



ILUSTRACIÓN: *Onde estaban as chaves*

AUTOR: A. T.

## **Análise estilística da voz narrativa infantil en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez**

Antonio Azaustre Lago

[Recibido, 15 marzo 2016; aceptado, 3 maio 2016]

<http://dx.doi.org/10.15304/bgl.48.3198>

RESUMO O obxectivo deste traballo é realizar unha análise estilística da voz narrativa do neno no último relato da obra *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez, cuxo relato recibe o mesmo nome. En primeiro lugar, preséntanse as características que relacionan o relato coa narrativa de posguerra española, como son a escritura intimista e as innovacións técnicas na narración; na segunda parte realízase unha análise retórica da voz narrativa do neno e dos recursos máis empregados no seu discurso, a *evidentia* e a alegoría, como formas de describir a realidade. O texto conclúe cunha reflexión crítica fundamentada na análise.

PALABRAS CHAVE: Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, narrativa española, narrativa de posguerra, voz narrativa, retórica, *evidentia*, alegoría

ABSTRACT The objective of the present study is a stylistic analysis of the narrative voice of the child in the last story of Alberto Méndez's book *Los girasoles ciegos*, whose story receives the same name. First, this study shows the characteristics that relate the story with the postwar Spanish narrative, such as intimate writing and technical innovations in the narration; in the second part, a rhetorical analysis of the narrative voice of the child is made, where *evidentia* and allegory are the most used resources in his speech, employed as ways of describing reality. The text concludes with a critical reflection based on the analysis.

KEYWORDS: Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*, Spanish narrative, postwar narrative, narrative voice, rhetoric, *evidentia*, allegory.

O obxectivo deste traballo é realizar unha análise estilística da voz narrativa do neno no último relato da obra de Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos* (2006), título que lle dá nome ao relato. En primeiro lugar, expoñeranse brevemente algunhas das correntes literarias da narrativa española de posguerra,

cuxas características son semellantes á obra de Alberto Méndez. O segundo apartado do traballo correspóndese coa análise retórica. A través do estudo das intervencións desta voz narrativa poderase comprobar o tratamento que o neno da posguerra española ten nesta obra de literatura adulta<sup>1</sup>, ademais do grande uso que o autor fai dos recursos da *evidentia*<sup>2</sup> e a alegoría, o primeiro deles co obxectivo de expresar unha realidade trágica da forma máis verosímil posible<sup>3</sup>, e o segundo como forma de expresar simbolicamente a dureza da posguerra. Unha reflexión crítica, fundamentada na análise, concluirá o traballo.

### ***Los girasoles ciegos* na literatura española de posguerra**

A obra de Alberto Méndez resulta difícil de adscribir a unha corrente concreta da literatura de posguerra, en parte pola súa aparición tardía –no ano 2004– e por non ter este escritor unha continuidade na súa produción literaria. Porén, no seu relato *Los girasoles ciegos* é posible apreciar algunhas das características da narrativa de posguerra. A primeira das tendencias literarias que se poden observar no relato é o realismo existencial, cuxos trazos principais sinala Felipe Pedraza (2012: 360-361):

El centro de la atención es el individuo y sus tensiones íntimas (...), desde una postura negativa y sin establecer lazos solidarios con la colectividad. Sin duda, la raíz última de este angustioso aislamiento hay que buscarla en el desconcierto que provoca la guerra y sus secuelas. Tienden a la reducción del espacio; los personajes sufren presiones insoportables en un ámbito enrarecido, irrespirable.

No relato o intimismo e o illamento de tres dos seus personaxes principais –a nai e o fillo que ocultan ao pai perseguido polo réxime franquista– conforman un dos eixes principais da acción. A familia vive nun silencio permanente, co obxectivo de desaparecer da sociedade para non ser descubertos.

---

<sup>1</sup> Este apartado do traballo realízase co obxectivo de que sirva como base de comparación en análises posteriores de obras que traten a posguerra española e estean protagonizadas por nenos.

<sup>2</sup> É dicir, “la presentación viva y detallada de una realidad, poniéndola ‘ante los ojos’ del lector” (Azaustre e Casas 2011: 124).

