

Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales

Número 20 (otoño 2012), pp. 63-89

Abstract:

Cristina Albizu Yeregui (Universität Zürich):

Los girasoles ciegos en la encrucijada del género literario.

Tras un recorrido a través de la teoría del género literario *cuento*, se tratará de mostrar en este artículo cómo *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez constituye lo que algunos estudiosos han dado en calificar *ciclo de cuentos*, ya que el volumen participa tanto de elementos del cuento como de la novela, por lo que cada uno de los cuatro relatos que lo conforman puede ser leído e interpretado autónomamente, al mismo tiempo que el texto —la suma de los cuatro cuentos— propone una noción de libro que incita a una determinada pauta de lectura. Y es que *Los girasoles ciegos*, a través de señales —diversos elementos paratextuales, la relación especular manifiesta en el propio acto de relatar entre el último cuento y el conjunto de los relatos del libro, así como el carácter circular del volumen—, *exige* una captación de conjunto que se resiste a ser desatendida, llevando al lector a una concienciación social propiciada por el retorno al pasado para así llenar el silencio de una realidad histórica que se abrió con el franquismo al mismo tiempo que lo inducen a descifrar el texto en clave poetológica.

Palabras clave: teoría del cuento, ciclo de cuentos, novela, *Los girasoles ciegos* como meditación sobre la experiencia de la escritura.

Los girasoles ciegos at the Crossroads of the Literary Genre.

After going through the theory of the literary genre *short story*, this article will try to show how Alberto Méndez' *Los girasoles ciegos* (The Blind Sunflowers) constitutes what some scholars call a *cycle of short stories*, as it has characteristics of the short story as well as of the novel. Each of the four narratives that make it up can be read and interpreted on its own, while, at the same time, the text —the sum of the four short stories— also presents itself as a book, inciting specific reading guidelines. Indeed, through various markers —paratextual elements, the specular relationship manifest in the narrative act between the last

story and the collection of stories, as well as the circular character of the volume— *Los girasoles ciegos* demands to be approached as a whole, a demand that resists being unattended to, and leads the reader to become socially conscious through a return to the to the past. Such a return fills in the silence of a historical reality which opened up with Franco's regime, while it also incites the reader to decipher the text in a poetological key.

Keywords: theory of the short story, short story cycles, novel, *Los girasoles ciegos* as a meditation on the experience of writing.

Cristina Albizu es Adjunta a la Cátedra de Literatura Española de la Universidad de Zúrich y forma parte del programa doctoral "Métodos y Perspectivas" de dicha Universidad. En su tesis, dirigida por la Prof. Dr. Itziar López Guil y el Prof. Dr. Jens Andermann, estudia la "Recuperación de la memoria histórica" en la literatura, especialmente en el género cuento.

Los girasoles ciegos en la encrucijada del género literario

Cristina Albizu Yeregui

Universität Zürich

La voz *cuento* —en palabras de Baquero Goyanes, “esa viejísima y siempre joven, fascinadora criatura”¹— designa, por un lado, relatos breves de tono popular y carácter oral, ya existentes desde muy antiguo, y, por otro, el denominado *cuento literario* —no *tradicional*—, cuya configuración habría que situarla en el siglo XIX². El cuento se convierte así —al decir del propio

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 20 (otoño 2012): 63-89.

¹ Baquero Goyanes, Mariano: *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad de Murcia, 1993, p 18. El libro es una reedición de los dos manuales *Qué es la novela* y *Qué es el cuento*, publicados por primera vez en 1961 y 1967, respectivamente.

² *Ibid.*, pp. 105-106. El *cuento popular* es, según Baquero Goyanes, aquel que, anónimamente, se transmite por tradición oral a lo largo del tiempo, mientras que el *cuento literario* tiene un único autor a quien corresponde plenamente su invención, su creación. Si bien es cierto que ya en el s. XVI, con Straparola en Italia, y en el s. XVII con Perrault en Francia, ya se habían publicado cuentos populares, la recopilación sistemática de los mismos no se inició hasta los hermanos Grimm en Alemania a principios del s. XIX, cuando publicaron por primera vez una nutrida colección de cuentos populares recogidos de la tradición oral. La atención que se prestó a partir de entonces a los relatos tradicionales contribuyó al creciente interés por los cuentos de los más importantes escritores de la época (Maupassant, Daudet, Chejov, Wilde, Allan Poe, Hoffmann, etc.), formándose así una tradición literaria. Es incuestionable que en la Edad Media y en el Siglo de Oro se escribieron muchas colecciones de cuentos, pero, según Baquero Goyanes, los autores se limitaban a temas ya tratados en otras colecciones narrativas de distinta procedencia. En relación a los cuentos intercalados del *Quijote*, las *Novelas ejemplares* u otros relatos breves anteriores al Romanticismo, el investigador explica que, en líneas generales, se reservaba la voz *cuento* para la narración oral y *novela* para la escrita, además de que el *género breve*, hasta el s. XIX, había venido siendo manejado con desigual inten-

estudioso— “en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que tal vez fuera el más antiguo del mundo y, a la vez, el que más tardó en adquirir forma literaria”³.

No existe una única definición de *cuento*, modelo narrativo difícil de precisar, y —según sostiene Irene Andres-Suárez— susceptible de la misma variedad proteica que la novela⁴. El primer problema a considerar es el de su polisemia, ya que engloba relatos populares, infantiles y también textos breves literarios destinados a un público adulto. En la actualidad, la utilización del término ha sufrido variaciones, habida cuenta de la incidencia del mercado en el uso de algunos marbetes frente a otros. Cristina Bartolomé Porcar, en un estudio sobre el término empleado por las editoriales en las composiciones breves publicadas entre 1991 y 2000, observa que la rúbrica *cuento* está en evidente competencia con la de *relato*, y apunta: “Con la utilización de esta palabra [relato,] el editor consigue establecer una distancia con el sentido oral o infantil, [así como] aclarar la diferencia entre los relatos contemporáneos y los cuentos anteriores al [R]omanticismo”⁵.

Edgar Allan Poe inauguró el género *cuento* en el escenario de la modernidad⁶: visto en su época como un sucedáneo de la novela, lo definió y dignificó. Sus reflexiones más conocidas formaban parte de la reseña que dedicó a los cuentos de Hawthorne (*Twice-Told Tales*). En ella defiende que “en casi todas las composiciones el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión”, unidad que “no puede preservarse adecua-

sidad y diversos propósitos, pero sin plena conciencia de su importancia como género literario con personalidad y voz propia (*ibid.*, pp. 102-114). Con posterioridad, otros estudiosos han presentado aportaciones más detalladas y precisas respecto al estado del cuento en la Antigüedad y Siglo de Oro (véanse entre otros: Andres-Suárez, Irene: *La novela y el cuento frente a frente*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1995, pp. 7-16; Beltrán Almería, Luis: «El cuento como género literario», en: Fröhlicher, Peter/ Güntert, Georges (eds.): *Teoría e interpretación del cuento*. Bern: Peter Lang, 1995, pp. 15-31; Baquero Escudero, Ana L.: *El cuento en la historia literaria. La difícil autonomía de un género*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011). Sin embargo he tenido en cuenta la contribución del catedrático de la Universidad de Murcia, por tratarse del primer estudioso de la materia que jugó un papel primordial en el desarrollo de la teoría del cuento en España y Latinoamérica.

³ Baquero Goyanes, Mariano: *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, ed. revisada de Ana L. Baquero Escudero. Madrid: C.S.I.C., 1992, p. 3.

⁴ Andres-Suárez (1995), *op. cit.*, p. 37.

⁵ Bartolomé Porcar, Cristina: *El cuento literario español (1991-2000)* [Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de Miguel Ángel Garrido Gallardo]. Madrid: UCM, 2009, pp. 107-108.

⁶ Ya antes, según advierte Beltrán Almería, retóricos antiguos, como Elio Teón, o humanistas, como Bonciani, inauguraron la concepción retórica del cuento y la novela breve. Véase Beltrán Almería (1995), *op. cit.*, p. 26.

damente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse de una sola vez”; “[n]o debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio establecido”⁷. *Brevedad, efecto único, economía y condensación, y conexión principio-fin* serán las características esenciales manejadas a lo largo del siglo XX por gran parte de la crítica española y latinoamericana en torno a la teoría del cuento. Y es que, como afirma Eduardo Becerra, “[o]tros rasgos que se han destacado posteriormente a la hora de determinar sus peculiaridades han sido en buena medida variaciones respecto a los establecidos por Poe”⁸.

No obstante, Luis Beltrán Almería precisa que “[l]as ideas de [éste], a fuer de ser repetidas, han ido perdiendo [en algunas nuevas aportaciones teóricas] su sentido original, muy próximo al de la *idea viva* que reclama Julio Cortázar”⁹, y han ido convir-

⁷ Allan Poe, Edgar: «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», en: Pacheco, Carlos/ Barrera Linares, Luis (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992, pp. 295-309.

