

**LA MEMORIA COLECTIVA DE LA DERROTA:  
LOS GIRASOLES CIEGOS DE ALBERTO MÉNDEZ**

**Catherine ORSINI-SAILLET**

Universidad de Borgoña (Francia)

En la última década, en el ámbito de la ficción, uno de los fenómenos más llamativos es el éxito sin precedente de novelas sobre la guerra y la posguerra, en un momento en que los testigos directos tienden a desaparecer y sus nietos empiezan a investigar sobre las historias familiares. Los novelistas emprenden una verdadera labor arqueológica para investigar en la historia pasada, reconstruirla y transmitirla a través de la ficción; así pues satisfacen la expectativa del público.

Como todas las memorias de guerras, la memoria de la guerra española es traumática y por ser memoria de una guerra civil es una memoria escindida. Por una parte, encontramos la memoria de los vencedores que rápidamente después del final de la contienda se pudo construir como memoria colectiva con un poder de conmemoración legítima y oficial; por otra parte, se destaca la memoria de los vencidos, callada, pocas veces compartida por ser censurada y prohibida durante los cuarenta años de dictadura; por lo tanto no se organizó como memoria colectiva hasta después de 1975.

El concepto de memoria colectiva se debe a los trabajos de Maurice Halbwachs, para quien dicha memoria no es la mera suma de las memorias individuales sino que las incluye y las puede modificar<sup>1</sup>. Ana Luengo propone la siguiente definición utilizando las tesis del sociólogo francés:

En cada periodo hay una pluralidad de memorias autobiográficas del mismo hecho, tantas como los individuos que las poseen, y en los puntos en los que ellas confluyan, se encontrará la memoria colectiva. [...]

---

<sup>1</sup> Dice Maurice Halbwachs de las dos memorias (individual y colectiva): “Si ces deux mémoires se pénètrent souvent, en particulier si la mémoire individuelle peut, pour confirmer tels de ses souvenirs, pour les préciser, et même pour combler quelques unes de ses lacunes, s’appuyer sur la mémoire collective, se replacer en elle, se confondre momentanément avec elle, elle n’en suit pas moins sa voie propre, et tout cet apport extérieur est assimilé et incorporé progressivement à sa substance. La mémoire collective, d’autre part, enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles. Elle évolue suivant ses lois, et si certains souvenirs individuels pénètrent aussi quelquefois en elle, ils changent de figure dès qu’ils sont replacés dans un ensemble qui n’est plus une conscience personnelle” (Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (primera edición, 1950), París, Albin Michel (edición crítica de Gérard Namer), 1997, pp. 97-98).

La memoria colectiva [...] se define por los diversos enfoques de personas, textos, mitos y manifestaciones varios con que cada uno de los individuos tiene contacto, que cooperan a construir cada una de las memorias individuales, junto con los recuerdos personales del individuo en cuestión. Como se ve, más que tratarse de una "supra-memoria", la construcción colectiva de la memoria es "reflexiva", puesto que los recuerdos de los demás configuran los recuerdos del individuo, y los recuerdos del individuo pueden configurar asimismo los recuerdos de los demás<sup>2</sup>.

Se pone de relieve la importancia de la compenetración entre memoria individual y memoria colectiva, que explica la fragilidad de ésta cuando una parte de los testigos no pudieron crear una conciencia de grupo.

A partir del inicio de la Transición y hasta los años en que gobernaron los socialistas, el llamado "pacto del olvido" o del silencio, decretado por la clase política en aras de la construcción democrática, no facilitó la emergencia de la memoria colectiva y tenemos que esperar hasta mediados de los 90 para asistir a una ola de memoria, para ver a España entrar en lo que se ha llamado la "era de la memoria"<sup>3</sup>. La situación española ilustra la idea desarrollada por Jacques Le Goff en su ensayo *Histoire et mémoire* según la que la construcción o la transmisión de una memoria colectiva se hace en general desde las esferas del poder. El autor recuerda que "controlar la memoria y el olvido es una de las grandes preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas"; y añade que "los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de los mecanismos de manipulación de la memoria colectiva"<sup>4</sup>.

Si aceptamos una posible transposición de lo que se sabe de las patologías individuales relacionadas con trastornos de la memoria como la amnesia, tal como lo propone por ejemplo Jacques Le Goff, podemos suponer que los problemas de la memoria

---

<sup>2</sup> Ana Luengo, *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín, Tranvía, 2004, p. 24.

<sup>3</sup> La expresión es de Julián Casanova, "Lo que queda del franquismo", *El País*, 20-11-2005, p. 27. Al situar el inicio de la ola hacia mediados de los noventa, adoptamos el punto de vista de la recepción del público más amplio porque obviamente se escribieron muchísimas obras antes, aunque circularon con dificultad por no adoptar el punto de vista "correcto", o no interesaban fuera del círculo de los especialistas.

<sup>4</sup> "[...] la mémoire collective a été un enjeu important dans la lutte des forces sociales pour le pouvoir. Se rendre maître de la mémoire et de l'oubli est une des grandes préoccupations des classes, des groupes, des individus qui ont dominé et dominant les sociétés historiques. Les oublis, les silences de l'histoire sont révélateurs de ces mécanismes de manipulation de la mémoire collective" (Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1988, p. 109).

colectiva de la guerra han engendrado trastornos en la identidad colectiva<sup>5</sup>. Recuperar parte de la memoria colectiva equivale pues a reconstruir una identidad nacional que integre las historias de todos y que reconsidere la tradicional división entre vencedores y vencidos así como cualquier visión maniquea del conflicto. Veremos que así se pueden considerar los cuatro emocionantes relatos que componen *Los girasoles ciegos*<sup>6</sup> escritos por Alberto Méndez, elogiados tanto por el público como por los críticos o por autores que comparten las mismas inquietudes sobre la memoria, su transmisión y su posible manipulación<sup>7</sup>.

