

La novela contemporánea sobre la Guerra Civil Española puede servir como un instrumento de elaboración del duelo que no pudo hacerse debido a la guerra y sus consecuencias, a través de la (re)construcción por medio de la ficción de historias perdidas. En el presente artículo, analizamos dos relatos de la novela de Méndez en su función de instrumento de duelo.

Palabras Clave: Proceso de duelo. Novela. Guerra Civil. Memoria histórica.

Gerra eta haren ondorioak zirela eta, egin ezin izan zen dolurako bitarteko bat izan daiteke Espainiako Gerra Zibilari buruz diharduen gaur egungo eleberria, fikzioa dela medio galduriko historien (berr)eraiketaren bidez. Artikulu honetan, Méndez-en eleberriko bi kontaketa analizatzen ditugu dolu bitarteko gisa duten funtzioan.

Giltza-Hitzak: Dolu prozesua. Eleberria. Gerra Zibila. Memoria historikoa.

Le roman contemporain sur la Guerre Civile Espagnole peut servir d'instrument d'élaboration du duel qui n'a pas pu avoir lieu à cause de la guerre et de ses conséquences, à travers la (re)construction au moyen de la fiction d'histoires perdues. Dans cet article, nous analysons deux récits du roman de Méndez dans sa fonction d'instrument de duel.

Mots Clés : Processus de duel. Roman. Guerre Civile. Mémoire historique.

La novela contemporánea como instrumento de duelo.

Los girasoles ciegos de
Alberto Méndez

(The Contemporary Novel as
an Instrument of Mourning.

Los girasoles ciegos by Alberto
Méndez)

Nuckols, Anthony

Universitat de València. Departamento de filología española.
Avda. Blasco Ibáñez 32. 46010 Valencia
antnuc@alumni.uv.es

BIBLID [ISBN: 978-84-8419- 226-8 (2011); 180-199]

1. Introducción

No cabe duda de que el campo de la literatura ha aportado mucho al debate sobre la memoria histórica en España sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista durante los últimos años: según cita el novelista Isaac Rosa en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, al principio del siglo XXI se publicaron más de 419 obras literarias que incluían en su título la palabra *memoria*¹. La memoria histórica y el debate que gira en torno a este concepto ha dado lugar a películas y novelas, además del amplio debate social y político (documentales producidos por TVE, tertulias sobre la llamada Ley de memoria histórica, programas de radio, etc.), que pretenden lidiar con las estelas aún visibles producidas por la Guerra Civil Española, la posguerra, la dictadura franquista e incluso la transición a la democracia en el pasado más cercano. Muchos novelistas se han sumado a esta conversación sobre la relevancia, *necesidad* incluso, de enfrentar los temas que quedan sin resolver de estas épocas pasadas: Isaac Rosa con *La malamemoria* (1999), *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007); Alberto Méndez con *Los girasoles ciegos* (2004); Almudena Grandes y sus *El corazón helado* (2007) e *Inés y la alegría* (2010); Benjamín Prado, *Mala gente que camina* (2006); Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001); y Jorge Semprún con *Veinte años y un día* (2003); entre otros.

Alberto Méndez incluye en el epígrafe de sus *Los girasoles ciegos*, una cita del poeta Carlos Píera en la que asevera que no se ha cumplido la labor del duelo en España sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista:

Superar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido. En el caso de una tragedia requiere, inexcusablemente, la labor del duelo, que es del todo independiente de que haya o no reconciliación y perdón. En España no se ha cumplido con el duelo².

El concepto de duelo sugiere que algo valioso se ha perdido: entre lo mucho que fue perdido en la Guerra Civil y la dictadura franquista, una de aquellas cosas que nunca se podrá recuperar son las historias de los individuos desaparecidos. Es en este ámbito en el que la novela puede cumplir una función fundamental como

instrumento de duelo. Dado que en la actualidad hay menos personas que presenciaron de forma directa las atrocidades y el trauma de la Guerra Civil Española y su posguerra, escribir una novela sobre el pasado español requiere un esfuerzo por parte del autor de fusionar la historia con la ficción, pero es precisamente a través de esta unión que estos autores se enfrentan a la deuda que ha dejado el pasado.

Los autores de hoy en día pueden, dado el contexto en el que desarrollan su obra, aprovechar la libertad creativa que es propia de la literatura y recrear aquellas historias para evitar que aquellos desaparecidos durante la guerra queden condenados a una segunda muerte, eterna, creando un espacio en el que exista al menos una representación de sus historias perdidas. La recreación de aquellas historias por parte de los autores contemporáneos, aunque sean ficticias, crea en efecto una representación o idealización de lo perdido, que sirve como el objeto en el que la sociedad entera puede proyectar su pena y, por tanto, llevar a cabo el proceso de luto.

La novela de Méndez es en esencia un llamamiento a retomar, o a empezar desde cero en realidad, la labor de duelo. La asunción de este proceso nos obliga a asumir también aquello que conlleva de necesario y de obligatorio: en su novela *El vano ayer*, Isaac Rosa cuestiona el propósito de su obra con la siguiente pregunta: “¿Será posible, en fin, que la novela no sea en vano, que sea necesaria?”ⁱⁱⁱ. Para autores como Alberto Méndez o Isaac Rosa, escribir una obra de ficción sobre los acontecimientos del pasado tiene menos que ver con el hecho simple de contar una historia interesante, triste o emocionante, que con la obligación moral de rescatar lo olvidado desde el presente.

Lo que proponemos en el presente artículo es, pues, un análisis de la novela española contemporánea como vehículo para enfrentar el vacío que ha dejado el pasado, partiendo de las nociones de obligación y justicia (tanto por parte de los autores como de los lectores) que permita así realizar un trabajo efectivo de duelo. Para entender mejor en qué consiste la labor de duelo, ofrecemos un guía de este proceso, basándonos principalmente en los conceptos propuestos por Sigmund Freud y en otros estudios sobre el papel de la literatura en el proceso de duelo. Luego aplicaremos estas ideas a dos relatos de la novela de Méndez como ejemplos reducidos de la función de la novela como un espacio conmemorativo en el que pueda darse el reflejo de las historias perdidas del pasado, sirviéndonos entonces como vehículo de duelo.

2. El duelo y la literatura

2.1. Los orígenes freudianos del concepto de duelo

Escrito en el año 1915 y publicado en 1917, “Duelo y melancolía” (*Trauer und Melancholie*) es un texto en el que Freud explica el proceso por el que pasa una persona tras la pérdida de algo o alguien querido; como indica el título, Freud distinguía aquí entre el duelo y la melancolía, y aclaraba las características de cada uno de los procesos. Así, el duelo sería “la reacción a la pérdida de un ser ama-

do o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.”^{iv,1} y se daría cuando el sujeto se percata de la realidad de la ausencia definitiva del objeto amado. A partir de este momento, la libido desea desprenderse de cualquier vínculo que la ate al objeto perdido, sean recuerdos o cualquier otro tipo de asociación emocional, aunque el proceso es conflictivo, al producirse una “renuencia universal” por parte del sujeto ante la tarea de deshacerse de los enlaces con el objeto. Esta renuencia puede “alcanzar una intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria”, independientemente de que exista o no un objeto compensatorio^v. Según “Duelo y melancolía”, el trabajo efectivo del duelo se llevará a cabo únicamente cuando la libido sea por fin capaz de sustraerse completamente del objeto perdido y, posteriormente, de proyectar su deseo en otro objeto que compense la pérdida original.

El duelo, al contrario que la melancolía, no era para Freud una condición o un estado patológico. La melancolía, nos dice, consiste en “una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, [y] la inhibición de todas las funciones”^{vi}. El paciente melancólico, además, se caracteriza por reproches hacia los demás y hacia sí mismo. La perturbación del amor propio es, en efecto, la principal diferencia entre el duelo y la melancolía: “una rebaja en su sentimiento yoico, un enorme empobrecimiento del yo”^{vii}. La persona en pleno duelo percibe el mundo a su alrededor como un espacio lleno de pérdida y malestar, y el melancólico añade a estos mismos síntomas el reproche hacia sí mismo. La crítica y el desdén hacia el propio yo impiden que la libido vuelva a poner su afecto en otro objeto, pues el ello identifica al yo con el objeto perdido, resultando en la violencia interna que Freud denominó melancolía o duelo patológico.

En su artículo “El yo y el ello” (*Das Ich und das Es*), publicado seis años después, Freud admite no haber apreciado del todo la importancia y la frecuencia de la condición melancólica. No obstante, en este texto de 1923, Freud llega a la conclusión de que es justamente a través de este proceso impetuoso que el ello puede liberarse de su objeto perdido: “quizás esta identificación sea en general la condición bajo la cual el ello resigna sus objetos”^{viii}. En su nuevo análisis, el autor describe este proceso como muy habitual y lo asemeja al proceso de identificación que ocurre en los primeros años del desarrollo del ser humano. Por ejemplo, un niño llega a términos con la pérdida de un objeto a través de la identificación con el objeto: “la niña pequeña, después de que se vio obligada a renunciar al padre como objeto de amor, retoma y [...] se identifica no con la madre, sino con el padre, esto es, con el objeto perdido”^{ix}. Y es a partir de la identificación con el objeto perdido que la niña es capaz de construir su propio sentido de identidad y superar la pérdida original.

1. Es importante destacar que la definición del duelo freudiano no se restringe exclusivamente a la pérdida de personas y que la pérdida de un ideal puede provocar en el sujeto el mismo tipo de reacción.

Tammy Clewell, profesora en Kent State University, incide en el artículo "Mourning Beyond Melancholia: Freud's Psychoanalysis of Loss" que es sólo a través de la internalización del objeto perdido durante el proceso de identificación desconsolada que uno llega a ser sujeto^x. Realzando la importancia de la identificación del sujeto con el objeto perdido, Freud rompe con la oposición definitiva entre el duelo y la melancolía. Llegar a términos con una pérdida ya no implica la renuncia del objeto perdido y su posterior reemplazo por otro nuevo; en vez de buscar un sucedáneo, el sujeto ha de absorber el objeto perdido dentro de sí mismo para identificarse con él y así preservarlo.

Clewell escribe que lo que Freud presenta en «El yo y el ello» sugiere que el trabajo de duelo puede ser una labor interminable, que no acaba según el modelo consolatorio, de manera repentina. En su artículo, la autora cita una carta escrita por Freud en el año 1929, tras la muerte de su hija y dirigida al psiquiatra suizo Ludwig Binswanger, en la que Freud expresa esta idea de que la labor de duelo puede ser un proceso sin final definitivo: «Although we know that after such a loss the acute state of mourning will subside, we also know we shall remain inconsolable and will never find a substitute»^{xi}.

2.2. La aplicación del concepto de duelo al ámbito de la literatura

A pesar de las críticas presentadas por Clewell hacia el concepto del duelo consolatorio, proceso en el que el sujeto acaba con el duelo con un objeto sucedáneo, la autora admite que el concepto de duelo como reemplazo del objeto ha sido útil para algunos estudios literarios, citando principalmente las ideas propuestas por el poeta sudafricano Peter Sacks. Según este autor, el modelo del duelo consolatorio puede aplicarse por ejemplo al poema elegíaco que, "from Spenser to Yeats basically reflects a Freudian economy, where consoling substitution becomes the central aim"^{xii}. Sacks explica que la elegía refleja habitualmente las principales fases del duelo consolatorio: negación, sustitución y consolación. Para el poeta, la elegía sirve para superar la negación de la pérdida del objeto querido, pues sirve al poeta para encontrar su creatividad y usa el lenguaje como compensación. Clewell cita el trabajo de Sacks sobre el poema "On My First Son" de Ben Jonson, en el que la voz del hijo explica que, tras su muerte, se ha unido con el "mejor poema" de su padre: el poema en sí es un texto que trasciende y reemplaza el objeto original (el hijo)^{xiii}. En palabras de Sacks, el objeto perdido "is thus eventually transformed into something very much like a consolation prize—a prize that becomes the prize and sign of poethood"^{xiv}.

La idea del duelo consolatorio realizado a través de la creación literaria no deja de ser problemática, pues el producto literario como reemplazo priva al objeto original de su unicidad. Clewell nos advierte de este peligro, planteando la cuestión de que entender el producto literario como objeto sustitutivo atañe sospechas éticas e incluso políticas^{xv}. Pero si nos atenemos a la noción de que el duelo puede ser un proceso sin fin concreto, como escribe Freud en su carta dirigida a Binswanger, y que el sujeto quizá nunca encuentre con quién o qué reem-

plazar su objeto perdido, la literatura, entonces, puede servir como un espacio que recoge una representación de la pérdida que forma parte de un proceso interminable de duelo. Hemos de tener en cuenta, entonces, lo que explica Idelber Avelar cuando dice que el sujeto “percibe la unicidad y la singularidad del objeto perdido como prueba irrefutable de su resistencia a cualquier sustitución” o, en el caso de la literatura, “cualquier transacción metafórica”, como es el caso del poema de Jonson, por ejemplo^{vi}.

No obstante, Avelar nos advierte de que es importante que veamos esta resistencia a la metáfora no como un momento de vacilación que luego se superará encontrando otro objeto sucedáneo, sino como “el *locus* mismo en el que el duelo se convierte en una práctica afirmativa”^{vii}. Al sujeto no le queda más remedio que asumir este peligro y optar por una representación metafórica del otro, pero siempre que el objeto perdido se absorba, se internalice, dentro del sujeto: “Si nunca habrá incorporación del objeto perdido, si no habrá idealización del otro sin dejar atrás un residuo inasimilable, quedará siempre en el trabajo de duelo una dimensión irreductible a la operación metafórica”^{viii}. Esta misma idea resuena en el trabajo de los dos psicoanalistas húngaro-franceses, Nicolas Abraham y Maria Torok, cuando escriben que el proceso de duelo eficaz depende de una compensación meramente simbólica, en la que la unicidad del otro es proporcional a los medios de representación del sujeto, y la internalización de lo perdido por parte del sujeto es el sistema principal de sostenimiento del duelo^{ix}. El novelista, por cuestiones de representación, tiene que recurrir a la metáfora en su obra, pero no como un objeto que reemplaza, sino como una mera idealización del objeto perdido que ahora permanece de un modo u otro intacto dentro del autor y su obra.

Este entendimiento de la producción literaria como un reflejo del objeto perdido alojado dentro del yo nos conduce a otro aspecto del trabajo de duelo en la literatura que es distinto a la labor del duelo al nivel individual. Porque si bien el propósito del luto al nivel personal es superar la pérdida, sea a través del reemplazo del objeto o con la identificación del sujeto con el objeto perdido, el propósito del duelo a nivel colectivo, y a través de la novela, requiere dar sepultura y superar el pasado pero también su contrario: poder conjurar siempre aquella pérdida cuando sea necesario. En su libro *Postcolonial narrative and the Work of Mourning*, Sam Durrant trata este imperativo de la narrativa de la siguiente manera: “For the collective [...] the possibility of a just future lies in our ability to live in remembrance of the victims of injustice, in our ability to conjure the dead rather than bury them”^x.

En el ensayo “The Holocaust, History Writing, and the Role of Fiction”, Geoffrey Hartman remite a esta disyunción entre el duelo para el individuo y el duelo a través de la literatura, que consiste en superar la aflicción del duelo a través de la memorialización, y no por medio del olvido: “curing mourning through memorialization is a strange physic, since the healing power of psychic wounds is usually achieved, if at all, by forgetfulness over time”^{xi}. El objeto perdido se manifiesta, entonces, como una representación en la forma de la novela, escrita por el autor. El reflejo de lo perdido conservado entre las páginas de un libro consti-

tuye lo que Hartman llama un “olvido fiel”, que permite que la superación de una pérdida se realice a través de la preservación de la representación del objeto. Así la novela debe convertirse no en el reemplazo de aquellas historias perdidas de tal modo que permita llevar a cabo el proceso de duelo, sino que debe servir de morada para la representación o idealización de lo perdido, convirtiéndose en una especie de testimonio de aquellas pérdidas en forma metafórica.

Usando los términos empleados por Ana Luengo en su libro *La encrucijada de la memoria*, el autor, disponiendo de sus propios recuerdos, los recuerdos influidos por su entorno, asume el papel de *homo agens* cuando escribe sobre el pasado: *homo agens* porque actúa, porque tiene una voz en la esfera pública. Si el autor asume la posición de “agente de la memoria”, y si efectivamente convierte los acontecimientos traumáticos del pasado en testimonio a través de la ficción, el lector pasará a ser, a través de la lectura, testigo del pasado. El filósofo y ensayista Reyes Mate se hace eco de esta idea en el capítulo “Tierra y huesos”, de su libro *La herencia del olvido*, explicando que a base de leer testimonios un “lector” puede salir “testigo” de la violencia sufrida por los personajes del libro que, a pesar de ser ficticios, cobran verosimilitud simbólica gracias al autor y a la Historia^{xxi}. Esta misma idea resuena en *Trauma Culture* de E. Ann Kaplan, en el que explica que el trauma experimentado por un espectador o un lector forma parte de este proceso tras el cual el espectador o el lector se convierte en testigo ante las atrocidades del pasado a través de lo que llama la autora “vicarious trauma”^{xxiii,2}.

3. La necesidad de un proceso de duelo en el caso español

Inauguramos nuestra exposición con la cita de Carlos Piera en *Los girasoles ciegos* que asevera que “en España no se ha cumplido con el duelo”, y que presuponía la existencia de una deuda con el pasado y la noción de que quedan restos de aquella violencia que aún están por enfrentar, trabajar y resolver. Lo polémico de esta idea puede ilustrarse con los debates políticos y sociales en torno a la Ley de Memoria Histórica, aprobada en otoño del 2007, o la creación de asociaciones públicas respecto al tema, como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) “la Federación estatal de Foros por la memoria”³, y es que semejante observación pone en cuestión incluso el momento fundacional y las bases de la actual España democrática (la Transición). De hecho, como reconoce el filósofo y escritor Reyes Mate en el capítulo sobre España en *La herencia*

2. Ann E. Kaplan cita a Susan Sontag, quien describe su reacción al ver por primera vez una fotografía de las víctimas de un campo de concentración nazi. A través del testimonio, el lector o el espectador se hace testigo a través de la experiencia de interpretar un texto testimonial, bien sea una foto, una película o un libro (p. 91).

3. Aunque conocida coloquialmente como «La Ley de Memoria Histórica», el nombre oficial de la ley aprobada en octubre de 2007 es «Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura».

del olvido, el debate sobre la importancia de la memoria, no sólo en el caso de España sino al nivel internacional, ha hecho que disminuyera en ciertos círculos la valoración de la Transición política española: "Si hubo un tiempo en que fue vista, dentro o fuera, como modélica, ahora las que interesan son aquellas como las de Chile, Argentina o Sudáfrica, que se hicieron bajo el signo de las Comisiones de la Verdad"^{xxv}. Cuestionar la Transición española a la democracia no tendría por qué deslegitimarla del todo, pero sí que nos invita a plantearnos si, como aseveran Carlos Piera y otros, la sociedad española mantiene una deuda con el pasado.

Si respecto al duelo distinguíamos entre los procesos individuales y los colectivos, también a la hora de hablar de memoria conviene tener en cuenta esta distinción y de hecho algunos autores, como el sociólogo francés Maurice Halbwachs, definen la memoria antes que nada como un fenómeno social^{xxv}. Para recordar el pasado, en este supuesto conceptual, sería imprescindible que los individuos dispusiesen de un espacio comunicativo dentro de la sociedad, que les permitiera compartir recuerdos e historias para, en cierto modo, actualizar la memoria. Los historiadores e hispanistas alemanes Walther L. Bernecker y Sören Brinkmann afirman que estas esferas comunicativas, necesarias para la creación, la conservación y la actualización de la memoria no existían durante los casi cuarenta años de dictadura posteriores a la Guerra Civil Española:

El doble control por parte del régimen y de la sociedad circundante quitó toda posibilidad de contrastar los propios recuerdos con los de otros vencidos y, por consecuencia, hizo que la interpretación de la propia historia vital se fuera acercando a la propaganda de inculpación del franquismo^{xxvi}.

La dicotomía entre vencedores y vencidos que definía el discurso nacional oficial, apropiado por el régimen franquista durante los primeros días de la posguerra, no sólo privó a los vencidos de aquellos espacios indispensables para conservar su propia historia, sino que les obligó a construir su propia narrativa según los términos dictados por el régimen.

La ley española de Amnistía de 1977 equipara así, simbólicamente al menos, vencedores y vencidos, pretendiendo romper esa dicotomía que durante tantos años había marcado el discurso nacional (desde que en el año 1939 el régimen de Franco amnistiase los delitos cometidos contra la Segunda República). Que la reclamación de justicia retroactiva no fuera prioritaria en el debate sobre la reconciliación pudo favorecer una transición relativamente pacífica, pero a la vez, para muchos, dio lugar a una privación del derecho al luto de los vencidos, quienes incluso después de la Transición carecían de un espacio oficial en el que podían (re)construir su memoria colectiva⁴. Los acuerdos que constituyeron la

4. El historiador Santos Juliá escribe sobre los políticos españoles en el exilio y su comprensión, incluso durante los primeros años de exilio, de que la reconciliación vendría asegurada a través de algún tipo de amnistía para todos: "todos aquellos que desde los años cuarenta habían participado en el diálogo sobre el futuro de España tenían claro desde el primer momento que, llegado el caso, la retórica de la reconciliación debía encontrar su continuación en garantías jurídicas" (Juliá ápu Bernecker y Brinkmann 2009: 206).

Transición fueron “el resultado de un consenso tributario” y cuya “valoración crítica hoy en día replantea la necesidad de reivindicar esa memoria reprimida”^{xxvii}. Dado el final de la dictadura y el comienzo de una nueva etapa en la que la sociedad española disponía de unos derechos que anteriormente habían sido prácticamente inexistentes, el imperativo moral de enfrentar la deuda de memoria recayó, al principio, sobre los historiadores independientes, los escritores, cineastas y colectivos de ciudadanos.

Si “la historia no sólo es escrita por los vencedores, sino también olvidada por ellos”^{xxviii}, y sin ningún reconocimiento oficial, con una narrativa indefinida y una memoria fragmentada, ¿cómo puede ser viable el trabajo de duelo? Teniendo en cuenta el concepto freudiano del proceso del duelo que parte de la pérdida de un objeto querido y valioso, la pregunta central para enfrentar la labor del duelo a través de la literatura en el caso español no es necesariamente qué hay que hacer como proceso del luto en España, sino qué es lo que se ha perdido; en otras palabras, no podemos contestar esta primera pregunta sin preguntar por las pérdidas sufridas a lo largo de gran parte del siglo XX en España. En el caso español, la historia del siglo XX es esencialmente una de pérdidas: la pérdida de la guerra para el bando republicano y por lo tanto de la II República, las personas masacradas en las atrocidades cometidas por los dos bandos durante la guerra civil, la pérdida de niños de familias republicanas que fueron enviados a la Unión Soviética, el secuestro de niños de padres simpatizantes de la República, la pérdida de derechos civiles bajo el régimen franquista, el expolio ilegal de tierras, etcétera. Para nosotros, y según los parámetros a los venimos insertando en nuestra investigación, la novela española de duelo sería, por tanto, aquella escrita por autores que pretenden proyectar esas pérdidas reales en la ficción, ya sean estas pérdidas personales y vividas por los propios autores, o pérdidas heredadas a través de las generaciones, como podría ser el caso de un autor que, sin haber vivido necesariamente en los contextos mencionados, pretenda enfrentar las deudas del pasado a través de la ficción.

Combatir las deudas del pasado no se trata de centrar la culpa en nadie; en el artículo «Faltos de memoria» Juan Ramón Resina explica que muchas veces los que critican la manera en que se dio la transmisión de los acontecimientos del pasado antes, durante y después de la Transición, “raramente admiten que la distorsión y el olvido pueden ser intrínsecos al recuerdo” y que “la anulación del pasado no afectó tanto al campo de la historiografía como a las áreas relacionadas con la percepción sensorial y con el espacio virtual de la memoria colectiva”^{xxix}. Ya que el problema de la memoria no se debe necesariamente a un error puramente historiográfico, sino a una memoria colectiva incompleta, que carece de ciertas memorias individuales, estos autores se ven obligados ahora a recrear estas historias, a exhumarlas, y a apropiárselas a través de las herramientas de la creación literaria, otorgándoles ese espacio comunicativo necesario para la creación y preservación de la memoria.

Estos novelistas, como hacen Méndez o Rosa, apelan a la historia usando detalles concretos de ésta (lugares, fechas, figuras históricas, etc.) e incorporán-

dolos a la ficción, para explorar las posibilidades de lo que *podría* haber pasado, esencialmente “descubriendo” los recuerdos e historias perdidos a través de su propia ficción. Los autores escriben novelas en las que los personajes son productos de ficción, pero que viven sin duda en un mundo histórico, lleno de referentes reales que nos sitúan dentro de la época. En una entrevista, Méndez reflexiona sobre su propio libro y afirma respecto a su escritura: “no son historias ciertas, pero sé que son verdad”^{xxx}. Fusionando datos reales con las historias de ficción, estas novelas se convierten en testimonios con una plausibilidad que tiene el fin, no de acercarnos a la historia, sino de «reclamar la capacidad de cada uno de nosotros para acercarnos al recuerdo», que es el proceso de duelo literario^{xxxi,5}.

4. Los girasoles ciegos de Alberto Méndez como instrumento de duelo

Los girasoles ciegos se publicó en 2004, el mismo año en que murió su autor. Alberto Méndez, nacido en 1941, ganó póstumamente el Premio Nacional de Narrativa el año siguiente, gracias a éste su único libro publicado. La novela, que ha disfrutado de un gran éxito internacional, y que ya en 2007 contaba dieciséis ediciones, se adaptó al cine en 2008, por José Luis Cuerda y Rafael Azcona. De la novela se dijo, laudatoriamente el año de su publicación, que es “un libro ejemplar sobre las consecuencias de la Guerra Civil” que “contribuye, desde la más ferviente aplicación literaria, a una normalización no falseada de nuestra herencia histórica”^{xxxii}. En un artículo de *El Mundo*, Santos Sanz Villanueva adjudica el éxito de *Los girasoles ciegos* no tanto a la publicidad editorial como a la de sus lectores, “impulsados por la autenticidad de una escritura sobria” y reconoce su originalidad diciendo que “ha sido un triunfo de la Literatura, dicho sin rubor con el énfasis de la mayúscula, sobre el mercado”^{xxxiii}.

Los girasoles ciegos consiste en cuatro relatos cuyos argumentos transcurren a lo largo de cuatro años, empezando en el año 1939, el último año de la guerra, y terminando en 1943. Méndez se acerca a la cuestión del duelo estableciendo como tema principal la dicotomía entre la derrota y la victoria, presente en estas cuatro historias que se ordenan cronológicamente y son tituladas como sucesivas derrotas: “primera derrota,” “segunda derrota,” etcétera. Cada cuento es, en sí mismo, la narración de una derrota personal para los protagonistas, quienes, a la vez, están vinculados de un modo u otro a los demás personajes de los otros cuentos. Orsini-Saillet explica “en su ponencia la memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez” que este tema de la derrota frente a la victoria que recorre la novela entera “significa que la derrota de unos se prolonga en la derrota de otros y que todos son unos vencidos de la misma historia”^{xxxiv}. Las derrotas personales (es decir, las historias personales) son rescatadas

5. La letra cursive es mía.

del olvido por el uso que hace Méndez de la novela, pues cada narrativa singular se entrelaza con la derrota al nivel nacional, dejando que el lector participe en la exhumación de lo perdido a la vez que acompaña al autor en su proceso creativo:

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 momentos. *Los girasoles ciegos* es una ficción 'cargada de responsabilidad' que nos permite compartir lo que se calló^{xxxv}.

Es decir: Méndez ayuda a que estas posibilidades históricas, historias individuales que podían haber sido olvidadas, sí pasen a la Historia y, por tanto, a la memoria colectiva.

Cada cuento es único en su planteamiento de los temas, establecidos de manera independiente en varias dicotomías, como victoria/ derrota, ficción/realidad, y lo conservado/lo perdido. Pero la estructura que Méndez elige para cada cuento, utilizando varios tipos de narración y presentando varios puntos de vista, da vida a las historias personales que fueron enterradas en el pasado con una pluralidad que las enmarca a su vez en una narración colectiva, cuando cada singularidad –en fondo y en forma– se incluye en la estructura total de la novela. La cita del poeta Carlos Píera como epígrafe sirve como guía del planteamiento general de esta novela-suma de cuentos, incitándonos a asumir la relación entre la verdad histórica y las múltiples verdades perdidas y sugiriendo que el proceso de creación por parte del autor puede llenar el vacío dejado por la desaparición de aquellas verdades. En nuestra exposición nos centraremos en el análisis del primer y el tercer relato, atentos a los tipos de narración y las maneras en que Méndez plantea el tema de la derrota para crear una narrativa personal-colectiva que busquen rescatar las historias perdidas del pasado y darles un espacio para una representación de lo perdido y así participar en la constante memorialización que constituye el proceso de duelo a través de la literatura.

4.1. El primero relato de *Los girasoles ciegos*

El primer cuento de *Los girasoles ciegos*, "La primera derrota: 1939 o si el corazón pensara dejaría de latir", se sitúa en el Madrid de los últimos momentos de la Guerra Civil. Quien nos cuenta la historia es un narrador heterodiegético que centra la narración en el personaje Carlos Alegría, capitán de intendencia del ejército franquista que, en el último momento de la guerra, decide cambiar de bando y entregarse como rendido a las fuerzas republicanas a pesar de que las tropas nacionales están a punto de tomar la ciudad. La historia de este personaje, totalmente inventada por Méndez, se vincula a la verdad histórica a través de referencias concretas a figuras reales, como el General Lister, y a momentos históricos como la caída de Madrid. El relato, ficticio, busca el mayor grado de plausibilidad con la recreación de los trabajos historiográficos que "contribuyen a producir una fuerte impresión de realidad"^{xxxvi} dando forma al hilo narrativo con testimonios de aquellas personas que conocían al capitán Alegría, cartas escritas por

éste, y fragmentos del juicio al que fue sometido el protagonista. Además, la historia de este personaje y su decisión de cambiar de bando justo antes de que los franquistas tomen posesión de la ciudad es, para el narrador, una especie de reportaje periodístico, lo cual se refleja en el tono general del cuento. En los últimos momentos de la guerra civil, el capitán se convierte en un puente entre los dos bandos que en ese momento están en el proceso de dejar su identidad como contendientes en la batalla, y asumir las nuevas identidades de (bando) vencedor y (bando) vencido. Asimismo representa la historia echada en el olvido que el narrador resucita a través de su deseo de contar lo que le pasó al capitán.

En este primer relato, lo poco tradicional de la narración abre un abismo entre el narrador, situado junto a los lectores, y el protagonista del cuento y su historia; así, desde el inicio del cuento el narrador se presenta en primera persona del plural, hablando no sólo por él mismo sino por un *nosotros*, es decir él, los lectores o cualquier persona que no esté conectada personalmente con el personaje de Carlos Alegría: “Ahora sabemos que el capitán Alegría eligió su propia muerte a ciegas...”^{xxxvii,6}. Este *nosotros*, presente a lo largo del relato, hace hincapié una y otra vez en la idea de que quien se ha interesado por la historia del Capitán Alegría no es un individuo, sino un colectivo que comparte esta memoria *nuestra*, una memoria que, definida por el tono del narrador, lo engloba a él y a todos sus lectores: “Del periplo de Alegría desde aquel sótano al pelotón de fusilamiento *tenemos* sólo datos imprecisos”^{xxxviii}. Disponiendo de documentos y cartas, el narrador revela su deseo de compartir desde el tiempo de narración lo que “ahora sabemos”, como si se tratara de un reportaje de prensa que busca arrojar luz sobre un acontecimiento desconocido hasta ese momento.

El narrador compensa esta “imprecisión de algunos datos”, que añade verosimilitud a “su investigación”, con un estilo de narración heterodiegética que permite que el lector sepa qué es lo que piensa el protagonista, o más bien lo que probablemente hubiera pensado en ciertas circunstancias a pesar de que no exista ningún documento en el que el protagonista detalle explícitamente sus pensamientos; un ejemplo de esto es la osadía con la que el narrador escribe que Carlos Alegría “hubiera querido explicar por qué abandonaba el ejército que iba a ganar la guerra, por qué se rendía a unos vencidos, por qué no quería formar parte de la victoria”^{xxxix}. Por otro lado, las fuentes que el narrador sí consigue, ayudan al lector a contextualizar la historia del Capitán Alegría (y su mundo interior), revistiendo el texto de un aire histórico y verosímil que nos invita a creer en la existencia histórica del capitán Alegría.

Así, por ejemplo, el narrador está en posesión de una transcripción del juicio del Capitán Alegría en el que explica por qué decidió entregarse a los republicanos. El narrador dice que ese documento es “el más real que tenemos de lo realmente ocurrido, la única verdad que refrenda nuestra historia, que, probablemente, tuvo bastante semejanza con lo que estamos contando”^{xl}. A lo largo del

6. La letra cursive es mía.

relato también aparecen fragmentos de cartas intercambiadas entre el Capitán Alegría y su novia Inés Hoyuelos, los padres de Alegría y otras personas relacionadas con el protagonista. Estas cartas ayudan también al lector a entender mejor al personaje central: por ejemplo, al principio del relato aparece una cita de una carta escrita por Alegría y dirigida a un viejo profesor suyo dos meses antes de rendirse en la que dice:

La violencia y el dolor, la rabia y la debilidad, se amalgaman con el tiempo en una religión de supervivencias, en un ritual de esperas donde entonan la misma salmodia el que mata y el que muere, la víctima y su verdugo; ya sólo se habla la lengua de la espada o el idioma de la herida^{xli}.

Estos son ya pensamientos de Alegría expuestos “sin filtro ni interpretación”, aunque esta su desilusión por la guerra que resultará en su rendición está ya contextualizada y expresada como realidad. Gracias a la estructura del cuento, la narración extradiegética y la inclusión de documentos y testimonios recogidos por el narrador mismo, el lector puede ver a Carlos Alegría y su historia con legitimidad e historicidad.

Como ya hemos mencionado anteriormente, el personaje que crea Méndez en esta *Primera Derrota* sirve como alegoría de la reconciliación, pues ya después de entregarse al bando derrotado como soldado del ejército sublevado no se encuentra ni con los vencedores ni con los vencidos. En la transcripción de su juicio, Alegría explica que se ha rendido por su desilusión con la guerra y el ejército y da ejemplos de varios instantes en los que él y otros miembros del ejército franquista estaban a punto de tomar la ciudad de Madrid en el año 1937 pero no lo hicieron a propósito, para que la guerra durara más tiempo. En la transcripción explica que ya había llegado a la conclusión de que lo que las fuerzas franquistas querían no era la victoria sino la mayor cantidad de muertos posible:

– Preguntado acerca de si son las gloriosas gestas del Ejército Nacional la razón para traicionar a la Patria, responde: que no, que la verdadera razón es que no quisimos entonces ganar la guerra al Frente Popular.

– Preguntado que si no queríamos ganar la Gloriosa Cruzada, qué es lo que queríamos, el procesado responde: queríamos matarlos^{xlii}.

El condenado es sentenciado a muerte por traición, algo que el lector sabe que ocurrirá desde el principio, y pasa a ser así un vencido a pesar de haber luchado con el ejército vencedor. Una vez que es condenado, espera detenido en una cárcel y al cabo de nueve días es fusilado junto a los demás presos, aunque entonces el narrador sorprende a sus lectores; después de que Alegría escuche a los soldados dar la orden de disparar se nos ofrece una frase enigmática: “Cuando el capitán Alegría recobró el conocimiento.” La supervivencia del capitán Alegría se convierte en una especie de resurrección, un renacimiento: “Alegría siempre habló de ese momento como de un parto”^{xliii}. Después de sobrevivir su propio fusilamiento, el condenado se echa a andar hacia su pueblo por una sierra de montañas que el narrador describe diciendo, “Esas montañas surgen allí para partir España en dos mitades y ahora se nos antoja que el esfuerzo brutal de atrave-

sarlas fue otra forma de ignorar lo que separa, de querer estar siempre en los dos lados".^{xiv} Esta imagen de España partida en dos ahonda en la estructura habitual de la narrativa sobre la guerra civil y la posguerra, y que Méndez usa en sus relatos para trascenderla, pues Carlos Alegría, vencedor y vencido a la vez, ya no pertenece a ella. El propio protagonista se niega a enmarcarse en ella y a definirse como vencido o vencedor, pues para él no hay vencedores, sólo vencidos. Esto queda patente cuando, al final del cuento Alegría, que llega a su pueblo y encuentra a unos soldados que descansaban después de una batalla, saca un papel y toma nota de lo que ve en esos soldados, reconociendo que no hay vencedores, sólo vencidos: "¿Son estos soldados que veo lánguidos y hastiados los que han ganado la guerra? No, ellos quieren regresar a sus hogares adonde no llegarán como militares victoriosos sino como extraños de la vida, como ausentes de lo propio, y se convertirán, poco a poco, en carne de vencidos. Se amalgamarán con quienes han sido derrotados"^{xiv}. Al final del cuento los lectores sabrán, gracias a la labor casi periodística del narrador de buscar todo lo posible sobre el capitán Alegría, que el protagonista volvió a ser detenido más tarde, y que su vida terminó con el robo del fusil de un guardia civil que usó para suicidarse.

Este primer relato puede servir como un vehículo para el proceso de duelo a través del personaje del capitán Alegría, cuyo estado de vencido trasciende las divisiones de la guerra. Esta figura metafórica representa al nivel individual y al nivel colectivo las pérdidas de la guerra. El narrador de Méndez, en este primer relato, junta documentos y cartas, cualquier cosa que le puede facilitar la reconstrucción de la vida de Alegría, para poder arrojarle luz y otorgar a su historia un lugar permanente y físico a través de las páginas del libro. El producto de este trabajo de investigación realizada por el narrador (aunque no descrito en el relato mismo) no sólo sirve para construir ese espacio conmemorativo en el relato, sino también nos invita como lectores a participar directamente en la recuperación de la historia perdida del capitán, lo cual se evidencia a través del *nosotros* que aparece a lo largo del cuento. Así nosotros como lectores también nos transformamos en testigos de un acontecimiento que se salva gracias a la ficción de Méndez.

4.2. El tercer relato de *Los girasoles ciegos*: La verdad por fin revelada

El cuento "El idioma de los muertos", el tercero en *Los Girasoles Ciegos*, nos es presentado por un narrador heterodiegético y omnisciente que intenta revelar cierta historia verdadera a pesar de que algunos de los personajes del relato tienen gran interés en ocultarla. El cuento se centra en los últimos días de la vida de Juan Senra, profesor de violonchelo y comunista. Encarcelado en una prisión, Juan Senra es interrogado por el coronel que preside el Tribunal de Represión de la Masonería y el Comunismo, y es a través de este interrogatorio que se revela el pasado de Senra y la historia que lo vincula al hijo del coronel, Miguel Eymar. El interrogatorio, que da forma a este cuento, se centra no en la relación de Senra con el comunismo, sino alrededor de su conocimiento de este *tal* Miguel Eymar,

un asunto por el que sabemos se ha interrogado a todos los demás presos. Juan admite haber conocido a Eymar en la cárcel de Porlier, pero a partir de esta revelación, el protagonista no se atreve a contar la verdad de cómo había conocido al chico; tal y como explica el narrador, Senra siente “cierto miedo al introducir algo de verdad en sus respuestas.” En este momento el lector no sabe cuál es el pasado de Miguel Eymar, pero el narrador revela que lo que se le cuenta al coronel después es una mentira: “Juan Senra necesitaba tiempo para reconstruir un recuerdo sin memoria porque ni la debilidad ni el pánico conseguían que olvidase la verdadera historia de Miguel Eymar”^{xlvi}. Esto es lo que descubrimos en la primera interrogación de Senra, pues, por miedo, el protagonista deja de hablar, y es torturado por no responder.

En la siguiente sesión de interrogación Senra habla más, pero su narración es una historia inventada, fabricada por él para salvarse. A partir de este momento conoceremos la historia ficticia que Senra ofrece al tribunal, junto a la verdadera historia del hijo del coronel, revelada por el narrador omnisciente, que en realidad narra lo que está pasando por la cabeza de Senra. Así, cuando el tribunal quiere saber qué conocimiento tiene Senra de los motivos por los que Miguel Eymar estaba preso, los lectores *sabemos* que lo que Senra piensa es que, “Por último había cometido un asesinato,” pero a la vez *leemos* cómo responde en voz alta al padre de Eymar, “Por pertenecer a la quinta columna, mi coronel”^{xlvii}. Así que la verdadera realidad del hijo se revela a través de la narración del narrador omnisciente que relata los pensamientos de Senra, mientras la verdad inventada se revela mediante el diálogo entre el coronel y Senra.

A partir de ese momento, empiezan a existir dos realidades: la verdadera que se narra en los pensamientos de Juan, y la inventada, la mentira, que se revela en los diálogos. La verdad para los padres de Miguel Eymar es que su hijo fue detenido por ser parte de la quinta columna en el Madrid republicano de aquellos días, mientras la verdad para Juan Senra es que el hijo fue un delincuente, un asesino y un traidor. En este momento coexisten dos historias (de nuevo, una dualidad) pero el juicio por la verdad que se ha emprendido implica que no podrán existir juntas para siempre. La dificultad moral que entraña esta nueva dualidad, este enfrentamiento de historias, radica en que la verosimilitud y vigencia de la historia falsa permite a Senra seguir viviendo, y no sólo viviendo, sino viviendo bien por el tratamiento especial que recibe de la mujer del coronel: “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”^{xlviii}. Senra sólo cuenta la historia verdadera en una ocasión, a un compañero prisionero, Eduardo, que, podemos intuir, será en cualquier caso fusilado. A través de esta confesión de Senra a Eduardo sabemos que las incursiones del narrador en la psique del personaje *no es invención literaria*: sabemos por el propio Juan que Miguel Eymar “era un cabrón” y sabemos la intención de Juan porque explica que “Les digo lo menos posible, para ver si me deja vivir unos días más. Eso es todo.” Esta verdad, expresada en boca del protagonista, es de todos modos parcial: la historia entera queda guardada en la memoria del protagonista y sólo el narrador tiene en

este momento el poder de hacer una reconstrucción total, pero de nuevo alejada de la “mera ficción”, porque llegado un momento el protagonista, hablará y así quedará reflejado en las actas del juicio (reales, en nuestro contexto).

Mientras está en la cárcel, Senra se hace amigo de un chico que se llama Eugenio. Ambos departen en confianza sobre la guerra, y Senra hasta se preocupa por los piojos de Eugenio. El chico es el único amigo que Senra tiene mientras está encarcelado, y cuando hacia el final se entera de que lo van a fusilar, se desespera: Senra decide que ya no quiere seguir con este juego de la mentira. En la siguiente reunión entre los padres de Miguel Eymar y Senra, el protagonista afirma “Es que he recordado”^{xix}. El narrador describe lo que Senra está pensando en ese instante diciendo, “Juan era su juguete, algo que tenía que funcionar cuando ellos le dieran cuerda, moverse cuando le empujaran, parase cuando se lo ordenaran”^l. Después el narrador nos narra lo que siguió al recordar de Senra: que Eymar fue justamente fusilado porque era un delincuente. Este párrafo empieza con las descripciones del narrador, y acaba con la conversación entre Juan y los padres.

Aquí hay un cambio de papeles: ahora lo que está contando en voz alta es la verdad, y las descripciones de las caras que vienen después no son descripciones de Juan Senra y su miedo, sino de las reacciones de los padres. Además, los padres tienen que creer la historia; “Escucharon aquel fugaz retrato de su hijo trazado con unos colores que identificaron inmediatamente como los colores de la verdad. Nadie miente para morir”^{li}. En efecto, a Juan lo fusilan al cabo de dos días. Los padres han escuchado la verdad acerca de su hijo, pero como son del bando vencedor, pueden elegir qué verdad quieren. Al final del cuento, los únicos que saben la *verdadera* historia acerca del pasado de Miguel Eymar son Juan Senra, los padres del chico, y el narrador. Pero Senra ha muerto y los que le sobreviven deciden ocultar la verdad. Ahora, la única entidad que conoce la verdadera historia y la revela es el narrador, y esto se sabe porque si no fuera así, éste no estaría relatando el cuento entero. A través la creación del narrador omnisciente en este relato, Méndez utiliza la ficción para poder revelar una verdad que había permanecido ocultado durante décadas. Al dejar que el narrador revela la verdad sobre el hijo de Eymar y lo que le había pasado a Juan Senra en su lucha por su vida, Méndez ayuda a que nosotros como lectores seamos testigos a las verdades que antes estuvieron ocultadas. Orsini-Saillet reconoce que las “verdades” de *Los girasoles ciegos* no son fácticos e históricos, pero sí existen e a través de novela y “surge[n] gracias a la ficción”ⁱⁱⁱ.

5. Conclusiones

El columnista Francisco Solano del periódico *El País* explica así en su artículo “El rechazo al olvido” lo que hace Méndez, diciendo que el autor

instaura un modo de liturgia civil que invoca el duelo como la única fórmula de reconocimiento público de la tragedia. Sus personajes no son del todo comprensibles, no pueden serlo; aunque acotados en su individualidad maltratada, se proyectan como una contradicción que sólo resuelve la muerte. De ahí serán muertos que aún hostigan la memoria de este país, que serán fantasmas hasta que no se asuma su presenciaⁱⁱⁱ.

En esta novela en que los narradores heterodiegéticos complementan y apoyan a los narradores en primera persona, Méndez no sólo exhuma las memorias individuales que fueron enterradas en la derrota, sino que también crea una narrativa colectiva, o memoria colectiva, que es consciente de, y que se apoya en, las historias individuales.

Los girasoles ciegos es una novela que está necesariamente involucrada en un trabajo de duelo que surge, sobre todo, a partir de la voluntad de engendrar consciencia de las fundaciones injustas del presente y con la esperanza de un futuro más justo en el que existe, a través de la novela y otros textos, un espacio conmemorativo que recoja o refleje las historias del pasado que habían sido olvidadas. Como hemos señalado a través de las observaciones de Clewell, el duelo a través de la literatura no puede buscar reemplazar esas pérdidas del pasado, ya que esto implica una negación absoluta de las personas e historias originales. El trabajo de duelo literario ha de buscar rescatar lo perdido a través de la ficción y una memorialización que no tiene fin concreto. Leer novelas como *Los girasoles ciegos*, que pretenden (re)construir testimonios de episodios traumáticos del pasado, son una invitación a participar en esa memorialización a través de una ficcionalización de aquello que se creía olvidado para siempre y de la capacidad de conjurar esas fantasmas y, como escribe Solano, asumirlas a través de la novela.

6. Bibliografía

- i. ROSA, Isaac. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 2007; 11 p.
- ii. PIERA, Carlos ápod Alberto Méndez. *Los girasoles ciegos*, Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., 2004; 11 p.
- iii. ROSA, Isaac. *El vano ayer*. 6ª ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 2004; 17 p.
- iv. FREUD, Sigmund. *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico: Trabajos sobre metapsicología y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu; 58 p.
- v. Idem, 59 p.
- vi. Idem, 58 p.
- vii. Idem, 59 p.
- viii. FREUD, Sigmund. *El yo y el ello y otras obras*. Buenos Aires: Amorrortu; 6 p.
- ix. Idem, 7 p.
- x. CLEWELL, Tammy, "Mourning Beyond Melancholia: Freud's Psychoanalysis of Loss". En: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 52.1, 2004; 61 p.
- xi. *Ibíd.*
- xii. Idem, 48 p.
- xiii. Idem, 49 p.
- xiv. SACKS, Peter ápod Clewell; 50 p.
- xv. *Ibíd.*
- xvi. AVELAR, Idelber, *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000; 283 p.
- xvii. *Ibíd.*
- xviii. Idem, 288 p.
- xix. CLEWELL, Tammy; 50 p.
- xx. DURRANT, Sam, *Postcolonial Narrative and The Work of Mourning*, Albany, Nueva York: State University of New York Press, 2004; 8 p.
- xxi. HARTMAN, Geoffrey. "The Holocaust, History Writing, and the Role of Fiction". En: *After Representation? The Holocaust, Literature, and Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2010; 32 p.
- xxii. MATE, Reyes (2008). *La herencia del olvido*. Madrid: Errata Naturae Editores; 161 p.
- xxiii. KAPLAN, E. Ann, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2005; 123 p.
- xxiv. MATE, Reyes; 151 p.
- xxv. HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: Chicago University Press, 1992.
- xxvi. BERNECKER, Walther L. y Sören Brinkman. *Memorias divididas: Guerra civil y franquismo en la sociedad y la política españolas 1936-2008*. Madrid: Abada Editores, S. L., 2009; 241 p.
- xxvii. GÓMEZ-MONTERO, Javier. "Crónica parcial de la memoria literaria de la Transición española". En: *Memoria literaria de la Transición española*. Madrid: Iberoamericana, 2007; p. 27.
- xxviii. RESINA, Juan Ramón. "Faltos de memoria." En: *Memoria literaria de la Transición española*. Madrid: Iberoamericana, 2007; 22 p.
- xxix. Idem, 19 p.
- xxx. MÉNDEZ, Alberto ápod Catherine Orsini-Saillet. "La memoria colectiva de la derrota: Los girasoles ciegos de Alberto Méndez" *Congreso Internacional de la Guerra Civil Española*. SECC: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009. 6 p.
- xxxi. AGUADO, Txetxu. "Modelos emocionales de memoria: el pasado y la transición", *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*. Madrid, Iberoamericana, 2011; 51 p.

- xxxii. SOLANO, Francisco. "El rechazo al olvido." *El País*, 28 feb. 2004.
- xxxiii. SANZ VILLANUEVA, Santos. "El milagro de 'Los girasoles ciegos': Cuando la Literatura triunfa sobre el mercado." *El Mundo*, 7 oct. 2005.
- xxxiv. ORSINI-SAILLET, Catherine; p. 4.
- xxxv. Idem, p. 6.
- xxxvi. ORSINI-SAILLET, Catherine. "La memoria colectiva de la derrota *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez". La guerra civil española (1936-1939). Vol. Congreso Internacional, Madrid, 27-29 noviembre 2006. (Coord. Santos Juliá. UNED). http://www.seu-es.com/media/docs/33_2_ORSINI.pdf, 2006.
- xxxvii. MÉNDEZ, Alberto; p. 13.
- xxxviii. Idem, p. 24.
- xxxix. Idem, p. 17.
- xl. MÉNDEZ, Alberto; p. 26.
- xli. Idem, p. 14.
- xlii. Idem, p. 28.
- xliii. Idem, p. 31.
- xliv. Idem, p. 34.
- xlv. Idem, p. 36.
- xlvi. Idem, p. 64.
- xlvii. Idem, p. 73
- xlviii. ORSINI-SAILLET, Catherine; p. 14.
- xlix. Idem, p. 100.
- l. Idem, p. 99.
- li. Idem, p. 100.
- lii. ORSINI-SAILLET, Catherine; p. 16.
- liii. SOLANO, Francisco. "El rechazo al olvido." *El País*, 28 feb. 2004.