

La memoria storica nelle voci degli sconfitti: *Los girasoles ciegos* di Alberto Méndez

giovanni.darconza@uniurb.it

Nella ricchissima tradizione letteraria dei testi pubblicati in epoca democratica sulla guerra civile spagnola, *Los girasoles ciegos* appare come una delle migliori e più profonde riflessioni sull'importanza di recuperare dall'oblio parte della memoria collettiva del tragico e recente passato nazionale. Se è vero che in ogni periodo vi è una pluralità di memorie autobiografiche su uno stesso fatto storico, è altrettanto vero, come afferma Ana Luengo rielaborando le idee del sociologo francese Maurice Halbwachs, che laddove queste memorie multiple si incontrano si formerà la memoria collettiva (Luengo 2004: 24).

Nel 2004, anno della sua pubblicazione, *Los girasoles ciegos* apparve come l'opera di esordio di uno scrittore ultrasessantenne sconosciuto, Alberto Méndez, il quale non visse in prima persona gli eventi della guerra, per essere nato nel 1941. Tuttavia è evidente che la guerra civile e l'immediato dopoguerra hanno impresso nella memoria e nella personalità dello scrittore spagnolo un'impronta molto profonda. Come anche per gli altri scrittori della sua generazione, che non vissero in prima persona gli orrori della guerra, Méndez assimilò inconsciamente le conseguenze del conflitto che durarono per tutta la dittatura di Franco, e in particolare il clima di terrore e angoscia e il silenzio imposto ai vinti su tutto ciò che riguardava la guerra. Paura, angoscia e silenzio furono assimilati da Méndez a partire non da una memoria diretta e personale degli eventi, bensì, come sottolinea Orsini-Saillet, quasi "per osmosi" (Orsini-Saillet 2006: 3), a partire dalla memoria dei familiari, di cui Méndez bambino dovette sentire i discorsi pronunciati a voce bassa tra le mura domestiche, poiché in quei tempi oscuri anche le pareti di casa avevano orecchie e potevano tradire i segreti più intimi alla censura imperante. Questi istanti di silenzio condiviso tra i membri di una famiglia, nei quali le persone impararono a comunicare discorsi e sentimenti attraverso una complicità

fatta di gesti e di sguardi, viene riassunta perfettamente in un brano del libro che ci apprestiamo ad analizzare:

Hablar siempre en voz baja es algo que, poco a poco, disuelve las palabras y reduce las conversaciones a un intercambio de gestos y miradas. El miedo, como la voz queda, desdibuja los sonidos porque el lado oscuro de las cosas sólo puede expresarse con silencio. (Méndez 2004: 115)

Si trattava di anni nei quali spesso era meglio tacere sugli orrori e i crimini commessi durante la guerra e nella feroce repressione che seguì. Tuttavia, come insegna la psicanalisi, i traumi psicologici difficilmente vengono curati attraverso l'oblio e la rimozione, ma vanno affrontati attraverso la parola e il ricordo. Nella Spagna dell'epoca coesistevano due memorie: quella ufficiale del regime, che presentava una dimensione pubblica e propagandistica, e la memoria dei sostenitori della repubblica, che presentava una dimensione più intima e dovette fare i conti con il silenzio imposto dal regime. A differenza della prima, quest'ultima dovette essere trasmessa "oralmente y en pequeños círculos del ámbito de lo privado, y el círculo más privado es la familia" (Luengo 2004: 86).

Méndez attese fino alla vecchiaia prima di pubblicare un libro sul quale dovette lavorare a lungo e meticolosamente. Ma il risultato è un libro originale e magistrale, scritto con un linguaggio semplice ma estremamente curato, dove l'azione dell'autore può essere paragonata a quella del fiume che modella e scolpisce per anni le rocce secolari per dar loro forma definitiva. Il libro di Méndez ricevette numerosi premi e riconoscimenti, oltre a conquistarsi il favore di critica e pubblico, come è testimoniato dalla traduzione quasi immediata in numerose lingue e dall'uscita nel 2008 del film omonimo per la regia di José Luis Cuerda ¹. Riconoscimenti e fama di cui l'autore non ebbe tempo di beneficiare in vita, poiché morì pochi mesi dopo la pubblicazione del libro, nel dicembre del 2004.