Por nacer en 1941, Alberto Méndez no pudo escribir sus relatos a partir de una memoria directa y personal de los acontecimientos sino que “hurgó en el recuerdo de los recuerdos de sus familiares”, utiliza una memoria que le llegó “por ósmosis”, según declaró, “en forma de afecto, contada y ocultada en voz baja”<sup>8</sup>. Tardó toda su vida en encontrar las voces que hacen públicas unas historias íntimas y el resultado es un magistral libro de relatos, galardonado con prestigiosos premios<sup>9</sup>, en el que se dibuja el mapa de la derrota que afecta a los dos bandos. Analizaremos cómo se construye y se transmite la memoria colectiva de la guerra en *Los girasoles ciegos*.

A pesar de ser el libro un conjunto de cuatro relatos, llama la atención la zona de confluencia en la que se reúnen para trazar los contornos de una memoria colectiva.

La impresión de unidad de la obra aparece primero a través de los elementos paratextuales ya que en la portada nada deja suponer que se trata de un libro de relatos. Además, el índice y la construcción de los intertítulos ponen de realce un vínculo entre los diferentes textos al reiterarse el sustantivo “derrota” asociado a fechas: “Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir”, “Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido”, “Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos”, “Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos”. La enumeración de las derrotas y la ostentación de la cronología invitan a leer la obra de manera lineal, a considerar cada relato como una variación sobre el mismo tema. La primera impresión viene reforzada por la nota añadida

<sup>5</sup> Dice Jacques Le Goff: “[...] de même que l’amnésie est non seulement un trouble chez l’individu mais entraîne des perturbations plus ou moins graves de la personnalité, de même l’absence ou la perte volontaire ou involontaire de mémoire collective chez les peuples et les nations peut entraîner de graves troubles de l’identité collective” (Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 108). Algo parecido afirma el psicólogo Amalio Blanco: “Existe [...] un estrecho paralelismo entre el funcionamiento de la vida psíquica del individuo y la vida psíquica de la sociedad. Las representaciones e ideas se conducen dentro del individuo de la misma manera y bajo los mismos principios que éstas lo hacen en el seno de la sociedad” (“Los afluentes del recuerdo”, en José María Ruiz-Vargas, *Claves de la memoria*, Madrid, Ed. Trotta, 1997, p. 88).

<sup>6</sup> Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama, 2004.

<sup>7</sup> Ignacio Martínez de Pisón, Julio Llamazares, Rafael Chirbes o Isaac Rosa por ejemplo.

<sup>8</sup> [http://actualidad.terra.es/cultura/articulo/alberto\\_mendez\\_escritor\\_culto\\_solo\\_239468.htm](http://actualidad.terra.es/cultura/articulo/alberto_mendez_escritor_culto_solo_239468.htm).

<sup>9</sup> I Premio Setenil de cuentos (2004), Premio de la Crítica 2004, Premio Nacional de Narrativa 2005. Los dos últimos se concedieron a título póstumo ya que el autor falleció en diciembre de 2004.

al segundo título<sup>10</sup>, en la que el propio autor designa el relato como “capítulo”, lo que nos conduce a considerarlo como la parte de un todo.

Además los distintos relatos están conectados gracias a los vínculos entre los personajes, lo que significa que la derrota de unos se prolonga en la derrota de otros y que todos son unos vencidos de la misma historia. Así, por una parte, el capitán Alegría, del bando nacional (“Si el corazón pensara dejaría de latir”), que se rinde al enemigo el día en que las tropas rebeldes entran en Madrid se halla en la misma cárcel que Juan Senra (“El idioma de los muertos”); y, por otra parte, la joven Elena que muere en el parto (segundo capítulo) es la hija de Elena y Ricardo Mazo, los protagonistas de la última historia. Este ejemplo es bastante significativo ya que los padres, en los años cuarenta, no supieron cuál fue el destino de la joven pareja mientras que el lector tiene una visión global de las historias y puede medir la amplitud de las derrotas gracias a la variedad de los puntos de vista que le brindan los distintos narradores.

Más allá de estas imbricaciones, otras relaciones más sutiles existen entre los diferentes textos: en todos, por ejemplo, el autor le otorga una importancia capital a la escritura; muchos de los protagonistas escriben cartas o diarios, a veces censurados, reproducidos íntegros o en parte, olvidados, recuperados y sacados del olvido, lo que representa la historia de la memoria autobiográfica de la guerra y de sus avatares cuando dichos documentos se integran posteriormente en la memoria colectiva. Los dos cuentos que conceden mayor importancia a la escritura de lo íntimo son el segundo y el cuarto, y presentan una estructura circular parecida: por una parte, el diario del soldado viene precedido de una nota que refiere la historia del manuscrito encontrado en una braña de los altos de Somiedo y en la que el transcriptor reconoce que decidió leer el texto después de enterarse de que “*en la pared [de la cabaña] había una frase que rezaba: ‘infame turba de nocturnas aves’*”<sup>11</sup> (p. 40). El conocido verso de Góngora se repite al final del diario y se supone que fueron las últimas palabras escritas por el diarista antes de morir. Por otra parte, la carta del diácono, en el cuarto texto, presenta la misma estructura circular al empezar y terminar con una alusión a los girasoles ciegos. Los gongorinos murciélagos con los que el joven soldado alude al ambiente

<sup>10</sup> Precisa la nota: “Este capítulo, modificado, fue finalista del Premio Internacional de Cuentos Max Aub 2002 y publicado por la Fundación Max Aub. Agradezco la autorización para incorporarlo a su lugar original” (p. 37). Nos enteramos de que el relato no se concibió como un cuento suelto sino como parte de la obra ahora conocida como *Los girasoles ciegos*.

