

## Comunicaciones

### Entre el recuerdo y el duelo: La función de la literatura en la obra de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*

Nélida Rovetta y Cecilia Delbene  
Instituto de Profesores Artigas (I.P.A., Montevideo, Uruguay)

#### Resumen

El presente estudio se propone trabajar con la función de preservar historias y de construir realidades, propia de la literatura, y más concretamente, de la escritura. Entre la preservación del yo y su circunstancia –personajes narrando cierta parte acuciante de sus vidas– y el propósito social de lograr el duelo –propósito que no puede tener otro sino el autor inserto en su contexto social– la literatura se presenta como el instrumento apropiado. A partir de las teorías que plantean que la realidad es un constructo, creemos que la obra de Méndez responde a la misma función. No se trata, sin embargo, del invento ficcional; Méndez no inventa una situación de guerra, pero pone su mirada en ella, invitándonos así a que nosotros también lo hagamos, como único modo de patentizar el vacío para llegar al duelo. Éste no implica una anagnórisis, una epifanía, sino un lento proceso de elaboración, en el que todos los actores, no importa a qué bando hayan pertenecido, están involucrados. De la ceguera al duelo. Esa es la necesidad del escritor: la reconstrucción de la derrota a través del relato, derrota que va más allá de la filiación política. Como la muerte, ésta es presentada como la gran igualadora, como la única consecuencia de esta guerra fratricida.

**Palabras clave:** *Girasoles ciegos* - derrota - escritura - transcripción

#### 1. Vivir la derrota

La novela de Alberto Méndez *Los girasoles ciegos*, nos enfrenta a cuatro derrotas. El lector ingenuo supone de antemano que, dado el desenlace de la Guerra Civil española, los protagonistas serán aquellos que perdieron la guerra. El primer relato, sin embargo, contradice esta suposición estableciendo un concepto de derrota mucho más amplio y que no funciona como sinónimo de vencido. Si bien se intuye en el texto la inclinación izquierdista del autor, la mirada no se posiciona desde un bando determinado. La derrota se configura desde el comienzo, como un elemento igualador: vencidos y vencedores son igualmente derrotados. Todos los personajes –¿y todos los españoles?– comparten esta característica.

El orden de los relatos no responde solamente a un criterio cronológico, a pesar de las fechas 1939, 40, 41, 42, en todos los casos, además, se establece una determinada derrota. En el primer relato, pues, se define este concepto y se lo separa del de vencido.

“*Primero se rindió, luego se entregó al enemigo*” (Méndez, 2004: 13). Con esta acción comienza la narración. Carlos Alegría, capitán del ejército insurrecto cruzó el campo de batalla con las manos en alto un par de noches antes de la rendición de Casado que pondría fin a la Guerra Civil. El protagonista del primer relato eligió no ser parte del bando vencedor y sin embargo, “*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...*” (Méndez, 2004: 15). Así, Alegría se coloca en un lugar que, sin eliminar las divisiones, las trasciende. Es pues esta decisión –la de asumirse como derrotado– la que hace patente un nuevo espacio: el de la guerra en sí misma, común a todos y cuya única consecuencia es la derrota.

El último punto de la resistencia ha caído, vencidos y vencedores se ocupan de las consecuencias inmediatas de la resolución del conflicto. Sólo Alegría, por ahora, ha conseguido ver más allá y es esta conciencia la que lo separa del resto, lo aísla y lo



condena. Ya no pertenece al bando vencedor pero tampoco será aceptado por los vencidos. Unos y otros lo ven como un traidor, ninguno lo quiere entre los suyos. De aquí en más, *"ignorando lo que separa"* (Méndez, 2004: 34), al personaje le corresponderá un espacio indeterminado, en el medio: en ambos lados y en ninguno. En este rol de equilibrista, el capitán rendido se salvará de un fusilamiento, descubriéndose vivo en una fosa común:

Hay una oscuridad para los vivos y otra oscuridad para los muertos y Alegría las confundió porque no trató de abrir los ojos, pero al oír su propio llanto supo que aquél no era el silencio de los muertos. Estaba vivo. (Méndez, 2004: 31)

Habiendo trascendido todo los límites: los de la guerra y los de la vida, al capitán sólo le queda vagar sin rumbo.

*"Es gris el color de la huída y triste el rumor de la derrota"* (Méndez, 2004: 41) escribe el joven de la segunda historia. La derrota, vislumbrada por Alegría en el primer relato, adquiere en ésta su más terrible y real magnitud. Recordemos. Los personajes: una pareja de jóvenes que ha huido a la montaña; él es poeta y ella estaba embarazada de ocho meses. Elena ha muerto en el parto y su hijo, a quien *"la vida se le impone a toda costa"* (Méndez, 2004: 44), yace junto al cadáver de su madre. Escondidos en una cueva, afuera hiela y el alimento es escaso, por lo que no pasará mucho antes de que padre e hijo mueran también. Aunque *"morir no es contagioso"* escribe el poeta:

La derrota sí. Y me siento transmisor de esa epidemia. Allá adonde yo vaya olerá a derrota. Y de derrota ha muerto Elena y de derrota morirá mi hijo al que todavía no he podido poner nombre. Yo he perdido una guerra y Elena, a la que nadie jamás hubiera pensado en considerar un enemigo, ha muerto derrotada. Mi hijo, nuestro hijo, que ni siquiera sabe que fue concebido en el fulgor del miedo, morirá enfermo de derrota. (Méndez, 2004: 45-46)

El concepto de derrota queda así, cabalmente definido: es una epidemia y como tal se expande sin distinciones y se transmite de generación en generación. Todos aquellos que participaron de esta guerra están infectados e infectarán a los suyos, nadie se salva y he aquí lo terrible. Recordemos lo que Alegría escribió antes de su *"segunda muerte"*, la *"real"*:

¿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, de los que sólo se diferenciarán por el estigma de sus rencores contrapuestos. Terminarán temiendo, como el vencido, al vencedor real, que venció al ejército enemigo y al propio. Sólo algunos muertos serán considerados protagonistas de la guerra. (Méndez, 2004: 36)

Los personajes de los dos primeros relatos no sólo viven la derrota sino que reflexionan acerca de ella, pueden verla y la describen. Ahora que el lector también la conoce, podrá reconocerla en cada uno de los personajes que participan de esta novela: Juan Senra, Eugenio Paz, el coronel Eymar y su mujer; Lorenzo, Elena, Ricardo, Salvador. Todos la padecen, no importa a qué bando hayan pertenecido.

## 2. Escribir la derrota

Además de la derrota, otro de los elementos que da unicidad al periplo de los personajes es la escritura. En efecto, es ésta un elemento en común en todos ellos. Cada



relato escrito por cada personaje permite dar cuenta de una realidad que supera la capacidad de entendimiento, donde lo único vivo es la muerte:

“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.” (Méndez, 2004: 14)

Dirá el capitán Alegría en una carta a su profesor.

La escritura patentiza el presente e intenta dar cierre a una vida que se sabe definitivamente perdida. Porque la guerra ha cerrado toda posibilidad a los sueños:

“No tuve tiempo para hacer planes porque otros horrores suspendieron mi futuro, pero ten por seguro que, de haberlos hecho, tú hubieras sido la columna vertebral de mi proyecto” (Méndez, 2004: 29)

Le escribe el mismo personaje a Inés, su novia.

Dando testimonio de lo vivido, la escritura también preserva la historia porque la mirada –a la vez que se autoafirma– confirma el padecimiento de los otros. De este modo se crea un entramado de historias con pretensión de totalidad y que tiene el explícito objetivo de preservar la memoria aunque toda tiranía intente acallarla.

“Le he escrito no para implorar su perdón, ni mostrarme arrepentido, sino para decirle que lo que yo he visto otros lo han vivido y es imposible que quede entre las azucenas olvidado.” (Méndez, 2004: 29)

Dice Carlos Alegría a Inés, refiriéndose a su última carta, dirigida nada menos que al Generalísimo Franco.

Hasta ahora los ejemplos han correspondido a las cartas enviadas por el capitán Alegría en el primero de los relatos.

El segundo relato se sustenta todo él en un manuscrito

...encontrado en 1940 en una braña de los altos de Somiedo (...) El narrador agrega: En 1952, buscando otros documentos en el Archivo General de la Guardia Civil, encontré un sobre amarillo clasificado como DD (difunto desconocido). Dentro había un cuaderno con pastas de hule, de pocas páginas y cuadriculado, cuyo contenido transcribo.

En cualquier caso recojo estos comentarios en sus páginas correspondientes. El cuaderno fue descubierto por un pastor

No había más señal de vida, pero el informe sí recoge –y eso es lo que me indujo a leer el manuscrito– que, en la pared, había una frase que rezaba: “Infame turba de nocturnas aves” (Méndez, 2004: 39)

Extraemos, a los efectos de este análisis, los siguientes pasajes:

Quiero dejar todo escrito para explicar a quien nos encuentre que él también es culpable, a no ser que sea otra víctima. (Méndez, 2004: 41)

Además yo sólo sé escribir y contar cuentos. Nadie me enseñó a hablar estando solo ni nadie me enseñó a proteger la vida de la muerte. Escribo porque no quiero recordar cómo se reza ni cómo se maldice. (Méndez, 2004: 41)

En este caso la función de la escritura se complejiza aún más porque quien escribe es un poeta y, por lo tanto, sabe que su escritura es lo único que va a prevalecer. Él mismo lleva en su memoria los versos de otros poetas a quienes cita en variadas oportunidades,



como después veremos. Hay impotencia en sus palabras. Pero éstas ubican quizás las cosas en su verdadera dimensión: ni el rezo ni la maldición; ni dioses ni insultos permiten superar esto. La escritura –en cambio– permite hacer conciencia, dejar registro. Dejar rastro...

No sé por qué estoy escribiendo este cuaderno. Sin embargo me alegro de haberlo traído conmigo. Si tuviera alguien con quien hablar probablemente no lo haría; siento cierto placer morboso pensando en que alguien leerá lo que escribo cuando nos encuentren muertos al niño y a mí. (Méndez, 2004: 46)

Escribe notas en su cuaderno pero el personaje se siente vacío de su capacidad creadora. Porque sin el otro que lo confirme, no hay para qué. “*Soy un poeta sin versos*” (Méndez, 2004: 47), dirá. Poeta sin palabras para nombrar esa realidad nueva, desoladora, cerrada a todo posible futuro. Porque no lo hay, es que no puede dar nombre a su hijo. Sólo puede dejar constancia de su existencia ya pasada. Por eso es que recién después de muerto puede llamarlo Rafael, como su padre.

El tercer personaje, Juan, quien escribe a su hermano Luis, encuentra en la escritura el roce de afecto que no tiene: “...y encontró de repente cierto parecido entre la escritura y las caricias, entre las palabras y el afecto, entre la memoria y la complicidad.” (Méndez, 2004: 78)

Sus cartas, a diferencia de los otros casos, le sirven para recuperar el espacio del pasado: “...se había limitado a enumerar recuerdos compartidos como si la complicidad estuviera sólo en la memoria.” (Méndez, 2004. 67, 68)

Como en un leit motiv, todas las cartas comenzaban por la misma afirmación:

“... Sigo vivo.”

“... Sigo vivo. El lenguaje de mis sueños es cada vez más asequible. Hablo de amotesía cuando quiero demostrar afecto y suavumbre es la rara cualidad de los que me hablan con ternura. Colinura, desperpecho, soñaltivo, alticovar son palabras que utilizan las gentes de mis sueños para hablarme de paisajes añorados y de lugares que están más allá de las barreras. Llamen quezbel a todo lo que tañe y lobisidio al ulular del viento. Dicen fragonantía para hablar del ruido del agua en los arroyos. Me gusta hablar en ese idioma.” (Méndez, 2004: 94)

En este caso, es interesante notar la necesidad de un idioma nuevo. La tragedia, sin embargo, es que no se trata de un lenguaje fundante sino agónico. No da cuenta, a modo adánico, de un universo vivo a nombrar sino que es el testimonio más patente de la derrota.

“*He descubierto que el idioma que he soñado para inventar un mundo más amable es, en realidad, el lenguaje de los muertos.*” (Méndez, 2004: 98)

La escritura no cumple acá, pues, su función comunicadora. Patentiza sí la agonía de este preso que ve en ella el tránsito hacia la muerte, lugar donde todas las fronteras son borradas, incluso las del lenguaje.

En el cuarto relato el diácono escribe con el propósito de buscar su redención. Cuenta su historia a otro pero la escritura no le sirve para “ver” sino para justificarse.

### 3. Leer y transcribir la derrota

Entre la historia y el relato de la misma media el acto de la enunciación. Es en esta instancia donde el autor da forma a la materia narrativa. La Guerra Civil Española existió. No es invento de Méndez. El modo de acercarse a ella lo encuentra el autor a través del recurso de la transcripción.

El primer relato está a cargo de un narrador-investigador externo, no omnisciente que posee datos recopilados: cartas y apuntes encontrados en el bolsillo del capitán Alegría.



También dice haber interrogado a varios testigos. En este caso, la marca textual está dada a través del uso de verbos en la primera persona del plural, obvio uso mayestático de la misma. “Sabemos...” “Nos consta”. Sin embargo, hay huecos en la reconstrucción y el narrador no tiene empacho en rellenarlos a partir de suposiciones: “Suponemos...” “Imaginamos...”.

Respecto de esto, dice Tacca en *Las voces de la novela*:

El recurso (de la transcripción) responde desde los comienzos, a un doble afán de objetividad y de verosimilitud. (...) El primer concepto apunta a la imparcialidad del autor. El segundo, a la credibilidad de lo narrado (1985: 39)

Veamos pues, algunos ejemplos del capítulo I:

Los documentos que fueron generando los guardianes del laberinto y las pocas cartas que escribió [Alegría] son los únicos hechos ciertos, lo demás es la verdad. (Méndez, 2004: 24,25)

Éste es el documento 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. (Méndez, 2004: 26)

A partir de este documento, todos los hechos que relatamos se confunden en una amalgama de informaciones dispersas, de hechos a veces contrastados y a veces fruto de memorias neblinosas contadas por testigos que prefirieron olvidar. 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. (Méndez, 2004: 28)

No se trata, como vemos, de la mera transcripción con el objetivo de dotar al relato de una mayor verosimilitud. Si bien los testimonios escritos encontrados sustentan la reconstrucción de los acontecimientos y le confieren cierta objetividad a la historia, Méndez cuestiona el concepto de verdad. No se privilegia el documento escrito. No por estar escrito es necesariamente cierto. La verdad también está más allá: en los sueños, en los susurros, en los recuerdos... Tal vez, en dar cabida a esa parte de la historia que la cultura oficial dominante acalla. Por eso, los documentos escritos no son la única prueba.

Volvamos a Tacca:

El relato asumido por un personaje entraña la limitación del punto de vista y una subsecuente restricción del campo. La posibilidad de una composición de libertad prácticamente ilimitada nace desde el momento mismo en que puede verse toda la materia narrativa distribuida en piezas sueltas y unitarias (las cartas). La sola suspensión de alguna de ellas deja vislumbrar un juego de silencios o misterios, de “agujeros” a los que ha sido tan afecta la novela contemporánea. (1985: 42)

En esta misma línea, la novela se nos presenta como cuatro relatos, “fotografías” de una realidad inaprensible en su totalidad, pero que, aun como sinécdoque de la misma, permite vislumbrar el todo.

En *Rayuela*, Cortázar plantea lo mismo, y esto vale como una teoría de la novela:

En alguna parte Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados. No hay más que los momentos en que estamos con ese otro cuya vida creemos entender, o cuando nos hablan de él, o cuando él nos cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante



nosotros lo que tiene intención de hacer. Al final queda un álbum de fotos, de instante fijos; jamás el devenir realizándose ante nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera aguja del olvido en el recuerdo. Por eso no tenía nada de extraño que él hablara de sus personajes en la forma más espasmódica imaginable; dar coherencia a la serie de fotos para que pasaran a ser cine (...) significaba rellenar con literatura, presunciones, hipótesis e invenciones los hiatos entre una y otra foto. (...) Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos, que procuraba presentar con toda la acuidad posible, debía poner al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el destino de sus personajes. Lo que él iba sabiendo de ellos por vía imaginativa, se concretaba inmediatamente en acción, sin ningún artificio destinado a integrarlo en lo ya escrito o por escribir. Los puentes entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector, desde la manera de peinarse, si Morelli no la mencionaba, hasta las razones de una conducta o una inconducta, si parecía insólita o excéntrica. El libro debía ser como esos dibujos que proponen los psicólogos de la Gestalt, y así ciertas líneas inducirían al observador a trazar imaginativamente las que cerraban la figura. Pero a veces las líneas ausentes eran las más importantes, las únicas que realmente contaban. (2004: 599, 600).

La cita es larga, pero vale la pena.

Así pues, cuatro fotos de cuatro vidas, cuatro muertes, en realidad, como ejemplos válidos de todas las muertes. Y es tarea del lector unir las, "leerlas", convertirlas tal vez en cine.

En el segundo relato nos encontramos también con un narrador-investigador –¿el mismo? – que dice en la introducción haber encontrado el cuaderno del difunto desconocido. Transcribe textualmente el diario y sólo interviene para indicar detalles del cuaderno, de la caligrafía, describir algún dibujo, etc. Dichas intervenciones aparecen en *itálica* y entre paréntesis, a modo de acotaciones.

Al final, se define como Editor. Dice haber investigado y encontrado los supuestos datos –reales– del autor del cuaderno.

Dice Tacca al respecto:

En el otro extremo de la coordenada encontraríamos aquellos relatos en que el artificio del autor-transcriptor resulta más patente. El editor reclama simplemente el mérito (o la disculpa) de haber encontrado o dado a la imprenta unos papeles... (1985: 45)

En el tercer relato tenemos un narrador externo, omnisciente que rompe con la pretensión realista-historicista de los relatos anteriores. En la misma línea, el cuarto relato presenta tres voces diferenciadas, a primera vista, por la utilización de diferentes tipografías. Primero: la transcripción en *itálica*, de la carta del cura Salvador. Segundo: en **negrita**, la narración en primera persona. Lorenzo adulto, recuerda lo acontecido: se conjugan –y se reflexiona sobre ellos– los puntos de vista del niño y del adulto. Tercero: narrador externo, omnisciente y anónimo que hilvana ambos testimonios.

Como vemos, el recurso adquiere toda su consistencia en los dos primeros relatos. En los dos últimos, el transcriptor desaparece dejando paso a un narrador omnisciente que posibilita el encuentro, a solas, del lector con cada una de las historias.

Cabe destacar además, la importancia que en esta obra se da a la literatura. Así como el autor mediatiza –convierte en literatura– estas historias para que lleguen a nosotros, también los personajes se valen de ella para sustentar sus propias vidas. La vida es breve y el arte largo, y la literatura da consistencia a lo contingente, permite la supervivencia, trasciende el olvido.

El autor transcribe y los personajes lo hacen también. Es que, como plantea M. Bajtin:



Es necesario tomar en consideración el peso psicológico que tienen en la vida las palabras de los otros sobre nosotros, y la importancia que tiene para nosotros el modo en que entendemos e interpretamos esas palabras de los otros. (Bajtín, 1989)

Así, pues, : *"el prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir al segundo amo"*. (Méndez, 2004)

En el primero de los casos, son pocas las alusiones pero aun así aparecen referencias literarias en dos momentos claves, la primera es de Quevedo, de San Juan de la Cruz, la segunda. En la carta que escribiera a su novia Inés:

...habla crípticamente de la soledad que le está convirtiendo en un despojo y (...) tiene que recurrir a frases de otros para hablar de sí mismo, como si no se atreviera a utilizar sus sentimientos: "Soy un fue y un será y un es cansado". (Méndez, 2004: 29)

En la última carta, dirá que *"lo que [él] ha visto otros lo han vivido y es imposible que quede entre las azucenas olvidado"* (Méndez, 2004: 29). La cita es de *La noche oscura del alma* y su elección, en este contexto, es bastante clara. La letra escrita sobrevive al olvido. Alegría recuerda a San Juan y lo trae al presente, de nuevo a la vida. Lo mismo hará Méndez con las cartas del capitán y con la historia de este y de todos los personajes.

En el segundo, la proliferación de citas se explica porque el personaje es un poeta. Se trata, en todos los casos, de poetas españoles: Góngora, Garcilaso, Lorca y, aunque no lo cita textualmente, Miguel Hernández. La elección no es azarosa y pareciera constituir un homenaje. Primero los clásicos y luego dos poetas de la Generación del 27 que, como nuestro protagonista, vivieron, escribieron y fueron derrotados por esta guerra.

No se trata aquí de realizar un análisis extenso de las referencias literarias, pero creemos importante detenernos en, al menos, una de ellas. El "editor" dice en la introducción al segundo relato, que en la montaña donde se encontró el cuaderno estaba escrito en la piedra: *"Infame turba de nocturnas aves"* (Méndez, 2004:40) y que fue, justamente esto, lo que lo indujo a leer el manuscrito. La cita es de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora, más específicamente, de la quinta estrofa, en la que se describe la caverna de Polifemo. Huelga decir quién es Polifemo, pero, como veremos más adelante, la elección de este pasaje nos llevará al título de la obra. Por ahora digamos que ese verso deviene una crítica feroz y amarga de este adolescente lúcido, y que esa turba infame no es otra que la de aquellos que hacen la guerra y provocan el desastre que se expande –se contagia– a todos los hombres. Incluso a aquellos que, como Elena, no han hecho ningún mal a nadie.

En el cuarto relato las citas corresponden casi todas a la Biblia y se encuentran en la carta escrita por el cura Salvador.

Finalmente, en el relato de Lorenzo aparecen otros escritores, dando cuenta de la mayor amplitud de horizontes, entre otras cosas porque en la casa de ese niño su padre era profesor de Literatura y había libros. La omnipresencia es la de Lewis Carroll ya que Lorenzo siente vivir en un universo partido en dos: más acá y más allá del espejo.

Antes de pasar al siguiente punto, queremos detenernos en la consideración de la estructura de la obra. Si bien a simple vista podrían parecer cuatro historias aisladas –cuatro cuentos– ya que cada relato se sustenta en sí mismo y posee un título propio, se trata sin dudas, de una novela compuesta de cuatro partes. La secuencia ordinal que titula cada capítulo, la ubicación espacial y temporal: España de la posguerra, los personajes que se repiten –Alegría en el primero y el tercero, los adolescentes del segundo en el cuarto– y, sobre todo, la omnipresencia de la derrota que funciona como un personaje más, quizás la gran protagonista; dan a la obra la unicidad propia de la novela.



#### 4. Asumir y trascender la derrota

*Reverendo padre, estoy desorientado como los girasoles ciegos* (Méndez, 2004: 105)

*Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos.* (Méndez, 2004: 155)

¿Por qué el título de la novela está mencionado por el personaje del cura?

La ceguera de los hombres nos ha llegado desde la doble vertiente griega y judeo-cristiana. Es imposible no recordar al vate Homero, al rey Edipo, al adivino Tiresias, así como también a Tobías, a Sansón, a los ciegos a quienes Jesús cura... Perdiéndola o recuperándola, la ceguera es un puente que une a los hombres con los dioses.

Hay una ceguera voluntaria y torpe, que tiene que ver con el no poder asumir la responsabilidad de los hechos. Dice Chevalier:

Si dos ojos para la humanidad corresponden al estado normal y tres a una clarividencia sobrehumana, uno solo revela un estado bastante primitivo y sumario de las capacidades de comprender. El ojo único, en medio de la frente, descubre una recesión de la inteligencia, o su comienzo, o la pérdida del sentido de ciertas dimensiones y ciertas relaciones. (2007: 280)

Es en este sentido que el verso transcrito "*infame turba de nocturnas aves*" se nos revela como la gran conclusión de la novela. Esa turba infame es la que provoca la desgracia entre los hombres. El no poder ver bien, la pérdida de la inteligencia. Como lo es el hacer la guerra o, incluso después de terminada, seguir sin ver la magnitud de la culpa. Como el cura del último cuento que pretende ser absuelto y elige una vida "cristiana" para sí pero que no comprende el alcance de sus propias acciones. "*Entre los celtas la ceguera constituye normalmente una descalificación para el sacerdocio o la adivinación.*", dice Chevalier (Méndez, 2004: 281). Por otra parte, el heliotropo o girasol,

...es una «ontofanía de la luz» La propiedad de esta planta de tener movimiento giratorio para seguir la evolución del sol, simboliza la actitud del amante, del alma, que vuelve continuamente su mirada y su pensamiento hacia el ser amado, y la perfección que siempre tiende hacia una presencia contemplativa y unitiva. La flor que siempre gira hacia el Sol, como alrededor del amante perdido, simboliza la incapacidad de sobreponerse a su pasión... (Méndez, 2004: 556)

Pero este girasol, estos girasoles, están ciegos, y, por tanto, no vuelven su mirada a una vida contemplativa y unitiva.

Las acciones del cura Salvador –en el último de los relatos– están testimoniadas a través del personaje del niño. Niño cuya mirada, cuya lúcida mirada ve y padece la división en dos de su mundo, tal como se atestigua a lo largo de todo su relato. (No podemos menos que recordar en este momento a ese otro niño –Moncho, de *La lengua de las mariposas*– víctima él también de la división entre los hombres). "*Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo*", (Méndez, 2004: 111) dirá Lorenzo. Y entonces, esa ceguera sólo puede ser superada por él. Esa es la apuesta de la novela. Porque Lorenzo, a diferencia de los otros personajes, que tuvieron que dejar testimonio escrito de su derrota, Lorenzo, como todos los niños que padecieron esa tragedia, no escribe. Lorenzo narra. Y lo hace desde el presente. Igual que el narrador.

Entre el vacío que queda de las vidas destrozadas de los que participaron en la gran derrota social que implica una guerra civil, hasta la asunción de la responsabilidad histórica de esa tragedia, lo que queda, parece querer decirnos el autor, es la palabra, la voz.



No pasar página o echar en el olvido [...] la labor del duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico, y, sobre todo, de que es irreparable [...] El duelo no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto, recuerdo que puede ser doloroso o consolador, sino a aquel en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío. (Méndez, 2004: 9)

Como figura en el epígrafe.

### **Bibliografía**

- Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Baquero Goyanes, Mariano (2001). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (2007) [1969]. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cortázar, Julio (2004) [1963]. *Rayuela*, Buenos Aires: Punto de lectura.
- Méndez, Alberto (2004). *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.
- Tacca, Óscar (1985) [1973]. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.

### **Datos de las autoras**

Nélida Rovetta es Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores "Artigas" en 1991. Profesora de Didáctica de la Literatura y de Literatura Española en Centro de Profesores de Florida. Ejerció la docencia como profesora Adscriptora, con Practicantes a su cargo desde temprano en su carrera. Ha participado como ponente en congresos promovidos por la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (APLU), la Asociación Uruguaya De Psicoterapia Psicoanalítica (AUDEPP) y la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República de Uruguay (FHCE). Es estudiante de Tecnicatura de Corrección de Estilo en dicha Facultad y cursa la Maestría en Docencia en la Educación Media en el CLAEH (Centro Latinoamericano de Economía Humana).

Cecilia Delbene es Profesora de Literatura, egresada del Instituto de Profesores "Artigas" (IPA). Diplomada en Edición Editorial por el Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH). Es estudiante de la Licenciatura en Letras y de la Tecnicatura en Corrección de Estilo de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdeLAR). Ejerce como profesora de Literatura en enseñanza media.