

EL OLVIDO DERROTADO POR LA PALABRA: LA ESCRITURA COMO RESISTENCIA EN *LOS GIRASOLES CIEGOS* DE ALBERTO MÉNDEZ

MAITE GOÑI INDURAIN

maite.goni27@gmail.com

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO/EUSKAL HERRIKO UNIBERSITATEA

Resumen: La novela de la memoria que ha abordado el recuerdo de la Guerra Civil española se ha centrado mayoritariamente en la recreación de sucesos del pasado con el fin de mostrar aspectos e historias de la contienda que no eran muy conocidas. *Los girasoles ciegos* surge en el contexto de lo que ha recibido el nombre de *boom* de memoria, pero ha destacado no solo por su calidad literaria sino también porque no se limita a reconstruir hechos y vivencias específicas del sufrimiento a consecuencia de la guerra. Por el contrario, en cada una de las derrotas que componen el libro, Alberto Méndez ha introducido distintos actos de resistencia al fascismo y al régimen autoritario en los que la escritura o la palabra tienen un papel fundamental. En este trabajo se analiza, concretamente, este aspecto en dos de los relatos: «Manuscrito encontrado en el olvido» y «El idioma de los muertos». Aunque son muy diferentes entre sí, y respecto a las otras dos narraciones, las cuatro comparten el mismo fin: reivindicar la literatura como medio de transmisión y pervivencia de la memoria de la Guerra Civil española.

Palabras clave: Literatura de la memoria, Régimen franquista, Resistencia, Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*.

Abstract: The memory novel that has addressed the remembrance of the Spanish Civil War has mostly focused on the recreation of past events in order to show aspects and stories of that moment that were unknown. *Los girasoles ciegos* appeared in what has received the name of «memory boom» but has stood out not only for its literary quality but also because it does not only reconstruct specific facts and experiences of victims' suffering as a result of war but in each of the «derrotas» that integrate the book, Alberto Méndez has introduced different acts of resistance to fascism and to the authoritarian regime through writing or speech. This work specifically analyzes this aspect in two of the stories: «Manuscrito encontrado en el olvido» and «El idioma de los muertos». In spite of the fact that they are very different from each other, and from the other two tales, all of them share the same purpose: to claim the competence of literature to enable the transmission and preservation of Spanish Civil War's memory.

Keywords: Literature of Memory, Francoist Regime, Resistance, Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*.

1. Introducción

La guerra civil española ha sido uno de los temas abordados recurrentemente en la literatura del siglo XX desde el comienzo del conflicto¹, tanto en la España franquista como en el exilio. En los años 90 y 2000 tiene lugar un *boom* de la memoria en la narrativa, una tendencia que se preocupa por la conservación de la memoria de la guerra y la represión; en este contexto aparece *Los girasoles ciegos* (2004), que constituye el objeto de análisis de este trabajo. Hoy, quince años después de la publicación de este texto, la recuperación de testimonios de las víctimas, de los restos de los desaparecidos y enterrados en fosas sin encontrar ni identificar, y la restauración de los nombres de los afectados, siguen siendo asuntos relevantes y de plena vigencia en el debate político y social (Pozuelo Yvancos, 2014: 202).

Podemos establecer una categorización de las novelas de memoria sobre la Guerra Civil española atendiendo principalmente a la representación del conflicto que se realiza en ellas. Así, diferenciamos entre: por un lado, los textos (tanto literarios como fílmicos) en los que el centro del relato es el enfrentamiento entre los dos bandos contendientes, representados de forma maniquea y estereotipada, para ahondar en la división entre los personajes: por otro lado, estarían los textos que, mediante el multiperspectivismo y la aparición de numerosas voces diferentes, pretenden huir de todo maniqueísmo, para lo cual, habitualmente, reconstruyen el pasado mediante textos metaficcionales con el fin de deconstruir las visiones más polarizadas acerca de la guerra y presentar un discurso que, poniendo el foco en las víctimas, refuerza una postura más reconciliatoria². No obstante, *Los girasoles ciegos* no puede integrarse en ninguna de las dos formas de abordar la guerra, dado que Alberto Méndez introduce una crítica a ambas posturas mostrando una tercera vía (Hansen, 2014: 87-89).

¹ El primer texto literario que trató este acontecimiento apareció en el mismo 1936; se trata de un texto casi de reportaje, poco elaborado y que ya avanza el carácter y los rasgos que caracterizarán la novela que surgirá a lo largo de la contienda. Este primer relato fue escrito por Alías Palma y Antonio Otero Seco, se titula *Gavroche en el parapeto* y su objetivo primordial era criticar al gobierno galo por su neutralidad frente a lo que estaba ocurriendo en el Estado Español (Bertrand-Muñoz, 1993: 15). Le siguieron miles de novelas escritas desde ambos bandos tanto por escritores españoles como internacionales; a pesar de que todavía no se ha elaborado un cómputo completo de todos los textos, según la investigadora canadiense Maryse Bertrand-Muñoz existen más de 40.000 títulos (1993: 6). Los números habrán aumentado considerablemente, pues la enumeración a la que aludimos es anterior al *boom* de la memoria a la que pertenecen Méndez y otros autores y autoras que siguen publicando narraciones sobre la guerra civil española, como, por ejemplo, Almudena Grandes y su proyecto *Episodios de una guerra interminable*.

² Esto responde al objetivo que persiguen los autores y las autoras de estas novelas, que deben elegir si, para abordar la guerra van a seguir los preceptos de la recuperación de la memoria histórica con el fin de entender su presente, o si se prefiere mostrar una memoria más «cómoda» que no suponga ningún cuestionamiento del orden establecido (Ennis, 2010/2011: 3).

Esta tercera vía consiste en introducir dicotomías polarizadas (vencedores-vencidos, víctima-verdugo, muerte-vida) sin buscar la reconciliación de los extremos y sin renunciar a una crítica profunda del contexto sociohistórico en el que se enmarcan las derrotas. De esta manera, en la novela de Méndez queda claro desde la cita inaugural de Carlos Piera que, en las historias narradas en este libro, no caben medias tintas ni equidistancias, pues el enfrentamiento descrito en este caso responde a una guerra y represión cruentísima cuyo objetivo fue la eliminación de una parte de la población y su silenciamiento absoluto. Esto impidió un proceso de duelo que hiciera posible una restitución del proceso traumático vivido así como un acto de justicia para todas las víctimas que protagonizan las narraciones de *Los girasoles ciegos*³ (Varela-Portas de Orduña, 2014: 219).

La metáfora que da título al libro representa, entre otros aspectos, la incapacidad de ver que sufren los protagonistas debido a las circunstancias de la Guerra Civil y de la brutalidad de la represión franquista que los deja indefensos y aislados, sin poder actuar como otros vencidos hicieron en distintos momentos históricos. Por el contrario, se encuentran en una situación y en unas condiciones tan adversas que lo único que pueden hacer es emprender una huida hacia adelante hasta alcanzar un final trágico (122). Y es, precisamente, esta situación de indefensión, impotencia y vulnerabilidad la que da lugar a las resistencias alternativas, íntimamente relacionadas con la literatura, que vamos a estudiar en la parte central de este trabajo, correspondiente al análisis de dos de las cuatro derrotas que componen *Los girasoles ciegos*. Antes de abordar el estudio de los relatos, presentaremos brevemente la novela a la que pertenecen atendiendo especialmente a las características propias de la novela de la memoria.

³ Es importante considerar que tras la derrota republicana se puso en marcha una verdadera política y práctica de asesinatos sistemáticos y de exterminio de todo aquello que estuviera relacionado con el gobierno republicano, con la ideología izquierdista, los movimientos sociales, sindicales, obreros, etc. para imponer un régimen político dictatorial, militar, clasista y nacional-católico. Miles de personas se convirtieron en los objetivos de esta represión y sufrieron todo tipo de humillaciones, vejaciones, agresiones... los metieron en la cárcel (y en campos de concentración), torturaron y sometieron a un estado de terror absoluto al mismo tiempo que pasaban hambre y miseria. Otros pudieron exiliarse o huir al monte y desde ahí luchar contra el régimen. Todos de una manera u otra experimentaron la crueldad de la dictadura franquista y su tanatopolítica, es decir, del asesinato sistemático de un colectivo (Matos-Martín, 2010: 42).