<sup>11</sup> Las citas reproducidas en todo el artículo respetan la tipografía del texto impreso: la cursiva cuando se expresa el editor y la redonda cuando se reproduce el manuscrito en “Manuscrito encontrado en el olvido”; la cursiva para el texto de la carta del diácono, las negritas para los fragmentos a cargo de Lorenzo, la redonda para el relato del narrador no personal en “Los girasoles ciegos”.

represivo del franquismo<sup>12</sup>, entran en relación con los metafóricos girasoles epónimos, mediante la implícita ceguera de las funestas aves nocturnas.

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.

Ahora bien, la coherencia del entramado narrativo no debe hacernos olvidar que Alberto Méndez eligió, para contar sus historias, la forma breve, idónea para presentar vidas truncadas ya que los que mueren son hombres jóvenes, adolescentes o recién nacidos. Permite recurrir a una estética de la fragmentación cuyos efectos se incrementan en dos de los cuatro textos, el segundo y el cuarto, con la diversidad de las voces narrativas que se expresan, y el uso, en el caso del segundo, de la forma del diario. Lo que se dibuja es la derrota colectiva de un país desgarrado donde, al acabar la guerra, uno no puede seguir viviendo con dignidad fuera de la condición de derrotado: el Capitán irónicamente apellidado Alegría se rinde por dignidad, el joven poeta muere por fidelidad, Juan hubiera podido salvarse mediante la mentira, Ricardo se condena al salvar a su mujer de la lascivia de un diácono, el mal llamado Hermano Salvador. Tiende a borrarse la frontera entre los gloriosos vencedores y los vencidos humillados cuando este combatiente del Glorioso Ejército Nacional no puede sino confesar una derrota personal estrechamente ligada a las consecuencias de la guerra:

*¡Qué arduo, Padre, haber vencido para ser víctima de nuevo! Toda la satisfacción que me produjo durante tres años formar parte de los elegidos para encauzar el agua estigia, toda la gloria, se fue convirtiendo poco a poco en un fracaso: fracaso al cambiar mi sotana por el uniforme de guerrero, fracaso por ocultar la altivez del cruzado tras la arrogancia de la gleba, fracaso por disfrazar mi vocación tras la sedición de una concupiscencia incontenible y fracaso, al fin, por ignorar que aquello que quería seducir me estaba seduciendo. (p. 146)*

---

<sup>12</sup> Alberto Méndez no es el primero en utilizar este verso en el contexto de la guerra civil; ya lo había hecho Manuel Vázquez Montalbán. Véase la reseña de Justo Serna en: <http://www.ojosdepapel.com>.

Al final del cuento, Ricardo Mazo, después de salvar a su mujer del acoso del diácono se suicida para escapar a la represión pero al mismo tiempo vence al Hermano Salvador quien escribe: "*Se suicidó, Padre, para cargar sobre mi conciencia la perdición eterna de su alma, para arrebatarme la gloria de haber hecho justicia*" (p. 154). Ricardo, encarnación de los vencidos al vivir como un "topo" recluso en un armario de su casa, derrota con su muerte al ex-vencedor y aclara el sentido del principio de la carta: "*A pesar de que hoy he visto morir a un comunista, en todo lo demás, padre, he sido derrotado*" (p. 105)<sup>13</sup>.

Todas son experiencias de desorientación, de pérdida, de vencedores humillados o vencidos olvidados, de muertos, representativos de los miles de represaliados cuyas historias nunca se dieron a conocer y cuya memoria se salva. Al contarse historias de víctimas, hoy en día, se compensa la paulatina desaparición de una memoria autobiográfica y se pone de relieve la importancia de los recuerdos ajenos para construir la memoria colectiva de unos acontecimientos que no pasaron a la Historia por no tener especial resonancia en su momento. *Los girasoles ciegos* es una ficción "cargada de responsabilidad" que nos permite compartir lo que se calló, "entrar por los caminos afectivos de la Historia", con "una valoración de los hechos desde la intrahistoria"<sup>14</sup>. Vamos a analizar cómo la ficción logra alcanzar no lo cierto, sino una verdad que queda por definir<sup>15</sup>.

La "primera derrota" ilustra cómo un acontecimiento personal se convierte en memoria colectiva en el presente de la enunciación ya que viene narrada por un sujeto colectivo, un "nosotros". Pero no se trata de un "nosotros" que recuerda sino de un sujeto que construye un discurso a partir de recuerdos ajenos. En efecto, los verbos en presente no se refieren nunca a lo que rememora sino a lo que "sabe" como en el *incipit*: "Ahora sabemos que el capitán Alegría eligió su propia muerte a ciegas" (p. 13); la misma idea se repite en los párrafos siguientes y en todo el texto, con expresiones similares –"nos consta que", "la verdad es que", (*Ibid.*)–, a veces redundantes –"sabiendo ahora lo que sabemos" (p. 14)– o con construcciones que realzan la ventaja proporcionada por la distancia temporal que separa lo narrado de la narración: "Ahora sabemos que él, sin saberlo, había rechazado [...]" (*Ibid.*).

<sup>13</sup> La desaparición de la frontera entre vencedores y vencidos se podría ilustrar también con la historia del Capitán Alegría del primer relato; todos los vencedores van a ser presentados como derrotados.

<sup>14</sup> Las expresiones son de Eduardo Zúñiga. Véase "La Historia enriquece la invención literaria" Entrevista de Juan Eduardo Zúñiga con Winston Manrique Sabogal, *El País, Babelia*, 15-02-2003).

