



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LOS SÍMBOLOS QUE DAN COHESIÓN NARRATIVA
A *LOS GIRASOLES CIEGOS* DE ALBERTO MÉNDEZ**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas**

PRESENTA:

Acaxóchitl Blanco Castellanos



ASESOR: Dr. Hugo Enrique Del Castillo Reyes

Ciudad Universitaria, CD. MX., 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

En lo personal, sufrimos pérdidas, vivimos el dolor y sólo nos queda reconstruir las memorias. Este trabajo se lo dedico a mi padre quien estuvo conmigo hasta el día de su muerte, me dio innumerables consejos y todo su amor.

A la memoria de mi hermano Max. Nunca olvidaré tus enseñanzas. Tu vida fue como una estrella fugaz, pero a pesar de no tener una vida larga, dejaste una huella profunda en los que te conocimos.

A mi mamá por toda su paciencia y amor, en tiempos de pandemia, me cobijaste para poder terminar este proyecto.

A mi hermana y hermanos, María de Jesús, Netzahualcóyotl y Cuitláhuac por ser mis cómplices, aconsejarme y apoyarme incondicionalmente en todas mis decisiones.

A mi tío Erasmo y mi tía Margarita por estar conmigo en los alegres y tristes momentos.

De vez en cuando nos topamos con maestros inigualables. Al Dr. Hugo Del Castillo por la confianza en mi proyecto, el tiempo y dedicación para clarificar mis dudas. No existen palabras que puedan expresar mi gratitud.

Al Dr. José María Villarías por ampliar mi visión de las letras españolas y por ayudarme en este proyecto.

A la Dra. Ingrid Solana por el tiempo que dedicó a leer mi tesis y por todas las recomendaciones para mejorar mi trabajo.

A la Dra. Ainhoa Vásquez y la Dra. Claudia Cabrera por sus lecturas minuciosas y comentarios detallados.

A la Mtra. Illimani Esparza y la Mtra. Lucila Herrera por el empeño y la dedicación que mostraron en la organización del “Seminario-taller de apoyo a la titulación de pasantes de la licenciatura en lengua y literaturas hispánicas”.

Por último, a Blanca Estela Treviño porque con ella leí por primera vez la obra de Méndez, recuerdo la pasión con la que enseñaba y la actitud que tenía hacia la vida.

Índice

Introducción	4
1. <i>Los girasoles ciegos</i> y la crítica. El símbolo como herramienta analítica	10
1.1 Estado de la cuestión	10
1.2 Marco teórico	20
1.2.1 La imaginación simbólica	21
2. Entramado metaliterario	29
2.1 “Infame turba de nocturnas aves”	29
2.2 “Soy un fue, y un será, y un es cansado”	37
2.3 La muerte y la sepultura conforme a un verso de Garcilaso de la Vega	43
2.4 “Entre las azucenas olvidado”, San Juan de la Cruz y la noche oscura	50
3. La carga simbólica del cuerpo	58
3.1 El cuerpo y el hambre en la Posguerra de <i>Los girasoles ciegos</i>	58
3.2 El cuerpo como objeto de pecado	67
3.3 El cuerpo en el encierro	76
3.4 El cuerpo que se quita la vida	88
4. La configuración descriptiva de la geografía y el espacio	99
4.1 El espacio como ensoñación y nostalgia	99
4.2 Los símbolos del espacio rural	107
4.3 El espacio urbano, Madrid	113
Conclusiones	121
Bibliografía	128

Introducción

Alberto Méndez nació en Madrid en 1941 y falleció en el año 2004. Hasta el día de hoy son pocos los datos biográficos que se conocen del autor, aunque con el paso del tiempo algunos de sus amigos han relatado detalles de su vida e intereses políticos, especialmente en artículos periodísticos, y de esa manera se ha construido una pequeña biografía. La política fue parte esencial de Méndez; el escritor y editor Jorge Herralde tuvo una estrecha relación con él, recuerda “conocí a Alberto en junio o julio del 69, pero su fama, su fama de rojo, lo precedía” (335). Son varios los medios en los que se afirma su participación en manifestaciones estudiantiles contra el franquismo. En particular, en 1964 hubo una en Madrid en que “fue expulsado el líder de la Asamblea de Estudiantes, Alberto Méndez, y le arrebataron el título de licenciado en Filosofía y Letras y tuvo que exiliarse en Roma” (336). Aparte de su activismo, se destacó como editor y traductor, participó en diversos proyectos editoriales y de difusión lectora, especialmente para un público infantil en la editorial Montena; además de ser uno de los fundadores de la editorial Ciencia Nueva, editorial de izquierdas.

Al parecer tuvo una vida sin sobresaltos, Fernando Valls recopila las palabras que Méndez le escribió a un amigo dos meses antes de morir: "Mi vida ha sido, y así pretendo que sea, una vida oscura y oscurecida por mi dedicación al trabajo y a la familia. El resto ha sido mi militancia política, la clandestinidad, y una obcecación tan fracasada como enfermiza por contribuir a la caída de la dictadura. Lo malo es que, además de no caer, me arrojó encima toda la excrecencia que dimanaba" (Citado en Valls párr. 8). La clandestinidad es uno de los rasgos que caracterizó a Méndez, reflejada en su militancia política, sus andanzas en Barcelona, además de su escritura, la cual fue una sorpresa para sus amigos, “quienes no sospechaban la escritura clandestina de Alberto Méndez” (Herralde 347).

En la contraportada del libro de Méndez se enuncia: “Todo lo que se narra en este libro es verdad, pero nada de lo que se cuenta es cierto”, a partir de esta cita se deduce que los personajes y las historias contadas en esta obra fueron reales, pero cobraron vida por medio de la ficción, en parte por el efecto de realidad, los elementos narrativos, la intertextualidad y el homenaje a la tradición. Es probable que la obra de Méndez se haya pensado por mucho tiempo, como lo establece Francisco Solano: “*Los girasoles ciegos* posee la impronta y el delirio de un libro pensado durante toda una vida; cada línea se registra como si fuera la última que se escribe” (párr. 4).

Los girasoles ciegos es una obra que no pasó desapercibida cuando se publicó en 2004, ese mismo año ganó el Premio Setenil. En 2005 Méndez, ya fallecido, se hace acreedor de dos de los galardones más importantes en España, el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Narrativa. Al ganar el último, Méndez rompió esquemas “Nunca el Premio Nacional de Narrativa, el más importante galardón, se había concedido a un autor fallecido. Nunca al autor de una sola obra. Nunca a un escritor absolutamente desconocido” (Corazón, párr. 1). Desde su publicación, *Los girasoles ciegos* llamó la atención de los críticos españoles y de diferentes latitudes, aunque en México la obra es prácticamente desconocida con excepción de algunos círculos académicos reducidos.

El punto de partida para realizar este análisis se basa en los artículos académicos y ponencias de investigadores en letras españolas que hallaron singularidades en la narrativa de Méndez. En general, desde su aparición se ha reflexionado sobre la estructura de la obra, de acuerdo con el texto “En torno al cuento”, Méndez establece un esquema “planteamiento sucinto, enredo esquemático, personajes paradigmáticos y desenlace sorpresivo” (Citado en Albizu 70). Con base en esta definición, la tesis doctoral de Forrest L. Ingram puede ser un punto de partida para su análisis; además de los estudios críticos de José María Pozuelo Yvancos, que circunscriben esta obra como un ciclo de cuentos, debido a que cada uno de los relatos tiene características

independientes; sin embargo, existe un engarce en las historias de los personajes, muestra de ello es el desenlace del capitán Carlos Alegría, protagonista de la primera, que se cuenta en el tercer relato. En la cuarta narración se conoce que Elena, la pareja adolescente de Eulalio Ceballos, protagonista del segundo relato, es la hija de la familia Mazo del cuarto; sin embargo, es el destino que comparten los personajes principales el que enlaza la obra, se enfrentan a disyuntivas que podrían salvarlos de la muerte, pero prefieren ésta, debido a que conservan su valor ético y moral a través de sus penurias.

Otra de las constantes de Méndez es el uso de símbolos, imágenes, metáforas y un lenguaje poético que entrelazan a los relatos. Aunque las imágenes simbólicas han sido menospreciadas en la búsqueda de análisis objetivos y estructurales, los símbolos son parte esencial de la vida cotidiana y de la literatura. El propósito de este trabajo de investigación es interpretar tres patrones simbólicos que entretejen la narrativa de *Los girasoles ciegos*: el primero relacionado con la alusión a versos y referencias poéticas que acentúan la sensación de derrota, oscuridad, desolación y muerte; el segundo se enfoca en la descripción y el sufrimiento del cuerpo reflejado en las penurias que sufren los personajes ante el hambre, el encierro político y el yugo de los preceptos cristianos, factores que contribuyen al deterioro interior de los personajes cuyo fin es la muerte; el tercero se desprende del tono agreste de la geografía española, la cárcel y las descripciones en torno a la ciudad de Madrid. Se demostrará que todos estos elementos construyen la sensación de derrota y desolación contenida en la psique de los personajes y son símbolos creadores de una línea narrativa que expone una serie de mecanismos y restricciones construidos durante la dictadura, la cual socava a los personajes, llevándolos a intensificar su derrota personal.

En el primer capítulo se presenta un sucinto “Estado de la cuestión” donde se enumeran los aportes de las ponencias y los artículos académicos que se consultaron para realizar esta tesis, entre ellos los de investigadores como Fernando Valls, Cristina Albizu Yeregui y José María Pozuelo

Yvancos; así como Lisa Renee Di Giovanni, Francis Lough y Lorraine Ryan del mundo de habla inglesa. Además, en este capítulo se desarrolla el marco teórico que sustentará esta tesis, en el cual existe un acercamiento a la obra de Gastón Bachelard y Gilbert Durand, quienes en sus obras realizan un estudio profundo sobre el símbolo en el lenguaje poético de los textos literarios. Asimismo, se realiza una aproximación a la obra de David Le Breton, quien se enfoca en el estudio del cuerpo en su obra *Antropología del cuerpo y modernidad*. Para el estudio del espacio en la diégesis se emplean los conceptos que Luz Aurora Pimentel explica en *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Los autores mencionados se utilizan como base teórica para analizar los intertextos, los símbolos y la estructura espacial en los cuatro relatos que comprenden *Los girasoles ciegos*.

En el segundo capítulo “Entramado metaliterario” se analizan los intertextos que provienen de la tradición del Siglo de Oro español, su relación con los personajes y el significado simbólico en el relato. En “Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir” el personaje principal, Carlos Alegría, quien se ha rendido al bando derrotado, escribe cartas a su novia Inés, en una de ellas se refiere a un verso de Quevedo “Soy un fue, y un será, y un es cansado” a partir de aquí se analiza el deterioro del personaje, la imposibilidad de hacer planes y su irremediable muerte. Asimismo, en este relato, el capitán Alegría dirige otra de sus misivas al “Generalísimo” Franco y alude a un verso de San Juan de la Cruz: “Entre las azucenas olvidado”, se examina la probable selección del verso en alusión a la noche oscura y se enfoca el análisis en la palabra *olvido*.

La narración de “Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido” inicia y finaliza con el verso de Góngora “Infame turba de nocturnas aves”. Este relato se centra en la huida del poeta Eulalio Ceballos y su compañera Elena, quien está embarazada. Con base en los estudios de Dámaso Alonso y Enrica Cancelliere se analiza el significado simbólico del verso y el señalamiento de un presagio de desgracia en la búsqueda de exilio del poeta. En este relato muere

Elena al dar a luz, pero el niño sobrevive algún tiempo. Al sepultar a Elena, el poeta recita los dos últimos tercetos del soneto XXV de Garcilaso de la Vega. Se analizarán estos versos y su intención simbólica en el relato, además de las similitudes entre el poeta Garcilaso y el poeta ficticio.

El tercer capítulo, “La carga simbólica del cuerpo”, estudia el estado del cuerpo, su degradación en situaciones extremas y las vicisitudes que sufren los personajes que dan como resultado el sufrimiento y la desolación. Este capítulo está ordenado en cuatro apartados, el primero: “El cuerpo y el hambre en la Posguerra de *Los girasoles ciegos*” parte de las alusiones que aparecen en la obra con relación a la falta de alimentos y el deterioro corporal y mental, resultado de los mecanismos implementados por la dictadura. Además, se retoman algunas imágenes poéticas de “El hambre” de Miguel Hernández que refleja la degradación del ser humano y las situaciones que el poeta ficticio enfrenta en la montaña. El segundo apartado “El cuerpo como objeto de pecado” se centra en “Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos”, dado que en este relato se conoce la figura de Elena por medio de tres voces narrativas. Elena se convierte en el sostén del hogar, el eje de la casa y el personaje en el que recaen los comportamientos misóginos del diácono Salvador, quien tiene una lucha interna entre los preceptos cristianos y la lujuria. El tercer apartado “El símbolo del cuerpo en el encierro” analiza a los personajes presos que son condenados a muerte y cuyos últimos días transcurren en la celda, también al personaje de Ricardo Mazo, quien es un topo que se esconde en un armario de su hogar para sobrevivir. En este apartado se consultaron obras de Michel Foucault, Judith Butler y Eleine Scarry con el fin de analizar la relación entre las estructuras del poder político y el cuerpo. Para cerrar este capítulo “El cuerpo que se quita la vida” se centra en el suicidio al que recurren los personajes Carlos Alegría, Ricardo Mazo y la muerte lenta de Juan Senra. Para el teórico Pozuelo Yvancos, una característica de los personajes es el *pathos moral*, motivo por el cual recurren a la muerte por honor. Para justificar

esta visión se consultaron algunas fuentes relacionadas con suicidios heroicos, además de obras como *El suicidio* de Emile Durkheim y *El mito de Sísifo* de Albert Camus.

El último capítulo, “La configuración descriptiva de la geografía y el espacio”, se enfoca en el análisis espacial, el despliegue de símbolos que se encuentran en él y cómo afecta las acciones y las voces de los personajes. El primer apartado “El espacio como ensoñación y nostalgia” estudia las descripciones simbólicas de los personajes que se remiten a los lugares de su memoria, específicamente el lugar de proveniencia como un lugar mítico relacionado con los recuerdos y la nostalgia que les otorga un la libertad en sus últimos días. El segundo apartado “Los símbolos del espacio rural” expone las descripciones de los personajes que provienen de poblados pequeños, a partir de las ideas de Pimentel y Bachelard se desarrolla una explicación sobre el espacio, el contexto y los símbolos que aparecen en los relatos, para hacer énfasis en el poeta del segundo relato que sufre el aislamiento provocado por la geografía y el invierno en su intento por exiliarse a Francia. El tercer apartado “El espacio urbano, Madrid” como su nombre lo indica, se centra en la urbe y en “Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos”, en este relato y con base en los estudios de Pimentel, se analiza la división espacial de la ciudad que discurre entre el espacio público y privado; además de la geometría y los objetos que forman parte del espacio íntimo del departamento de Elena, Ricardo Mazo y Lorenzo.

En esta tesis, sólo se desarrollan los temas relacionados con los símbolos; sin embargo, existen diversas líneas de investigación sobre *Los girasoles ciegos*, más allá de cuestiones ideológicas o políticas, la obra de Méndez es una reflexión sobre la guerra, la derrota y el duelo. En cualquier sociedad es necesario reflexionar sobre las ausencias, el olvido y el dolor, ante hechos sangrientos es imposible pasar la página. Los personajes experimentan el deterioro constante ante las políticas represivas y la batalla contra la muerte, ésta es ineludible, así es que los personajes encuentran en la escritura y en la oralidad un testimonio de sus últimas vivencias.

1. *Los girasoles ciegos* y la crítica. El símbolo como herramienta analítica

1.1 Estado de la cuestión

La obra de Alberto Méndez se limita a una sola serie de relatos, *Los girasoles ciegos*, los cuales se consideran de gran trascendencia para algunos investigadores de las letras españolas contemporáneas, entre ellos se encuentran Fernando Valls, Cristina Albizu Yeregui y José María Pozuelo Yvancos, quienes le han dedicado diferentes artículos en revistas especializadas y ponencias en congresos. Además, por su complejidad, *Los girasoles ciegos* ha llamado la atención de académicos del mundo de habla inglesa, entre ellos Lisa Renee Di Giovanni, Francis Lough y Lorraine Ryan, quienes han aportado otras formas de concebir los relatos, esencialmente en la parte ideológica de los cuentos.

¿Cómo surgen *Los girasoles ciegos*? Con base en lo relatado por Manuel Llorente, Alberto Méndez tuvo distintos percances con el gobierno franquista debido a su activismo político y a su militancia en el Partido Comunista de España (Llorente párr. 8). Quizás esa forma de persecución lo impulsó a delinear su narrativa. Además de su participación en grupos políticos, Alberto Méndez estuvo inmerso en el mundo de la edición y la traducción, en especial, porque su padre, José Méndez Herrera, tradujo del inglés al español a escritores consagrados como Goldoni, Dickens, Stevenson, Chesterton y J. B. Priestley. (Valls, párr. 7). La responsabilidad de mantener una familia le impidió vivir de la escritura hasta que cumplió los 60 años; en los últimos años de su vida escribe y publica su única obra, *Los girasoles ciegos* que le hizo merecedor del Premio Setenil de Cuentos en 2004, póstumamente, el Premio de la Crítica de 2004 y el Premio Nacional de Narrativa en 2005, tres de los premios más importantes de las letras españolas. Lamentablemente, Méndez nunca pudo disfrutar de la popularidad de su obra ni de la aclamación de la crítica, pues murió en 2004.

El tema que enlaza las cuatro narraciones que comprenden *Los girasoles ciegos* no tiene nada de original, pues se encuentra dentro de una serie prolífera de obras de todo tipo y género circunscritas al marco de la Guerra Civil Española. Pozuelo afirma: “Maryse Bertrand de Muñoz tiene catalogadas ciento setenta obras sobre la guerra civil en el periodo que va de 1975 a 1985” (242). En el siglo XXI este número de obras literarias incrementó exponencialmente, de acuerdo con una cita de Manuel Morales “Pérez [Carrera] explica que tienen documentadas, entre 2001 y 2018, 1.248 obras” (Morales, párr. 2). Son diversas las teorías que tratan de explicar este fenómeno, indudablemente, existe un proceso de recuperación de la memoria histórica después de una dictadura de casi cuarenta años, en la que se intentó olvidar las historias de los derrotados. A pesar de ello, los españoles pretenden rescatar todas esas voces que se enterraron por medios institucionales: “La Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica se funda en el año 2000 y, algunos años más tarde, en 2007, el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero (PSOE) aprueba la llamada Ley de la Memoria Histórica” (Becerra 73), es en gran parte gracias a estos esfuerzos que los hijos, los nietos y los exiliados del bando republicano dan a conocer con mayor fuerza los mecanismos de represión y exterminio que se implementaron durante el franquismo. Si el tema de la Posguerra Civil Española se ha convertido en un lugar común, ¿qué hace tan singular a *Los girasoles ciegos*? ¿Por qué la popularidad y la atención de la crítica? Muestra de los alcances de la obra es que hasta el año 2019 contaba con “42 ediciones (más de 380.000 ejemplares vendidos)” (Llorente párr. 2).

A pesar de la popularidad de *Los girasoles ciegos* y de ser una lectura obligatoria en algunos bachilleratos españoles y un libro que sigue acumulando ventas, las investigaciones que se consultaron para realizar el estado de la cuestión se centran sólo en algunos aspectos de la obra, especialmente en la memoria histórica.

Entre los primeros trabajos de investigación que se realizaron de la obra, se encuentra el de Catherine Orsini-Saillet con motivo del “Congreso Internacional de La Guerra Civil Española”. Aquí aborda la importancia de la memoria individual y colectiva para mostrar que la reconstrucción de las memorias individuales es la base para crear una memoria colectiva que dé voz a los desaparecidos. Los personajes son estudiados como el resultado de una memoria individual, la cual, por medio de la ficción, cuestiona a la memoria oficial que trató de imponer la historia de los ganadores, es decir, la memoria se convierte en un instrumento del poder, ¿quién recuerda? ¿Cómo lo recuerda? ¿Cuáles son los fines? También se hace alusión constante a la melancolía como una emoción experimentada por los personajes; en este sentido, habría que cuestionarse ¿qué es la melancolía en los relatos? ¿Cómo la experimentan los personajes? Este estudio es citado repetidamente y marca la pauta para argumentar las investigaciones relacionadas con la memoria histórica. Indudablemente, es necesario continuar con estudios de este tipo, sin embargo, se centra demasiado en las cuestiones memorísticas y deja a un lado las dimensiones literarias, poéticas, simbólicas y estructurales de la obra.

Alberto Méndez dejó ciertas guías para poder abordar su serie de relatos, una de ellas se encuentra en la cita de Carlos Piera al inicio de la obra: “Superar exige asumir, no pasar página o echar en el 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” (Méndez 9). Con base en esta cita, el duelo se convierte en la tesis de Anthony Nuckols, partiendo de la teoría del psicoanálisis y de la obra *Duelo y melancolía* que Freud escribió en 1915, se dedica a analizar el duelo inconcluso en los españoles. En este sentido, la investigación ahonda en una explicación del psicoanálisis basada en las teorías de Freud; sin embargo, no es un análisis profundo del comportamiento de los personajes, debido a que Nuckols

hace hincapié en la teoría de la recepción y profundiza en la participación del lector para poder reconstruir la memoria, es decir, la ficción se convierte en una forma de contar historias olvidadas y en un instrumento para llevar a cabo un duelo. Este estudio es sustancial porque aporta símbolos y otra forma de interpretar las narraciones, sin embargo, se enfoca tanto en tratar de explicar la teoría del psicoanálisis que se olvida de los elementos literarios utilizados por Méndez en sus relatos.

Otro estudio trascendental es “Literatura y poder: una interpretación en clave simbólica de *Los girasoles ciegos*” de José Palomares. El aspecto principal de este artículo es el estudio de los paratextos y cómo se relacionan para dar cohesión a los relatos. Palomares establece una dicotomía entre la luz y la sombra, a partir de ello analiza los símbolos y ciertos párrafos del texto para dejar al descubierto los elementos ficcionales. Palomares parte del título del cuarto cuento “Los girasoles ciegos” y de una de las frases del diácono Salvador para establecer su análisis: “Reverendo padre, estoy desorientado como los girasoles ciegos. A pesar de que hoy he visto morir a un comunista, en todo lo demás, padre, he sido derrotado y por ello me siento sicut nubes..., quasi fluctus..., velut umbra, como una sombra fugitiva” (Méndez 105). A partir de esta cita y el título del libro, el autor comienza a analizar los intertextos que hacen referencia a la dicotomía oscuridad-luz, sin embargo, incorpora el símbolo del silencio, el cual se convierte en un elemento inseparable de la oscuridad.

Palomares no deja a un lado la cuestión política y hace énfasis en la desorientación de los personajes, los cuales, se encuentran vencidos, oprimidos, envueltos en la oscuridad que representa la derrota que se extiende en el silencio, el cual se encarga de diluir las palabras. ¿El lado oscuro de las cosas sólo puede expresarse en el silencio?

Otro artículo que se enfoca en los intertextos es el publicado por Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, el cual parte de una cita de *El Quijote*: “El miedo que tienes, —dijo don Quijote— te hace, Sancho, que ni veas ni oigas a derechas, porque uno de los efectos del miedo es perturbar

los sentidos”. A partir de la cita, la autora desarrolla el análisis de “Segunda Derrota: 1940”. Este artículo ejemplifica la sensación del miedo en ciertos párrafos y sintetiza, de modo muy general, las distintas formas en que se ha abordado la obra de Alberto Méndez; éstas son el silencio y la memoria histórica. Lo relevante en esta investigación es que se centra en el homenaje a la tradición poética de la península ibérica, pues se pueden encontrar diversas similitudes entre el personaje principal, un poeta joven que recita a Garcilaso de la Vega y cuyo proceder ante la guerra, se asemeja a la figura histórica de Miguel Hernández, poeta que en busca de un ideal político forma parte y muere en una lucha en que la derrota era el único fin. Sin embargo, el punto culminante del cuento es el verso de Góngora que se encuentra en *La Fábula de Polifemo y Galatea*: “Infame turba de nocturnas aves”. Este verso es parte del desarrollo de la teoría del miedo que provoca un ambiente de oscuridad y tristeza en el espacio. El sesgo que presenta esta investigación es que al enfocarse en el estudio de un solo relato pierde la percepción del conjunto de la obra, ¿se podría aplicar el mismo análisis al resto de los cuentos? ¿Es la intertextualidad un recurso recurrente de Méndez?

Uno de los estudios más importantes en cuestiones humanistas es el de “‘Homo sacer’ y franquismo. Una lectura crítica de *Los girasoles ciegos*” de Eduardo Matos-Martín. Este artículo académico, con tintes políticos, parte de la tesis de Giorgio Agamben en *Homo Sacer*. Matos-Martín sugiere que los personajes están muertos en vida, son anti-héroes y anti-épicos, ya que se les ha despojado de sus derechos jurídicos y políticos, son deshumanizados por medio de las restricciones impuestas por la dictadura franquista y se ven inmersos en la extrema violencia, se convierten en topes, encarcelados, fugitivos porque el sistema político pretende exterminarlos, desaparecerlos, para que no quede un rastro memorístico de ellos. Un aspecto para estudiar con mayor profundidad es la escritura como instrumento de poder y de reivindicación, los personajes derrotados de los relatos hacen uso de la escritura y, por medio de cartas, manuscritos, traducciones,

pueden dejar un testimonio. Es preponderante señalar los valores éticos de cada uno de los personajes derrotados, a pesar de las vicisitudes no pierden la calidad moral y ética, aunque su destino se aleja de ser glorioso. El estudio se enfoca completamente en la crítica política y deja una propuesta de análisis, la postura del anti-héroe y los aspectos que se contraponen a lo épico, ambos podrían ser la base teórica de una investigación. Matos-Martín se enfoca en la carga ideológica y política de los personajes derrotados, pero le falta analizar bajo esta perspectiva el discurso del único personaje aparentemente vencedor de los relatos, el discurso del diácono Salvador, impregnado del pensamiento religioso. En general, el papel de la Iglesia como Institución y su discurso no es estudiado en profundidad en este estudio.

En “The Nullification of Domestic Space in Alberto Méndez's *Los girasoles ciegos*”, Lorraine Ryan comienza con una biografía de Alberto Méndez y enmarca la importancia de su obra en la actualidad, convirtiéndose en una especie de post-memoria, principalmente porque las narraciones son reconstruidas con las sensaciones, vivencias y percepciones de otros. El análisis de Ryan parte de las investigaciones de Mieke Bal relacionadas con la narratología y la espacialidad. De acuerdo con Ryan, el espacio se convierte en un reflejo de lo político, el cual es invadido por los mecanismos de control del gobierno franquista convirtiéndose en una dicotomía que separa el espacio público del privado. El estudio sólo aborda: “Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos”, en este cuento las acciones se desarrollan en Madrid, los personajes principales se mueven entre el hogar, el colegio y las calles, donde el espacio es un símbolo político e ideológico. Es en el espacio privado donde se configuran las emociones de los personajes, en contraposición al espacio público, en el cual la identidad se distorsiona y se suprime. Se hacen evidentes los mecanismos de control y represión que se infiltran en el espacio doméstico y, a medida que avanza la narración, desgarran la intimidad y la subjetividad de los personajes derrotados. El estudio de Ryan es relevante porque aborda de forma profunda el espacio y cómo se

ve afectada la psique y las acciones de los personajes por las medidas políticas de los vencedores. Sin embargo, este análisis sólo se extiende a uno de los cuentos y falta aplicar este tipo de análisis a los otros tres, que se enfocan en la geografía agreste de España y el espacio carcelario.

Francis Lough en “Ideology, Affect and the Body in Alberto Méndez’s *Los girasoles ciegos*” se enfoca en el estudio de dos de los relatos que componen la obra: “Si el corazón pensara dejaría de latir” y “Manuscrito encontrado en el olvido”, su punto de conexión radica en el análisis del cuerpo y las emociones; además, fundamentado en las teorías planteadas por Fernando Larraz y Sebastián Faber, Lough asume que los textos literarios son respuestas críticas que contribuyen al cambio de una sociedad. Con base en la teoría de la recepción, alude a las bases éticas del lector y sus argumentos sociohistóricos como un cimiento que puede ayudarle a ser otro, a través de la identificación de ciertos elementos en la lectura de una obra literaria; es decir, la lectura individual puede llevar a lo social. Estas teorías son complementadas con un análisis de las emociones, sustentadas en estudios hechos por Hanna Arendt y Christopher Bassford, que enuncian a la guerra como una emoción violenta. También se hace una crítica a las consecuencias de la guerra que van más allá de una espacialidad temporal, pues afecta, de forma emocional, a los que sufren sus estragos, dejando a muchos miembros de la sociedad con una herida difícil de sanar. Por todo ello, éste es un estudio fundamental en la investigación de la obra de Méndez.

En cuanto a la estructura, José María Pozuelo Yvancos en “Cohesión narrativa en *Los girasoles ciegos*” utiliza el concepto *ciclo de cuentos* para ejemplificar cuatro elementos que le dan cohesión a los relatos: los paratextos, los cuales contienen el año de desenlace y el número de la derrota; la relación que los personajes tienen con la escritura, en forma de cartas, manuscritos, traducciones; el carácter intelectual de cada derrotado; el último, y más importante, el proceder ético de cada uno de los personajes, *pathos moral*, que otorga una muerte digna a cada uno, cada personaje tiene la oportunidad de cambiar su destino, pero sus convicciones les impiden la renuncia

de sus ideales. Basado en los elementos que dan cohesión a los cuentos, Pozuelo cuestiona el carácter de novela que se le ha atribuido en ocasiones: “De este modo Alberto Méndez ha querido que la cohesión de las historias permita que el libro se lea no como una novela (sería a mi juicio un error considerarla así), sino como un libro de cuatro relatos que ve reforzada de diferentes formas su índole unitaria” (Pozuelo 246). Además de esta polémica, el teórico alude a la falta de estudios humanistas, lo cual es importante resaltar, debido a que este enfoque ayudaría a comprender la complejidad de los personajes desde diferentes perspectivas filosóficas y éticas.

Cristina Albizu Yeregui en “*Los girasoles ciegos* en la encrucijada del género” comienza debatiendo sobre las raíces del género cuento, sus inicios orales y la dificultad que se ha tenido para delinearlos. Además, hace algunos apuntes sobre las reflexiones de Edgar Allan Poe sobre el género: brevedad, efecto único, economía, condensación y la lectura de principio a fin. También hace hincapié en la teoría del cuento de Cortázar y su alusión al mundo del boxeo. Ambas teorías funcionan para cuestionar el estado del género cuento en el siglo XXI, ¿es posible que, en general, se hayan disuelto los géneros? ¿Se ha diluido el canon? Albizu Yeregui polemiza sobre el *ciclo de cuentos*, un concepto que acuñó Forrest L. Ingram en su tesis de doctorado. Esta teoría se fundamenta en que en una obra pueden existir una serie de cuentos que tienen independencia entre ellos, pero que a la vez existe una especie de conexión entre cada uno y le corresponde al lector hallar esos puntos. Es así como Albizu Yeregui sostiene que los relatos de Méndez tienen un final sorpresivo y, aunque son independientes, mantienen relación entre ellos por medio de los paratextos y la interrelación de los personajes en los relatos, debido a que algunos de ellos aparecen en más de uno. También hace énfasis en la estructura circular de cada uno de los relatos, además, sostiene que en las primeras frases de la narración se encuentra el desenlace. Este artículo da una pauta para seguir investigando sobre la forma de *Los girasoles ciegos*, ¿son cuentos o son relatos? ¿Por qué son relatos y no cuentos? ¿Es una novela? Este estudio no es conclusivo porque se enfoca

en los elementos que le dan cohesión al ciclo de cuentos y otorga una base para seguir debatiendo sobre la estructura de *Los girasoles ciegos*.¹

Asimismo, se han analizado los relatos desde una perspectiva de género, este estudio se ha llevado a cabo principalmente por Lisa Renee Di Giovanni en su artículo “Masculinity, Misogyny, and Mass in *Los Girasoles Ciegos* by Alberto Méndez”, donde, a través de conceptos relacionados con el patriarcado y la misoginia, examina el papel de la Iglesia y su indisoluble relación con el régimen franquista. Estos conceptos se utilizan para analizar el cuarto relato “Los girasoles ciegos”. Es indudable la aportación de la perspectiva de género que sostiene Di Giovanni, ya que en este relato aparece el único personaje femenino con un papel activo en la obra. La académica analiza los modelos culturales e ideológicos puestos en práctica por la dictadura para minimizar la participación de la mujer en el plano público; estas prácticas quedan de manifiesto en las acciones del diácono Salvador. Esta investigación se centra en sólo un relato, debido a que en el resto las voces femeninas sólo son aludidas en cartas o en el manuscrito.

Desde su aparición, *Los Girasoles Ciegos* se convirtió en una obra que atrajo las miradas de los investigadores, especialmente por el énfasis en la recuperación histórica y memorística de La Guerra Civil Española. Como se ha podido apreciar, la obra ha generado un gran entusiasmo en las investigaciones de tipo político e ideológico, dejando a un lado el análisis de los recursos ficcionales, intertextuales, poéticos y estructurales presentes en la obra. Otras investigaciones se centran en analizar uno solo de los cuentos, dejando el análisis de cierta forma incompleto.

