



*Girasoli, scropy*

# Literatura y poder: una interpretación en clave simbólica de *Los girasoles ciegos*

JOSÉ PALOMARES  
*Instituto Felipe Solís, Córdoba, España*

**RESUMEN:** Este artículo propone una lectura en clave simbólica de *Los girasoles ciegos* (2004) a partir de los conceptos de *luz* y *oscuridad*. Se estudia el sentido del título y se comentan la organización narrativa de la obra y el valor de la dualidad sémica en cada una de las cuatro *derrotas* de que consta la obra de Alberto Méndez (1941-2004).

**PALABRAS CLAVE:** Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, luz, oscuridad.

**ABSTRACT:** This article aims to provide a symbolic reading of *Los girasoles ciegos* (2004) through two concepts: *light* and *darkness*. This paper deals with the meaning of the title, and it comments the disposition in the narrative structure of the novel, and the value of duality in every chapter of Alberto Méndez's work (1941-2004).

**KEYWORDS:** Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, light, darkness.



1. Cuando el lector concluya *L'automne à Pékin* (1947) de Boris Vian, en vano buscará el tiempo y el lugar que anunciaba el título –“où il est enfin permis de rire”– (Vian, 1997)<sup>1</sup>. Con la adaptación cinematográfica de *Los girasoles ciegos* (2004)<sup>2</sup>, única novela de Alberto Méndez (1941-2004), el desengaño también es *a posteriori*, aunque, eso sí, menos evidente. En el relato homónimo de la novela leemos:

*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, 2004: 105)<sup>3</sup>.

El título adquiere carta de naturaleza en esta alusión intratextual, oportunamente entrelazada con recuerdos de *Job* 7.9, 9.26 –con variación de *naves* por *fluctus*–, y 14.2. Ciertamente, ya Chateaubriand espigó en los mismos pasajes, con los que encabeza sus *Mémoires d'outre tombe* (1848); inspirado, acaso, por él, Amado Nervo los cita en el poema “A Kempis”, y añade –con Tomás de Aquino *in mente*–: “Mas como afirman doctores graves, / que tú, maestro, citas y nombras, / que el hombre pasa *como las naves, / como las nubes, / como las sombras...*” (*Místicas*, 1898). El título se reitera por segunda y última vez al final de la historia:

---

<sup>1</sup> De acuerdo con la tipología de Christian Moncelet, “le sens de l'humour s'égayé de la surprise, par exemple, de ne trouver à aucun moment ni d'Automne ni de Pékinois dans un roman pourtant intitulé l'Automne à Pékin” (Moncelet, 1972: 120).

<sup>2</sup> La obra obtuvo el I Premio Setenil de Cuentos (2004) y, póstumamente, el Premio de la Crítica (2004) y el Premio Nacional de Narrativa (2005).

<sup>3</sup> En las citas, respetaremos la tipografía del texto, recurso con el que Alberto Méndez marca la voz narrativa en el cuarto relato. La cursiva corresponde a la instancia narrativa del hermano Salvador; la negrita, a la de Lorenzo adulto; y la normal reproduce el discurso de un narrador extradiegético. Citamos siempre por la edición (25<sup>a</sup>) de Anagrama.

*Aquí termina mi confesión, Padre. No volveré al convento y trataré de vivir cristianamente fuera del sacerdocio. Absuélvame si la misericordia del Señor se lo permite. Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos* (p. 155).

En la versión cinematográfica dirigida por José Luis Cuerda<sup>4</sup> con excelente guion –como suyo– de Rafael Azcona y el propio J. L. Cuerda, la carta del *texto literario* se torna diálogo en el *texto filmico*, que atribuye la expresión al rector del seminario y padre espiritual del diácono rijo:

La Biblia, que es muy sabia, es también muy bonita, muy hermosa, muy poética. En un punto, para referirse a quienes se hayan desorientados, dice de ellos que son como los girasoles ciegos. No ven la luz del sol, andan perdidos. Pero hay sol. Hay luz, Salvador. Y ella nos guía.

Mas no nos engañemos, pues la carta pronto se torna en patente de corso. Se trata, en efecto, de una metáfora hermosa pero disparatada<sup>5</sup>. Salvo que el personaje tergiverse la fuente *pro domo sua*, no se cae en la cuenta de que difícilmente pudo escribirse tal cosa en la Biblia (Zohary, 1982; Segura Munguía, 2009), pues el girasol es una planta originaria de América (Lentz *et alii*, 2008). Sea como fuere, tan nimia salvedad no debe hacernos perder la perspectiva, pues la *damnatio memoriae* del rector es tan solo una minucia en un guion magistral (Ríos Carratalá, 2009).