2. *Los girasoles ciegos*⁴ como novela de la memoria

Las cuatro derrotas⁵ de Alberto Méndez recrean historias de la Guerra Civil y de la represión franquista destacando la crueldad y el dolor humano dentro de la dicotomía verdugo-víctima propia del momento histórico al que se alude. Es, precisamente, ese contexto traumático y violento, propio de una situación bélica, el que se quiere desentrañar y comprender mediante las cuatro historias que componen el libro y que representan diferentes caras de ese mismo pasado⁶ (Bungård, 2013: 98). La memoria colectiva se compone de historias y vivencias personales concretas de violencia y represión. En cada uno de los relatos de *Los girasoles ciegos* se recrean experiencias represivas de diversas formas con el fin de abordar la restauración de la memoria: en la primera, mediante la reconstrucción documental, se narra la historia del Capitán Alegría; en la segunda, por medio del rescate de un diario olvidado, conocemos los últimos momentos de un joven poeta que muere aislado en una cabaña; en la tercera, partiendo de la diatriba entre supervivencia y dignidad de su protagonista, conocemos la situación de los presos de Porlier; y, finalmente, en la última se presentan los abusos de la Iglesia a una familia que esconde a un topo en casa. Así, no hay una memoria unívoca sino fragmentaria, heterogénea y contradictoria, como las personas y vivencias que componen *Los girasoles ciegos* (Bueno Maqueda, 2005: 168).

⁴ Esta novela fue publicada por primera vez en el 2004 en la editorial barcelonesa Anagrama obteniendo el Premio Setenil ese mismo año. Fue la única del escritor Alberto Méndez, que murió el 30 de diciembre de 2004 en Madrid sin poder disfrutar del éxito de su obra. Anteriormente, en 2002 había sido finalista en el XVI Premio Internacional de Cuentos Max Aub con el relato que corresponde a la Segunda Derrota (y fue publicado junto al ganador del certamen en 2003) que analizaremos más adelante. En 2005 *Los girasoles ciegos* obtuvo, a título póstumo, el Premio de la Crítica Narrativa Castellana y el Premio Nacional de Narrativa.

⁵ «Derrota» es el nombre que adoptan los relatos de *Los girasoles ciegos*, siendo además la «derrota» uno de los temas principales tratados en el libro, al mismo tiempo que ayuda a la cohesión entre los relatos, ya que todos muestran distintas versiones y consecuencias de esta que dibujan un panorama que nos acerca a la desolación imperante en los años de posguerra así como a la miseria y horrores que sufrieron los vencidos de la Guerra Civil española.

⁶ Como veremos más adelante, la combinación de distintas voces y experiencias es una condición fundamental para abordar la Guerra Civil española y, especialmente, su rememoración, atendiendo al carácter colectivo de esta, ya que: «...toda memoria, traumática o no, presenta un viso colectivo, en la medida en que suele hacer referencia a un entorno social en lo que atañe tanto a su almacenamiento como a su articulación, con lo cual no resulta plenamente comprensible si se limita el ámbito analítico a los inmensos y, a la vez, reducidos contornos del individuo» (Rossi, 2015: 26).

Los protagonistas de las derrotas no son solo vencidos de la Guerra Civil sino también víctimas⁷ de la represión franquista silenciadas por la dictadura y cuyas historias son recuperadas en la novela de Méndez para unirse al resto de historias traumáticas que componen la memoria histórica de la Guerra Civil y de la represión franquista (Cruz Suárez, 2014: 107). No obstante, a lo largo de todo el texto aparece en numerosas ocasiones una alusión a la derrota, no solo como suceso sino como condición que comparten todos los protagonistas. Esto responde a una de las preocupaciones de la recuperación de la memoria del siglo XXI, —compartida con la rememoración de otros sucesos traumáticos acontecidos en Europa a lo largo del siglo XX—: el lugar y la condición social de las víctimas de estos acontecimientos⁸ (Gómez López-Quiñones, 2014: 186).

Por otra parte, el esquema ideológico sobre el que Méndez construye *Los girasoles ciegos* no responde estrictamente al eje izquierda-derecha, sino que presenta una dicotomía víctima-verdugo⁹ o vencedores-vencidos, en la que una de las partes se sitúa sobre la otra ejerciendo una opresión con fines fatales (Varela-Portas de Orduña, 2014: 117-118). Podemos observar, por lo tanto, una estilización de la configuración de las víctimas que en *Los girasoles ciegos* son presentadas de tal manera que no dan lugar al cuestionamiento de su condición¹⁰ (Gómez López-Quiñones, 2014: 196).

⁷ Las personas categorizadas como «víctimas» adquieren un estatus social concreto que les debería brindar la oportunidad y la capacidad para enfrentarse a su trauma como mejor consideren, en tanto que ha sido sometido «[...] a padecimientos sin límite no en función de sus actos sino por lo que es o ha sido. No podrá escapar a su condición; la injusticia ejercida sobre ella le otorga el derecho al resentimiento sin mediación de ninguna clase» (Aguado, 2010: 64-65). Dicho de otro modo, no podemos forzar a las víctimas a adoptar una actitud concreta frente a la situación de conmoción en la que se encuentran —por ejemplo, a perdonar o a reconciliarse con sus verdugos— dado que su condición de damnificadas debería protegerlas frente a cualquier iniciativa ajena que pueda resultar perniciosa para ellas.

⁸ «La víctima constituye, en definitiva, un *locus* de enunciación social en el que (por expresarlo de forma sinóptica) se canjean ciertas modalidades de sufrimiento (no todas) a cambio de capital tangible e intangible. La víctima porta el aura de un interlocutor privilegiado al que un tipo de experiencia más o menos radical (o al menos percibida como tal) confiere su identidad intersubjetiva» (Gómez López-Quiñones, 2014: 188).

⁹ Según LaCapra todos los partícipes de un suceso traumático son afectados por este, por ello, la distinción entre víctimas, verdugos y espectadores resulta fundamental. Debido al efecto de los traumas en todas las personas implicadas en él hay que diferenciar claramente qué entendemos por «víctima», ya que ser un afectado por un trauma no lo convierte automáticamente en víctima. «Víctima», en palabras del propio LaCapra es «a social, political and ethical category» (LaCapra, 2014: 79) en la que no podemos incluir a aquellos verdugos que también sufren los efectos del trauma en el que han participado y en los que deberán trabajar pero que de ningún modo podemos equiparar al de las víctimas. En *Los girasoles ciegos* vemos varios ejemplos que responden a lo afirmado por LaCapra, ya que en los relatos podemos observar cómo afectan los sucesos traumáticos tanto a víctimas como a los verdugos que las crean, pero no hay duda de que ambos procesos traumáticos son diferentes y así los trata Méndez.

¹⁰ El más problemático a este respecto es probablemente el Capitán Alegría, con quien podemos tener más dudas.

Una de las características de la reconstrucción memorialista de Méndez es que todas las vidas son merecedoras de duelo y de reconocimiento, incluso aquellas que han sido condenadas a ser olvidadas¹¹ pero cuya recuperación sienta las bases de una memoria colectiva que muestra la importancia de defender los derechos sociales frente a la precarización a la que son sometidos los personajes (Lough, 2017: 860). Así, los relatos de *Los girasoles ciegos* nos presentan distintas caras de la represión franquista y la importancia de los testimonios de los afectados por la represión en la recuperación de su memoria, especialmente agudizada por la apremiante desaparición de los protagonistas de las historias como las que componen el texto. En *Los girasoles ciegos* se hace referencia a las dificultades a las que se enfrentan los que deciden reconstruir historias y sucesos de la Guerra Civil debido, primordialmente, a la falta de una documentación más completa (en la primera derrota se alude en más de una ocasión a esta cuestión); de este modo Méndez señala la escasa información con la que cuentan los que intentan restaurar la memoria de los represaliados. La comprensión de lo poco que sabemos de una situación clave en la historia de España no hace sino acentuar la concepción de los protagonistas como víctimas (Gómez López-Quñones, 2014: 196-197).

Todas las historias de *Los girasoles ciegos* persiguen un mismo fin: mostrar la importancia de la elaboración de una memoria colectiva¹². Por esta razón, la aparición de testimonios desgarradores en primera persona (especialmente el del segundo relato y en el de Lorenzo, el niño de la cuarta derrota) resultan muy eficaces porque tienen un carácter verosímil que dificulta su refutación y señalan los horrores de un contexto de miedo absoluto, represión y castigo que coincide con otros testimonios de la Guerra Civil y de la posguerra que han llegado a nosotros. De este modo, una de las apuestas de Méndez, que refuerza la necesidad de recuperación y de duelo colectivo, es precisamente la elección de historias cotidianas protagonizadas por personas corrientes que no han tenido la resonancia de otras historias más famosas¹³ (Ramos, 2011: 2).