¹ Para profundizar en la discusión de los géneros, el ensayo de Todorov “El origen de los géneros” podría ser un texto base sobre sus límites y rupturas. En este trabajo, Todorov se enfoca en la disrupción del término, debido a que existen ciertas obras que rompen con las clasificaciones y se encuentran lejos de ser catalogadas. En cierto modo, los géneros han perdido su importancia debido a que se han debilitado sus fronteras y han consolidado la esencia de la literatura. Enfrascar a *Los girasoles ciegos* en un género inamovible sería limitado, dado que los relatos muestran un estilo híbrido. Como lo establece Todorov: “Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión por desplazamiento, por compinación. (34)

Existen símbolos que aparecen en los cuatro relatos y que le dan cohesión a la narrativa. Méndez hace menciones constantes a la ceguera, la oscuridad, la melancolía y el miedo, estos elementos se enfatizan al referirse a la diégesis de la derrota. En este sentido, las ideas teóricas de Luz Aurora Pimentel pueden traer luz desde un análisis semántico, a través de los conceptos de *patrones semánticos* y *continuidad semántica* se explica que una parte de la construcción de una narrativa se basa en adjetivaciones, descripciones e intertextos que le dan consistencia y aluden a ciertos conceptos ideológicos y simbólicos. En el caso de *Los girasoles ciegos* existen fragmentos de poemas, descripciones corporales y espaciales que conforman un *patrón semántico* y entretejen un universo narrativo que profundiza en el carácter de la derrota que enuncia cada relato en los paratextos. Como se observa, las investigaciones realizadas hasta la fecha se enfocan en las particularidades memorísticas, políticas e ideológicas, razón por la cual la línea de mi tesis se centra en los elementos semántico-simbólicos que le dan cohesión a la obra para poder profundizar en el sentido humanista de esta narrativa. El objetivo principal es analizar los símbolos en *Los girasoles ciegos* que critican las políticas impuestas por la dictadura, las cuales se ven representadas en la decadencia y la derrota los personajes. En primer lugar, se expondrá la función de los entramados metaliterarios que construye la obra al integrar alusiones o textos de autores españoles del Siglo de Oro y contemporáneos a la Guerra Civil, pues llevan una carga semántica relacionada con la muerte, la luz, la oscuridad y la noche que cohesionan el sentido de derrota en cada cuento. Posteriormente se analizarán las descripciones y metáforas de la representación del cuerpo, desde la enfermedad, la mutilación, el hambre y la muerte, estos aspectos enfatizan la deshumanización que sufren los personajes al ser suprimidos por los mecanismos de los vencedores. Por último se examinarán las descripciones y metáforas relacionadas con la geografía de España y el espacio urbano, pues son una representación de la desazón de los personajes.

1.2 Marco teórico

En su tesis doctoral, Forrest Ingram teoriza sobre “el ciclo de cuentos”. Su tesis radica en cómo los cuentos que conforman una obra muestran cierta independencia en las acciones, sin embargo, cada uno influye en la historia del otro, y de esa manera se modifica la experiencia lectora. “A story cycle is a set of stories so linked to one another that the reader’s experience of each one is modified by his experience of the others” (1). De esta forma, existe cierto grado de interrelación entre los personajes que conforman los relatos, por ejemplo, en *Los girasoles ciegos*, el capitán Alegría, que es el protagonista de “Primera derrota: 1939”, aparece en “Tercera derrota: 1941” y es aquí donde se sabe de su suicidio y de las vicisitudes que pasó al tratar de regresar a su pueblo de origen. “Cuarta derrota: 1942” tiene interrelación con “Segunda derrota: 1940”, debido a que Elena, quien muere al dar a luz, resulta ser hija de Ricardo Mazo, el personaje topo que aparece en el último de los relatos. Este es un ejemplo de cómo el lector modifica su experiencia lectora al conocer la conexión entre cada uno de los personajes y la interrelación de las acciones.

No sólo las acciones de los personajes le dan cohesión a la obra, también la enunciación de los paratextos, lo cual le da un sentido de unidad a la totalidad de la obra como lo menciona Cristina Albizu Yeregui:

En cuanto a la importancia que el aparato paratextual entraña respecto al carácter unitario del libro resultan también significativos los intertítulos de los cuatro capítulos o cuentos que conforman el libro («Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir» / «Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido» / «Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos» / «Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos»). (74)

Ingram utiliza la metáfora de una rueda, para establecer la relación entre los elementos recurrentes y el desarrollo del ciclo de cuentos que giran en torno a una temática central: “Recurrence and development usually operate concurrently like the motion of a wheel. The rim of the wheel represents recurrent elements in a cycle which rotate around a thematic center” (12). En el caso de

Los girasoles ciegos la temática central es la Posguerra Civil Española y cómo ésta esencialmente transcurre y afecta a los personajes que perdieron la guerra.

La interrelación de los personajes entre los relatos es una forma de vincular las acciones. A lo largo de las páginas de la obra de Méndez se puede apreciar cómo los protagonistas comparten un destino fatal que se podría interpretar como la colectividad de la derrota: “Así, el personaje colectivo figura más en el ciclo de cuentos que el individual” (Antonaya 446). Con base en estas afirmaciones, se reitera, el tema central es la Posguerra y, alrededor de ella, se conforma una especie de memoria colectiva.

En *Los girasoles ciegos* se encuentran ciertos elementos que enlazan la narrativa, por ejemplo, el tema central de la guerra perdida, la interrelación de acciones entre los cuentos y la secuencia de los paratextos; además, existen símbolos recurrentes en los cuatro relatos que le dan cohesión, pero también ese tono de desolación que los caracteriza particularmente. En este estudio se analizarán los símbolos o imágenes poéticas que aparecen en los cuatro relatos. El primero de ellos se encuentra relacionado con el lenguaje poético; el segundo, es el cuerpo como símbolo; por último, se analizará el espacio.

1.2.1 La imaginación simbólica

De acuerdo con Gilbert Durand en *La imaginación simbólica*, a lo largo de los siglos ha existido una tradición que trata de desvalorizar los símbolos o imágenes poéticas en el arte y en general en la vida cotidiana. Los estudios científicos han buscado la objetividad y en ese afán se ha despojado a la imaginación de su valor. Uno de los fenómenos relacionados con el símbolo es la reducción de significado tal como le sucedió a Freud en sus estudios del psicoanálisis que le llevaron a enlazar el símbolo con la libido: “Todas las imágenes, todos los fantasmas, todos los símbolos, se reducen a alusiones imaginarias de los órganos sexuales masculino y femenino” (50).

En una narración puede ocurrir un fenómeno semejante, a lo largo de la historia de la literatura se han conformado teorías para establecer los análisis pertinentes. Es innegable que se han hecho numerosos estudios en torno al símbolo, con estas perspectivas, las imágenes poéticas pueden ser reducidas en su interpretación. Una forma de evitarlo es con un análisis de las claves que el propio texto contiene para interpretarlo. Esas claves pueden estar relacionadas con las referencias, los intertextos, las descripciones espaciales o incluso las metáforas que se pueden encontrar en un texto.

En cuanto al llamado símbolo, hasta nuestros días existe una gran variación léxica para referirse a éste, debido principalmente a los enfoques de las investigaciones y al desprecio que ha existido en torno a la imaginación: “la mayoría de los autores utilizan indistintamente «imagen», «signo», «alegoría», «símbolo», «emblema», «parábola», «mito», «figura», «icono», «ídolo», etcétera” (Durand, *La imaginación* 9). Por ejemplo, Bachelard, a quien se hará constante referencia en este estudio, prefiere usar el concepto de imagen poética.

Para comprender la imagen poética es necesario establecer una relación con la conciencia, debido a que allí se hace la representación del mundo. Para Durand existen dos formas de lograrlo, una directa y otra indirecta. La forma directa se relaciona con la representación, lo que se puede observar a través de nuestros ojos y se presenta en “carne y hueso”. La forma indirecta es aquella que no se puede representar en “carne y hueso” o de una forma objetiva, como sensaciones, recuerdos de infancia, cuya forma de representación se encuentra en la imagen (9).

Los símbolos son una forma de representación del mundo, que en ocasiones hay que diseccionar y analizar para encontrar el significado o significados que se pueden desprender de cada una de las partes. “El símbolo necesita ser descifrado, precisamente por estar cifrado, por ser un criptograma indirecto, enmascarado” (Durand, *La imaginación* 60).

Sociólogos como David Le Breton o antropólogos como Claude Levi-Strauss sustentan algunas de sus investigaciones en el estudio de ritos, mitos y costumbres de civilizaciones que basan su cosmogonía en el uso de símbolos. Si realizamos una analogía con estas civilizaciones y la diégesis de una obra literaria, cada autor crea una cosmogonía llena de símbolos que pueden ser desentrañados por medio de un análisis. Aunque un autor no se remita a una cosmogonía divina, crea una diégesis en la que se ven representados los sistemas políticos y sociales, así como imágenes poéticas que pueden ser descifradas y para lograrlo se necesita el uso del lenguaje. Luz Aurora Pimentel deduce esta parte al citar a Culler: “la expectativa de que [el relato] ha de generar un mundo. Las palabras deben ordenarse de tal manera que, a través de la actividad de la lectura, surjan modelos del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad, y, de manera muy especial, del tipo de significación que producen esos aspectos de la sociedad” (Pimentel 10).

En cuanto el uso del lenguaje, la obra de *Los girasoles ciegos* tiene constantes referencias a imágenes poéticas de la tradición literaria española. Se le otorga al poeta un papel importante en la diégesis de cada uno de los relatos: “En las horas de los grandes hallazgos, una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones de un poeta” (Bachelard, *La poética de la ensoñación* 10). En este caso, el primero de los símbolos a dilucidar es la aparición del verso de Góngora “Infame turba de nocturnas aves” (Méndez 40).

Nuestra herencia positivista ha provocado la búsqueda de la objetividad en la investigación; sin embargo, cuando se construyen imágenes en la conciencia es necesario un matiz subjetivo: “las imágenes no se explican ya por sus rasgos objetivos, sino por su sentido subjetivo” (Bachelard, *El aire* 129). Si se toma la oscuridad como un símbolo, éste puede tener diferentes acepciones dependiendo de lo que se quiere demostrar y del contexto en que se ubica. Para un infante puede resultar en una serie de relaciones, oscuridad = noche, lo cual implica la irrupción de un mundo

imaginario relacionado con fantasmas. Para alguien que sufre ceguera, la oscuridad es la ausencia de imágenes y colores, lo cual conlleva la imposibilidad de ver lo que existe alrededor en una realidad aparente. En un sentido objetivo, la oscuridad es la ausencia de luz, la terminación del día. La oscuridad, en un sentido poético, puede tener distintas interpretaciones dependiendo del contexto, para algunos puede estar relacionada con la monstruosidad (Alonso 245) y la aparición de augurios. Si estos elementos representan una metáfora es posible que para Méndez la oscuridad esté conectada con la derrota.

Ahora cabe preguntarnos en qué consiste esa subjetividad y cómo estudiar los símbolos de la obra poética. Hay imágenes poéticas que se han hecho inamovibles con el paso del tiempo, representan un concepto en boga en ciertos periodos de la historia de la literatura, es tal su inmovilidad que se han escrito diccionarios que las definen; sin embargo, para poder percibir y construir un nuevo significado, Bachelard menciona que se debe deconstruir, liberarnos de la concepción primera para lograr la acción imaginante: “Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante” (*El aire* 9).

La imagen puede ser una forma de desligarse del razonamiento científico, sin embargo, es imposible tener una libertad absoluta en la interpretación de imágenes. Si se toma como ejemplo a los símbolos de la poesía habría que atender a distintos códigos de la época en que vivió el poeta, al contexto en el que se desarrollan, en ocasiones, la intención del texto así es que, aunque puede ser un tanto subjetiva, no se desprende de toda objetividad a la hora de discernir el significado.

La imagen adquiere cierta movilidad que logra gracias al lenguaje poético. Si se hace una analogía de las imágenes que aparecen en *Los girasoles ciegos* con las de *La Odisea*, Ulises, quien

experimenta un viaje lleno de vicisitudes y contratiempos, finalmente, logra su arribo a Ítaca y a un destino glorioso. Sin embargo, el viaje en *Los girasoles ciegos* se convierte en una serie de imágenes que tienden a la oscuridad y la derrota. Ulises es un héroe y los personajes de Méndez se convierten en una representación del antihéroe.

Ahora se expondrán las implicaciones de las imágenes poéticas en el contexto de la guerra. Para Bachelard el modo de ensoñación le permite a la conciencia, representada por el yo, conocer otros mundos: “La ensoñación poética es una ensoñación cósmica. Es una apertura hacia un mundo hermoso, hacia mundos hermosos. Le concede al yo un no-yo que es el bien del yo; mi no-yo” (*La poética de la ensoñación* 28). Sin embargo, el contexto de la guerra anula estas formas del ser, debido a que el mundo representa al horror de la realidad: “Ante un mundo real podemos descubrir en nosotros mismos el ser de la preocupación. Entonces somos arrojados al mundo, entregados a la inhumanidad del mundo, a su negatividad; el mundo se convierte, entonces, en la nulidad de lo humano” (28). A este respecto, la guerra convierte la diégesis del relato en una representación de lo inhumano.

Es necesario establecer que los símbolos no tienen un significado unívoco, más bien conviven en una serie de conceptos opuestos: “un vasto sistema de equilibrio antagónico en el cual la imaginación simbólica aparece como sistema de «fuerzas de cohesión» antagónicas que se ven reflejadas en el signo: significado/significante” (Durand, *La imaginación...* 116). Existen relatos cuyas acciones se desarrollan en la guerra y se delimitan conforme a ella, la interpretación nunca es unívoca. Si nos enfocamos en la Guerra Civil Española se remite a dos bandos, ambos en lucha por un ideal político, aquí se pueden desprender una serie de signos: *ataque* en contraposición a *defensa*; *vida* en contraposición a *muerte*. Estos conceptos como una metáfora de la *luz*, opuesta a la *oscuridad*.

Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario* dedica un apartado a “Los símbolos nictofomorfos” en el que se enfoca en la oscuridad, no en contraposición a la luz, en su lugar hace referencia a una serie de imágenes que se dan en distintos contextos culturales y que se relacionan entre sí. En general, al enunciar a la oscuridad existe un consenso de significados, la oscuridad contiene una carga negativa y tendiente a la depresión. Durand, al aludir a sus fuentes, menciona: “La valorización negativa de lo negro significaría, según Mohr, pecado, angustia, rebeldía y juicio. En las experiencias del sueño despierto se observa incluso que los paisajes nocturnos son característicos de los estados de depresión” (84). Con base en sus observaciones, la guerra se convierte en un espacio de oscuridad en donde las acciones de los personajes de un relato se convierten en una representación de la desolación y la nulificación; los símbolos se contraponen a la representación de lo bello o lo hermoso. Los personajes de *Los girasoles ciegos* encuentran un escape en la escritura, la cual se convierte en una forma de ensoñación que se alberga en el de flujo del pensamiento, de dar cabida a la memoria y a una forma de sobrevivencia del yo.

El segundo de los símbolos a analizar se encuentra relacionado con el cuerpo, David Le Breton realizó un estudio extenso sobre el cuerpo y sus significados en *Antropología del cuerpo y modernidad*, en esta investigación establece la importancia del cuerpo como identidad del ser humano. “Sin el cuerpo, que proporciona un rostro, el hombre no existiría. Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna (Le Breton al referirse a los trabajos de Gorges Balandier). La existencia del hombre es corporal” (7). De esta forma, el cuerpo proporciona una experiencia en el mundo, la conciencia crea imágenes en torno a éste, que pueden ser analizadas para comprender el entorno social, que en el contexto de la guerra desprenden una enorme carga de sufrimiento y dolor.

El cuerpo tiene una función social y cultural, la que puede ser determinada por el contexto histórico en el que se ubica: “Las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición

determinada dentro del simbolismo general de la sociedad” (Le Breton 13). En una guerra se observa cómo el cuerpo puede perder su valor político y de acuerdo con los estatutos establecidos a nivel Estado se puede llevar a la nulificación del otro en un contexto regido por las reglas del conflicto armado.

Si se toma al cuerpo como un símbolo, se puede establecer un antagonismo entre el cuerpo vivo y el cadáver, lo que puede llevar a un grado de horror en contraposición a lo bello. En una narración como *Los girasoles ciegos* la muerte se convierte en el destino trágico de los personajes principales, los símbolos representados por el cuerpo se impregnan de la oscuridad que la guerra por sí sola conlleva. El lenguaje seleccionado para la narración se convierte en la cumbre que nos narra el horror: “En un estadio ulterior, la identidad insostenible del narrador y del medio que parece sostenerlo no se narra más, sino que se grita o se describe con una intensidad estilística máxima (lenguaje de la violencia, de la obscenidad, o de una retórica que enlaza el texto con la poesía)” (Kristeva 186). Alberto Méndez recrea una serie de memorias colectivas que relatan las consecuencias de una guerra y lo hace por medio del espacio, la poesía y el cuerpo, construyendo un cuadro en el que se visualizan distintos elementos en la composición y todos ellos están impregnados de cierta oscuridad. Además, existe una simbología en la geografía que recrea la imposibilidad de la huida y del exilio.

En cuanto al espacio narrativo, se puede establecer una relación directa entre el espacio tridimensional exterior que, de cierto modo, afecta el espacio interior representado por la conciencia de los personajes: “Parece que halla así una correspondencia entre el espacio de tres dimensiones y el espacio íntimo que Joé Bousquet llamó felizmente ‘espacio sin ninguna dimensión’” (Bachelard, *El aire* 19).

El relato ve construido un mundo donde las acciones de los personajes se llevan a cabo tanto en el espacio público como en el privado, en las descripciones del espacio narrativo todo tiene

un por qué: “En términos generales, para ‘representar’ —es decir, para significar— los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una ‘imagen’ sino un cúmulo de efectos de sentido” (Pimentel 25).

La descripción del espacio es preponderante para visualizar los elementos que lo conforman. Es a través del narrador que se pueden conocer los símbolos, algunos de ellos son un homenaje a la tradición y a la memoria de los que sufrieron un evento trágico. En *Los girasoles ciegos* el espacio es de confinamiento, ya sean las zonas agrestes que no permiten a los personajes huir en busca del exilio, ya sea el espacio urbano que se conforma como una trampa. El espacio íntimo describe las carencias de los personajes cuya única escapatoria es la escritura.

Sin embargo, para Genette, de acuerdo con Pimentel, los objetos que son parte de una descripción son “connotaciones de mimesis” y su única función es garantizar el efecto de realidad (Pimentel 30). Algunas de las descripciones relacionadas con los objetos otorgan un sentido de realidad al relato, sin embargo, no todos los objetos tienen esa función, algunos tienen el carácter de símbolo.

Así, en este breve estudio, se puede apreciar que las investigaciones de Durand, Le Breton y Bachelard ofrecen diferentes perspectivas para poder realizar la interpretación de una obra literaria.

2. Entramado metaliterario

2.1 “Infame turba de nocturnas aves”

“Infame turba de nocturnas aves” es un verso de Luis de Góngora y Argote, forma parte de *Fábula de Polifemo y Galatea* y se ha convertido en punto de referencia de los estudios gongorinos. Es importante este endecasílabo de Góngora en *Los girasoles ciegos* porque se erige como un símbolo de denuncia en “Segunda derrota: 1940”, debido a que la historia del poeta Eulalio Ceballos se inicia y se concluye con este verso. El relato comienza cuando el narrador testigo encuentra el cuaderno del poeta en el año de 1952, en el Archivo General de la Guardia Civil dentro de un sobre amarillo en el que se puede leer “DD (difunto desconocido)” (Méndez 39). La razón principal que expone este narrador para leer el diario es el verso de Góngora: “No había más señal de vida, pero el informe sí 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’” (40).

Al pasar las páginas del diario, una de las observaciones que hace el narrador es la variación del tamaño de la caligrafía: “Al principio la escritura es de mayor tamaño, pero poco a poco se va reduciendo, como si el autor hubiera tenido más cosas que contar de las que cabían en el cuaderno” (40). La intensificación de las emociones, la muerte de Elena, pero sobre todo la soledad pueden ser los factores que detonen su escritura, un flujo de pensamiento que se deja plasmado en el manuscrito. Asimismo, las páginas representan la construcción de una voz que dejará su testimonio después de la muerte, en la “PÁGINA 3” el soldado-poeta muestra dos certezas, la primera es que morirá en la braña, la segunda que alguien leerá su manuscrito: “Quiero dejar todo escrito para explicar a quien nos encuentre que él también es culpable, a no ser que sea otra víctima. Quien lea lo que escribo, por favor, que esparza nuestros restos por el monte” (41). Por último, da indicaciones sobre el fin último de sus restos.

Las últimas palabras trazadas en el cuaderno se pueden descifrar gracias a la interpretación del narrador testigo, el lápiz se ha terminado y quedan los rastros de un tizón: “(Ya no está escrita con el mismo 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...) ‘Infame turba de nocturnas aves’” (56). Con este verso, el poeta presenta una protesta en forma de dicotomías, del interior al exterior, del microcosmos al macrocosmos, de lo ilegible a lo legible. Es probable que el poeta escribiera el verso de Góngora con su último aliento, acto último de protesta y de la cercanía de la muerte. Para Catherine Orsini-Saillet el hecho de no poder escribir, no tener un lápiz para poder hacerlo, simboliza la muerte del poeta: “La última página ya no se escribió con el lápiz sino con un tizón apagado, lo que corrobora la idea de que sin poder ya escribir se murió el poeta, tras gastar el último trozo del lápiz en trazar aplicadamente el nombre del recién nacido, Rafael, ciento cuarenta y cuatro veces” (11).

Méndez no es el primer escritor en utilizar el verso de Góngora para construir un texto literario con cultismos: “El verso de Góngora es el intertexto –recreado también por Manuel Vázquez Montalbán en *Ciudad* (1997) en alusión a la Falange” (Palomares 140). Además de retomar el verso de Góngora, Vázquez Montalbán elabora un verso consecutivo para establecer una metáfora entre las aves y la Falange: “infame turba de nocturnas aves / de crespones rojinegras sibilas” (Serna, párr. 8). El verso de Góngora ya no se refiere a la *Fábula*, ahora enuncia un contexto político: “aludiendo con este nuevo verso (‘de crespones rojinegras sibilas’) a los colores simbólicos de Falange, haciéndose eco, pues, de un cultismo que se mezcla con referencias populares” (párr. 8). Como se puede apreciar, el verso de Góngora se combina con un contexto popular y adquiere un nuevo significado al denunciar el ambiente político de la Posguerra Civil Española. Es probable que Méndez retome la representación de la Falange de este verso de Montalbán para enunciar la protesta del poeta-soldado, “las nocturnas aves” se resignifican en este

relato contemporáneo y adquieren un tinte político, el símbolo de la ceguera, el establecimiento de nuevas políticas que tienen la finalidad de acechar y exterminar: “Los gongorinos murciélagos con los que el joven soldado alude al ambiente represivo del franquismo, entran en relación con los metafóricos girasoles epónimos, mediante la implícita ceguera de las funestas aves nocturnas” (Orsini-Saillet 4-5).

Tanto en el Renacimiento como en el Barroco el tema de Polifemo y Galatea se convirtió en una fuente de inspiración que distintos poetas retomaron de la tradición de Ovidio. Para Dámaso Alonso, el poema de Góngora presenta una singularidad sobre el resto de las obras, principalmente en la representación del Cíclope: “Si en los principios del poema de Góngora, Polifemo es sólo un monstruo de ferocidad, dotado por la naturaleza de enorme estatura y descomunales fuerzas, pero señalado por ella con su grotesco único ojo, más adelante, al llegar al ‘canto’ del cíclope, el lector percibe algo nuevo: hay una veta de dulce ternura en aquella alma monstruosa” (233).

En relación con *Los girasoles ciegos*, este endecasílabo tiene una gran carga simbólica, no sólo en “Segunda derrota: 1940”, sino que se convierte en una imagen constante a lo largo de las narraciones que comprenden la obra, como se analizará, se vincula a la representación monstruosa de los hechos que siguieron a la Guerra Civil y a la denuncia de distintos mecanismos que se encargaron de establecer orden, cuyas características tienden a la oscuridad.

En el análisis hecho por Dámaso Alonso resalta el contraste entre lo bello y lo monstruoso del poema y selecciona dos endecasílabos que engloban estos conceptos: “infame turba de nocturnas aves” en contraposición con “la alba entre lirios cándidos deshoja” (246). El primero lleno de oscuridad, el segundo con una tendencia al blanco, un contraste entre luz y sombra.

A partir de la propuesta de Alonso, Enrica Cancelliere hace un análisis visual del poema de Góngora y además utiliza algunos conceptos de Rensselaer W. Lee, historiador del arte, para poder estructurar la obra *Polifemo y Galatea*: “Entre el Renacimiento y el Barroco la praxis artística y las

reflexiones sobre las artes instauran intercambios tanto formales como temáticos. En la estela del *topos* horaciano ‘ut pictura poesis’ la pintura será ‘poesía muda’ y la poesía ‘pintura que habla’” (109). Con base en estas ideas, en la conciencia del lector se puede configurar un lienzo en el que se despliegan personajes, colores e incluso sensaciones que dan sentido a las acciones en las que la luz y la oscuridad forman parte preponderante de la composición.

Si se realiza una configuración de los acontecimientos de *Los girasoles ciegos* en relación con lo establecido por Cancelliere, el narrador de “Segunda derrota: 1940” relata que ha encontrado “un cuaderno de pastas de hule” entre “un esqueleto adulto y el cuerpo desnudo de un niño de pecho” (Méndez 39). Este manuscrito relata las tristezas, el hambre y el horror de un poeta que no logró huir y, por tanto, no logró salvarse de los entramados franquistas. Entre lo pictórico y lo poético la narración plasma el endecasílabo gongorino: “Infame turba de nocturnas aves” (40). Al ser un poeta el principal personaje del relato se establece una relación directa entre la tradición poética y la oscuridad como lo establece Durand: “Los poetas vienen una vez más a confirmar el psicoanálisis de las leyendas, todos han sido sensibles a este aspecto nocturno, ciego e inquietante que reviste el forro inconsciente del alma” (Durand, *Las estructuras* 88). Respecto a las aves, el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot menciona que: “simbolizan con gran frecuencia las almas humanas” (178), en alusión a este significado, las aves gongorinas se convierten en las almas encargadas del nuevo orden, pero con una representación oscura.

Alonso, al referirse a la octava que contiene el verso aludido establece lo siguiente: “La octava 5 es la estrofa de la tenebrosidad; en la sombra absoluta están las fuerzas del mal, como representadas en esas aves infaustas que velan en la caverna. Pero en la oscuridad profunda hay aún un equilibrio, un acompasado batir de alas de las aves agoreras” (236). En este sentido, el espacio que ocupan los republicanos, ya vencidos, ya condenados, se vislumbra como nocturno, y desesperanzador, los agujeros se vuelven contra ellos y los lleva a esperar la muerte.

Para Eduardo Matos-Martin, el verso de Góngora “alude alegóricamente a esa fuerza omnipresente que estaba ocupando todo el país y que lo está mortalmente reclamando” (214). Las aves representan a todo un sistema relacionado con el nuevo Estado en el que Franco finca y consolida las bases de una dictadura en la cual se convierte en un personaje omnipresente, además, en conjunción con la institución representada por la Iglesia, encuentra validación para establecer un orden a partir del caos: “Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo” (Génesis 1:2). Estas consideraciones son explicadas por Lorenzo, personaje del último relato que comprende *Los girasoles ciegos*, en el que describe su vida cotidiana: “En el colegio, Franco, José Antonio Primo de Rivera, la Falange, el Movimiento eran cosas que habían aparecido como por ensalmo, que habían caído del cielo para poner orden en el caos, para devolver a los hombres la gloria y la cordura” (Méndez 130).

El desorden y la oscuridad están ligados con los orígenes del mundo y la diégesis configurada por Méndez nos permite atisbar las acciones en las que Francisco Franco, en un estado de excepción, intenta establecer un nuevo régimen que recurre al aniquilamiento para sustentar el poder: “Primero debe establecerse el orden: sólo entonces tiene sentido el ordenamiento jurídico. Es necesario crear una situación normal, y soberano es aquel que decide de modo definitivo si este estado de normalidad reina verdaderamente” (Agamben 32). Para otorgarle validez a su gobierno, un soberano establece un nuevo orden, generalmente por medio de la imposición de mecanismos de control que se pueden observar en lo público, por ejemplo, en los actos cívicos en las escuelas, en los ritos religiosos, en la construcción de monumentos, en la creación de mitos o en los sistemas fundacionales en los que erige ese gobierno. Estas medidas afectan el orden jurídico y, por tanto, los derechos políticos de las personas, no hay posibilidad de pensar diferente, los individuos que se atrevan quedan fuera del orden político, se les señala. Para salvaguardar la vida hay que esconderse, suicidarse, buscar el exilio o fingir ser alguien que no se es.

La aniquilación es una forma de precipitar el orden y podemos encontrar un testimonio en “Primera derrota: 1939”. Al ser interrogado por el Ejército Nacional, se le cuestiona al capitán Alegría las razones de su rendición, en un momento del interrogatorio se le pregunta: “qué es lo que queríamos” y responde “matarlos” (Méndez 28). Es así como tenemos el testimonio del capitán de cómo se entretejió una estructura que funcionó para deshumanizar al otro; la tonalidad negra poco a poco se convierte en rojo, el color de la sangre que se derrama en las ejecuciones masivas. Respecto a los colores negro y rojo, Cancelliere refiere: “El Negro, connotación del tenebroso y lúgubre seno de la tierra-madre fecundante, lugar de muerte y de regeneración de los mortales, desde los más arcaicos ritos esotéricos, genera en primer lugar el color concomitante sobre la banda cromática: el Rojo oscuro, símbolo de la sangre y del fuego que arde y destruye...” (117).

No sólo el sistema político es descrito con las tonalidades oscuras en los relatos de Méndez, incluso la memoria no tiene nitidez y el olvido se convierte en una representación de la oscuridad como se narra en el primer relato: “A partir de este documento, todos los hechos que relatamos se confunden en una amalgama de informaciones dispersas, de hechos a veces contrastados y a veces fruto de memorias neblinosas contadas por testigos que prefirieron olvidar” (Méndez 28).

Bachelard comienza el primer capítulo de *La tierra y las ensoñaciones del reposo* con el siguiente fragmento de Hans Carossa: “El hombre es la única criatura de la tierra que tiene la voluntad de mirar a otra en su interior” (13). A partir de esa cita comienza una disertación sobre la profundidad de la mirada y cómo esta acción puede representar un tipo de violencia: “Hace de la visión una violencia; halla la fractura, la grieta, el intersticio mediante el cual se puede violar el secreto de las cosas ocultas” (13). Aunque Bachelard lo relaciona con las cuestiones materiales y su consistencia, también puede aplicarse a las acciones de los personajes. El narrador omnisciente de “Tercera derrota: 1941” posa su mirada en la madre de Manuel Eymar y la percibe oscura:

“Aquella mujer oscura, recortada sobre la luz del ventanal que estaba a sus espaldas, agarrada a su bolso como si quisiera evitar que se fuera volando” (Méndez 75).

La oscuridad también se convierte en una representación de los sentimientos del luto y la tristeza que trastocó a los dos bandos: “Severa, prematuramente encanecida y sin la ternura de las madres, enlutada y triste, parecía un remedo del dolor posando para alguien que retratara la venganza” (75). Se convierte esa oscuridad en una forma de depresión y de fragilidad humana ante la pérdida, no importa el bando, no importa la ideología; sin embargo, el narrador la describe como alguien en luto que en el fondo busca represalias y también la mentira, como una forma de escape, para quizás callar la verdad concerniente a su hijo: “Y, sin embargo, la ansiedad de su mirada, la indiferencia por todo lo que distrajera la memoria de su hijo, la perversidad con la que buscaba la mentira, la convertían en algo muy parecido a una madre destrozada” (75).

La oscuridad impide ver con nitidez y se convierte en ceguera, ésta se hace patente en el diácono Salvador de “Cuarta derrota: 1942”, quien se define con una metáfora: “desorientado como los girasoles ciegos” (105), conocedor de los preceptos de la Iglesia, partícipe de la Cruzada, seguidor del orden, fue incapaz de comprender y continuar con los lineamientos de la institución, quizás ganó un poco de gloria pero al final no se considera victorioso: “A pesar de que hoy he visto morir a un comunista, en todo lo demás, padre, he sido derrotado...” (105).

En esta última derrota, el narrador omnisciente relata los días escolares de Lorenzo, en los que al terminar la jornada escolar se entonaba “Cara al sol” y la primera acción al llegar al colegio consistía en entonar “Montañas nevadas”, himnos considerados patrióticos que no tenían un significado concreto en los pupilos, pero cuya intención era establecer un sentido nacionalista: “La rutina de lo oscuro comenzaba con la ternura de esas voces que ensalzaban epopeyas desconocidas con palabras ininteligibles para ellos. Eran los tiempos de lo incomprensible y nadie trataba de entender lo que ocurría” (120). Entre lo cándido y lo infame surgen las voces de los niños con

palabras carentes de sentido para ellos, pero que harán ecos de nacionalismo en algunos de los sobrevivientes de la Guerra Civil.

Conforme la narración de Lorenzo avanza, el niño recuerda cómo sus compañeros recordaban los acontecimientos de la Guerra Civil, pero nadie hablaba de ella, sigilosamente el silencio se apropió de esas memorias; sin embargo, surgen como símbolos los juegos con que los niños se divertían, juegos que desplegaban dos bandos y, curiosamente, uno era de leprosos², el cual era avasallador, caníbal y voraz: “Los protagonistas eran siempre un grupo de niños de nuestra edad acosados por un ejército de leprosos que se movían lenta y amenazadoramente buscando nuestras vísceras como si fueran su única posibilidad de sobrevivir. La lepra no era una enfermedad infecciosa, era una enfermedad del alma y su peligro no estribaba en el contagio sino en su voracidad caníbal” (131).