2. En una obra de estructura y ritmo tan estudiados, el *titulus* no es casual. En la corteza de la letra –extrínsecamente, si se quiere–, el paratexto expresa una dualidad sémica *luz / ceguera*, de noble tradición literaria<sup>6</sup>. Respecto del contenido –intrínsecamente–, parece funcionar, si no ando errado, como una clave interpretativa del texto. Por estos derroteros, bordeamos ya la *sigmatique du titre* de Hoek (1981). Y es que, como señala Jean Giono, “A title is needed because the title is the sort of banner one makes one’s way toward; the goal one must achieve is to explain the title” (Genette, 1997: 67). No esbozaremos aquí un planteamiento global de la teoría sobre el título, aspecto sobre el que existe una abundante bibliografía (Celaya García, 2004). Ahora bien, si concedemos el título como clave simbólica en la obra, cada derrota

<sup>4</sup> *Los girasoles ciegos* (2008), dirigida por José Luis Cuerda y producida por Sogecine, Producciones A Modiño, EOPC y Producciones Labarouta. Guion: Rafael Azcona y José Luis Cuerda. Fotografía: Hans Burman. Música: Lucio Godoy. Montaje: Nacho Ruiz. Intérpretes: Maribel Verdú, Roger Princep, Javier Cámara, Raúl Arévalo, Martín Rivas.

<sup>5</sup> El recurso no es nuevo. Como botón de muestra, si se cotejan las palabras finales de la novela *Il nome della rosa* (1980) con la adaptación cinematográfica de Jean-Jacques Annaud (1986), se comprueba que la rosa del filme nada tiene que ver con el sentido último de la obra –basta leer las *Postille* (1983) del propio Eco–. Harina de otro costal es la no menos disparatada lectura del hexámetro final de la obra (Rico, 1990).

<sup>6</sup> Por citar pasajes canónicos, véanse, por ejemplo, Prudencio –a zaga de Virgilio, *Ec. 5.56-57–*, *Peristephanon*, 10.955: “donare caecis lucis insuetae diem”, intertexto de la oda 3.2 de fray Luis de León –con el *De Genesi ad litteram* de san Agustín al fondo–.

*individual* no es sino una metáfora de la derrota *colectiva*. No en vano, los marcos sociales de la memoria (Halbwachs, 2004) o, vale decir, la *cultura de la memoria* (*Erinnerungskultur*) funcionan aquí como un testimonio de la *intrahistoria* de la posguerra (Bodenmüller, 2007), esto es, como una memoria de los *derrotados* (González García, 2009: 183)<sup>7</sup>, si bien cada derrota “es más existencial, humana, que bélica” (Maurel, 2004: 271), pues los derrotados son todos, vencedores y vencidos. Por consiguiente, en la obra todas las derrotas dan fe de los *camino inciertos* de una sociedad tan desorientada como los girasoles del título<sup>8</sup>.

Pero Alberto Méndez, que “sólo hace *sobreescritura* de vez en cuando” (Molina Foix, 2008: 76), no explicita el sentido del sintagma. El pasaje era, pues, terrero abonado para un Azcona que siempre repitió que los adjetivos sobran en el guion. Así las cosas, optó por una interpretación *a lo divino*, accesible al espectador. No obstante, interesa aquí señalar que el sentido que adquieren esos *girasoles ciegos* en Azcona confirma la dialéctica dinámica entre dos polos (*luz y oscuridad*) que subyace en este “ciclo de cuentos” (Valls, 2005), que debe figurar por derecho propio en todo mapa de lecturas sobre la Guerra Civil (Bertrand de Muñoz, 2001; Mainer, 2006).

3. La obra, estructurada cronológicamente, se inicia con una prolepsis que, sobre recordar el comienzo de *Cien años de soledad*, sitúa al lector en un juego de luces y oscuridades: “Ahora sabemos que el capitán Alegría eligió su propia muerte a ciegas, sin mirar el rostro furibundo del futuro que aguarda a las vidas trazadas al contrario” (p. 13). Con el grito: “¡Soy un rendido!”, comienza la derrota del joven capitán Carlos Alegría, *rara avis* que, en el último parte de Intendencia que redacta, se conceptúa como “*un círculo cuadrado, un espíritu metálico, que, abominando de nuestro enemigo, no quiere sentirse responsable de su derrota*” (p. 22). En su extrañeza –con Hobbes en la corteza (Hobbes, 1651)–, el rendido, que no *desertor* (Pereña, 2009; Maldonado Araque, 2009), sigue rechazando la luz tras la entrega: “El capitán Alegría fue a

<sup>7</sup> En el artículo del profesor José M. González García (2009), al lado de *Los girasoles ciegos*, se citan novelas como *Los libros no arden bien* (Manuel Rivas), *La voz dormida* (Dulce Chacón), *El vano ayer* (Isaac Rosa) y *Soldados de Salamina* (Javier Cercas), lista representativa pero a todas luces incompleta. En estos momentos preparamos un trabajo sobre la relación de *Los girasoles ciegos* con otras narraciones de la extensa tradición ya existente en la literatura española.

<sup>8</sup> En torno al título, cabe relacionar la metáfora con unos versos de *El hombre acecha*, de Miguel Hernández (“Rusia”, vv. 45-48), que parecen resonar también en el poema introductorio de *Cantos al destino* (1941-1946) de Eugenio de Nora. Dejamos a un lado asociaciones que solo pueden calificarse de casuales como la colección de cuentos de la uruguayo Armonía Somers (1914-1994) *El hacedor de girasoles: Tríptico en amarillo para un hombre ciego* (Montevideo: Linardi y Risso, 1994), cuyo título da fe explícita de su homenaje a Borges, Van Gogh, El Bosco y Virginia Woolf. El propio Miguel Hernández emplea el girasol y la ceguera como metáfora de la pena de amor de José por Soledad en unos versos de *El torero más valiente* (1934): “Por fuerza, de tus serenos / rayos seré girasol, / que, como soy español, / tengo los gustos morenos. / ¿Quieres que no llegue a verte?... / Déjame ciego... Mas noto, / que aun ciego, ciego remoto / te vería hasta mi muerte” (Hernández, 1978: 175).

acurrucarse lo más lejos posible de su compañero de celda y se dejó caer en un lugar sombrío de aquel sótano donde no llegara la luz que se insinuaba ya por las troneras” (p. 20).

J. Berenguer Martín ha comparado con agudeza el primer cuento o primera derrota de *Los girasoles ciegos* (“1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir”) con el célebre cuento de Herman Melville *Bartleby the Scrivener*, textos ambos en los que la rendición del protagonista “no implica pérdida”, por cuanto significa “la resolución de un problema moral de una manera no convencional mediante un común proceso hacia la compasión” (Berenguer Martín, 2007; Reyes Mate, 1991). Ciertamente, pero el “hermanamiento en la derrota” es una lección más aplicable al relato de Alberto Méndez que al del autor de *Moby Dick*, toda vez que *Bartleby* se deja leer mejor al arrimo de *The Transcendentalist* de Emerson (Sten, 1974). La rendición de Carlos Alegría no es sino una apostasía de la *tanotopolítica* del Ejército Nacional: con su entrega al vencido, el capitán se convertiría así en una suerte de *homo sacer* (Agamben, 2003).

4. En la segunda derrota (“1940 o Manuscrito encontrado en el olvido”), la luz y el silencio acaban por apoderarse de la cabaña donde “el arquero proletario”<sup>9</sup>, Eulalio Ceballos Suárez, sobrevive con su hijo Rafael, nombre repetido hasta sesenta y tres veces en el manuscrito:

Los días de sol, que son pocos, nuestra cama refleja la luz como un espejo y todo el silencio se acumula en torno a los sonidos que constantemente emite el niño, ya sea porque llora, porque se sorprende de que exista un pie desnudo volando por el aire o una vaca mustia y resignada donde debiera haber un hogar alumbrando a una familia (p. 48).

Pero este “poeta sin versos” (p. 47) aún sacará fuerzas de flaqueza y escribirá en la pared de ese habitáculo “sucio, maloliente y miserable” donde culmina su tragedia: “Infame turba de nocturnas aves”. El verso de Góngora (*Polifemo*, v. 39) es el intertexto –recreado también por Vázquez Montalbán en *Ciudad* (1997) en alusión a la Falange– que cierra la segunda derrota y que debemos relacionar con los *girasoles ciegos* que concluyen la cuarta. Así lo ha visto con tino Catherine Orsini-Saillet: “Los gongorinos murciélagos con los que el joven soldado alude al ambiente represivo del franquismo entran en relación con los metafóricos epónimos, mediante la implícita ceguera de las funestas aves nocturnas” (Orsini-Saillet, 2006). Recuérdese, además, que, en la *Subida del Monte Carmelo* (II.8.5), san Juan de la Cruz ejemplifica –

<sup>9</sup> Es una expresión que Eulalio atribuye a Miguel [Hernández]: “El niño no vivirá –dice Eulalio– 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. ¡Miguel, se cumplirá tu profecía! ¿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. Quizá tanto dolor me convierta en un poeta, Miguel, y puede que ya no tengas que rezumar tanta benevolencia. ¿Recuerdas cuando me llamabas el arquero proletario? Elena te quería por eso y te seguirá queriendo aunque esté muerta” (p. 42-43).

con el *argumentum* de la *Metafísica* aristotélica— la ceguera *pasiva* con la de los murciélagos ante el sol, “el cual totalmente le hace tinieblas” (Pacho, 1990: 176). Como ha apostillado Orsini-Saillet:

Finalmente, todas las historias se publican bajo el título del último relato: “Los girasoles ciegos”. El propio Hermano Salvador proporciona la clave de lectura ya que empieza su carta confesando que se siente “*desorientado como los girasoles ciegos*” (p. 105) y la acaba concluyendo: “*Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos*” (p. 155).