<sup>15</sup> Dijo Alberto Méndez de su libro: "No son historias ciertas, pero sé que son verdad" (Juan Antonio Molero, "Alberto Méndez gana, a título póstumo, el Premio Nacional de Narrativa 2005", *Gibralfaro*, nº35, diciembre de 2005, [http://www.gibralfaro.net/hemeroteca/pag\\_1190.htm](http://www.gibralfaro.net/hemeroteca/pag_1190.htm)).

En gran parte, este saber procede de los documentos encontrados sean íntimos (las cartas o la nota encontrada en el bolsillo del capitán el día en que se suicidó), sean oficiales (el texto del último parte de Intendencia, el acta del juicio), o de los testimonios dejados por los que conocieron al capitán: su novia Inés Hoyuelos, sus compañeros de armas, el herido republicano, “el enteco cabo primero”, los carceleros o enfermeros. Tanto los documentos<sup>16</sup> como los testimonios contribuyen a producir una fuerte impresión de realidad. Los testigos presenciaron en parte lo que vivió el capitán pero también pudieron ser depositarios de su propia memoria, ya que en vida también contó parte de lo que le sucedió. La memoria transmitida por el relato se construye pues en la zona de confluencia de una serie de memorias, de documentos y cuenta lo que contaron aquellos a quienes había contado algo el capitán... Obviamente, la afirmación del narrador “Así lo contó y así lo reflejamos” (p. 33) no puede ser más que una ilusión pero el texto muestra el proceso de construcción de la memoria colectiva.

El recurso al seudodocumento auténtico es una constante en todo el libro ya que en los dos últimos cuentos se reproducen también cartas (o fragmentos de ellas) y en el segundo el diario de un huido. En éste, un narrador extradiegético transcribe un manuscrito (o sea la memoria individual y autobiográfica del prófugo) que, al editarse, forma ya parte de la memoria colectiva. La presencia del narrador transcriptor que cuenta precisamente la historia del texto, cómo y dónde fue encontrado, produce una fuerte impresión de realidad. Así que ésta domina en los dos textos iniciales y se prolonga, por contaminación, en los dos últimos gracias a la imbricación de las historias, convirtiéndose en una característica del libro entero.

Sin embargo, a pesar de la ilusión de realidad, los textos ostentan también su dimensión ficcional lo que desemboca en una interrogación sobre lo que es la verdad, sobre la capacidad de la memoria para transmitir la verdad de lo que pasó.

Dos de los cuentos señalan su naturaleza ficcional al situarse claramente en una tradición literaria. “El idioma de los muertos” entronca con la tradición oriental, ya que Juan Senra salva su vida, como la Sherezade de *Las mil y una noches*, mientras cuenta a su juez y su mujer la historia (inventada) del hijo a quien conoció: “Pero, como a Sherezade, aquellas mentiras le estaban otorgando una noche más. Y otra noche más. Y otra noche más” (p. 97). En el segundo relato, el lector se entera de la historia de la joven

---

<sup>16</sup> El uso de los seudodocumentos es determinante para producir la ilusión de realidad. Sin embargo, nunca Alberto Méndez los inserta al texto ficcional copiando la supuesta materialidad que tuvieron como lo hacen, por ejemplo, Javier Cercas o Dulce Chacón. En *Soldados de Salamina* (Barcelona, Tusquets, 2001), se reproduce la página del cuaderno tal como la escribió el propio Rafael Sánchez Mazas (o así lo cree el lector); Dulce Chacón incluye al texto de *La voz dormida* (Madrid, Alfaguara, 2002), una serie de documentos oficiales e históricos cuya tipografía imita la mecanografía de la época. Alberto Méndez se contenta con el uso de la cursiva que los separa del relato que corre a cargo del narrador.

pareja mediante el tradicional recurso al manuscrito encontrado, descifrado y editado que ancla el texto en una de las más viejas tradiciones literarias que remonta al *Quijote* pero que se prolonga también en el siglo XX si pensamos, por ejemplo, en la estructura de una novela como *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela. Gracias a la tensión entre lo real y lo ficcional, los textos subrayan que mediante la ficción se puede alcanzar una verdad (aunque sea relativa) y transmitir su memoria.

Pero, tras desaparecer la memoria autobiográfica, la ficción no sirve sino para dar cuenta de lo que pudo pasar y ya no de lo que aconteció. Eso se debe en parte a la naturaleza selectiva de la memoria y a su transmisión, inseparable del olvido. Se proyecta la índole de la memoria particularmente en la elaboración del relato de la vida del capitán Alegría después de su rendición. El texto insiste en que hubo primero una selección de lo que quiso contar Alegría, después de su muerte, luego en la memoria de aquellos que lo conocieron, y por fin el narrador reconoce que sólo cuenta una parte de la historia:

Pudo contarle [Alegría], porque tuvo oportunidad de hacerlo, pero prefirió guardar silencio. (p. 25)

Aquí comienza una peripecia de Alegría de la que apenas sabemos los detalles, porque, aunque a veces toleró hablar de lo ocurrido antes de su resurrección, raramente consintió en contarle a nadie cómo llegó desde Arganda del Rey hasta La Acebeda. (p. 32)

Voluntariamente omitimos la primera parte del acta del juicio sumarísimo [...]. (p. 26)

De la misma forma, el diario del joven soldado es un relato fragmentario ya que hubo días en que no pudo escribir: “No encontraba mi lápiz (lo poco que queda de él) y he estado muchos días sin poder escribir nada. También eso es silencio, también eso es mordaza” (p. 55). Inexorablemente, parte de la historia se ha perdido, no puede o no merece pasar a la memoria colectiva.

De modo que la memoria colectiva del acontecimiento, si tiene una base fidedigna, se ha de construir también a partir de la imaginación que colma los vacíos y a partir de la interpretación de los hechos desde el presente.