¹¹ La distinción entre los vencedores y los vencidos de la contienda civil que se hizo durante el régimen franquista no solo condenó a los vencidos al ostracismo y al silencio, sino que también definió la forma en la que podían referirse a sí mismos, construir sus identidades y su relato propio acerca de la guerra de tal manera que siguiera los preceptos franquistas (Nuckols, 2011: 188).

¹² La memoria tiene dos vertientes: la privada y la colectiva, así, siendo cierta la importancia de tener un espacio y memoria propios es también imprescindible disponer de la oportunidad de compartir los pormenores de esa memoria con otros individuos complementando los relatos memorialistas y crear una memoria conjunta (Nuckols, 2011: 188). Por ello, en textos como el de Méndez se impulsa la creación y mantenimiento de la memoria colectiva y compartida como la mejor manera de hacer frente al silencio impuesto.

¹³ Nos referimos a las Trece Rosas, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Lluís Companys y otros personajes históricos cuyos asesinatos son muy conocidos.

La voz de los protagonistas de las derrotas ocupa un lugar central en las narraciones ya que en *Los girasoles ciegos* no se rememoran sucesos concretos de la Guerra Civil ni de la represión, sino las vivencias de las víctimas de las consecuencias de estos acontecimientos, lo cual se traduce en que una memoria novelesca está más relacionada con sentimientos, sensaciones y recuerdos personales que con los sucesos históricos que determinaron el desarrollo bélico o social del país (Bungård, 2014: 219-220). Así, sus historias de sufrimiento y de resistencia funcionan como símbolos para la recuperación de la memoria de los derrotados y, como comentaremos a continuación, son también la forma mediante la que Alberto Méndez presenta el lugar que la literatura ocupa en la memoria histórica actual.

2.1. La escritura: espacio de memoria y de resistencia

El texto de Méndez consigue crear en el lector una sensación de veracidad acerca de lo que lee, interiorizando las historias y los horrores relatados como no conseguirían los textos puramente historiográficos y estadísticos. De esta manera, Alberto Méndez demuestra la capacidad de memoria y de concienciación de la literatura que puede dar lugar a los necesarios procesos de duelo y de reconocimiento público de lo vivido por los integrantes del bando vencido (López-Guil, 2014: 167). *Los girasoles ciegos* no es una recreación histórica que pretenda ser leída como un texto historiográfico, sino más bien un testimonio actual que mantiene y recupera una memoria colectiva silenciada por mucho tiempo y que, al calor de las nuevas iniciativas sociales sobre políticas de la memoria, aparece como parte de este movimiento actual y pretende llevar a cabo acciones de restauración de la memoria de las víctimas (Giménez, 2019: 8).

Para ello, el texto huye de una visión única e irrefutable abriéndose mediante la fragmentación en cuatro relatos y la multiplicidad de voces que aparecen en ellos para dar lugar a una lectura crítica y a una reflexión acerca de la importancia de la memoria. Así, son los personajes mismos quienes desde la ficción cuentan historias reales que, aunque abocadas al olvido, son recuperadas en ocasiones por estar escritas por ellos mismos¹⁴ (Bungård, 2014:

¹⁴ El testimonio-palabra frente al silencio constituye la dicotomía sobre la que se construyen las cuatro derrotas: nosotros-ellos; adentro-fuera, luz-oscuridad; memoria-olvido; vida-muerte, etc. Y en el espacio intermedio entre los dos polos se encuentran los protagonistas, sin pertenecer enteramente a ninguno de los dos extremos, que van oscilando entre ellos, andando sobre el filo de una navaja. Así, en esa tierra de nadie habitada por los protagonistas encontraremos una combinación entre los extremos de tal forma que los nuestros pueden convertirse en enemigos; el peligro no solo habita en el exterior incierto, la muerte no es el fin de la vida, la oscuridad

211-212). De esta manera, la escritura y, específicamente, la memoria escrita, se presenta como uno de los principales garantes de la pervivencia de sus vivencias más allá de la muerte física de los personajes, así como una de las mejores formas de combatir el olvido¹⁵ (Rovetta y Delbene, 2011: 6). El resultado es una revalorización de la literatura como medio de rememoración que puede resultar útil en la labor de recuperación y de conservación de historias que de otra forma caerían en el olvido.

Por otro lado, la escritura es también el refugio y lo que llena el vacío existencial que experimentan los personajes de las derrotas debido a la represión y a las circunstancias en las que se encuentran. Por eso, al final de cada relato uno de los aspectos que anuncia el desenlace trágico será el fin de la escritura: al poeta de la segunda derrota se le acaban el lápiz y el papel y Juan Senra, por fin, encuentra la manera de escribir a su hermano para comunicarle su muerte (Serber, 2011: 1). Y es que en el momento histórico en el que se sitúan las derrotas que componen *Los girasoles ciegos*, los protagonistas ni siquiera tienen la oportunidad de enfrentarse a la disyuntiva extrema en la que se basa la guerra: matar o ser matado; ellos y ellas ya han sido derrotados, esto es, el país y modelo de Estado que los acogía y del que formaban parte ha desaparecido y ha sido sustituido de manera extremadamente violenta por un régimen autoritario del que no pueden (o no quieren, como en el caso del Capitán Alegría) formar parte¹⁶. Esto los convierte en derrotados, lo único que pueden hacer es aceptar su condición y las consecuencias que de ella devienen: la muerte y, eventualmente, el olvido¹⁷. Méndez, sin embargo, recupera sus historias trágicas y las incluye en la memoria cultural y colectiva, devolviendo a sus protagonistas la dignidad con la que habían aceptado su suerte (Cruz Suárez, 2014: 105-106).

puede ser garante de la convivencia, la mentira permite sobrevivir, etc. (Serber, 2011: 3). Los protagonistas que cuentan sus historias son conscientes de que la situación en la que se encuentran, esta tierra de nadie, no puede ser un lugar en el que puedan quedarse definitivamente, y en su caso, debido a su derrota absoluta, este se convierte en la antesala a la muerte.

¹⁵ Podemos reconocer tras esta reflexión metaliteraria los planteamientos de Julia Kristeva, quien considera que debido a que la literatura ha sido uno de los medios más empleados para expresar los pormenores más privados e íntimos de los sucesos más extremos de nuestra historia reciente, alzándose incluso frente al silencio impuesto por entes ajenos o por el propio trauma individual, de modo que la literatura que se ha encargado de recoger los horrores y traumas del siglo XX puede constituir (y como veremos, constituye) un lugar de resistencia en sí mismo (Kristeva, 1982: 208).

¹⁶ La muerte de todos ellos simboliza, asimismo, la desaparición de una parte de la población como resultado de la imposición de un orden simbólico y social injusto sostenido en una tanatopolítica que ellos rechazan, pues representa todo lo que los protagonistas de los relatos han intentado cambiar y, por ello, mueren (Palomares, 2012: 145).

¹⁷ La muerte de los protagonistas, y específicamente sus suicidios físicos y simbólicos terminan de confirmar su rechazo al orden franquista y su negación a integrarse en un Estado violento y cruel que los persigue y represalia para garantizar su estabilidad (Varela-Portas de Orduña, 2014: 146).

Por su lado, los vencedores en *Los girasoles ciegos* son derrotados personal y moralmente por la dignidad de los protagonistas vencidos en la Guerra Civil. De forma que, a pesar de ser los representantes del poder político, religioso y social, lo cual les otorga la capacidad de decidir sobre la vida de los vencidos (en el caso del Coronel Eymar y del hermano Salvador se ve claramente este poder), y, por lo tanto, los verdugos de los protagonistas, como veremos, los personajes derrotados consiguen hacer prevalecer sus historias y revertir, en parte, su condición de vencidos (Matos-Martín, 2010: 87).

Antes de empezar con el análisis de las derrotas escogidas, consideramos importante justificar la decisión de centrarnos únicamente en dos relatos dejando los otros dos a un lado. La razón de esta elección se debe primordialmente al protagonismo que en estos poseen tanto la escritura como el lenguaje, puesto que son los medios fundamentales por los que se garantiza, o se propone asegurar, la conservación y restauración de la memoria de los vencidos. Por el contrario, a pesar de que en la primera y cuarta derrotas la literatura y la escritura también ocupan un lugar preeminente, estas se centran concretamente en la documentación y la compilación de testimonios diversos y no tanto en el papel de la literatura (o del lenguaje) como medio de resistencia, algo que sí encontramos de forma más clara en la segunda y tercera, que son las que vamos a estudiar a continuación.

3. Análisis de las derrotas

3.1. «Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido»

La narración en esta derrota está dividida en dos planos narrativos: por una parte, el diario de que consta el manuscrito, que se presenta sin manipularlo, y por otro, las anotaciones y sensaciones del editor que acompañan al diario y que ofrecen al lector información acerca del proceso de recuperación del manuscrito, lo cual supone que el lector no puede eludir la construcción binaria del relato, así como la forma en la que está escrito, ya que se muestra claramente. Gracias a estas intervenciones del editor podemos conocer el efecto que este texto provoca en los lectores, pues remueve algo en él que le lleva a investigar la identidad del poeta, autor y protagonista del diario (Cepedello Moreno, 2017: 29-31). La segunda derrota se caracteriza, asimismo, por el empleo del diario como forma narrativa y de memoria. En este diario íntimo —recogido en las páginas de un cuaderno hallado junto a los cadáveres de un hombre y un bebé en una choza en la que se refugiaron hasta su muerte— se relatan las últimas vivencias de este joven que registra lo que sucede durante su encierro para dejar

testimonio de lo que le ha ocurrido a él y a su familia. Tanto el empleo del diario como las intervenciones del editor, son dos recursos empleados por Alberto Méndez con el fin de reforzar el carácter verosímil y realista del texto, así como la legitimidad de su objetivo (Bannerjee, 2018: 14-15).

La escritura íntima, característica del diario, tiene en esta obra una doble función: por una parte, le sirve al joven poeta¹⁸ como refugio de la realidad a la que se enfrenta y como medio para perpetuar su vida después de la muerte y, por otra parte, mediante el lenguaje poético y la alusión a numerosos poetas¹⁹, sugiere una alternativa a su realidad represiva, como si la poesía fuera una forma de prevalecer la vida frente a la tanatopolítica franquista²⁰ (Matos-Martín, 2010: 73-74).

La vida parece imposible en la choza en la que se encuentra aislado el autor del manuscrito, que ve cómo sus posibilidades de huida y cuidado de su hijo (para evitar su muerte) se van reduciendo irremediabilmente a medida que se acerca el invierno²¹. No obstante, esta situación fatal y desesperada no es combatida por el joven poeta, sino que este acepta su fin, producto de una derrota que lo ha atrapado y afectado junto con su familia (pareja e hijo) y todo lo que le rodea. En esta situación, solo la escritura se erige como último bastión testimonial de su vida: en ella encontrará la forma de reivindicar su vida y su historia ya que, como dice en algún momento del relato, uno de los motivos por los que escribe el cuaderno responde a la voluntad de que quien encuentre sus cuerpos después de su muerte inevitable,

¹⁸ Vamos a referirnos al autor del manuscrito indistintamente bien como «autor del manuscrito», bien como «joven poeta», haciendo referencia a su pertenencia al mundo de las letras, un aspecto fundamental del personaje.

¹⁹ La elección de los poetas a los que alude el autor del diario de la segunda derrota no es casual, sino que parecen componer un homenaje a la tradición poética española, ya que se hace referencia a clásicos del Siglo de Oro, como Góngora o Garcilaso de la Vega, y a dos integrantes de la Edad de Plata española que sufrieron las consecuencias de la represalias por su apoyo al bando republicano y a la II República: Federico García Lorca y Miguel Hernández (Rovetta y Delbene, 2011: 7).

²⁰ De alguna forma la situación del autor del manuscrito transcrito en esta derrota corresponde con la de los presos en cárceles franquistas puesto que, a pesar de que no está encerrado en una prisión, el aislamiento y la imposibilidad de abandonar ese encierro lo acerca a la realidad penitenciaria. Así, en su experiencia escrita en forma de diario encontramos un paralelismo claro con la importancia de la escritura para los reclusos: «Cuando la escritura acontece al tiempo que se vive, el preso encuentra en ella un espacio para liberar su voz y hacerla llegar a los demás, ya sea en el tiempo inmediato o en otras circunstancias posteriores. La escritura se conecta íntimamente a la vida por cuanto el prisionero vive en la medida que escribe y escribe en cuanto vive, aunque a veces no se tenga claro ni el destinatario del texto ni el porqué de haberlo escrito...» (Castillo Gómez, 2003: 21).

²¹ «Nieva. Nieva. Nieva. Con mi debilidad me resulta cada vez más penoso cortar leña para calentar la choza donde vivimos la vaca, el niño y yo. Los tres estamos cada vez más débiles» (Méndez, 2013: 51).

pueda identificarlos²², expresando así la aspiración de los derrotados: la identificación que impide su olvido definitivo (Cruz Suárez, 2013: 110-111).

En esta derrota, la escritura y la vida están tan íntimamente unidas que este vínculo termina siendo orgánico: el poeta es consciente de que lo único que lo mantiene con vida (y consciente) es la escritura de su diario. No obstante, tanto el lápiz con el que escribe como el cuaderno son limitados y se acaban, de modo que cuando esto ocurra su vida también llegará a su fin²³ (Lough, 2017: 859). Así, se establece un paralelismo entre el desarrollo de la narración y la conclusión de la vida del autor del manuscrito, pues a medida que avanza su experiencia vital avanza también la escritura del texto, que finaliza con el nombramiento del hijo muerto (acabado), identificado con la elección de un título para su obra (Albizu Yeregui, 2012: 84). Con todo, tanto la escritura del manuscrito como el nombramiento de su hijo no pueden ser considerados creaciones nuevas, sino un registro de acontecimientos. El protagonista se refiere a sí mismo como «poeta sin versos»²⁴, de modo que refleja su derrota, la cual afecta incluso a su capacidad creadora, que queda anulada²⁵. Esta incapacidad le impide incluso dar un nombre a su hijo recién nacido mientras este vive; solo podrá hacerlo cuando este haya muerto, solo podrá reflejar que existió (Rovetta y Delbene, 2011: 4).

La violencia está presente en todo el relato y, aunque no vemos a los que la ejercen y han provocado la situación del protagonista y de su familia abiertamente, podemos comprobar sus consecuencias: la muerte de la pareja del joven poeta tras el parto del hijo de ambos, el hambre que terminará matando al niño, la impotencia y el miedo del protagonista que le harán perder la cabeza conduciéndolo paulatinamente y sin remedio a la muerte. Lo único que puede hacer frente a este destino fatal es escribir su historia con sus propias palabras para impedir que los vencedores manipulen lo sucedido. La escritura se convierte entonces

²² El poeta expresa los dos propósitos que persigue al escribir un diario en el que deja constancia de sus vivencias más extremas y penosas, la conciencia de que es una víctima del régimen que ha provocado esta situación: «Quiero dejar todo escrito para explicar a quien nos encuentre que él también es culpable, a no ser que sea otra víctima» (Méndez, 2013: 41). Y por otra, la voluntad de que su testimonio funcione como una prueba de vida para que su existencia, y la de su familia no desaparezca sin remedio: «Solo me preocupa el lápiz. Tengo uno y quisiera escribir lo necesario para que quien nos encuentre en primavera sepa qué muertos ha encontrado» (Méndez, 2013: 47).

²³ «Tengo la sensación de que todo terminará cuando se me termine el cuaderno. Por eso escribo solo de tarde en tarde. Mi lápiz también debió perder la guerra y probablemente la última palabra que escribirá será “melancolía”» (Méndez, 2013: 56).

²⁴ «Escrito todo en mayúsculas e imitando letra de imprenta, la siguiente frase: “SOY UN POETA SIN VERSOS”» (Méndez, 2013: 47).

²⁵ «Ya no recuerdo los poemas que recitaba a los soldados. Con el hambre lo primero que se muere es la memoria. No logro escribir un solo verso y, sin embargo, en mi cabeza resuenan mil nanas para mi hijo. Todas tienen la misma letra: ¡Elena!» (Méndez, 2013: 54).

en la prolongación de la vida y en la guardiana de la dignidad del poeta hasta el final²⁶. Después de la muerte, la vida escrita en el manuscrito hará posible que se conozca su historia y que perviva su memoria (Aguado, 2010: 66-67). El manuscrito en el que el poeta elabora un diario íntimo constituye, por lo tanto, un testimonio consciente²⁷ que tiene como objetivo ser leído por un público amplio, para que lo sucedido no sea olvidado y para recordar el sufrimiento brutal que se produjo durante el franquismo sobre personas como el protagonista y su familia (Cruz Suárez, 2013: 116-117).

Todo en la segunda derrota está dirigido a reivindicar la importancia de la recuperación de la memoria para evitar el olvido definitivo; desde el título («Manuscrito encontrado en el olvido») hasta la última frase que el poeta escribe en una de las paredes del refugio²⁸, un verso de Góngora mediante el cual se señala lo que hay que evitar: la «infame turba de nocturnas aves» que impondrán el silencio y el olvido (Barbosa do Nascimento, 2016: 114). Por todo ello, Méndez presenta un ejemplo de recuperación de la memoria de un desaparecido a partir de la lectura que un editor realiza de un manuscrito (encontrado al lado de dos cuerpos exhumados en una choza cerca de Somiedo) y al que accede por medio de un archivo de la Guardia Civil²⁹ (Giménez, 2019: 13).

De este modo, el relato apela a una de las cuestiones más importantes de la memoria: la nominalización de los desaparecidos y de las víctimas de la represión, de manera que sus historias puedan ser recuperadas y su sufrimiento reconocido para iniciar un proceso de duelo necesario para cerrar las heridas del pasado. Esta situación tiene su paralelismo en la derrota del niño sin nombre por la incapacidad del protagonista de hacer frente a su realidad (la paternidad) y de reconocer a su hijo, pues está bloqueado por la supervivencia extrema y

²⁶ «No sé por qué estoy escribiendo este cuaderno. Sin embargo me alegro de haberlo traído conmigo. Si tuviera alguien con quien hablar probablemente no lo haría; siento cierto placer morboso pensando en que alguien leerá lo que escribo cuando nos encuentren muertos al niño y a mí» (Méndez, 2013: 46).

²⁷ El testimonio, en esta segunda derrota, no se presenta como una forma de respaldar una historia para que resulte verosímil y creíble, sino que es el propio testimonio del horror de la situación extrema relatada la que convierte la narración en verdad (Santamaría Colmenero, 2007: 6-7).

²⁸ Esta necesidad de dejar una marca de su existencia y de la miseria de su final en un soporte más fiable que el papel también nos retrotrae a los pequeños grafitis que los presos escribían en las paredes de sus celdas dejando constancia de su vida, nombres, militancia, etc. (Castillo Gómez, 2003: 47-48).

²⁹ La cronografía de este relato comienza en el invierno de 1939-1940, el lapso de tiempo en el que el autor del diario vive y describe su experiencia, hasta que muere a lo largo de ese invierno; en 1940 la Guardia Civil encuentra el manuscrito y es conservado en el archivo de este cuerpo. La lectura del editor que describe los pormenores de su hallazgo y las condiciones en las que se encuentra el cuaderno que alberga el diario se sitúa en 1952 y la visita al pueblo donde consigue la información para re-nombrar al autor del manuscrito tiene lugar en 1954. Así, se informa al lector de la derrota a través del lapso de tiempo que lo separa de los hechos que lee, que corresponde a la dictadura y la Transición, en los que se promovió no recuperar historias como esta (Ennis, 2010: 160).

el dolor que le provoca la muerte de su pareja. No es hasta que el niño finalmente muere cuando aparece una nueva necesidad, la de aferrarse a su memoria y evitar que su historia sea olvidada. Para ello, primero debe darle un nombre que recoja su identidad y lo convierta en un sujeto histórico³⁰. El poeta, además, deja por escrito el proceso de reconocimiento y nominalización de su hijo después de que este fallezca, mostrando un ejemplo de lo que habría que hacer con todas las víctimas del franquismo: devolverles su identidad para que dejen de ser números fríos de una estadística y que cada uno se convierta en una vida personal y concreta que fue truncada por la represión franquista. El autor del manuscrito denuncia y combate de esta manera los métodos de represión más empleados por los regímenes totalitarios y fascistas en su empeño por aniquilar a colectivos sociopolíticos: la desaparición forzada de los individuos que los componen (Cruz Suárez, 2013: 112-114).

Por eso, al final del relato, el editor abandona por un momento el tono objetivo y la desafección respecto a lo que se cuenta en el diario, y que es el que había empleado a lo largo de este, proporcionando algunos datos que devuelven la identidad al autor del manuscrito, al mismo tiempo que se introduce un juicio por boca del mismo editor³¹. Esta interrupción de la descripción objetiva y de la documentación aséptica para dar paso a una aportación personal que responde a ideales ético-morales choca con la ideología hegemónica del franquismo que impera en el momento en el que se produce la recuperación del manuscrito. De esta forma, la restauración de la identidad del joven poeta se convierte en una manera de reconocer su sufrimiento y la crueldad del régimen, responsable último del horror que sufrió antes de morir abandonado en un lugar olvidado³². Este reconocimiento sirve a Alberto Méndez para incidir en la importancia de este primer paso hacia un proceso de duelo colectivo cuyo principio reside, precisamente, en la empatía y en la capacidad de identificar el dolor y la injusticia sufridos por la víctima. En este caso, además, se presenta la literatura como un

³⁰ «El niño ha muerto y le llamaré Rafael, como mi padre. No he tenido calor suficiente para mantenerlo vivo. Aprendió de su madre a morir sin aspavientos y esta mañana no ha querido escuchar mis palabras de aliento» (Méndez, 2013: 56).

³¹ «*Si fue él el autor de este cuaderno, lo escribó cuando tenía dieciocho años y creo que ésa no es edad para tanto sufrimiento*» (conservamos la cursiva del original) (Méndez, 2013: 57).

³² El editor en esta anotación final describe a un joven poeta llamado Eulalio Ceballos, identificándolo con el autor del manuscrito: «*Ni sus padres, que se llamaban Rafael y Felisa y murieron al terminar la contienda, ni nadie del pueblo volvieron a saber nada de él. Tenía fama de loco porque escribía y recitaba poesías. Se llamaba Eulalio Ceballos Suárez*» (Méndez, 2013: 57). De esta manera, el protagonista de la segunda derrota se convierte en una víctima que «[...] encarna esa víctima pasivizada e inocente en la que bondad, belleza y su compuesto platónico (*kealos k'agathos*) se conjugan» (Gómez López-Quñones, 2014: 190). Es decir, al final la devolución de la identidad al autor del manuscrito es también una devolución de su humanidad, la cual había ido perdiendo a lo largo del relato debido al sufrimiento extremo que experimentó durante sus últimos meses de vida aislado en una cabaña.

medio adecuado para suscitar este reconocimiento. Otro aspecto que refuerza la importancia de poner nombre y otorgar un espacio al horror de las víctimas es el empleo de la primera persona³³ en el relato, que apoya la descripción y narración de las desgracias vividas por el autor del manuscrito. La subjetividad y emotividad no producen un distanciamiento que invalide el efecto que el relato busca tener en el lector; ni siquiera el editor es inmune a él y al final del relato se encarga de devolver su nombre al joven poeta, cumpliendo uno de los objetivos del movimiento memorialista: devolver la identidad a los muertos desconocidos y a los desaparecidos (Cruz Suárez, 2013: 107-109).

3.2. «Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos»

En el intercambio al que accedemos en la tercera derrota entre una pareja que ha perdido a su hijo y Juan Senra, un preso que espera la condena a muerte (y su ejecución), Alberto Méndez construye un juego narrativo que alude directamente a la situación de Sherezade en *Las mil y una noches*. Sherezade, en este caso, es un preso de la cárcel madrileña de Porlier que, con el fin de atrasar su muerte, se ve forzado a contar una historia falsa sobre su hijo al Coronel Eymar y su mujer en las ocasiones en las que estos lo visitan en prisión. En esta relación entre Senra y los padres podemos identificar una expresión de la desigualdad estructural establecida tras la derrota republicana: ellos pertenecen al bando vencedor —el padre es el juez que dicta las sentencias de muerte de Porlier— y él es un preso que espera su final. Tanto es así que en el primer encuentro Violeta, la madre de Miguel Eymar, se erige en su maternidad trunca y exige a Juan Senra que satisfaga su necesidad de saber qué ocurrió con su hijo, pasando por encima, e incluso utilizando, la autoridad de su marido³⁴.

Los paralelismos entre la tercera derrota y *Las mil y una noches* no se reducen al medio de supervivencia de Juan Senra. En la colección de cuentos persas la situación que desemboca en la estrategia de Sherezade es el terror que un soberano autoritario infundía entre su pueblo asesinando a un gran número de mujeres todas las noches como venganza por la infidelidad

³³ Al final del relato incluso el editor adopta la primera persona para contar la búsqueda de la identidad del poeta: «El año de 1954 fui a una aldea de la provincia de Santander llamada Caviedes. [...] Pregunté aquí y allá y supe que el maestro...» (Méndez, 2013: 57).

³⁴ «De nada valieron las órdenes flácidas del coronel, de nada valieron los pordioses, ni los violetasporfavor del coronel Eymar, porque ella estaba demasiado acostumbrada a la autoridad fingida de su marido, porque ella estaba hablando de su hijo, del que no tenía más noticia que el tercer puesto en una lista de ajusticiados tras un consejo sumarísimo. Y ahora tenía la oportunidad de saber...» (Méndez, 2013: 76).

de su esposa. Así, el Coronel Eymar es el representante ejecutor de las sentencias de muerte; en el relato representa el poder franquista que por la noche fusila a los detenidos por motivos políticos y que tiene atemorizado a todo el país³⁵ (Matos-Martín, 2010: 75-76). La ligazón entre ambas historias es un contexto de tanatopolítica —en el caso de la colección de cuentos persas, las asesinadas sistemáticamente eran las mujeres que se casaban con el sultán; y, en el caso del texto de Méndez, los presos de Porlier siguiendo la política represiva del régimen franquista— y la prolongación de la vida de un personaje condenado mediante el relato que interesa al responsable de las ejecuciones. Esta situación es la que Méndez elige para introducir uno de los mensajes de la memoria más interesantes desde nuestro punto de vista: en esta derrota el lenguaje se convierte en un medio de resistencia contra el fascismo que sirve de modelo para la literatura actual sobre la Guerra Civil.

De este modo, en la tercera derrota se establece una distinción clara entre ficción y mentira, en tanto que el relato de Juan Senra inserto en la historia es una mentira prolongada. Así, la ficción sería la narración de lo ocurrido a Senra en busca de la verosimilitud que el receptor puede percibir como verdadera dentro del intercambio texto-lector, consciente del componente imaginario del que se vale para construir el relato. La mentira, sin embargo, es una narración falseada de la realidad conocida: Juan Senra altera radical y conscientemente lo que sabe de Miguel Eymar para un fin concreto³⁶ (Cepedello Moreno, 2017: 31-32).

Al principio del relato, Juan parece incapaz de contar a su hermano por carta la realidad en la que se encuentra, solo puede nombrar lo que ha sucedido sin crear una complicidad afectiva. Además, al hallarse en prisión, su narración objetiva del pasado y de lo que le rodea es censurada por los funcionarios de la cárcel que se encargan de controlar el correo³⁷. Por ello, cuando se le presenta la ocasión, adopta el lenguaje y discurso franquista para mentir sobre lo ocurrido con el hijo de un juez militar, el mismo que instruye su causa. De esta

³⁵ «Y el tiempo recuperó su curso: el secretario albino volvió a dibujar banderas y los miembros del tribunal se miraron cómplices apoyados los tres en los respaldos de sus sillas concediéndose unos instantes para reflexionar. Habían interrogado y condenado a muerte a cientos de enemigos de la patria y a todos ellos se les había preguntado en algún momento si habían conocido a Miguel Eymar» (Méndez, 2013: 64).

³⁶ En la novela se anuncia el comienzo del relato falso de la siguiente manera: «Y con estas vaguedades Juan Senra comenzó una mentira prolongada y densa que, surgida de un instante de piedad se convirtió en el estribo de la vida» (Méndez, 2013: 75).

³⁷ Esta era una realidad que afectaba a toda la población reclusa y que contribuía a la represión y al aislamiento: «La censura mediatizaba dichas comunicaciones, imponía un código determinado y proscibía una serie de mensajes. Procedimientos comparables regían en el caso de las relaciones escritas, de manera que la correspondencia era objeto de un férreo control que afectaba tanto a la que enviaban los presos como a la que recibían» (Castillo Gómez, 2003: 23-24).

manera, Juan Senra se sitúa en un lugar intermedio entre el discurso franquista —mediante el cual está alargando su vida— y la realidad represiva de la cárcel de Porlier en la que está encerrado. En esta situación de tierra de nadie en la que se ha colocado y que lo aleja de su identidad, empezará a pensar en «el idioma de los muertos»³⁸, propio de lo simbólico e imaginario, y descubrirá una manera de expresarse y de dejar constancia de su vida, de hacer memoria desde un lenguaje diferente que surge de ese espacio (o no-lugar) que ocupa en ese momento de su vida (Varela-Portas de Orduña, 2014: 132-133). La relación entre la vida de Juan Senra y su conciencia discursiva es fundamental en la tercera derrota porque se reivindican un lenguaje y una literatura que no busca —o que incluso rechaza, como hace Senra— agradar y cumplir las expectativas del receptor. Así, por medio de «el idioma de los muertos» se presenta una literatura escrita con el lenguaje propio de los afectos y la imaginación que supera las restricciones de la enunciación del texto³⁹. Por lo tanto, Juan Senra al escoger la muerte supera los límites de su vida física en prisión y en silencio (Albizu Yeregui, 2012: 84).

El lenguaje se convierte en un tema central de la derrota. Juan Senra en su encierro en la cárcel de Porlier comparte celda con otros represaliados por el régimen franquista y reflexiona acerca de los distintos discursos empleados para expresar diferentes sufrimientos. En esta situación crea «el idioma de los muertos», un lenguaje poético que le permite expresar el horror de su realidad a su hermano en las cartas que intenta enviarle. Este lenguaje también le da la oportunidad de introducir en un contexto brutal, violento y de terror como el que vive, conceptos que no tienen cabida y que, sin embargo, son fundamentales para él: dignidad, amistad, sensibilidad⁴⁰ (Hansen, 2014: 97-98). La aspiración a superar la situación de

³⁸ «El idioma de los muertos» es el título que Alberto Méndez dio a la tercera derrota y hace referencia al lenguaje que el protagonista va creando en sus sueños mediante el cual puede describir e imaginar un mundo completamente diferente a la realidad carcelaria que le rodea. Al principio no consigue identificarlo y no lo hace hasta el final del relato cuando finalmente se libera del yugo de los Eymar y antes de ser fusilado, —en una carta de despedida que escribe a su hermano— se refiere a este idioma como «el lenguaje de los muertos» (Méndez, 2013: 98).

³⁹ La primera vez que Senra habla del idioma de los sueños, este se sitúa en un lugar onírico, al que parece que es imposible llegar pero que al mismo tiempo resulta inevitable aspirar: «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. Cuando lo aprenda te hablaré del lenguaje que se habla en el mundo de mis sueños. 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...» (mantenemos la cursiva del original en Méndez, 2013: 84). De esta manera se nos introduce el que será el núcleo del relato: un espacio de ensoñación opuesto a su situación en la cárcel y bajo un régimen represivo.

⁴⁰ A medida que avanza la narración los sueños de Senra van adquiriendo complejidad y solidez: «El lenguaje de mis sueños es cada vez más asequible. Hablo de amortésia cuando quiero demostrar afecto y suavumbre es la rara cualidad de los que me hablan con ternura. Colinura, desperpecho, soñaltivo, aliticovar son palabras que utilizan las gentes de mis sueños para hablarme de paisajes añorados y de lugares que están más allá de las barreras. [...] Me gusta hablar este idioma» (mantenemos

desigualdad en la que el juego del lenguaje lo obliga a vivir en la incertidumbre y la espera⁴¹, se expresa en las cartas a su hermano, con quien tiene una relación de igualdad y horizontalidad. En ellas se imagina una realidad en la que el juego del lenguaje que lo oprime no existe, inventa una nueva lengua, «el idioma de los muertos», que le dará la clave para superar esa situación de desposesión y dominación que sufre: la muerte, que escogerá al final del relato (Albizu Yeregui, 2014: 160-162). La escritura en este caso no es una forma de alargar la vida, incluso después de la muerte, sino que constituye el espacio en el que Juan Senra se adueña de su condición de derrotado y en el que hace la transición hacia la muerte para superar los límites a los que es sometido⁴² (Rovetta y Delbene, 2011: 4).

De esta forma, Juan Senra elabora un idioma para los vencidos de la Guerra Civil que puede expresar su realidad sin recurrir al discurso del vencedor; con «el idioma de los muertos» construye una manera de superar el silencio al que los condena el régimen. Por eso, cuando consigue hacerse con este recurso y escribir a su hermano, el protagonista acepta su muerte contando la verdad y renunciando definitivamente al lenguaje que hasta ese momento le estaba permitiendo retrasar lo inevitable⁴³. Mediante este relato, Alberto Méndez presenta la importancia del discurso, de las palabras y de los límites que se le impone a la creación de la memoria; esta cuestión afecta específicamente a la literatura que recrea historias de la Guerra Civil y de la represión franquista (a la que pertenece *Los girasoles ciegos*), ya que emplea un lenguaje que se sitúa en este plano simbólico-afectivo. Consecuentemente, las derrotas de Méndez no pueden considerarse un relato completamente verdadero y cierto acerca de lo ocurrido, sino una aproximación al silencio y a la no-historia de los vencidos, influenciada

la cursiva del original en Méndez, 2013: 94). En esta cita podemos observar la esteticidad del «idioma de los muertos» y las alusiones a la libertad de este lugar habitado solo en sus sueños, «*más allá de las barreras*».

⁴¹ «Cuando le trasladaron al anochecer junto con una reata de presos a la cárcel, no supo bien por qué todos fueron enviados a la cuarta galería y él, sin embargo, a la segunda. La cárcel tenía una jerarquía perfectamente establecida: en la segunda galería esperaban los que iban a ser condenados a muerte, en la cuarta contaban los minutos los que ya habían sido condenados» (Méndez, 2013: 66). Esto es, en Porlier la vida no está garantizada y la muerte es casi inevitable y la única diferencia reside en el tiempo de espera, en el caso de Juan Senra también en su capacidad de mantener una mentira.

⁴² «*Aún estoy vivo, pero cuando reciban esta carta ya me he habrán fusilado. He intentado enloquecer pero no lo he conseguido. Renuncio a seguir viviendo con toda esta tristeza. He descubierto que el idioma que he soñado para inventar un mundo más amable es, en realidad, el lenguaje de los muertos. Acuérdate siempre de mí y procura ser feliz*» (mantenemos la cursiva del original en Méndez, 2013: 98-99).

⁴³ «Juan miró a aquellos dos seres melifluos que le hablaban y se comportaban con él con una actitud parecida a la del propietario. Juan era su juguete, algo que tenía que funcionar cuando ellos le dieran cuerda, moverse cuando le empujaran, pararse cuando se lo ordenaran. Por eso no entendían su comportamiento. [...] Todo lo que les he contado hasta ahora es mentira. Lo hice para salvarme, pero ya no quiero vivir si eso le produce a usted alguna satisfacción. Ahora quiero irme. [...] Escucharon aquel fugaz retrato de su hijo trazado con unos colores que identificaron inmediatamente como los colores de la verdad. Nadie miente para morir» (Méndez, 2013: 99-100).

por el discurso franquista al mismo tiempo que sugiere algo verídico; esta paradoja le sirve al autor para exhortar al lector a mantener una actitud crítica frente a los relatos de la Guerra Civil española (Varela-Portas de Orduña, 2014: 134).

El acto que resultará determinante para Senra será la decisión de conservar la dignidad por encima de la vida y dejar de mentir para sobrevivir, lo que provoca enseguida su muerte al negarse a seguir contribuyendo al heroísmo franquista mediante su mentira, la única forma de seguir viviendo en el régimen autoritario franquista (Cárcamo, 2011: 6-7). Escoge ser silenciado definitivamente solo después de contar toda la verdad acerca del hijo de la pareja franquista⁴⁴. Al mismo tiempo, Alberto Méndez, por medio de la historia de Juan Senra, incorpora, metafóricamente, la memoria colectiva y rescata del silencio la situación de opresión de los presos de la cárcel madrileña de Porlier (Albizu Yeregui, 2014: 154-156). En este relato se superan límites ficcionales (verdad-mentira; vivo-muerto; etc.) para denunciar los horrores de la represión, que fueron reales en el pasado y que Méndez recupera en un relato ficcional que deja atrás cualquier limitación para extender su denuncia en el tiempo, hacia el pasado histórico, y en el espacio, es decir, más allá de los límites del libro físico (Gimber, 2011: 190).

Así, en la derrota hallamos dos procesos narrativos enfrentados: por una parte, la historia heroica que Juan Senra construye mediante el discurso vencedor falseado para los padres de Miguel Eymar —un joven estafador fusilado en la zona republicana— que Senra falsea y engrandece para alargar su vida⁴⁵; y, por el otro, las cartas que el protagonista escribe para su hermano —en las que se nos hace partícipes de la creación de un nuevo idioma—, que terminan siendo un diálogo consigo mismo, ya que Senra es consciente de que no llegarán a su destino debido a la censura de la cárcel. Para acabar con esta situación en la que su supervivencia depende de su asunción del lenguaje del vencedor, sobre el que se construye la realidad represiva en la que se encuentra, Juan Senra deberá renunciar a la mentira y al discurso laudatorio franquista, algo que le costará la vida (Ennis, 2010: 160-161).

⁴⁴ El momento en el que Juan Senra consigue liberarse por medio de la verdad —acerca de los delitos de Miguel Eymar y de su final— está íntimamente relacionado con un motivo literario que encontramos en otras novelas de la memoria, como por ejemplo, en *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas. En esta obra uno de los narradores es Herbal quien estuvo implicado en la represión y en el asesinato de presos de una cárcel gallega y que llegando al final de su vida siente el impulso de confesar su pasado buscando en la verdad una liberación de la culpa que le persigue y toma forma en el lápiz de carpintero de un pintor al que fusiló.

⁴⁵ Esta tercera derrota pone sobre la mesa el poder que posee un testigo único en la reconstrucción memorialística pues puede manipular sus recuerdos a su antojo. Si la relación entre ficción y realidad en la novela de la memoria es esencialmente problemática; la historia de Juan Senra acrecienta las dudas respecto a la veracidad de la transmisión de recuerdos (Orsini-Saillet, 2006: 13-15).

El lector conoce la mentira de Senra gracias al narrador omnisciente que también presenta los pensamientos de Juan. De esta forma, se refleja la encrucijada en la que se encuentra el protagonista: decir la verdad en este caso le llevará a la muerte, mientras que la mentira es lo que lo mantiene con vida. Finalmente, cuando la vida en la cárcel y bajo el control de los deseos de la pareja se vuelva insoportable, será el propio Juan Senra quien tomará las riendas de su vida contando a los padres de Miguel Eymar lo que verdaderamente ocurrió. Por eso, será ejecutado y la verdad volverá a quedar oculta, pues los receptores de la memoria de Senra no la difundirán para no perjudicar la imagen de su hijo. No obstante, al incluir esta historia en *Los girasoles ciegos*, el autor convierte a los lectores en los nuevos receptores de la memoria de Juan Senra con un llamamiento a incluirla como parte de la memoria colectiva de la represión franquista (Nuckols, 2011: 195-196). Al mismo tiempo, mediante esta derrota, entendemos que uno de los objetivos de la memoria de la Guerra Civil debe ser acabar con el discurso franquista que justificaba la represión (Ennis, 2010: 172).

Los girasoles ciegos se sitúa en el centro de varias encrucijadas para alentar a los lectores y las lectoras a reflexionar sobre ellas. Sus derrotas nos colocan frente al sufrimiento extremo de las víctimas de la Guerra Civil y de la represión, sin dejar a un lado el contexto en el que dicho dolor tiene lugar para que no obviemos los agentes políticos e ideológicos que están detrás de estos relatos. Al mismo tiempo, el texto muestra la recuperación y reconstrucción de historias, personas e identidades mediante la ficcionalización de los trabajos de documentación historiográfica y de memoria, con el fin de concienciarlos acerca de la dificultad de estos procesos, de la imposibilidad de recuperar ciertos testimonios, etc., pero haciendo hincapié en su importancia actual y en lo imprescindible que esta labor es en nuestros días (Santamaría Colmenero, 2007: 8-9). La combinación de distintos narradores, extra e intradiegticos, omniscientes e investigadores, testimoniales e incluso mentirosos, refleja la plurivocidad de un relato conjunto que construye una memoria fragmentaria, híbrida, multiperspectivista y, por supuesto, colectiva (Nuckols, 2011: 197). La memoria a la que apela Alberto Méndez y a la que pretende contribuir en *Los girasoles ciegos* es la de los testimonios escritos u orales recogidos y entretejidos en un texto literario que solo responde a la verdad literaria encerrada en el propio texto pues, como se expresa en las derrotas, no hay una verdad única, unívoca e incontestable, sino que, como la novela de Méndez, es fragmentaria, tiene muchas voces y rostros y no responde solamente a hechos históricos (Orsini-Saillet, 2006: 16).

En definitiva, *Los girasoles ciegos* propone un replanteamiento del relato de la Guerra Civil con el fin de mostrar aspectos hasta ahora poco tratados o, incluso, ignorados que, sin

embargo, son fundamentales para poder contribuir al proceso de duelo y de curación del trauma que cerrará finalmente la herida abierta durante tantos años (Ennis, 2010/2011: 9). Los relatos de Méndez demuestran no solo la importancia de la recuperación y la transmisión de la memoria de la Guerra Civil y de la represión, sino que, además, reivindican una literatura que, como sus personajes, constituya un espacio de resistencia y de crítica frente a discursos cómodos que no cuestionan la injusticia de la situación a la que alude *Los girasoles ciegos*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUADO, Txetxu (2010): *Tiempos de ausencias y de vacíos. Escrituras de memoria e identidad*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- ALBIZU YEREGUI, Cristina (2012): «*Los girasoles ciegos* en la encrucijada del género literario», *Boletín Hispánico Helvético*, 20, pp. 63-89.
- (2014): «La paradoja tiene quien la escriba», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 149-164.
- BANERJEE, Durba (2018): «Fragmentación en la novela histórica contemporánea sobre la Guerra Civil española», *Entrebojas: Revista de Estudios Hispánicos*, 8, 1, pp. 1-19.
- BARBOSA DO NASCIMENTO, Magnólia Brasil (2016): «El soldado/poeta, el miedo, la derrota: una lectura de Segunda Derrota: 1940, de *Los girasoles ciegos*», *Caracol*, 11, pp. 86-118.
- BERTRAND-MUÑOZ, Maryse (1993): «La guerra civil española y la creación literaria», *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 148, pp. 6-25.
- BUENO MAQUEDA, Felipe Tomás (2005): «La ficción de la literatura o la verdad de la guerra: Apuntes, retos y contradicciones en *Los girasoles ciegos*» en VV. AA., *Guerra y literatura. XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, Cádiz, Fundación Luis Goytisolo, pp. 167-186.
- BUNDGÅRD, Ana (2014): «Voces póstumas que perviven en *Los girasoles ciegos*», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 211-228.
- CÁRCAMO, Silvia (2011): «Reivindicación y cuestionamiento del héroe en la literatura española actual», en Raquel Macchiuci (ed.), *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-10. Disponible en línea: [<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31674>] (31/05/2020).
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio (2003): «Escribir para no morir. La escritura en las cárceles franquistas», en Antonio Castillo Gómez y Feliciano Montero García (eds.), *Franquismo y memoria popular. Escritura, voces y representaciones*, Madrid, Siete Mares, pp. 17-53.

- CEPEDELLO MORENO, María de la Paz (2017): «Los mecanismos de la interpretación: la eficacia de la ficción en la reconstrucción de la memoria a propósito de *Los girasoles ciegos*», *Studia Romanica Posnaniensis*, 44, 1, pp. 21-36.
- CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos (2013): «La muerte necesaria. El nombre como lugar posible de memoria en la “Segunda derrota” de *Los girasoles ciegos*», en Juan Carlos Cruz Suárez y Diana González Martín (eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, Berna, Peter Lang, pp. 103-119.
- (2014): «De los sentidos de la derrota. Consecuencias éticas y socio-culturales de la lectura de *Los girasoles ciegos* en el contexto de los estudios de la memoria» en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 105-116.
- ENNIS, Juan Antonio (2010): «El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena de perdón en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez», en Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dirs.) y Juan Antonio Ennis (coord.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias narrativas y debates en la narrativa española actual*, La Plata, Ediciones del lado de acá, pp. 153-174.
- (2010/2011): «Aparición, anacronismo y retorno: sobre la narrativa de la memoria en España», *Revista Hermeneutic*, 10, pp. 1-12.
- GIMBER, Arno (2011): «W. G. Sebald y Alberto Méndez: una atrevida comparación entre la escritura postdictatorial en Alemania y España», en Janett Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 181-193.
- GIMÉNEZ, Facundo (2019): «Las derrotas de Alberto Méndez: memoria y duelo en *Los girasoles ciegos* (2004)», *El taco de brea*, 9, pp. 5-18.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUINONES, Antonio (2014): «Inocencia victimológica, prudencialismo liberal y desencanto político en *Los girasoles ciegos*», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 183-200.
- HANSEN, Hans Lauge (2014): «Memoria agonística en *Los girasoles ciegos*», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 87-104.
- KRISTEVA, Julia (1982): *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press.
- LACAPRA, Dominick (2014): *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- LÓPEZ-GUIL, Itziar (2014): «Literatura y compasión en la “Segunda derrota” de *Los girasoles ciegos*», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid: Antonio Machado Libros, pp. 165-182.

- LOUGH, Francis (2017): «Ideology, Affect and the Body in Alberto Méndez's *Los girasoles ciegos*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 94, 8, pp. 847-861.
- MATOS-MARTÍN, Eduardo (2010): *Thinking biopolitics: reflections on Franco's dictatorship through contemporary fiction*, tesis doctoral dirigida por la Dra. C. Moreiras-Menor, Michigan, Universidad de Michigan.
- MÉNDEZ, Alberto (2013) [2004]: *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama.
- NUCKOLS, Anthony (2011): «La novela contemporánea como instrumento de duelo. *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 8, pp. 180-199.
- ORSINI-SAILLET, Catherine (2006): «La memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez», en VV. AA., *Actas del Congreso Internacional de Guerra Civil Española 1936-1939*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales, pp. 1-16.
- PALOMARES, José (2012): «Literatura y poder: una interpretación en clave simbólica de *Los girasoles ciegos*», *Impossibilia*, 3, pp. 136-149.
- POZUELO YVANCOS, José María (2014): «Cohesión narrativa en *Los girasoles ciegos*», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 201-210.
- RAMOS, María Laura (2011): «Mirada, reflejo y ocultamiento en *Los girasoles ciegos*», en R. Macciuci (ed.), *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-8. Disponible en línea: [<https://www.aacademica.org/000-042/91>] (31/05/2020).
- ROSSI, Maura (2015): *La memoria transgeneracional: presencia y persistencia de la Guerra Civil en la narrativa española contemporánea*, tesis doctoral dirigida por la Dra. D. Pini, Padua, Università degli Studi di Padova.
- ROVEITA, Nélica Dafne y Cecilia Delbene (2011): «Entre el recuerdo y el duelo: la función de la literatura en la obra de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*», en F. Gerhardt (ed.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 2, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, pp. 1-9. Disponible en línea: [<https://www.aacademica.org/000-042/12>] (31/05/2020).
- SANTAMARÍA COLMENERO, Sara (2007): «*Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez: ¿un "lugar de memoria" de la Guerra Civil?», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 24, pp. 123-129.
- SERBER, Daniela Cecilia (2011): «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», en R. Macciuci (ed.), *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 3, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-11. Disponible en línea: [<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31812>] (31/05/2020).

VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Juan (2014): «Entre dos muertes: Alberto Méndez y el ángel de la historia», en Itziar López Guil y Cristina Albizu Yeregui (eds.), *Los girasoles ciegos de Alberto Méndez, diez años después*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 117-148.

Maite Goñi Indurain (2020): «El olvido derrotado por la palabra: la escritura como resistencia en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez», *Cuadernos de Aleph*, 12, pp. 211-233.