<sup>3</sup> A *evidentia* é unha das características da literatura española de posguerra, tanto na poesía coma na narrativa, pois os autores perseguen reflectir nas súas obras a dura realidade española da época como unha forma de crítica en si mesma.

Así mesmo, a reflexión interior esténdese ata o personaxe do diácono, quen mediante unha carta de confesión dirixida a un sacerdote narra os seus sentimentos lascivos cara á nai do neno, que o levan a acosala fisicamente ao final do relato. O esposo sae do seu refuxio no armario para defendela, e remata suicidándose ante a idea de ser descuberto e apresado polo réxime. A acción acontece nun espazo reducido como é a casa na que viven, e soamente se mencionan outros lugares como o colexio do neno ou o barrio onde se sitúa a casa. Dentro da casa, o armario disimulado onde se esconde o pai, ao igual que todos os elementos que serven para a súa ocultación –as cortinas, a ausencia de luz– son un claro reflexo da persecución sufrida polo bando perdedor despois da guerra:

Unos visillos y la bombilla apagada protegían la intimidad de la cocina (...) la ventana estaba cubierta por una espesa cortina de terciopelo azul (...) el matrimonio permanecía en la habitación iluminada únicamente por la luz que llegaba del pasillo, para que nadie advirtiera que había dos adultos viviendo en casa (Méndez 2006: 109 e 113).

Aínda que todos os personaxes estean sometidos a unha gran presión polo temor de ser descubertos, a figura do neno resulta a máis relevante de todas, pois é interrogado constantemente polo diácono do seu colexio, do que se defende mediante a mentira e o silencio, algo que tamén debe facer con outros nenos para non pór en perigo ao seu pai:

Ese cosmos estaba netamente dividido en dos mitades: la lóbrega y la luminosa. A la primera pertenecía el colegio, las preguntas de mis profesores y el silencio (...) Yo tenía que disimular lo que mi padre me enseñaba en casa cuando estaba fuera (...) La relación con otros niños del barrio, por ejemplo, era un ejercicio de equilibrios bien guardados (Méndez 2006: 121).

Dentro do plano formal do relato, a novela experimental de posguerra presenta unhas innovacións técnicas comúns a *Los girasoles ciegos*, e que tamén recolle Felipe Pedraza (2012: 364):

... ruptura del relato lineal, mezcla de diversos planos temporales, alternancia de distintos puntos de vista y personas gramaticales, monólogo interior, alteraciones de la disposición tipográfica habitual (...), fusión de géneros...

No relato de Alberto Méndez, a ruptura da liña temporal débese á mestura de varias voces narrativas, que narran a súa historia desde momentos

distintos. A primeira voz que aparece é a do diácono, que escribe a visión da súa historia en forma de carta de confesión dirixida a un sacerdote, o que tamén permite afirmar a mestura de xéneros narrativos, pois o epistolar recolle unha das voces principais do relato: “Reverendo padre, estoy desorientado (...) lea mi carta como una confesión” (Méndez 2006: 105). A segunda voz narrativa, obxecto da análise posterior, é a do neno, aínda que sempre fale desde unha perspectiva adulta dos seus recordos da infancia. Por último está a voz do narrador, que fai avanzar a acción narrativa e constitúe o punto de unión das outras dúas voces, máis centradas nas reflexións dos personaxes –que en ocasións se aproximan ao monólogo interior–. Esta polifonía vese tamén reflectida mediante unha diferenza tipográfica, uso moi similar ao da novela experimental: a letra cursiva pertence á carta de confesión do diácono; a grosa marca a voz do neno, e o tipo de letra redonda corresponde á voz do narrador.