Los girasoles ciegos è formato da quattro brevi racconti ambientati negli anni immediatamente successivi alla guerra, i cui effetti nefasti però non mancano di avvertirsi in ogni pagina del libro. Ciò che colpisce maggiormente il lettore è la forte impressione di unità che si instaura tra i quattro racconti, al punto che forse sarebbe più preciso parlare di un romanzo diviso in quattro

¹ *Los girasoles ciegos* ottenne, nell'anno della sua pubblicazione, il Premio Setenil come miglior libro di racconti dell'anno, il Premio de la Crítica 2004 e il Premio Nacional de Narrativa 2005. Gli ultimi due premi gli furono concessi a titolo postumo, per la scomparsa improvvisa dell'autore. A questi va aggiunto la segnalazione come finalista al Premio Internacional de Cuentos Max Aub 2002 per "Manuscrito encontrado en el olvido", successivamente incorporato, con lo stesso titolo, come secondo racconto della raccolta in questione. La traduzione italiana del libro apparve presso Guanda nel 2006.

capitoli connessi tematicamente dal leitmotiv della sconfitta². Ogni racconto può essere considerato infatti come una variazione sul tema della *derrota* o ‘sconfitta’, termine che appare davanti a ciascuno dei quattro titoli, dal momento che i vari personaggi che popolano le pagine appaiono tutti come esseri piegati e sconfitti dalla guerra³. Nel libro l’autore abbraccia l’idea che, in una guerra fratricida come fu quella spagnola del ’36, il termine ‘vincitore’ non ha alcun significato. Come si vedrà più avanti, il senso di sconfitta è universale e vale per tutti gli spagnoli, indipendentemente dal fatto che essi fossero vincitori o vinti. Ogni racconto riporta fedelmente anche la data in cui si svolgono i fatti narrati: “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” e infine “Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos”.

A creare questo senso di unità e complementarità contribuisce non solo la ripetizione del termine *derrota*, ma anche la rete di relazioni che Méndez costruisce tra i personaggi dei vari racconti. Così scopriamo che il protagonista del primo capitolo, il Capitán Alegría, dopo essere sopravvissuto ad una fucilazione, riappare come prigioniero nel terzo capitolo, nel quale ci viene narrata anche la sua fine (già preannunciata del resto nel primo). Allo stesso modo scopriamo che Elena, la fidanzata del poeta che ci parla in prima persona attraverso il manoscritto del secondo capitolo, è la figlia della famiglia Mazo, protagonista dell’ultimo capitolo, che all’ottavo mese di gravidanza ha deciso di sfidare la sorte e varcare i confini del Portogallo insieme all’amato per sfuggire alle repressioni dei franchisti. Il libro assume in tal modo la forma di un romanzo a mosaico, composto da quattro episodi interconnessi, di cui ogni capitolo costituisce un tassello indipendente, ma di per sé insufficiente (perché parziale) a ricostruire una visione d’insieme di una parte di memoria di alcuni sconfitti della guerra⁴. Solo dopo aver letto tutto il libro il lettore avverte di riuscire a distinguere una figura più completa, di avere una visione d’insieme, attraverso i molteplici punti di vista offerti dai personaggi, del senso di frustrazione, dolore e impotenza di una popolazione, quella spagnola, annientata psicologicamente e fisicamente dalla più tragica delle guerre della

² A parlare di capitoli è lo stesso Méndez, quando, in una nota chiarificatrice apposta a piè di pagina al secondo racconto già menzionato, ringrazia la Fondazione Max Aub per aver autorizzato la pubblicazione del suo “*capítulo*, modificado [...] a su lugar original.” (Méndez 2004: 37. Corsivo mio)

³ Alla voce *derrotado* il dizionario della Real Academia Española indica “vencido en el ánimo, deprimido.”

⁴ L’effetto di unità e complementarità sul lettore può paragonarsi forse a quello di Juan Eduardo Zúñiga, autore di una trilogia formata da libri di racconti intitolati rispettivamente *Largo noviembre de Madrid* (1980), *La tierra será un paraíso* (1989) e *Capital de la gloria* (2003), che hanno come comune denominatore episodi ambientati nella città di Madrid durante la guerra civile e il franchismo.

sua storia contemporanea. È la storia di quattro battaglie combattute nelle trincee della propria solitudine, del proprio mondo interiore, alla ricerca di un senso della vita contro i nemici della paura e dell'oblio. È la storia di tante sconfitte individuali per conto della crudeltà, dell'ingiustizia, della barbarie e della reciproca incomprensione.

