utilizando el latín de las *Metamorfosis* de Ovidio, el religioso describe como “sublime”, subrayando al mismo tiempo que inicialmente no pudo reconocer que el comportamiento recatado de la mujer celaba en realidad la más pura expresión del mal²⁶. A la postre, el hermano Salvador intenta librarse de toda culpa en lo que atañe a la relación que trató de entretener con la madre de Lorenzo, comparando a Elena con el arquetipo bíblico de la mujer perdida, una “Eva caída, desnuda y arrepentida, la primera inductora del mal”, como una hembra “hermosa, pero sin virtud, [cuya mirada] abrasa como el fuego”²⁷ (Méndez, 2008: 119 y 113 respectivamente). Para reforzar su

²² Hablando de los republicanos, intenta justificar la violencia desatada en su contra recordando que se trataba de “*iniciuos*”, quienes “*pretendieron alterar el orden de las cosas ignorando que non est potestas nisi a Deo*” (Méndez, 2008: 107, con cita parcial del “*non est enim potestas nisi a Deo*” de la “Epístola del Apóstol San Pablo a los Romanos”, 13: 1, en Gryson, 1994: 1765).

²³ El original es “*Jeremías*”, 51: 25, y reza: “*Aquí estoy contra ti, Monte Exterminio, que exterminó la tierra entera – oráculo del Señor –; extenderé contra ti mi brazo, te haré rodar peñas abajo, te convertiré en Monte Quemado*” (en Alonso Schökel y Mateos, 1975: 957). Como se habrá notado, el hermano Salvador invierte los dos elementos de la “conversión”, quizás con el objeto de hacer hincapié en la noción de “exterminio” entre españoles, central para la obra de Méndez.

²⁴ “*Beati qui esuriunt et sitiunt iustitiam quoniam ipsi saturabuntur*” (“*Secundum Mattheum*”, 5: 6 en Gryson, 1994: 1531).

²⁵ Se trata más bien de un fragmento procedente del “*Cantar de los cantares*”: “*Tus pechos son dos crías mellizas de gacela, paciendo entre azucenas*” (*Cantar de los cantares*, 4: 5 en Alonso Schökel-Mateos, 1975: 1266).

²⁶ En Méndez (2008: 118). Los versos forman parte del Libro XI de las *Metamorfosis* (v. 52 en Ovidio, 1994: 428), donde describen el sonido que sale de la lira de Orfeo, arrastrada por la corriente del río Ebro junto a la cabeza del poeta, después de que las Ménades se arrojaran sobre su cuerpo.

²⁷ En su carta, el hermano Salvador indica el “*Eclesiastés*” como fuente para esta afirmación, sin embargo, en todo el libro no consta ningún pasaje formalmente parecido. El fragmento que más se acerca a las palabras del diácono es una argumentación atribuida a Salomón, quien incluye a la mujer inductora del pecado en su lista relativa a la *vanitas vanitatum*: “*descubrí que es más trágica que la muerte la mujer cuyos pensamientos son redes y lazos y sus brazos cadenas. El que agrada a Dios se librará de ella, el pecador quedará cogido en ella. [...] Si entre mil encontré*

argumentación contra la pulsión que, según él, Elena instigó en él intencionadamente, el hermano Salvador incluso hace recurso a Santo Tomás, a quien atribuye la idea de que “voluntas bona, amor bonus; voluntas mala, amor malus” (Méndez, 2008: 115-116)²⁸. Mirando hacia atrás, el hermano Salvador lamenta no haberse percatado de que, conforme se hacía más profunda su afición hacia un ser solo en apariencia grácil e indefenso, en realidad su alma daba un paso más hacia las honduras de la damnación eterna, a la que las atrocidades cometidas en la guerra ya la habían acercado. Las palabras que el diácono escoge para describir ese descenso inexorable son las del libro VI de la *Eneida* de Virgilio, donde se narra el viaje que Eneas lleva a cabo por el infierno: “*mi alma emprendió un camino sola sub nocte per umbram, [...] abandonada en la oscuridad de una noche que yo desconocía. [...] Enloquecí y no estoy seguro de haber recuperado todavía la cordura*” (Méndez, 2008: 147)²⁹.

Imputar la atracción morbosa que sentía por Elena al pecado original del que, según sus estudios, cada mujer es portadora permite al hermano Salvador librarse momentáneamente de una parte del peso espiritual que lo aflige. No obstante, explica el diácono en los últimos párrafos de su carta, nada puede absolverlo de la culpa de la que se manchó pocos días después de que “abandonar[a] momentáneamente el colegio” justamente debido a “las obsesiones que estaban cuestionando mi vocación sacerdotal” (Méndez, 2008: 50). Al hablar de culpa en este punto de su confesión, el hermano Salvador hace referencia no tanto a su intento de forzar Elena a una relación carnal sin el consentimiento de ella, sino al suicidio de su marido Ricardo, que acontece como consecuencia de su delación, provocada por la agresión del religioso en la misma habitación donde se encuentra el armario oculto. Recuerda el diácono que, en cuanto se enteró de la identidad de aquel hombre desconocido, identificó al “rojo” que vivía ocultado en la vivienda de su alumno como el fulcro del mal que había reconocido en Elena y del que la mujer, a estas alturas, sólo es considerada una mera transmisora. La posibilidad de agilizar el encarcelamiento de un pecador, de contribuir activamente al restablecimiento del “orden” divino al que se aludía a principios de la carta, se convierte de repente para el diácono en un medio para recuperar su sentido perdido de la justicia y para entrar a formar parte triunfalmente de la Victoria. Todo conflicto interior en el campo de batalla, toda pasión lacerante sufrida hacia una mujer que le negaba cualquier cercanía, en un instante adquieren un sentido al quedar enmarcadas en una suerte de plan divino: el hermano Salvador, ya delirando, se atribuye el papel de instrumento del que Dios se sirve para llevar a cabo su proyecto de anondamiento de los subversivos, con lo cual se dispone a actuar para alcanzar por fin la hartura:

Sine sanguinis effusione, non fit remissio, es cierto, no hay perdón si no se derrama sangre. [...] Dios me había utilizado como herramienta de su justicia. Por eso me alineé con los que conquistaron imperios, con los que taparon la boca a los leones, obturaverunt ora leonum, con los que escaparon al filo de la espada, effugerunt aciem gladii. ¡Saulo, Saulo! Como Gedeón, como Barac, como Jefté y como el mismo Sansón tuve en mi mano el arma para castigar a los que, desoyendo la voluntad de Dios, se patriam inquirere, todavía buscan patria. (Méndez, 2008: 152)³⁰

sólo un hombre, entre todas esas no encontré una mujer” (“Eclesiastés”, 7: 26-9, en Alonso Schökel y Mateos, 1975: 1378).

²⁸ Al parecer se trata, en realidad, de la simplificación de un pasaje que aparece en el libro XIV del *De civitate Dei* de San Agustín, aunque no es de excluir una influencia en los escritos de Santo Tomás: “recta itaque voluntas est bonus amor et voluntas perversa malus amor” (en Agustín de Hipona, 1989: 422).

²⁹ En el original, “Ibant obscuri sola sub nocte per umbram perque domos Ditis vacuas et inania regna” (vv. 268-69 en Virgilio, 1868: 121).

³⁰ Se trata respectivamente de “Ad Hebraeos”, 9: 22; 11: 33; 11: 34; 11: 14 (en Gryson, 1994: 1851; 1855 tanto para 11: 33 como para 11: 34; 1854). En lo que atañe a los antropónimos, si se excluye el doble vocativo “Saulo”, que tiene como referente a San Pablo, supuesto autor de la epístola a los hebreos, se nota que todas las figuras evocadas aparecen en el mismo libro del que van sacadas las citas, en un pasaje donde resultan nombradas con un orden parecido al que reproduce el hermano Salvador en su carta: “quid adhuc dicam deficiet enim me tempus

Entregar Ricardo a la ley estatal, que, según la enseñanza que ha recibido, el diácono trata de identificar con la divina, significaría para el hermano Salvador proporcionar una muestra concreta de su pertenencia al grupo de los “justos” y tener, entonces, pleno acceso al “saturabuntur”. Por esta razón, el religioso emprende un breve forcejo contra la sombra de hombre que se le avalancha encima saltando fuera del armario, y luego, en cuanto la identifica, empieza a “gritar reclamando la presencia de la policía mientras recula [...] por el pasillo con los brazos extendidos como si quisiera cortar el paso a un ejército de demonios en fuga” (Méndez, 2008: 153). Comenta el hermano Salvador que, sin embargo, en su plan de rescate espiritual no tenía previsto que el mal pudiera trabar una vez más su ingreso entre los “bienaventurados”, pues, con tal de determinar autónomamente su propia muerte, Ricardo se lanza por una de las ventanas del piso y convierte al diácono, de paladino de la patria y de la justicia que quería ser, a instigador de un suicidio: “*Se suicidó, Padre, para cargar sobre mi conciencia la perdición eterna de su alma, para arrebatarme la gloria de haber hecho justicia*” (Méndez, 2008: 154).

Al desvanecer aún esta posibilidad extrema de participar en una victoria de la que no logra apropiarse, el hermano Salvador renuncia a encontrar respuestas en las escrituras y se propone vivir al igual que un girasol ciego, sin puntos de referencia, desnortado y ya falto de la luz de la fe.

3. EL RETRATO INTERTEXTUAL DE LA PATERNIDAD COMO HOMENAJE A MIGUEL HERNÁNDEZ

Entre las numerosas citas literales que aparecen en la segunda “derrota” no figuran fragmentos de la obra de Miguel Hernández, el poeta-pastor que militó entre las filas republicanas y que falleció en la postguerra tras haber dejado cantos de lucha política y añoranza familiar que siguen formando parte del canon de la poesía de los años treinta y cuarenta. Aun así, se ha creído detectar en el texto de Méndez numerosos pasajes en los que es posible apreciar reflejos marcados tanto de las vivencias del poeta de Orihuela, como de los escritos que este produjo sobre todo a lo largo de la última etapa de su vida.

Para empezar, se dan evidentes paralelismos entre la biografía del joven Hernández y las experiencias de vida del anónimo autor del cuaderno, quien se describe en su diario como un hijo de boyeros, natural de una aldea y tan aficionado a las letras que decidió convertirse en poeta pese a contar con una educación humilde. Otro punto de contacto con el joven Hernández son los modelos literarios, ya que el protagonista del segundo cuento deja que su escritura delate cierto apego a un lenguaje de tipo clasicista, al mismo tiempo que muestra conocer a algunos poetas que le son contemporáneos³¹. Más aún, el padre primerizo cree en el rol activo que la poesía puede desempeñar en la lucha en contra del fascismo, y confiere entonces a su arte un planteamiento ético muy cercano a los ideales hernandianos cantados en los poemas de la guerra. De hecho, escribe el joven que acudió a Madrid durante la contienda para prestar al ejército republicano su servicio de soldado y de hombre de letras, con la aspiración de cantar “la vida en las trincheras donde anidaba la muerte”:

enarrantem de Gedeon Barac Samson Iephtae David et Samuel” (“Ad Hebraeos”, 11:32 en Gryson, 1994: 1855). Se trata en todos los casos de algunos de los jueces cuyas empresas van narradas en el “Libro de los Jueces” del Antiguo Testamento, donde se explica que contribuyeron a establecer el orden en Israel tras la larga época de esclavitud del pueblo hebraico: el hermano Salvador se identifica, entonces, con dichos personajes y se atribuye a sí mismo la capacidad de discernir entre el bien y el mal, junto al poder de aplastar los rastros de la oleada republicana que se entrecruzan con su camino.

³¹ Junto a Góngora y a Garcilaso también nombra a García Lorca y Machado (Méndez, 2008: 57; 46; 54 y 83 respectivamente).

Si sobrevivo, ¿qué le voy a contar de mí [a mi hijo]? [... Q]ue tuve un maestro que me recitaba a memoria a Góngora y a Machado, que tuve unos padres que no fueron capaces de retenerme junto a su establo, que no sé qué buscaba yo en Madrid en plena guerra..., ¿un rapsoda entre las balas? ¡Eso es, hijo mío! ¡Yo quería ser un rapsoda entre las balas! (Méndez, 2008: 52)

El poeta sostiene que fue cantor en el frente, aunque “ya no recuerd[a] los poemas que recitaba a los soldados” (Méndez, 2008: 54), y que se sirvió de su arte para proporcionar consuelo y dar ánimo a quienes luchaban en defensa de la capital, pese a que la ferocidad de la guerra lo dejaba desconcertado³². Su modelo y maestro fue un tal “Miguel” –¿el mismo Hernández?– con el que el joven escribe haber compartido la militancia durante el cerco de la capital:

¿Dónde estarás ahora Miguel, que no puedes consolarme? Daría una eternidad por poder escuchar otra vez tus versos líquidos, tu palabra templada, tus consejos de amigo. Quizás tanto dolor me convierta en un poeta, Miguel, y puede que ya no tengas que rezumar tanta benevolencia. ¿Recuerdas cuando me llamabas el arquero proletario? (Méndez, 2008: 43)

Ahora bien, el poeta tiene la convicción de que los versos en defensa de la República que compuso y publicó durante la guerra le han convertido en un potencial “cómplice” del ejército perdedor (Méndez, 2008: 49) y, por tanto, en objetivo seguro de la persecución perpetrada por el nuevo régimen³³. Es para evitar un destino parecido al que acabó padeciendo Hernández que el joven apronta su intento de huida al extranjero, albergando en un futuro lejos de España esperanzas de supervivencia que acaban abortadas. Justamente el intento malogrado de huida es otro punto de contacto con la trayectoria biográfica de Hernández, que al cabo de la guerra intentó dirigirse hacia el oeste y, sin embargo, a los pocos días de cruzar la frontera con Portugal fue devuelto a las autoridades españolas y detenido. Ambas fugas, a pesar de los desenlaces inicialmente diferentes acaban coincidiendo en el hecho de que provocan el aislamiento del sujeto de su entorno familiar y dan lugar, por consiguiente, a ausencias desgarradoras. Como es bien sabido, la añoranza de los seres queridos y lejanos, en primer lugar de la mujer, es un tema central de la última poética hernandiana³⁴. En lo referente a la segunda “derrota”, la pérdida de Elena es uno de los motivos que rigen el entramado narrativo: el poeta sabe que la distancia que lo separa del ser querido no puede colmarse ni espacial ni temporalmente, ya que ningún regreso es posible del mundo de los muertos; no obstante, en varias páginas de su diario se dirige a la que fue su mujer como si ella siguiera viviendo y pudiera leer la crónica de las últimas semanas del joven. “¿Hay ternuras blancas y ternuras negras? Elena, ¿de qué color era tu ternura? Ya no lo recuerdo, ni siquiera sé si lo que siento es pena. Pero le he besado [al niño] sin tratar de suplantarte” (Méndez, 2008: 55). En pasajes como el que se acaba de citar, dirigidos a una segunda persona lejana, que, sin embargo, queda tratada como si fuera un interlocutor activo, el diario cobra tintes que recuerdan fragmentos de los poemas dedicados

³² “Con un lápiz y un papel me lancé al campo de batalla y de mi cuerpo surgieron palabras a borbotones que consolaron a los heridos y del consuelo que yo dibujaba salieron generales bestiales que justificaron los heridos. Heridos, generales, generales, heridos. Y yo, en medio, con mi poesía” (Méndez, 2008: 49).

³³ Nótese que la angustia que impregna las páginas del diario deja intuir que el poeta se comprometió de manera muy manifiesta a lo largo de la contienda y que su producción política fue consistente e inequívoca. En la cuarta “derrota”, en cambio, en un pasaje en que Elena Mazo evoca la presencia de su hija huida, se informa de que la contribución de ese mismo “aprendiz de poeta” a la causa republicana se limitó a “unos poemas –pindáricos, decía él– [que había publicado] en *Mundo Obrero* y en algunos boletines del Ejército Popular[por los que] temió ser ajusticiado” (Méndez, 2008: 115).

³⁴ La letanía desesperada que cierra el poema 29 del *Cancionero y romancero de ausencias* reza “ausencia en todo siento./Ausencia, ausencia, ausencia” (Hernández, 1990: 467-68).

a la mujer y del frecuente carteo que Hernández intercambió con su mujer Josefina durante los años de la cárcel³⁵.

Entre los indicios textuales que contribuyen a que pueda detectarse cierta conexión entre la figura del poeta y Miguel Hernández, quizás el más decisivo sea el motivo de la paternidad, que se desarrolla en ausencia de la madre del niño en el primer caso y lejos del hijo mismo en el segundo. En las palabras del poeta de Méndez confluyen tanto la angustia y el desconsuelo a los que Hernández dio forma de verso tras la muerte de su primer hijo en 1938, como la ternura paternal que emerge de las últimas composiciones elaboradas en la cárcel de Alicante para el segundo hijo nacido en 1939. De los poemas hernandianos inspirados en el dolor ocasionado por la pérdida del niño Méndez reproduce la idea de una conjunción casi fatal entre vida y muerte: el autor del cuadernillo ahonda en la idea paradójica de la superposición entre el nacimiento y el fallecimiento, dos estados que no van concentrados en la misma figura, como era para el hijo en Hernández, sino que quedan repartidos entre Elena y el bebé, que al separarse uno de la otra no logran compartir la supervivencia. Diferentemente de los poemas de Hernández, en el diario no se llora la rápida sucesión entre la pérdida de un hijo y la vida recién empezada de otro, sino la copresencia de los dos momentos, eso es, la circunstancia inesperada de una “vida nacida de la muerte” (Méndez, 2008: 43), el hecho de que la llegada al mundo del bebé se acompañe a la pérdida prematura de su madre. Al principio de la “derrota” Elena y el niño yacen en la misma cama, ella “tan acabada” y él “tan sin hacer”: el joven poeta, estremecido, no soporta “la comparación de la vida y de la muerte”, no llega a entender si “es este niño la causa de la muerte o es su fruto” (Méndez, 2008: 44 y 41 respectivamente) y, por consiguiente, brotan en él sentimientos contrastantes que van desde el rechazo completo del recién llegado, que ha privado al poeta de su bien más preciado, hasta el nacimiento repentino y sorprendente del instinto paternal. Paulatinamente prevalece sobre el dolor un cariñoso apego hacia la criatura, y en las páginas del diario los comentarios inseguros y asustados del padre primerizo empiezan a ir sustituidos por nanas y versos dedicados al bebé. De una de dichas composiciones el autor del cuaderno transcribe la letra y anota debajo, según comenta el editor, “un pentagrama y una notación musical que no corresponde a nada que se pueda transcribir en música”:

Un lobo le dijo a un niño que con su carne tierna
 iba a pasar el invierno.
 El niño le dijo al lobo que sólo comiera una pierna
 porque siendo aún tan tierno
 iba a necesitar muy pronto que estuviera bien cebado
 pues llegaría un momento
 en que, aunque cojito, necesitaría un asado
 de lobo como alimento.
 Se miraron, se olisquearon y sintieron tanta pena
 de tener que hacerse daño
 que se pusieron de acuerdo para repetir la escena
 evitándose el engaño
 de que para sobrevivir dos personas que se quieran
 sea siempre necesario
 que, al margen de sus afectos, unos vivan y otros mueran.

(*Y como corolario:*)

Ambos murieron de hambre. (Méndez, 2008: 50-51)

³⁵ Para el epistolario hernandiano remito a Hernández (1986 y 2002).

Son varias las conexiones que pueden detectarse entre el breve texto y las “melodías poéticas” contenidas en “Nanas de la cebolla” de Hernández. En ambas situaciones se trata de composiciones que tienen como destinatario al hijo niño del yo poético y cuya inspiración se debe a una anécdota de tipo circunstancial: en el caso de Hernández, la ocasión es “una carta de su mujer en la que [Josefina] le escribía que no comía más que pan y cebolla” (en Hernández, 1990: 497); para el poeta, en cambio, la circunstancia coincide con la matanza de un lobo recién perpetrada con tal de hacerse con algún tipo de alimento. En ambos escritos el lenguaje es llano, sencillo y musical. La nana del poeta ahonda en una historia animal ácrona que llama a la memoria las fábulas y que aparentemente difiere de la puntualidad histórica que siempre se manifiesta en los poemas de Hernández; no obstante, los dos textos coinciden limitadamente a la alusión al momento histórico corriente. De hecho, el enfrentamiento entre el lobo y el niño, un estallido violento que resulta inútilmente neutralizado, ya que ambos salen perdedores, podría leerse como paradigma de la agresividad alocada y destructora del hombre que Hernández cantó en sus poemas de la guerra³⁶: en la nana del joven poeta conviven dos sujetos que advierten el instinto de dañar al prójimo con tal de sobrevivir, sin embargo no comprenden que “es preciso matar para seguir viviendo”³⁷, renuncian a sus propósitos de muerte y, finalmente, perecen ambos.

Hacia finales del diario el muchacho no logra encontrar más alimento y, por consiguiente, el niño enferma: a estas alturas ya se ha completado la conversión del joven fugitivo despavorido en padre partícipe del destino de su hijo, casi podría decirse en adulto: sujetando al bebé entre sus brazos, el poeta anota en el cuaderno la exclamación “¡Cuánto le quiero!”, al mismo tiempo que transcribe una “canción triste de Federico” que le ha cantado como nana:

Llanto de una calavera
que espera un beso de oro.
(Fuera viento sombrío
y estrellas turbias). (Méndez, 2008: 54)

Se trata de un fragmento del poema lorquiano “Sibila”, presente en uno de los manuscritos del *Poema del Cante Jondo* y, sin embargo, descartado de su versión final³⁸. El joven poeta no logra recordar el texto lorquiano con exactitud, ya que “con el hambre lo primero que se muere es la memoria” (Méndez, 2008: 54), con lo cual acaba reproduciendo una versión marginalmente modificada, que describe perfectamente la situación suya y del niño. En medio de una naturaleza alterada e inquieta que bien podría ser la de un nocturno de García Lorca – “el viento por las noches grita [...] con un alarido casi humano, como si estuviera enseñándonos al niño y a mí cómo debiera ser el lamento de los hombres” (Méndez, 2008: 49-50)–, el poeta se recorta un espacio de intimidad casi hogareña dentro de la cabaña, y decide por primera vez besar a su hijo. El “llanto de una calavera/ que espera un beso de oro”, críptico en el original, tiene en el diario un referente muy concreto, eso es, un bebé demacrado, con los “ojos desbordando las órbitas y sus mejillas hundidas buscando la calavera” (Méndez, 2008: 51), que no ha conocido nunca la dulzura de un beso:

Hoy le he besado. Por primera vez le he besado. Se me habían olvidado mis labios
de no usarlos. ¿Qué habrá sentido él ante el primer contacto con el frío? Es terrible,

³⁶ Limitadamente a “Nanas de la cebolla”, véase: “Al octavo mes ríes | con cinco azahares | con cinco diminutas | ferocidades. [...] Frontera de los besos | serán mañana, | cuando en la dentadura | sientas un arma. | | Sientas el fuego | correr dientes abajo | hincando el centro” (Hernández, 1990: 500).

³⁷ Este verso se encuentra en el poema hernandiano “Canción del esposo soldado” contenido en *Viento del pueblo* (Hernández, 1990: 360).

³⁸ Véase García Lorca (2009: 299), con “esperara” en lugar de “espera”.

pero debe tener ya tres o cuatro meses y nadie le había besado hasta hoy. (Méndez, 2008: 54-55)

Un gesto de amor de alguna manera recíproco –ya que desprende ternura tanto hacia el niño como hacia el poeta–, que sin embargo encapsula el mismo frío helador que impide el hallazgo de cualquier forma de sustentamiento, y que pronto acabará con los dos.

4. LA FAMILIA MAZO “A TRAVÉS DEL ESPEJO”: VIDAS PARALELAS EN LA CUARTA “DERROTA”

Hacia finales del cuarto cuento aparecen dos alusiones literarias secundarias respecto a la narración principal, que podrían acaso identificarse como un guiño de ojo de Méndez a la escritura del inglés Lewis Carroll y, más específicamente, a las aventuras del personaje de Alicia. En el primer caso, el narrador extradiegético describe la depresión ya irreversible en la que ha caído Ricardo Mazo y explica que en espera de que la familia logre fugarse “el niño ya no iba al colegio [y] se pasaba las horas junto a su padre leyéndole pasajes de Lewis Carroll para arrancarle una sonrisa”; en el segundo caso, Lorenzo Mazo revive el día en que el Hermano Salvador irrumpió en su casa provocando finalmente el suicidio de su padre, y recuerda que en aquella ocasión el religioso lo “encontró en la cocina fingiendo leer *Alicia en el País de las Maravillas*” (Méndez, 2008: 151-152).

Ahora bien, tras una lectura superficial, los indicios que se acaba de citar podrían leerse a la par que otras alusiones literarias extemporáneas, que encuentran cabida en un cuento cuyo protagonista es un hombre que en tiempos de paz era profesor de literatura. Autores mencionados de paso sin implicaciones intertextuales aparentes son Milton, Lope y Keats, tan solo nombrados como “piezas” de la literatura a la que Ricardo solía dedicarse cuando todavía no se había convertido en “topo”³⁹. Lo que permite suponer que la referencia a Lewis Carroll supere dicha función anecdótica es la presencia en la “derrota” de un espejo *sui generis* que llega a adquirir un valor parecido al *looking-glass* dentro del cual la Alicia de Carroll se ve precipitada en *Trough the looking-glass and what Alice found there*. Al igual que el espejo de Carroll, también la dimensión diafragmática del de Méndez es emblemática de la co-existencia de dos mundos paralelos, uno organizado al revés con respecto al otro; sin embargo, en *Los girasoles ciegos* la dimensión que se encuentra más allá de la superficie liminal no se configura como el reino de lo fantástico o de lo onírico, sino más bien como el dominio de una realidad que no puede tener libre expresión en la España de la dictadura.

El espejo del que empieza el complejo juego de desdoblamiento es la puerta del armario dentro del que Ricardo se oculta siempre que se verifica el peligro de que alguien lo delate⁴⁰. Se trata, significativamente, de un umbral disfrazado de tabla de cristal, de un pasaje que agiliza el traslado de un mundo a otro, es decir el paso de la dimensión familiar, en la que todos están conscientes de la presencia de Ricardo, hacia el mundo extra-doméstico, que da al señor Mazo por desaparecido desde que terminó la guerra. Cuando Ricardo se encuentra fuera del armario, la primera de dichas dimensiones prevalece en la casa y se establece cierta normalidad íntima; cuando el profesor se agazapa en su interior, su empequeñecimiento es la señal

³⁹ Mencionados en Méndez (2008: 132 y 140). Se trata de vestigios de la intensa actividad intelectual de Ricardo, que el personaje sigue cultivando a principios de la *derrota* con tal de no enloquecer y que, sin embargo, acaba dejando de lado conforme avanza su condición de “leproso”: “sólo la [...] insistencia [de Elena] en que terminara la traducción de Milton que había comenzado en plena guerra, o en que pusiera por escrito sus opiniones sobre la ramplojería poética de Lope y otros mil requerimientos para que regresara el profesor que había sido, sólo esto lograba devolver el brillo a unos ojos cada vez más impregnados por la sombra, cada vez más olvidados del paisaje” (Méndez, 2008: 132).

⁴⁰ Recuerda Lorenzo que “antes de la guerra, aprovechando una irregularidad del dormitorio [...], habían creado un espacio triangular disimulado tras un tabique sobre el que se apoyaba un espejo enmarcado en caoba oscura, que llegaba hasta el suelo y que era en realidad la puerta de un gran armario empotrado” (Méndez, 2008: 117).

de que el mundo de fuera ha entrado en el pequeño piso. La puerta-espejo, y junto a ella el cobijo que ésta encubre, se convierten en metonimias de toda la vivienda de los Mazo, que queda descrita por Lorenzo como una “burbuja donde ocultábamos nuestra cotidianidad familiar”, el custodio secreto de “nuestras ternuras silenciosas [y] nuestra felicidad disimulada” (Méndez, 2008: 124). Si se trasfiere de la tabla que oculta el nicho a la puerta del “piso tercero, letra C [en] Alcalá 177” (Méndez, 2008: 112) el rol de puente de acceso a otro mundo, puede fácilmente inferirse que la capacidad de vivir en ambas dimensiones no es propia solamente de Ricardo, sino que también se extiende a Elena y al niño Lorenzo. Es más, al ser personajes que, diferentemente de Ricardo, tienen contactos regulares y reiterados con el exterior, son justamente la mujer y el hijo del “insiliado” quienes más se encuentran a manejar con destreza de equilibristas el paso rápido de una a otra faceta de su realidad cotidiana.

Quien sugiere que el espejo colocado en la habitación del matrimonio es el emblema de la co-existencia de dos dimensiones que nunca se cruzan es Lorenzo, quien, al tratar de reconstruir la disposición de los muebles del cuarto, recuerda que cuando estaba en su interior soñaba con “un mundo donde mi derecha era su izquierda y lo contrario” (Méndez, 2008: 117). Al mismo tiempo, al recorrer los recuerdos de su niñez, describe “aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo” (Méndez, 2008: 111): Lorenzo, Ricardo y Elena son a la vez espectadores, actores y directores de la pieza dramática que han concebido para defender la unidad de su familia. He aquí la diferencia fundamental entre los personajes de la cuarta “derrota” y la pequeña Alicia: los miembros de la familia Mazo no resultan precipitados dentro del mundo paralelo, sino que conocen a la perfección los mecanismos que permiten acceder a su interior, ya que lo organizaron, se preocupan a diario por su manutención y cuidan con sumo esmero de que no se verifiquen interferencias de algún tipo con el mundo de fuera. Inicialmente, las estrategias de los tres personajes van orientadas en su mayoría a evitar que la dimensión familiar no desborde fuera del hogar para que nadie note rastros de la presencia de Ricardo: en la cartilla de racionamiento sólo “figura[n Elena] y el niño”, la ropa del profesor “nunca se [tiende] y se seca con la plancha”, Ricardo se atreve a recortarse la barba solamente “los días que [encienden] el fogón” (Méndez, 2008: 120; 142 y 146 respectivamente), y Elena y Lorenzo se definen viuda y huérfano. Lorenzo se acostumbra a disimular tanto el secreto de sus padres como las enseñanzas que recibe en casa, por lo general contrarias a las proclamas patrióticas y triunfales difundidas en el colegio⁴¹, pues tiene conciencia de que las reglas que rigen su rutina casera no son vigentes en el mundo de fuera –y viceversa. En un segundo momento, conforme avanza la depresión de Ricardo, se hace cada día más difícil para el profesor escuchar noticias del exterior, ya que “que la ciudad hubiera reinventado una rutina tras tres años de asedio, que todos se comportaran como si no hubieran perdido una guerra, que la complicidad de sus amigos de antaño no estuviera en la derrota, sino en el borrón y cuenta nueva, sencillamente le enfurecía” (Méndez, 2008: 132). Elena y Lorenzo impermeabilizan entonces el piso y dejan a la puerta cualquier pedazo de vida externa que pueda alterar el precario equilibrio de Ricardo. Dentro de la casa no se habla del exterior, y en el exterior es preciso no hablar de la vida dentro de la casa.

La consecuencia es que se hace aún más marcada la separación entre los dos lados del espejo, que lentamente se configuran como dimensiones opuestas: la libertad de pensamiento, el cariño familiar y cierta felicidad al atravesar el umbral hacia el interior; la represión, la enseñanza militarizada, las secuelas de la guerra y la mentira al cruzar la puerta hacia la dimensión que Elena y Lorenzo comparten con el resto del mundo. Si se asume que las dos caras de la

⁴¹ En dos de los fragmentos atribuidos a Lorenzo se lee: “yo tenía que disimular lo que mi padre me enseñaba en casa cuando estaba fuera” y “mis padres tenían miedo de enseñarme lo que pensaban y yo tenía miedo de saber lo que pensaban. Era otra forma de complicidad, como el armario donde vivía mi padre o la viudedad de mi madre” (Méndez, 2008: 121 y 138 respectivamente).

existencia desdoblada de la familia adquieren paulatinamente el aspecto de líneas paralelas que nunca se encuentran, resulta espontáneo preguntarse cuál entre las dos dimensiones queda percibida como extraña y anómala y cuál, en cambio, no requiere esfuerzos de actuación y es reconocida como “natural” por los Mazo. Una vez más la clave que contribuye a resolver este interrogante es proporcionada por Lorenzo, quien recuerda que, en tanto que duró la farsa del armario, para él “todo era real, pero nada verdadero” (Méndez, 2008: 138), eso es, todo tenía sustancia de realidad, pero carecía de consistencia fáctica fuera de la casa, lo cual producía un doloroso efecto de obliteración de lo real. En otras palabras, según la lógica “especular” de la familia, el hecho de que Ricardo siga con vida y nunca se haya alejado de Madrid es una realidad privada que, sin embargo, como tal es conocida sólo dentro del universo doméstico y tiene que ser ocultada más allá de la puerta de casa; en consecuencia, es como si no tuviera constancia o no existiera en el mundo exterior, donde es firmemente negada por los propios miembros de la familia, que se comportan, por tanto, como si no fuera verdadera. Por otro lado, puede que la reflexión de Lorenzo tenga como referente las mentiras minuciosamente planificadas que su madre y él mismo procuran corroborar cada vez que salen del piso: en ese caso, es posible suponer que el “todo era real” haga referencia a la viudedad y orfandad fingidas, de que las personas con las que madre e hijo interactúan no suelen sospechar. El adjetivo real se aplicaría, entonces, a la percepción ajena de las impresiones falsas que Elena y Lorenzo suministran a diario y, en cambio, la segunda parte de la frase aludiría al conocimiento de los miembros de la familia, que saben que nada de aquello es verdadero e identifican su estrategia como una más entre las variadas medidas de supervivencia que caracterizan la vida de la capital en la posguerra. Sea cual fuere el significado de la frase, se nota que para abordarla es preciso contar con cierto dominio de los dos lados del espejo: de hecho, la reflexión de Lorenzo cobra sentido solo al conectar la primera mitad de la afirmación con una dimensión y la segunda mitad con la contraria; en cambio, de ser puesta en relación por entero con uno u otro mundo, la secuencia se configuraría como una negación retórica de su propio contenido. Al comentar las percepciones de Lorenzo acerca de los juegos elaborados a partir del mundo al contrario que veía reflejado en la puerta del armario, sostenía Ricardo que un espejo siempre da lugar a “puntos de vista diferentes a la hora de ver las cosas” (Méndez, 2008: 117-18): la familia Mazo aprende, pues, a dominar dos “puntos de vista” opuestos y se fabrica un frágil equilibrio que estriba en la capacidad de alternar uno con otro sin confundirlos.

Si se abandona la perspectiva parcial que cada lado del espejo proporciona y se intenta mirar al conjunto formado por las dos mitades, se notará que, diferentemente de lo que ocurre en las aventuras de Carroll, ambas dimensiones encuentran cabida en la realidad de la narración. Ninguno de los mundos de *Los girasoles ciegos* es el dominio de la fantasía o del ensueño y, por consiguiente, no existe la posibilidad de despertar y relegarlos al nivel onírico: quien está consciente de que las dos facetas co-existen –es decir, Elena, Lorenzo y, en menor medida, Ricardo– debe aprender a gestionar su cercanía y evitar que éstas lleguen a rozarse. Cuando finalmente se produce la intersección entre los dos mundos, los efectos son trágicos e irrecurables: la “magia” del espejo queda desvelada, Ricardo muere y, por consiguiente, se acaba por completo la vida familiar protegida por el armario⁴².

Para concluir, se ha notado en el texto un elemento que quizás pueda compararse con la deformación que es propia del reino que en Carroll se encuentra más allá del espejo, pese a que Méndez le confiera un tono radicalmente diferente con respecto a la perspectiva imaginativa del escritor inglés. Dicho factor narrativo es el lenguaje, que, tanto en el sueño de Alicia como en la retórica que domina el mundo de fuera con el que Lorenzo se enfrenta al salir de

⁴² Observa Lorenzo que el hecho de que su padre saliera del nicho para defender a Elena del hermano Salvador fue una señal manifiesta de que “el armario, el escondite, las mentiras y todos los silencios habían llegado a su fin” (Méndez, 2008: 153-54).

casa, resulta estirado, alterado y monopolizado, hasta el punto que tiende a perderse la correspondencia entre significados y significantes. En *A través del espejo* son varios los seres fantásticos que se apoderan del lenguaje y tratan de modificarlo jugando con la morfología y la semántica, como lo hacen, por ejemplo, con el espacio y con el tiempo. Entre las varias deformaciones con las que se mide el personaje de Carroll, la que quizás resulte más significativa en la óptica de una comparación con *Los girasoles ciegos* resulta vinculada al control público que es posible ejercer sobre el lenguaje:



«When I use a word,» Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, «it means just what I choose it to mean – neither more nor less.»
«The question is,» said Alice, «whether you *can* make words mean so many different things.»
«The question is,» said Humpty Dumpty, «which is to be master – that’s all.»
(Carroll, 1976: 190, énfasis en el original)

El interlocutor de la niña, una criatura humanoide con forma de huevo, está convencido de que, al salir de su boca, las palabras adquieren el significado que a él mismo se le antoja, y frente a las objeciones de una Alicia incrédula, contesta sin rodeos que el dominio de los significados pertenece a quien tiene bastante poder como para ejercerlo. En la obra de Méndez, Lorenzo Mazo también reflexiona acerca del apoderamiento del lenguaje por parte de “quien manda”, lo que, según reconstruye, acarreó en la posguerra –un fenómeno extrañante para sus oídos de niño– el que las palabras ya no tuvieran el mismo significado que se les atribuía antes. Recuerda Lorenzo, por ejemplo, que en los primeros años Cuarenta para acceder a las salas del cine de su barrio era preciso exponer un emblema impreso definido “contribución voluntaria para la reconstrucción nacional”, y que, sin embargo, la administración del sitio denegaba el acceso a quienquiera que no comprara el cupón. Mazo, ya adulto, concluye la narración de la anécdota considerando que ni él ni los demás niños se sorprendían de aquello, dado que “como todo el lenguaje era hiperbólico, Cruzada quería decir guerra, rojos significaba demonios, nacional quería decir vencedor, era natural que voluntario quisiera decir obligatorio” (Méndez, 2008: 145). En la *Cuarta derrota*, entonces, no sólo se configura una oposición entre la vida dentro del espejo y la de fuera, sino que el mundo exterior queda descrito como perturbado, caracterizado por la grotesca deformación impuesta por la dictadura, de modo que, de manera opuesta con respecto a la obra de Carroll, la morada de lo absurdo no es la dimensión encubierta por el espejo, sino el mundo en que viven la mayoría de los personajes. Un mundo, cabe volver a recordarlo, del que no es posible escabullirse tan solo despertando de un largo sueño.

5. “MANUSCRITOS” ENCONTRADOS EN EL OLVIDO: A MODO DE CONCLUSIÓN

En una obra que se apoya tan reiteradamente en la práctica intertextual tanto para rematar su connotación de la “derrota” como para entrelazar las unidades que la componen, no sorprende la altísima recurrencia de un tópico literario universal como es el trampantojo del manuscrito olvidado, cuya configuración “clásica” suele traducirse en la referencia a misteriosos documentos autógrafos –anónimos o firmados por autores cuya identidad queda presentada como borrosa–, que uno o más narradores se proponen transcribir en virtud del interés que despiertan en ellos las historias extraordinarias narradas en sus cuartillas. En *Los girasoles ciegos*, el empleo de dicho motivo confluye en una avalancha abrumadora de documentos de naturaleza variada, cuyo rol narrativo parece ser el de proporcionar versiones que coadyuvan, afianzan, explican o desmienten la narración principal, enfatizando la necesidad de un acercamiento plurívoco tanto a la memoria compartida del trauma histórico como al duelo común al que los cuatro cuentos pretenden contribuir.

Ante todo, en la segunda “derrota” resulta notablemente reconocible el recurso al autógrafo perdido, evidente ya en el intertítulo “Manuscrito encontrado en el olvido”. En efecto, al principio de la narración el editor –eso es, el personaje que se ocupa de transcribir y divulgar el manuscrito– especifica que el autor del documento es desconocido, al mismo tiempo que informa de que el hallazgo del escrito tuvo lugar de manera fortuita, mientras él mismo estaba “buscando otros documentos en el Archivo General de la Guardia Civil” (Méndez, 2008: 39). Según comenta en sus notas al texto, además, el manuscrito contiene una narración excepcional y conmovedora, con lo cual merece ser recuperado de la oscuridad que lo tenía fagocitado.

Tomando como criterio la anonimidad de los textos hallados, se nota que en *Los girasoles ciegos* aparecen numerosos papeles no firmados por su autor y presentados no como manuscritos, sino como informes oficiales, piezas mecanografiadas de la impresionante maquinaria burocrática de la dictadura, que, según un uso ya codificado en la literatura de la memoria⁴³, resultan presentadas como fuentes cargadas de historicidad y relacionadas con los acontecimientos narrados. La descripción que se acaba de formular se aplica al “acta del juicio sumarísimo” de Alegría (Méndez, 2008: 26-8), transcrita en parte en la primera “derrota”; al informe policial citado por el editor del segundo cuento y encontrado, según este sostiene, junto al cuadernillo autógrafo; al listado de nombres y acusaciones entre los que el coronel Eymar busca al preso Juan Senra a principios de la tercera “derrota”, y a las actas del juicio del personaje; por último, al expediente que contiene informaciones acerca de Ricardo Mazo y que el hermano Salvador consulta en las oficinas de Gobernación. Se trata en todos los casos de documentos policiales anónimos –lo cual constituye una referencia explícita a la anonimidad fraudulenta de los perpetradores para todo trauma histórico– inherentes a los personajes centrales de los cuentos, copiados o parafraseados por los narradores con el objetivo de rellenar las incógnitas planteadas por los límites de la memoria testimonial.

Los documentos mecanografiados, las circunstancias de cuyo hallazgo no resultan especificadas a lo largo de la narración, son objeto de una “cita” fingida que se apoya en la imitación del lenguaje y las fórmulas propios de los informes policiales de los años 1939-1942, que hacen de trasfondo a las “derrotas”. Aun así, la exasperación de la verosimilitud de dichos documentos –en ocasiones reproducidos integralmente, dedicándoles un espacio que supera la página– queda compaginada con la falacia manifiesta de la supuesta exhaustividad de la información que contienen. Más específicamente, se observa que el acta relativa al juicio sumario de Alegría presenta referencias cronológicas inexactas a diferentes etapas de la guerra civil, que el capitán nombra como diferentes estadios de su progresiva “rendición”. Muchas de ellas coinciden con movimientos del ejército vencedor que Alegría coloca en el año 1937, no obstante, como observa Albizu Yeregui (2009: 75-76), “algunos de los datos históricos más conocidos que [el documento] señala no son correctos”, pues “es sabido que tuvieron lugar en 1936 y no en 1937⁴⁴. Análogamente, la fecha de la rendición de Alegría no es congruente con las palabras del capitán, quien declara haberse entregado a los republicanos “la madrugada del día uno de abril” debido a que “el Comité de Defensa de Madrid va a rendirse mañana o pasado mañana”⁴⁵ (Méndez, 2008: 27 y 17 respectivamente), fechando así indirectamente la

⁴³ Para una profundización remito a De la Calle Velasco y Redero San Román (2006), Garino-Abel (2012) y Hansen (2013).

⁴⁴ “Preguntado por la fecha en que decide pasarse a las líneas enemigas [...] contesta: la madrugada del día uno de abril del presente año de la Victoria. 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. [...] que 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” (Méndez, 2008: 26-27).

⁴⁵ Alegría repite esta misma justificación en dos ocasiones distintas, es decir a los pocos minutos de cruzar la trinchera republicana y, más tarde, en la camioneta que lo traslada a la primera de las cárceles donde es detenido. En

capitulación de dicha institución a principios del mes de abril, mientras que “ocurrió a finales de marzo” (Albizu Yeregui, 2009: 76).

Descartando la hipótesis escasamente plausible de un error de Méndez a la hora de colocar su acción ficcional en la línea del tiempo, cabe interpretar las incongruencias individuadas como una señal de alerta que el autor disemina por sus cuentos para sugerir que el carácter oficial de cualquier documento bajo ningún concepto puede interpretarse como garantía incuestionable de objetividad. Comparados con los manuscritos atribuidos a uno u otro personaje –y que precisan una operación de interpretación por parte de los narradores–, los informes mecanografiados que se encuentran en los varios archivos requieren asimismo un alto nivel de atención del investigador en lo que atañe a la distinción entre datos fehacientes e informaciones falaces, y a la evaluación de la veracidad de la información que contienen.

En lo que se refiere a los “manuscritos” citados en *Los girasoles ciegos*, además del diario que funciona como base estructural y narrativa para la segunda “derrota” cabe mencionar las numerosas cartas autógrafas que hacen aparición en los demás tres cuentos, y cuyos pasajes resultan por lo general mencionados por los varios narradores. Se trata de misivas que no adquieren la caracterización “canónica” de misteriosos escritos anónimos, sino que van citadas en las “derrotas” justamente en virtud de su paternidad, llegando a desempeñar el papel de fuentes documentales que, donde los informes resultan omisivos, incorrectos o borrosos, introducen la viva voz de los personajes en la reconstrucción de su historia. En la tercera “derrota” el narrador extradiegético menciona dos cartas de Juan Senra a su hermano: de la primera, enteramente tachada por el censor de la cárcel, el lector sólo llega a conocer dos diminutos fragmentos⁴⁶, mientras que la segunda queda enteramente reproducida conforme avanza su redacción. En la primera “derrota”, en cambio, los manuscritos citados van atribuidos todos al capitán Alegría, y el narrador heterodiegético se encarga de informar que no llegaron a sus manos por casualidad, sino que fueron cuidadosamente copiados a lo largo de un esmerado proceso de investigación. El *corpus* de los manuscritos de Alegría va formado por cartas dirigidas principalmente a su novia Inés –y, en dos casos, también a “su profesor de Derecho Natural en Salamanca” y “al general Francisco Franco” (Méndez, 2008: 14 y 29 respectivamente)⁴⁷–; no obstante, también cabe incluir en el recuento el “parte de Intendencia” redactado por el mismo Alegría durante la guerra y una nota encontrada en el bolsillo del capitán ya cadáver⁴⁸, documentos analizados por el narrador con un esmero análogo con tal de proporcionar una reconstrucción fidedigna de los últimos meses de su desgraciado autor. En lo referente al cuarto cuento, la larga misiva por medio de la cual el hermano Salvador articula su confesión cae sin duda en el recuento que se está estableciendo. No obstante, a estas alturas de la obra ya no resulta mediada por el trabajo de “digestión” desarrollado por un personaje-investigador, con lo cual es tarea del lector la evaluación de la versión/narración del diácono, y su cotejo con las demás voces que recuperan la misma historia.

Ahora bien, pese a que, excluyendo el diario de la segunda unidad, los varios documentos apócrifos que Méndez coloca en sus cuentos presentan características por lo general disconformes con las que van atribuidas al manuscrito olvidado del tópico literario clásico, se observa que todos los textos autógrafos o escritos a máquina presentan en común con el manuscrito del poeta la característica clave de una escasa accesibilidad debida a su desaparición por los rincones perdidos del olvido. Dicho olvido, reiterando la referencia al intertítulo que abre la segunda “derrota”, es una dimensión profundamente arraigada en la falta de un duelo

ambos casos recibe de sus interlocutores análogas palabras de sorpresa, es decir “¿Por eso te rindes? No jodas” en el primer caso, “Ya. Y por eso te has rendido. No me jodas” en el segundo (LGC, pp. 17 y 18 respectivamente).

⁴⁶ “«Querido hermano Luis» y «acuérdate siempre de mí, tu hermano Juan»” (Méndez, 2008: 70).

⁴⁷ Señalo que el narrador de la primera “derrota” propone citas literales de cuatro misivas escritas por Alegría, pero sostiene haber leído más.

⁴⁸ El contenido de los documentos hace aparición en Méndez (2008:21-22 y 35-36 respectivamente).

común y a la consiguiente ocultación forzosa de documentos personales y públicos que favorecerían la vuelta de un pasado doloroso, de ese vacío nunca apropiadamente asumido. El gesto de sacar un documento del olvido –sea éste un manuscrito olvidado o no lo sea– adquiere, entonces, una significación profunda que sobrepasa los confines de la literatura –aunque bien podría leerse como una operación de “filología de la memoria”– para alcanzar los ámbitos político-social y cívico.

En esta óptica, quizás también quepa colocar dentro del olvido que Méndez se propone alumbrar los numerosos testimonios orales que van citados en varios momentos de la narración como contribuciones activas a la reconstrucción de las historias contadas. La identidad de los testigos, así como su rol, varía dependiendo del cuento; no obstante, al igual que cada uno de los documentos consultados por los narradores, también las palabras de quien compartió trances de vida con los protagonistas de las “derrotas” resultan, al parecer, sacadas de un olvido generalizado, a la vez que se convierten en imprescindibles para la delineación de historias reconstruidas a duras penas. En la primera “derrota” los testigos van identificados con algunos entre los milicianos republicanos que asistieron a la rendición de Alegría; varios prisioneros que compartieron el encarcelamiento con el capitán, antes en Madrid, luego en Barajas; los enfermeros que cuidaron de su cuerpo deshecho cuando fue detenido en Porlier; y, en menor medida, su novia Inés. En la segunda “derrota”, en cambio, el editor parafrasea las declaraciones recogidas durante las entrevistas que realizó con el fin de de averiguar la identidad del autor del diario y opta por no especificar ni el número ni el nombre de los sujetos entrevistados, liquidando la cuestión con un genérico “pregunté aquí y allá” (Méndez, 2008: 57). Como para el manuscrito olvidado, se trata de ‘autores’ que tienen una identidad oscura pese a resultar en ocasiones someramente identificados, y cuya historia resulta sacada a la luz junto a la del personaje del que proporcionan informaciones. La impresión es que, por medio de sus varios narradores, el autor devuelva cierta capacidad de expresión a una amalgama variada de derrotados anónimos, a menudo acallados por la voz tonante de las narraciones exclusivas.

Para concluir, la intertextualidad real y fingida contribuye a conferir a *Los girasoles ciegos* un talante metamnemónico que ensancha y completa los conceptos “fundacionales” de duelo compartido y reflexión sobre la existencia en España de un vacío común e irrecuperable. Es muestra de que se hace memoria “con materiales históricos o testimonios reales, con documentos autógrafos o experiencias transmitidas oralmente” (Cepedello Moreno, 2017: 34-35), pero también con ficciones mnemo-conscientes, que conviertan al lector en fautor de una operación crítica de cuestionamiento y colección de las fuentes, y a la vez de cotejo entre los varios discursos disponibles sobre el pasado. Es, a la vez, un ritual colectivo de reconocimiento de un desgarrón que no por profundo ha de convertirse en letal.

Bibliografía

- AGUSTÍN DE HIPONA (1989) *De civitate Dei. Libri XI-XXII*, Turnhout, Brepols.
- ALBIZU YEREGUI, Cristina (2009) “Literatura y memoria: amalgama discursiva y reflexión metaliteraria en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez. Triunfo del discurso metaliterario sobre la derrota histórica”, *Versants* 56.3, pp. 67-83.
- ALONSO SCHÖKEL, Luis y Juan MATEOS, dirs. (1975) *Nueve Biblia española*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- CARROLL, Lewis (1976) *Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass*, London: Oxford University Press.

- CEPEDELLO MORENO, María de la Paz (2017) "Los mecanismos de la interpretación: la eficacia de la ficción en la reconstrucción de la memoria a propósito de *Los girasoles ciegos*", *Studia Romanica Posnaniensia* 44/1, 21-36.
- DE LA CALLE VELASCO, María Dolores y Manuel REDERO SAN ROMÁN, eds. (2006) *Guerra Civil. Documentos y memoria*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- ERLL, Astrid (2012) *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, Bogotá, Uniandes.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (2004) "La recuperación de la memoria histórica en tres novelas españolas del año 2001", en A. Orejudo, coord., *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia, Universidad de Murcia.
- GARCÍA LORCA, Federico (2009) *Poema del Cante Jondo y Romancero gitano*, Madrid, Cátedra.
- GARCILASO DE LA VEGA (2001) *Obras completas*, Madrid, Castalia.
- GARINO-ABEL, Laurence (2012) "El relato ficcional histórico: entre literatura personal y testimonio (Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*)", en G. Tyras y J. Vila, eds., *Memoria y testimonio: representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid, Verbum, pp. 216-227.
- GENETTE, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006) *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil española*, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- GÓNGORA, Luis de (2010) *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra.
- GRACIA, Jordi (2006) "Literatura desestabilizadora y memoria protegida", en Felipe Gómez Isa, dir., *El derecho a la memoria*, Irún, Alberdania, pp. 311-324.
- GRYSON, Roger, dir. (1994) *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft.
- HANSEN, Hans Lauge (2013): "El cronotopo del pasado presente. La relación entre ficcionalización literaria y lugares de reconocimiento en la novela española de memoria", en J. C. Cruz Suárez y D. González Martín, eds., *La memoria novelada II: Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Bern, Peter Lang.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1986) *Epistolario*, Madrid, Alianza.
- (1990) *Obra poética completa*, Madrid, Alianza.
- (1990) *Antología comentada II. Teatro. Epistolario. Prosa*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- HIRSCH, Marianne (2012) *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- LEVI, Primo (1973) *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi.
- LEUZINGER, Mirjam (2016) *Jorge Semprún. Memoria cultural y escritura. Vida virtual y texto vital*, Madrid, Verbum.
- LÓPEZ GUIL, Itziar, Cristina ALBIZU YEREGUI, eds. (2015) *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez diez años después*, Madrid, A. Machado Libros.

- LUENGO, Ana (2004) *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvía y Verlag Frey.
- MALDONADO ARAQUE, Francisco Javier (2009) "La primera derrota de *Los girasoles ciegos* (guerra, vida y libertad en el capitán Alegría)", *Voz y letra* 20.1, pp. 73-90.
- MÉNDEZ, Alberto (2008) *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama.
- NUCKOLS, Anthony (2011) "La novela contemporánea como instrumento de duelo. *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez", *Revista internacional de estudios vascos* 8, pp. 180-199.
- OVIDIO (1994) *Metamorfosi*, Torino, Einaudi.
- QUEVEDO, Francisco de (1987) *Poesía varia*, Madrid, Cátedra.
- ROSSI, Maura (2016) *La memoria transgeneracional. Presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*, Bern, Peter Lang.
- SAN JUAN DE LA CRUZ (2008) *Poesía*, Madrid, Cátedra.
- TRECCA, Simone (2012) "Retorica della citazione in *Los girasoles ciegos* di Alberto Méndez", en E. Sarmati, S. Trecca, eds., *La biblioteca dello scrittore. Percorsi intertestuali nella narrativa spagnola contemporanea (Laforet, Puértolas, Marías, Méndez, Neuman)*, Roma, Nuova Cultura, pp. 133-150.
- VIRGILIO (1868) *Aeneid*, Philadelphia, Eldredge & Brother.
- WINTER, Jay, Emmanuel SIVAN, eds. (1999) *War and Remembrance in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.