⁸ Becerra, Eduardo: *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas del cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006, p. 12.

⁹ Cortázar, al igual que Poe, presenta una visión nueva del cuento: crítico con un estado de opinión anterior, de tendencia ecléctica, concilia la idea de Poe con las ideas orgánicas que todo lo reducen a la naturaleza retórica de la narración. La *idea viva* que reclama Cortázar se refiere a un prurito de originalidad que actúe contra los principios y la transparencia (véase Beltrán Almería, Luis: «Pensar en el cuento en los noventa», en: Romera Castillo, José/ Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (Madrid, 31 de mayo-2 de junio de 2000)*. Madrid: Visor, 2001, p. 549 y 553). Las consideraciones de Cortázar sobre el género son, junto a las de Poe, las más citadas por los teóricos. En «Algunos aspectos del cuento» (en: Pacheco/ Barrera Linares (1992), *op. cit.*, pp. 381-396) y «Del cuento breve y sus alrededores» (*ibid.*, pp. 399-407), se manifiestan sus ideas. A través de metáforas, compara el cuento con la fotografía y la novela con el cine, señalando que “una película es en principio un ‘orden abierto’, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa [...], [un arte] de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia [...] [Relacionando ambas expresiones literarias con el boxeo, determina que] la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout” (Cortázar (1992), *op. cit.*, pp. 384-385). *Tensión e intensidad* son las condiciones que Cortázar demanda al cuento: “[U]n estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, en la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial”. Lo que llama *intensidad* “en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias [...] que la novela permite e incluso exige”; y *tensión* “[e]s una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado” (Cortázar (1992), *op. cit.*, pp. 390-391).

tiéndose en conceptos retóricos, abstractos, vacíos¹⁰. También indica que existe una corriente teórica, escéptica con la tarea de especificación, que considera indefinible el género cuento¹¹.

Si bien el estado de opinión de la teoría literaria de finales del siglo XX sostiene que los géneros se han disuelto y no merece la pena concentrar la atención sobre viejos dogmas, es en ese mismo período cuando se publican los más notorios volúmenes colectivos que recogen interesantes aportaciones a la teoría del cuento¹². Entre ellas, Beltrán Almería reclama un lugar para este tipo de composiciones lejos del eclecticismo y el escepticismo. Arguye que las principales características del cuento arriba mencionadas provienen de la esencia oral del viejo canon cuentístico¹³. Es consciente de que la diversidad genérica del mismo —por ejemplo, el fenómeno de *novelización del cuento*— implica una disolución de su canon y facilita procesos de fusión con otros géneros, por lo que deduce “que es precisamente la síntesis entre imaginación tradicional y libre imaginación la fuente de la que emerge la vitalidad actual de este género”¹⁴. El crítico opina que “[l]a comprensión del fenómeno cuento es una de esas metas [...] que constituyen el complejo campo de la cultura. Aproximarse a esa meta, a la vez modesta e infinita, [...] exige un pensamiento distinto, superador del actual individualismo y del viejo dogmatismo”¹⁵.

Asimismo, se ha producido un intento de sistematización de un fenómeno peculiar —aunque no nuevo— de manifestación literaria, a saber, aquella que destaca María Luisa Antonaya Núñez-Castelo y que está “constituida por relatos a la vez independientes e interdependientes: es decir, que mantienen su

¹⁰ Beltrán Almería (2001), *op. cit.*, p. 550.

¹¹ *Ibid.*, pp. 550-551.

¹² Las aportaciones más significativas de los volúmenes colectivos son: Lohafer, Susan/ Clarey, Jo Ellyn (eds.): *Short Story: Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989; Vallejo, Catharina V. de: *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*. Miami: Universal, 1989; Pacheco/ Barrera Linares (comps.) (1992); May, Charles E. (ed.): *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio UP, 1994; Fröhlicher/ Güntert (eds.) (1995), *op. cit.*; Zavala, Lauro (ed.): *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas; Teorías del cuento II. La escritura del cuento; Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. México: UNAM, 1993; 1995; 1997 respectivamente; Varcárcel, Eva (ed.): *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1997; Becerra, Carmen et al. (eds.): *Asedios ó conto*. Vigo: Universidad de Vigo, 1999; Romera Castillo/ Gutiérrez Carbajo (eds.) (2001), *op. cit.*; así como las aportaciones de las revistas *Lucanor* (1988-1999), única revista dedicada al mundo del cuento que desempeñó una valiosa labor tanto en el campo de la creación como en el de la investigación, *Ínsula* y *Quimera*, entre otras.

¹³ Beltrán Almería (1995), *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ Beltrán Almería (2001), *op. cit.*, pp. 556-557.

¹⁵ *Ibid.*, p. 559.

autonomía al tiempo que establecen vínculos que permiten que se complementen y completen entre ellos”¹⁶. Se trata del *ciclo de cuentos*, término acuñado por Forrest L. Ingram bajo “*Short Story Cycle*”¹⁷ y definido como “[...] a book of short stories so linked to each other by their author that de reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experiences of each of its component parts”¹⁸. Por lo que, empleando las palabras de Antonaya, “[e]sto resulta en una visión del conjunto que trasciende las [composiciones] que lo conforman”, donde la instancia enunciadora “dirige las partes para que formen la unidad” y el lector “completa la tarea [...] reuniendo las piezas para descubrir el todo”¹⁹.

¹⁶ Antonaya Núñez-Castelo, María Luisa: «El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española», *RILCE*, 16:3 (2000), p. 435.

¹⁷ Antonaya anota que la tarea de otorgar un nombre a este tipo de manifestación literaria es “un punto de controversia entre los críticos que [la] han estudiado”, y añade que “existe un gran número de términos para describir una forma que no se presta fácilmente a ser etiquetada” (*ibid.*, p. 440).

¹⁸ Ingram, Forrest L.: *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Paris/ The Hague: Mouton, 1971, p. 19. Margarita Iriarte López y Ángel-Raimundo Fernández apuntan que estudiosos españoles —en especial Mariano Baquero Goyanes, Gonzalo Sobejano, Carmen Bobes, Óscar Barrero y Fernando Valls— ya se interesaron, más o menos conscientemente, por este tipo de obras (Iriarte López, Margarita: «¿Libros o ciclos de cuentos?: algunos casos recientes», en: Romera Castillo/ Gutiérrez Carbajo (eds.) (2001), *op. cit.*, p. 609; Fernández, Ángel-Raimundo: «Un ciclo de cuentos para *La ruina del cielo*, de Luis Mateo Díez», *ibid.*, p. 252). Pero Antonaya especifica que el ciclo de cuentos sólo ha sido reconocido y tratado como género narrativo gracias fundamentalmente a la crítica norteamericana (Antonaya Núñez-Castelo (2000), *op. cit.*, p. 433). Entre otros críticos se destacan aquí Mann, Susan: *The Short Story Cycle*. New York: Greenwood Press, 1989; Kelley, Margot: «Gender and Genre: The Case of the Novel-in-stories», en: Brown, Julie (ed.): *American Women Short-story Writers: A Collection of Critical Essays*. New York: Garland, 1995, pp. 295-310; Kennedy, Gerald (ed.): *Modern American Short Story Sequences: Composite Fiction and Fictive Communities*. Nueva York: Cambridge UP, 1995; Dunn, Maggie/ Morris, Ann: *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. Boston: Twayne, 1995; Lundén, Rolf: *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam/ Atlanta: Rodopi, 1999; Lynch, Gerald: *The one and the many*. Toronto: The University of Toronto Press, 2001; Nagel, James: *The Contemporary American Short-Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2001; Baquero Escudero, Ana L., *op. cit.*

¹⁹ Antonaya Núñez-Castelo (2000), *op. cit.*, pp. 435-436. Se considera necesario especificar, en este punto, la distinción que Margarita Iriarte López destaca, por no ajustarse, entre los términos *ciclo de cuentos* y *libro de cuentos*, en la que este último “viene a ser [...] la reunión de relatos que, por distintas razones, todas de naturaleza eminente y definitivamente literarias, componen, en su conjunto, una entidad mayor que no carece de cierta coherencia y carácter compacto [...] La reunión es siempre decisión del autor y responde a fines lógico-estructurales que han de tenerse en cuenta para una recta y cabal comprensión de la obra, puesto que son los que la configuran precisamente como tal obra”. Si bien en ambos casos “se descubre una configuración y coherencia consciente y

Entre las diversas maneras en que puede organizarse un volumen, esta forma de manifestación literaria participa tanto de elementos del cuento como de la novela: cada relato tiene su fuerza, su independencia y puede ser leído e interpretado autónomamente; pero el texto, la suma de los cuentos, a modo de los capítulos de una novela, propone una noción de libro que, una vez advertida, incita a una determinada pauta de lectura. Algunos estudiosos reivindican para el *ciclo de cuentos* el calificativo de *género propio*, distinto e independiente del *cuento* y la *novela*, surgido como necesidad de rellenar el espacio entre ambos, y cuyas características permiten que sea estudiado separadamente²⁰. Sin embargo, como advierte Margarita Iriarte López, parte de la crítica prefiere “hablar de ‘transformación’ o ‘evolución’ de una serie de obras que, con el paso del tiempo, han acabado constituyendo un fenómeno singular”²¹, para el que se reserva el marbete de *colección de cuentos interrelacionados, novela fragmentada o experimental, una variante* dentro del estudio de la novela o del cuento, o de un *híbrido* a caballo entre la novela y la colección de relatos. Sin intención de adoptar, en este sentido, una postura respecto a si el *ciclo de cuentos* ha de ser considerado como *género* independiente, he de constatar la existencia de “un hecho literario particular con rasgos que lo configuran y lo constituyen como una manifestación con presencia propia”²² que “posee la flexibilidad de la novela y los límites y potencia del cuento”²³, lo que quizá hable más de su riqueza que de su indeterminación o amplitud.