Nei racconti di Méndez ci troviamo molto distanti da quella visione mitica della guerra così frequente nella narrativa spagnola precedente, e in particolare durante gli anni Ottanta, per cui la memoria degli eventi bellici veniva in un certo senso cristallizzata in un passato remoto ed eterno. In tale visione mitica era consuetudine dipingere la guerra civile come un periodo certamente negativo, violento e denso di eventi tragici, dal quale però potevano sorgere grandi figure eroiche capaci di imprese eccezionali (che si contrapponevano alla scialba mediocrità degli spagnoli in ambito democratico), simili in tutto a quelle dell'epica antica, o talvolta dotate persino di caratteristiche semidivine⁵. La guerra, insomma, come una guerra di indipendenza contro l'invasore straniero (fascista o comunista, a seconda del bando), la guerra come terra di eroi, come terra di utopie e sognatori romantici (per molti la guerra di Spagna fu l'ultima guerra romantica). I miti sorti attorno alla guerra di Spagna hanno distorto talvolta il passato, impedendone una corretta comprensione, poiché spesso sono maschere che scolpiscono nella memoria della gente "falsi ricordi e credenze impersonali" (García de Cortázar 2006: 11)⁶. La Spagna dopotutto era la terra di Caino e Abele, e questo aveva alimentato più volte un altro mito, quello della guerra civile come tragedia inevitabile tra due Spagne ancestrali⁷. Tale è la visione della guerra ad esempio in *Réquiem por un campesino español* (1953) di Ramón J. Sender, dove il protagonista Paco, portavoce degli ideali repubblicani e difensore dei diritti dei poveri e degli oppressi, tradito dal parroco Mosén Millán, muore fucilato assieme a due compagni assumendo i contorni di un Cristo spagnolo immolato, benché innocente, sull'altare della patria per espiare i peccati di tutti gli spagnoli. Una visione analoga della guerra si presenta in altri romanzi posteriori, come

⁵ Carmen Moreno-Nuño, seguendo le idee di Roland Barthes, afferma che il mito è un discorso depolitizzato che si pone come obiettivo quello di immobilizzare il mondo. E aggiunge che il mito si pone al servizio della classe dominante. Non a caso nella letteratura ufficiale, la guerra civile divenne il mito di fondazione del regime franchista, come una seconda Riconquista, un'epica lotta, per citare le parole di un poeta falangista, tra la Bestia e l'Angelo. (Moreno-Nuño 2006: 85-6)

⁶ L'autore aggiunge che la chiave dell'universo mitico "no es sólo el de la manipulación y el arrebato sentimental, sino también el del olvido y la amnesia" (*Ibid.*: 9).

⁷ García de Cortázar ribadisce che la guerra civile fu sì la conseguenza del fallimento di una società, "pero no fue inevitable ni su latido de sangre puede explicarse en términos de tragedia." Inoltre il mito delle due Spagne cancella la singolarità degli esseri umani, e in tal modo distorce la realtà profonda della guerra. (*Ibid.*: 287, 292.).

ad esempio in *Beatus Ille* (1985) di Antonio Muñoz Molina, dove il poeta repubblicano Jacinto Solana assume ancora una volta i contorni dell'eroe che deve operare in circostanze eccezionali.