## **Análise da linguaxe do neno en *Los girasoles ciegos*: A *evidentia* e a alegoría como formas de describir a realidade**

8

A primeira característica da voz narrativa, que corresponde ao neno do relato, é a perspectiva adulta na que escribe, pois a súa narración equivale a unha analepse<sup>4</sup> continuada das súas lembranzas da infancia. Este feito fai que o relato perda un pouco a súa verosimilitude, debido á distancia temporal e a reflexión crítica á que o personaxe xa adulto somete as súas experiencias infantís. Por este motivo, o narrador fai uso dun recurso retórico que caracteriza esta voz, a *evidentia*, co obxectivo de que a súa narración sexa o máis crible posible. Na súa primeira aparición, define a realidade vivida como unha paisaxe inmóbil, na que as súas lembranzas tráxicas –relacionadas sempre coas desgrazas da guerra– teñen unha perpetuidade no tempo particular, pois a súa memoria conservounas intactas grazas á súa desaparición:

Probablemente los hechos ocurrieron como otros los cuentan, pero yo los reconozco sólo como un paisaje donde viven mis recuerdos (...) Todo lo que ha sobrevivido ha alterado poco a poco su recuerdo, porque su presencia real es

---

<sup>4</sup> Ruptura da liña natural dos feitos –o *ordo naturalis* (Lausberg 1966: 446 e seguintes)–, na que o narrador conta desde o presente feitos do pasado. É unha das manifestacións do *ordo artificialis* (Lausberg 1966: 452).

incompatible con la memoria, pero lo que hemos perdido en el camino sigue congelado en el instante de su desaparición ocupando su lugar en el pasado (Méndez 2006: 106).

Esta digresión do personaxe colócao como testemuña directa duns feitos que se propón narrar, o que confire ao seu relato unha veracidade case historiográfica. Este emprego do narrador-testemuña é outra das manifestacións da *evidentia* no relato de Alberto Méndez, cuxo obxectivo é conmover o lector mediante a aparencia de verdade dos tráxicos feitos descritos a continuación. Heinrich Lausberg (1966: 810) describe no seu *Manual* as características deste recurso, perfectamente aplicables a este relato:

El conjunto del objeto tiene en la *evidentia* carácter esencialmente estático (...) se trata de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se haya contenido en el marco de una simultaneidad (...) La simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial.

A vontade de contar os feitos tal e como ocorreron, sen ningún xuízo aparente do narrador, carrega o emprego doutros recursos que aparecen no relato, todos eles relacionados coa *evidentia*. Unha das máis importantes para darlle ao lector esta impresión de realidade vivida é a descrición pormenorizada. Nelas faise referencia a obxectos que logran crear no lector unha imaxe perfecta da situación na que vivía a familia. Unha das descricións máis extensas do conto é a do armario onde se escondía o pai do neno, imaxe que a propia voz narrativa confesa coma unha das lembranzas inesquecibles da súa infancia<sup>5</sup>. A descrición, case como un cadro, contén o detalle necesario para que o lector contemple por si mesmo esa realidade vivida e se conmová ante ela:

---

<sup>5</sup> Outras descricións tamén significativas e co mesmo obxectivo de mostrarlle ao lector unha realidade vivida son: a descrición do ruído do ascensor, e o medo que produce na familia ante o temor de que veñan a apresar o pai (Méndez 2006: 116); a imaxe da estación de metro, que o narrador pinta non soamente a través da imaxe, senón coa axuda doutros sentidos e sensacións como o recendo e a temperatura do lugar (Méndez 2006: 148). Por último, a descrición do chocolate de baixísima calidade que a súa nai lle daba para merendar, realizada mediante a narración das solucións que os nenos inventaban para facelo comestible, exemplifica a fame e a miseria propias da posguerra (Méndez 2006: 149).

Pero, de todos los recuerdos, el que por encima prevalece es que yo tenía un padre escondido en el armario (...) El armario no había sido construido para la finalidad que ahora tenía. Antes de la guerra, aprovechando una irregularidad del dormitorio que ahora parecía cuadrado, habían creado un espacio triangular disimulado tras un tabique sobre el que se apoyaba un espejo, enmarcado en caoba oscura, que llegaba hasta el suelo y que era en realidad la puerta de un gran armario empotrado. Cabía una persona holgadamente, tumbada o de pie y las bisagras de la puerta estaban disimuladas con un enorme rosario de tupidas cuentas de madera con un crucifijo de plata en el que había un Cristo deforme pero con un gesto de dolor tal en su rostro que procuraba no quedarme nunca a solas con él en aquel cuarto (Méndez 2006: 112 e 117).