Quiero insistir, sin embargo, en relación al estudio de *Los girasoles ciegos*²⁴ —única producción literaria de Alberto Méndez— en la importancia de la profunda unidad y significación que el conjunto de los cuatro relatos que lo integran aporta al sujeto de la enunciación del volumen. Como apunta Miguel Gomes, el *ciclo* “sugiere obligatoriamente una totalidad erigida sobre la autonomía de sus partes: cada uno de los componentes

deliberada que convierte el conjunto, como tal conjunto, en una unidad[...], la diferencia radica [...] en la naturaleza de esta unidad y en el modo de llevarla a cabo”. En el caso del *ciclo de cuentos*, “la unidad trata de estructurar las partes como piezas integrantes de un todo” y “el significado final ha de construir [...] una historia nueva y diferente”. En el *libro de cuentos*, sin embargo, “las distintas partes guardan su valor en tanto que unidades de una misma pluralidad: el conjunto se manifiesta y es significativo en tanto que tal conjunto, sin ánimo de que esta reunión configure ninguna unidad ulterior” (Iriarte López (2001), *op. cit.*, pp. 610-612).

²⁰ Véase Antonaya Núñez-Castelo (2000), *op. cit.*, pp. 435-436.

²¹ Iriarte López (2001), *op. cit.*, p. 610.

²² *Ibid.*

²³ Antonaya Núñez-Castelo (2000), *op. cit.*, pp. 435-436.

²⁴ Méndez, Alberto: *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama, 2004.

puede leerse independientemente, pero el 'todo' no logra prescindir de las unidades menores y, siquiera sin una de ellas, se reconstituye en un 'todo' diferente"²⁵. Julio Peñate, por su parte, basándose en la teoría de los sistemas de Eric Schwarz –“un conjunto organizado de elementos en relación”²⁶–, afirma que

[u]n cuento concreto tiene el valor de totalidad parcial [...] y ha de ser perfectamente estudiable en cuanto a tal. [...] Un cuento situado dentro de una serie está inevitablemente en relación con los demás y en complementariedad recíproca con ellos, [...] hasta tal punto que la riqueza de su propia significación depende de dicha conexión [...] [por lo que] la unidad de análisis más pertinente [...] no es un cuento en particular sino el conjunto en el que se incluye²⁷.

De esta suerte, Peter Fröhlicher opina que “el postulado de la totalidad del texto literario es una *conditio sine qua non* para estudiar un corpus de textos”²⁸.

En *Los girasoles ciegos* se armoniza la independencia de cada uno de los cuatro cuentos con un conjunto presentado como libro²⁹, que ofrece una serie de nexos propios de la novela, integrando de este modo las unidades jerárquicamente inferiores en otra superior susceptible de una lectura global³⁰.

²⁵ Gomes, Miguel: «El ciclo de cuentos hispanoamericano», *RILCE* (2000), *op. cit.*, p. 560.

²⁶ Schwarz, Eric: *Introduction à la pensée et à l'action systémiques. Première partie*. Neuchâtel: Centre interfacultaire d'études systémiques de l'Université de Neuchâtel, 1992, p. 22, cit. en: Peñate, Julio: «El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación», en: Fröhlicher/ Güntert (1995), *op. cit.*, p. 47.

²⁷ *Ibid.*, pp. 62-63.

²⁸ Fröhlicher, Peter: «Modelos narrativos», en: Fröhlicher/ Güntert (1995), *op. cit.*, p. 39.

²⁹ En el aparato paratextual del libro, la denominación empleada para cada cuento será la de “historias” (contraportada), denominación que según Bartolomé Porcar “permite la misma indeterminación genérica que ‘relatos’, aunque su significado puede colisionar con los géneros históricos” (Bartolomé Porcar (2009), *op. cit.*, p. 108).

³⁰ Santos Sanz Villanueva apunta, en un principio, que el libro “no pertenece con rigor a ningún género preciso” («El cuento o la literatura de la modernidad», *El Mundo*, 2005 (10 de abril) p. 66). Sin embargo, unos meses más tarde el crítico afirmará que “*Los girasoles ciegos* no es una novela, sino un libro de narraciones unitario compuesto por cuatro historias que giran alrededor de la Guerra Civil” («Cuando la literatura triunfa sobre el mercado», *El Mundo*, 2005 (7 de octubre), p. 53). Fernando Valls, por su parte, señala que el volumen es un libro de cuentos peculiar, pues opta por la manera más compleja de organizarse: aquella que se denomina *ciclo de cuentos* (Valls, Fernando: «Alberto Méndez o la dignidad de los vencidos», *El País*, 2005 (10 de octubre), <http://elpais.com>).

El volumen participa, por un lado, de elementos cuentísticos, ya que cada uno de sus relatos cumple con la virtud que Alberto Méndez considera necesaria para el cuento —entendido éste como un hecho inventado—, y que “se refiere a la necesidad de sintetizar la narración y utilizar sólo sus elementos esenciales: planteamiento sucinto, enredo esquemático, personajes paradigmáticos y desenlace sorpresivo”, alejándose así —si es que ha sido concebido como tal— del peligro de “fárrago y hojarasca”, puesto que es “cómplice con el lector que ya tiene una imagen establecida y casi indeleble de todos los paisajes, de todas las cárceles, de todos los temblores”³¹. Los cuatro relatos presentados en el volumen son, además, según anota el autor, el resultado de “lo que [...] alguna vez me [...] han contado”³², caracterizándose, de este modo, por tener resonancias de la *oralidad*: una de las principales características³³ —junto a la *brevedad* y al *efecto único*— del género *cuento*. Asimismo, cada uno de los cuatro cuentos (estructurado en planteamiento, nudo y desenlace) es decodificable sin necesidad de recurrir a los otros tres. Una muestra de ello es el hecho de que «Manuscrito encontrado en el olvido», una primera versión del segundo cuento del volumen titulado «Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido» —posteriormente modificado e incluido en *Los girasoles ciegos*—, fue publicado independientemente en el año 2003 en la editorial Fundación Max Aub después de haber quedado finalista del Premio Internacional de Cuentos Max Aub en 2002.

Por otro lado, no obstante, la obra es presentada como *libro*, no sólo en un sentido editorial, sino también estético, mostrando unidad y coherencia interior: por ejemplo, existe una clara afinidad tanto en el nivel temático —la derrota— como en el actoral, ya que algunos personajes aparecen en más de un relato. Asimismo, se encuentran en el texto diversos elementos paratextuales³⁴ que apuntalan este aspecto unitario, puesto que, como señala Genette, el paratexto

com/diario/2005/10/15/babelia/1129331833_850215.html (consultado 17-V-2012).

³¹ Méndez, Alberto: «En torno al cuento», texto compuesto con motivo de la concesión del Premio Setenil, 2004 [cedido por Milagros Valdés, viuda de Méndez].

³² Rodríguez, Txani, «Entrevista a Alberto Méndez», *El Correo*, 2005 (7 de octubre), p. 79.

³³ Véase al respecto el artículo de Beltrán Almería (1995), *op. cit.*, pp. 15-31.

³⁴ Se emplea el término *paratexto* según la acepción de Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, y que, como es sabido, el autor aplica a “[t]ítulo, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafos; ilustraciones; fajas,

[m]ás que de un límite o de una frontera cerrada, se trata [...] de un *umbral* [o 'vestíbulo' según Borges], que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. 'Zona indecisa' entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto), límite, o como decía Philippe Lejeune, 'frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture'³⁵.

Es, pues, uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector y, como añade el estudioso francés, "salvo excepciones puntuales [...] un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto", al que está subordinado y que determina lo esencial de su conducta y de su existencia³⁶. Este aparato, a menudo demasiado visible para ser percibido, desempeña un papel importante en la comprensión e interpretación de una obra literaria, puesto que, como subraya Fröhlicher, "la coherencia del texto no se funda en la estructura de las acciones, sino en el acto de enunciación que asigna a todos los elementos textuales un valor comunicativo"³⁷.