Non vi sono eroi invece nel libro di Méndez. La visione mitica della guerra è già stata sostituita da una visione traumatica del conflitto, un po' come era avvenuto in *Luna de Lobos* (1985) di Julio Llamazares⁸ o *El jinete polaco* (1991) di Muñoz Molina. I personaggi che appaiono ne *Los girasoles ciegos* non sono eroi capaci di gesta gloriose, bensì delle persone svuotate, stanche di lottare contro la follia del proprio tempo, prive di speranza in un futuro migliore, dominate dall'unico scopo di sopravvivere, nonostante tutto (e talvolta, come nel caso del Capitán Alegría del primo racconto, neppure quello), alla fame e alle repressioni per cercare di preservare, almeno nel proprio spazio privato, la propria dignità e una parvenza di normalità, in un tempo in cui nulla di tutto ciò sembrava avere importanza. Questa visione traumatica riporta in primo piano la necessità di riconoscere la violenza e l'orrore della storia. In tal modo i *derrotados* di Méndez non si discostano molto dagli abitanti della Madrid descritti da Dámaso Alonso nella celebre poesia "Insomnio" pubblicata nel 1944, che inizia con il verso ad effetto: "Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres" (Alonso 1944: 85). La sostituzione di 'abitanti' con 'cadaveri' rende perfettamente la condizione di morti in vita degli spagnoli dell'epoca, perché svuotati spiritualmente, annientati dagli orrori della guerra e del dopoguerra.

Come scrive il protagonista-poeta del secondo racconto "morir no es contagioso. La derrota sí" (Méndez 2004: 45). La vera malattia epidemica e incurabile, di cui soffrono i personaggi di Méndez, è proprio il senso di sconfitta, il disorientamento, non di singoli individui, ma di un intero popolo. Il titolo stesso, citazione di origine biblica, allude al profondo senso di smarrimento e disorientamento che prova chi si trova a vivere in un mondo di tenebra. Tutti i personaggi hanno riportato ferite inguaribili e tutti vivono "como seres desorientados, condenados a vivir en la oscuridad como murciélagos o girasoles ciegos" (Orsini-Saillet: 5). Le due metafore, quella dei pipistrelli e quella dei girasoli ciechi, ritornano spesso nel testo, il primo nella citazione di un verso di Góngora nel secondo racconto ("Infame turba de nocturnas aves", che richiama appunto i pipistrelli), il secondo nelle parole del diacono

⁸ Anche se va detto che in questo romanzo degli anni Ottanta, accanto a quella traumatica, è presente anche una visione mitica della guerra. Moreno-Nuño, analizzando in dettaglio questo libro incentrato sulla figura del *maquis* (cioè il guerrigliero che si nascondeva nei boschi durante il franchismo) sottolinea bene come Llamazares passi nel corso del romanzo dalla visione mitica di questi ribelli, considerati dal popolo come eroi, a una visione traumatica, dipingendoli come animali che lottano per istinto di sopravvivenza. (Moreno-Nuño 2006: 233-92)

del quarto racconto (oltre che nel titolo) a indicare questo senso di cecità e smarrimento. Lo stesso diacono Salvador, quando decide di interrompere il suo percorso verso il sacerdozio, chiude il quarto racconto e il libro con le parole: “*seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos*” (Méndez 2004: 45. Corsivo di Méndez). Con queste parole l'autore generalizza la condizione di disorientamento inglobando anche coloro che avevano vinto la guerra (e la Chiesa va annoverata in questo gruppo, dal momento che aveva sempre appoggiato Franco nella sua Crociata contro i nemici della patria e della fede). La perdita della luce diventa insieme la perdita della speranza, della libertà ma anche della propria identità, dal momento che la maggior parte dei sopravvissuti della guerra dovette imparare a fingere o a mentire per poter sopravvivere in condizioni ostili (come si vede bene dal terzo e dal quarto racconto).

Implicitamente Méndez avverte il lettore che con la vittoria dei nazionalisti di Franco in Spagna era venuta a mancare una delle prerogative per tentare di ricucire la frattura abissale tra le mitiche due Spagne: la riconciliazione tra vincitori e vinti. L'ideologia di Franco, fin troppo semplicistica nel suo manicheismo di fondo, era incapace di comprendere la complessità e la pluralità insita nella natura umana, e di fatto impose per quasi quarant'anni la propria visione rigida e monolitica della vita e della realtà, senza lasciare spazio per il minimo dissenso. Questa visione monolitica della verità e della storia si riflette perfettamente nelle parole del diacono Salvador, portavoce dell'ideologia dominante, che neppure per un momento mette in dubbio il proprio operato, convinto di essere nel giusto e che siano stati gli altri a sbagliare. Del resto la volontà di Franco era l'unione del popolo spagnolo sotto un'unica ideologia, un'unica lingua, un'unica religione, a scapito di chi la pensava diversamente. Una critica a questa visione univoca della realtà viene ben espressa da Ricardo Mazo, il padre costretto a vivere in uno stanzino angusto ricavato dietro un armadio, facendosi credere morto per timore delle rappresaglie franchiste. Quando la moglie lo prega di smettere di bere tanto, perché così finirà per uccidersi, Mazo risponde che quello che lo annienta veramente non è l'alcool, bensì