Un último trazo característico da *evidentia* presente nesta voz narrativa é a *sermocinatio*<sup>6</sup>, co mesmo fin de outorgarlle autoridade ao narrador como testemuña dos feitos. O personaxe, xa adulto, lembra as súas experiencias vividas na infancia de forma tan detallada, que é capaz de citar conversacións ou frases ditas por outros no pasado. Ademais, estas intervencións en estilo directo de personaxes distintos á voz narrativa serven para a súa caracterización, pois describen trazos do seu carácter e forma de pensar. Nestes dous exemplos, a voz narrativa recolle dúas intervencións das figuras máis importantes na súa etapa de neno, seus pais, e que serven para describilos interiormente: ao pai como un individuo comprensivo cando trata o tema da ideoloxía, aínda que sexa contraria a el; á súa nai, como unha muller forte e resolutiva, que non perde a compostura nin nos momentos máis delicados nos que o seu marido está a punto de ser descuberto polos amigos do seu fillo:

... un donde mi derecha era su izquierda y al contrario. Recuerdo que mi padre definió mi confusión algo así como “puntos de vista diferentes a la hora de ver las cosas” (Méndez 2006: 117).

Seguimos jugando al parchís y al cabo de un rato se oyó el ruido de la cisterna (...) El estupor y el miedo les paralizó, pero mi madre se limitó a comentar con naturalidad: “siempre hace lo mismo este fantasma. Tira de la cadena y se marcha”. Una sensación de alivio se derramó sobre mis amigos y continuamos jugando (Méndez 2006: 134).

---

<sup>6</sup> Figura que consiste en “fingir, para caracterizar personas naturales (históricas o inventadas), dichos, conversacións, monólogos o reflexións inexpressadas de las personas correspondientes (...) Por su contenido la *sermocinatio* no tiene que ser, forzosamente, histórica; basta con que sea ‘verosímil’, esto es, que concuerde con el carácter de la persona correspondiente” (Lausberg 1966: 820 e 821). Todos os trazos do recurso aparecen dunha forma ou doutra nas citas do narrador.



Aínda que a maioría dos recursos perseguen o obxectivo de ser o máis fieis posible aos feitos vividos polo personaxe do neno, existe un grupo moi importante de descrições onde se introduce a alegoría<sup>7</sup> como forma de explicar a realidade. O obxectivo deste tropo é intentar plasmar pensamentos abstractos, concretamente as reflexións do neno ante a dura realidade que lle toca vivir. A primeira das dúas alegorías empregada por esta voz narrativa é a do espello que recolle as dúas caras da guerra: unha na que domina a falsedade e o silencio, e outra que reflicte a verdadeira realidade da posguerra, que no relato se mostra a través da persecución sufrida polo pai e os abusos de poder dalgúns relixiosos baixo o amparo do réxime franquista. Neste último caso, o diácono acosa a nai do neno ata o extremo de deixar de acompañar o seu fillo ao colexio para evitar atoparse con el. É importante subliñar que esta comparación entre o espello e as dúas caras da realidade está feita polo narrador xa adulto, pois sería bastante inverosímil que o neno tivese a capacidade de discernir ambas as realidades, e moito menos expresalas desa forma. A alegoría da dualidade do espello aparece desde que a voz narrativa comeza a narrar as súas lembranzas, e prolóngase durante todo o relato:

Recuerdo aquellos años como una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo. A este lado del espejo estaba el disimulo, lo fingido. Al otro, lo que realmente ocurría (Méndez 2006: 111).

Ese cosmos estaba netamente dividido en dos mitades: la lóbrega y la luminosa. A la primera pertenecía el colegio, las preguntas de mis profesores y el silencio, a la otra pertenecía una parte de mi barrio y la forma que tenían sus gentes de relacionarse conmigo. Con la distancia tengo la sensación de que, como un péndulo, yo era capaz de estar a un lado y a otro sin confundirme gracias a las enseñanzas del espejo (Méndez 2006: 121).

Por la misma razón por la que nunca pregunté por qué mi padre vivía en un armario, dado que esas cosas ocurrían en la otra parte del espejo, nunca pregunté por qué mi madre dejó de acompañarme hasta el colegio (Méndez 2006: 148).