El relato inaugural pone de relieve este tipo de elaboración con una serie de sintagmas que, alternando con las expresiones que remiten al saber y a la veracidad de lo dicho, evidencian lo que sólo es probabilidad. Estamos ya no en la realidad sino en la verosimilitud y la memoria se convierte en el resultado de una investigación, una reconstrucción y una interpretación de los acontecimientos; la instancia narrativa, con un

saber superior al de los actores<sup>17</sup>, dota de sentido lo contado y lo incluye en una cadena de significaciones. Se acumulan verbos tales como “suponer” o “presuponer”, expresiones como “es probable que” o “deber de”, restricciones o negaciones como “apenas sabemos”, “no constan más datos”, “tenemos sólo datos imprecisos”.

Numerosas veces el narrador presenta los sentimientos o pensamientos del protagonista y ha de imaginar lo que vivió para expresarlo con una focalización interna. La invención se justifica entonces en aras de la verdad: “Presuponer lo que piensa el protagonista de nuestra historia es sólo una forma de explicar los hechos que nos consta que ocurrieron” (p. 20).

El propio texto integra una reflexión de tipo metatextual sobre los límites de la representación de la realidad a través de la memoria cuando dice, por ejemplo, el narrador de la “primera derrota”:

A partir de este documento [el acta del juicio], todos los hechos que relatamos se confunden en una amalgama de informaciones dispersas, de hechos a veces contrastados y a veces fruto de memorias neblinosas contadas por testigos que prefirieron olvidar. Hemos dado crédito sin embargo a vagos recuerdos sobre frases susurradas durante ensueños angustiosos que también tienen cabida en el horror de la verdad, aunque no sean ciertos. (p. 28)

Lo expresa también con lucidez el Lorenzo adulto del relato final: **“Probablemente los hechos ocurrieron como otros los cuentan, pero yo los reconozco sólo como un paisaje donde viven mis recuerdos”** (p. 106).

El problema del acceso a la verdad, o a una posible verdad, se plantea también cuando Alberto Méndez recurre a una voz narrativa múltiple como si la voz única resultara insuficiente.

En el “Manuscrito encontrado en el olvido”, de un lado, la voz extradiegética del editor cuenta, en primera persona, la historia del manuscrito encontrado y comenta su transcripción y, de otro, se expresa la voz intradiegética del diarista; es la voz de un muerto que nunca pudo transmitir a nadie la memoria de lo acontecido durante la huida. Llama la atención la necesaria complementariedad de las dos instancias ya que el texto del manuscrito viene interrumpido numerosas veces por los comentarios del

---

<sup>17</sup> “Es probable que el tipógrafo armado con un fusil que desplazó el vórgano de la alambrada para hacerse cargo de un capitán del ejército sublevado nunca llegara a saber que así comenzaba otro caos que sólo tangencialmente tenía algo que ver con esa guerra” (p. 16).

editor destacados por el uso de la cursiva. El diario, y por lo tanto la memoria de las víctimas condenadas a morir por tener que huir, parece ya no poder existir sin la labor de desciframiento del transcriptor. Éste lleva a cabo un verdadero trabajo de genética textual, analizando lo tachado, la evolución de la caligrafía, la organización de la página, sacando provecho de la materialidad del cuaderno, comentando lo no verbal. Conforme progresamos hacia el final del cuaderno, los comentarios se hacen más numerosos, reflejan cómo se pudieron expresar los trastornos del diarista y subrayan también ciertas incógnitas, partes de la memoria definitivamente perdidas cuando el aspecto del cuaderno se hace incomprensible:

*(Aquí hay una serie de hojas, nueve, arrancadas al mismo tiempo, porque el perfil rasgado es exactamente igual en todas. Es un corte cuidadoso, no hay desgarros. En la numeración de las páginas que viene a continuación no se han tenido en cuenta las hojas que faltan del cuaderno.)* (p. 54)

A través de los dos niveles del relato, el texto finge dejarnos acceder a una memoria individual pero ya integrada en la memoria colectiva, primero por haber sido archivado el cuaderno y después al ser supuestamente editado<sup>18</sup>. La memoria individual del joven poeta ya es susceptible de ser compartida y recordada por la colectividad. Por lo demás, se trata de una escritura reflexiva ya que el poeta piensa en su destinatario, escribe para dejar un testimonio: “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” (p. 46); “Sólo me preocupa el lápiz. Tengo uno y quisiera escribir lo necesario para que quien nos encuentre en primavera sepa qué muertos ha encontrado” (p. 47). La escritura lo salva del silencio y de la soledad, de la muerte, como lo refleja la siguiente cita, sacada de la última página escrita antes de la muerte del hijo, en la que el paisaje nevado se puede asimilar a la página en blanco:

No encontraba mi lápiz (lo poco que queda de él) y he estado muchos días sin poder escribir nada. También eso es silencio, también eso es mordaza. Pero hoy, cuando lo he encontrado bajo un montón de leña, he tenido la sensación de que recobraba el don de la palabra. No sé lo que

<sup>18</sup> La asimilación entre olvido y Archivo sugerida por el título –“Manuscrito encontrado en el olvido”– recuerda que gran parte de la memoria escrita de las víctimas yació o sigue yaciendo enterrada en los Archivos.

siento hasta que lo formulo, debe de ser mi educación campesina. Hoy he estado encaramado mucho tiempo en un tronco deshojado tratando de buscar huellas de algún animal que pueda servirnos de alimento. He visto un paisaje blanco y sin aristas, extenso, interminable, acunado por un viento pertinaz y frío cuyo zumbido sólo sirve para reafirmar el silencio. Y mientras estaba allí, observando, sentía algo que no lograba identificar, algo que ni siquiera sabía si era bueno o malo. Ahora que ya he encontrado mi lápiz, sé lo que era: soledad.

Tengo la sensación de que todo terminará cuando se me termine el cuaderno. Por eso escribo sólo de tarde en tarde. Mi lápiz también debió de perder la guerra y probablemente la última palabra que escribiré será "melancolía". (pp. 55-56)

La última página ya no se escribió con el lápiz sino con un tizón apagado, lo que corrobora la idea de que sin poder ya escribir se murió el poeta, tras gastar el último trozo del lápiz en trazar aplicadamente el nombre del recién nacido, Rafael, ciento cuarenta y cuatro veces.

A su manera la cuarta derrota combina también lo plausible con lo ficcional al alternar tres voces narrativas<sup>19</sup>: la voz del diácono que se confiesa mientras escribe en una carta su versión de lo acontecido, desde un tiempo contemporáneo de los hechos; la voz de un Lorenzo adulto quien recuerda su niñez y la muerte trágica de su padre; y una voz no personal que propone un relato en pasado. Son tres versiones de la misma historia que se complementan; las dos primeras, en primera persona, dan una ilusión de veracidad mientras que la tercera se presenta como una pura construcción ficcional. Nos situamos pues de nuevo en la encrucijada entre lo verdadero y lo plausible. Pero los dos narradores que se expresan en primera persona no consideran la verdad como algo que se ofrece sino como algo que se tiene que buscar; justifica el Hermano Salvador su confesión diciendo: *"Pero quiero contar la verdad para conocerla, porque la verdad se me escapa como el agua de lluvia entre los dedos del náufrago"* (p. 131). Lorenzo cuando reflexiona sobre su vida llena de secretos y disimulos que no puede compartir con nadie dice: **"todo era real pero nada verdadero"** (p. 138). Las tres voces parecen necesarias para dar cuenta, desde varios puntos de vista, de la complejidad de un suceso que sólo dejó huellas en unas memorias individuales, la del hijo, la del diácono, y posiblemente en la de la madre a la que no tenemos acceso. El relato no personal sirve entonces para complementar las dos versiones autobiográficas como lo muestra el ejemplo siguiente. Los

---

<sup>19</sup> Los cambios son muy visibles con los distintos recursos tipográficos ya comentados.

fragmentos 15 y 16 cuentan la noche en que unos policías vinieron a registrar la casa: el 15, a cargo de Lorenzo, refiere la proeza del niño quien tuvo ánimo para levantarse a recoger unos papeles que pudieran delatar la presencia del padre en casa mientras los policías estaban con la madre en la cocina. En el fragmento siguiente, el narrador heterodiegético detalla la escena de la cocina y su violencia, lo que no presencié el niño y por lo tanto no puede recordar<sup>20</sup>.

Pero también en el conjunto del libro encontramos diferentes versiones de las historias cuando volvemos a encontrar a personajes ya conocidos.

Cuando el diácono de "Los girasoles ciegos" habla de la hermana desaparecida de Lorenzo, comprendemos que se trata de la Elena del segundo cuento y el narrador no personal completa su historia al proporcionar más datos sobre el joven poeta<sup>21</sup>; otras veces adopta el saber limitado de la familia ya que no se refiere nunca a la muerte de la pareja, introduciendo en su discurso un vacío que refleja la desaparición de una memoria. Sólo el lector tiene una visión global gracias al conjunto de las dos narraciones que reúnen las dos historias en una misma memoria.

En la "tercera derrota", el narrador heterodiegético omnisciente cuenta, resumiéndola, la historia del Capitán Alegría del primer cuento. Refiere el itinerario del militar desde las vísperas de la guerra hasta el día de su muerte y nos da a conocer lo que le pasó después de entregarse a los guardias de Somosierra prolongando así la historia inaugural. Pero al ser ésta una versión resumida, se olvida de lo esencial. Desaparece la condición de "rendido" que el capitán quiso defender en vida y el relato lo convierte en el desertor que se negó a ser: "Su decisión no fue la de unirse al enemigo sino rendirse, entregarse prisionero. Un desertor es un enemigo que ha dejado de serlo, un rendido es un enemigo derrotado, pero sigue siendo un enemigo. Alegría insistió varias veces sobre ello cuando fue acusado de traición" (p. 15). La segunda versión aparece como una simplificación, que reduce lo individual atípico a categorías más conocidas: Alegría ya no es el vencedor rendido que renuncia a la victoria por no querer "conquistar un cementerio" sino un desertor que traicionó a su bando. En cambio la primera, que insiste en la complejidad de la construcción de la memoria, le restituye al personaje su complejidad, su grandeza y su identidad de "rendido".

<sup>20</sup> Tenemos un ejemplo similar con la expresión de la incompreensión de Lorenzo frente a la desaparición de los muebles en su casa (p. 151) cuya clave se ha dado en el fragmento anterior cuando el narrador impersonal detalla cómo los padres reúnen el dinero necesario para la huida de la familia (p. 150).

<sup>21</sup> "El muchacho había publicado unos poemas –pindáricos, decía él– en *Mundo obrero* y en algunos boletines del Ejército Popular y temió ser ajusticiado por ello. Se ocultaron en casa de Eulalia, una antigua criada de los padres de Elena, hasta que encontraron la oportunidad de salir clandestinamente de Madrid en un camión que transportaba ganado a Valladolid. No volvieron a tener noticias de ellos aunque les consolaba pensar que habían logrado exiliarse" (p. 115).