Uno de estos elementos paratextuales presentes en la obra es, sin duda, la nota que, tras el título del segundo relato —«Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido»—, lo tilda de "capítulo" y *obliga* a considerar como tales a los demás relatos, los cuales, además, son estructurados cronológicamente en los primeros años de la posguerra (1939-1942).

También la dedicatoria y el prólogo refuerzan en el lector la idea de que se halla ante un todo orgánico y coherente, resultando imprescindibles para aprehender, en toda su complejidad, el significado último del texto. La cita de Carlos Píera —prólogo del volumen—, perteneciente a un nivel de enunciación superior al de las voces narrantes de los distintos relatos,

sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende" (Genette, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus 1989, pp. 11-12). Más tarde el investigador ampliará, aunque no de forma exhaustiva, su estudio en *Umbrales*, donde afirma: "Las más de las veces, el paratexto es un texto: si aún no es *el* texto, al menos ya es *texto*" (Genette, Gérard: *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001, p. 12).

³⁵ *Ibid.*, pp. 7-8.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷ Fröhlicher, Peter: *La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*. Bern, Peter Lang, 1995b, p. 29.

preside el libro. En ella se procede a la configuración del discurso narrativo que será desarrollado a partir del primer cuento hasta el cierre³⁸ del volumen. Dicha configuración parte de una premisa: «Superar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido. En el caso de una tragedia [...] requiere [...] la labor del duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico». Esta propuesta se llevará a cabo —en el nivel del enunciado— en los *capítulos* sucesivos al hacerse *públicas* historias silenciadas. Porque *Los girasoles ciegos* se centra en las consecuencias políticas y sociales de la guerra civil: ante la inadaptación a la nueva vida cotidiana que el régimen impone, se cuenta la historia de cuatro *derrotas*, cuyos protagonistas optan por la muerte frente la trivial existencia en la que se encuentran atrapados.³⁹ Como señala Alberto Méndez, “[e]l libro es el regreso a las historias reales de la posguerra que [se] contaron en voz baja [...] historias de los tiempos de silencio” (contraportada); es una obra escrita “con el ruido de la memoria”⁴⁰ que aborda “la derrota de todo un país”⁴¹. Se trata de un ejercicio de superación, que “exige asumir, no pasar página o echar en el olvido” (prólogo), ajustando así cuentas, como señala Jorge Herralde (editor del volumen), “con la memoria, [...]

³⁸ Se quiere especificar que el *cierre* poco tiene que ver con el *desenlace*. Por *cierre* se entiende aquí, como indica Kunz, “el final del texto”, “el último segmento antes del vacío que sigue al punto final [sin que quede establecido] en qué lugar empieza [el mismo]”. El *desenlace*, por su parte, se refiere al “conjunto de sucesos últimos de la historia narrada (y más específicamente de la trama)” (Kunz, Marco: *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997, pp. 19, 28 y 41). Sirva de ejemplo el cierre del primer relato que ocurre con la frase “—Soy de los vuestros” (p. 36) cuando Alegría se entrega a aquellos de los que huyó, mientras que el desenlace de su historia, “su segunda muerte, la real” (p. 35), ya proleptizada en este primer relato, tiene lugar dos años más tarde (1941) en el tercer cuento, cuando “[l]entamente volvió el fusil hacia sí, se puso la punta del cañón en la barbilla y [...] [d]isparó para romper aquel silencio, para pagar su deuda” (p. 90).

³⁹ “Yo he querido hacer un canto a la dignidad. El hecho de decir con éstos y así no quiero seguir viviendo es un salto en el vacío que yo he querido reflejar en mi literatura” (palabras de Alberto Méndez, en: Rodríguez (2005), *op. cit.*). Asimismo, como apunta Ruiz-Vargas, “[l]a represión y la marginación social fue tan despiadada, que muchos republicanos no encontraron a su desesperación otra salida que el suicidio” (Ruiz-Vargas, José María: «Trauma y memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista», *Hispania Nova*, 6, (2006), pp. 299-336).

⁴⁰ Palabras de Alberto Méndez el día que presentó el libro, en Molero, José Antonio: «Alberto Méndez gana, a título póstumo, el Premio Nacional de Narrativa 2005», *Gibralfaro*, 35 (2005), http://www.gibralfaro.net/hemeroteca/pag_1190.htm (consultado 07-III-09).

⁴¹ Declaraciones de Alberto Méndez, en: Intxausti, Aurora: «La cruda mirada de Alberto Méndez sobre la posguerra gana el Nacional de Narrativa», *El País*, 2005 (7 de octubre), p. 38.

contra el silencio de la posguerra, [...] a favor de la verdad histórica restituida⁴². Los relatos de *Los girasoles ciegos* de convierten así, atendiendo la teoría de Nora, en *lieux de mémoire*, puesto que estos “are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it”⁴³; también responden a la finalidad última de detener el proceso del olvido (“the most fundamental purpose of the *lieux de mémoire* is to stop time, to block the work of forgetting”⁴⁴), y convertirse en depositarios de afectos y emociones.

Pero la labor del duelo es, además, y sobre todo —según la cita de Piera—, “hacer nuestra la existencia de un vacío”, *conmiñando* a través del pronombre posesivo “nuestra” a un *tú* o *vosotros* interlocutor(es) a formar parte, en el nivel de la enunciación, del “contrato enunciativo propuesto y, de este modo, volver eficaz la comunicación”⁴⁵. Es esta una concepción de la comunicación literaria que depende de un hacer persuasivo que comporta por parte del lector la adhesión a la *verdad literaria*. Una *verdad*, a través de la cual —como apunta Georges Güntert en su estudio realizado acerca de los distintos modos de entender *la verdad de la literatura*, “el sujeto de la enunciación transmite al lector un discurso sobre los valores”⁴⁶— en el marco emocional, cognitivo e interpretativo. De este modo, a través de una multiplicación de situaciones narrativas que irán jalonando los cuatro cuentos, en las que se exploran distintas formas de crear veridicción⁴⁷, se figurativizarán, a través de un hacer persuasivo, estados pasionales verdaderos que entrañen la adhesión a una *verdad* de naturaleza literaria que comunique por medio del lenguaje auténticas impresiones como lo trágico, el sufrimiento, el miedo, la soledad, el silencio, el hambre, la me-

⁴² Herralde, Jorge: «En la muerte de Alberto Méndez», *El País* (2-I-2005), http://www.elpais.com/articulo/agenda/muerte/Alberto/Mendez/elpepigen/20050102elpepiage_3/Tes (consultado 17-V-2012).

⁴³ Nora, Pierre: «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, 26 (1989), p. 12.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁵ Greimas, Algirdas J./ Courtès, Joseph: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982, p. 304.

⁴⁶ Güntert, Georges: «El Quijote y la verdad de la literatura», en: *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007, p. 104.

⁴⁷ Entre las estrategias empleadas en el libro para crear veridicción, la manipulación sabia de las voces narrantes configura uno de los factores determinantes. Para un informe más detallado al respecto, véase Albizu Yeregui, Cristina: «Literatura y memoria: amalgama discursiva y reflexión metaliteraria en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez», *Versants*, 56:3 (2009), pp. 74-83.

lancolía, etc., de aquella España de posguerra. Y metafóricamente, como colofón al cumplimiento del valor programático de la cita de Piera, en el momento en que Ricardo Mazo, protagonista del último cuento, se arroja al vacío, ocupándolo, se llegará al cierre del libro.

En cuanto a la importancia que el aparato paratextual entraña respecto al carácter unitario del libro resultan también significativos los intertítulos de los cuatro capítulos o cuentos que conforman el libro («Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir» / «Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido» / «Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos» / «Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos»). Cada uno de ellos está configurado por dos denominaciones unidas por la conjunción *o*, cuyo significado primario es el de especificar distintas opciones disponibles: disyunción tanto exclusiva como inclusiva, dependiendo de la compatibilidad de las alternativas, esto es, de si ésta fuerza o no a elegir una sola opción; pero que también presenta otros significados no disyuntivos, entre ellos, los de equivalencia estricta o *quasi*-equivalencia. Tomando esta última interpretación semántica de la coordinación con *o*, conforme con la *Gramática descriptiva de la lengua española*, las dos denominaciones se refieren al mismo objeto, pero la manera en que este objeto se define es distinta, de modo que el segundo coordinando debe introducir una característica del objeto que sea diferente de las que describe el primero⁴⁸. Se presenta, así, una equiparación de las dos designaciones que se ofrecen y que sugiere una lectura unitaria, rechazando cualquier planteamiento divisorio. La primera parte del título de los cuatro relatos define o nombra el tema central del texto (la derrota), especificando el contexto temporal de la misma (los primeros años de la posguerra). Este aspecto definitorio repetitivo muestra la asunción de un discurso (pseudo)histórico, puesto que las aúna y enumera anulando todo carácter de individualidad de cada una de las derrotas. La segunda parte del título, sin embargo, intenta plasmar el sentimiento derivado de las derrotas mencionadas, o alguna cualidad que resulte definitoria de las mismas, poniendo de relieve el poder de otro tipo de discurso, el propio de la literatura, que como hemos visto arriba, a través de la “persuasión y la interpretación (el *hacer creer* y el *creer verdad*) [es capaz] de dar cuenta de una ‘búsqueda interior de la verdad’”⁴⁹.