Entre la comparación inicial y la metáfora final, el protagonista propone una generalización de su condición, de su desorientación, a la colectividad humana; de modo que todos los personajes pueden considerarse como seres desorientados, condenados a vivir en la oscuridad como murciélagos o girasoles ciegos.

La *ceguera* de los *girasoles* simboliza, por ende, la tragedia de la desorientación. Como la equivocación de la *paloma* en la *canCIÓN* de Rafael Alberti —se lea o no en clave política—, representa la tragedia de aquello que nunca debería suceder. Pero sucede.

De otra parte, al igual que Carlos Alegría, Eulalio Ceballos, “rapsoda entre las balas” —con trazos y aun trazas de Miguel Hernández—, acude también a otras voces que hablan, a la postre, de él mismo. Mas, como a Ricardo Mazo, no siempre le asiste la memoria. En efecto, si al profesor de instituto —con el que la película parece evocar por momentos a Antonio Machado<sup>10</sup>— lo atenaza el miedo, a Eulalio Ceballos lo embota el hambre: “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” (p. 54). De ahí el *lapsus* al citar “una canción triste de Federico”, que no es sino “Sibila”, poema que Lorca, como es sabido, no incluyó en el texto definitivo de *Poema del Cante Jondo*<sup>11</sup>.

5. En la tercera derrota (“1941 o El idioma de los muertos”), Eduardo López, comunista “oscuro como un misal” (p. 80), intentará con sus arengas “mantener vivas aquellas almas muertas” (p. 67). Vano intento, al cabo: “Sin embargo, poco a poco, esos gestos se fueron apagando, se hicieron oscuros como se fue oscureciendo el alba” (p. 69). No es de extrañar, por tanto, que al engarzar la derrota de Juan Senra con la de Carlos Alegría (El Rorro), se diga que: “De aquel rostro sombrío no podía recordarse ningún rasgo más que el silencio [...]” (p. 87). De ahí que el propio Alegría defina su situación como la de “una mónada de Leibniz”, aspecto que debe destacarse, pues las mónadas, aunque herméticas y *sin ventanas*

<sup>10</sup> En la adaptación cinematográfica, Ricardo recita un soneto de Antonio Machado: “Huye del triste amor, amor pacato...”, inserto en *Nuevas canciones* (CLXV), aunque publicado antes en *Alfar*, V, 52, en septiembre de 1925 (Alarcón Sierra y Barco, 2005: 179). Sobre el sentido del soneto en la película, véase Barrenetxea Marañón y Garrido Caballero, 2010.

<sup>11</sup> El autógrafo lorquiano fue dado a conocer en 1975 por Rafael Martínez Nadal (1975).

“Die Monaden haben keine Offnungen”<sup>12</sup>, son *percibidas*, lo que, en el caso del capitán, se traduce en hostilidad y callada desconfianza. Y si cada mónada *representa al universo entero* (“eine jedwede erschaffene Monade das ganze Welt-Gebäude abschildert”<sup>13</sup>), o, como quería Schopenhauer –y con él, Borges<sup>14</sup>–, *cualquier hombre es todos los hombres* (“Da das Individuum immer der Menschheit angehört [...]”<sup>15</sup>), esa soledad hostil del capitán –de ahí la ironía trágica del simbolismo nominal– es la de todos los hombres, como él igualmente derrotados.

6. En la cuarta derrota (“1942 o Los girasoles ciegos”), el hermano Salvador confiesa pronto su *ceguera* espiritual:

*Me incorporé a una orden menor donde olvidar mis desvaríos y recuperar la Luz.*

*¡La Luz! Padre, con cuánto desconsuelo hablo hoy de la Luz. A mis párvulos les hablaba de la Luz, porque necesitaba despertar su inquietud bobalicona: «Numera stellas, si potes», les decía para que se sintieran minúsculos, ínfimos, vasallos. Pero la Luz tarda mucho en atravesar la oscuridad y el dolor. ¡Con qué profundo arte Dios ha creado el dolor! En realidad, ahora me doy cuenta, de lo que quisiera hablar es del Dolor porque he aprendido que la Luz y el Dolor forman parte de la misma incandescencia.* (pp. 107-108)

Al recordar a sus alumnos las palabras de Dios a Abraham (*Gn.* 15.5), el profesor de Párvulos y Preparatoria ya sabe, con Jeremías (33.22) –si no por Lope de Vega–, que *numerari non possunt stellae coeli*, “aunque Albateño –añadía el Fénix–, Alfragano y Tolomeo las reduzgan a número de mil y veinte y dos” (Pedraza, 1993: I, 139-141)<sup>16</sup>. Cegado, pues, por la *Luz*, el hermano Salvador aprende a fortificarse desde el *dolor*. De *homo contemplativus* pasa a *homo patiens*, matiz que no constituye un asunto menor, dada la utilización biopolítica y pedagógica de tal concepto durante los años cuarenta (Cayuela Sánchez, 2009).