Si la relación dialéctica entre realidad y ficción plantea la cuestión de la verdad, el problema se incrementa cuando el acceso a la verdad depende exclusivamente de una memoria personal, con sus fallos intrínsecos o deliberados. Hemos visto cómo la transmisión de lo pasado mediante el relato puede deformar la naturaleza de los acontecimientos con el ejemplo del Capitán Alegría convertido en mero desertor<sup>22</sup>, pero en "El idioma de los muertos" asistimos a la instrumentalización de una memoria todopoderosa y se pone en tela de juicio la fiabilidad de los recuerdos. El texto empieza con el interrogatorio de Juan Senra, quien afirma haber conocido en la cárcel de Porlier al hijo del coronel Eymar que preside el tribunal militar: "dijo sí y, sin saberlo, salvó momentáneamente su vida" (p. 61). Ya a partir de las primeras preguntas acerca del hijo, Juan Senra se da cuenta del peligro que corre si dice la verdad: "Senra sintió cierto miedo al introducir algo de verdad en sus respuestas [...]" (p. 64) y durante el segundo interrogatorio empieza a mentir para salvarse. El alférez Rioboo le indica la versión que el padre quiere oír cuando, tras la mentira de Juan según la que el hijo estaba preso por pertenecer a la quinta columna, grita: "¡Por ser un héroe, hijo de puta, por ser un héroe!" (p. 73). Así pues, Juan ya sabe el tipo de retrato que tiene que pintar ante los padres Eymar y el narrador va evocando la sucesión de los interrogatorios insistiendo en las mentiras de Juan: "las historias que urdió" (p. 92); "los fósiles de la mentira sustituían la atrocidad de los hechos" (p. 92); "las mentiras de Juan" (p. 95), "eran mentiras no del todo inventadas" (p. 96), "volvió a mentir, a inventarse historias" (p. 97), "aquellas mentiras" (*Ibid.*), "todo lo que les he contado hasta ahora es mentira" (p. 100). Gracias a su estrategia, Juan no sólo se salva sino que llega a encarnar al hijo muerto<sup>23</sup> redimido y convertido en héroe mediante una palabra que le devuelve a la madre cierta ternura. Para ella, Miguel sigue viviendo a través de Juan, a través de su memoria.

Al yuxtaponer lo que Juan recuerda de Miguel para sus adentros y lo que contesta en voz alta al coronel, la narración pone de relieve la fabricación de una supuesta memoria: los comentarios del narrador insisten en la distancia que separa las dos versiones, el retrato halagador de quien fue un estraperlista traidor. Por lo tanto el

<sup>22</sup> Este funcionamiento de una memoria que deforma ha sido resumido por José María Ruiz-Vargas: "cuando recordamos, los procesos de construcción y reconstrucción del evento original no sólo se llevan a cabo a partir de nuestro conocimiento previo [...] sino a partir también de la movilización de nuestros prejuicios, creencias, actitudes, estereotipos, hábitos, convencionalismos culturales y un sinnúmero de factores más que, en mayor o en menor medida, influyen eliminando unos detalles, cambiando otros o introduciendo elementos nuevos" ("¿Cómo funciona la memoria? El recuerdo, el olvido y otras claves psicológicas", en *Las claves de la memoria*, *op. cit.*, p. 129).

<sup>23</sup> Se nota cuando los interrogatorios ya tienen lugar en el sótano, en "un cuartucho junto a las cocinas" más íntimo y Violeta le regala a Juan un jersey de Miguel: "[...] le tendió un jersey verdoso. 'Era de Miguelito', le dijo [...]. Ella le contaba anécdotas de su hijo a cambio de las mentiras de Juan" (p. 95). En otros momentos le trae bocadillos, se comporta más como una madre que visita a su hijo en la cárcel que como la mujer de un coronel enemigo.

lector tiene una visión total, al enterarse del proceso de manipulación llevado a cabo por el preso: “Juan Senra comenzó una mentira prolongada y densa que, surgida de un instante de piedad, se convirtió en el estribo de la vida” (p. 75). Juan elabora a partir de su propia memoria de la guerra una verdadera ficción, que convierte a Miguel en el ser bueno que no fue pero que otros pudieron ser: “Eran mentiras no del todo inventadas, pero atribuidas a alguien que no merecía ser su protagonista, al que nunca se hubiera podido atribuir algo heroico, ni altivo tan siquiera. La estrategia funcionó” (p. 96).

Mientras dice lo que el coronel y su mujer quieren escuchar, se salva, mientras que cuando restablece una versión más conforme a la verdad, se condena. Después del fusilamiento del chico de las liendres, otro preso con quien Juan había entablado una relación de amistad, decide, para vengar su muerte, decir la verdad y pinta un largo retrato del traidor cobarde:

Juan le dijo que había recordado la verdad, que su hijo fue justamente fusilado porque era un criminal, no un criminal de guerra, calificación en la que los juicios de valor cambian según el bando, sino un criminal de baja estofa, ladrón, asesino de civiles para robarles y venderlo después de estraperlo, muñidor de delincuentes y, lo que era peor, traidor a sus compinches. Gracias a él había caído toda una organización de traidores, gracias a él se había desbaratado organizaciones que traficaban con medicamentos. Pero afortunadamente de nada le había servido ser un cobarde, porque, al final, había sido condenado a muerte por un tribunal justo y ejecutado por un pelotón aún más justo. Y no fue heroica su muerte, yo –en esto mintió– estaba presente mandando el pelotón que le ejecutó. Se cagó en los pantalones, lloró, suplicó que no le matáramos, que nos diría más cosas sobre las organizaciones leales a Franco que había en Madrid..., fue un mierda y murió como lo que era. 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.

Todo fue como un fulgor, una sacudida que congeló el aliento del coronel Eymar y de su esposa. Escucharon aquel fugaz retrato de su hijo trazado con unos colores que identificaron inmediatamente como los colores de la verdad. Nadie miente para morir. (p. 100)

De esta manera, la historia de Juan plantea el problema de la fiabilidad de la memoria transmitida al mostrar cómo se puede construir la memoria colectiva a base de mentiras, pero evidencia también el poder de la memoria ya que Juan es el único depositario de la memoria del hijo muerto, el único capaz de sacarlo del olvido, de darle vida de modo ilusorio mediante sus recuerdos. El preso vencido logra controlar su destino gracias a su memoria de la guerra, la inventada que lo salva y la “verdadera” (con unas adaptaciones) con la que se condena para no seguir agradando a la familia Eymar. Con su digno recuerdo de la verdad, sume a los padres en la derrota.