⁴⁸ Sobre la coordinación disyuntiva, véase Bosque, Ignacio/ Demonte, Violeta (dirs.): *Real Academia Española. Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999, vol. II, § 41.3.

⁴⁹ Greimas/ Courtès (1982), *op. cit.*, p. 434.

El libro muestra un modelo literario de corte realista inscrito en la ficción mimético-verosímil, esto es, en lo que Greimas y Courtès señalan que responde a “una representación ‘correcta’ de la realidad socio-cultural [además de] un simulacro montado para hacer parecer verdad”⁵⁰. A priori, el enunciado de los cuatro relatos que componen el libro no entra en contradicción con el mundo empírico que representa a través de los elementos del contexto socio-histórico y geográfico a los que recurre: España, los primeros años de la posguerra. Como observa Antonio García Berrio acerca de la estilización literaria de una ficción realista, “los lectores proyectan la reconstrucción imaginativa de objetos, lugares y personajes de ficción, por semejanza con aquellos otros a los que se extiende su propia experiencia”, de modo que “los seres y los acontecimientos que componen el referente de una obra de ficción son elementos ficticios, si bien tienen una modalidad de ser que es la de parecer existentes, siendo aceptados como apariencia de la realidad”⁵¹. En los cuatro relatos se produce, además, una conjunción de ámbitos opuestos y complementarios, ya que seres y realidades históricos verdaderamente existentes acompañan a otros de ficción, intensificando “la apariencia de realidad de la construcción ficcional mimética[,] quedando [aquellos] impregnados por la condición ficcional de los elementos junto con los cuales forman un referente, que, a su vez y en su globalidad, es de naturaleza ficcional”⁵².

En el volumen, la pretendida representación de la realidad extratextual —aunque despierte esa impresión de verosimilitud arriba indicada— no oculta su naturaleza ficticia⁵³, evidenciando la *mentira* de los datos enunciados. Empleo el término *mentira* con el sentido propuesto por Greimas en el cuadro semiótico de las modalidades veridictorias, donde se ponen en correlación los esquemas de parecer/no-parecer y de ser/no ser⁵⁴. Entre estas dos dimensiones de la existencia se cumple el

⁵⁰ *Ibid.*, p. 436.

⁵¹ García Berrio, Antonio: *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 435 y 438.

⁵² *Ibid.*, p. 448.

⁵³ Alberto Méndez declara que incluye en el libro sucesos y personajes reales como cualquier otro truco literario y que el hecho de no realizar una investigación exhaustiva sobre acontecimientos concretos le permite ser ambiguo (Rendueles, César: «Alberto Méndez. La vida en el cementerio», *Dinamo*, 12 (2004), <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=12&id=298> (consultado 17-V-2012).

⁵⁴ “Cuando el objeto del hacer persuasivo es la veridicción, el decir-verdad (o falsedad, mentira, etc.) del enunciador, el contraobjeto cuya obtención se prevé consiste en la ‘confianza’, el ‘crédito’, o sencillamente, en el creer-verdad que el enunciador atribuye al estatuto del discurso enunciado. Aquí se trata de

juego de la verdad, donde se designa *mentira* al término que comprende los conceptos de *parecer* y de *no ser*. *Los girasoles ciegos* relata hechos que, si bien *parecen* ciertos —a través de mecanismos urdidos por medio de la verosimilitud—, en una lectura pormenorizada de cada uno de los cuentos se observan incongruencias, en absoluto gratuitas, que advierten que *no son* verdad.

Si bien muchas de las contradicciones serán reveladas dentro del propio relato⁵⁵, en ocasiones las incoherencias surgirán tras las lecturas del conjunto de los cuentos. Por ejemplo, «La tercera derrota...» hace uso de un narrador en el que varía el grado de conocimiento de la *realidad* representada y que aporta una información que se ve condicionada por su *campo visual*. Aun cuando Orsini-Saillet⁵⁶ señala que se trata de una voz omnisciente, esta omnisciencia tiene lugar sólo en la representación del universo percibido por Juan Senra. A través de una focalización interna sobre el protagonista del relato, el narrador es

una forma particular del contrato fiduciario que designamos contrato enunciativo o contrato de veridicción: recae entonces sobre el discurso-enunciado en cuanto objeto de saber, valorizado a causa de su modalización” (Greimas, Algirdas J.: *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos: Análisis de un cuento de Maupassant*. Barcelona: Paidós, 1983, p. 206).

⁵⁵ Son muchísimas las ocasiones en las que a lo largo de los cuatro relatos la exactitud en la representación de la realidad queda en entredicho. Por ejemplo en «La primera derrota [...]», un narrador en primera persona, omnipresente pero no omnisciente, se erige como uno de los elementos centrales del relato. Es él quien asume la responsabilidad narrativa, dirige juicios, establece la certeza de las acciones y esgrime un discurso que, en principio, parece inspirar confianza en el lector. Para ello emplea, al referirse a sí mismo, el plural de modestia propio del discurso científico y se presenta como un compilador que nada ha inventado y que, bien documentado, procede a reconstruir la historia que ofrece. Sin embargo, contradiciendo ostensiblemente la exactitud que debería ser propia del discurso científico asumido por el narrador, algunos de los datos históricos más conocidos que nos señala no son correctos y, concretamente, aquel que se nos ofrece como “el documento más real que tenemos de lo realmente ocurrido” (p. 26) está erróneamente fechado. Otro ejemplo es ofrecido en la presentación de los hechos por parte del narrador anónimo del último de los cuentos, una instancia narrativa heterodiegética y extradiegética *presumiblemente objetiva* a la hora de relatar los acontecimientos. No obstante, se contradice en las dos ocasiones en que alude a Eulalio y Elena (protagonistas del segundo cuento): en la primera oportunidad el narrador anónimo informará dos veces de que los muchachos huyen después de terminar el conflicto bélico, para más tarde anunciar que escapan “poco antes de que terminara la guerra” (p. 150).

⁵⁶ Orsini-Saillet, Catherine: «La memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez», en: AA. VV.: *Actas del Congreso Internacional de Guerra Civil Española 1936-1939*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, p. 12, http://www.uniurb.it/lingue/matdid/darconza/2011-12/Letteratura_Spagnola_triennale/articoli_PDF/Mendez_Orsini.pdf (consultado 17-V-2012).

capaz de transmitir lo que este ve, siente, piensa o sabe. Sin embargo, no ocurre lo mismo con el resto de los personajes, sobre los que, a través de una focalización externa, el narrador se comporta como un perfecto ignorante acerca de su mundo interior. De este modo, aunque la historia del capitán Alegría, resumida en poco más de tres páginas (pp. 87-90), es *grosso modo* la misma que aquella narrada en las 24 páginas que ocupa el primer relato (pp. 13-36), ésta difiere en lo esencial al tachar el narrador de «La tercera derrota...» a Alegría de *desertor*: “Horas antes de que el coronel Casado depusiera las armas ante el ejército insurgente, desertó” (p. 88). La *ignorancia* de este narrador acerca del mundo interior del protagonista del primer cuento, así como su *desconocimiento* de las fuentes y documentos de los que sí dispone el narrador de «La primera derrota...» hacen que omita su condición de rendido y lo convierta en el desertor que se negó a ser:

Su decisión no fue la de unirse al enemigo sino rendirse, entregarse prisionero. Un desertor es un enemigo que ha dejado de serlo, un rendido es un enemigo derrotado, pero sigue siendo un enemigo. Alegría insistió varias veces sobre ello cuando fue acusado de traición (p. 15).

Del mismo modo, mientras en el primer relato unos labriegos, tras encontrarlo exhausto y agonizando, le limpian las heridas, le abrigan con una manta, le proporcionan agua y comida (pp. 32-33), en el tercer cuento se indica que

[t]rató de buscar ayuda, pero todos los que veían a aquel hombre ensangrentado, con una enorme herida en la cabeza, cerraban sus puertas con las fallebas del pánico. Nadie le socorrió, nadie le prestó una camisa para ocultar la sangre que coagulaba la suya, nadie le alimentó ni nadie le dijo cuál era el camino para regresar a la casa de sus padres (pp. 88-89).