Como se puede observar, el verso de Góngora de la Octava 5 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* se convierte en la representación de la Falange, de acuerdo con los versos de Manuel Vázquez Montalbán, es una turba encargada de establecer un nuevo orden, donde los derrotados debían ser eliminados por una especie de cruzada emprendida por el General Franco, quien, a diferencia del Cíclope de Góngora, no parece tener ningún atisbo de ternura o compasión por un ejército de civiles o por un grupo de seres humanos que perdieron la guerra. Como lo describe el capitán Alegría: “Durante tres largos años había observado a ese enemigo desarrapado y paisano, resignado a que otro ejército, el suyo, anonadara esa ciudad inmóvil, silenciosa, que había trazado sus límites al azar, tras unas trincheras desde las que hacía tiempo nadie esperaba un ataque” (14).

Como se puede observar, al terminar la guerra existía el caos que debía ser ordenado, es necesario la creación de narrativas, símbolos, políticas que den forma al nuevo Estado. El verso de

² La metáfora de los leprosos se abordará con más detalle en el apartado “2.3 El cuerpo en el encierro”.

Góngora adquiere una nueva carga simbólica en *Los girasoles ciegos*, esas aves representan toda una maquinaria dedicada al aniquilamiento y a establecer nuevos procesos de conducta en los sobrevivientes, quienes debían estar atentos a las miradas y al escrutinio continuo. Las medidas políticas adquieren la monstruosidad de Polifemo, además, la oscuridad y la ceguera impregnan a los personajes y al entorno en el que se desenvuelven.

2.2 “Soy un fue, y un será, y un es cansado”

In the line “Soy un fue, y un será, y un es cansado,” we note an anagnorisis of tragic dimension. It is the realization of a profound and enervating *desengaño* that annihilates all hope of ambition, being and transcendence. Life is perceived as discontinuous, solely as a “Sucesión de muertes y nacimientos en que el ser no se manifiesta más como la dialéctica de dos nada,” as Marcilly observes. Quevedo’s sonnet is a quintessential expression of Baroque pessimism and despair. (Olivares 405)

En los primeros años del siglo XX, España era la representación de dos realidades, la primera reflejaba el desarrollo industrial de las urbes europeas más importantes y la segunda, las limitaciones y pobreza de los territorios rurales. Estas percepciones fueron expuestas por el historiador inglés Raymond Carr, como lo enuncia Enrique Moradiellos:

Por eso mismo, es harto probable, como señalaba Raymond Carr, que hacia 1930 “un romano (de la antigüedad) se habría encontrado en una finca andaluza como en su casa” y no hubiera dejado de reconocer en los campos españoles “el arado de madera, la hoz, la era y el alto horno de leña”. Pero también es evidente que, para entonces, un viajero británico se habría sentido en casa en las ciudades españolas con tendido eléctrico para mover tranvías, iluminar farolas, operar teléfonos y alimentar proyecciones cinematográficas en edificios soberbios para grandes masas. (41- 42)

El territorio español era la representación de una dicotomía donde las realidades oscilaban entre el pasado y el presente, en el que, además, no se vislumbraba una posibilidad de cambio social ni político en el futuro cercano. Después de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, existía la oportunidad de encarnar una democracia a través del voto, en 1931 se convoca a elecciones municipales que ponen fin a la monarquía y a la dictadura. De este modo, se propician las

condiciones para establecer un segundo intento de República. Sin embargo, después de una guerra cruenta, que se caracterizó por el exterminio, el futuro republicano se esfuma.

Es este el contexto histórico que enmarca *Los girasoles ciegos*, en el que se puede apreciar que existen constantes dicotomías que evidencian dos polos, dos realidades en constante lucha, que, además, se encuentran impregnadas de pesimismo y angustia. La diégesis se convierte en un cosmos dividido como lo expresa el personaje de Lorenzo en “Cuarta derrota: 1942”: “Ese cosmos estaba netamente dividido en dos mitades: la lóbrega y la luminosa. A la primera pertenecía el colegio, las preguntas de mis profesores y el silencio, a la otra pertenecía una parte del barrio y la forma que tenían sus gentes de relacionarse conmigo” (Méndez 121).

Los intertextos aparecen en el espacio narrativo de Alberto Méndez como parte de un esquema en el que se plantean cuestionamientos sobre la condición moral, ética y política que conlleva un estado de derrota después de una Guerra Civil. Es en “Primera derrota: 1939” con el personaje del capitán Alegría, donde se puede observar lo que significa *el ser* después de una guerra, se sabe por el narrador heterodiegético que el personaje “tiene que recurrir a frases de otros para hablar de sí mismo” (29), principalmente, por la imposibilidad de plasmar los afectos “como si no se atreviera a utilizar sus sentimientos” (29) y por eso recurre a versos que reproducen lo que le sucede. Es así como el lenguaje poético y la escritura se convierten en dos formas de abordar el acontecer cotidiano, así como las sensaciones recurrentes en el encierro de la celda. Es a través de las cartas que le escribe a su novia, Inés Hoyuelos, que se puede saber de ese yo interno, y es en una de ellas que utiliza un verso de Quevedo para expresar el sentido del tiempo en su nueva condición de vencido: “soy un fue, y un será, y un es cansado” que en este relato, más que un verso, es una forma de expresar un lamento. El tiempo de la guerra es un tiempo que transcurre con la certeza de la muerte, el tiempo se desvanece y no hay una posibilidad de futuro como lo enuncia el capitán más adelante en la misma carta: “No tuve tiempo para hacer planes porque otros horrores

suspendieron mi futuro, pero ten por seguro que, de haberlos hecho, tú hubieras sido la columna vertebral de mi proyecto” (29). Aunque sólo un verso de Quevedo es referido en este relato, es fundamental leer la totalidad del soneto:

«¡Ah de la vida!»... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.
(Quevedo 56-57)

El poema de Quevedo se convierte en un símbolo poético, una de las razones radica en las constantes dicotomías, acorde con una forma de concebir el arte y los conceptos metafísicos de la época: “Developing in structuralist terms what has become a traditional view of Quevedo, Snell argues that the dualism of the satirist’s personality underlies a variety of dichotomies in his texts, such as the body/soul, interior/exterior, signifier/signified, etc.” (Read 237). Si se lleva esa interpretación a los relatos de Méndez, se podrán apreciar constantes dualismos, tales como un espacio interior en contraposición al exterior, el cuerpo y la conciencia, la vida y la muerte, el vencedor y el vencido.

En el primer relato se da a conocer más sobre las características del personaje del capitán Alegría, primero por su enunciación: “Soy un rendido” (16); posteriormente por el narrador: “Fue un estudiante sin brillo pero tenaz” (21). Su vida se convierte en una serie de sucesiones en las que

su pasado se prolonga en el presente, un ser sin brillo que renunció a la victoria y, dadas sus circunstancias de condenado a muerte, no tendrá posibilidad de escapar de un destino trágico. Su vida se convierte en una dicotomía que él describe con elementos que se contraponen: “se considera a sí mismo un círculo cuadrado, un espíritu metálico” (22), en cierta forma el lector reconoce que ha perdido los rasgos identitarios.

Alegría no era parte de ese ejército activo que cazaba al otro, nunca estuvo en el campo de batalla, nunca disparó un arma hasta el momento de su suicidio: “Su guerra fue estibar, distribuir, ordenar, repartir y administrar todo lo preciso para que otros matarán, murieran y vencieran a un enemigo al que nunca vio de cerca aunque estaba siempre allí, como un paisaje, cada vez más estático, cada vez más petrificado” (21). En este fragmento se puede distinguir la condición suspendida del enemigo con adjetivos como “estático” y “petrificado”, se establece la condición del tiempo en el que no hay transformaciones y mientras Alegría llevaba a cabo su propia guerra, otros estaban a cargo de matar y vencer.

En el personaje de Carlos Alegría se desborda un constante cuestionamiento moral sobre el significado de la guerra y el acto de matar, aspectos que le impiden ser parte de una victoria que no tiene significado para él; sin embargo, a pesar de ser un “rendido” no recibió el abrigo que se esperaba en esa condición por el bando de derrotados: “Hubiera querido explicar por qué abandonaba el ejército que iba a ganar la guerra, por qué se rendía a unos vencidos, por qué no quería formar parte de la victoria. Pero la rudeza de esos hombres le desanimó y decidió guardar otra vez silencio” (17).

La perspectiva interior de los personajes de *Los girasoles ciegos* refleja estados de pesimismo y angustia interior, los cuales también quedan expuestos en algunos poemas de Francisco de Quevedo y que se expresan por medio de dicotomías. Carmen Navarro Kelley ha estudiado la poesía de Quevedo desde una perspectiva metafísica en la que se percibe un Yo que

se encuentra compuesto del cuerpo y del alma, elementos que, aunque confieren unidad al ser humano, a la vez son opuestos: “Sin embargo, es la unión de estas dos sustancias, lo que, en realidad, constituye la identidad del hombre, pues su existencia radica en la persistencia de esta unión y la ausencia de cualquiera de estos elementos implica la destrucción del individuo como tal” (144). El lenguaje poético de Quevedo se conforma de estas dualidades que llevan al lector a sentir el pesimismo y la lucha interna del ser, una forma de poesía espiritual, Malcolm K. Read al referirse a los estudios de Dámaso Alonso establece lo siguiente: “He saw clearly that Quevedo’s pessimism, his angst, derived from an imbalance, born of the powerful irruption of the body into the realm of the spirit: ‘Oleadas o puntas de materia y expresión, que vienen de allá del fondo, del plano infrahumano, penetran en el alto estrato de su más espiritual poesía’” (239-240).

Los tópicos dilucidados en la poesía de Quevedo construyen imágenes que enaltecen el espíritu; sin embargo, existen cuestionamientos o luchas entre opuestos que provocan la degradación del alma, con base en esta concepción, se podría establecer una similitud con el estado de los personajes de *Los girasoles ciegos*, en cuyos relatos el alma y el cuerpo se desgastan ante los procesos creados para la destrucción del *ser*, como el encierro, la vigilancia y el silencio que provocan una muerte sigilosa. Uno de estos ejemplos se encuentra en la celda que se convierte en una “tristeza colectiva” (Méndez 72). En la cárcel se llevan actividades rutinarias que tienen por objetivo recordar a los presos la pérdida de su carácter político con la finalidad de desesperar, menospreciar e incentivar la derrota: “aunque el tiempo en la cárcel es interminable, está trufado de esperas y rutinas despiadadas” (79).

De acuerdo con la investigación de Olga Rivera, en algunos poemas de Quevedo existe una constante reflexión sobre la brevedad de la vida y aparece el tópico *Cotidie morimur* en el que “la metáfora del cuerpo sepulcral constituye un tropo recurrente”, además, “se define al ser humano como un sujeto cadavérico que al vivir también muere enterrado en el sepulcro de su cuerpo” (231).

Esta concepción llevada a un estado de guerra trastoca el orden político de una sociedad en que el cuerpo se convierte en un símbolo de derrota, ya no es un cuerpo, es un cadáver, no existe un después debido a que el destino es trágico. Durante la Posguerra se establecieron juicios sumarios en que los presos políticos eran juzgados bajo leyes militares. Los presos eran llamados, formaban una fila y asistían a corroborar la pena de muerte, cada uno sabía de su destino; el cuerpo se convierte en un sepulcro: “¿Cómo se mata a un muerto? Esa idea le otorgó un gesto inesperado de altivez aunque nunca había estado más vencido” (Méndez 72).

De acuerdo con Julián Olivares, el soneto de Quevedo que se alude incorpora el tópico *ubi sunt* con la pregunta ¿Nadie me responde? Además, el poema cuestiona la existencia, la falta de sentido y la brevedad de la vida. Este particular soneto de Quevedo conjunta los tópicos *Vanitas Vanitatis*, *Tempo Fugit* y *Ubi Sunt* “They are often bound together. For example, a poem utilizing the *ubi sunt* topic would call for a determined attitude towards the brevity of life and, consequently, could elicit an awareness of wealth and position as illusory and vain” (396).

“¡Ah de la casa!” Se convierte en símbolo del cuerpo, una forma de lamento interior en el que se contraponen los sentimientos, los aspectos morales y éticos que rigen la conciencia del individuo “fue”, “será” y “es” representan la lucha constante del ser en el pasado, futuro y presente y en el que *el ser* no manifiesta una forma de transformación y se convierte en una forma estática de la existencia:

With the first tercet, we note the speaker’s conflict between the past, “Ayer,” and a future, “Mañana,” which, as we shall note later, never comes. Between the two he exists in an inexorably, inapprehensible present, “Hoy,” which, because of its velocity, can only be perceived as “lo vivido.” Subjected to a relentless time, it becomes the speaker’s mode of definition in one of the Baroque’s most remarkable lines, a line in which we witness, as Charles Marcilly affirms, “una singular y patética interiorización del tiempo: ‘Soy un fue, y un será, y un es cansado.’” (Olivares 398)

No hay un futuro en el contexto de la Posguerra, sólo hay una serie de sucesiones que llevan al fin de la vida. En parte, es lo que se puede comprender ante las palabras de Eulalio Ceballos, el

protagonista de “Segunda derrota: 1940”. En cierto momento el poeta sabe que no hay posibilidad de escapar de la muerte, a pesar de las circunstancias, existe cierto control sobre la decisión de acabar con la vida: “Tendré todo el invierno para decidir de qué muerte moriremos. Sí, creo que el tiempo de la compasión ha terminado” (Méndez 47). En el último terceto del poema de Quevedo, que no forma parte de este relato, aparece la palabra “sucesiones” que se podría interpretar como una serie de desgracias que no tienen fin. El tiempo es de una fugacidad en que confluyen pasado-futuro-presente y en que la diégesis de los personajes se encuentra llena de pesimismo, el cual es alimentado por las condiciones políticas del entorno.

De acuerdo con lo expuesto en este apartado, el capitán Alegría alude al verso de Quevedo “Soy un fue, y un será, y un es cansado” para referirse a la condición de su alma. Refleja la lucha interna del personaje, quien ha perdido su identidad y que se enfrasca en la reflexión del tiempo y la inmovilidad del ser. El mensaje principal a Inés es la falta de futuro, debido a que es un cadáver, un muerto en vida; sin embargo, los últimos días de su vida se caracterizan por consideraciones metafísicas que se reflejan en tono de lamento.

2.3 La muerte y la sepultura conforme a un verso de Garcilaso de la Vega

“Segunda derrota: 1940” narra la huida de Eulalio Ceballos y Elena, su pareja embarazada, con la esperanza de llegar a Francia, hecho que no es posible, pues Elena muere al dar a luz. El exilio representaba para los personajes una forma de sobrevivir a las represalias que, de a poco, se implementaban en el territorio español. El temor se adueña del poeta del relato, ya que tuvo un papel relativamente activo del lado republicano. En el cuarto relato, el narrador heterodiegético describe algunos detalles sobre estos personajes y la causa de su huida: “El muchacho había publicado unos poemas –pindáricos, decía él– en *Mundo Obrero* y en algunos boletines del Ejército Popular y temió ser ajusticiado por ello” (Méndez 115). También se sabe que Elena es hija de

Ricardo Mazo y Elena; además, se conoce por este relato que Eulalio Ceballos conocía la poesía de Garcilaso de la Vega y que sentía gran pasión al recitarlo (115).

De acuerdo con el análisis de Paul Preston, en *The Spanish Holocaust*, existían razones para temer la ejecución, el encarcelamiento y la desaparición después de perder la guerra, debido, principalmente, a que los mandos militares llamaron a la eliminación de aquellos cuyo pensamiento no se ajustaba a la ideología del régimen: “When the clergy justified and the military implemented of ‘those who do not think as we do’, they were not engaged in an intellectual or ethical crusade” (215). Se inicia una Cruzada, cuyas víctimas no sólo eran intelectuales o personas que participaron en el frente de batalla, como lo explica Preston, las medidas de represión también alcanzaron a todos aquellos que quizás fueron influidos por ideas democráticas o beneficiados por las iniciativas de la República, por ejemplo, en el caso de las mujeres, todas aquellas que hubieran ejercido el voto o que estuvieran a favor del divorcio:

[...], in the areas occupied by the rebels, the immediate victims were not just schoolteachers, Freemasons, liberal doctors and lawyers, intellectuals and trade union leaders – those who might have propagated ideas. The killing also extended to all those who might have been influenced by their ideas: the trade unionists, those who didn’t attend Mass, those suspected of voting in February 1936 for the left-wing electoral coalition, the Popular Front, and the women who had been given the vote and the right to divorce. (226)

A pesar del contexto, existía para el poeta del segundo relato la posibilidad de escapar a Francia; sin embargo, desde la “PÁGINA 1” del diario encontrado en la braña se sabe de los acontecimientos trágicos en su camino al exilio, en el manuscrito se lee: “Elena ha muerto durante el parto. No he sido capaz de mantenerla a este lado de la vida. Sorprendentemente el niño está vivo” (Méndez 40). También se sabe de los cambios de planes y la renuncia a la vida que implica la muerte de Elena: “Sin Elena no quiero llegar hasta el fin del camino. Sin Elena no hay camino” (40).

En este relato los personajes principales son jóvenes que demuestran una gran pasión al seguir un ideal y la posibilidad de realizar una vida juntos; a pesar de esa personalidad, los eventos

son trágicos y conllevan la muerte. En cierta medida, este relato se convierte en un homenaje a los amores desgraciados cuyos ejemplos abundan en la literatura occidental, se puede citar a Romeo y Julieta, Tristán e Isolda u Orfeo y Eurídice.

En cuanto a los amores pasionales y trágicos podría existir una alusión a Helena de Troya. En los relatos que comprenden *Los girasoles ciegos* no hay una descripción detallada sobre la belleza de las dos Elenas, madre e hija, sin embargo, se sabe que son fuente de pasión, pérdida de la cordura de aquellos que fijan sus ojos en ellas, por las que se rompen o se intentan romper las convenciones; sin embargo, toda esa pasión que provocan conlleva a un fin trágico. Sobre la belleza de Helena de Troya, Aída Míguez Barciela señala: “comporta algo así como un estupor, un estremecerse y un cegarse y perder el habla ante la belleza” (43). Aunque las pasiones de Helena y Paris son una historia secundaria de la *Ilíada* o de refracción como le llama Míguez Barciela que “introduce oblicuamente el problema de la causa de la confrontación en Troya precisamente como un problema erótico, es decir, como la cuestión de qué se oculta en que Paris y Helena se dediquen al amor mientras el estruendo de la guerra colapsa Troya” (43). En la *Ilíada* hay posibilidad para los personajes de disfrutar la pasión en medio de la guerra, al contrario de *Los girasoles ciegos*, que es una historia llena de derrotas, en las que la pasión no tiene oportunidad de llevarse a cabo. En la obra de Homero, Helena y Paris no permanecen juntos, la muerte se interpone y en el caso de las dos Elenas de *Los girasoles ciegos*, tampoco sus pasiones son sostenidas.

En el sentido histórico existe cierta similitud entre el poeta, Eulalio Ceballos, y algunos hechos biográficos de Garcilaso de la Vega, a este respecto, su relación con las armas, la poesía y los amores desafortunados. De Garcilaso se sabe que tuvo dos amores desdichados o imposibles, en este contexto sólo se comentará uno, que fue la base de su inspiración poética: “En 1525 contrajo matrimonio con D.^a Elena de Zúñiga, noble dama, a la que jamás dedicó un solo recuerdo en su obra poética, tal vez, por el hecho de que al año siguiente de su boda, se enamoró perdidamente de

Isabel de Freire...” (Miranda 102). Investigadores como Hayward Keniston se han centrado en el estudio de la biografía para ofrecer un contexto de la obra poética de Garcilaso y establecer una relación entre los datos históricos y la obra poética. Para otros académicos la cuestión biográfica no es trascendental porque argumentan que la obra se encuentra llena de artificios que no están relacionados con los datos históricos, de allí que: “algunos críticos hayan considerado que se trata simplemente de un recurso literario” (102).

Otra similitud entre los hechos históricos se encuentra relacionada con Isabel Freyre y el personaje de Elena de *Los girasoles ciegos*, ya que es probable que Isabel Freyre haya muerto al dar a luz: “Keniston cuenta que doña Isabel en su matrimonio había dado a luz a dos hijos (un hijo, llamado como el padre, y una hija, Catalina de Fonseca), y que falleció en el sobreparto de su tercer hijo, que también era una niña” (Morros 8).

Los datos biográficos de Garcilaso de la Vega presentados en los párrafos anteriores contribuyen a la comprensión de la inserción del Soneto XXV en “Segunda derrota: 1940”. Este soneto tiene un tema fúnebre que probablemente fuera escrito en memoria de Isabel Freyre como lo establece Morros: “habría podido visitar la tumba de Isabel Freyre y componer ante ella el soneto XXV” (15).

En *Los girasoles ciegos*, el soneto se convierte en un símbolo de la despedida, pero también de la esperanza. Cuando Elena muere llega el momento de sepultarla, el poeta no lo hace inmediatamente, la deja consigo por un tiempo en que el cuerpo comienza a descomponerse: “Un cadáver, al cabo de tres días, es sólo soledad y ni siquiera tiene el don de la tristeza” (Méndez 44). Ante la muerte, el poeta realiza los rituales de despedida y busca un epígrafe que le ayude a expresar sus emociones, pero también en eso fracasa porque no logra recordar las palabras exactas que lo ayuden a reconstruir el soneto: “Trato de recordar versos de Garcilaso para orar sobre tu tumba, Elena, pero ya no recuerdo ni siquiera la memoria. ¿Cómo eran?” (46). Por el narrador

heterodiegético se sabe que existieron varios intentos y que Eulalio Ceballos sólo reproduce los últimos dos tercetos del soneto: “Hay varios intentos fallidos de transcribir el poema, pero todo está tachado aunque aún son legibles los siguientes versos:”

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. (46)

En general, el tono de los relatos que comprende *Los girasoles ciegos* es pesimista, y con la inserción de este soneto, en el segundo relato, se puede apreciar cierta esperanza, aunque no en esta vida, sino después de la muerte. Esta podría ser una clave de interpretación del tópico *Love after death* que enuncia Joachim Küpper:

There is an essential prerequisite for a concept like “love after death” if we understand it as going beyond conventional mourning and ensuing phantasmagorical reencounters with a dead beloved, as stylized paradigmatically in the in morte section of Petrarch’s *Canzoniere*. The condition is that there is an individual life (as humans) after our physical death. (111)

La idea del amor después de la muerte fue censurada en los tiempos de Garcilaso, sin embargo, el tópico fue recurrente y fuente de inspiración para distintos poetas: “Nonetheless, the idea of a love stronger than death seems to have been so attractive that poets never relinquished it completely. Instead they searched for ways to continue articulating it; that is, for ways to reshape the basic concept so as to suit the changed ideological climate” (141). En este sentido, Garcilaso elude la censura y retoma el tópico en distintos poemas, ya sea por afanes personales o por retomar un recurso literario.

Después de las lágrimas y de la noche oscura, Garcilaso plasma la posibilidad de ver a la amada del poema con otros ojos, quizás en otro mundo:

The discursive scenario of early modern Europe leaves us, therefore, with a paradox: in principle, the prerequisites were given that one could hope to continue in another world the love that had

been all too short or had remained unfulfilled; on the other hand, the laws governing these “other” worlds seem to preclude this actually taking place. (115)

Para Küpper, los sonetos de Garcilaso reflejan una obsesión con el dolor por la imposibilidad de reciprocidad, ya sea por el estatus marital o por la muerte prematura de la amada:

Garcilaso’s short poetic oeuvre is obsessed with the idea of grief originating from passion. The reason for this grief is not only the lack of reciprocation, but also the unattainability of the beloved. At times this seems to be an inaccessibility in the literal sense, that is, one motivated by legal status, but more often the reason is the premature death of the beloved. (116-117)

En la narración de la cuarta derrota se puede apreciar la imposibilidad de continuar la relación amorosa debido a la muerte de Elena al dar a luz.

Existe otra interpretación del soneto de Garcilaso desarrollada por Ana María Snell, en el que opta por darle un sentido orgánico a los símbolos del poema: árbol, cenizas, lágrimas y ojos, elementos que son parte de la totalidad del soneto:

El poeta se dirige ahora a la amada por encima de distancias aparentemente insalvables, ofreciéndole sus lágrimas que caen sin fruto sobre las cenizas, manteniendo así la relación entre todos los elementos del poema, que enlaza orgánicamente ojos, árbol y cenizas en la acción, vitalizadora en un caso y estéril en otro, del agua de las lágrimas. Finalmente, en el último terceto, todos los elementos del poema —árbol, rayo, cenizas, ojos— se resuelven en una paradoja de oscuridad y luz, cuyo punto intensísimo de concentración son los ojos, en contemplación de la visión amada. (188)

En la descripción de “Segunda derrota: 1940” Elena es sepultada y el narrador poeta puntualiza símbolos que le otorgan ese significado orgánico a la escena, como el hecho de que exista un árbol como testigo, pero también como una forma de renovación y de generar vida después de la muerte: “Elena fue enterrada bajo un haya. Es más frágil que el roble y más desvencijada” (Méndez 45). También el poeta comenta que existen otros elementos: “He puesto una gran piedra blanca sobre su tumba” (46). En la piedra no hay un nombre, pero el blanco y la aparente entereza de este elemento proporciona un significado: “La piedra es un símbolo del ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo. [...] La piedra entera simbolizó la unidad y la fuerza; la piedra rota en muchos fragmentos, el desmembramiento, la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y

la derrota” (Cirlot 701-702). La piedra es un símbolo que se contrapone a la derrota y que refleja la fortaleza de ideales.

A través de la historia de la humanidad, diferentes culturas han adaptado el sepulcro como un símbolo de la última morada del cuerpo; existe un ritual para quien es sepultado, Durand, al referirse a los estudios y observaciones de Mircea Eliade, comenta: “La vida no es nada más que la separación de las entrañas de la tierra, la muerte se reduce a un retorno al hogar... el deseo frecuente de ser enterrado en el suelo de la patria no es más que una forma profana del autoctonismo místico, de la necesidad de volver a la propia casa” (*Las estructuras* 225).

Los amores expuestos en *Los girasoles ciegos* concluyen en el infortunio. En las cuatro derrotas existe un deceso que imposibilita la unión o la continuidad amorosa. En la primera derrota, el capitán Alegría se suicida y quizás sus restos hayan finalizado en una fosa común de igual forma que el personaje secundario Eugenio Paz, del tercer relato, quien tenía una novia embarazada cuando lo llevan a prisión. En el cuarto relato, el personaje topo de Ricardo Mazo termina suicidándose y nada se sabe de sus restos. Estos relatos reflejan el fin de muchos hombres y mujeres que participaron en la Guerra Civil y que fueron ejecutados y arrojados en fosas comunes y sepultados en tumbas anónimas. A pesar de la dictadura y la falta de acción de posteriores gobiernos, hay familias que se han abocado a la búsqueda de los restos de algún familiar:

El tiempo sigue pasando sin dejar rastro, sin dar noticias. A casi todos se los llevó la guerra, a los que sobrevivieron lo hizo la represión posterior. Fusilados, torturados, eliminados y condenados al olvido de sus descendientes. Desde entonces reposan en una cuneta, en un descampado o quién sabe dónde. Sus familias acumulan décadas de búsqueda sin resultados. La iniciaron sus hermanos, la legaron sus hijos, y la continúan ahora sus nietos. (Segovia párr. 1)

Este apartado se centró en la inserción de los dos últimos tercetos del Soneto XXV de Garcilaso en el segundo relato, asimismo, en establecer las similitudes entre los datos biográficos de Garcilaso y el poeta protagonista. La selección del soneto entreteje la correlación entre los amores desgraciados que también se convierten en un símbolo del fracaso; sin embargo, los distintos

elementos que se enumeran en la sepultura de Elena abren otra interpretación, la imposibilidad de olvidar las sepulturas sin nombre.

2.4 “Entre las azucenas olvidado”, San Juan de la Cruz y la noche oscura

La ficción se convierte en una forma de tejer la memoria, los personajes de *Los girasoles ciegos* se encuentran inmersos en el silencio que conlleva la violencia, sostenida por las políticas implementadas por la dictadura cuyo objetivo fue eliminar al adversario, como lo esclarece Michael Richards: “One of the founding principles of the Falange, the Spanish fascist party, was a ‘reevaluation of violence’. War was seen as an ‘element of progress’ and violence as ascetic, as ‘creative and purifying’” (4). El silencio se convierte en imposición, crea un monopolio sobre las verdades que deben permanecer, una forma de validar la nueva historia del Caudillo: “Francoism instrumentalised Spain’s disaster: it was from this that its understanding of ‘progress’ and ‘the nation’ sprung. It was in this institutionalisation of victory (and defeat) that silence was imposed” (4).

Contar las historias individuales es una forma de construir la memoria colectiva y combatir el silencio. Para ejemplificar este punto, Alison Ribeiro formula una metáfora con relación al capitán Alegría cuando en la “Primera derrota: 1939” se narra cómo sobrevive al fusilamiento y después de quitarse de encima los cadáveres que le impedían respirar, sale de la fosa en la que fue olvidado: “La tierra ocupó su puesto y se arrastró hasta llegar a un terraplén por el que se dejó caer procurando sofocar su llanto” (Méndez 31). El desentierro se encuentra conectado con los muertos inquietos, con las historias que deben ser contadas para poder restituir el orden y la memoria.

The suggestion is pertinent to Spain’s unmarked, common civil war graves that remain scattered across the landscape: Méndez seems to imply that it is only when the unquiet dead are removed from the land and their stories told that things will return to a workable order, an order predicated upon a dialectic between factual evidence and an imaginative and affective engagement with the past. (Ribeiro 99)

Después de ser enjuiciado y condenado a muerte, el capitán Alegría tiene tiempo de escribir tres cartas, una a su novia Inés, la segunda a sus padres y “La tercera carta la dirigió al Generalísimo Franco, Caudillo de España”, además, comenta las razones de su misiva: “Le he escrito no para implorar su perdón, ni mostrarme arrepentido, sino para decirle que lo que yo he visto otros lo han vivido y es imposible que quede entre las azucenas olvidado” (Méndez 29).

El capitán no pide misericordia por su vida, no muestra arrepentimiento por rendirse al bando opuesto, su pesar se expresa por los acontecimientos atestiguados y los actos de violencia que otros vivieron y que no se podrán contar, lo único que pide es una forma de evitar el olvido. La reconstrucción de lo ocurrido con el capitán Alegría se puede conocer por los testigos, las cartas, los distintos narradores y parte de los documentos oficiales que se desarrollan en la obra. Estos elementos narrativos le dan veracidad a los relatos que conforman *Los girasoles ciegos*:

Tanto los documentos como los testimonios contribuyen a producir una fuerte impresión de realidad. Los testigos presenciaron en parte lo que vivió el capitán pero también pudieron ser depositarios de su propia memoria, ya que en vida también contó parte de lo que le sucedió. El uso de los seudodocumentos es determinante para producir la ilusión de realidad. (Orsini-Saillet 7)

Helmut Hatzfeld refiere que “El motivo de toda poesía mística es el amor abrasado del alma por Dios” (41), con base en su definición, “En una noche oscura” de San Juan de la Cruz entra en esta categoría. En “Primera derrota, 1939” se hace alusión al verso “Entre las azucenas³ olvidado” que es parte del poema mencionado; sin embargo, en el contexto del relato, no se encuentra relacionado con los conceptos místicos de la unión con Dios. La inserción de este verso

³ En “La noche oscura del alma” el significado de las azucenas se enlaza con aspectos místicos: “Emblema de la pureza, utilizado en la iconografía cristiana, especialmente en la medieval, como símbolo y atributo de la Virgen María” (180) escribe Cirlot. Para Hatzfeld conforma el simbolismo del lecho nupcial presente en otros poemas de San Juan de la Cruz como en el “Cántico”: “El lecho nupcial forma parte necesariamente del simbolismo; pero es un lecho dentro de lo infinito, y de una paz tal que un lecho terreno nunca podría proporcionarla: ‘Nuestro lecho florido, / ... de paz edificado’” (49). De acuerdo con la interpretación de Hatzfeld, en los versos que comprenden “La noche oscura del alma”, la imagen central corresponde a un abrazo en el que se funden amado y amada “que se desenvuelve en una pureza comparable a la de las azucenas, de modo que la novia menciona “cuidado / entre las azucenas olvidado” y su dichoso abandono al novio; “el rostro recliné sobre el Amado” (49).

se encuentra vinculado con el símbolo del olvido, de esa manera los relatos adquieren consistencia en la cohesión narrativa. Los versos seleccionados por los protagonistas de los relatos se caracterizan: “por adquirir nuevas significaciones, además de la interpretación que normalmente se les atribuye, al ir contextualizadas dentro de una obra contemporánea” (Rossi 100).

Quedéme y olvidéme
El rostro reliné sobre el amado;
Cessó todo, y dexéme
Dexando mi cuydado
Entre las açucenas olvidado.
(Citado en Ynduráin 262)

En la carta del capitán Alegría dirigida al “Generalísimo Franco”, el superlativo muestra una cierta ironía, hace una súplica por evitar el olvido, sin embargo, después de 1939 se construye un sistema represivo, cuya finalidad era construir una memoria en la que figuraran los símbolos del nuevo gobierno. En España, la memoria colectiva no se pudo construir después de la muerte de Franco, hubo que esperar un periodo de transición democrática para evitar aspavientos entre el pueblo español, por lo que en ese momento particular y hasta la actualidad ha sido difícil reconstruir la memoria histórica de manera pública: “En el caso español, durante 35 años –es decir, durante toda la dictadura franquista– no había ocasión de llevar a cabo un debate abierto, y después de la muerte de Franco pasarían otra vez más de 20 años hasta que el país se ocupó seriamente del tema” (Bernecker 34).