En el mismo cuento, un personaje secundario, el preso Cruz Salido, encarna también el poder de la memoria ya que se deja morir hablando, recordando, convirtiendo en memoria colectiva su memoria personal de la guerra. Encuentra una forma de suicidio para derrotar a los verdugos:

Como hablar le extenuaba, decidió hacerlo hasta el agotamiento y fue poniendo voz a su memoria, llorando a Besteiro, que agonizaba en la cárcel de Carmona, a Azaña [...], a Machado [...].

Y aquel redactor jefe, entre jadeos, silencios y estertores, fue haciendo crónica de sus amigos [...]. Se agotó en una historia devastadora e interminable como su aliento que no lograba extinguirse. [...] le asfixiaba la memoria y sólo quería recordar a toda costa. Al amanecer su voz era ya el sonido de las palabras rozadas por la muerte y seguía hablando sin más descanso que el necesario para recuperar el aliento que se hacía cada vez más exiguo, más agua evaporada.

Murió tratando de recordar algo impreciso. (pp. 83-84)

Los dos ejemplos ilustran el poder de la memoria, con sus usos y sus abusos, y recuerdan que: “quien controla la memoria tiene el poder y que jugar con la memoria es jugar con un arma cuyo poder de destrucción psicológica es comparable al poder de destrucción física de una potente bomba de fragmentación”<sup>24</sup>.

Asimismo este relato pone en evidencia que el mayor poder de la memoria es su capacidad para recuperar una identidad amenazada: al recordar para la colectividad quién fue Miguel Eymar, Juan le devuelve una identidad que estuvo a punto de perder con la versión complaciente y mentirosa. La misma idea se impone con la historia del manuscrito ya que la nota introductoria se refiere a un “*sobre amarillo clasificado como DD (difunto desconocido)*” (p. 39) mientras que la nota final reproduce la investigación emprendida

---

<sup>24</sup> José Miguel Fernández Dols y Joseph de Rivera, “El síndrome de falso recuerdo”, en José María Ruiz-Vargas, *op. cit.*, p. 108.

por el editor, después de leer el cuaderno<sup>25</sup>, y termina con la revelación del posible nombre: "(Se llamaba Eulalio Ceballos Suárez. Si fue él el autor de este cuaderno, lo escribió cuando tenía dieciocho años y creo que ésa no es edad para tanto sufrimiento.)" (p. 57). El descubrimiento de la identidad y la supuesta edición del texto permiten colmar un hueco de la memoria colectiva.

Todas las historias contadas en *Los girasoles ciegos*, son itinerarios individuales que se convierten en historias ejemplares. Al centrar todos sus relatos en historias de la guerra y la posguerra, Alberto Méndez se hace creador de una memoria colectiva, desvelando una parte del "agujero negro de la historia de [su] país"<sup>26</sup>. Del primer relato al cuarto, pasamos de un saber construido por un discurso que ostenta sus mecanismos de elaboración de la memoria colectiva a un discurso que necesita la colaboración de un lector activo que acepte recomponer el *puzzle* de la memoria. Deja suponer que la memoria colectiva de la guerra queda todavía en parte por construir. Los fabuladores, autores de novelas o cuentos, son unos preciosos ayudantes.

Con una obra como *Los girasoles ciegos*, gracias a la ficción, la memoria colectiva se encuentra en la encrucijada entre un cúmulo de testimonios diversos –seleccionados–, de documentos oficiales o íntimos, que son las huellas de lo acontecido y la interpretación o la imaginación del narrador. La voz narrativa de la "primera derrota" declara: "los documentos que fueron generando los guardianes del laberinto y las pocas cartas que escribió son los únicos hechos ciertos, lo demás es la verdad" (pp. 24-25); "lo demás", es decir "la verdad", es lo que se tiene que reconstruir o sea "inventar". Poco después, con lucidez, añade: "nuestra historia [...], probablemente, tuvo bastante semejanza con lo que estamos contando" (p. 26). Ya se sabe que a través de la memoria no se alcanza ninguna verdad (si es que existe), la única verdad que se puede rozar es relativa y surge gracias a la ficción que abre la vía a lo que Rosa Regás llama el "conocimiento poético"<sup>27</sup>. Así se cumple tal vez la labor del duelo requerida por Alberto Méndez desde el epígrafe de su libro, con una ética de la escritura que se plasma en la creación de una memoria colectiva.

---

<sup>25</sup> Son tres los indicios sacados del manuscrito que legitiman la búsqueda: el nombre del pueblo, Caviedes, (p. 52), el nombre del maestro republicano asesinado, don Servando (p. 48) y el nombre del abuelo del recién nacido, Rafael (p. 56); parecen corroborar la identidad atribuida al joven soldado en la nota final: "El año 1954 fui a una aldea de la provincia de Santander llamada Caviedes. [...] Pregunté aquí y allá y supe que el maestro, al que llamaban don Servando, fue ajusticiado por republicano en 1937 y que su mejor alumno, que tenía una afición desmedida por la poesía, había huido con dieciséis años, en 1937, a zona republicana para unirse al ejército que perdió la guerra. Ni sus padres, que se llamaban Rafael y Felisa y murieron al terminar la contienda, ni nadie del pueblo volvieron a saber de él" (p. 57).

<sup>26</sup> La expresión es de Rosa Regás, "El pozo del miedo", en *La memoria de los olvidados*, Madrid, Ámbito Ediciones, 2004, p. 71.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 71.