La instancia jerárquicamente superior, aquella que organiza el libro y sienta las bases que rigen el funcionamiento del relato, exhorta al lector implícito a cuestionar cualquier referente histórico y su autenticidad. Y es que el texto no deja de postular ese tiempo evocado por Foucault, en el que la *verdad* residía “en lo que era el discurso o en lo que hacía”, y no en lo que decía; en el que la *verdad* era “un acto ritualizado, eficaz y justo, de enunciación”⁵⁷. Enunciación entendida como parte de la comunica-

⁵⁷ Foucault, Michel: *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992, p. 16.

ción en la que el enunciatario será manipulado por el enunciador para que aquel se adhiera al discurso que este dirige⁵⁸. Por encima de la certidumbre de lo que se relata, por encima del discurso pseudohistórico donde “nada de lo que se cuenta es cierto” (contraportada), el texto aboga por provocar la adhesión pasional (*hacer creer*), para que el lector asuma el enunciado como propio y sienta que “[t]odo lo que se narra [...] es verdad” (contraportada); o, como diría Alberto Méndez, “sin que [...] import[en] tanto las historias como su olor o su calor”⁵⁹.

La disposición elegida por la instancia enunciativa de estructurar *Los girasoles ciegos*, esto es, el empleo de un molde genérico que rompe con el encasillamiento mediante una hibridación en la que se eliminan las fronteras entre novela y cuento, hace que la cosmovisión de la lectura del libro se amplíe o reduzca según los límites del texto se ciñan a un cuento o al conjunto de los mismos. De esta suerte, el volumen ofrece, en principio, una actitud vital: la libertad de elección de su lectura. No obstante y paradójicamente, al tiempo que el texto propone esta libre elección, incita a un enfoque unitario⁶⁰, y es que, además del aparato paratextual, del nivel temático y actoral arriba mencionados, cabe destacar el carácter circular del mismo. Porque los cuatro cuentos insertados en el volumen presentan una correspondencia entre final y principio: en todos ellos, el cierre es un eco de lo ya anunciado en las primeras líneas.

Así, en la «Primera derrota...» se produce una identidad entre el momento inicial y final de la historia al aludirse en ambos tanto al suicidio de Alegría como a su falta de visión: el relato comienza con “[a]hora sabemos que el capitán Alegría eligió su propia muerte a ciegas, sin mirar el rostro furibundo del futuro que aguarda a las vidas trazadas al contrario”⁶¹ (p. 13). Y termina:

⁵⁸ Véase Courtès, Joseph: *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, 1997.

⁵⁹ Palabras de Alberto Méndez el día que presentó el libro, en: Molero (2005), *op. cit.*

⁶⁰ Aunque se trate de un nivel extratextual, se considera necesario indicar que los herederos de Alberto Méndez decidieron rechazar, alegando no querer desgajar el libro original, la invitación de Ignacio Martínez de Pisón a incluir el relato «Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos» en el volumen *Partes de Guerra* (Martínez de Pisón, Ignacio (ed.), Barcelona: RBA, 2009). El editor quería cerrar con este cuento el libro, una compilación de 35 escritos que aspira a ser una novela colectiva de la guerra civil española. Véase la entrevista realizada a Martínez de Pisón (Azancot, Nuria: «Ignacio Martínez de Pisón», *El Cultural*, 2009 (23 de enero), <http://partesguerra.blogspot.com/search/label/SUPLEMENTOS%20LITERARIOS> (consultado 17-V-2012).

⁶¹ La cursiva en esta cita y la siguiente son mías.

Les observó tras su *difusa miopía* [...] Debió de ser entonces cuando nació la reflexión que recogió en unas notas encontradas en su bolsillo el día de su *segunda muerte, la real*⁶², que tuvo lugar más tarde, cuando *se levantó la tapa de la vida con un fusil* arrebatado a sus guardianes [...] [A]rrastrándose ya, pues ni siquiera incorporarse pudo en el último momento, se aproximó al cuerpo de guardia lentamente, sin importarle el asombro y la repulsión que sintieron los soldados al ver arrastrarse esos *despojos*⁶³. Cuando el llanto se lo permitió, dijo: –Soy de los vuestros (pp. 35-36).

En la «Segunda derrota...», un narrador de primer grado informa del hallazgo de un cuaderno manuscrito, “*encontrado en 1940 en una braña de los altos de Somiedo, donde se enfrentan Asturias y León*” (p. 39). Este narrador, que transcribe dicho manuscrito, informa que fue inducido a leerlo porque en el informe que acompañaba al texto recogía —a modo de título— “*que, en la pared, había una frase que rezaba: ‘Infame turba de nocturnas aves’*” (p. 40). El final del cuaderno, a su vez, repite los mismos versos gongorinos, aunque estos ya no están escritos “*con el mismo lápiz [que el resto del manuscrito], pues es muy probable que se terminara, sino con un tizón apagado o algo parecido*” (p. 56)⁶⁴. Además, se produce una analogía en el recurso formal empleado entre el texto redactado por el autor del manuscrito y el manifestado por el narrador de primer grado. El primero de ellos comienza con “Elena ha muerto durante el parto. No he sido capaz de mantenerla a este lado de la vida. Sorprendentemente el niño está vivo” (p. 40), para poco antes del final decir “[e]l niño ha muerto y le llamaré Rafael [...] ‘Rafael’, ‘Rafael’, ‘Rafael’ [hasta 244 veces]” (p. 56). Así, del mismo modo que el niño es nombrado (una vez muerto) en el cierre del manuscrito, el autor del mismo también será nombrado al final del texto marco: “*Se llamaba Eulalio Ceballos Suárez. Si fue él el autor de este cuaderno, lo escribió cuando tenía dieciocho años y creo que no es edad para tanto sufrimiento*” (p. 57).

Si bien la circularidad de la «Tercera derrota...» no parece tan explícita, al igual que en los otros tres cuentos, sí se produce una correlación entre el íncipit y el cierre: el anuncio de una muerte que concluirá con dicha muerte y la *muerte* del relato.

⁶² Adviértase de que en la primera muerte, la del fusilamiento del que sale vivo, el capitán Alegría todavía lleva gafas.

⁶³ La acepción de ‘despojos’ en plural es “restos mortales” (DRAE).

⁶⁴ Aunque no se especifica, es muy probable que el verso escrito en la pared —a modo de título— fuera también escrito “con un tizón apagado o algo parecido” (p. 56) al igual que el cierre del manuscrito.

“Con la turbación con que se pronuncia un sortilegio, Juan Senra, profesor de chelo, dijo sí y, sin saberlo, salvó *momentáneamente* su vida”⁶⁵ (p. 61), vida que terminará, junto al cuento, cuando tras recordar la verdad

su nombre fue el primero de la lista para acudir ante el tribunal. Fue el primero en comparecer ante el coronel Eymar. Fue el primer condenado a muerte de aquel día [...] [F]ue el primero de la lista para bajar al patio y cuando el camión que le conducía junto a otros condenados al cementerio de la Almudena traspasó el portón de la cárcel, Juan pensó que Eduardo López estaría más tranquilo sabiendo que no había ninguna razón para mantenerle vivo [...] Sólo dejó de odiar cuando pensó en su hermano (p. 101).

No se trata en este caso de una identidad entre el momento inicial y terminal de la historia, sino de un paralelismo entre los dos polos extremos del texto, que como indica Kunz “repercute en una elevada comparabilidad de las dos situaciones presentadas”⁶⁶. Y es que Juan Senra, “dijo sí” (p. 61), y con esta aserción, a la manera de Sherezade, comienza a inventar historias, “mentiras [que] le estaban otorgando una noche más. Y otra noche más. Y otra noche más” (p. 97). Hasta que al final del cuento, como si se volviera al punto de partida, esta vez Senra dice *no* para terminar con esa vida “de prestado” (p. 89) y “no deberle nada a nadie” (p. 89).

En la «Cuarta derrota...», el lector, una vez más, está avisado desde el momento inicial del desenlace de la historia:

A pesar de que hoy he visto morir a un comunista, en todo lo demás, padre, he sido derrotado [...] (p. 105).

Se suicidó, Padre, para cargar sobre mi conciencia la perdición eterna de su alma, para arrebatarle la gloria de haber hecho justicia (p. 154).

Ricardo dudó un instante antes de arrojarle a aquel patio del que llevaba tanto tiempo protegiéndose. Se tomó, ya vencido hacia el vacío, el tiempo suficiente para mirar a Elena y a su hijo con una sonrisa triste como los que suelen usarse en las despedidas tristes (p. 155).

Debe de tener razón ella, porque no he podido olvidar nunca la mirada de mi padre precipitándose al vacío, su rostro sonriente mien-

⁶⁵ La cursiva es mía. Adviértase la acepción de ‘momentáneamente’: “por muy breve tiempo” (DRAE).