---

<sup>7</sup> Para comprender mellor este recurso é necesario definir primeiro o termo “metáfora”, pois son dous tropos intimamente relacionados. A metáfora pode definirse como unha forma breve de comparación, na que ten que existir unha relación de semellanza entre a designación metafórica e o designado (Lausberg 1966: 558). Pola súa parte, a alegoría segundo Lausberg (1966: 895) “es al pensamiento lo que la metáfora es a la palabra aislada: la alegoría guarda, pues, con el pensamiento mentado en serio una relación de comparación. La relación de la alegoría con la metáfora es cuantitativa; la alegoría es una metáfora continuada...”. As descrições do texto permiten esa prolongación no tempo da metáfora, xurdindo así a alegoría.

A segunda alegoría presente nesta voz narrativa consiste na falsedade característica do réxime franquista, que emprega un tipo de linguaxe hiperbólica e heroica para referirse ás desgrazas da guerra, e poder así ocultalas mentres engrandece o seu labor como salvador da patria. Esta segunda alegoría está moi relacionada coa anterior, pois a dualidade entre a verdadeira realidade da posguerra e a finxida ou oficial mantense tamén neste caso. Ambas as dúas son unha forma de mostrar todas as perspectivas –xa sexan falsas ou reais– dun tráxico pasado. En último termo, o narrador está criticando o finximento e o desexo de esquecemento por parte do réxime franquista –e tamén da poboación, aínda que esta última moitas veces estivera obrigada a isto– das desgrazas que carrega unha guerra, sobre todo as mortes e o odio e persecución aos vencidos. Unhas das armas máis poderosas para conseguir borrar da sociedade unha traxedia vivida era e é o emprego dunha linguaxe propagandística, da que son mostra as seguintes pasaxes do relato:

En el colegio, Franco, Jose Antonio Primo de Rivera, la Falange, el Movimiento eran cosas que habían aparecido como por ensalmo, que habían caído del cielo para poner orden en el caos, para devolver a los hombres la gloria y la cordura. No había víctimas, eran héroes, no había muertos, eran caídos por Dios y por España, y no había guerra porque la Victoria, al escribirse con mayúscula, era algo más parecido a la fuerza de la gravedad que a la resolución de un conflicto entre los hombres (Méndez 2006: 130).

Tampoco entendíamos qué significaba todo aquello, pero como todo el lenguaje era hiperbólico, Cruzada quería decir guerra, rojos significaba demonios, nacional quería decir vencedor, era natural que voluntario quisiera decir obligatorio... (Méndez 2006: 145).

En conclusión, a análise retórica reflectiu unha serie de recursos que caracterizan a voz narrativa do neno no relato de Alberto Méndez. En primeiro lugar, a perspectiva adulta coa que narra as súas lembranzas de infancia, establecida mediante unha analepse continuada, permítelle reflexionar e vulgar a realidade vivida, aínda que o seu relato perda certa verosimilitude ao estar condicionado polas súas críticas. Para evitar perder esa credibilidade, o narrador fai un emprego moi efectivo do recurso da *evidentia*, a través das descrições pormenorizadas e a *sermocinatio*, que serven para pintar a realidade co detalle necesario para que o lector a perciba como súa. Por último, destaca o emprego da alegoría como forma de explicar as reflexións do neno ante a posguerra e como reflexo da falsedade do réxime franquista, que emprega unha

linguaxe grandilocuente e esperanzadora para ocultar a traxedia que supuxo a guerra e as penurias sufridas polos vencidos. En definitiva, toda a estrutura retórica desta voz narrativa –e do relato en xeral– está orientada a denunciar a traxedia da posguerra española, neste caso mediante a voz dun neno que a padeceu de forma directa.

*Antonio Azaustre Lago*

Universidade de Santiago de Compostela

## Referencias bibliográficas

Azaustre, Antonio e Juan Casas. 2011. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel.

Lausberg, Heinrich. 1966. *Manual de retórica literaria*. Traducción española de José Pérez Riesgo. Madrid: Gredos.

Méndez, Alberto. 2004. *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Editorial Anagrama. / 2006. Barcelona: Círculo de Lectores.

Pedraza Jiménez, Felipe e Milagros Rodríguez. 2012. *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel.