

ALBERTO MÉNDEZ nació en 1941 en Roma (Italia) y era hijo del poeta José Méndez Herrera, que, por aquel entonces, trabajaba para la FAO, aunque fue más conocido por su labor traductora para la Editorial Aguilar de autores tan excelentes como Dickens, Stevenson, Goldoni y Chesterton, entre otros, mérito que le fue reconocido en 1962 con el Premio Nacional de Traducción por su exquisita versión de las obras dramáticas de Shakespeare.

Su infancia transcurre en Roma, donde estudió el bachillerato. De regreso a España, Méndez se licencia en Filosofía y Letras en la Universidad Complutense de Madrid. Ideológicamente adscrito a la izquierda, desde joven fue militante del PCE y estuvo muy vinculado al campo editorial, particularmente a la Editorial Ciencia Nueva y Grijalbo. Méndez tuvo que batallar contra la censura, y no siempre con resultados satisfactorios (Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo, le cerró la editorial Ciencia Nueva). Señalado como «rojo peligroso», Méndez fue expulsado de la universidad por encabezar las protestas contra el Régimen, que fueron también motivo de excomunión de los profesores José Luis Aranguren, Agustín García Calvo y Enrique Tierno Galván.

Su creación literaria se reduce tan sólo a una obra, *Los girasoles ciegos*, y en el espacio que media entre la publicación (febrero de 2004) y el fallecimiento en diciembre del autor, ha merecido el aplauso de la crítica, el reconocimiento de los lectores y el prestigio de ganar tres galardones casi inmediatamente consecutivos, el Premio Setenil al mejor libro de cuentos del año (diciembre de 2004), el de la Crítica (abril de 2005), cuando todavía andaba el libro en su primera edición, y en octubre, el Nacional de Narrativa, logrando imponerse a autores de reconocido prestigio. Fallece en Madrid el 30 de diciembre de 2004, cuando contaba 63 años, dejando inconclusa la que podría ser su segunda obra, una novela cuyo argumento gira en torno al comisario franquista Yagüe, el mismo que, según palabras del autor, «tiró por la ventana a Julián Grimau y me torturó a mí».

Los girasoles ciegos

La obra está constituida por cuatro relatos independientes aunque inmersos en una única atmósfera. Se enmarcan cronológicamente entre los últimos momentos de la contienda de la guerra Civil española y los años inmediatamente posteriores a la implantación del régimen franquista (del 39 al 42). Méndez reúne cuatro historias de otras tantas soledades, protagonizadas por unos personajes derrotados social y políticamente pero que, paradójicamente, salen victoriosos en la dramática lucha que sostienen consigo mismos, en coherencia con unos principios éticos que les facultan a vivir o morir con la dignidad de quien se sabe un ser humano íntegro y honesto. (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 a salvar a su mujer de la lascivia de un diácono, el Hermano Salvador)

Se trata de historias silenciadas durante años que el autor ha ido recogiendo con mimo a lo largo de su vida. El propio Alberto Méndez afirmó el día de la presentación del libro que lo que en él hallaremos “No son historias ciertas, pero sé que son verdad; son historias oídas a sus protagonistas, derrotados que las narraron siempre con sordina y sin poder vencer jamás a sus miedos”. Y añadió que «Nuestra generación ha vivido en la memoria de nuestros padres, quienes vivieron en el silencio; yo sé ahora que mis hijos sabrán mejor quién soy, quiénes somos; he escrito este libro con el ruido de la memoria, sin que me importaran tanto las historias como su olor o su calor».

Es, por tanto, un libro sencillo y realista (aunque cargado de simbolismos) sobre la memoria colectiva que invita a asumir la historia con determinación, a no olvidar pasados horrores para evitar repetirlos en el futuro. Ciertamente los cuatro relatos que componen la obra versan sobre la Guerra Civil y sus consecuencias políticas en la sociedad española de posguerra, pero son también cuatro historias que

propagan desconsuelo y desolación, y bajo las que subyace la horrenda idea de que, en una guerra civil, nadie vence, y pierde todo el pueblo que la ha sufrido.

La coincidencia en las **derrotas** y la indicación de **la cronología** invitan a leer la obra de manera lineal, a considerar cada relato como una variación sobre el mismo tema. Cada relato hace referencia a un año concreto de esta época, año que figura en el título, como un código numérico por sí mismo significativo, que representa cuatro sangrantes derrotas de diferente naturaleza. El primer relato, titulado "*Primera derrota: 1939 o si el corazón pensara dejaría de latir*", narra la historia de un oficial franquista que, sabedor de que Madrid va a rendirse, se entrega al adversario renunciando a participar en la victoria: no desea «conquistar un cementerio». El segundo relato, titulado "*Segunda derrota: 1940 o manuscrito encontrado en el olvido*", versa sobre un poeta adolescente que huye con su novia embarazada -que muere en el parto- y que, escondido en el monte, va anotando en un cuaderno sus reflexiones, mientras se debate entre dejar morir a su vástago -hijo de una huida- y la supervivencia. El tercer relato, "*Tercera derrota: 1941 o el idioma de los muertos*", cuenta la historia de un preso que conoció casualmente al descendiente fusilado del juez militar que analiza su caso. Este preso se aprovecha inicialmente del estado anímico de la madre del difunto y esposa del juez para prolongar el plazo de emisión de su sentencia, engañándola con la invención de supuestas heroicidades protagonizadas por el hijo muerto, para posteriormente renunciar a la farsa y así arrebatar al verdugo el consuelo de la autocomplacencia y el orgullo falaz. Y el cuarto relato, "*Cuarta derrota: 1942 o los girasoles ciegos*", presenta el caso de un escolar cuyo padre vive escondido en un armario y cuya madre, en su intento de proteger a un ser que se ha rendido, se ve asediada sexualmente por un diácono lujurioso.

Por otro lado, los distintos relatos **se relacionan a través de 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. El Capitán Alegría se halla en la misma cárcel que Juan Senra (1º > 3º), y la joven Elena que muere en el parto es la hija de Elena y Ricardo Mazo (2º > 4º).

Además, en todos los casos se otorga una gran importancia a los **documentos escritos**, cartas o diarios, reproducidos íntegros o en parte, olvidados, recuperados y sacados del olvido, que formarán parte de la memoria colectiva. La **primera derrota** el narrador colectivo convierte la historia personal en memoria colectiva. Mediante una serie de recursos reconstruye de forma verosímil la realidad vivida, los hechos, no los recuerdos: "*sabemos... nos consta... podemos afirmar... suponemos...*" la realidad de los hechos gracias a una serie de **documentos** que se citan y que contribuyen a reconstruir su biografía (LGC. p. 20):

- cartas a su novia Inés Hoyuelos (enero 1938); "*ganar una guerra o conquistar un cementerio*" (LGC p. 13)
- carta al profesor de Derecho Natural en Salamanca, dos meses antes de la rendición. (LGC. p. 14)
- Comentarios de sus compañeros de armas ("*rutinario*")
- Testimonios que "*hemos encontrado*";
- El testimonio del hombre herido de la camioneta que se libró de la muerte.
- el testimonio del Cabo 1º en el calabozo.
- el parte de Intendencia antes de rendirse.
- el acta del juicio sumarísimo (LGC. p. 26-27)
- la nota del bolsillo del capitán. (LGC. p. 36)

En el caso del **segundo relato**, un narrador transcribe un manuscrito que, al editarse, comienza a formar parte de la memoria colectiva, y además, la presencia de dicho narrador-transcriptor que cuenta la historia del texto, cómo y dónde fue hallado, produce una fuerte impresión de realidad.

El recurso de los pseudo-documentos subraya que, mediante la ficción, se puede alcanzar una verdad (aunque sea relativa) y transmitir su memoria. La ficción sólo sirve para dar cuenta de lo que pudo pasar, y no de lo que aconteció, pero **permite también rellenar los vacíos a partir de interpretaciones desde el presente**. Además, el problema de acceso a la verdad o posible verdad se plantea cuando recurre a diversas voces narrativas. Con las 26 páginas de un cuaderno encontrado en una braña (LGC. p.39) se pasa de la memoria individual a la colectiva (la escritura nos salva del silencio y de la soledad). Por otro lado, en la **tercera derrota**, la memoria se pone al interés individual, el de Juan Senra (profesor de chelo); con ello se pone en tela de juicio la fiabilidad de los recuerdos ya que una memoria colectiva también se puede construir a base de mentiras. El preso vencido logra controlar su destino gracias a su memoria de la guerra, la inventada que lo salva y la verdadera 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.

➤ **Los cuatro cuentos** empiezan por lo general *in media res* con el conflicto irreconciliable entre la vida y la muerte, padecido de formas diferentes por los varios personajes y que acarrea en todos los casos una fuerte tensión entre la supervivencia y la desaparición, núcleo temático de los relatos. En la progresión del relato el lector va descubriendo las circunstancias particulares que provocaron el conflicto. 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. Y es ahí donde tiende a borrarse la frontera entre los gloriosos vencedores y los vencidos humillados. Todas son experiencias de **desorientación, de pérdida, de vencedores humillados o vencidos olvidados, de muertos**, representación de los miles de represaliados cuyas historias nunca se dieron a conocer y cuya memoria se salva. *Los girasoles ciegos* es una ficción que nos permite “una valoración de los hechos desde la **intrahistoria**”, de modo que todos los personajes pueden considerarse como seres desorientados, condenados a vivir en la oscuridad como murciélagos o girasoles ciegos. La *ceguera* de los *girasoles* simboliza la tragedia de la desorientación.

- **El primer relato (1939)**, o primera derrota, narra la historia de un oficial franquista, el capitán Alegría, que se rinde a los republicanos cuando las tropas golpistas están entrando en Madrid, postura que ninguno de los dos bandos entiende pero que él justifica diciendo que “*hace tiempo que luchamos por usura*”; las tropas franquistas no querían ganar la guerra sino aniquilar al enemigo, él no quiere entrar victorioso en un cementerio. Su entrega le acallará la mala conciencia de haber sido miembro de un ejército que, para vencer, ha tenido que cometer tantas atrocidades y crímenes.

Las razones del capitán Alegría quedan reflejadas en el acta del juicio sumarísimo que como artificio literario incluye el relato. Es la ocasión para que el degradado capitán Alegría pueda hablar a sus superiores de la usura.

A comienzos de esta derrota, Carlos Alegría queda descrito como un hombre deshecho por tres años de batallas que juzgó insensatas, cuyo cansancio existencial se traduce en la voluntad meditada de entregarse a un enemigo que está a punto de ser vencido. Alegría es oficial del ejército sublevado y conoce el tratamiento que se reserva en tiempos de guerra a quien se rinde a los enemigos y que los vencedores no otorgarán ninguna clemencia a quienes sean juzgados “traidores” (LGC, p. 23).

El capitán no se rinde al enemigo, sino que manifiesta frente a él su condición psicológica de rendido puesto que *“él se había ido rindiendo poco a poco”* (LGC, p.13). Tras entregarse y ser juzgado por sus antiguos compañeros de armas, Alegría aguarda su ejecución con expectación en el aeródromo de Barajas donde es trasladado después de un breve periplo por la Capital ocupada y donde los nacionales celebran *“juicios sumarísimos que acabaron, sin excepción, en condenas a muerte”* (LGC, p. 25); el narrador supone que surgiera en él *“cierto alivio cuando el día dieciocho [...] fue él uno de los miembros de la recua”*, sin embargo ni los disparos del pelotón ni la sepultura de su cuerpo herido logran acabar con su supervivencia. Alegría despierta en vida dentro de una fosa común cavada de manera demasiado apresurada como para que le resulte imposible salir de ella: aun frente a la perspectiva casi descontada de la muerte, su cuerpo logra mantenerse vivo gracias a un instinto de supervivencia que nada tiene que ver con las esperanzas o con los planes del capitán, sino que se resuelve en un mero impulso físico que no hace sino obstaculizar la voluntad de muerte que su mente padece. En esta dirección interpretativa cabe orientar, posiblemente, la lectura del título que abre el cuento junto a la fórmula *“Primera derrota: 1939”*: de hecho, en el sintagma *“si el corazón pensara dejaría de latir”* (LGC, p. 11), el corazón ya no queda identificado, pese a serlo a menudo en la literatura e incluso en la cultura popular, como la metáfora de todo sentimiento de su dueño, sino que resulta ser un mero músculo involuntario cuya tendencia natural hacia el funcionamiento a ultranza contrasta con el deseo de acabamiento que manifiestan los pensamientos. Debido a ese corazón obstinado que, por el hecho de que no piensa, no conoce el sentimiento de usura vital que acosa al capitán, tiene lugar el *“segundo nacimiento”* de Alegría – tal y como lo define su protagonista – una elección no conforme, que sin embargo lo fuerza a alejarse, aunque sólo sea físicamente, del proyecto de muerte puesto en marcha a principios de la derrota. Varios gestos que van desde el cuidado misericordioso de un grupo de campesinos del alto de Somosierra hasta los tratamientos que le suministran en las enfermerías de *“las prisiones donde estuvo más tarde”* (LGC, p. 33) hacen que el cuerpo de Alegría no sólo vuelva a cobrar fuerzas vitales, sino que hasta alcance a hacerse resistente e insensible ante el dolor: así, pues, se presenta el personaje cuando el lector vuelve a encontrarlo en la cárcel de la Tercera derrota tras haberle dejado desmadejado y enfermo al final de la Primera.

El tercer cuento proporciona una descripción detallada del punto final de la parábola de Alegría, cuando el capitán logra por fin adecuar sus condiciones corporales a su estado existencial y se arrebatada la vida volándose los sesos con un fusil sustraído a una centinela en la cárcel madrileña donde se encuentra detenido. En lo que atañe al elemento lineal que permitiría trazar una conexión directa entre el deseo inicial de muerte y el alcance final de dicho objetivo, quizás resulte posible identificarlo con la descripción física del capitán que el narrador proporciona a partir del episodio de su fusilamiento. De hecho, desde que sale de la fosa común, Alegría se convierte en un retrato en vivo de la muerte y su cuerpo débil y ensangrentado cobra paulatinamente el aspecto, el olor y el color de un cadáver: en la Primera derrota esta superposición gradual de imágenes pasa antes por el error de percepción de los campesinos que acaban socorriendo a Alegría, que en principio *“le creyeron muerto y decidieron descalzarle para hacerse con las botas del cadáver”*, y luego por la observación que durante la marcha desesperada que el capitán intenta emprender para morir en su pueblo natal *“los lobos y [...] los perros asilvestrados [...] merodeaban pacientes esperando el final de aquel peregrinaje”* (LGC, pp. 32 y 35). Dicha connotación alcanza su cumbre en la Tercera derrota, donde Alegría queda retratado como un hombre *“tatuado por la muerte”* que al igual que los cadáveres compuestos en los ataúdes tiene *“unos enormes ojos que no parpadean, como si estuvieran en un estado de estupor perpetuo”* (LGC, pp. 89 y 87 respectivamente).

- **El segundo relato (1940)**, quizá el más logrado y sobrecogedor de los cuatro, nos cuenta el breve periplo de un joven poeta que huye de los vencedores hacia las montañas asturianas en compañía de su mujer embarazada. En medio de la soledad y el frío la muchacha da a luz a un niño y muere tras el parto. A través de un diario íntimo, el muchacho duda si es bueno que el hijo, hijo de derrotados, de vencidos, viva en la ignominia. Se inclina por la vida pero tanto la del niño como la suya propia no son posibles.

¿Hubiera preferido Elena que separara al niño de la placenta que le rodea, atara su cordón umbilical con uno de mis botas e intentara que humilláramos a los vencedores con la vida germinal de la revancha? Pienso que ella no hubiese querido un hijo derrotado. Yo no quiero un hijo nacido de la huida. Mi hijo no quiere una vida nacida de la muerte. ¿O sí? (...) impensadamente me he encontrado dándole a chupar un trapo mojado en leche desleída en agua. Al principio no sabía si vivir o dejarse llevar por mi proyecto, pero al cabo de un rato ha comenzado a sorber el líquido del trapo. (LGC, p. 43)

La muerte prematura de Elena marca el principio de la derrota y contagia de inmediato al poeta con su rigidez “heladora” y con su olor penetrante (LGC, p. 42): el joven, anonadado por el abandono inesperado de su compañera de viaje, rechaza toda perspectiva de supervivencia y decide que el pasto donde la perdió será el lugar de sepultura suyo y de su hijo. Por esa razón, se niega a alimentarse pese a conservar “*un poco de pan seco y unas conservas de pescado*” (LGC, p. 45) y, sobre todo, decide no tocar al recién nacido y abandonarlo envuelto en “la placenta que le rodea” al lado del cuerpo macilento de su madre. Una vez más, sin embargo, fracasa el proyecto inicial de muerte y “*la vida se [...] impone a toda costa*” (LGC, p. 44): el niño llora repetidamente, hasta que consigue que su padre despierte del sopor existencial en que ha caído y lo alimente, lo limpie y le dé calor con su cuerpo. Estos gestos inicialmente mecánicos, desgastados, que el poeta realiza “*impensadamente*” (LGC, p. 43), desencadenan un instinto de supervivencia que va más allá de la lógica de la muerte y que convierte la estancia en la montañas en una lucha por seguir viviendo, insensata y al mismo tiempo instintiva. El joven expresa en varias hojas de su diario la certeza, que se hace más firme conforme avanza el invierno, de que ni el niño ni él lograrán ver la primavera sucesiva, sin embargo se ingenia para cuidar al bebé; busca raíces e intenta hervir caldos que sustituyan la leche materna; construye un camastro abrigado y entona canciones de cuna; logra acorrallar un par de vacas para que proporcionen alimento y calor. La pasividad inicial que lo había llevado a escribir “*el niño no vivirá y yo me dejaré caer en los pastos*” (LGC, pp. 42-3) hasta llega a quedar remplazada por manifestaciones detonantes de vida – “*¡Hoy he matado un lobo! Me lo comeré y utilizaré sus entrañas para hacer algo comestible para el niño*” (LGC, p. 50) – que sin embargo chocan violentamente con la imposibilidad material de “*desentrañar la nieve silenciosa*” y conseguir sustentamiento – “*si pudiera descendería al valle para pedir comida, pero es imposible salir de estas montañas*” (LGC, p. 53). Se vuelve a perfilar, pues, una falta de correspondencia entre la supervivencia física y la espiritual: en esta ocasión, la mente tiende a atender la llamada de la vida, resiste de alguna manera a los horrores del exilio trabado e impone momentáneamente sus ganas de seguir adelante; el cuerpo, sin embargo, mermado por el frío y el hambre, no logra secundar estos impulsos. A consecuencia, pese a que en algunas hojas del diario se registren momentos de precaria estabilidad vital – “*tenemos carne suficiente con la vaca muerta [...]*”.

Afortunadamente disponemos de leche abundante gracias a la vaca viva, que ahora comparte con nosotros el refugio y nos da calor” (LGC, p. 47) – la débil ilusión de vida deja lugar pronto a la desnutrición, a la enfermedad y, finalmente, a la muerte, antes del niño, luego del poeta.

Este itinerario inexorable y parabólico desde la muerte hasta la vida, y luego de vuelta de la vida hacia la muerte queda atravesado por un elemento lineal que se dirige de manera tajante y directa hacia el destino final de extinción partiendo de las desesperadas condiciones iniciales. Se trata de **la escritura**

del poeta, que cobra dos distintas significaciones dentro de la economía de la derrota y que, conforme pasa el tiempo, se hace más pequeña y transparente, al igual que el cuerpo de Alegría. Por un lado, la identificación entre el acto de redactar y la vida misma del joven es total, ya que el persistir de la escritura es índice de la perseverancia de alguna fuerza física y psicológica; por el otro, el tamaño y la forma de la letra reflejan un creciente agotamiento psicofísico, que hacia las últimas páginas se convierte en una debilidad total del cuerpo que acarrea para la mente del poeta un efecto muy parecido a la locura.

De hecho, inicialmente la *“caligrafía [es] meliflua y ordenada,[...] de mayor tamaño”*, pero en la hoja 12 comenta el editor que los trazos se hacen *“más apresurados, [aunque la pulcritud de la escritura se mantiene]. Probablemente ha trascendido bastante tiempo”* (LGC, pp. 39 y 50 respectivamente). La letra de las últimas hojas es extremadamente diminuta, la escritura febril: el poeta no hace sino repetir en series infinitas el nombre Rafael, que ha escogido para su hijo después de que éste falleciera. Las últimas palabras casi no se pueden leer debido a que ya no van escritas en lápiz, sino *“con un tizón apagado o algo parecido”* (LGC, p. 56); tal como el lápiz, las resistencias del joven se han ido reduciendo hasta apagarse totalmente: muere el diario y, junto a él, se extingue el poeta.

El tercer relato, o tercera derrota, gira alrededor del soldado republicano Juan Serna. Cuando el presidente del tribunal que debe juzgarle y su mujer se enteran de que el soldado enemigo conoció y vio morir a su hijo (un ser abyecto que fue fusilado por sus múltiples delitos) le conminan a que hable y hable sobre ese hijo. Intentando arañar unos días más a la existencia, convierte al joven traidor en el héroe que quieren los padres. Pero el fingimiento pronto le asquea, sobre todo cuando muere su amigo Eugenio Paz, y cuenta la verdad. Verdad que indefectiblemente le llevará a la muerte. Por otro lado, Eduardo López, comunista *“oscuro como un misal”* (p. 80), intentará con sus arengas *“mantener vivas aquellas almas muertas”* (p. 67).

El enredo de la Tercera derrota se abre con una condena a muerte pendiente, cuya pronunciación definitiva parece ya decidida y es una mera cuestión de tiempo.

Tras una permanencia de dos años en la cárcel, Juan Senra conoce a la perfección el funcionamiento del mecanismo de muerte que la rige: sabe que casi nadie logra escabullirse de la ejecución y, al mismo tiempo, que existen estratagemas que permiten aplazar durante un tiempo variable las sentencias del tribunal militar, otorgando a los presos semanas e incluso meses de vida arrebatada a la muerte. La larga rutina de interrogatorios, palizas, privación y convocatorias de compañeros de reclusión ante el pelotón hace que Senra viva una condición de apagamiento emotivo y agotamiento psicológico que lo lleva a percibirse a sí mismo como un muerto andando, al igual que Alegría: en el caso del capitán es el sinsentido de la dinámica de la Guerra lo que desencadena un sentimiento de cansancio existencial; en cambio, la muerte interior de Juan Senra y su insensibilidad hacia todo tipo de pasión humana se deben al sistematismo, arbitrariedad y crueldad con los que intencionalmente los carceleros manejan las vidas de los presos. Podría decirse que Juan activa de manera espontánea un mecanismo de ‘anestesia mental’ que lo defiende frente a torturas psicológicas demasiado graves como para quedar concienzudamente aceptadas. Inicialmente, lo único que mantiene en vida el cuerpo del preso es el rancho desabrido que le suministran, junto a la espera de la muerte y a los recuerdos; sin embargo la monotonía alienante de esa trayectoria existencial queda rota por dos encuentros que tienen lugar el mismo día. El primero es con un muchacho de Brunete, alojado en la misma celda de Juan e infestado de piojos: al conversar con el joven, el profesor de chelo se pone a recordar a su hermano y, aun no queriéndolo, se abandona al lento nacimiento de una amistad

fraternal que vuelve a despertar en él sentimientos humanos olvidados bajo estratos espesos de miedo y sufrimiento. El segundo encuentro es con la mujer del coronel Eymar, el juez que había formulado ante Juan la pregunta fatídica a principios de la derrota: el preso olfatea de inmediato la sed de detalles de esa madre vencida por la ausencia, al mismo tiempo que comprende que proporcionárselos ‘a plazos’ quizá tenga el efecto “*como a Sherezade, [de otorgarle] una noche más. Y otra noche más. Y otra noche más*” (LGC, p. 97). Por medio de los dos encuentros, ambos inesperados, el redescubrimiento de instintos perdidos de vida se apareja de inmediato a la posibilidad concreta de seguir existiendo gracias a la mentira: aquí tiene su comienzo el trecho ascendiente de la parábola, pues Juan abandona lentamente y de manera desavisada mucha parte de su resignación a la muerte y vuelve a esperar en la supervivencia. Al principio Senra sólo se atreve a persuadirse de que está sustrayendo a la ejecución un tiempo bastante limitado, sin embargo conforme aumenta la intimidación con el muchacho de las liendres y conforme circulan en la cárcel noticias animadoras procedentes del exterior, el débil instinto de Juan se convierte en una suerte de rebelión anímica en contra del fusilamiento, que hasta lleva al preso a suponer que morir ajusticiado ya no es una opción:

¿Muerte? ¿Por qué muerte? Todavía nadie le había acusado de algo concreto que no fuera haber vivido en Madrid durante la guerra. Nadie sabía que había llegado desde Elda comisionado por Fernando Claudín para organizar un atentado contra el coronel Casado.[...] Era demasiado joven, demasiado oscuro para atribuirle cualquier responsabilidad en la guerra. Y esto le consolaba. Podía ser simplemente un derrotado más, un perdedor fortuito porque fortuitamente estaba en Madrid el 18 de julio de 1936. Quizás lograra ocultar la derrota de Juan Senra. (LGC, pp. 90-1)

No obstante, estas llamadas de vida en un primer momento atendidas chocan de repente contra un acontecimiento que tiene el efecto de desmoronar el frágil equilibrio de esperanzas alcanzado por Juan. De hecho, tras escuchar el nombre del muchacho de las liendres entre los convocados para someterse al pelotón, Senra se abandona totalmente a la anulación de su espíritu y rechaza cualquier apego a una supervivencia tomada a préstamo de una muerte ya establecida; por consiguiente, haciendo acopio de sus últimas fuerzas, el profesor interrumpe de manera abrupta la mentira que lo mantenía en vida y así sanciona imperiosamente su condena definitiva. Al igual que en la Primera derrota y en la Segunda, también en la Tercera se ha creído notar un elemento que acompaña paulatina y directamente al lector hacia la conclusión del cuento, sin pasar por las ilusiones de vida que ocupan su parte mediana. Se trata, en este caso, del **críptico lenguaje** que Senra oye en sus sueños y entresueños y que al principio no logra identificar, pese a sentirse de alguna manera partícipe de él. Para mejor entender la afirmación que se acaba de formular, nótese que Juan Senra elabora en el tercer cuento una carta dirigida a su hermano que adquiere un valor parecido al que se atribuye al diario en la Segunda derrota, en la medida en que también en este caso la escritura simboliza la persistencia de cierta esperanza para quien escribe de seguir con vida. Ahora bien, en uno de los primeros párrafos de la larga carta que redacta “hacia” su hermano, Senra escribe: “*sueño constantemente sin saber si estoy dormido, y me imagino sin querer un mundo casi vacío en el que todos hablan un idioma extraño que no entiendo aunque no me siento forastero*” (LGC, p. 84); conforme pasa el tiempo, esa lengua enigmática se hace “*cada vez más asequible*” (LGC, p. 94) y cobra la forma de una serie de neologismos que traducen sensaciones y acciones que sólo encuentran cabida dentro del limbo de la cárcel y por lo tanto no tienen nombre en el mundo exterior de los vivos:

Hablo de amortésia cuando quiero demostrar afectos 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.

Llaman 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 ese idioma. (LGC, p. 94).

Sólo hacia el final, cuando ya se ha resuelto a dejar de vivir, Senra llega a definir el habla oculta de su inconsciente y escribe haber “*descubierto que el idioma que he soñado para inventar un mundo más amable es, en realidad, el lenguaje de los muertos*” (LGC, p. 98). Ese lenguaje que Juan iba aprendiendo a hablar vaticinaba en realidad el epílogo de la derrota, sumiendo gradualmente al preso dentro de la comunidad de los difuntos.

La historia o la cuarta derrota que cierra el libro transcurre en la opresiva vida cotidiana del nuevo régimen. En ella se habla de Ricardo, un “topo” al que toda la familia protege entre miedos y silencios. Desde el armario en el que vive encerrado contempla impotente y horrorizado el acoso libidinoso que sufre su mujer por parte de un diácono, profesor del hijo del matrimonio. El final es dramático y desolador.

El análisis de la Cuarta derrota también resulta controvertido si se considera que en las cincuenta páginas que la componen alternan tres ejes temporales y tres voces distintas. Los dos fragmentos que abren el relato quedan atribuidos con este mismo orden al hermano Salvador y a Lorenzo Mazo, dos narradores en primera persona cuyas versiones parciales en un primer momento se perciben sin aparente conexión; de modo que los únicos planteamientos que pueden inferirse de las primeras líneas de cada uno son en primer lugar la confusión espiritual que el religioso sufre y trata de ilustrar por medio de una carta, luego la persistencia de cierto trauma infantil que hace que al segundo narrador, ya adulto, se planteen dificultades consistentes a la hora de recuperar recuerdos de lo que fue su familia en los primeros años de la Posguerra. Por eso, en la tercera versión se ofrece al lector cierta orientación y en ella no sólo convergen las palabras de los dos narradores precedentes – de modo que el lector logra contextualizarlas – sino que también quedan rellenos algunos de los huecos presentes en los testimonios particulares de éstos. De hecho, el primer fragmento atribuido al narrador en tercera persona de inmediato permite conectar de manera inteligible las versiones que lo preceden, al plantear frente al lector el retrato de una familia amorosa y unida – la que había mencionado Lorenzo Mazo en sus recuerdos trabados – y al relevar que ésta presenta dos peculiaridades, es decir un niño que no quiere ir al colegio porque “*el hermano Salvador le tiene manía*” – el cura de la carta, que “*está siempre haciendo preguntas y preguntas, hasta en el recreo*” – y un padre cuya presencia es preciso no delatar a toda cuesta – “*¿y tú qué le respondes cuando te pregunta por mí?*» «*Que estás muerto*» (LGC, p. 110). Los planteamientos elaborados por los fragmentos precedentes quedan entonces fijados gracias al tercero dentro de un enredo narrativo que alcanza a ser inteligible y que, sin que esto sorprenda ya al lector a estas alturas, se abre a mediados de la acción, es decir en un momento en que la anómala situación de los Mazo ya se ha convertido en rutina familiar. En pasajes sucesivos del texto se integrará esta primera descripción con alusiones a lo que fue la familia antes de la contienda y durante; a las razones que llevaron a Ricardo Mazo, “*profesor de Literatura*” de secundaria (LGC, p. 123), a convertirse en una presencia fantasmal dentro de su propia casa; y al desvarío destructivo que acabará enloqueciendo al hermano Salvador.

Ante todo, cabe considerar que el personaje que se ha definido ‘central’ para este cuento es también el más callado: se trata de **Ricardo Mazo**, profesor de secundaria y activista político de izquierdas durante la Guerra, que al establecerse el régimen franquista opta por un exilio ‘voluntario’ no en el extranjero, como lo intentó el poeta de la Segunda derrota, sino dentro de su propia casa. Ricardo vive no ‘emboscado’, como muchos disidentes, sino ‘empotrado’, ya que un armario ocultado en la pared

de su dormitorio le sirve tanto de refugio cuando en casa acuden personas que no son su mujer e hijo, como de depósito de traducciones y libros que al estar colocados en las estanterías de la vivienda delatarían la presencia en su interior de una ideología liberal no conforme con la dominante. Al principio de la derrota Ricardo queda descrito como un hombre cuyas palabras son más propiamente susurros y cuyos pasos casi no se pueden percibir, como si flotara en el aire: su condición le obliga a *“vivir como si no existiera”* (LGC, p. 128), no obstante sigue ocupando cierto lugar tanto física como espiritualmente dentro del reducido núcleo familiar y se preocupa por la educación de su hijo, cultiva el interés por la literatura inglesa que lo apasionaba en tiempos de paz y contribuye ocultamente al sustentamiento de su familia con trabajos mecanografiados que su mujer pasa por suyos. Sin embargo, conforme transcurren los meses y el interés del hermano Salvador hacia Lorenzo y Elena se traduce en obsesión, Ricardo pierde la esperanza de salir de su escondite en tiempos razonables, con lo cual se hace cada día más ensimismado, pasivo y temeroso. Para evitar una degeneración de su depresión, Elena cede al proyecto inicialmente rechazado de una huida hacia Marruecos y empieza a vender *“todo lo que pueda”* con vistas a pagar los pasajes para los *“pesqueros que pasan fugitivos de Almería”* (LGC, p. 147). En este caso, se observa que la perspectiva de supervivencia que se ha identificado en las demás derrotas con el vértice de la parábola resulta muy débil y de hecho no llega a alcanzar nada más que el estado de mero proyecto: en el piso ya despojado de todo mueble se avalancha el hermano Salvador *“vestido de seglar”* e intenta arremeter contra *“el templo bien guardado”* de Elena (LGC, pp. 151-52); Ricardo sale del armario para defender a su mujer y, delatándose, decreta la conclusión de una existencia que para él ya hace tiempo que había perdido su sentido.

Si se intenta trazar para este cuento un trayecto lineal que guíe al lector directamente hacia la muerte no sólo anímica, sino también física de Ricardo, probablemente convenga identificarlo con la comparación progresiva que viene delineándose entre el personaje y diferentes seres de la ultratumba. De hecho, desde el principio el profesor queda descrito como una **presencia fantasmal** debido a que no produce ruidos, pero está presente; al igual que el *“aire, está, pero no ocupa lugar en el espacio”*, como un fantasma se esconde en un armario y aparece sólo en la oscuridad o en la sombra *“con un sigilo que, en ocasiones, [consigue] asustar a su mujer y a su hijo”* (LGC, pp. 142 y 114 respectivamente). Esta identificación se hace total en el episodio en que queda descrita una de las meriendas que Elena ofrece de manera planificada y regular a los amigos de Lorenzo con tal de no tener visitas inesperadas que acabarían desencadenando los *“mecanismos de fuga sin huida”* apurados por la familia en el caso de que alguien toque al timbre (LGC, p. 151). Durante una de estas ocasiones Ricardo precisa correr al baño por sentirse enfermo y los niños se asustan al ver por el cristal de la ventana de la cocina una silueta que, por lo que saben, no debería corresponder a la presencia de otro adulto en la casa además de Elena. Recuerda Lorenzo que *“para salir de paso, mi madre resolvió la situación hablando de un fantasma que de vez en cuando venía a visitarnos”* y, podría decirse, describiendo inconscientemente la condición anímica de su marido (LGC, p. 134). El segundo medio de comparación invocado del mundo de los entremuertos resulta aún más expresivo para representar el estado de Ricardo y coincide con unos *“leprosos”* – o zombis – protagonistas de los cuentos de terror con los que un niño mayor asusta al grupo formado por Lorenzo y sus amiguitos. Los leprosos son seres que se mueven *“lenta e imparablemente”* y *padecen una enfermedad que, al igual que la depresión de Ricardo, no es infecciosa, [sino que es] una enfermedad del alma, y su peligro no estriba en el contagio, sino en su voracidad caníbal”* (LGC, p. 131). Lorenzo empieza a encontrar correspondencias entre los leprosos y su padre cuando reconoce en el armario el mismo olor del Metro de Madrid, que en su imaginación de niño es el lugar donde los zombis residen en espera de atacar a los humanos: a estas alturas el escondite de Ricardo ya se ha convertido en una suerte de

ataúd del que el hombre “*empequeñecido y desaseado*” apenas sale (LGC, p. 132). Como en el caso del fantasma, también la comparación entre Ricardo y un zombi se convierte en identificación total cuando, hacia finales de la derrota, Lorenzo invoca a los leprosos para que salven a su madre del acoso sexual del fraile y, sin embargo, quien aparece a librarla del peso del hermano Salvador es su padre: confiesa Lorenzo adulto que “*durante muchos años me ha atormentado el remordimiento por haber invocado a los leprosos para que se comieran a ese energúmeno que estaba haciendo daño a mi madre, porque cuando acudí aterrorizado al oír sus gritos vi como mi padre, desangelado e impotente, se abalanzaba sobre el hermano Salvador que estaba a horcajadas sobre ella*”. (LGC, p. 152)

➤ Todo sujeto es un derrotado por la guerra independiente del bando al que pertenezca, y como tal vive, se reconoce o queda identificado por los demás personajes **La derrota general**, propia de un País entero y no sólo de una de sus dos mitades, queda magistralmente resumida por el capitán Alegría, que al observar a un grupo de soldados de su propio bando redacta la siguiente nota: *¿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.* (LGC, p. 36)

En resumidas cuentas, el dolor, el deseo de revancha y la pérdida de uno mismo son sentimientos que van más allá de cualquier color político y que se traducen en una amalgama de tristezas indiferenciadas conforme el paso del tiempo apaga los rigores del enfrentamiento que los originó. En una guerra fratricida sólo existe un grupo restringido de vencedores reales que son, posiblemente, quienes se hacen con el poder y acaban limitando la libertad tanto de quien se les oponga como de quien comparta su misma ideología y al mismo tiempo les resulte subordinado. Los personajes de Méndez son entonces paradigmáticos de la toma de conciencia de esta condición anímica generalizada, que se funda en el convencimiento de que “después de toda aquella carnicería no hubo rastro de victoria alguna, no existió presunto héroe que no hubiese sido fatalmente derrotado”.

La asunción dentro de la memoria colectiva de esta perspectiva novedosa, conciliadora y lejana de cualquier postura partidista parece ser uno de los argumentos clave de la prosa de Méndez, aunque es preciso no confundirla con la propuesta de una postura de tipo apolítico. De hecho, el autor no renuncia a dejar claras sus opiniones con respecto a los acontecimientos de los años 1939- 42 y no propone un borrón de las responsabilidades históricas ni de las ideologías políticas de quien estuvo involucrado en la contienda o de sus descendientes. El cambio ideológico por el que el escritor va abogando coincide con el reconocimiento de que la “*comunidad de los vencidos*” (LGC, p. 30) queda constituida sobre la base de una condición tan indiferenciada como el sufrimiento, que sobrevive a la puntualidad histórica de la guerra y que debería convertirse en el punto de partida de todo intento de superación de los rencores banderizos.