⁶⁶ Kunz (1997), *op. cit.*, p. 209.

la relación especular existente entre el último cuento y el conjunto de los relatos del libro, manifiesta en el propio acto de relatar. En la «Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos» se muestran tres instancias narrativas que remiten a unos mismos hechos desde tres “puntos de vista diferentes a la hora de ver las cosas” (pp. 117-118), cuyas versiones no convergen: lo que constituye en el relato un signo de disgregación. Cada uno de estos subrelatos, también descifrable sin tener que recurrir a los otros, podría ser agrupado preservando sólo los elementos internos que a él incumben: lo que resultaría en una destrucción de la totalidad. Sin embargo, la diégesis de los mismos ha sido dispuesta de forma intermitente. Su lectura unitaria *obligada* (reflejada por una pluralidad de percepciones de una misma realidad que brinda la comunicación) conduce a un conocimiento más amplio de los hechos, resaltándose así las limitaciones de cada uno de estos discursos narrativos. Según afirma Fröhlicher, si bien el decir es un hacer, “el hacer narrado también es interpretable como un decir”⁷¹. Es así que, en relación a la unidad que la obra propone, del mismo modo de lo que revela el relato postrero de *Los girasoles ciegos* —*mise en abyme* de la enunciación—, la presencia de múltiples narradores en el volumen implica la existencia simultánea de otras tantas voces, visiones y discursos, los cuales han de ser tenidos en cuenta en su conjunto.

Y en esta visión unificada de *Los girasoles ciegos* se aprecia que desde el sujeto de la enunciación se pone en duda continuamente la objetividad del referente histórico. Al quedar anulada la importancia de la *realidad* expuesta se recuerda al lector que ante todo está frente a una representación ficticia, invitándole a buscar en él un significado ulterior, que implica la constitución de una estética específica acerca del quehacer literario. Porque, como Alberto Méndez señala, el libro es un acopio de historias “para hacer literatura”⁷², a saber, es un soporte para reflexiones acerca de distintos aspectos del funcionamiento interno del acto literario. De este modo, desde *Los girasoles ciegos* se aboga en su conjunto —tal y como ya se ha mencionado arriba— por la adhesión a una *verdad* de naturaleza literaria, a través de la cual y por medio de la *mentira* de todo texto literario (*mentira* en el sentido de Greimas de los conceptos *parecer-no ser*) se transmite un discurso sobre los valores en el marco emocional, puesto que, como ya se anuncia desde el aparato paratextual del libro, “[t]odo lo que se narra en este

⁷¹ Fröhlicher (1995b), *op. cit.*, p. 72.

⁷² Rodríguez (2005), *op. cit.*

libro es verdad, pero nada de lo que se cuenta es cierto" (contraportada).

Asimismo, el espacio y tiempo en los que se encuentran los personajes de la obra son también el lugar y el momento de esa *verdad* asumida y reconocida por el lector, que, como consecuencia de aceptar el contrato de veridicción, se ve implicado en una relación de comunicación privilegiada, donde lo que interesa es la función que dichos espacio, tiempo y personajes desempeñan en el mundo específico de la composición artística. Una vez finalizada la guerra, los vencidos de la contienda se significarán por ocupar espacios oscuros y se caracterizarán también por la soledad y el silencio. Paradójicamente, en ese espacio oscuro, donde impera el silencio y la soledad, los personajes que lo ocupan, derrotados de la guerra civil, y —de acuerdo con el único narrador *vencedor* de la guerra (Salvador)— *girasoles ciegos*, desempeñan, si nos atenemos al mundo específico de la composición artística, una función distinta a la arriba presentada. Porque, lejos del sentido histórico del castigo que sufrieron todos los vencidos de la guerra, a los que el texto se encargará de darles la voz de la que carecieron, la ceguera otorga, en un sentido metafórico, al igual que la paradoja de Homero, la capacidad de ver lo que otros no ven, o como diría Evgen Bavcar, uno se vuelve ciego para abrir un tercer ojo: ése que mira lo invisible⁷³. Según la interpretación que Francisco Segovia hace respecto al concepto nietzschiano del *sol negro*, podría decirse que el *girasol ciego* obtiene de las tinieblas y en las tinieblas la sabiduría, esto es, la luz que de otro modo no sería posible alcanzar, puesto que el que no vive en la oscuridad, al mirar al sol queda cegado por su luz⁷⁴. Los *girasoles ciegos* se mueven en un mundo, en definitiva, caracterizado por unos rasgos semánticos representativos distintos a la competencia de las normas lógicas que rigen el mundo *racional*. Este mundo devuelve al presente de la *vida* un pasado *muerto*, en el que, de un modo figurativo, se lleva a cabo una meditación sobre la experiencia de la escritura, cuya inteligibilidad se asemeja a una espiral de paradojas —presente ya en el título del volumen—, que irán jalonando las páginas del libro hasta su cierre.

A pesar de carecer en este artículo de espacio para poder justificar y demostrar cada uno de los relatos en clave poeto-

⁷³ Segovia, Francisco: «Evgen Bavcar», *Fractal*, 15 (1999), <http://www.mxfractal.org/F15Segovia.html> (consultado 17-V-2012).

⁷⁴ *Ibid.*

lógica⁷⁵, conduciendo al lector por derroteros bien diferentes de aquellos representados por la idea de concienciación social para así llenar el vacío informativo que se abrió con el franquismo, presento a continuación un somerísimo resumen de los discursos autorreferenciales presentes en el libro:

1) En el primer cuento, lo que en un nivel ontológico sería un absurdo, la presencia de una figura como Alegría, figura paradójica por antonomasia, así como *mónada* —cuya función primordial es la de aproximar dos ideas opuestas—, resulta fundamental ante una lógica diferente a la racional: la poética, donde la palabra es capaz de conciliar aquellas tendencias opuestas y, con ello, hace posible la comunicación, función primordial del acto literario.

2) El diario íntimo redactado por Eulalio, manifestación literaria en la que tiene lugar una autorrepresentación del sujeto textual, entra en relación con la temática literaria a propósito de la propia escritura, en la que, en este cuento en particular, se tematiza el proceso de creación de una obra. El vacío y soledad vitales que experimenta el protagonista se corresponden con el vacío y soledad del poeta; la pérdida del hijo por fin nombrado, con la última etapa del proceso de creación en la que la *idea* se hace *nombre*.

3) Más allá de su efecto *tremendista*, la muerte de Juan asume una función precisa en el marco de la escritura, ya que resulta de su relación con el lenguaje. Se reclama una función de la literatura contraria a aquella creada para satisfacer los caprichos del lector. Pero, y esto es incluso más importante, se establece un discurso basado en la propia esencia de la literatura, en la que ésta es un paisaje que la imaginación va poblando, sin obstáculos, y cuyo horizonte es inalcanzable: todo un universo por descubrir en el que se acumula la belleza artística; un lugar en el que el afecto y el valor, lejos de estar acallados, tienen su propio lenguaje. Un lenguaje inasequible a aquel lector que tiene en cuenta sólo el enunciado del texto. El cierre del relato insinúa, por tanto, una valoración positiva de aquella muerte asociada a un espacio y tiempo vitales, y se muestra como una condición necesaria para el goce de la obra de arte.

4) El último cuento, con la presencia de tres instancias narrativas, ofrece una polifonía de discursos que, de igual modo, defienden valores estéticos en un nivel superior de sentido. Así, los recuerdos de Lorenzo, narrados en forma de *memoria*, son la

⁷⁵ Para un análisis exhaustivo del segundo cuento, véase Albizu Yeregui, Cristina: «"Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido": un ejemplo de la dimensión autorreferencial de los *Girasoles ciegos* de Alberto Méndez», *Revista de Filología Románica (UCM)*, en prensa.

esencia de la construcción de su relato. Ello da como resultado la presencia del pasado en el presente de la escritura. En ella (la escritura), Lorenzo hace explícita la existencia de una *ausencia*, y desde la *subjetividad* de quien recuerda y escribe, se *objetiva* la ausencia en la escritura. La vida de Ricardo es una *no existencia*, mientras que su muerte llena el espacio que no ocupaba, asumiendo la función de ofrecerse como medio transmisor de las inquietudes de toda voz dispuesta a reflexionar sobre su responsabilidad de *existente*. Elena, por su parte, simboliza el espacio de la literatura, un terreno de naturaleza dialógica — que posibilita alcanzar el conocimiento—, en el que la ambigüedad y la paradoja tienen cabida, y, por tanto, es posible la comunicación.

Como ya se ha señalado, el título del volumen, *Los girasoles ciegos*, será repetido literalmente en las últimas palabras del libro, confiriendo una gran importancia a dicho sintagma nominal. *Los girasoles ciegos* designaría, metafóricamente, aquel espacio donde la palabra hace posible la comunicación, esto es, el acto literario, por lo que la captación del libro como unidad se resiste a ser desatendida.