La represión y el control no sólo son evidentes en los símbolos palpables como el cuerpo y la arquitectura, los mecanismos de control funcionan a nivel de memoria al dirigir qué se debe recordar, cómo se debe recordar y a quiénes se deben olvidar. Después de un periodo simbólico de mutismo, tarde o temprano tenían que surgir las historias de la Guerra Civil, después de un pacto de silencio viene la “era de la memoria” (Casanova, “Lo que queda”, párr. 8). La memoria colectiva se hace desde las esferas del poder, de acuerdo con Le Goff, “controlar la memoria y el olvido es

una de las grandes preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas'; y añade que 'los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de los mecanismos de manipulación de la memoria colectiva'" (Citado en Orsini-Saillet 2).

Transcurrido el tiempo en que las políticas públicas y los sistemas oficiales no reconocieran los acontecimientos históricos relacionados con las víctimas y su exterminio, después de un silencio simbólico, los derrotados comenzaron a hablar y a exigir cuentas; sin embargo, esperar tanto para contar una historia presenta problemas, especialmente con los relatos orales, en principio porque la memoria autobiográfica consiste en la selección de recuerdos que conllevan el olvido, la elipsis y la distorsión; cómo lo recordamos y cuánto de lo que recordamos es real. En la narrativa de *Los girasoles ciegos* se encuentran elementos ficcionales de recuerdo y olvido que le imprimen veracidad a los relatos:

Numerous texts portray how individuals and groups remember their past and how they construct identities on the basis of the recollected memories. They are concerned with the mnemonic presence of the past in the present, they re-examine the relationship between the past and the present, and they illuminate the manifold functions that memories fulfill for the constitution of identity. Such texts highlight that our memories are highly selective, and that the rendering of memories potentially tells us more about the rememberer's present, his or her desire and denial, than about the actual past events. (Neumann 333)

Estos procesos se hacen evidente en "Cuarta derrota: 1942". Existen tres voces narrativas sobre los acontecimientos de ese relato; una de ellas es la de Lorenzo quien era un niño cuando la guerra había terminado, un Lorenzo adulto comienza a reconstruir los recuerdos de su niñez con un padre escondido (un topo) y una madre que se encargaba del sustento de la casa. Los recuerdos se distorsionan, pues rememora a su padre en un tiempo que se congeló, con las características que su padre tenía en 1942 antes de suicidarse, por el contrario, a su madre la recuerda como es en el

presente, una anciana. Este fragmento constituye una representación de la reconstrucción de la memoria y cuestiona sobre cuánto de lo que se recuerda es real:

Quizá por eso recuerdo a mi padre joven, alto, escuálido y vigoroso abrazado a mi madre anciana cansada y dulce. Recuerdo al Hermano Salvador con su sotana castrense acosando a mi madre anciana, cansada y dulce y a unos policías procaces insultando a mi madre anciana, cansada y dulce. Pero sobre todo recuerdo a un niño lleno de complicidades con su madre anciana, cansada y dulce, a la que no logro recordar como me dijeron que fue: joven, vigorosa y dulce. (Méndez 106)

Existe una dificultad al detallar los acontecimientos del pasado y reconstruir una historia por medio de la analepsis, la distorsión de la memoria que podría restarle veracidad a lo que se cuenta. Esta técnica narratológica queda de manifiesto cuando tres voces rememoran los acontecimientos de 1942: “This difficulty in appropriating the past is also often accentuated by use of techniques of unreliable narration as well as through the dissolution of the unique plot into possible worlds. The concept of unreliable narration is based on the reader’s recognition of textual or normative inconsistency” (Neumann 338).

La memoria autobiográfica de Lorenzo se distorsiona con el paso del tiempo; sin embargo, es capaz de reconstruir un fragmento de la realidad o de verdad entre sus recuerdos relacionados con el espacio, las personas e incluso los olores que configuraron el universo de su niñez. Lorenzo construye un pasado distorsionado, recuerda la voz de su padre al momento de lanzarse al vacío “le oigo despedirse de nosotros con una voz dulce y serena” (Méndez 154). Posteriormente, al comparar el evento con las memorias de su madre, ella no recuerda que Ricardo Mazo haya pronunciado palabra alguna: “mi madre dice que se arrojó al vacío sin pronunciar una palabra” (154). Al finalizar la narración, Lorenzo reconoce que su madre tiene razón, debido a que era un niño y, al analizar los hechos, comprende que habría sido imposible observar el cuerpo de su padre en el vacío debido a la estatura que tenía en aquella época: “Debe de tener razón ella, porque no he podido olvidar nunca la mirada de mi padre precipitándose al vacío, su rostro sonriente mientras el

patio engullía su cuerpo abandonado, aunque esto es imposible porque mi estatura no me permitía entonces asomarme a esa ventana” (155).

La selección de recuerdos a narrar por Lorenzo podría ser una necesidad en su presente para reconstruir una identidad: ¿Quién es? Con relación a la literatura memorística, hay un grupo de textos que se han denominado “fictions of memory”: “the term ‘refers to the stories that individuals or cultures tell about their past to answer que question ‘who am I?’, or, collectively, ‘who are we?’” (Neumann 334). Bajo este concepto, las narraciones que comprenden la obra de Méndez se convierten en un constante cuestionamiento sobre la identidad del vencido, cuyas historias, de acuerdo con el régimen oficial, debieron ser olvidadas. Parte de nuestra construcción como individuos se encuentra relacionada con los recuerdos, un ejemplo de la pérdida de identidad se puede encontrar en el personaje de Juan Senra, que en un momento del tercer relato le gustaría contarle al “muchacho de las liendres” los recuerdos que tenía tanto de su hermano como de la vida que llevaba en su pueblo natal para corresponder a la intimidad de la conversación, en cambio, es incapaz de reconstruir los recuerdos, los cuales se reducen a nebulosa: “Para corresponder, Juan intentó hablarle de su hermano y de su vida en Miraflores pero, cuando quiso hacer memoria, sólo encontró tempestades de nieve porque todo lo demás estaba siendo pasto del olvido” (Méndez 81).

En la reconstrucción de la memoria también pueden existir la falsedad y la mentira. En el tercer relato, Juan Senra se salva por medio de engaños, éstos pueden ser la base para la reconstrucción de algunas narrativas: “De esta manera, la historia de Juan plantea el problema de la fiabilidad de la memoria transmitida al mostrar cómo se puede construir la memoria colectiva a base de mentiras, pero evidencia también el poder de la memoria ya que Juan es el único depositario de la memoria del hijo muerto, el único capaz de sacarlo del olvido de darle vida de modo ilusorio mediante sus recuerdos” (Orsini-Saillet 15).

La mentira funciona para la construcción de una memoria falsa, para Juan Senra era la forma de vivir un día más mientras construía una imagen inmaculada sobre Miguel Eymar. Por cuestiones de dignidad es imposible sostener la farsa y decide enfrentar la muerte, la cual no es el último fin porque las cartas se convierten en una forma de testimonio de su existencia.

“Segunda derrota: 1940” tiene un segundo paratexto: “Manuscrito encontrado en el olvido”; la palabra “olvido” denota el lugar en el que fue encontrado ese texto, un lugar desolado en el que el cuaderno pudo haber desaparecido, salvo por la mirada curiosa de un pastor que lo encuentra y, gracias a ese hallazgo, puede dar a conocer parte del testimonio de Eulalio Ceballos. Este punto lo tenía claro el poeta protagonista de esta narración quien, consciente de su condición de vencido, quería dejar un testimonio de lo que le sucedía en la braña y serán los escritos de su cuaderno los que le proporcionarán voz. Por medio de distintos recursos narratológicos *Los girasoles ciegos* plantea las dificultades para reconstruir las memorias individuales, colectivas e históricas debido a distintos procesos como la represión, el silencio provocado por el miedo, los mecanismos del cerebro para evocar el recuerdo, la muerte de los testigos directos y el espacio generacional. Muchas de las historias se conocen por los descendientes que escucharon esas historias directa o indirectamente y la inquietud por darle voz a las víctimas.

Los distintos esfuerzos por recuperar un pasado “prohibido” o relegado significan un paso hacia la “normalización” de la conciencia histórica, es decir, hacia el acercamiento de las disparidades existentes todavía en la memoria colectiva. Con un retraso de unos 60 a 70 años se vislumbra una “superación” pública con respecto al trauma más grave de la reciente historia española; para las generaciones afectadas directamente, esta “superación” en la mayoría de los casos llega tarde (Bernecker 29).

El olvido al que alude el capitán Alegría en la carta escrita a Franco surge como una premonición de lo que sucedería en los años de dictadura y de la transición democrática en España, vino un tiempo de silencio y de miedo en el que se perdieron no sólo vidas, también testimonios e historias

que permitirían la construcción de la memoria histórica para realizar el duelo que, de acuerdo con Carlos Piera, España no ha realizado.

Este apartado se enfoca en la inserción del verso “entre las azucenas olvidado” de San Juan de la Cruz en la carta dirigida al general Franco por parte del capitán Alegría. Se descarta la relación del verso con el contexto místico del poema y se entreteje una alusión a la construcción de las memorias. Lorenzo recurre a la analepsis para construir una narrativa oral sobre el suicidio de su padre; sin embargo, se encuentra llena de olvidos, omisiones e invadida del presente. La elipsis otorga a los relatos un efecto de realidad, algunos de los personajes encuentran dificultades para reconstruir los recuerdos, por tal razón, los escritos que dejan en formas de cartas, manuscritos, traducciones o relatos orales permiten a los escuchas y lectores combatir el olvido y el silencio.

3. La carga simbólica del cuerpo

3.1 El cuerpo y el hambre en la Posguerra de *Los girasoles ciegos*

Terminada la Guerra Civil comenzó otro tipo de lucha para la población española, esta vez contra el hambre provocada por la escasez y el racionamiento de alimentos, es puntual mencionar que provocó un gran número de decesos y enfermedades en la población: “En efecto, durante la década posterior a la conclusión de la Guerra Civil tuvo lugar la crisis alimentaria más importante de todo el siglo XX español. Se calcula que unas 200.000 personas pudieron morir como consecuencia del hambre y las enfermedades asociadas a esta durante la posguerra” (Hernández y Leira-Castiñeira 80). Ante una población que literalmente se moría de hambre, el nuevo régimen encabezado por Franco implementó regulaciones para controlar la sociedad y ejercer poder sobre ella. Las medidas fueron generalizadas; sin embargo, como se argumentará más adelante, el sector más afectado fue el que tenía un pasado relacionado con la República, los vencidos: “Entre las múltiples consecuencias derivadas de la Guerra Civil española, una de las más dramáticas y duraderas fue la extensión del hambre entre el conjunto de la población. La escasez y la miseria dieron forma a las experiencias cotidianas de la sociedad española marcando sus actitudes y comportamientos durante años” (79).

Como lo señala Enrique Moradiellos, desde el año 1938 el representante británico en la zona republicana mostraba preocupación y señalaba un corte en los suministros bélicos y alimentarios, así como medidas gubernamentales enfocadas en el racionamiento:

La situación alimenticia es realmente mala y parece muy probable que se agrave mucho más. [...] La verdad es que la amplia mayoría de la población en la España republicana está sufriendo una severa infra-alimentación incluso en los distritos rurales. El racionamiento de los obreros de industrias esenciales y de las tropas de retaguardia ya ha sido recientemente intensificado drásticamente. (189)

Después de una guerra en que la mayoría de los caídos era del bando republicano, la lucha se extendió en la vida cotidiana de los vencidos, pero con la finalidad de no morir de inanición.

El hambre se encuentra relacionada con el sufrimiento del cuerpo, si éste se lleva a una situación extrema, las funciones biológicas comienzan a desgastarse, afectan la memoria y las acciones cotidianas. Un ejemplo ilustrativo es el poeta de “Segunda derrota: 1940”, quien no puede evocar los poemas que se sabía de memoria en el pasado: “Ya no recuerdo los poemas que recitaba a los soldados. Con el hambre lo primero que se muere es la memoria” (Méndez 54). Otro ejemplo de este debilitamiento se relaciona con el capitán Alegría, cuyo sufrimiento se debe en parte al hambre que siente: “Todos los pensamientos y con ellos la memoria debieron de quedar sepultados bajo la fiebre, bajo el hambre, bajo el asco que sentía de sí mismo...” (36).

El hambre doblega la dignidad del ser humano, cuando existe se pierde la cordura. En situaciones extremas, un individuo puede realizar acciones que sin el hambre serían imposibles de ejecutar: “A los indicadores antropométricos que prueban el descenso del bienestar biológico de los españoles, debemos sumar fenómenos vinculados al sufrimiento de la miseria, tales como el aumento de la mendicidad, el recurso a la prostitución o la elevación del número de suicidios” (Hernández y Leira-Castiñeira 80).

Las cuestiones mencionadas con anterioridad quedan de manifiesto en la obra de Méndez, una narrativa de guerra donde el cuerpo es un símbolo de la represión, el miedo y la desolación. El cuerpo en un conflicto bélico es diferente a otros cuerpos, se pierden los derechos políticos, la ética, la capacidad humana de ser feliz o pensar con claridad. La guerra busca la destrucción del cuerpo del otro para proclamar a un vencedor y establecer un orden social que otorga un beneficio a un sector. Después de terminado el conflicto bélico, el cuerpo es la representación de la derrota, la finalidad de los vencedores es desgastar a los vencidos, para someter y controlar, así el cuerpo se convierte en la representación de un símbolo:

The body as a site of meaning is of particular interest in the study of war literature, as injury to or destruction of the body are central to acts of war, a context in which ‘the incontestable reality of the body – the body in pain, the body maimed, the body dead and hard to dispose of – is separated

from its source and conferred on an ideology or issue or instance of political authority impatient of, or deserted by, benign sources of substantiation. (Lough 6)

El cuerpo es un símbolo que adquiere distintas representaciones de acuerdo con cómo otros lo miran. Este punto se puede observar en el contenido narrativo de *Los girasoles ciegos*, pues los personajes son sometidos al escrutinio del poder que, para ejercer control, implementa la violencia, provoca dolor y hambre con la finalidad de desaparecer a los cuerpos que ideológicamente incomodan. Los cuatro relatos tienen un hilo conductor en que el hambre desdobra, doblega, debilita a los personajes y es parte del deterioro mental y físico que experimentan, se convierte en una de las causas de muerte. El hambre es capaz de ejercer dolor. Es así, a través de una forma simbólica, que el poder encarnado por el Caudillo intenta desaparecer a los vencidos, eliminar la existencia del cuerpo y, por ende, la existencia. “Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo, a través de lo simbólico que éste encarna. La existencia del hombre es corporal” (Le Breton, *Antropología* 4).

El cuerpo es una representación dual que oscila entre lo tangible y lo intangible. Entre lo corpóreo y lo emocional, el ser humano necesita ejercer dominio sobre el cuerpo para sobrevivir en lo social. En lo político, es necesario controlar lo inasible de los individuos como lo establece Le Breton: “El cuerpo, lugar de lo inaprehensible cuyo dominio es preciso asegurar” (14-15).

En una dictadura se generan una serie de regulaciones y de gestos que deben ir acorde con una perspectiva organizadora, de esta manera se establece el escenario político en que las personas realizan sus acciones, en suma, el cuerpo se convierte en político: “Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. De ahí la mirada de representaciones que buscan darle un sentido y su carácter heteróclito, insólito, contradictorio, de una sociedad a otra” (19). El establecimiento de

una nueva forma de gobierno, con nuevos estatutos e implementaciones, también provoca una nueva representación del cuerpo sobre el que se ejercen formas de control político. El cuerpo es un símbolo que se debe subyugar y el hambre un mecanismo que asegura el sometimiento.

En cuanto al hambre como representación, surge la poesía como una forma de rebelión contra el control. Uno de los creadores con un papel activo en la Guerra Civil española es Miguel Hernández, al que se alude en “Segunda derrota: 1940”. Es probable que Eulalio Ceballos haya conocido al poeta originario de Orihuela, debido a que en su manuscrito refiere: “¿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” (Méndez 43). Existen semejanzas entre Eulalio Ceballos y la figura de Miguel Hernández, ambos poetas están involucrados ideológicamente con la República. En el caso de Hernández, sus últimos trabajos contienen una gran crítica al sistema de consumo y opresión dictado por la élite. Uno de los poemas que atisba ampliamente en contra de las formas políticas es “El hambre”, el cual es parte de *El hombre acecha*: “Aquí el centro de la cosmovisión poética es el hombre como depredador” (Pulido 214). Críticos de su obra expresan que, en estos poemas, al contrario de lo que ocurre en sus obras anteriores, el hombre se transforma en una especie de animal y el panorama es desolador: “El amor se ha transformado en muerte y el hombre en depredador” (214).

El poema “El hambre” establece una génesis, el hambre se encuentra en los orígenes del cuerpo, es una de las sensaciones primeras en el ser humano, su presencia provoca cambios emocionales, los sentimientos van acorde con los depredadores, adquieren “ferocidad”. En una de las estrofas del poema se enfatiza:

El hambre es el primero de los conocimientos:
tener hambre es la cosa primera que se aprende.
Y la ferocidad de nuestros sentimientos,
allá donde el estómago se origina, se enciende.

Esta situación queda demostrada cuando en el relato Elena muere y el bebé recién nacido no recibe alimento, esta falta la expresa por medio del llanto. En un inicio, el poeta siente indiferencia por el cuerpo del hijo, el bebé es la representación de un cuerpo rechazado, por eso el llanto del bebé se intensifica: “El niño ha llorado todo el día, con una fuerza sorprendente. Ha conseguido que piense en él...” (Méndez 41). Ante el dolor provocado por la muerte de Elena, el soldado-poeta se olvida no sólo de comer, también de alimentar al recién nacido, quizás por días, el sollozo se convierte en la forma de pedir auxilio, el hambre provoca debilidad en ambos cuerpos: “Me despertó el llanto del niño, ahora menos vigoroso, más convaleciente” (43). De la indiferencia pasa a la pena, le da de comer o al menos intenta engañar el hambre de Rafael, nombre que pone al niño al final del relato: “No sé si es que estaba aturdido por el sueño y el frío o que a mí también comienzan a faltarme las fuerzas al cabo de tres días sin comer nada, pero lo cierto es que, impensadamente, me he encontrado dándole a chupar un trapo mojado en leche desleída en agua” (43-44).

En la braña donde se refugia Eulalio Ceballos no existen las condiciones necesarias para subsistir; por tal razón, intenta improvisar con hierbas, leche de vaca y los pocos recursos encontrados antes de que llegue el invierno. Los elementos anteriores son un ejemplo de cómo la sociedad española creó artificios para cocinar sin los elementos indispensables para hacerlo: “se freía sin aceite, se hacían pucheros únicamente con huesos y hasta tortillas sin huevo, como se expone en el libro *Cocina de recursos* publicado por el gastrónomo Ignasi Doménech a finales de 1938. La miseria llevaba también a cazar gatos o ratas para cocinarlos” (“El franquismo en España” párr. 15).

En la braña, antes del invierno comienzan a aparecer las jaurías de lobos, se encuentran al acecho del poeta con la finalidad de calmar su propia hambre. El campo de batalla se traslada a la montaña; en lugar de soldados, Eulalio Ceballos se encuentra con animales salvajes e inicia una

batalla cuya diferencia radica entre comer y ser comido. El poeta inicia una especie de animalización, su ser se cubre de desesperanza tal como lo enuncia Miguel Hernández en su poema:

Me enorgullece el título de animal en mi vida,
pero en el animal humano persevero.
Y busco por mi cuerpo lo más puro que anida,
bajo tanta maleza, con su valor primero.

El hambre es un detonador, lleva al ser humano al extremo, lo convierte en fiera y como tal adquiere sus instintos, pero no sólo eso, también el odio:

Por hambre vuelve el hombre sobre los laberintos
donde la vida habita siniestramente sola.
Reaparece la fiera, recobra sus instintos,
sus patas erizadas, sus rencores, su cola.

Esta animalización es un reflejo de la tristeza y desolación del ser humano que se impregnan en el personaje: “La aparición de la animalidad en la conciencia es, por tanto, síntoma de una depresión de la persona hasta los umbrales de la ansiedad” (Durand, *Las estructuras* 67). En la braña, el poeta-soldado se esconde con miedo, el cual le impide tomar una decisión que le costaría la vida o que le salvaría; en apariencia, le gustaría que alguien subiera a recoger el ganado (Méndez 45). En lugar de la guardia civil o los dueños del ganado, aparece la jauría de lobos que lo acechan y la única forma de sobrevivir a ellos es aniquilándolos: “¡Hoy he matado un lobo! Han llegado cuatro a merodear en torno a la cabaña. Al principio me he asustado porque su necesidad de comer les confiere una fiereza casi humana, pero luego he pensado que podrían ser una fuente de alimento” (50). En este relato, al contrario de los humanos que se animalizan, los lobos se humanizan, se convierten en un símbolo del acecho político, son los que vigilan al poeta, a su hijo Rafael y a las vacas que los alimentan, se convierten en un símbolo del temor. El miedo al lobo es ancestral, su representación proviene de una fuerte tradición europea que inunda los cuentos para niños y otras historias de sobrevivencia: “Para la imaginación occidental, el lobo es el animal feroz por excelencia. Temor de toda la Antigüedad y de la Edad Media, viene periódicamente en los tiempos

modernos a encarnarse en una bestia... El lobo es, todavía en el siglo XX un símbolo infantil de miedo, pánico, de amenaza, de castigo” (Durand, *Las estructuras* 79).

El poeta-soldado logra representar su batalla contra el hambre con una pequeña fábula cuyos protagonistas son un lobo y un niño, quienes para sobrevivir el invierno se deben comer uno al otro; sin embargo, existe afecto entre ambos y no se hieren: “Se miraron, se olisquearon y sintieron tanta pena / de tener que hacerse daño...” (Méndez 50). A pesar de todo, de los afectos y de las rivalidades, no habrá posibilidades de sobrevivencia para ninguno de los dos: “de que para sobrevivir dos personas que se quieran / sea siempre necesario / que, al margen de sus afectos, unos vivan y otros mueran” (50). Y al final de la historia ambos mueren. Esta ficción se convierte en la diégesis del campo de batalla que se prolongó en la Posguerra. Hay una desazón persistente en el devenir de los personajes, lo cual delinea la concepción de derrotados que enuncia Belén Gopegui:

No contamos, por el contrario, con relatos mitológicos de los reprimidos por las dictaduras, es decir, contamos con algunos de esos relatos y nos hablan de la dignidad, del valor, nos hablan del horror y de la tortura, pero no conforman personajes con aura, con romanticismo, con potencia, sino que esos relatos se impregnan de la opresión que narran y les falta siempre aire y no son mitológicos sino asfixiantes y tristes. (párr. 11).

El poeta-soldado vive la desolación extrema y es el símbolo del fracaso, para él no existe la posibilidad de una gesta heroica que lo salve y que le permita socorrer a su hijo: “la recreación del sujeto vencido que propone Méndez, descarnada y anti-heroica, opresiva y contra-épica, acentúa precisamente, y transmite con una notable verosimilitud...” (Matos-Martin 215). Los efectos de realidad se intensifican con el sufrimiento provocado por “el hambre, la degradación, la animalización, la descomposición del cuerpo, la agonía” (215).

La España de la Posguerra es la representación de seres humanos y animales hambrientos, en especial cuando se vive encarcelado, en estas condiciones se tienen que utilizar artimañas para comer o engañar el hambre. Otra muestra de ello se encuentra en el tercer relato, donde dos

personajes secundarios presos, llamados Espoz y Mina⁴, tenían permiso de subir una vez al mes a la azotea para “varear” los colchones. Aprovechaban ese momento para matar “palomas famélicas” que buscaban alimento para sobrevivir en el invierno. Mataban dos: “Una de ellas se la comían, la otra la utilizaban para hacer intercambio con los guardianes y poder obtener lo que después canjeaban con los presos” (Méndez 86). Es así como los personajes con actos pequeños intentan sobrevivir a las penurias de la Posguerra.

El hambre se convierte en parte de lo cotidiano, no solo conseguir fuente de alimentos, también controlar las reacciones corporales que desata, principalmente las relacionadas con el dolor y las emociones: “La lucha por la supervivencia que se renueva cada día, implica, en primer término una lucha contra el propio cuerpo” (Le Breton, *Antropología* 197). El hambre corrompe física y moralmente, tal es el caso de Juan Senra, que por vivir un día más, comienza a mentir para ganarle tiempo a la muerte. Vivir produce la necesidad de alimentar al cuerpo, de esta forma se genera una relación de poder que lo somete a la manipulación de los esposos Eymar: “El cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprehensible que él. Nunca es un dato indiscutible, sino el efecto de una construcción social y cultural” (Le Breton, *Antropología* 19). El hambre produce un cambio de valores, la mentira se justifica por ella, el personaje de Juan Senra recibe comida a cambio de mentiras: “las manos de la mujer abrieron el bolso y le tendieron un bocadillo de arenques envuelto en un papel de estraza” (Méndez 96).

Al recobrar su dignidad, Juan Senra devela la verdad sobre Miguel Eymar, se sabe que se dedicaba al estraperlo, símbolo de las dicotomías de la Posguerra. En primera porque algunos sobrevivientes recurrieron a él como una forma de contravenir las carencias suscitadas por las

⁴ Es evidente el tono irónico al referirse a dos vencedores en esta alusión al militar de la Guerra de Independencia Francisco Espoz y Mina, el narrador enfatiza: “Un anciano profesor de instituto, amigo de Negrín, que no pudo soportar ni el hambre ni el invierno, les apodó Espoz y Mina porque, aunque eran dos, se comportaban siempre como si fueran uno solo” (Méndez 78).

nuevas políticas que afectaron a los dos bandos: “Estaciones, tiendas de comestibles, mercados de abastos, tahonas e incluso domicilios particulares fueron los escenarios del ‘pequeño estraperlo’ en la posguerra” (Hernández y Leira-Castiñeira 79); en segunda, era una forma de avasallar al vencido porque se cometían crímenes, asesinatos, encarcelamientos por este tipo de práctica. En la última categoría se encontraba Miguel Eymar y así lo relata Juan Senra: “su hijo fue justamente fusilado porque era un criminal, no un criminal de guerra, calificación en la que los juicios de valor cambian según el bando, sino un criminal de baja estofa, ladrón, asesino de civiles para robarles y venderlo después de estraperlo, muñidor de delincuentes y, lo que era peor, traidor a sus compinches” (Méndez 100). Develar la clase de criminal que era el hijo del coronel Eymar le otorga la sentencia de muerte.

A pesar del racionamiento que se experimentaba en la vida cotidiana, estas medidas no saciaban el hambre, pero cumplían con la función de clarificar el control del Estado. Un ejemplo de la vida cotidiana en el Madrid del año 1942 se encuentra relacionado con el último relato. Elena tiene derecho a algunas raciones extras de pan que puede conseguir gracias a los trabajos que hace Ricardo en casa como traductor: “Este trabajo, además de algún dinero para la subsistencia, daba derecho a Elena a retirar del economato del Ejército de Aviación dos chuscos de pan blanco a la semana, que recibía al margen de la cartilla de racionamiento, donde sólo figuraban ella y el niño” (120). Eulalia, mujer que le ayudaba a Elena con los quehaceres, realizaba estraperlo como un acto de sobrevivencia, le pedía a Elena un pan blanco para venderlo a plena luz del día y ser apresada, este acto le proveería de alimento dos veces al día: “cada detención suponía dos comidas diarias durante diez o quince días, según el descaro que mostrara ante el rigor del comisario” (136).

Es así como, por medio de la represión, el franquismo creó la necesidad y la dependencia hacia el sistema. El hambre produjo estabilidad política en el nuevo gobierno, apagó los signos de rebelión y doblegó a una población entera. Vencidos y vencedores experimentaron el hambre,

aunque el bando republicano sufrió de forma más grave las consecuencias de las regulaciones del régimen. En este apartado, se ejemplifica como el cuerpo se convierte en un símbolo al que había que doblegar y destruir.

Aunque el desabastecimiento y la extensión de la miseria no formaban parte de los efectos deseados por el régimen, la autarquía permitió que las autoridades se erigieran como gestoras del hambre a nivel local, controlando los recursos disponibles y tomando decisiones sobre su reparto entre la población. Desposeídos de sus tierras y sus trabajos, los vencidos quedaron postergados o excluidos de los canales de abastecimiento tanto formales como informales (Hernández y Leira-Castiñeira 84).

El cuerpo que sufre una guerra es una representación simbólica que es necesario doblegar por medio de diferentes mecanismos. En el segundo relato se alude a la figura de Miguel Hernández quien en su poema “El hambre” enmarca la desazón y la animalización del ser humano. El poeta-soldado libra una batalla en la braña, en lugar de una lucha entre dos bandos, ahora la batalla es en contra del hambre, la jauría de lobos y el invierno. En general, los personajes sufren la escasez y narran sus vicisitudes relacionadas con el hambre, la cual es la sensación primera y para aplacarla, se recurren a métodos para engañarla o, por el contrario, como en el caso de Juan Senra, se corrompe para vivir un día más. Es así como en este apartado se entrelaza la relación cuerpo y hambre para denunciar la represión.

3.2 El cuerpo como objeto de pecado

Antes y después de la victoria, Francisco Franco observó la necesidad de crear símbolos que legitimaran, primero, las acciones de su campaña militar; segundo, la gestión gubernamental violenta que tenía como propósito subyugar y eliminar oponentes. Uno de los primeros términos acuñado fue el de Cruzada, utilizado para diferenciar a los victoriosos y a los vencidos, a los piadosos y los a impíos, una metáfora que tenía como objetivo cargar de una tonalidad religiosa los acontecimientos de la Guerra Civil para validar sus acciones de manera alegórica.

Franco se cuidó, desde su proclamación el primero de octubre de 1936 como 'Jefe de Gobierno del Estado Español' de pregonar su religiosidad. Había captado, como la mayoría de sus compañeros de armas, lo importante que era meter la religión en sus declaraciones públicas y fundirse con el 'pueblo' en solemnes actos religiosos. Una vez establecido como jefe de Estado, cuenta Paul Preston, sus propagandistas moldearon una imagen de 'gran cruzado católico' y su religiosidad pública experimentó una notable transformación. (Casanova 9)

La Iglesia y el Estado lograron una fusión que estableció resultados favorables para ambas instituciones, integradas por un conjunto de partidarios que no cuestionarían los designios de Dios, subyugados por una serie de políticas establecidas por la nueva forma de gobierno. La relación Estado-Iglesia otorgó a Franco una legitimidad divina que de otro modo sería imposible alcanzar. Por otro lado, le concedió un lado oscuro del que nunca pudo desprenderse, una cara que trató de ocultar por medio de una máscara, el lado genocida que ha persistido después de su muerte y que en estos momentos de revisión histórica ciertos sectores tratan de evidenciar como lo establece el historiador Julián Casanova:

Sin esa máscara tan perfecta que le proporcionó la Iglesia, la religión como refugio de su tiranía y crueldad, Franco hubiera tenido muchas más dificultades en mantener su omnímodo poder y, por supuesto, pocos discutirían hoy que detrás de esa careta no había un santo sino un criminal de guerra. Habrá que quitarle, por lo tanto, y para siempre, esa máscara. Por la libertad y la dignidad humanas y frente al asesinato, la tortura y el genocidio en nombre de valores superiores como la Patria o Dios. (10)

Con esta fusión Iglesia-Estado, la vida cotidiana de la Posguerra se llenó de restricciones y delineó una visión única de la sociedad, monocultural, en palabras de Lisa Di Giovanni. Principalmente porque esa relación estableció valores ideales como modelos de rectitud y de comportamiento que excluían otras visiones del mundo y marcaban un estigma sobre todos aquellos que no estaban a favor del nuevo régimen. Además, reforzó los símbolos de carácter misógino y relegó los derechos de la mujer. Las premisas estaban sustentadas por toda una estructura religiosa fomentada por siglos.

During the Spanish postwar years, monoculturalism became the chief strategic policy that the Franco regime enforced in order to hijack the political freedom, cultural diversity and economic means of the defeated Republicans. Such monoculturalism was predicated upon the promotion of an ultra-conservative form of Catholicism, patriarchal values and an imperialist reading of history.

Certain notions of Catholic righteousness, male superiority, and colonial subjugation of the vanquished Republicans shaped the National-Catholic ideology and served to sanction social practices of political, gender and cultural oppression. (39)

Con diversos mecanismos en funcionamiento se acentuó una visión universal sobre lo que debía ser el nuevo Estado, el cual estableció de forma simbólica la exclusión de la mujer de la vida pública, la cual, a la vez, debía cultivar una serie de virtudes como ser la esposa casta, la procreadora y el “ángel del hogar” (Langarita 8). Por el contrario, las representaciones del hombre se enmarcan en el espíritu bélico, se convierte en el constructor de la nación y el intelectual que llena los espacios de la vida académica: “This lens was simultaneously gendered; it framed men as soldiers, nation builders and scholars, while women were cast as wives, bearers of children and caregivers” (Di Giovanni 40).

En la búsqueda por extender esos ideales, la maquinaria franquista refuerza una serie de estructuras y de figuras que enarbolaran este discurso a lo largo del territorio español. Es así como la Sección Femenina a cargo de Pilar Primo de Rivera, se convirtió en un referente de los valores institucionales; además, desarrolló una narrativa relacionada con el modelo de mujer que el Estado necesitaba. Muestra de ello es el discurso que pronunció el 30 de mayo de 1939:

[...] la única misión que tienen asignada las mujeres en la tarea de la Patria es el Hogar. Por eso ahora, con la paz, ampliaremos la labor iniciada en nuestras Escuelas de Formación, para hacerles a los hombres tan agradable la vida de familia, que dentro de la casa encuentren todo aquello que antes les faltaba, y así, no tendrán que ir a buscar en la taberna o en el casino los ratos de expansión. (Citado en Palacios 161)

Aurora Morcillo Gómez estudia la relación del Estado y el cuerpo femenino; ambos conceptos se engloban en una metáfora que representa los mecanismos desarrollados, tanto estructurales como ideológicos, para mantener a la mujer al margen de la vida pública. Una de las justificaciones de su tesis es la vinculación del discurso dictatorial con el ideal de mujer del Siglo de Oro. Morcillo establece como eje de su estudio el manual de conducta de Juan Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana* de 1532, en el cual, se diserta sobre las virtudes cristianas de la época; establece los puntos

de convergencia entre el manual y las virtudes de la mujer que intentó ensalzar el franquismo para establecer un modelo monocultural. Para ejemplificar este punto se seleccionó un fragmento de esta obra en el cual se enuncia que la virtud más apreciada en una mujer es la castidad, todas las demás cualidades que una mujer pudiera fomentar tales como el conocimiento o el lenguaje carecían de importancia.

[...] en la mujer nadie busca elocuencia
ni bien hablar, grandes primores de ingenio
ni administración de ciudades, memoria o
liberalidad; solo una cosa se requiere en
ella y esta es la castidad. (Citado en Morcillo 118)

Es evidente que tanto el discurso de Primo de Rivera como el manual de conducta de Vives mantienen consistencia en los contenidos sobre el ideal de mujer virtuosa, premisas que la excluyen del espacio público y reducen su participación al hogar. No obstante, de acuerdo con la tesis de Morcillo Gómez, el cuerpo del ser humano es la medida de todo, las interacciones se dan en espacios que dependen unos de otros para hacer funcionar todo un sistema: “El universo o macrocosmo, el cuerpo humano o microcosmo, y el cuerpo de la república, describen todos ellos órbitas concéntricas, conectadas entre sí gracias a la atracción de sus respectivos campos gravitatorios. El cuerpo humano pasa a convertirse en la medida de todas las cosas” (164). El hogar se convierte en el microcosmos, si todos esos pequeños espacios funcionan armoniosamente, de acuerdo con lo conveniente al Estado, este funcionamiento sería reflejado en el macrocosmos, convirtiéndose en un Estado ideal.

Michael Foucault dejó señalada en sus obras *Microfísica del poder* y *Vigilar y castigar* la estrecha relación existente entre el ejercicio del poder y el cuerpo humano, entendido éste como espacio sobre el cual aquél interviene. Según Foucault, en las sociedades modernas la forma represiva del poder se centra en la "administración del cuerpo", incluyendo su formación y su control. Los fascismos europeos (nazismo, *fascio* italiano y franquismo, entre otros) contemplaron el cuerpo femenino sólo en su función procreadora y en el marco de las respectivas políticas natalistas. (Pelka 23)

Estas representaciones del poder Iglesia-Estado se pueden observar en las acciones de *Los girasoles ciegos*, específicamente en el cuarto relato, en que un diácono trata de seguir los preceptos de la institución eclesiástica y termina convirtiéndose en el símbolo de la misoginia, el ejecutor de la muerte y, al final, también en un derrotado. A pesar de representar las virtudes de la Iglesia, no puede resistir a la tentación que le provoca Elena, se establece un triángulo en la diégesis que provocará la tragedia al precipitar la salida del armario de Ricardo Mazo. Con excepción de este relato, las mujeres en *Los girasoles ciegos* no tienen un papel activo en las acciones. Es aquí donde encontramos una mujer que se erige como el eje de la reconstrucción memorística, aunque Elena no tiene una voz, se sabe de ella por los testimonios de Lorenzo, la carta a modo de confesión del diácono Salvador y el narrador heterodiegético.

De Elena se sabe que es una mujer vencida ideológicamente, a la vez, estigmatizada por la posición política de su esposo. Representa a ese sector de mujeres que al terminar la guerra tuvieron que hacerse cargo de la familia, convertirse en el pilar y el sustento de los sobrevivientes.

Las situaciones de conflicto y los procesos de militarización tienden así a aumentar las condiciones de amenaza y riesgo sobre las mujeres. Primero, porque estas son desplazadas de los lugares de decisión política y económica, y segundo, porque esas situaciones contribuyen a mantener o a recrudecer, en el peor de los casos, la tradicional distribución asimétrica de poderes entre hombres y mujeres. (Langarita 1)

Elena tuvo que llevar una máscara ante la sociedad para poder desempeñar el papel de viuda mientras Ricardo Mazo se escondía en el armario: “Ella, para hacer frente a los gastos de la casa, trabajaba para una lencería a medida de la calle Torrijos que reservaba para Elena los trabajos que requerían mayor esmero” (Méndez 121).

Elena tiene un hijo llamado Lorenzo, quien llama la atención del diácono por su interés en aprender, su tristeza, pero, sobre todo, su silencio: “me llamó la atención algo que le distinguía de los demás: era un niño triste pero con una serenidad extraña para su edad. En sus juegos sin discordia, en su obediencia sin sumisión, en su interés por aprender y su orgullo por saber, en su

silencio...” (112). En un momento dado, el hermano Salvador se percata de que el pupilo no canta los himnos nacionalistas y cuando intenta reprenderlo aparece Elena, el símbolo de todo aquello que le será vedado. La soledad y el contacto con el mundo real provocan en el diácono la exaltación de la belleza de Elena, la cual establece un símil con la belleza de Helena de Troya, que es capaz de provocar una guerra detonando altos costos políticos. Al final, la belleza de Elena origina un conflicto en el alma del diácono que le hará padecer la lujuria y le aproximará al infierno: “La verdad, Padre, es que me gustaba verla moverse entre la gente, caminar recatada y grácil hacia su casa con el paso apresurado de la mujer hacendosa” (127). En la psique del diácono se inicia un deseo de transgresión a través de la mirada y alude a un versículo del *Eclesiastés* para explicar ese tipo de perdición que por su intensidad lo consume como el fuego, esa escritura también deja entrever la visión degradante que tiene de Elena: “Ahora comprendo la frase del Eclesiastés: La mirada de una mujer hermosa, pero sin virtud, abrasa como el fuego” (113). Sin embargo, esa referencia no se encuentra en el libro de *Eclesiastés*, corresponde al libro de *Eclesiástico* que “es uno de los siete libros que se encuentran en la Biblia griega, pero no en la hebrea, y que acepta la Iglesia Católica” (Fabra, párr. 11). El versículo aludido enuncia la relación entre belleza y fuego: “Aparta tu ojo de mujer hermosa, no te quedes mirando la belleza ajena. Por la belleza de la mujer se perdieron muchos, junto a ella el amor se inflama como fuego” (Eclesiástico, 9:7-8). Es trascendental hacer esta aclaración para demostrar un rasgo de la personalidad del diácono, quien comete errores al citar o al interpretar sus fuentes como lo señala Rossi: “quizás sugiera que el diácono no cuenta con un dominio profundizado de las Escrituras, y que su competencia se limita el adoctrinamiento ciego al que fue sometido desde la niñez” (95).

En la confesión, hay un momento en que el diácono reflexiona sobre el porqué comenzó a seguir a Elena y no encuentra una respuesta, racionalmente no la hay. Comienza una lucha entre el deber ser y el deseo: “Debo empezar diciendo que no sé por qué empecé a seguir a Elena cuando

ella dejaba al niño en el colegio. Si alguien me hubiese preguntado entonces, la excusa hubiera sido que algo turbio envolvía a aquella mujer” (Méndez 123). A los ojos del diácono, Elena es la heredera de Eva, culpable del pecado original, de la transgresión y la caída de Adán: “No niego que intuí en Elena el ancestro de Eva, no el de la Eva hermosa, pura y grácil, formada para cautivar el corazón del hombre y subir con él en común vuelo hasta Dios, sino el de la Eva caída, desnuda y arrepentida, la primera inductora del mal” (119).

Durante siglos, la mujer ha llevado el estigma de Eva, la que depende del hombre porque fue creada de su costilla, la incitadora del mal, la culpable de la expulsión. La dictadura encontró no pocos elementos que le ayudarán a crear los cimientos y reforzar las teorías misóginas sobre la posición de la mujer como lo enuncia la *Primera epístola del apóstol San Pablo a Timoteo*.

11 La mujer aprenda en silencio, con toda sujeción.

12 Porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio.

13 Porque Adán fue formado primero, después Eva;

14 y Adán no fue engañado, sino que la mujer, siendo engañada, incurrió en transgresión.

(1 Timoteo 2:11-14)

En esos versículos, San Pablo enuncia dos puntos, el primero es que Eva fue formada después de Adán; segundo, que Eva fue engañada y transgredió las normas divinas. Ambos dejan sumida a la mujer en desventaja simbólica porque nunca estará en la misma posición del hombre. Conocedor de los preceptos bíblicos, el diácono considera a Elena un ser inferior. De esta manera se establece una metáfora entre el cuerpo femenino al que hay que subyugar y vencer por medio del discurso ideológico.

The female body becomes the object of the male gaze and a sexual spectacle. This construction serves a larger political purpose in postwar Spain the Republican female body becomes the location of revenge whereby the Nationalist side may reaffirm its moral and ideological superiority over the vanquished. While Salvador conflates the Eve/Elena image into one morally corrupt figure, sexuality becomes the site of rule. That is, for Salvador, sexual submission and possession of a Republican woman becomes a metaphor of Nationalist supremacy. (Di Giovanni 46)

La mirada del diácono se concentra en Elena, acción que mengua su humanidad, la convierte en un objeto que se debe poseer. El cuerpo se convierte en una representación política en que las relaciones de poder se ejemplifican, Elena es el símbolo sobre el cual la hegemonía dictatorial trata de extenderse.

La mirada activa el fuego y este elemento intensifica las sensaciones que consumen el alma del diácono, las cuales empiezan a dominar su vida y provocan el deseo de transgresión. En el fondo, él sabe que es imposible una relación con Elena, así es que surgen dos posibilidades: consumirse por el deseo o apagar el fuego: “Sabemos que la posesión de ese objeto que nos quema es imposible. Una de dos: o bien el deseo nos consumirá, o bien su objeto dejará de quemarnos” (Bataille 147). El narrador heterodiegético describe una escena en la que el diácono dialoga con Elena. En sus palabras muestra que no dejará que el deseo lo consuma e intentará llevar a cabo una relación de tipo carnal con la que vislumbra la posibilidad de una familia: “Soy sólo diácono, servidor de la Iglesia, pero algún día encontraré a alguien con quien formar una familia...” (Méndez 142). Su poca experiencia del mundo crea y alimenta una fantasía al imaginar que Elena puede corresponder sus sentimientos, lo cual queda en evidencia cuando la sigue al taller de confección para el que laboraba, en un impulso, toma las manos de Elena y las lleva a su cara, ella no las aparta: “Elena estaba llorando silenciosamente. ¿De qué se arrepentía, Padre? ¿De dedicar el primor de sus manos a tan indigna tarea? ¿O, como yo pensé en aquel momento, estaba conmovida por la intensidad de mi afecto? Ahora sé, Padre, que sus lágrimas no brotaron por nada de esto, pero, ¡ay de mí!, ha tenido que morir un hombre para que yo lo comprendiera” (135).

El miedo de Salvador es quemarse, no en la pasión de una mujer, pero sí en la llama eterna del infierno como lo enuncia Bataille: “Lo que obsesiona al religioso en la tentación, es en realidad aquello que le da miedo” (236). Bataille hace un símil entre la vida de un clérigo y un zángano cuando el último se precipita sobre la abeja reina para cumplir su función, fecundar, en plena luz

del día y en completo vuelo se precipita sobre la abeja reina en el llamado vuelo nupcial, sin saber que este acto conlleva a la muerte (239-240). Es irónico que el representante de la Iglesia católica, que participó de la llamada Cruzada, se llame Salvador porque se convierte en su antítesis, la tentación precipita los eventos trágicos del relato: el deseo provoca el suicidio de Ricardo Mazo y la muerte espiritual del diácono: “Salvador in *Girasoles* is the embodiment of that tense relationship between these different masculinities in Franco's Spain, and as a result he experiences a fit of distress, which involves a sense of mental fragmentation that leads to a withdrawal from reality into fantasy and delusion” (Di Giovanni 54). La intención del hermano Salvador no era la de salvaguardar el bienestar familiar de Elena y Lorenzo, sino consumir una fantasía.

Las mujeres en la dictadura estuvieron excluidas de políticas que las representaran. Fue hasta la muerte de Franco y después de la transición que se iniciaron transformaciones profundas en el contexto político español como lo expone Di Giovanni: “Until Franco's death in 1975, contraceptives were banned, abortion was illegal until 1985, opportunities for professional careers for women were restricted, divorce was illegal until 1981, and for married women, without her husband's approval a wife was prohibited from many economic activities, including employment, ownership of property, and foreign travel” (57).

Podemos deducir que en la dictadura no se puede delinear un solo modelo de mujer, contrario a los ideales franquistas, existió la pluralidad. Sin embargo, algunas realidades estaban relacionadas con el estatus económico como lo cita Helen Graham “dentro del franquismo no cabe hablar de ‘mujeres’ como un grupo homogéneo, ni tampoco de una ‘experiencia típica’, sino que es necesario introducir elementos de clase social a la hora de establecer diferencias entre ellas” (Citado en Pelka 24). En general, se puede observar que existen las mujeres que ganaron o perdieron una guerra, las primeras con muchos privilegios, las segundas con un estigma y, en ocasiones, degradadas por su condición social e ideales políticos.

El franquismo necesitó de la institución eclesiástica desde sus inicios para otorgarle rasgos divinos a su investidura, asimismo fue necesaria una narrativa que sustentara los roles de género. En teoría, las acciones de la mujer estaban destinadas al hogar, además, tenía que cultivar virtudes como la castidad, textos como el manual de conducta de Luis Vives o los discursos de Pilar Primo de Rivera ejemplifican el ideal de mujer durante el franquismo. En contraposición a esa ideología se encuentra Elena, quien al fingir su viudez se convierte en el eje y sustento del hogar; sin embargo, sin buscarlo, se convierte en el foco de las obsesiones del diácono Salvador, quien la acosa y la minimiza, Elena es el símbolo por someter y en ese intento, se precipitan las acciones que llevan a la desgracia a la familia de Elena.

3.3 El cuerpo en el encierro

Ganar una guerra no sólo es una enunciación, significa desplegar una serie de símbolos con la finalidad de ejercer dominio político. Éste se extendió a individuos incómodos para la dictadura, las cárceles se atestaron de presos políticos que perdieron sus derechos y que sufrieron el deterioro físico, moral y mental. De repente, la población encarcelada creció de forma exponencial y los espacios que albergarían a los presos estuvieron extralimitados, así se tuvieron que adaptar edificios públicos para dar cabida a la población reclusa.

Víctimas de la guerra, pero ya solo de un bando, fueron también las personas que a partir de la victoria de 1939 hubieron de pagar su simpatía hacia la República. Cálculos fidedignos estiman que en 1940 había en España no menos de 300,000 prisioneros hacinados en casi 500 cárceles o prisiones habilitadas para acogerlos (cuando el promedio de encarcelados “comunes” en el trienio 1931-1934 no llegaba a las 9,500 personas). Y a esa cifra habría que sumar el mínimo de 400,000 personas (básicamente soldados republicanos) internadas durante meses en el país para fines de clasificación y depuración de responsabilidades políticas. (Moradiellos 277)

El cuerpo en prisión pierde sus derechos políticos, se convierte en el cuerpo vencido, la imagen de la represión, del exterminio y del silencio. Las políticas gubernamentales que se implementaron con la dictadura de Franco se encargaron de crear mecanismos que facilitaron el sometimiento de

aquellos cuerpos que hubieran manifestado, aunque de una forma sutil, apoyo a la República. Se convirtieron en cuerpos incómodos para el régimen, cuerpos cosificados. Esencialmente porque dentro de prisión se establecieron rutinas que los doblegaron y los menoscabaron conformándose en signos del debilitamiento político.

Pero el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Este cerco político del cuerpo va unido, de acuerdo con unas relaciones complejas y recíprocas, a la utilización económica del cuerpo; el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción. (Foucault, *Vigilar y castigar* 26)

Los dos polos políticos que conforman a los vencedores y a los derrotados se encuentran representados en la prisión, una relación de poder que se observa entre presos y ejecutores de órdenes, ya sean militares, guardias o policías. Es en prisión donde se pueden observar esos cuerpos que se encuentran expuestos a las imposiciones sociales y políticas que implica vivir en una dictadura. Se crean rutinas que los afectan, tanto en lo social como en lo político:

... ser un cuerpo es estar expuesto a un modelado y a una forma de carácter social, y eso es lo que hace que la ontología del cuerpo sea una ontología social. En otras palabras, que el cuerpo está expuesto a fuerzas social y políticamente articuladas, así como a ciertas exigencias de sociabilidad —entre ellas, el lenguaje, el trabajo y el deseo— que hacen posible el persistir y prosperar del cuerpo. (Butler 15-16)

Esta forma social del cuerpo se observa en las narrativas de *Los girasoles ciegos*. En primera instancia se encuentran el capitán Alegría y Juan Senra, quienes personifican a esos seres incómodos para el franquismo por sus fuertes convicciones éticas. El capitán Alegría es un prisionero que no quiso participar del triunfo de los sublevados y se configuró como un rendido, finalmente, fue rechazado por ambos bandos en discordia. En este mismo tenor se halla el prisionero Juan Senra, quien tenía un papel activo en el cuerpo de enfermeros del servicio de prisiones republicano. Ambos son presos políticos, los últimos días de su vida transcurren en una comunidad encarcelada, consciente del destino final que lleva a la muerte. En contraposición a la existencia en prisión, el personaje del cuarto relato, Ricardo Mazo sobrevive confinado en casa, se

convierte en un topo, que, a diferencia de un recluso, se caracteriza por el aislamiento social, sin posibilidades de mantener contacto con otros seres humanos, con excepción de su esposa e hijo, a Ricardo, además, se le ha dado por muerto. Asimismo, se podrá observar al personaje del segundo relato, Eulalio Ceballos, quien subsiste a otra forma de aislamiento generada por la geografía y de quien no se ahondará en este apartado porque se detallará en el Capítulo 3 que se enfoca en la función del espacio geográfico en el aislamiento del poeta y de su hijo.

En prisión, la vida interior se intensifica, en ocasiones, es un detonador de la memoria, aflora el flujo de pensamiento por medio de cartas o confesiones, en suma, el interior es afectado por el exterior: “el cuerpo es un fenómeno social; es decir, que está expuesto a los demás, que es vulnerable por definición. Su persistencia misma depende de las condiciones e instituciones sociales, lo que, a su vez, significa que, para poder ‘ser’, en el sentido de ‘persistir’, ha de contar con lo que está propiamente fuera” (Butler 57-58).

El capitán Alegría y Juan Senra se ven afectados por las instituciones y las regulaciones del nuevo régimen, no tienen control sobre su vida, el exterior afecta al interior, el cuerpo y el alma, porque están condenados a perecer. A pesar de ese hecho, sí tienen control sobre su muerte, como lo enuncia Ignacio Muñoz López: “la única decisión que pueden tomar acerca de sus propias vidas es escoger el modo en que desean morir” (Citado en Gómez 226). Al contrario de Juan Senra, el protagonista del primer relato se rinde al enemigo, acción que le convierte en un tipo diferente de vencido: “El capitán Alegría cuenta con unas posibilidades de decisión y acción de las que carecen Eulalio Ceballos, Juan Senra, Ricardo Mazo y otros personajes. Lo interesante es que el capitán ejerce discrecionalmente estas posibilidades para reducirlas o anularlas” (227).

Ser un preso político implica olvidarse de una serie de derechos, sostener una narrativa de pérdidas y construcciones sociales que las refuerzan como lo enuncia Antonio Gómez López-Quñones: “Juan Senra (a la espera de su fusilamiento en 1941 y sin poder despedirse de su

hermano) personifica esa imagen fronteriza del que ha sido despojado de cualquier garantía social, ese al que literalmente sólo le queda la vida (desnuda y restringida)” (229). Reducido a la nada, se sabe por el narrador heterodiegético que el coronel Eymar lo condenará a muerte, aunque la vida de Juan se prolongará unos cuantos días más por ser persona de interés, sabe lo que sucedió con el hijo del coronel: “No estaba ganando tiempo, no lo necesitaba, pero quería saber algo más de ese vencido al que iba a condenar a muerte y había conocido a su hijo” (Méndez 63). Sin garantías, ni posibilidades de sobrevivir, sólo le queda a Juan Senra dejar el testimonio de sus últimos días por medio de las cartas que dirige a su hermano, el lenguaje es una forma de contraponerse al exterminio.

Para el crítico José María Pozuelo Yvancos los relatos de Méndez no exponen con profundidad el tema ideológico que dio origen a la guerra: “Si nos fijamos bien, en un libro que trata de la guerra, las ideas que dieron origen a la contienda se ven amortiguadas. Excepto menciones de pasada a Besteiro o a Azaña (este por intelectual), las diatribas políticas están ocultas y el libro se ve presidido por una opción que podríamos calificar de la *pietas*” (249). Sin embargo, es imposible negar que las posturas ideológicas, políticas y éticas de los personajes trajeron consecuencias en cada uno de sus desenlaces. El encierro es un acto punitivo que suprime derechos y no sólo se ensaña con el cuerpo, intenta destruir el ser: “Puesto que ya no es el cuerpo, es el alma. A la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones” (Foucault, *Vigilar y castigar* 18).

El deterioro del alma comienza con los intensos y extensos interrogatorios a los que son sometidos algunos de los personajes, las preguntas se convierten en un acto correctivo cuya finalidad no es la respuesta, porque no importan las declaraciones de los interrogados, no hay forma de defensa cualquiera que sea la respuesta, la condena será la pena de muerte. En general, las preguntas se convierten en una forma de infligir dolor y de tortura: “Torture consists of a primary

physical act, the infliction of pain, and a primary verbal act, the interrogation. The first rarely occurs without the second. As is true of the present period, most historical episodes of torture, such as the Inquisition, have inevitably included the element of interrogation: the pain is traditionally accompanied by ‘the Question’” (Scarry 28). El capitán Alegría es el primero de los personajes en sufrir la tortura por medio de la interrogación, se sabe porque consta en documentos oficiales: “acta del juicio donde se condenó a Carlos Alegría a morir fusilado por traidor y criminal de lesa patria” (Méndez 26).

Otro personaje interrogado es Elena, en el cuarto relato, aunque no se encuentra en prisión, vive una clase diferente de aislamiento, no existen barreras espaciales; sin embargo, hay cercos invisibles establecidos por las nuevas políticas. El hecho de que su esposo fuera masón e intelectual y que participara activamente en la República le deja a ella con un estigma. Este personaje es sometido a constantes interrogatorios sin previo aviso, cuya finalidad es obtener información sobre el paradero de su esposo. La angustia se apodera de ella cuando los policías registran la casa porque existe la posibilidad de que hallen el escondite de Ricardo: “Con la pistola sobre la mesa de mármol comenzó un interrogatorio caótico que Elena apenas escuchaba y que resolvía con monosílabos no siempre congruentes con las preguntas porque todos sus sentidos estaban persiguiendo a los dos policías que registraban la casa” (126). Elena se convierte en la cómplice de su marido, quien se enfrenta a otro tipo de encierro, ante los distintos cuestionamientos a los que es sometida, las respuestas que logra articular son incongruentes: “A las preguntas de si era cierto que su marido estaba escondido en Madrid, de si su marido había muerto, de si ella estaba amancebada con un cura, de si su hija era puta en Barcelona, de si no se le apetecía un revolcón con unos hombres de verdad, de si su marido había matado monjas en la guerra, de si era adepta al Movimiento Nacional, a todo esto, contestó que sí” (126). Este pasaje es una muestra de cómo las palabras comienzan a desintegrarse, a perder sentido, la dejan sin voz y la aproximan al silencio: “The question and

answer also objectify the fact that while the prisoner has almost no voice—his confession is a halfway point in the disintegration of language, an audible objectification of the proximity of silence—the torturer and the regime have doubled their voice since the prisoner is now speaking their words” (Scarry 36).

Los vencidos son deshumanizados y son vejados por medio de la palabra; cuando se juzga a Juan Senra es sometido a intensos interrogatorios que contienen órdenes, humillaciones por medio del lenguaje, en ocasiones, acompañadas de golpes. No importa el debilitamiento físico de los días pasados en prisión, siempre hay un castigo: “Recibió otro golpe, esta vez en la espalda, mientras el albino le gritaba que tú firmes, hijo de puta” (Méndez 65). Estos tipos de procedimientos se han convertido en esenciales en las dictaduras, doblegan a la víctima, les confieren dolor tanto al cuerpo como el alma y de a poco destruyen su mundo.

The interrogation is, therefore, crucial to a regime. Within the physical events of torture, the torturer “has” nothing: he has only an absence, the absence of pain. In order to experience his distance from the prisoner in terms of “having,” their physical difference is translated into a verbal difference: the absence of pain is a presence of world; the presence of pain is the absence of world” (Scarry 36).

A pesar de la crudeza de las restricciones y la tortura, los encarcelados crean un sentido de comunidad del que se desprenden pequeños gestos que les hacen recordar su carácter humano. Este punto queda demostrado después de uno de los interrogatorios, pues Juan Senra es llevado a la celda y escucha su nombre, ese solo hecho le confiere un sentido de identidad, le recuerda quién es: “La puerta se cerró con estruendo y, antes de perder completamente el sentido, alguien le pasó un brazo por la espalda, le levantó suavemente y le preguntó Juan, ¿qué te han hecho? Se sintió protegido cuando oyó que le llamaban por su nombre y se dejó rodar por la inconsciencia” (Méndez 66).

Aunque condenados a muerte, la ideología es una parte importante para algunos de los presos, este punto queda evidenciado con uno de los personajes secundarios del tercer relato cuyo

nombre es Eduardo López, quien era miembro del buró político del Partido Comunista y también sabía que su destino era la muerte. A pesar de ese conocimiento, intentó tener un papel político activo en el interior de la prisión: “trataba denodadamente de organizar la vida entre los presos, de distribuir las tareas de asistencia a los más desesperados y, sobre todo, de dar una razón política a sus sufrimientos” (67). Estas cuestiones parecerían intrascendentes, sin embargo, estos gestos dentro de las prisiones también son actos de resistencia que conllevan pequeñas victorias, como se comprobó al término de la dictadura con los testimonios de presos que sobrevivieron.

A pesar de los gestos comunitarios, el hacinamiento y la falta de higiene eran dos factores que la comunidad reclusa debía enfrentar día a día como parte de las políticas de dominio; ambos minaron la salud física y mental de los presos, en algunos casos, intensificaron y apresuraron su destino. La falta de higiene provoca la proliferación de piojos, parásitos que se alimentan de la sangre, su abundancia provoca comezón en la cabeza además de malestar, un recordatorio constante de la posición más baja en la escala de los vencidos. Los piojos se convirtieron en los compañeros de los derrotados, no sólo en el encierro, también de los que huían al exilio como lo describe Albino Garrido Sanjuán, un sobreviviente de la Guerra Civil que llevaba un diario en su camino a Francia: “Era el 22 de marzo 1940. Se terminaba nuestra odisea que empezamos el 4 de enero del mismo año, fecha que nos evadimos del campo de concentración franquista establecido en Castuera: 77 días y noches pasando hambre y frío, matando piojos que te chupaban la sangre, sin cambiar de camisa durante un año, ni de ropa alguna” (López y González 1244).

En prisión no hay separación de actividades, se realizan e interrelacionan en el mismo lugar; comer, escribir, confesar las penas se concentran en el espacio reducido de la celda. Es ahí cuando despiojar a los compañeros se convierte en un acto de hermandad y humanidad. Juan Senra lo experimenta después de un interrogatorio, ayuda a uno de sus compañeros: “Juan comió dos veces más aquel sopicaldo templado y ayudó a despiojar a un muchacho imberbe que se estaba llenando

de pústulas la cabeza a fuerza de rascarse” (Méndez 69). El acto del despioje se convierte en un voto de confianza hacia el otro, de intercambios provocados por gestos humanos: “Alguien le dijo que el cabo Sánchez tenía una lendrera y se aplicó con esmero a rastrillar las liendres del muchacho, que, en agradecimiento, le enseñó la foto de su novia” (69).

Es en el acto de despioje cuando a Juan, al observar sus dedos pasar por la cabeza de Eugenio, le sobreviene un recuerdo de cuando era otro Juan, el músico. El acto sensorial del tacto evoca el recuerdo de Bach: “Juan observó sus manos, incapaces de devastar aquella pelambreira llena de piojos. ¿Cómo pudieron alguna vez recorrer con precisión el glisando tras el que se ocultaba Bach? Ahora los sabañones habían eliminado cualquier destreza. Ya sólo eran hábiles para la lendrera” (70). La melancolía despliega una dicotomía, un recuerdo sublime que exalta la música, un Juan libre, en comparación con lo grotesco y lo repugnante de los piojos que succionan la sangre y denigran al ser humano. Estos pequeños parásitos son una metáfora de los mecanismos de justicia implementados por la dictadura con la finalidad de menoscabar la humanidad de todos aquellos que consideraba enemigos.

En cuanto al interior de Juan Senra, se sabe de sus pensamientos y emociones gracias a las cartas que escribe a su hermano. El flujo de pensamiento se convierte en un elemento narrativo que queda plasmado por medio de cartas en las que se aprecia el sufrimiento del personaje en el aislamiento. La frontera entre el sueño y la realidad se diluye y le impide a Juan discernir su posición ante ese nuevo mundo lleno de códigos que no comprende: “Sueño constantemente sin saber si estoy dormido, y me imagino sin querer un mundo casi vacío en el que todos hablan un idioma extraño que no entiendo aunque no me siento forastero” (84). Es quizás la proximidad a la muerte la que ha cambiado sus sueños, en los que aparece un lenguaje ininteligible que todos hablan y que él no entiende. Días después, no ha recibido sentencia y continúa la carta, ahora comienza a

descifrar el lenguaje de sus sueños, que se caracteriza por palabras amables que en un entorno de odio pareciera que quedaron desterradas:

El lenguaje de mis sueños es cada vez más asequible. Hablo de amotesía cuando quiero demostrar afecto y suavumbre es la rara cualidad de los que me hablan con ternura. Colinura, desperpecho, soñaltivo, alticovar son palabras que utilizan las gentes de mis sueños para hablarme de paisajes añorados y de lugares que están más allá de las barreras. Llamen quezbel a todo lo que tañe y lobisidio al ulular del viento. Dicen fragonantía para hablar del ruido del agua en los arroyos. (94).

El “idioma extraño” (84) es de añoranza y nostalgia por todo aquello que le es vedado en la celda, las palabras conceptualizan cuestiones simples que se encuentran más cercanas al lenguaje poético, una forma de salvación: “El idioma de los sueños, el idioma de los muertos, el idioma de la poesía, único capaz de salvar a quien lo escribe” (Pozuelos 248). Sin embargo, este lenguaje no lo aleja del fracaso ante la memoria, ante la cercanía de la muerte y de los actos cotidianos que lo deshumanizan día a día: “No quiero contar el tiempo ni hablarte de lo que pasa a mi alrededor, pero cada vez fracaso más cuando recorro a mi memoria” (Méndez 86). Ante la derrota de la memoria y del individuo político, el lenguaje poético triunfa como la representación de un mundo diferente sin el menoscabo político posterior a la guerra: “Para seguir soñando, es decir, para seguir imaginándose una realidad diferente, es preciso inventar otro idioma con otras palabras, palabras que evoque las cualidades que ya no tienen cabida dentro de la cruda realidad del régimen: la suavidad, la ternura, el afecto, la dignidad, etc.” (Hansen 113). El lenguaje conocido resulta ineficaz para expresar las sensaciones relacionadas con lo humano; por tal razón, Juan se sumerge en el mundo de la ensoñación, del cual se hará un esbozo en el apartado 3.1.

Otro tipo de encierro es el que vive Ricardo Mazo, quien no tiene la opción comunitaria. Es probable que la falta de ésta le provoque un deterioro mental y emocional más precipitado. Es vencido por los hilos que la dictadura ha puesto en marcha, no puede huir porque no cuenta ni con los medios materiales ni las conexiones apropiadas para pensar en el exilio; sin embargo, este aislamiento no le impide pensar y reflexionar sobre sus ideas: “Resulta altamente revelador que el

personaje con una conciencia y actividad políticas más desarrolladas sea Ricardo Mazo. Si comparamos a este con Juan Senra, podríamos concluir que el segundo usa la violencia sin ningún compromiso político mientras que el primero no la usa precisamente por fidelidad política” (Gómez 231). En alusión al compromiso político e ideológico, el personaje de Ricardo Mazo hace una reflexión sobre la libertad de pensamiento y el compromiso político en contraposición al proyecto excluyente de la dictadura: “Que alguien quiera matarme no por lo que he hecho, sino por lo que pienso... y, lo que es peor, si quiero pensar lo que pienso, tendré que desear que mueran otros por lo que piensan ellos. Yo no quiero que nuestros hijos tengan que matar o morir por lo que piensan” (Méndez 129). Ricardo Mazo tuvo un papel activo en la República, hombre de ideas, ideales y letras, un intelectual que representaba todo aquello que Franco procuraba aniquilar. Se sabe por las investigaciones del hermano Salvador que “había sido profesor de Literatura en el Instituto Beatriz Galindo y constaba como huido. Fue uno de los organizadores, en 1937, del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, donde hizo valer su pensamiento masónico y alardeó de su amistad personal con el comunista André Malraux y el ruso Iliá Ehreburg” (123).

Se podría argumentar que Ricardo Mazo no es un prisionero, no obstante, tampoco goza de las libertades de un ciudadano. En el escondite, su vida se encuentra llena de rutinas, las luces se apagaban a cierta hora, no podía asomarse a las ventanas, no podía utilizar la máquina de escribir cuando Elena se encontraba fuera de casa. Contrario a esas restricciones, el personaje es productivo, tiene deberes intelectuales, realiza traducciones para una empresa hispanoalemana y de esa forma contribuye al aparente bienestar familiar. A pesar de los aspectos positivos que el personaje podía gozar, no es posible para él sobrellevar y evitar el deterioro mental que la falta de contacto con otros implica. Conforme pasa el tiempo es más difícil continuar con su rutina. Esta situación queda en evidencia cuando intenta tener sexo con Elena, un acto silencioso que inunda de dolor su existencia: “Rompió en un lamento sofocado, gutural y sordo, que su mujer fue

rebañando con los labios, buscando con su lengua los ojos de su esposo y apretando sus labios contra el llanto. Gota a gota, fue sorbiendo el dolor de su marido. Y también su rabia” (129). En esos momentos de intimidad, surge el recuerdo o una emoción, quizás de una vida anterior o de frustración ante el lento deterioro de la vida, el cuerpo se convierte en la encarnación del desconsuelo: “La repentina aparición de un recuerdo doloroso en el transcurso de una conversación pone un nudo en la garganta del que habla, y le obliga a esforzarse para superar el mal trago o a dejar el camino libre a un momento de emoción. El silencio se impone cuando la voz se quiebra” (Le Breton, *El silencio* 183).

Ricardo Mazo pierde las ganas de vivir, no obstante el apoyo de Elena y Lorenzo, hay un momento en que el sufrimiento provoca la depresión, se consume la energía y, por tanto, la palabra se debilita, hay muchos tipos de silencio; sin embargo, el silencio del aislamiento es la sentencia de muerte para este personaje como alude Le Breton:

El dolor hace trizas el vínculo social, pues propende al enclaustramiento en una soledad difícil de romper hasta que no reaparezcan las ganas de vivir. El sufrimiento que produce el dolor es algo personal, íntimo, que escapa a cualquier medida, a cualquier intento por delimitarlo o describirlo. Las palabras no sirven, pues carecen de la intensidad necesaria para llegar a lo más hondo de la persona; y no hay más salida que vivir dentro de uno mismo sin poder relacionarse con los demás. (183)

El cuerpo es una prisión, un lugar oscuro que intensifica los horrores de la consciencia y el dolor. Conforme pasan los días en aislamiento, Ricardo Mazo pierde su identidad; además, de la necesidad de la palabra, es común que se encierre en el armario, entre la oscuridad y el silencio.

Con respecto al dolor y la palabra, Le Breton argumenta:

El dolor origina una merma provisional o definitiva en la persona, y la palabra no es ajena a esta consecuencia. Encerrado en la oscuridad del cuerpo, el ámbito en el que se mueve el dolor es el de la intimidad del individuo. Y hay algo indecible que parece que bloquea el lenguaje y desbarata la facilidad de palabra: la amargura, la separación, la muerte no encuentran en las palabras el instrumento adecuado para expresarse con la suficiente intensidad. La lengua se hace pedazos ante una carga afectiva tan poderosa que va arrasando todo a su paso. (183-184)

En este contexto surge la metáfora de los leprosos, protagonistas que inundaban las historias de los amigos de Lorenzo, contadas para provocar el miedo entre ellos. Posteriormente, para Lorenzo, se convierten en un símbolo del miedo, alimentaban constantemente su imaginación, sobre todo, cuando cruzaba y esperaba ver pasar el metro en su camino a la escuela. Para Alison Ribeiro de Menezes los leprosos son más que un juego de niños, son la imagen de la represión y del triunfo de la dictadura franquista:

In his recollection, Lorenzo reveals the extent to which he has assimilated the repressive values of the society in which he lives, presenting his father as a leper and as the social outcast that the Regime took him to be. The importance of Méndez's concluding story is not simply its revelation of a society based on secrecy, cruelty and repression, but the success of the Franco Regime in insinuating its ideology and moral values in the minds of its dominated citizens, particularly of the second postwar generation. (102)

Ricardo Mazo es el símbolo de un paria, todo lo que el régimen quiere eliminar. Conforme la narración avanza, Lorenzo percibe cómo el olor empieza a impregnar el armario en el que se esconde su padre y establece una relación con los leprosos del Metro. El padre se transfigura en ese leproso detestable para el franquismo: “A medida que pasaban los días, mi padre estaba cada vez más tiempo en el armario. Llegó un momento en que mi madre y yo comíamos en la mesa de la cocina y él en su escondite. [...] Todo empezó a impregnarse de tristeza. Me sentí culpable porque aquel armario comenzó a adquirir el olor del Metro y a mí me parecía que eso terminaría atrayendo a los leprosos” (Méndez 149). La tristeza impregna los espacios de los vencidos y marca el desenlace de la vida de Ricardo Mazo.

En una guerra, la vida se convierte en algo impersonal, se deja un mundo atrás. Aunque no todos los partícipes de la derrota muestran fuertes convicciones ideológicas, como lo ejemplifica el “muchacho de las liendres”, quien decide participar en la guerra por cuestiones triviales. El encierro menoscaba la humanidad de los presos, aunque los personajes eran conscientes de la muerte como su destino final, es imposible percibir la forma en que el cuerpo y el alma se desgastan

hasta el precipicio. Es tal la degradación y la necesidad de crear lazos que Juan Senra profiere: “si estuviéramos vivos en la tumba, terminaríamos por amar a los gusanos” (97).

Al término de la Guerra Civil la población prisionera creció exponencialmente, la gran mayoría era por motivos políticos, se convirtieron en personas incómodas al régimen, por tal motivo, sufrieron diferentes vejaciones, entre ellas, interrogatorios, hacinamiento, falta de higiene, escasez de alimentos y violencia. La prisión exagera las relaciones de poder, lo cual se puede observar en la obra de Méndez a través de los personajes del capitán Alegría, Juan Senra y Ricardo Mazo quienes muestran deterioro interno y externo. Hay dos características en torno al lenguaje que son desarrolladas por Méndez; la primera, la necesidad de un nuevo idioma que se incline a lo poético y que refleje los gestos amables que se perdieron durante la guerra. El segundo, el silencio que es la tendencia del deterioro y la angustia mental. El cuerpo se convierte en el receptor de las violencias de la dictadura; a pesar de los gestos humanos y el sentido de comunidad, los personajes se muestran melancólicos y aceptan el destino final, la muerte.

3.4 El cuerpo que se quita la vida

De acuerdo con Lázaro Miralles, es difícil tener cálculos exactos sobre el número de personas que recurrieron al suicidio durante la Posguerra; no obstante, se puede establecer como una práctica que se incrementó (1933). Para recopilar y reconstruir las historias de los suicidas ha sido necesario, en ocasiones, acudir a la historia oral: “La memoria colectiva ha aguantado sucesos violentos ocurridos en la posguerra, en muchas ocasiones magnificados o distorsionados, pero que nos hablan de una realidad” (1935).

Las investigaciones relacionadas con el suicidio establecen un entorno precario alrededor de la sociedad de la posguerra: “Estos trabajos han coincidido, entre otras cosas, en que el contexto económico y social que impuso el franquismo relegó a la miseria a una gran parte de la población

española” (1932). Aunque no hay un consenso sobre los motivos, éstos se podrían deber a dos factores, el primero relacionado con una defensa de valores morales en la vida cotidiana:

No son pocas las secuelas que desde la guerra civil se fueron arrastrando por parte de la población española, además, la presión que supuso la designación de un rol familiar impuesto desde la Iglesia católica como proveedor de sustento, o como cuidadora del hogar, en una terrible situación de carestía de posguerra, creó imágenes distorsionadas de una realidad donde el incumplimiento de la norma conllevaba un supuesto castigo y una afrenta moral. (1940-1941)

El segundo se encuentra relacionado con el contexto de la cárcel y las condiciones infrahumanas que existían dentro de ellas: “Otro ámbito donde la historiografía también ha expuesto la presencia del suicidio es en el de las prisiones franquistas. El recurso al suicidio por temor a la condena, o bien por motivaciones morales o de honor, fue muy recurrido entre la población reclusa española” (1932). Las cifras del suicidio en España en la Posguerra no son confiables, principalmente porque existió un mecanismo de ocultación por parte del Estado, de acuerdo con Conxita Mir, quien realizó un estudio comparativo en la provincia de Lleida en la que: “se puso en relieve la ocultación que desde el Estado franquista se estaba realizando de las cifras de suicidio y se logró dilucidar sus características, mostrándonos el modo en el que se utilizó, en qué contextos y bajo qué motivaciones principalmente” (Citado en Miralles 1933). A pesar de un intento por maquillar las cifras, además del estigma que provoca el suicidio en una cultura cristiana, el consenso de los investigadores enfatiza que el número de suicidios se incrementó durante la Posguerra, ante todo, se convirtió en un símbolo de libertad y de protesta ante las políticas dictatoriales: “The number of suicides in the immediate post-war rose considerably. Under conditions of the most barbarous torture, suicide was often both a release and perhaps a final protest against the regime. The violence amounted to a brutal closing down of choices and alternatives: the extermination of memory, of history” (Richards 11).

Este último tipo de suicidio tiene una relación directa con los personajes de *Los girasoles ciegos*. Para Pozuelo Yvancos este libro de relatos pertenece a otra ola literaria de la Guerra Civil

española, escrita en un tono reflexivo que exalta la forma simbólica del *pathos moral* con el que se conducen los personajes y que, a la vez, le da cohesión a la obra.

Los cuatro relatos reproducen un *pathos moral* que permite que el destino trágico, que en cada cuento sobreviene, sea resultado no del azar, sino de la *necesidad* del *ethos* del personaje central, que salva su dignidad por elegir una muerte, cuando había podido decidir un destino distinto y no ha querido hacerlo, por parecerle indigno. El *pathos moral* deriva de esa elección, acto individual de salvación personal pese a conocer la muerte segura que se derivaba de esa elección. Si nos fijamos bien, los cuatro relatos cuentan con ese *mementum* trágico, una elección frente a una disyuntiva, un *kairós*, el tiempo de la oportunidad de cada uno. (248-249)

La reflexión sobre la vida y la muerte comienza a partir de una sentencia provocada por un juicio político, en el caso del capitán Alegría, o de la anulación social, como en el caso de Ricardo Mazo, quien tiene que esconderse en un armario para salvaguardar la vida. Estos factores detonan una reflexión filosófica que los llevará a tomar una decisión, el suicidio. Los personajes principales se encuentran relacionados con la actividad intelectual, algunos son masones, como Juan Senra y Ricardo Mazo, son seres de letras que encuentran en la escritura, en el conocimiento o la poesía una forma de salvación. La constante reflexión sobre cuestiones morales, los efectos de la guerra en su persona les otorga la capacidad de decisión sobre su desenlace: “Los reos de toda esta muerte han sido escritores, están cultivados, son hijos de aquella España que honró la República, pueden mirar la guerra de manera distinta, no son ni militares, ni siquiera son militantes políticos. Todos han visto truncada su historia, que iba a ser otra, ...” (Pozuelo 248). Este conjunto de relatos sobresale por su mirada humanista, existe una fuerte reflexión sobre la vida y la muerte, la revisión histórica y la dignidad: “Todos eligen una muerte, pero digna, a la indignidad de haberse salvado” (249).

Los protagonistas tienen como destino final la muerte. Ésta sucede de dos maneras, por mano propia como el capitán Alegría, quien se da un balazo o Ricardo Mazo, que decide salvar el honor de su esposa Elena, salir del armario y precipitarse a la muerte. Por el contrario, los personajes Juan Senra y Eulalio Ceballos saben que sus decisiones los condenarán a una muerte no

precipitada, más bien, lenta: “Lo que tienen en común todas las formas posibles de esta renuncia suprema es que el acto que la consagra se realiza con conocimiento de causa; que cuando la víctima obra sabe cuál ha de ser el resultado, sea cual fuere la razón que le haya llevado a obrar así” (Durkheim 13-14). Los personajes tienen conciencia acerca del acto, es en este punto, perder una guerra, sufrir las represalias, lo que acentúa la idea de la muerte: “Así, cada sociedad tiene, en un momento determinado de su historia, una aptitud definida para el suicidio” (16).

Toni Montesinos, al citar a Durkheim, enfatiza las causas sociales que provocan el ensimismamiento y propician la conclusión de la vida: “El investigador francés entendía el suicidio como un mal que se gesta de manera íntima, otorgaba una gran importancia a las circunstancias sociales, que serían las que a la postre arrastrarían al individuo hasta el fatal desenlace: es decir, que el hecho de ser o no ser admitido en el ambiente del propio grupo, clan, tribu, pueblo o ciudad constituía, bajo su prisma, el factor determinante del suicidio” (15). La exclusión y el aislamiento provocan en los personajes de *Los girasoles ciegos* una especie de melancolía que se acentúa con el paso del tiempo y los precipita a tomar la decisión: “Hopelessness theories suggest that suicide takes place during extended periods of sadness and desperation. Accordingly, the pervasive feelings of hopelessness and helplessness and the tendency to think in terms of absolutes leads to the conclusion that suicide is the only solution” (Stirman y Pennebaker 518).

El suicidio es una alternativa a la serie de infortunios que sobrevienen a cada uno de los personajes. La muerte se erige como una posibilidad de terminar ese sufrimiento porque felicidad y estabilidad no las habrá en su entorno. Ante el suicidio siempre hay más preguntas que respuestas, una de ellas es la que plantea Cicerón: “¿De qué modo o por qué razón consideras la muerte un mal cuando nos otorga la felicidad, suponiendo que el alma sobreviva, o nos libra de nuestras miserias, si es que nos priva de toda sensación?” (Citado en Montesinos 21). No se sabe qué hay después de esta vida, pero en el caso de Ricardo Mazo el suicidio significa la posibilidad de

eliminar el sufrimiento y de reivindicar a la familia. En el pasado grecolatino el suicidio “contiene un aspecto inicial altamente positivo” (33), era una forma honrosa de terminar con la vida, opuesto al significado actual, que es una práctica estigmatizada, tanto para el que lo comete como para las familias involucradas, quizás, en gran medida, debido a la influencia del cristianismo: “Hoy, en contraste con las citas grecolatinas referidas, se percibe cómo las sociedades asumen de forma traumática todo cuanto rodea al suicidio, relegado aún a acto deshonesto o susceptible de ocultación, parcela marginal también reservada al depresivo-melancólico” (23).

Un ejemplo del suicidio por honor se encuentra en Sócrates “quien fue condenado a morir por ateísmo y por perversión filosófica de los menores atenienses, prefiriendo ‘la cicuta a la evasión de la prisión y al consiguiente destierro, alejado para siempre de su patria exacta’ según las investigaciones de Claudio Guillen” (36). En cuestiones de principios ideológicos y morales la muerte era la solución a tantos males. De acuerdo con Montesinos, el suicidio se encuentra relacionado con la melancolía, la cual era “una patología propia de grandes guerreros como Heracles, Ajax, Belerofonte. De hecho, la melancolía será catalogada de ‘enfermedad de héroes’, de aquel que debe afrontar su destino excepcional y que se mantiene imperturbablemente sereno” (41). Dadas las circunstancias de los personajes que recurren al suicidio en *Los girasoles ciegos*, su acto los enaltece, los libra de la opresión y de la dictadura; en contraste, dado el simbolismo del suicidio en el mundo contemporáneo se convierten en anti-héroes, principalmente por las concepciones negativas que tiene el suicidio en la sociedad actual. La soledad es una constante en los personajes, han sido excluidos de la sociedad: “Desde antiguo y hasta nuestra época, el melancólico es consciente de que en la sociedad que le rodea no podrá encajar” (55).

En contraste con el mundo grecorromano, el cristianismo implementó una carga negativa sobre el suicidio, se convirtió en un acto de condena contra el alma y su salvación, a pesar de que la Biblia incluye algunos casos de suicidas: “El suicidio, entonces, pasó a formar parte de la larga

serie de pecados imperdonables, puesto que quitarse a sí mismo la vida estaba directamente en contra de la voluntad divina, por más que en las Escrituras, además de casos de melancolía, pueden encontrarse ovejas descarriadas que acabaron suicidándose: Sansón, Saúl, Judas Iscariote” (58). La melancolía y el suicidio son conceptos indisolubles, la melancolía extrema encausa el acto de terminar con la vida, Montesinos al citar al filósofo Földényi enfatiza: “Desde un punto de vista físico, el melancólico es el más frágil, el menos capacitado para la vida; pero más miserable que su fragilidad física es su estado espiritual y la consiguiente soledad y tendencia a la perdición” (59). La implementación de políticas exacerbó la idea de no pertenencia y precipitó la muerte de los personajes. Aunque no todos los seres que perdieron la guerra tomaron acción por propia mano, algunos sucumbieron por las medidas restrictivas, otros se exiliaron y otro sector, simplemente se adaptó e hizo lo necesario para sobrevivir en el nuevo orden político.

En el caso del capitán Alegría, reniega de su condición de vencedor; sin embargo, tampoco es aceptado como un vencido, pierde su lugar en el espacio y queda suspendido sin tener el sentido de pertenencia. En el primer relato, el capitán es enjuiciado y fusilado, sobrevive, aunque sólo queda un cuerpo mutilado y un ser melancólico que se degrada cada día de su existencia, no logra llegar al lugar en el que quiere morir: “Quería morir en Huérmeces y la vida se le quedaba a jirones en aquellos parajes tan hostiles” (Méndez 34). Cada día las condiciones se convierten en más desfavorables, no puede tener control sobre su vida, pero sí sobre su muerte. Observa que incluso los soldados ganadores de una guerra lucen derrotados: “¿Son estos soldados que veo lánguidos y hastiados los que han ganado la guerra? No, ellos quieren regresar a sus hogares adonde no llegarán como militares victoriosos sino como extraños de la vida, como ausentes de lo propio, se convertirán, poco a poco, en carne de vencidos” (36). La condición de derrota es extensiva, no importa el bando, esa condición se apropia de su cuerpo, el cual le provoca asco: “Todos los pensamientos y con ellos la memoria debieron de quedar sepultados bajo la fiebre, bajo el hambre,

bajo el asco que sentía de sí mismo...” (36). Bajo esa condición denigrante, no se vuelve a saber del capitán hasta el “El idioma de los muertos”, ahora le llaman el Rorro, se distingue por su estoicismo, su cicatriz y su silencio: “Había entre los presos un hombre envejecido y silencioso que evitaba la proximidad de los demás incluso durante las noches, cuando todos se hacinaban buscando el calor de los otros. [...] Soportaba estoicamente el frío, el hambre y la desconfianza de sus compañeros” (87). El narrador heterodiegético enfatiza los silencios del personaje y el aislamiento en la prisión, al ser interrogado acerca de su filiación siempre contestaba lo mismo: “nacé en 18 de abril de 1939 en una fosa común de Arganda y jamás he ganado una guerra” (89). En un momento dado, el capitán Alegría se acerca a Juan Senra, entre melancólicos se reconocen y marcan su destino trágico: “Tú y yo vivimos de prestado. Tenemos que hacer algo para no deberle nada a nadie” (89). A lo largo del relato, el capitán había reflexionado sobre la vida, se había aislado y convertido en un ser silencioso: “Un acto como éste [el suicidio] se prepara en el silencio del corazón, lo mismo que una gran obra. El propio suicida lo ignora. Una noche dispara o se sumerge” (Camus 11). Posterior al acercamiento con Juan Senra, el capitán se precipita a llamar a los guardias y después de forcejear con uno de ellos hasta despojarlo de su arma, se quita la vida: “Lentamente volvió el fusil hacia sí, se puso la punta del cañón en la barbilla y dijo que nunca había matado a nadie y que él, sin embargo, iba a morir dos veces. Disparó para romper aquel silencio, para pagar su deuda” (Méndez 90). Es de gran importancia señalar que cuando la muerte acecha, los acontecimientos de la narración se suspenden en el silencio.

Entre los escritores, los poetas son más propensos al suicidio, de acuerdo con un estudio realizado por the American Psychosomatic Society: “Suicide rates are much higher among poets than among authors of other literary forms as well as the general population” (Stirman y Pennebaker 517). La muerte del soldado-poeta y su hijo recién nacido en “Manuscrito encontrado en el olvido” no es parte de un arrebató suicida, su deceso ocurre de forma lenta. Las decisiones de

este personaje son dubitativas, sopesa la posibilidad de la vida o de la muerte, pero es probable que la presencia de su hijo, a pesar del rechazo inicial, le impida cometer una decisión precipitada: “Quisiera que subieran del valle a recoger el ganado para no tener que decidir si me alimento o me dejo caer rodando muerte abajo” (Méndez 45). En este relato, el poeta sufre la pérdida de Elena, sin alimentos, sin conocer el lugar, se encuentra en una disyuntiva, pero al igual que los personajes de los cuatro relatos, elige la muerte: “El joven poeta, que acaba de perder a su mujer Elena de parto, podría haber bajado a la aldea cercana y entregarse, quizá salvar la vida de ese modo, pero elige morir antes que hacerlo” (Pozuelo 249). Dadas las condiciones políticas de la época, es probable que el personaje, al entregarse, hubiera firmado su sentencia de muerte, no obstante, en un momento dado se muestra decidido a pedir comida en el valle, lo cual no puede realizar por culpa de la nieve: “Si pudiera descendería al valle para pedir comida, pero es imposible salir de estas montañas” (Méndez 53).

Conforme transcurre el relato se hace evidente la decisión de morir, además de los factores externos que le impiden buscar ayuda. Existe una interrogante, si el poeta hubiera pedido ayuda, quizás hubiera precipitado su muerte, pero cabe la posibilidad de que hubiera salvado a su hijo Rafael. Para Hans Lauge Hansen, el poeta se convierte en el verdugo de su hijo porque no se desprende de una realidad dual en la que sólo hay vencedores y vencidos: “En mi lectura, el poeta no sólo elige su propia muerte dignamente, sino que opta por matar a su hijo indefenso al no bajar de la montaña a su debido tiempo porque no puede dejar de pensar en términos antagonísticos” (108). Quizás decide la muerte de Rafael porque se contagiaría de derrota, quizás porque al quedar huérfano no habría la posibilidad de evocar la memoria de sus padres: “Quién va a hablarle del color del pelo de su madre, de su sonrisa, de la gracilidad con la que sorteaba el aire a cada paso para evitar rozarlo” (Méndez 52). Eulalio Ceballos alcanza a dar testimonio de la muerte de su hijo aunque el invierno le impide alimentarlo y cuidarlo adecuadamente: “El niño ha muerto y le llamaré

Rafael, como mi padre. No he tenido calor suficiente para mantenerle vivo” (56). Es probable que, sin posibilidades de escapar, el poeta decidiera esperar la dolorosa muerte por inanición, al lado del cuerpo de su hijo: “Los dos cuerpos estaban juntos y envueltos en una colcha blanca, ‘como formando un nido’” (39).

En el caso del tercer relato “El lenguaje de los muertos”, Juan Senra tiene la oportunidad de salvarse, podría continuar con la mentira sobre el papel heroico del hijo del coronel Eymar, en virtud de que había activado la compasión tanto del padre como de la madre; a pesar de contar con la *pietas*, como lo menciona Pozuelo (250), sus valores morales le hacen desistir, terminar con la mentira y decide morir a manos de otros: “Tanto si sencillamente se acepta la muerte como una condición lamentable pero inevitablemente necesaria para lograr un fin, como si se la desea expresamente y se la busca por sí misma, lo fundamental es que el sujeto renuncia a la existencia, y las distintas formas de renunciar a ella sólo son variedades de una misma categoría” (Durkheim 13). La melancolía inunda la psique del personaje, lo convierte en triste, lo sabe y decide morir: “Renuncio a seguir viviendo con toda esta tristeza” (Méndez 98). Decir la verdad precipita su muerte, no es un acto instantáneo como el de Ricardo Mazo o el capitán Alegría, debe esperar un juicio y la ejecución a manos de otros. Antes de la muerte también se extienden los silencios: “Dos días después, su nombre fue el primero de la lista para acudir ante el tribunal. Fue el primero en comparecer ante el coronel Eymar. Fue el primer condenado a muerte de aquel día y ni siquiera las amenazas del alférez Rioboo ni los golpes en la cara del secretario albino, pintor de estandartes, lograron obtener algo parecido a una posición de firmes” (101). Al siguiente día es el primero en la lista y nada más se sabe de él, aunque su muerte no la ejecuta por mano propia, la decisión de contar la verdad acelera los acontecimientos que lo llevarán a ésta.

En el caso de Ricardo Mazo se tienen tres distintas perspectivas sobre el mismo hecho. Lorenzo lo reconstruye a través de la oralidad y los recuerdos de su madre: “mi madre dice que se

arrojó al vacío sin pronunciar una palabra” (154). El diácono menciona en su confesión “Se suicidó, Padre, para cargar sobre mi conciencia la perdición eterna de su alma, para arrebatarme la gloria de haber hecho justicia” (154). Por el narrador heterodiegético se sabe de los últimos momentos del topo, el cual intensifica la melancolía que ha inundado a todos los personajes de este relato: “Ricardo dudó un instante antes de arrojarse a aquel patio del que llevaba tanto tiempo protegiéndose. Se tomó, ya vencido hacia el vacío, el tiempo suficiente para mirar a Elena y a su hijo con una sonrisa triste como las que suelen usarse en las despedidas tristes” (155). Existía la posibilidad de que Ricardo se entregara, aunque dada su posición de intelectual masón, la fuerte convicción con la República y las conexiones con intelectuales Soviéticos, serían causas suficientes para condenarlo a muerte y exacerbar el estigma que ya tenía su familia.

Camus expresa que la gran pregunta ante el suicidio es si la vida vale o no vivirla: “El que se mata considera que la vida no vale la pena de vivirla: he aquí una verdad indudable, pero infecunda, porque es una perogrullada” (21). Sin embargo, esta pregunta sólo se puede contestar con un “sí” o un “no” y no existe una consideración para el suicidio de tipo político, acelerado debido a consecuencias que se desencadenan al perder una guerra. Para los personajes de *Los girasoles ciegos* no existe la reivindicación debido al estigma personal, a los tipos de condenas que habían recibido, la muerte iba a ocurrir, a modo de tragedia.

Para Eduardo Matos-Martín, el suicidio es una forma de reivindicación para los personajes: “nunca dejan de oponerse al poder (escribiendo, por ejemplo) y sus vidas acaban con un suicidio que se revela (de modo paradójico) como un último acto de desidentificación o rebeldía” (209). Para este investigador, el suicidio es una forma de resistencia porque los personajes “en circunstancias extremas, se mantienen fieles a sus ideales o principios, contradicen al poder con lo poco o nada que les queda y, como diría Jacques Rancière, no dejan nunca, pese a todo lo que les ocurre, de des-identificarse con el orden policial impuesto y de afirmarse a sí mismos” (222).

El suicidio es una forma de rebeldía, en contra de la institución eclesiástica y del Estado, de acuerdo con Matos-Martín: “Ninguno de los cuatro protagonistas puede sobreponerse al irremisible final, no hay salvación posible, y sin embargo, lo último que les queda por elegir – decidir cómo morir, suicidarse antes de ser ejecutados– supone para todos ellos una pequeña victoria, ...” (223). Es el suicidio una forma de sublevación personal, se convierte en la última posibilidad para alzar la voz: “Las sublevaciones pertenecen a la historia. Pero, en cierto modo se le escapan. El movimiento mediante el cual un solo hombre, un grupo, una minoría o un pueblo entero dice: ‘no obedezco más’, y arroja a la cara de un poder que estima injusto el riesgo de su vida...” (Foucault, “¿Es inútil sublevarse?” 203).

De acuerdo con Durkheim, existen periodos en los que las sociedades son más propensas al suicidio. La Posguerra se caracterizó por la precariedad y, durante este periodo, el aumento de suicidios se incrementó debido al aumento de la pobreza, a cuestiones relacionadas con el honor y el miedo. Inmersos en este contexto, los personajes se encuentran ante una disyuntiva que podría ayudarles a salvarse, pero al final prefieren la muerte, sobre todo, por las convicciones de tipo moral que tienen. El aislamiento, la desolación, las condiciones infrahumanas convierten a los personajes en seres melancólicos que deciden quitarse la vida, ya sea de forma precipitada o de forma lenta. Al final, la muerte es su última forma de protesta, una victoria en contra de los mecanismos del régimen.

4. La configuración descriptiva de la geografía y el espacio

4.1 El espacio como ensoñación y nostalgia

Los personajes aislados de *Los girasoles ciegos* rememoran su vida, están en espera de la ejecución, como en el caso del capitán Alegría y Juan Senra, o atrapado en la montaña en invierno, como en el caso de Eulalio Ceballos. Entre sus reflexiones aparece el espacio natal, caracterizado por su asociación con personas, olores y descripciones. Las imágenes se adscriben en un espacio de ensoñación, otorgan una visión de los personajes antes de la guerra en contraposición a la destrucción de la Posguerra; también, ofrecen detalles sobre la situación social y política del momento que atiende a una propuesta narratológica: “Tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado” (Pimentel 32). En las memorias de los personajes, el lugar de nacimiento se convierte en un espacio mítico, de ensoñación del que no volverán a saber y al que no podrán retornar.

El título del libro *Los girasoles ciegos* establece una relación metafórica entre el espacio y la ceguera. El espacio en el que transcurren los últimos días de los personajes se impregna de desasosiego, ellos perciben los distintos detalles represivos de forma real o simbólica que se prolongan en las distintas dinámicas del lugar que habitan. En cambio, son pocos los momentos en que los personajes perciben la luz, cuando lo hacen, aparecen como una ensoñación llena de nostalgia.

En una de las conferencias recopiladas en *Siete noches*, Borges dialoga sobre la ceguera y cuestiona la opinión generalizada que tenemos sobre ella: “La gente se imagina al ciego encerrado en un mundo negro” (143). Para ejemplificar esa opinión utiliza un verso del Soneto XXVII de

Shakespeare: “Looking on darkness, which the blind *to*⁵ do see” y después enuncia “Si entendemos negrura por oscuridad, el verso de Shakespeare es falso” (143-144). Gracias a Borges tenemos un testimonio sobre el mundo de la ceguera, en que el entorno no es completamente negro, pero si nebuloso: “uno de los colores que los ciegos (o en todo caso este ciego) extrañan es el negro; otro, el rojo. [...] A mí, que tenía la costumbre de dormir en plena oscuridad, me molestó durante mucho tiempo tener que dormir en este mundo de neblina, [...] El mundo del ciego no es la noche que la gente supone” (Borges 144). Como Borges describe, el mundo de la ceguera se caracteriza por lo indefinido, más cercano a lo nebuloso que al negro o la oscuridad total. *Los girasoles ciegos* es la descripción de un mundo subyugado por un nuevo orden político que lo ha llenado todo de neblina y por lo tanto de indeterminación.

Soneto 27

Rendido de fatiga, me apresuro hacia el lecho
y al querido reposo, tras mi esforzada marcha.
Pero un nuevo viaje, comienza en mi cabeza,
para afán de mi mente, tras mi esfuerzo del cuerpo.

Porque mis pensamientos, lejos de mi morada
emprenden hacia ti un fervoroso éxodo
y mantienen abiertos, mis párpados cansados,
mirando las tinieblas que contemplan los ciegos.

Mas la visión ficticia de mi cansado espíritu,
presenta tu fantasma, ante mis ojos ciegos,
que cual joya colgada en la siniestra noche,
embellece tinieblas, renovando su rostro.

Ved, de día mis miembros y de noche mi cuerpo
por tu culpa y mi culpa, no alcanzan el reposo.

Sonnet 27

Weary with toil, I haste me to my bed,
The dear repose for limbs with travel tired,
But then begins a journey in my head
To work my mind, when body's work's expired.

For then my thoughts (from far where I abide)
Intend a zealous pilgrimage to thee,
And keep my drooping eyelids open wide,
Looking on darkness which the blind do see.

Save that my soul's imaginary sight
Presents thy shadow to my sightless view,
Which like a jewel (hung in ghastly night)
Makes black night beauteous, and her old face new.

Lo thus by day my limbs, by night my mind,
For thee, and for myself, no quiet find.

Más allá de la referencia de Borges, el Soneto XXVII de Shakespeare ejemplifica la dicotomía del cuerpo y la mente, la aparente independencia entre ambos. Shakespeare concibe un cuerpo cansado

⁵ Al referirse al verso de Shakespeare, Borges utiliza el infinitivo con preposición *to* (full infinitive). Sin embargo, en otras fuentes consultadas, el verso aparece sin la preposición (bare infinitive). Es probable que Borges citara el verso de memoria y de ahí provenga la variación.

que no puede controlar los pensamientos que discurren incluso en la hora del descanso, cuando la noche ha llegado, en el punto que la mente está a punto de la ensoñación y cuya calma le es imposible alcanzar.

Ese desdoblamiento del cuerpo y la mente es apto para el fluir de pensamiento que experimentan el capitán Alegría, el poeta Eulalio Ceballos y Juan Senra, quienes describen espacios que pertenecen a la España rural. Al contrario, el cuarto relato otorga una configuración del Madrid de la Posguerra, en éste, el diácono Salvador, el narrador heterodiegético y especialmente Lorenzo, narran sus recuerdos de la urbe. Los pensamientos dialogan y fluyen en un espacio creado en la imaginación y la memoria, es en la nostalgia que el individuo puede sentir la libertad. Ese tipo de nostalgia es quizás la que sintió Ulises, un héroe cuyo retorno era en apariencia imposible y que llevó a cabo después de muchos años, con un cúmulo de aventuras. En el caso de un vencido, la posibilidad de retorno es imposible, la sentencia de muerte llena a los personajes de melancolía y nostalgia.

La nostalgia que evoca la memoria es la última aspiración antes de la muerte. Para muchos de los vencidos la imposibilidad de regreso se hizo palpable al terminar la guerra. Ramón Ortega Lozano, en su artículo “Nostalgia del retorno: Ulises en su viaje a Ítaca” hace referencia a Milan Kundera, quien plasma una serie de imágenes que se pueden enmarcar en el *Regreso*. Para Kundera el rastro más representativo de la nostalgia es Ulises y por tal razón se remite a ese héroe para desarrollar el tópico en su novela *La ignorancia*: “La Odisea, la epopeya fundadora de la nostalgia, nació en los orígenes de la antigua cultura griega. Subrayémoslo: Ulises, el mayor aventurero de todos los tiempos, es también el mayor nostálgico” (Kundera 12).

Conforme a los planteamientos de Kundera, la nostalgia es el sufrimiento por la imposibilidad del retorno: “En griego ‘regreso’ se dice *nostos*. *Algos* significa ‘sufrimiento’. La nostalgia es, pues, el sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar” (9). Los personajes

de los relatos de Méndez están llenos de tristeza que se trasluce en las imágenes relacionadas con la añoranza del lugar de origen. Es necesario enfatizar que los personajes provienen de un ambiente rural, que eran muy jóvenes cuando decidieron defender a uno u otro bando, enlistarse significó el inicio de una aventura, que valoraron como significativa, pero que con el transcurso de los acontecimientos se convirtió en una serie de pérdidas. Cuando se encuentran aislados, ya sea por la celda o en el caso del poeta en una montaña, se exagera la nostalgia por el lugar de procedencia: “... en español decimos ‘añoranza’; en portugués, *saudade*. En cada lengua estas palabras poseen un matiz semántico distinto. Con frecuencia tan sólo significan la tristeza causada por la imposibilidad de regresar a la propia tierra” (Kundera 9). Opuesto al espacio mitológico de Ulises, quien además era un héroe, las realidades políticas de los personajes de Méndez son aplastantes. Los protagonistas se impregnan de esa neblina, de lo indefinido que avasalla el ambiente y sólo por medio de los recuerdos observan un mundo que escapa de las represalias. El lugar de origen se convierte en un punto de retorno, además ilusorio. Muestra de ello es la intrepidez del capitán Alegría que convaleciente intenta llegar a Huérmeces, el lugar en que quería morir, en cuya lejanía se aprecia el símbolo geográfico de una España dividida: “Esas montañas surgen allí para partir España en dos mitades y ahora se nos antoja que el esfuerzo brutal de atravesarlas fue otra forma de ignorar lo que separa, de querer estar siempre en los dos lados” (Méndez 34).

La división impregna la vida del capitán, quien pudo ser un vencedor y optó por la derrota. Huérmeces se convierte en su último fin, aunque el lugar es inhóspito: “Quería morir en Huérmeces y la vida se le quedaba a jirones en aquellos parajes tan hostiles” (34). Además de este deseo expreso, se sabe por el narrador la importancia de Huérmeces, los lazos que tiene el capitán con el lugar. Se deduce que su familia era de la nobleza, por lo cual disfrutó de una vida de privilegios y apariencias.

Sabemos por familiares suyos que recibió una educación de hacendado rural en Huérmeces, provincia de Burgos, donde nació en 1912, en el seno de una familia de nobleza foramontana, y se crió en un caserón con dos arcos de piedra y un escudo que diferenciaba a los suyos de los atarantapayos que hicieron su fortuna a costa de las hambrunas del sur cuando el ganado, la vid, la mies y los olivos se dejaron vencer por el carbunco, la filoxera, el gorgojo, el oídio y otros cenizos. (Méndez 20-21)

A pesar de la genealogía que lo precede, el capitán Alegría se caracteriza por la convicción ética y su determinación, viaja a Huérmeces porque quería morir ahí, aunque también fracasa en ese intento, pues los guardias lo apresan de nuevo y lo llevan a la celda en la que se quita la vida.

En el segundo relato, Eulalio Ceballos también describe su lugar de origen: “Que Caviedes es un pueblo colgado de una montaña que olía a mar y a leña, que tuve un maestro que me recitaba de 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...” (52). Cuando el poeta enumera una serie de elementos y personajes que conforman el espacio rural lo hace con un tono íntimo, así ofrece al lector una aproximación a los olores, los deseos de los padres y una mención al maestro, de quien se puede deducir que tenía una relación íntima con la poesía. Es de resaltar, también, el tono de remordimiento o quizás la duda que expresa el poeta por haber partido a Madrid y dejado el pueblo natal.

En otra página del manuscrito se halla otra alusión a Caviedes: “Yo nací en un pueblo donde jamás nevaba y nadie me enseñó a desentrañar la nieve silenciosa” (53). En contraposición al mar, se encuentra la nieve. Las descripciones del espacio aparecen entre la bruma de la realidad. Esta evocación al lugar de origen se relaciona con la búsqueda de seguridad, cuando la vida era simple y completamente alejada de la adversidad detonada por la guerra: “Las impresiones claras son innumerables. Contra el frío, contra el calor, contra la tempestad, contra la lluvia, la casa es para nosotros un abrigo evidente, y cada uno de nosotros tiene mil variantes en sus recuerdos para

animar un tema tan simple como éste” (Bachelard, *La tierra* 75). La imagen es una frontera de dos visiones, para el personaje el mundo de la ensoñación es un espacio ilusorio imposible de alcanzar.

Bachelard diserta sobre la luz y la noche, en la cual enfatiza la seguridad que otorga la casa, con sus muros, ventanas y luz artificial, los cuales protegen al individuo de la noche. Posteriormente, analiza una cita de Mary Webb: “Para quienes no tienen casa la noche es una verdadera bestia salvaje; no sólo una bestia que grita en el huracán sino una bestia inmensa, que está en todas partes, como una amenaza universal” (76). La figura de la bestia la utiliza José María Pemán en la lírica del “Poema Bestia y el Ángel” de 1938, en éste la Bestia es la representación del bando republicano, el enemigo a vencer: “lo que importa no es el ser humano, sino ganarle la guerra a esa Bestia encarnada por el enemigo” (Penalva 183). Javier Tusell y Gonzalo Álvarez Chillida han analizado el poema y establecen: “El poeta recibía la visión del ángel del Apocalipsis bíblico, quien le mostraba cómo la eterna lucha entre Dios y Satán se desarrolla a lo largo de toda la Historia, y cómo ahora le había tocado la gran prueba a España” (Citado en Penalva 180-181). Los partidarios nacionalistas utilizaron el discurso cristiano para configurar esa imagen, en el Apocalipsis la figura de la bestia es multiforme: “y adoraron al dragón que había dado autoridad a la bestia, y adoraron a la bestia, diciendo: ¿Quién como la bestia, y quién podrá luchar contra ella?” (Apocalipsis 13:4). En contraposición a la imagen de Pemán, para los personajes de los relatos, el tiempo se convierte en noche y en ella se desprenden batallas de todos los días en los que la bestia es representada por el poder político que tiene ojos por todos lados, atemoriza a cada instante con quitar la vida y eliminar a cada uno de los oponentes, así es que se vuelve inútil luchar contra esa figura llena de poder.

La mente salvaguarda esas imágenes que sólo ocurren en la memoria, los elementos externos no penetran ese interior en el que se rememora. El espacio de ensoñación se convierte en esa casa de origen que tiene relación con lo que se fue y no volverá a ser: “Así pues, una casa

onírica es una imagen que se vuelve, en el recuerdo y en los sueños, una fuerza de protección. No es un simple marco en el que la memoria encuentra sus imágenes. En la casa que ha dejado de ser nos gusta vivir todavía porque en ella revivimos muchas veces sin darnos bien cuenta, una dinámica de confortación” (Bachelard, *La tierra* 78).

Juan Senra es la representación de la ensoñación, en ese estado le sobrevienen las imágenes de su hermano y de su pueblo natal: “Sueño constantemente sin saber si estoy dormido, y me imagino sin querer un mundo casi vacío [...]. El color del aire es como son los atardeceres del verano en Miraflores, aunque no hay montañas y el paisaje se pierde en un horizonte pequeñito que no está lejos aunque tengo la impresión de que es inalcanzable...” (Méndez 84). El espacio, en este caso el paisaje, se conforma de un mundo cercano al ensueño del que sólo quedan aproximaciones, la construcción del lugar idílico se hace por medio de comparaciones con los recuerdos que se tienen de Miraflores. El aire, un elemento etéreo, adquiere colores que se parecen a los atardeceres, el horizonte imaginado se caracteriza por la imposibilidad y enuncia el fracaso de llegar a él.

Otra de las referencias al espacio se encuentra en una de las cartas tachadas que le regresa un cabo, el narrador expone: “...todas las frases habían sido tajantemente tachadas, incluso aquellas que hablaban del frío y de la salud precaria, de la dulzura de su madre muerta o de los chopos en las alamedas de Miraflores. No había espacio para lo humano. Era como si no le dejaran despedirse” (70). De aquí se deduce que habrá ausencias en caso de retorno, también existe una configuración del espacio rural con las alamedas y los particulares árboles de la zona; sin embargo, lo más ilustrativo de este párrafo es que todas esas líneas son censuradas y ofrece un cuestionamiento hacia las dictaduras. ¿Es quizás la nostalgia una idea subversiva?

Por medio de otra carta pueden conocerse detalles acerca de la vida en Miraflores, en ella, Juan se enfoca en las personas y en algunos detalles de la vida anterior a la guerra:

Sé que cuando no pueda escribirte los dos estaremos solos, aunque Miraflores es un pueblo pequeño y todos los vecinos son un poco parientes nuestros. Estoy seguro de que te echarán una mano. Busca trabajo, pero no en la serrería porque tus pulmones no resistirían respirar el serrín que flota en el aire. Quizás el tío Luis pueda darte trabajo en la abacería. Siento no poder costearte los estudios pero si algún día logras vender las tierras de nuestros padres, dedica todo el dinero que obtengas a formarte. Don Julio, el maestro, te ayudará en esto. (Méndez 79)

En esta carta se delinea el espacio pequeño, el sentido de comunidad entre los habitantes, uno de los medios de subsistencia, la serrería, además de la abacería; sin embargo, es un espacio de ensoñación, irreal porque ha sido trastocado por la memoria, además de las pérdidas tanto humanas y materiales que sufrieron los distintos territorios. Juan Senra se desdobra, por una lado, su cuerpo vive en la celda, por el otro, sus pensamientos se vuelcan en la configuración espacial de sus sueños, del que se desprenden colores: “La descripción de un espacio diegético se enfrenta a contracorriente con el problema de significar lo simultáneo, y lo sensorial, particularmente lo visual, con medios esencialmente temporales” (Pimentel 25).

En contraposición, no hay advertencias sobre el lugar de nacimiento ni de Ricardo Mazo ni de Elena; sin embargo, es la voz de Lorenzo la que rememora el Madrid de su niñez entre los juegos y el disimulo en el espacio público; las vicisitudes y la seguridad que daba el espacio interior. La familia Mazo nunca deja Madrid, pero en ellos surge la idea del exilio. Esta relación con el espacio se analizará en el tercer apartado de este capítulo, debido a que está enfocado en la configuración de la urbe y la relación con los personajes.

En la traducción de Borges del verso de Shakespeare: “Mirando la oscuridad que ven los ciegos” se abre una interpretación sobre la concepción del espacio en la ceguera; de lo cual se podría desprender que los personajes de los relatos se sumergen en un espacio nebuloso, un mundo construido por la maquinaria dictatorial para trastocarlo todo, una indefinición en que los vencidos se sienten a salvo en los pensamientos, en la ensoñación y en la idealización de un espacio irreal, en el que todavía existen los colores y los olores que los personajes rememoran con nostalgia.

4.2 Los símbolos del espacio rural

La complejidad de los relatos que comprenden *Los girasoles ciegos* no sólo se observa en el plano ideológico, también en el plano espacial. En la Posguerra, el territorio español se encontraba lleno de desigualdades, por un lado, las zonas urbanas que albergaban la modernidad; por el otro, las zonas rurales se caracterizaban por las formas arcaicas de producción, además de estar regidas por un cúmulo de tradiciones y convenciones sociales que se llevaban a cabo en la vida cotidiana: “el agudo contraste entre zonas del país con predominio de una sociedad urbana modernizada y cosmopolita y zonas hegemónicas por una sociedad rural de mayor atraso socioeconómico y hábitos tradicionales” (Moradiellos 16). El capitán Alegría, Eulalio Ceballos y Juan Senra tienen una voz que se encuentra impregnada de la España rural, se aprecian descripciones de sus pueblos de proveniencia, de igual modo, rememoran vivencias que fueron decisivas en el curso de su vida y su desenlace.

La combinación Iglesia-Estado del régimen franquista necesitó de una parte de la población civil para llevar a cabo su función de Cruzada y restaurar el “caos” propiciado por la República. Diferentes sectores de la población se aprestaron a fortalecer el régimen fungiendo como soplones o simplemente aprovecharon la oportunidad para vengarse de viejas rencillas.

La participación de amplios sectores urbanos y rurales movilizados —aunque puestos a las órdenes del ejército desde el primer momento— fue fundamental para desencadenar la masacre y sustentar el esfuerzo bélico. Ésto pone de manifiesto que los militares rebeldes establecieron y controlaron la maquinaria represiva, pero no fueron los únicos ejecutores de las matanzas. Cuantiosos voluntarios derechistas, miembros de Falange y otros políticos conservadores se involucraron sin titubeos en la detención, encarcelación y ejecución de miles de españoles. (Cenarro 72)

Para el capitán Alegría el espacio estaba relacionado con el ejército, era el lenguaje de la vida cotidiana aunque era un rendido: “El ejército, fuera del bando que fuera, era para él lo mismo que el mapa para el viajero: todos ocupaban su lugar en el espacio y estaban definidas todas las distancias” (Méndez 19). Esa configuración se encontraba llena de códigos que él respetó incluso

después de su fallido fusilamiento. Cuando emprende su recorrido a Somosierra se encuentra con unos labriegos; es de resaltar que Alegría vestía el uniforme del ejército, lo cual suscita el rechazo de algunos; sin embargo, es una anciana que a pesar de la repulsión profiere: “Todos somos hijos de Dios, hasta éstos” (33). Los labriegos lo ayudan a curar sus heridas y en la medida de lo posible le dan agua y lo intentan alimentar, acción loable debido a la escasez: “Trataron la herida con inútiles ungüentos, le abrigaron con una manta y le proporcionaron agua y un poco de alimento” (33). Los labriegos intentan ser buenos samaritanos, en un tiempo de guerra en que la compasión no es una opción y Alegría tiene el conocimiento de este hecho, así es que decide guardarse los nombres en los interrogatorios que enfrentó cuando fue aprehendido: “Hoy sabemos que, en los tiempos que corrían, todo aquello fue un derroche de misericordia que Alegría agradeció evitando mencionar sus nombres” (33). Alegría fue reservado porque sabía que el ejército había establecido una conexión estrecha con algunos sectores de la población, que eran parte del engranaje que establecería el régimen para mantener el orden político: “la violencia emergió desde abajo muy pronto, adquirió la forma de agresiones cruentas o de colaboraciones interesadas, y se convirtió en uno de los elementos definitorios entre vencedores y vencidos en el contexto de las pequeñas comunidades locales” (Cenarro 68-69).

La configuración del alma del personaje no se puede sujetar bajo la nueva ideología, es en el ser, en el interior que encuentra la libertad para recordar y dar paso a las reflexiones. El exterior es una extensión de las implementaciones políticas que lo sujetan, el camino es sinuoso, el clima es avasallador, el exterior lo quiere aniquilar: “La vista dice demasiadas cosas a la vez. El ser no se ve. Tal vez se escuche. El ser no se dibuja. No estamos nunca seguros de encontrarlo o de volver a encontrarlo firme al acercarse a un centro de ser” (Bachelard, *La poética del espacio* 253-254).

El miedo es una sensación constante en los personajes y tiene un papel preponderante en el segundo relato, miedo a ser atrapado, encarcelado, aniquilado y, por tanto, olvidado: “El miedo es aquí el ser mismo. Entonces, ¿dónde huir, dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos huir? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un ‘horrible afuera-adentro’” (Bachelard, *La poética del espacio* 257). Magnolia Brasil Barbosa do Nascimento establece una similitud entre la palabra *miedo* y el lugar en el que fue encontrado el manuscrito: “se llama Somiedo, nombre cuya sonoridad nos trae de vuelta a la cuestión del miedo” (97). En este sentido, el poeta es consciente de los mecanismos en función durante el inicio de la dictadura, sabe que no se puede confiar en la población civil, principalmente porque algunos miembros de la comunidad se han convertido en delatores y que no sobrevivirá si es atrapado. El pensar del poeta es conservado en el manuscrito que lleva, ahí expresa su miedo y hace uso de una serie de metáforas relacionadas con la tristeza y la impotencia. La montaña se convierte en el receptáculo de todas las desgracias, el símbolo del invierno, la representación del frío, la desolación, la escasez y el desconocimiento.

El invierno es una caja cerrada donde se atropellan las tormentas de nieve y estas montañas siguen pareciendo el lugar donde pasan el invierno los inviernos. También mi tristeza se ha solidificado con el frío. Sólo tengo el miedo que tanto miedo me daba. Tengo miedo de que el niño enferme, tengo miedo de que muera la vaca a la que apenas logro alimentar desenterrando raíces y la poca hierba que la nieve sorprendió aún viva. Tengo miedo de enfermar. Tengo miedo de que alguien descubra que estamos aquí arriba en la montaña. Tengo miedo de tanto miedo. (Méndez 49)

El invierno ha sido el aspecto definitorio de distintas guerras a lo largo de la historia. Es necesario establecer que el invierno se convierte en la prisión del personaje, no sólo por el desconocimiento de la orografía, también porque la nieve ha cubierto todo y como consecuencia ha enterrado la posibilidad de encontrar alimento.

Cabe resaltar que el poeta Eulalio Ceballos provenía de un ambiente rural cercano al mar, no estaba identificado con la nieve y al encontrarse en un contexto diferente no sabe cómo lidiar

con él: “Yo nací en un pueblo donde jamás nevaba y nadie me enseñó a desentrañar la nieve silenciosa. Cuando me alejo de la braña más de lo habitual me hundo hasta la cintura y tardo una eternidad en salir de la trampa blanca” (Méndez 53). En conjunción con el invierno, la montaña se convierte en una prisión. Aunque no existe el espacio de la celda, se convierten en el símbolo del aislamiento e intensifican las circunstancias desoladoras, porque le impiden obtener alimento, calor para el bebé y le sumen en el silencio, no puede obtener ayuda debido a que el afuera representa la precipitación hacia la muerte. “Con frecuencia, es en el corazón del ser donde el ser es errabundo. A veces también está, podríamos decir, encerrado en el exterior. Daremos después un texto poético donde la prisión se encuentra en el exterior” (Bachelard, *La poética del espacio* 254). El exterior se convierte en parte de esa maquinaria franquista de exterminio, la España rural en la que los personajes se encuentran montañas y caminos sinuosos que le impiden el regreso a su pueblo, en el caso del capitán Alegría o que dejan maniatado al poeta en pleno invierno, en el caso de Eulalio Ceballos.

La violencia se extendió y se utilizó como un mecanismo de subyugación, el temor de Eulalio Ceballos se justifica porque a lo largo de la guerra civil fueron numerosas las desapariciones, los asesinatos que se llevaron a cabo, posteriormente, cualquier expresión considerada en contra del régimen era castigada con la muerte. Él tiene conocimiento de lo sucedido a su maestro don Servando, la comunidad se sumió en silencio ante dos atrocidades, la primera, el asesinato del maestro; la segunda, relacionada con la quema de sus libros, práctica que ha sido recurrente en las dictaduras y otros tipos de gobierno que consideran peligrosos a ciertas obras y autores: “Recuerdo mi aldea silenciosa y pobre ajena a todo menos al miedo que cerró sus ojos cuando mataron a don Servando, mi maestro, quemaron todos sus libros y desterraron para siempre a todos los poetas que él conocía de memoria” (Méndez 48). Al final del segundo relato, el narrador testigo confirma la ejecución del maestro y el argumento principal en su contra, su

ideología: “Pregunté aquí y allá y supe que el maestro, al que llamaban don Servando, fue ajusticiado por republicano en 1937” (57).

Para Barbosa, la descripción del espacio, el paisaje y los animales que son testigos de los sufrimientos del poeta podrían ser la representación de un diálogo entre la obra de Méndez y el *Guernica* de Picasso, en el que la fragmentación de cuerpos humanos y animales es evidente después del bombardeo alemán en una localidad rural:

Luego de comentar que había encontrado una vaca con la mitad comida por los lobos, y de referirse a los restos en los cuales buscaba, penosamente, salvar algo para alimentarse y alimentar al niño, y de la revelación del dibujo de la cabeza estilizada de la vaca, es imposible no pensar en *Guernica* de Picasso (1937), en los cuerpos destrozados de seres humanos y animales que aúllan en silencio su protesta contra los horrores de una guerra, allí pintados. (111)

La obra de Picasso se convirtió en un símbolo de la cruenta matanza de la Guerra Civil que refleja el caos y la desolación que llenó los espacios de la naturaleza. La obra de Picasso se ha convertido en la denuncia a todas las guerras y del silencio provocado por los abusos de poder.

Además de la alusión a la masacre, la obra de Méndez también deja en evidencia la transformación que sufrieron los edificios públicos que se tuvieron que adaptar a los requerimientos políticos, acelerando el proceso de transformación para albergar a una población de incómodos a Franco como se ejemplifica en el apartado 2.3, cuyo punto central es la influencia del aislamiento en el cuerpo.

Como cuando la guerra terminó las cifras de población reclusa eran muy altas, y las prisiones municipales y provinciales estaban llenas, resultó imprescindible habilitar lugares adecuados para absorber a toda la gente que volvía del "cautivo y desarmado" ejército republicano o del "bando rojo". Las colaboraciones vinieron de muchas partes. La Iglesia católica llegó en ocasiones a proporcionar los sótanos de los seminarios y en algunas localidades los propios vecinos armados participaron en las guardias. (Cenarro 79)

El espacio inquisitorial que albergó a los presos a quienes urgía exterminar tuvo que transformarse, para tal fin, se utilizaron edificios eclesiásticos, educativos y privados para lograrlo. Es así como fue necesario llenar de símbolos esos sitios, los que debían indicar la transformación y la ocupación de los espacios de poder, como lo establece Casanova: “Calles, plazas, colegios y hospitales de

cientos de pueblos y ciudades llevaron desde entonces, y en bastantes casos presentes todavía hoy, los nombres de militares golpistas, dirigentes fascistas de primera o segunda fila y políticos católicos” (“Lo que queda” párr. 3). Méndez describe el tribunal en el que son juzgados los compañeros de Juan Senra: “Una fotografía del general Franco con gorro cuartelero colgaba, sonriente y fiera, de la pared del fondo junto a un crucifijo de madera. Aquella sala vacía, antes aula escolar a juzgar por el enorme encerado que cubría la pared del fondo, recogía el sonido de una actividad enérgica en el exterior que se traducía en el eco incesante de portazos, órdenes tajantes y pasos apresurados” (Méndez 65). En este extracto existen dos símbolos, el crucifijo y la fotografía de Franco, Iglesia-Estado participes de los interrogatorios y culpables de las ejecuciones sumarias.

En torno a la ruralidad, las condiciones en las que se vivía quedan ejemplificadas en el personaje secundario Eugenio Paz, del cual Méndez nos otorga un perfil, era analfabeta, tenía 16 años y tenía conocimiento del ganado y cuestiones pertenecientes al campo. El padre no quiso hacerse cargo de él, así es que la madre fue el único sustento de Eugenio, aunque él no desconocía el paradero del padre.

Nunca había ido a la escuela pero sólo con mirarlas sabía distinguir las gallinas ponedoras de las que sólo servían para caldo, qué oveja iba a tener un parto atravesado y qué galgos servían para cazar gazapos sin matarlos. Su madre era soltera y la dejó preñada el dueño de la venta —el Ventorro lo llamaban—, que alardeaba de no haber dejado una sola virgen desde Villaviciosa hasta Navalcarnero. Nunca toleró que Eugenio le llamara padre. (Méndez 81)

Eugenio Paz era muy joven cuando fue encarcelado, nunca mostró una firme convicción política, su adhesión a la República fue un motivo personal y una decisión visceral: “Cuando estalló la guerra esperó a que su tío tomara partido para tomar él el contrario. Fue así como proclamó su fidelidad a la República” (70). A pesar de su inocencia y su corta edad, no recibe una segunda oportunidad y también es ejecutado.

Los relatos de Méndez ofrecen un panorama de la ruralidad española en tiempos de Posguerra, la comunidad se transformó y algunos protagonistas de la guerra se convirtieron en delatores y también se encargaron de reforzar las medidas políticas implementadas por el franquismo. Algunos guardaron silencio, el cual, también fue una forma de supervivencia. Es a través de la figura del poeta que Méndez otorga una esperanza por medio de una imagen relacionada con la tierra: “El niño no vivirá y yo me dejaré caer en los pastos que cubrirá la nieve para que de las cuencas de mis ojos nazcan flores que irriten a quienes prefirieron la muerte a la poesía” (42-43). La muerte es orgánica y, a partir de ella, inevitablemente se dará vida, representada por las flores. Aunque hubo un intento por borrar las memorias y olvidar, fue imposible, debido a que después de la muerte de Franco existía un número de personas ávidas en contar sus historias y en espera de la reivindicación.

El espacio es un reflejo de la actividad política. Los personajes se tienen que enfrentar a los elementos externos tales como el clima, la sinuosidad, la escasez para poder sobrevivir. La naturaleza no es más que una extensión de la dictadura que les impide a los personajes escapar o sobrevivir. Los personajes se enfrentan a un miedo constante, a la delación, al sufrimiento, a perder la vida, los elementos externos confluyen en su contra, son participes de su aniquilación.

4.3 El espacio urbano, Madrid

El día que el capitán Alegría decide rendirse, el narrador presenta un primer esbozo de Madrid, establece una metáfora relacionada con el rito religioso, la ciudad es silenciosa y melancólica, en ella se escuchan los sonidos de la guerra y las armas que interrumpen el silencio. La guerra es una ceremonia, el inicio de una liturgia relacionada con los símbolos militares: “Bajo un aire tibio, transparente como un aroma, Madrid nocheaba en un silencio melancólico alterado sólo por el estallido apagado de los obuses cayendo sobre la ciudad con una cadencia litúrgica, no bélica”

(Méndez 13). La descripción de una ciudad se compone de diferentes elementos conformados por acciones, objetos y personajes que le dan vida al relato: “En términos generales, para ‘representar’ –es decir, para significar– los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una ‘imagen’ sino un cúmulo de efectos de sentido” (Pimentel 25). En “La cuarta derrota” la traza urbana, los objetos y el espacio tienen un papel preponderante en la diégesis, los personajes necesitan del espejo o del armario para llevar a cabo las acciones de la vida cotidiana. Madrid adquiere tonalidades relacionadas con la situación política imperante y representaciones simbólicas determinantes en el desarrollo de la narración: “Spatiality in narrative, Mieke Bal asserts, either serves as a frame, a place of action, or as a theme, whereby space ‘becomes an acting place’ in effect, a part of the narrative development” (Ryan 3).

El orden espacial es vital en “Cuarta derrota: 1942”, la ciudad se convierte en el escenario de las nuevas regulaciones y prácticas establecidas por el Estado-Iglesia; en ella, una familia republicana realiza una representación con la finalidad de mantener un secreto, Ricardo Mazo no está muerto, se esconde en un armario. Además, Madrid se convierte en el punto de añoranza de Lorenzo, que comienza una rememoración de acciones que oscilan entre dos vertientes, por un lado, los recuerdos felices con los amigos de la cuadra con los que jugaba en las calles; por el otro, los oscuros, caracterizados por el miedo debido a los factores externos: los interrogatorios a la madre, los leprosos y el diácono Salvador: “In this short story, where the urban topography of Madrid is associated with both enjoyment and fear, space fulfils the latter function. It plays a major role in the child Lorenzo’s attempt at self-definition, as well as sustaining the narrative tempo by marking the acceleration of exclusionary processes, which aimed to nullify Republican subjectivity” (Ryan 3). La ciudad se convierte en testigo de la exclusión de ideologías contrarias al régimen, de la implementación de símbolos y de la escasez de alimentos.

El miedo es el elemento presente en este cuarto relato, Lorenzo y Elena experimentan un constante temor a que el enemigo encuentre a Ricardo Mazo y que le quite la vida. Es en el hogar que se puede establecer la seguridad del entorno a través de ciertas prácticas cotidianas.

This eloquent short story's rendering of space can be classified as a psycho-geography of Madrid, effectively illustrating the lived experience of the reconfiguration of the urban space of Madrid by focusing on the tension between intimacy and estrangement, participation and circumscription that constitutes the Mazo family's experience of postwar Madrid. (Ryan 3)

Sin embargo, el espacio es dicotómico, por un lado, salvaguarda parte de la intimidad de los personajes, por otro, se convierte en una extensión de la persecución y un escenario del aniquilamiento. Al aparecer el personaje antagónico, el diácono Salvador, rompe la estabilidad del hogar y se convierte en la consolidación del poder dictatorial: "the home is, in fact, a central nucleus in the consolidation of power" (12).

El hogar se transforma en parte de un triunvirato complementado por la familia y la comunidad: "in which a set of complex and dynamic negotiations, antagonisms and convergences take place" (12). Existe un triángulo que es la representación de un microcosmos que se extiende en un macrocosmos con la representación de la Iglesia, el Estado y la comunidad, es así como el poder se mantiene con una serie de tres elementos. Se puede establecer una analogía con una secuencia de una película en la que se utiliza un *zoom* para observar la serie de triángulos que conforman el espacio, primero se observa el que forma el armario: "aprovechando una irregularidad del dormitorio que ahora parecía cuadrado, habían creado un espacio triangular" (Méndez 117). El segundo es el edificio en el que se encuentra el departamento de la familia.

Acerca de la figura del triángulo, Cirlot lo circunscribe en el símbolo de la cristiandad: Padre, Hijo y Espíritu Santo: "Imagen geométrica del ternario, equivale en el simbolismo de los números al 3. Su más alta significación aparece como emblema de la Trinidad" (867). Posteriormente alude a la posición de poder cuando se encuentra con el pico hacia arriba: "En su

posición normal, con el vértice hacia arriba también simboliza el fuego y el impulso ascendente de todo hacia la unidad superior, desde lo extenso (base) a lo inextenso (vértice), imagen del origen o punto irradiante” (867). De esta forma, se observa cómo la base, que se forma de la comunidad y de la Iglesia, sustentan el poder de un solo hombre, Franco. En la cuarta derrota, el padre de Lorenzo se esconde en un armario para protegerse de las represalias, de la delación del bando vencedor y de las irrupciones policíacas. La familia representa una mentira para salvaguardar la vida de Ricardo Mazo, tener estabilidad y protegerlo del exterior; no obstante, cuando el diácono irrumpe en el espacio, que en cierto modo se encontraba aislado y purificado del exterior, se rompe la estabilidad y el equilibrio, propiciando el caos y la muerte del padre. Al final, el régimen logra su cometido, Ricardo Mazo se suicida.

La traza de las ciudades se delimita por rectángulos o cuadrados, formas que equilibran el espacio y, como consecuencia, le sacan mayor provecho; sin embargo, Lorenzo describe la peculiaridad de su hogar y lo enmarca en forma triangular: “Había un mundo que se llamaba Alcalá 177 y el piso tercero, letra C, era mi tierra. Este planeta estaba en un universo, inmenso y al acecho, que era una manzana triangular limitada por las calles de Alcalá, Montesa y Ayala. ¡Una manzana que ni siquiera tenía cuatro lados, como todas las demás, y, aun así, era mi cosmos!” (Méndez 112). Además, Lorenzo especifica que el triángulo se divide en dos, representación de la estructura socioeconómica que se acentuó durante la guerra: “Mi hogar se distribuía a ambos lados de un pasillo. El edificio estaba dividido también en dos mitades: los pisos con balcones a la calle de Alcalá, que formaban la parte noble del vecindario, y los más humildes, que daban a la calle Ayala. Nosotros vivíamos en uno de estos últimos” (116). La pobreza es parte de la vida cotidiana de la familia, la forma del edificio enfatiza esa condición.

Lorenzo aprende a mentir para salvaguardar la integridad de la familia, desde corta edad es consciente de la dicotomía espacial, en el espejo halla un objeto que le ayuda a discernir las dos

posibilidades de su realidad, en general, una época caracterizada por el sufrimiento: “Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo” (111). El lado externo, el oficialista lleno de símbolos y gestos amenazantes, del otro se encuentra el lado íntimo, la familia, el padre, la ideología y la aparente realidad: “A este lado del espejo estaba el disimulo, lo fingido. Al otro, lo que realmente ocurría” (111-112). Entre los símbolos que se describen en la casa no existe ninguno más engañoso que el espejo. Un ser al mirar su reflejo se percibe de forma externa, corporal, es consciente de su existencia, en apariencia real; sin embargo, aquí yace una distorsión, una imagen desdoblada, lo que parece real, no lo es, el reflejo del lado izquierdo es el derecho y viceversa.

El mismo carácter del espejo, la variabilidad temporal y existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto. Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación -o de la conciencia- como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto éste —según Scheler y otros filósofos— es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. (Cirlot 377)

El espejo es en realidad la puerta del armario y refleja la realidad aparente, en el exterior un Madrid destrozado por la guerra pero que alberga al nuevo sistema político de represión constante, lleno de símbolos temporales; del otro lado se refleja el universo de una familia empobrecida y estigmatizada que cada día será empequeñecida hasta desaparecer. El exterior cambiante, con nuevas reglas y restricciones; el interior en el que se consume un ser que trata de mantenerse vivo, al igual que sus ideales. El espejo es el punto intermedio, es el punto para traspasar: “el afuera y el adentro, los otros y ‘nosotros’, lo anónimo y lo oficial; el espacio de la luz y el espacio de la oscuridad, el de la memoria y el del olvido, el de la vida y de la muerte” (Serber 122). Como lo establece Serber: “cruzar el umbral” también tiene un significado “Traspasarla (la zona intermedia) una y otra vez, hacia un lado y hacia el otro, cruzar el umbral, pasar al otro lado del espejo, como la Alicia de Lewis Carroll, nos permitirá distinguir la verdad de la (mentira de la) realidad” (122).