<sup>12</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologie*, § 7. Cf. Antonio Machado en *Juan de Mairena*: “El alma de cada hombre –cuenta Mairena que decía su maestro– pudiera ser una pura intimidad, una mónada sin puertas ni ventanas, dicho líricamente: una melodía que se canta y escucha a sí misma, sorda e indiferente a otras posibilidades –¿iguales?, ¿distintas?– que produzcan las otras almas. Se comprende lo inútil de una batuta directora. Habría que acudir a la genial hipótesis leibnitziana de la armonía preestablecida. Y habría que suponer una gran oreja interesada en escuchar una gran sinfonía. ¿Y por qué no una gran algarabía?” (Machado, 1989: 1913).

<sup>13</sup> *Monadologie*, § 62.

<sup>14</sup> “Me abochornaba ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Shopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres. Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon” (Borges, 1996: 493). En el fondo –y en la forma–, Borges, como Hemingway, tiene en mente la *Meditation XVII de Devotions Upon Emergent Occasions* (1624) de John Donne: “[...] never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee”.

<sup>15</sup> Schopenhauer, 1819, § 45.

<sup>16</sup> Recuérdese la insistencia de Elena “en que pusiera [Ricardo] por escrito sus opiniones sobre la ramplonería poética de Lope y otros mil requerimientos para que regresara el profesor que había sido” (p. 132).

Diácono y soldado, asume estoicamente su misión:

*Es cierto que acepté de buen grado unirme a la Cruzada, y, si me hubiera llegado la hora durante la contienda, usted y los míos sólo hubieran podido decir de mí lo mismo que el Padre pudo decir del Hijo: Oblatus est quia ipse voluit* (p. 111).

... *et non aperuit os suum* (Is. 53.7). Pronto este soldado de Dios se desguarnea y se aparta de la sacra doctrina por un desvarío *ex visu*: “*Ahora comprendo la frase del Eclesiastés: La mirada de una mujer hermosa, pero sin virtud, abrasa como el fuego*” (p. 113). De otra *incandescencia*, la de los ojos de Elena, nace el *dolor* del diácono. Con todo, la *frase* que cita –de memoria– casa más con el *Eclesiástico*: “*Speciem mulieris alienae multi admirati, reprobi facti sunt; colloquium enim illius quasi ignis exardescit*” (9.11). Y cuando el fuego se apague (“*extinxerunt impetum ignis*”, Heb. 11.34<sup>17</sup>), Salvador admitirá –metiendo a Ovidio (*Met.* 11.51) con calzador– que esos ojos lo engañaron:

*Hay un no sé qué de ternura en lo sublime, flebile nescio quid, que dijera el poeta, y es el don de las hermosas lágrimas. Las vi aflorar, Padre, en los ojos de Elena un día en que, después de dejar al niño en el colegio, la seguí hasta un piso en la calle Torrijos donde irrumpí de sopetón llevado por una curiosidad malsana, lo reconozco. [...] 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.* (pp. 134-135)

Entre la virtud y el pecado, el hermano Salvador inventa “una ancha franja oscura” llamada Elena: “*Voluntas bona, amor bonus; voluntas mala, amor malus. ¡Santo Tomás se hubiera sorprendido con la complejidad de mi mapa!*” (pp. 115-116). Pero, más allá del Aquinate (*Sum. Theo.* Ia-IIae, q. 71-89), Salvador confiesa: “*Yo sólo soy un hombre, Padre, hijo del error original y la maldición que conlleva*” (p. 116) –con otro tono lo escribió Juan Ruiz: “E yo, como só omne como otro, pecador” (*Libro de buen amor*, 76a). Además, él mismo recordará, no sin error, aquello del *Génesis*: “*adjutorium simili sibi*”; esto es: “*Dixit quoque Dominus Deus: Non est bonum esse hominem solum: faciamus ei adjutorium simile sibi*” (2.18). Pero lo que comienza por un *lapsus calami* termina, conforme avanza su “*concupiscencia incontenible*”, en *lapsus memoriae*: “[...] y, créame, Padre, que, de todas las lecturas de la Sagrada Biblia, de todas mis horas piadosas, sólo quedaba una frase de los Salmos en mi memoria: Son tus pechos dos crías de gacela paciendo entre azucenas” (p. 140). Pero tal *frase* no aparece en los *Salmos* sino en el *Cantar de los Cantares*: “*Duo ubera tua sicut duo hinnuli, caprae gemelli, qui pascuntur in liliis*” (IV.5)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> A partir de Heb. 11.32-34 –con 9.22 al principio y 11.14 al final–, Salvador argumentará su delación del marido de Elena: “*Sine sanguinis effusione, non fit remissio, es cierto, no hay perdón si no se derrama sangre. Ahora comprendo todo el significado de esa Epístola a los hebreos. Dios me había utilizado como herramienta de su justicia. Por eso me alineé con los que conquistaron imperios, con los que taparon la boca a los leones, obturaverunt ora leonum, con los que escaparon al filo de la espada, effugerunt aciem gladii. ¡Saulo, Saulo! Como Gedeón, como Barac, como Jefe y como el mismo Sansón tuve en mi mano el arma para castigar a los que, desoyendo la voluntad de Dios, se patriam inquirere, todavía buscan patria*” (p. 152).

<sup>18</sup> O, como traduce a la letra fray Luis de León: “*Tus dos tetas como dos cabritos mellizos que están paciendo entre las açucenas*”; o, según el sentido *espiritual*: “*Los dos pechos tuyos son como de dos gemelos de una cabra que pascen entre las flores*” (Fray Luis de

Asimismo, el narrador heterodiegético insistirá en otras miradas, silenciosas y oscuras: la de Elena y Ricardo:

Hablar siempre en voz baja es algo que, poco a poco, disuelve las palabras y reduce las conversaciones a un intercambio de gestos y miradas. El miedo, como la voz queda, desdibuja los sonidos porque el lado oscuro de las cosas sólo puede expresarse con silencio (p. 115)<sup>19</sup>.

Silencio y oscuridad son un motivo recurrente en los versos del valenciano Tomás Segovia, cuya antología *En los ojos del día* deviene en paratexto en *Los girasoles ciegos*. En efecto, en “Lo oscuro”, poema que abre *La voz turbada* [1946-1948], escribe:

Husmeo la presencia de lo oscuro  
en el aire: su tufo complicado,  
su tiempo aparte, su sustancia extraña,  
su irrecordable condición difícil.  
Lo oscuro está presente. Su silencio,  
sólo su gran silencio inacallable  
podrá agotar todo mi fuego mudo. (Segovia, 1998: 49)

Por otro lado, las “resonancias distantes” de la tercera derrota añaden un *tertium quid* a la “rutina de lo oscuro”. El esquema se reitera sutilmente en las palabras de Lorenzo: “**Todo este juego de silencios y oscuridades estaba transido por un tercer elemento que cristalizaba cualquier situación en la que se produjera: el ruido del ascensor**” (p. 116).

Ruido y silencio, luz y oscuridad:

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 de mi barrio y la forma que tenían sus gentes de relacionarse conmigo. Con la distancia tengo la sensación de que, como un péndulo, yo era capaz de estar a un lado y a otro sin confundirme gracias a las enseñanzas del espejo (p. 121).

Ese espejo fragmenta también la casa en dos mitades, que acaban ocupadas por la misma lobreguez: “Aun conociendo la casa como la palma de la mano, había momentos en los que tenía que caminar a

---

León, 2003: 166 y 327). Sobre este texto, resulta de todo punto prescindible la disparatada interpretación en clave de humor de Javier del Rey Morató (2002: 347-348).

<sup>19</sup> El silencio es también un motivo recurrente en la tercera derrota: “Pero allí dentro prevalecía el silencio” (p. 65); “El silencio se impuso sobre el silencio y todas las conversaciones se diluyeron en una oscuridad llena de resonancias distantes” (p. 68); “El silencio es un espacio, una oquedad donde nos refugiamos pero en el que no estamos nunca a salvo. El silencio no se termina, se rompe; su cualidad fundamental es la fragilidad y el epitelio sutil que lo circunda es transparente: deja pasar todas las miradas” (p. 77).

tientas” (p. 128). Sin embargo, ese claroscuro silencioso y claustrofóbico del piso aísla cada vez más a Ricardo: "Comenzó a prevalecer el hombre inerte, empeñado en adquirir cada vez más transparencia, en ocupar un lugar cada vez menor en el espacio. Aun estando solo en casa permanecía horas y horas encerrado en el armario" (p. 132).

Se convierte así, más que en un *topo*, en un hombre *deshabitado*: sin espacio (“la vida de Ricardo se había resuelto como la del aire: estaba pero no ocupaba lugar en el espacio”, (p. 142), y sin tiempo, detenido ya para él. Anulado “el pensador que pensaba en cómo se hacía viable un proyecto colectivo, el intelectual que creía que lo humano era lo único importante” (p. 132), y silenciada su palabra, se afanará en (re)vivir en las ajenas con la traducción. Como el capitán Alegría en sus cartas a Inés en la primera derrota, diríase también que “tiene que recurrir a frases de otros para hablar de sí mismo, como si no se atreviera a utilizar sus sentimientos” (p. 29). En otras palabras, la literatura es el exilio interior tanto de Eulalio Ceballos como de Ricardo Mazo frente a una realidad hostil y oscura. En este sentido, la maestría narrativa de Alberto Méndez consigue crear una simetría entre la incomunicación y la represión que sufren ambos personajes más allá del espacio de la narración (exterior o interior, abierto o cerrado): “[...] podemos decir que lo que sucede, en realidad, es que el espectro del poder soberano manifiesta su ubicuidad allí donde aparentemente está ausente” (Matos-Martín, 2010: 71).

7. Eulalio Ceballos y Juan Senra, por último, *se dejan morir* –que no *matar*–; Carlos Alegría y Ricardo Mazo, en cambio, *se matan*. Estructuralmente, el suicidio de Ricardo viene precedido, en el nivel de la historia, por el del capitán Alegría. Pero esos suicidios individuales se dejan leer también en clave simbólica como un suicidio colectivo, pues el *hecho social* –con Durkheim<sup>20</sup>– consiste en la *desintegración* del grupo<sup>21</sup>; vale decir, en la *desorientación* de la sociedad. Al saltar al vacío –con Kierkegaard entre líneas–, Ricardo aún tiene tiempo “para mirar a Elena y a su hijo con una sonrisa triste como las que suelen usarse en las despedidas tristes” (p. 155). Y en las *historias* tristes, cabe añadir: “De todas las historias de la Historia / sin duda la más triste es la de España / porque termina mal”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Durkheim (2000), Pickering, Walford (2000).

<sup>21</sup> Cf. –aunque en otro contexto– las palabras de Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia* (1911): “¿Y qué? –replicó Andrés–. Uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz adonde dirigirse.” (Baroja, 2006: 159). Fuster García (2009).

<sup>22</sup> “Apología y petición”, en *Moralidades* (Gil de Biedma, 1991: 82). Estos versos son citados también por Javier Cercas en *Soldados de Salamina* (Cercas, 2001: 26).

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2003). *Homo Sacer, el poder soberano y la nuda vida*. I. Valencia: Pre-Textos.
- Alarcón Sierra, R. y Barco, P. del (2005). *Poemas Suelos. Colección Unicaja Manuscritos de los Hermanos Machado. I. Textos de creación de Manuel y Antonio Machado*. Málaga: Fundación Unicaja.
- Baroja, P. (2006). *El árbol de la ciencia*. P. Caro Baroja, (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Barrenetxea Marañón, I. y Garrido Caballero, M. (2010). La España fracturada. Entre *La lengua de las mariposas* y *Los girasoles ciegos*. Retrato social de la República y el franquismo a través del cine. Ponencia leída en el X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea. *Nuevos horizontes del pasado: Culturas políticas, identidades y formas de representación*. Santander, 16 y 17 de septiembre de 2010 [en prensa].
- Berenguer Martín, J. (2007). *Bartleby, el escribiente* y "Si el corazón pensara dejaría de latir" de *Los girasoles ciegos*: rendiciones sin pérdida. En A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez (Eds.). *En Teoría hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph* (pp. 136-142). Granada: Dauro - Universidad.
- Bertrand de Muñoz, M. (2001). *Guerra y novela: la guerra civil española de 1936-1939*. Sevilla: Alfar.
- Bodenmüller, Th. (2007). Bürgerkrieg und Erinnerungskultur in *Los girasoles ciegos* von Alberto Méndez Hrsg. W. Altmann und U. Vences. *Por España y el mundo hispánico. Festschrift für Walther L. Bernecker* (pp. 211-241). Berlin: Verl. Frey.
- Borges, J. L. (1996). *Artificios*. En *Obras Completas*. Barcelona: Emecé.
- Cayuela Sánchez, S. (2009). El nacimiento de la biopolítica franquista. La invención del *homo patiens*. *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 40, 273-288.
- Celaya García, M. (2004). *El título en la literatura y las artes*. Pamplona: Eunsa.
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.

Durkheim, É. (1897). *Le suicide. Étude de sociologie*. Paris: Alcan.

Fuster García, F. (2009). "Afinidades electivas" entre literatura y sociología: el suicidio de Andrés Hurtado en *El árbol de la ciencia* como ejemplo de suicidio anómico. *Epos*, 25, 61-75.

Genette, G. (1997). *Paratexts*. New York: Cambridge University Press.

Gil de Biedma, J. (1991). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.

González García, J. M. (2009). Spanish Literature and the Recovery of Historical Memory. *European Review*, 17/1, 177-185.

Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Hernández, M. (1978). *Teatro completo*. V. Pastor Ibáñez, M. Rodríguez Maciá y J. Oliva (Eds.) Madrid: Editorial Ayuso.

– (1979). *Obra poética completa*. L. de Luis y J. Urrutia (Eds.). Madrid: Zero.

Hobbes, Th. [1651]. (1980) *Leviathan or the Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil* [*Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*]. M. Sánchez Sarto (Trad.) México: FCE.

Hoek, L. H. (1981). *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haya – París – Nueva York: Mouton.

Lentz, D. L., Deland Pohl, M., Alvarado, J. L., Tarighat, S. y Bye, R. (2008). Sunflower (*Helianthus annuus* L.) as a pre-Columbian domesticate in Mexico. *PNAS*, 17, 6232-6237.

León, L. de (2003). *El Cantar de los Cantares de Salomón. Interpretaciones literal y espiritual*. J. M. Becerra Hiraldo (Ed.). Madrid: Cátedra.

Machado, A. (1989). *Poesía y prosa. IV. Prosas completas (1936-1939)*. O. Macrì, (Ed.) y G. Chiappini (Colab.). Madrid: Espasa-Calpe – Fundación Antonio Machado.

Mainer, J. -C. (2006). Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil. En S. Juliá (Dir.), *Memoria de la Guerra y del franquismo* (pp. 135-161). Madrid: Taurus.

Maldonado Araque, F. J. (2009). La "primera derrota" de *Los girasoles ciegos* (guerra, vida y libertad en el capitán Alegría). *Voz y Letra*, 20/1, 73-90.

Martínez Nadal, R. (1975). *Federico García Lorca. Autógrafos I: poemas y prosas*. Oxford: The Dolphin Book Company Ltd.

Mate, R. (1991). *La razón de los vencidos*. Barcelona: Anthropos.

Matos-Martín, E. (2010). *Thinking biopolitics: reflections on Franco's dictatorship through contemporary fiction*. Michigan: University.

Maurel, M. (2004). Los desastres de la guerra. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 651-652, 271-273.

Méndez, A. (2004). *Los girasoles ciegos* (25ª ed.). Barcelona: Anagrama.

Molina Foix, V. (2008). Girasoles cortos. *Letras Libres*, 85 octubre, 76.

Moncelet, Ch. (1972). *Essai sur le titre en littérature et dans les arts*. Le Cendre: BOF.

Orsini-Saillet, C. (2006). La memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez. En *La Guerra Civil Española 1936-1939*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006. ([http://www.secc.es/media/docs/33\\_2\\_ORGINI.pdf](http://www.secc.es/media/docs/33_2_ORGINI.pdf)). Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2011.

Pacho, E. (1990). Contribución sanjuanista a la mística de la luz y la oscuridad. (Integración doctrinal y lingüística). En Mª J. Mancho (Ed.) *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos* (pp. 167-184). Salamanca: Universidad.

Pedraza Jiménez, F. B. (1993). *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*. I. Universidad de Castilla-La Mancha.

Pereña, F. (2009). El capitán Alegría y Walter Benjamin. *Viento Sur*, 100 (enero), 175-186.

Pickering, W. S. F. & Walford, G. (2000). *Durkheim's Suicide. A century of research and debate*. London: Routledge.

Rey Morató, J. del. (2002). La risa, una actividad de la inteligencia. *Cuadernos de Información y Comunicación* 7 (2002), 329-350.

Rico, F. (1990). *Breve biblioteca de autores españoles*. Barcelona: Seix Barral.

Ríos Carratalá, J. A. (2009). El último guión. En *La obra literaria de Rafael Azcona*. Alicante: Universidad.

Segovia, T. (1998). *Poesía (1943-1997)*. México: FCE.

Segura Munguía, S. (2009). *Historia de las Plantas en el mundo antiguo*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Sten, Ch. W. (1974). Bartleby the Transcendentalist: Melville's Dead Letter to Emerson. *Modern Language Quarterly*, 35/1, 30-44.

Valls, F. (2005). Alberto Méndez o la dignidad de los vencidos. *El País, Babelia*, 15 de octubre.

Vian, B. (1997). *Romans, nouvelles, oeuvres diverses*. G. Pestureau (Ed). Paris: La Pochothèque, Le Livre de Poche.

Zohary, M. (1982). *Plants of the Bible*. Cambridge: University.