BIBLIOGRAFÍA

- Albizu Yeregui, Cristina: «Literatura y memoria: amalgama discursiva y reflexión metaliteraria en *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez», *Versants* 56:3 (2009), pp. 67-83.
- «"Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido": un ejemplo de la dimensión autorreferencial de los *Girasoles ciegos* de Alberto Méndez», *Revista de Filología Románica (UCM)*, en prensa.
- Allan Poe, Edgar: «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», en: Pacheco, Carlos/ Barrera Linares, Luis (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992, pp. 295-309.
- Andrés-Suárez, Irene: *La novela y el cuento frente a frente*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1995.
- Antonaya Núñez-Castelo, María Luisa: «El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española», *RILCE*, 16:3 (2000), pp. 433-478.
- Azancot, Nuria: «Ignacio Martínez de Pisón», *El Cultural*, 2009 (23 de enero), [http://partesguerra.blogspot.com/search/label/SUPLEMEN TOS%20LITERARIOS](http://partesguerra.blogspot.com/search/label/SUPLEMEN%20LITERARIOS) (consultado 17-V-2012).

Cristina Albizu Yeregui

- Baquero Escudero, Ana L.: *El cuento en la historia literaria. La difícil autonomía de un género*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011.
- Baquero Goyanes, Mariano: *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia: Universidad de Murcia, 1993.
- *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, ed. revisada de Ana L. Baquero Escudero. Madrid: C.S.I.C., 1992.
- Bartolomé Porcar, Cristina: *El cuento literario español (1991-2000)* [Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de Miguel Ángel Garrido Gallardo]. Madrid: UCM, 2009.
- Becerra, Carmen *et al.* (eds.): *Asedios ó conto*. Vigo: Universidad de Vigo, 1999.
- Becerra, Eduardo: *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas del cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Beltrán Almería, Luis: «El cuento como género literario», en: Fröhlicher, Peter/ Güntert, Georges (eds.): *Teoría e interpretación del cuento*. Berna: Peter Lang, 1995, pp. 15-31.
- «Pensar en el cuento en los noventa», en: Romera Castillo, José/ Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (Madrid, 31 de mayo-2 de junio de 2000)*. Madrid: Visor, 2001, pp. 549 y 553.
- Bosque, Ignacio/ Demonte, Violeta (dirs.): *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999, vol. II, § 41.3.
- Cortázar, Julio: «Algunos aspectos del cuento», en: Pacheco, Carlos/ Barrera Linares, Luis (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992, pp. 381-396.
- «Del cuento breve y sus alrededores», en: Pacheco, Carlos/ Barrera Linares, Luis (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992, pp. 399-407.
- Courtès, Joseph: *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, 1997.
- Dunn, Maggie/ Morris, Ann: *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. Boston: Twayne, 1995.
- Fernández, Ángel-Raimundo: «Un ciclo de cuentos para *La ruina del cielo*, de Luis Mateo Díez», en: Romera Castillo, José/ Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (Madrid, 31 de mayo-2 de junio de 2000)*. Madrid: Visor, 2001, pp. 243-256.

- Foucault, Michel: *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992.
- Fröhlicher, Peter: «Modelos narrativos», en: Fröhlicher, Peter/ Güntert, Georges (eds.): *Teoría e interpretación del cuento*. Bern: Peter Lang, 1995, pp. 32-45.
- *La mirada recíproca. Estudios sobre los últimos cuentos de Julio Cortázar*, Bern, Peter Lang, 1995b.
- Fröhlicher, Peter/ Güntert, Georges (eds.): *Teoría e interpretación del cuento*. Bern: Peter Lang, 1995.
- García Berrio, Antonio: *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Gadamer, Hans-Georg: «¿Qué es la verdad?», en: *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 2007.
- Genette, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus 1989.
- *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
- Greimas, Algirdas J.: *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos: Análisis de un cuento de Maupassant*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Greimas, Algirdas J./ Courtès, Joseph: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- Gomes, Miguel: «El ciclo de cuentos hispanoamericano», *RILCE*, 16:3 (2000), pp. 557-583.
- Güntert, Georges: «El Quijote y la verdad de la literatura», en: *Cervantes: Narrador de un mundo desintegrado*. Vigo: Academia del Hispánico, 2007, p. 104.
- Herralde, Jorge: «En la muerte de Alberto Méndez», *El País* (2-I-2005), http://www.elpais.com/articulo/agenda/muerte/Alberto/Mendez/elpepigen/20050102elpepiage_3/Tes (consultado 17-V-2012).
- Ingram, Forrest L.: *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Paris/ The Hague: Mouton, 1971.
- Intxausti, Aurora: «La cruda mirada de Alberto Méndez sobre la posguerra gana el Nacional de Narrativa», *El País* (7-X-2005), p. 38.
- Iriarte López, Margarita: «¿Libros o ciclos de cuentos?: algunos casos recientes», en: Romera Castillo, José/ Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (Madrid, 31 de mayo-2 de junio de 2000)*. Madrid: Visor, 2001, pp. 609-618.
- Kelley, Margot: «Gender and Genre: The Case of the Novel-in-stories», en: Brown, Julie (ed.): *American Women Short-story Writers: A Collection of Critical Essays*. New York: Garland, 1995, pp. 295-310.

- Kennedy, Gerald (ed.): *Modern American Short Story Sequences: Composite Fiction and Fictive Communities*. New York: Cambridge UP, 1995.
- Kunz, Marco: *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos, 1997.
- Lohafer, Susan/ Clarey, Jo Ellyn (eds.): *Short Story: Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989.
- Lundén, Rolf: *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*. Amsterdam/ Atlanta: Rodopi, 1999.
- Lynch, Gerald: *The one and the many*. Toronto: The University of Toronto Press, 2001.
- May, Charles E. (ed.): *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio UP, 1994.
- Mann, Susan: *The Short Story Cycle*. New York: Greenwood Press, 1989.
- Méndez, Alberto: *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- «En torno al cuento», texto compuesto con motivo de la concesión del Premio Setenil, 2004 [cedido por Milagros Valdés, viuda de Méndez].
- Molero, José Antonio: «Alberto Méndez gana, a título póstumo, el Premio Nacional de Narrativa 2005», *Gibralfaro*, 35 (2005), http://www.gibralfaro.net/hemeroteca/pag_1190.htm (consultado 07-III-2009).
- Nagel, James: *The Contemporary American Short-Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 2001.
- Nora, Pierre: «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, 26 (1989), pp. 7-24.
- Orsini-Saillet, Catherine: «La memoria colectiva de la derrota: Los girasoles ciegos de Alberto Méndez», en: AA. VV.: *Actas del Congreso Internacional de Guerra Civil Española 1936-1939*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, p. 12, http://www.uniurb.it/lingue/matdid/darconza/201112/Letteratura_Spagnola_triennale/articoli_PDF/Mendez_Orsini.pdf (consultado 17-V-2012).
- Pacheco, Carlos/ Barrera Linares, Luis (comps.): *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992.
- Peñate, Julio: «El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación», en: Fröhlicher, Peter/ Güntert, Georges (eds.): *Teoría e interpretación del cuento*. Bern: Peter Lang, 1995, pp. 46-65.
- Rendueles, César: «Alberto Méndez. La vida en el cementerio», *Dinamo*, 12 (2004), <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=12&id=298> (consultado 17-V-2012).

- Rodríguez, Txani, «Entrevista a Alberto Méndez», *El Correo*, 2005 (7 de octubre), p. 79.
- Romera Castillo, José/ Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (Madrid, 31 de mayo-2 de junio de 2000)*. Madrid: Visor, 2001.
- Ruiz-Vargas, José María: «Trauma y memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista», *Hispania Nova*, 6 (2006), pp. 299-336.
- Sanz Villanueva, Santos: «El cuento o la literatura de la modernidad», *El Mundo*, 2005 (10 de abril) p. 66.
- «Cuando la literatura triunfa sobre el mercado», *El Mundo*, 2005 (7 de octubre) p. 53.
- Segovia, Francisco: «Evgen Bavcar», *Fractal*, 15 (1999), <http://www.mxfractal.org/F15Segovia.html> (consultado 17-V-2012).
- Schwarz, Eric: *Introduction à la pensée et à l'action systémiques. Première partie*. Neuchâtel: Centre interfacultaire d'études systémiques de l'Université de Neuchâtel, 1992.
- Vallejo, Catharina V. de: *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*. Miami: Ed. Universal, 1989.
- Valls, Fernando: «Alberto Méndez o la dignidad de los vencidos», *El País* (10-X-2005), http://elpais.com/diario/2005/10/15/babelia/1129331833_850215.html (consultado 17-V-2012).
- Varcarel, Eva (ed.): *El cuento hispanoamericano del siglo XX. Teoría y práctica*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1997.
- Zavala, Lauro (ed.): *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, 1993.
- (ed.): *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. México: UNAM, 1995.
- (ed.): *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. México: UNAM, 1997.