A pesar de traspasar ese umbral, ninguno de los dos lados, ni el interior ni el exterior ofrecen un antídoto ante el sufrimiento que, conforme transcurre la narración, se intensifica: “Lo de afuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados” (Bachelard, *La poética del espacio* 256).

Es irónico que las bisagras de la puerta del armario en la que se escondía Ricardo Mazo fueran ocultadas por un rosario con crucifijo; además demuestra como los supervivientes de la guerra comenzaron a adoptar símbolos para ocultar sus verdaderas creencias y así salvar la vida: “las bisagras de la puerta estaban disimuladas con un enorme rosario de tupidas cuentas de madera con un crucifijo de plata en el que había un Cristo deforme pero con un gesto de dolor tal en su rostro que procuraba no quedarme nunca a solas con él en aquel cuarto” (Méndez 117). También es relevante destacar que el Cristo se encuentra deformado, símbolo de lo tergiversado de la doctrina cristiana aplicada en la Posguerra; además de lo doloroso de su rostro establece una similitud con la condición emocional de Ricardo Mazo.

The crucifix, depicting a suffering Christ, parallels Ricardo's living martyrdom, by intimating that he is an afflicted and immobile captive, weakened by the dysfunctional nature of the flat's space. Moreover, it conveys the irrationality underlying Francoist society, in effect, that a society which proclaims itself 'la reserva espiritual del Occidente' persecutes a substantial part of the population. (Ryan 19)

El hogar debería ser ese espacio que nos ofrezca protección del exterior, que salvaguarde las ideas de los habitantes y de su integridad; sin embargo, después de una guerra, el factor político es definitorio. El hogar no se salva de ese asedio constante, las fauces franquistas acechan todo lo que se encuentran: “The home is often erroneously perceived as a private sanctum, a repository of the most intimate sentiments of its inhabitants; it embodies 'intimate space which is not just open to anybody', and constitutes a protective womblike refuge, shielding its inhabitants from the public sphere” (12).

El espacio íntimo no se abre a cualquiera, el diácono Salvador estaba consciente de este hecho, por eso acecha a Elena, la persigue y se hace el aparecido hasta que ella abre la puerta, lo cual es sintomático de la tragedia que ocurre al final del relato.

En un armario, sólo un pobre de espíritu podría colocar cualquier cosa. Poner cualquier cosa, de cualquier modo, en cualquier mueble, indica una debilidad insigne de la función de habitar. En el armario vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites. Allí reina el orden o más bien, allí el orden es un reino. El orden no es simplemente geométrico. El orden se acuerda allí de la historia de la familia. Lo sabe muy bien el poeta que escribe. (Bachelard, *La poética del espacio* 112)

El miedo es la emoción que dirige las acciones de Ricardo Mazo, por eso se esconde, es el instinto de sobrevivencia el que prevalece porque hasta ese momento se sabía de los sucesos en otras áreas, de fusilamientos y desapariciones sumarias. El armario le da un orden aparente a la familia.

En el espacio público comienzan a aparecer símbolos y restricciones relacionados con la dictadura, opuesto al espacio íntimo del departamento en Madrid que Lorenzo comparte con sus padres. El espacio íntimo, microcósmico, otorga a Lorenzo la seguridad de las ideas y del pensamiento al igual que a sus padres. El espacio público requiere de un comportamiento conservador en el que otros observan y no hay libertad. El espacio íntimo aísla del exterior, todavía no está permeado por los otros; sin embargo, con la aparición del diácono Salvador, esta situación cambia: “Thus, Hermano Salvador’s vision of Madrid as the setting for the construction of an ideal society, and Lorenzo’s view of the Mazo family flat as a fulcrum for the familial stability, are sustained by their lack of contact with the oppositional view” (Ryan 4).

En este cuarto relato, las acciones transcurren en una ciudad que cambió e implementó símbolos en el espacio urbano. Los habitantes sufrieron otra derrota al observar una nueva configuración espacial, lo cual constituyó otra forma de agresión al otorgarle un significado opuesto a las creencias de un individuo o una comunidad. Transformar el espacio con rapidez se convierte en una táctica política que disminuye al otro.

In short, maintaining continuity with one's spatial vision is a primary anchor of individual memory and identity, from which it follows that the manipulation of space for the purpose of hegemony strikes at the very core of selfhood, generating resistance. Thus, individuals employ tactics, such as investing the space with an oppositional meaning, in order to assert their idiosyncratic identity, an undermine the collective one. (9)

La familia del relato sucumbe ante las fauces franquista, el suicidio rompe el orden que hasta ese día se había protegido. Posteriormente, el diácono Salvador renuncia al sacerdocio y enuncia que “Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos” (Méndez 155). Se impregnará la nebulosa que se extendió durante y posteriormente a la dictadura.

La urbe contiene distintos símbolos que se ubican entre lo íntimo y lo público. El espacio íntimo representado por el hogar de Lorenzo contiene objetos como el espejo, el armario o el crucifijo que le ayudan a configurar su realidad. De acuerdo con Ryan, la realidad de Lorenzo es representada por una dicotomía que dialoga entre la felicidad y el miedo. El espacio interior es un microcosmos que se extiende en el macrocosmos de la urbe en la que convergen la Iglesia, el Estado y la comunidad, encargados de establecer el orden. Durante la narración, el espacio íntimo es salvaguardado por una serie de rutinas que Lorenzo y Elena efectúan en la vida cotidiana; sin embargo, la irrupción del diácono Salvador rompe el orden y precipita el suicidio de Ricardo.

Conclusiones

A pesar de ser la primera y última obra de Méndez, escrita en el ocaso de su vida, es probable que haya sido una obra pensada por muchos años, como lo afirman los conocidos del autor. Las inclinaciones a la izquierda y la fama de “rojo” que lo precedieron dejan entrever su compromiso social que, indudablemente, se refleja en la narrativa, aunque ésta no puede ser reducida a reflexiones políticas que contraponen dos visiones de la vida. Estos relatos se centran en el sufrimiento, las vicisitudes, la clandestinidad de una serie de personajes que perdieron una guerra, que además se convirtieron en incómodos al régimen recién instalado, una dictadura cuya pretensión fue anular su humanidad por distintos medios y, de acuerdo con algunos teóricos e historiadores, exterminar al opositor.

Las metáforas, el lenguaje poético, los intertextos y los símbolos otorgan una base para la interpretación de *Los girasoles ciegos*. Méndez entreteje aspectos narrativos con elementos reales, alusiones, tonalidades que desentrañan las vicisitudes de los personajes, quienes son callados por una sentencia de muerte. La cohesión narrativa del texto se encontró en tres elementos, el lenguaje poético, el símbolo del cuerpo y el espacio. Los personajes sufren el deterioro corporal y mental debido a la represión política y social a la que fueron sometidos sin posibilidad de defensa, reivindicación o perdón. Con excepción de Ricardo Mazo, en los últimos días de los personajes no hay grandes alusiones a la ideología, se enfocan en el sufrimiento y la reflexión de un lugar de ensueño donde el lenguaje se convierte en la salvación de los personajes.

En los dos primeros relatos existe una selección de versos de la tradición española, los versos de Góngora, Quevedo, Garcilaso y San Juan de la Cruz son aludidos en cartas, en el manuscrito y en la braña, los intertextos se convierten en una metáfora y otorgan un significado diferente al del contexto primigenio. Además, se pueden encontrar similitudes entre las figuras históricas de Garcilaso y el poeta Eulalio Ceballos del segundo relato. Existen alusiones a Antonio

Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández, lo cual se puede interpretar como un homenaje a la tradición poética española. En el segundo relato, el poeta-soldado escribe en su manuscrito los dos últimos tercetos del soneto XXV de Garcilaso para despedirse de su amada Elena, muerta al dar a luz, una especie de despedida propia de los amores desgraciados de la literatura, pero con la intención de que quizás en otro mundo puedan encontrarse con otros ojos. Aunque caben diferentes interpretaciones para el verso de Góngora “Infame turba de nocturnas aves” que inicia y cierra “Segunda derrota: 1940”, una de ellas puede estar relacionada con el poema “Ciudad” de Vázquez Montalbán, debido a que se convierte en la imagen de la Falange, la oscuridad de los personajes y de las acciones represoras a las que son sometidos.

El capitán Alegría escribe distintas cartas, en una de ellas, dirigida a su novia Inés, recurre al cuestionamiento del ser al insertar el verso de Quevedo “Soy un fue, y un será, y un es cansado”, reflexiona sobre el pasado que se ha ido, la ausencia del futuro y la representación del ser ahora, después de los hechos traumáticos de la guerra. Además, al escribirle una carta al Generalísimo Franco, el capitán Alegría utiliza un fragmento de un verso de San Juan de la Cruz “entre las azucenas olvidado”, no para pedir clemencia o un favor especial, lo escribe para luchar contra el olvido de todas aquellas almas que terminaron en fosas comunes o fueron juzgados arbitrariamente. Ya no corresponde a la unión amado-amada de la tradición mística, es una crítica a las represalias.

En el tercer relato Juan Senra hace una reflexión sobre el lenguaje, que comienza a llenar su mundo de ensoñaciones. Crea palabras porque el nuevo orden se ha encargado de desaparecer el lenguaje del perdón y de lo humano. Por medio del flujo de pensamiento que se plasma en las cartas que escribe a su hermano, rememora el lugar de origen y el “lenguaje de los muertos”. En este relato también se hace alusión a Sherezade de *Las mil y una noches* cuando Juan Senra cuenta mentiras sobre el hijo de Eymar.

Asimismo, en el cuarto relato, el diácono Salvador cita a *La Biblia* e intercala frases en latín en su discurso para mostrar su grandilocuencia y su conocimiento de los deberes cristianos. Otra de las referencias está relacionada con *Alicia en el país de las maravillas* que surge como la alusión a una barrera imaginaria que marca el afuera y el adentro, traspasar el umbral de lo clandestino, de lo que se oculta. Al evocar el lenguaje poético, los versos se desprenden de su contexto y significado inicial para representar una diégesis relacionada con la soledad, la tristeza y el miedo que viven los personajes al enfrentarse a una serie de medidas represoras. Los intertextos entretejen una percepción del mundo, además de una última forma de protesta ante la imposibilidad de futuro.

Así como los intertextos son parte del enlace narratológico, el sufrimiento del cuerpo se convierte en un símbolo de desolación que colma los últimos días de los personajes. La primera característica que los une es el hambre, la escasez de alimentos merma las fuerzas de los personajes que sufren por el racionamiento tanto en la celda, como en la urbe y en las montañas. Como consecuencia, la memoria se deteriora y comienza la lucha de los personajes por no morir. El hambre se hace explícita en el segundo relato, cuando el poeta-soldado intenta alimentar a su hijo recién nacido. Aquí, la dictadura aparece como la imagen de un lobo que prepara sus fauces para aniquilar al poeta.

El franquismo intentó crear un modelo monocultural de comportamiento en el que la mujer era el “ángel del hogar” y debía alinearse a los preceptos cristianos que buscaban el sometimiento de las mujeres. En el cuarto relato “Los girasoles ciegos” se delinea al único personaje femenino activo en los relatos, Elena se convierte en el centro de atención del diácono Salvador, quien a su vez desprende valores misóginos que violentan a Elena, sin saber que dentro del armario del hogar se esconde Ricardo Mazo. La lujuria es la perdición del diácono, que precipita las acciones y el suicidio de Ricardo.

El encierro es otro punto de engarce de la obra, los personajes de “Primera derrota: 1939” y “Tercera derrota: 1941” son sometidos al aislamiento en prisión, al igual que en “Cuarta derrota:1942”, en la que Ricardo Mazo sufre la reclusión en el hogar. En el aislamiento los personajes sufren la falta de contacto con los seres queridos, sufren porque saben que no tendrán escapatoria y lo único que les espera es la muerte. Por medio de interrogatorios y otros mecanismos los personajes pierden su humanidad y comienza el deterioro mental cuyo silencio es un factor constante.

Por último, el suicidio es una forma de reivindicación para los personajes, una forma de *pathos moral* como lo enuncia Pozuelo Yvancos. Debido a la tradición cristiana, los suicidas son estigmatizados en nuestra cultura, pero es quitándose la vida que los personajes logran su reivindicación porque terminan con el sufrimiento y el yugo de la dictadura. El cuerpo de los vencidos es el receptor de una serie de restricciones y mecanismos políticos cuya intención era desolarlos y destruirlos. El lector es partícipe del deterioro de los personajes que, debido a las restricciones, se sumen en la tristeza y la desolación que los lleva al límite. Al saber que la dictadura entretejió un sistema que los aísla, no les queda otro remedio que la muerte, súbita o lenta, llena de violencia.

Para finalizar, otro de los elementos narrativos que le da cohesión a la obra es el espacio, que otorga el efecto de realidad. En primera instancia, el lugar de origen se convierte en la ensoñación de los personajes, en el que piensan con nostalgia o el que rememoran como una especie de despedida. Atendiendo a las teorías de Bachelard, es el símil del hogar que los protege de la oscuridad y los elementos represores. En contraposición al viaje de Ulises, que llega al lugar de origen, los personajes de *Los girasoles ciegos* no cumplen el ciclo, nunca regresan, por lo que atienden a una estética del fracaso.

Con excepción de los personajes de “Cuarta derrota: 1942”, el resto proviene del entorno rural. A lo largo de los relatos, ellos aluden a algunos rasgos relacionados con su lugar de origen, los paisajes, las personas, los familiares, incluso los vecinos que eran parte de lo cotidiano. Por el contrario, el cuarto relato se enfoca en la vida en Madrid, en la que se aprecian símbolos y detalles que se centran en lo social y político. También se describe el departamento en el que vive la familia Mazo, el espacio íntimo es un microcosmos que ofrece seguridad a los habitantes; sin embargo, esa intimidad se rompe ante la aparición del diácono Salvador, quien no puede controlar su lujuria. Además, el narrador heterodiegético y Lorenzo detallan la traza urbana de Madrid, de la que comienzan a aparecer símbolos relacionados con la dictadura. En este punto, aparecen los leprosos de los juegos de Lorenzo, seres que impregnan su olor y marcan las desgracias de la familia. Además, surge el símbolo del triángulo, que prefigura la situación política a la que son sometidos los personajes, por medio del ejército y la comunidad, que era incitada a practicar delaciones, se sustenta el poder del dictador, un ser que se convierte en omnipotente y omnipresente, que todo lo ve y que, por ende, los destruye.

Los girasoles ciegos corresponde a una época en la que abundan las obras que giran en torno a la Guerra o a la Posguerra Civil española, así es que la temática es un lugar común, atiende a una generación de autores como Dulce Chacón, Manuel Rivas, Javier Cercas, entre otros, que han escrito obras trascendentales en torno a la Posguerra. Se puede aludir el éxito de *Los girasoles ciegos* a un periodo de reflexión; sin embargo, los personajes se encuentran situados en una guerra que podría suceder en una latitud indeterminada, hacer alusión a cualquier dictadura, debido a que los personajes sufren la privación de sus derechos, la degradación humana, la devastación, el hambre e incluso la miseria.

Debido a nuestra herencia positivista, existe una tendencia a minimizar el lenguaje simbólico. Sin embargo, el ser humano ha tenido la necesidad ancestral de explicarse el mundo, a

través del lenguaje ha intentado narrar un mundo ininteligible, creando cosmogonías que le den valor a su existencia. A lo largo de esta investigación se analizaron los símbolos relacionados con el lenguaje poético en el que los personajes encuentran una forma de entretejer el flujo de pensamiento. Conforme a lo establecido por Bachelard se crea un mundo de ensoñación en el que no tiene cabida la represión, en el que se crea un nuevo lenguaje. Es a través de la poesía que los personajes realizan un homenaje a la tradición y una denuncia ante la represión, por medio de metáforas e imágenes los personajes configuran sus últimos pensamientos. Asimismo, se observó cómo el cuerpo es un símbolo, como lo señala Le Breton (*Antropología*, 7), la experiencia del ser humano se reduce a él; sin embargo, conforme a las ideas de Butler, el cuerpo también tiene un “carácter social” (15), en este tenor, es el receptor de distintas políticas que buscan avasallar y exterminar a los vencidos. Es así como el cuerpo es el destinatario de las injusticias propiciadas por las políticas que tuvieron como finalidad acentuar la derrota de los personajes.

Finalmente, conforme a la perspectiva de Pimentel y Culler, el espacio debe “garantizar el efecto de realidad”, es así como el espacio de la narrativa de Méndez se llena de símbolos que desentrañan la desazón de los personajes; geografía, geometría y objetos guardan relación con el alma de los personajes y su sufrimiento. Como Lisa Di Giovanni lo expresa, el espacio discurre entre lo público y lo privado, uno avasalla y el otro protege.

Sin duda, *Los girasoles ciegos*, al ser una obra contemporánea, tiene abiertas distintas líneas de investigación, una de ellas es la temporalidad, cuyo estudio hasta el momento de esta tesis es casi nulo. Aunque existen estudios político-ideológicos, es un tema que no se ha agotado hasta este momento, principalmente por las amplias discusiones entre dos polos políticos. Asimismo, la estructura de los relatos es una temática sobre la que se podría ahondar con mayor profundidad.

Esta obra de Méndez no puede ser reducida por el tema, a lo largo de estas páginas se han analizado los símbolos que le dan cohesión a la obra en cuanto a la estructura y la temática. Al final

más que convicciones ideológicas, los personajes muestran convicciones éticas. Los motivos que los llevaron a unirse a la lucha quedan borrosos; por ejemplo, el capitán Alegría critica el proceder de los vencedores, bando con el que inicio la lucha para después rendirse, renunciar a ser parte de la victoria porque en su visión no era correcta la aniquilación del enemigo. Eulalio Ceballos intenta sobrevivir por medio de la huida, en su diario no existen las referencias políticas, se enfoca en la expresión de sus emociones ante la pérdida de Elena, ante la desolación que lo espera. Juan Senra hace una reflexión sobre el lenguaje que se llena de desesperanza y ante él se contrapone la figura de Eduardo López, que incluso ante la proximidad de su ejecución no pierde la conciencia política y la necesidad de enviar un mensaje a los presos. Ricardo Mazo diserta sobre las ideas, que quedan en el silencio ante los nuevos tiempos políticos ante esa prisión impuesta, nunca renuncia a ellas, pero sabe que ante la vida, su familia quedaría marcada por el orden de sus ideas, en una forma de liberar a su familia del estigma, prefiere la muerte.

Además, a los personajes los une su pasión y su conocimiento de las letras, la poesía, la literatura y una profunda reflexión sobre el lenguaje, aspectos que los remiten a un mundo de ensoñación y nostalgia que los acompaña hasta su muerte. Esta obra representa lo humano que conlleva la frustración y la tristeza de aquellos que no pudieron regresar a casa, en sus inicios estaban destinados al exterminio y al olvido, muchos años tuvieron que pasar para que encontrarán voces de protesta que reivindicaran su memoria. En un plano de ficción, los personajes reflejan esa frustración ante la derrota, están llenos de desesperanza y, por lo tanto, firman su sentencia de muerte, como lo dilucida Ana Bundgård al citar a Zambrano “muertos vivos, enterrados en una sepultura, que, invisible, los aísla de los vivientes” (262).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2018.
- Albizu Yeregui, Cristina. “Los girasoles ciegos en la encrucijada del género literario”. *Boletín Hispánico Helvético, Historia, teoría(s), prácticas culturales*, no.20, Suiza, Otoño 2012.
- Alonso, Dámaso. “El Polifemo, Poema Barroco”, *Atenea*, no. 500, 2009, pp. 231-249.
- Antonaya Núñez-Castelo, María Luisa: “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”. *RILCE* 16:3, 2000.
<https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/5349/1/Antonaya%20NúñezCastelo%2c%20Maria%20Luisa.pdf>
- Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- - - . *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- - - . *La poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- - - . *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Trad. Rafael Segovia. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Barbosa do Nascimento, Magnólia Brasil. “El soldado/poeta, el miedo, la derrota: una lectura de Segunda Derrota: 1940, de *Los Girasoles Ciegos*”. *Caracol*, no.11, 2016, pp. 86–119.
<http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/118329/115912>.
- Bataille, Georges. *El Erotismo*. México: Tusquets, 1997.
- Becerra, Mayor, David. "La Guerra Civil en la novela española actual. Entre el consenso de la transición y el consenso neoliberal". *Revista Chilena De Literatura*, no. 98, 2018, pp. 73-est103.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/51828>
- Bernecker, Walther. “Culturas de la memoria en Alemania y España: una comparación”. *Culturas de la memoria: Teoría, historia y praxis simbólica*. Ed. Friedhelm Schmidt-Welle y Hans J. Markowitsch. México: Siglo XXI, 2012. E-book.
- Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
<https://archive.org/details/sietenoches0000borg/page/144/mode/1up>
- Bundgård, Ana. “Voces póstumas que perviven en *Los girasoles ciegos*”. *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Antonio Machado Libros, 2016. E-book
- Butler, Judith. *Marcos De Guerra. Las Vidas Lloradas*. México: Paidós, 2010.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Cancelliere, Enrica. “Forma y color en el Polifemo de Góngora”. *Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, 2012, pp. 109-123.

- Casanova, Julián. “Lo que queda del franquismo”. *El País*. 19 noviembre 2005. https://elpais.com/diario/2005/11/20/espana/1132441213_850215.html#?prm=copy_link
- , et al. *Morir, matar, sobrevivir: la violencia en la dictadura de franco*. España: Crítica, 2002.
- Cenarro, Ángela. “Matar, vigilar y delatar: la quiebra de la sociedad civil durante la guerra y la posguerra en España (1936-1948)”. *Historia Social*, no. 44, 2002, pp. 65–86. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40340856>
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2018.
- Corazón, Alberto. “Alberto Méndez, el luminoso destello del escritor furtivo”. *El País*. 06 Oct. 2014. https://elpais.com/cultura/2014/10/05/actualidad/1412517630_138120.html
- Di Giovanni, Lisa Renee. “Masculinity, misogyny, and mass in *Los girasoles ciegos* by Alberto Méndez”. *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, vol. 37, no. 1, 2012, pp. 39–61. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/23237310>.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Trad. Marta Rojzman, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1971.
- . *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus, 1981.
- Durkheim, Emile. *El Suicidio*. Madrid: Akal Universitaria, 2012.
- “Eclesiástico”. *El libro del pueblo de Dios*. 2020. <https://www.sanpablo.es/libro-pueblo-de-dios/la-biblia/los-demas-escritos/eclesiastico/9>
- “El franquismo en España (VIII): del hambre, el racionamiento y el estraperlo en las ruinas de la posguerra”. *La Sexta*. https://www.lasexta.com/noticias/nacional/franquismo-espana-viii-hambre-racionamiento-estraperlo-ruinas-posguerra_201906025cf3b9700cf235dd1071a1da.html?fbclid=IwAR0qvbmDzG57oec_xB7p5BFz9UaU5cHQXu0aqZPf20p9WN7Tug-1dlHMAU
- Fabra, Agustín. “Cohélet y Sirácide: Eclesiástico y Eclesiasté”. *Religión en libertad*. 01 mayo 2015. <https://www.religionenlibertad.com/blog/42148/cohelet-y-siracide-eclesiastico-y-eclesiaste.html>
- Foucault, Michel. “¿Es inútil sublevarse?” *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 203-207.
- . *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI, 2002.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. “Inocencia victimológica, prudencialismo liberal y desencanto político en *Los girasoles ciegos*”. *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Antonio Machado Libros, 2016. E-book
- Gopegui, Belén. “La responsabilidad del escritor en los relatos de victoria y derrota”. *Rebelión*, 11 junio 2016. <https://rebellion.org/la-responsabilidad-del-escritor-en-los-relatos-de-victoria-y-derrota/>

- Hansen, Hans Lauge. "Memoria agonística en Los girasoles ciegos". *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Antonio Machado Libros, 2016. E-book
- Hatzfeld, Helmut. "Los elementos constitutivos de la poesía mística (San Juan De La Cruz)". *Nueva Revista De Filología Hispánica*, vol. 17, no. 1/2, 1963, pp. 40–59. JSTOR, www.jstor.org/stable/40297656.
- Hernández Burgos, Claudio y Francisco J. Leira-Castiñeira. "Los rostros del hambre: autarquía, experiencias de miseria y estrategias de supervivencia durante la posguerra franquista (1939-1951)". *Historia Social*, no. 97, 2020, pp. 79–98. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26915259>.
- Hernández, Miguel. "El hambre". *Poesía para más gente*. <https://poemas.uned.es/poema/el-hambre-miguel-hernandez/>
- Herralde, Jorge. "Para Alberto Méndez". *Por orden alfabético. Escritores, edigores, amigos*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Ingram, Forrest Leo. *Representative Twentieth-Century Short Story Cycles: Studies in A Literary Genre*, University of Southern California, 1967.
- Kelley, Emilia Navarro. "La poesía metafísica de Francisco de Quevedo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 262, abril 1972, pp. 142-150. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-concepto-metafisico-en-la-poesia-de-francisco-de-quevedo/>
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI, 1989.
- Kundera, Milan. *La ignorancia*. México: Tusquets, 2000.
- Küpper, Joachim. "Love after Death in Garcilaso de la Vega". *Love after Death*. Ed. Bernhard Jussen y Ramie Targoff. De Gruyter, 2014, pp. 111-146.
- Langarita, Gracia Estefanía. "Viudas eternas, vestales de la patria. El 'luto nacional' femenino como agente cohesionador de la España franquista". *Ayer*, no. 103, 2016, pp. 125-145. https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/103-5-ayer103_OTAN.pdf
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002. E-book.
- . *El Silencio. Aproximaciones*. Madrid: Sequitur, 2006.
- Llorente, Manuel. "Los girasoles ciegos, un canto triste y soberbio a la dignidad". *El Mundo*. 31 jul. 2019. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2019/07/31/5d40255cfc6c834a468b4577.html>
- López Rodríguez, Antonio D. y José Ramón González Cortés. "Represión franquista, exilio republicano y deportación nazi: el tránsito de la Guerra Civil Española a la Segunda Guerra Mundial". *Revista de estudios extremeños*, Vol. 63, no. 3, 2007, pp. 1225-1248. <https://www.todoslosnombres.org/content/materiales/represion-franquista-exilio-republicano-deportacion-nazi-el-transito-la-guerra>

- Lough, Francis. "Ideology, Affect and the Body in Alberto Méndez's *Los girasoles ciegos*". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 94, no. 8, 2017, pp. 847–861.
- Matos-Martín, Eduardo. "'Homo sacer' y franquismo. Una lectura crítica de *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez". *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 40, no. 1, 2015, pp. 207–32. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24431928>.
- Míguez Barciela, Aída. "Belleza, amor y desarraigo. Sobre Helena en la *Ilíada*". *Daimon. Revista de Filosofía*, no. 45, diciembre de 2008, pp. 41-54. <https://revistas.um.es/daimon/article/view/93261>.
- Miralles Alted, Lázaro. "Salir de la miseria. La cotidianidad del suicidio en Granada durante el franquismo". *XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea. Universidad de Alicante*. Eds. Rafael Fernández Sirvent, y Rosa Ana Gutiérrez Lloret. 2019, pp. 1932-1946. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/96345>
- Miranda Calvo, José. "Garcilaso de la Vega. Soldado y poeta". *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, no. 45, 2001, págs. 95-112. <https://realacademiatoledo.es/garcilaso-de-la-vega-soldado-y-poeta-por-jose-miranda-calvo/>
- Méndez, Alberto. *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Montesinos Gilbert, Toni. *Melancolía y Suicidios Literarios: De Aristóteles a Alejandra Pizarnik*. Madrid: Fórcola, 2014. E-book.
- Moradiellos, Enrique. *Historia mínima de la guerra civil española*. Ciudad de México: El Colegio De México: Turner Publicaciones, 2016.
- Morales, Manuel. "70 novelas al año en España sobre la Guerra Civil". *El País*. 19 oct. 2018. https://elpais.com/cultura/2018/10/18/actualidad/1539877402_718909.html
- Morcillo Gómez, Aurora. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI, 2015.
- Morros, Bienvenido. "La muerte de Isabel Freyre y el amor napolitano de Garcilaso". *Criticón*, no. 105, 2009, 25 enero 2020, págs. 7-35. <https://doi.org/10.4000/criticon.12464>
- Neumann, Birgit. "The Literary Representation of Memory". *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning. De Gruyter, 2008, pp. 333-344.
- Nuckols, Anthony. "La novela contemporánea como instrumento de duelo, *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez". *Revista internacional de los estudios vascos*, no. Extra 8, Universidad de Valencia, España, 2011. ResearchGate https://www.researchgate.net/publication/329372098_La_novela_contemporanea_como_instrumento_de_duelo
- Olivares, Julián. "Soy un fue, y un será, y un es cansado: Text and Context". *Hispanic Review*, vol. 63, no. 3, 1995, pp. 387–410. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/474678>

- Orsini-Saillet, Catherine. "La memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez". *Congreso internacional, La guerra civil española, 1936-1939*. Madrid, 2008.
- Ortega Lozano, Ramón. "Nostalgia del retorno: Ulises en su viaje a Ítaca". *Revista De Lenguas Modernas*, no. 15, 2011, pp. 159-170. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/view/9609>
- Palacios Bañuelos, Luis. "Mujeres de España: su labor asistencial, social y cultural". *La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura*, no. 1, 2014, pp.147-176.
- Palomares, José. "Literatura y poder: una interpretación en clave simbólica de *Los girasoles ciegos*". *Impossibilia*, no. 3, 2012, pp. 136-149.
- Pelka, Anna. "Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido". *Historia Social*. no. 79, 2014, pp. 23–42. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24330761>.
- Penalva, Joaquín Juan. "'Poema de la Bestia y el Angel', de Pemán: configuración literaria de una estética de guerra". *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, no. 6, 2014, pp. 175-191.
- Pimentel, Luz Aurora. "Configuraciones descriptivas: articulaciones simbólicas e ideológicas en la narrativa de ficción". *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*. Web. 09 mar. 2021. < <http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31276> >
- - - . *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI y UNAM, 1998.
- Pozuelo Yvancos, José María. "Cohesión narrativa en *Los girasoles ciegos*". *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*. Antonio Machado Libros. 2016. E-book
- Preston, Paul. *The Spanish Holocaust: Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain*. London: Harper Press, 2012. E-book.
- Pulido, Genara. "El sueño de justicia en Miguel Hernández. Sobre el poema 'El hambre'". *Miguel Hernández vuelve a Jaén. Universidad de Jaén, 2017*. Primer seminario internacional Miguel Hernández, 2017, pp. 214-220.
- Quevedo, Francisco de. *Antología poética*. España: Castalia didáctica, 1989.
- Read, Malcolm K. "Language and the Body in Francisco de Quevedo". *Modern Language Notes*, vol. 99, no. 2, 1984, pp. 235–255. JSTOR, www.jstor.org/stable/2906186
- Reina, Casiodoro de, y Cipriano de Valera. *La Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento: Antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, Revisada por Cipriano de Valera, 1602 y cotejada posteriormente con diversas traducciones, y con los textos hebreo y griego*. Sociedad Bíblica Americana, 1941.
- Ribeiro de Menezes, Alison. "Memory and Collective Defeat in Alberto Méndez's *Los Girasoles Ciegos*". *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 17, no. 1. Taylor & Francis Group, 2011, pp. 95–107.
- Richards, Michael. *A Time of Silence. Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. New York: Cambridge University Press, 1998.

- Rivera, Olga. "El sepulcro como metáfora del cuerpo en algunos poemas de Quevedo". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 57, no. 4. Taylor & Francis Group, 2004, pp. 231–40
- Rossi, Maura. *El mosaico memorial de Alberto Méndez: propuestas de análisis*. Università Degli Studi Di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Romanistica. Tesi de Laurea, 2011. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Rossi_tesi.pdf
- Ryan, Lorraine. "The Nullification of Domestic Space in Alberto Méndez's *Los girasoles ciegos*". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 93, no. 1. Routledge, 2016, pp. 81–106.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985. E-book.
- Segovia, Mikel. "200 fusilados de la Guerra Civil 'buscan' ahora a sus familias". *El independiente*, 15 abril 2017. <https://www.elindependiente.com/politica/2017/04/15/fusilados-en-busca-de-200-familias-80-anos-despues/>
- Serber, Daniela Cecilia. "Al otro lado del espejo y lo que Lorenzo encontró allí: sobre la palabra y el silencio en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez y de Cuerda-Azcona". *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Española Contemporánea*. Volumen III: Literatura, arte, cine, otros medios: diálogos, cruces y convergencias, 2011.
- Serna, Justo. "La derrota sin consuelo". *Ojos de papel*. 3 de diciembre de 2005. <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2316>
- Shakespeare, William. *Sonetos*. Trad. Ramón García González. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sonetos--15/html/ffe9a362-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_31_
- Snell, Ana Maria. "Tres Ejemplos Del Arte Del Soneto En Garcilaso". *MLN*, vol. 88, no. 2, 1973, pp. 175–189. JSTOR, www.jstor.org/stable/2907506
- Solano, Francisco. "El rechazo al olvido". *El País. Babelia*. 28 Feb. 2004. https://elpais.com/diario/2004/02/28/babelia/1077929420_850215.html
- Stirman, Shannon Wiltsey y James W. Pennebaker. "Word use in the poetry of suicidal and nonsuicidal poets". *Psychosomatic medicine*, vol. 63, 2001, pp. 517-522. <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.544.1791&rep=rep1&type=pdf>
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". *Teoría de los géneros literarios*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Valls, Fernando. "Alberto Méndez o la dignidad de los vencidos". *El País*. 14 Oct. 2005. https://elpais.com/diario/2005/10/15/babelia/1129331833_850215.html
- Ynduráin, Domingo. *San Juan de la Cruz. Poesía*. Cátedra, 1988.