Que alguien quiera matarme no por lo que he hecho, sino por lo que pienso... y, lo que es peor, si quiero pensar lo que pienso, tendré que desear que mueran otros por lo que piensan ellos. Yo no quiero que nuestros hijos tengan que matar o morir por lo que piensan. (Méndez 2004: 129)

Il pensiero, una delle peculiarità più intime dell'essere umano, dovrebbe essere ciò che differenzia un uomo da tutti gli altri, quello che costituisce l'unicità di ogni individuo e rende possibile che l'essere umano non somigli ad una

macchina. Perseguire il pensiero di un uomo significa annullare le diversità con il proposito di controllare meglio un popolo. Durante il regime di Franco (ma lo stesso concetto si può estendere ad ogni regime dittatoriale o totalitario) avere un pensiero era considerato un crimine.

Un altro aspetto degno di nota nell'opera di Méndez, che si lega strettamente con il paradigma del trauma della guerra, è l'importanza che riveste la testimonianza diretta di chi visse quei tragici momenti, e in particolare la testimonianza scritta. Solo così è possibile infatti preservare la memoria personale dei vinti dall'oblio o le manipolazioni della storia operate dalla censura e dal regime. Di fatto la costruzione e la trasmissione della memoria collettiva avviene in genere a partire dalle sfere del potere, dalla cosiddetta cultura ufficiale. La scrittura rappresenta in primo luogo una soluzione al problema della cancellazione della memoria ad opera del regime (Franco cercò in tutti i modi di distruggere i depositi ufficiali della memoria repubblicana), in secondo luogo un tentativo di superamento del trauma causato dalla guerra e infine una vera e propria sfida al potere monolitico del regime, dal momento che, come sottolinea Tzvetan Todorov in un interessante saggio dedicato agli abusi della memoria, la ricostruzione del passato costituisce già di per sé "un atto di opposizione al potere" (Todorov 2001: 31). Sul valore terapeutico della testimonianza scritta, sono illuminanti le parole di Moreno-Nuño, quando dice che:

Al contar la propia historia de sufrimiento, la víctima del trauma reconoce el valor de su propia voz y su propia biografía. [...] La víctima sobrevive para contar su historia a la vez que cuenta su historia para sobrevivir, es decir, para encontrar sentido a su vida: el testimonio se convierte en un imperativo. (Moreno-Nuño 2006: 343)

La scrittura si tramuta in attività vitale per scongiurare il senso di morte interiore a cui si alludeva in precedenza. È un'operazione necessaria per cercare di dare un senso alla vita in un tempo in cui l'esistenza stessa sembra aver perso ogni significato. Ne *Los girasoles ciegos* l'importanza di questa attività indispensabile e vitale si traduce nella presenza di numerose lettere e diari (talvolta censurati, riprodotti solo in parte o in modo frammentario, perché illeggibili oppure irrimediabilmente perduti), pseudodocumenti ufficiali, confessioni, ecc. Tale espediente letterario, oltre a conferire maggiore verosimiglianza alla narrazione, riesce anche a stabilire forti interferenze tra la realtà storica e quella dell'invenzione narrativa ⁹.

⁹ Il grande precursore di tale espediente è naturalmente Cervantes, quando finge di aver incontrato un manoscritto sulle avventure di Don Quijote scritto dallo storico arabo Cide Hamete Benengeli. Per Méndez, come per Cervantes, verosimiglianza e invenzione sono indissolubilmente legate tra di loro. Studiando il concetto di verosimiglianza in Cervantes, Edward C. Riley sottolinea come dall'imitazione della natura dipendesse "il problema della verità artistica che tanto coinvolgeva Cervantes" (Riley 1988:

L'esempio più emblematico relativo al tema della testimonianza scritta è il manoscritto ritrovato che costituisce il secondo racconto, presentato da un anonimo editore extradiegetico come un documento rinvenuto casualmente in un Archivio Generale della Guardia Civil e destinato molto probabilmente all'oblio se non fosse stato salvato per essere pubblicato. Come afferma lo stesso protagonista, la scrittura del diario ha come fine quello di lasciare una testimonianza ai posteri di ciò che ha vissuto personalmente:

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

La scrittura del diario diventa per il poeta un surrogato di quella vita che il destino ha negato a lui e alla sua famiglia, qualcosa che gli permette di redimersi per alcuni istanti dalla sua condizione di sconfitto, salvandolo dal silenzio a cui è condannato per la situazione di estrema solitudine a cui lo ha condotto il suo tentativo di fuga verso la libertà. Scrivere diventa impellente quando il vivere si fa critico o impossibile. Tant'è che poco più tardi lo stesso personaggio aggiungerà: "Tengo la sensación de que todo terminará cuando se me termine el cuaderno" (*Ibid.*: 56). La preoccupazione principale del giovane è quella di far durare il più a lungo possibile anche l'unica matita di cui dispone, come se questa rappresentasse il tempo di vita a lui rimasto: finita quella, finirà anche questa. La matita è il simbolo della volontà di lasciare una traccia del proprio passaggio, affinché tutto non sia stato vano, comprese le poche settimane di vita del figlio appena nato. La scrittura diventa un rifugio e uno spazio della memoria di fondamentale importanza¹⁰.

Il manoscritto del poeta non giunge però integro al lettore: l'editore presenta il testo commentando (e dunque offrendo anche una diversa prospettiva storica) le note a margine, i disegni, le caratteristiche calligrafiche del manoscritto. Méndez sottolinea in tal modo un pericolo in agguato per chi voglia ricostruire il passato a partire dai documenti: la perdita, totale o parziale, delle testimonianze dirette ad opera del tempo. Molte volte infatti interviene per avvertire il lettore che vi sono pagine strappate (e dunque ir-

116). Il personaggio del canonico di Toledo nel *Quijote* ribadisce che la perfezione dell'arte di uno scrittore consiste nella verosimiglianza e nell'imitazione (Cervantes 1605/1615: vol. 1, 565), riprendendo le idee già espresse da El Pinciano nella sua *Filosofía antigua poética*.

¹⁰ L'importanza della matita come strumento per preservare la memoria dall'oblio è tema dominante anche di un altro romanzo ambientato durante la guerra civile e la dittatura, *El lápiz del carpintero* (1998) di Manuel Rivas, nel quale la matita del titolo racchiude in sé i ricordi di guerra di vari carcerati, che spingono chi la possiede (in questo caso il loro ex carceriere Herbal) a narrare gli avvenimenti di cui fu testimone.

rimediaabilmente perdute) o illeggibili¹¹. Un invito implicito a recuperare al più presto, prima che sia troppo tardi, tutto il materiale ancora depositato nei numerosi archivi di tutta la Spagna e non ancora riscattati dall'oblio a cui furono relegati dalle circostanze storiche avverse¹².

L'uso di molteplici voci narrative non è una particolarità solo del secondo capitolo del libro. L'autore ricorre sovente a questa strategia narrativa, raccontando uno stesso episodio attraverso più voci o personaggi, come se un solo punto di vista non fosse sufficiente per una descrizione accurata e veridica degli eventi. L'uso di più angolazioni prospettiche conferisce alla narrazione maggiore ambiguità, permettendo all'autore di inserire nella storia fatti e personaggi basati su fonti storiche, ma senza la necessità dello storico di dover affrontare una ricerca esaustiva sui protagonisti o gli eventi narrati, né di indicare le sue fonti.

Un buon esempio è il primo racconto, nel quale fin dal primo paragrafo appare un narratore extradiegetico anonimo e collettivo, espresso in prima persona plurale:

Ahora 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. Eligió entremorir sin pasiones ni aspavientos, sin levantar la voz más allá del momento en que cruzó el campo de batalla, con las manos levantadas lo necesario para no parecer implorante y, ante un enemigo incrédulo, gritar una y otra vez «¡Soy un rendido!». [...] Durante dos o tres noches, nos consta, el capitán Alegría estuvo definiendo este momento. *Es probable que se negara a decir «me rindo»* porque esa frase respondería a algo congelado en un instante cuando la verdad es que él se había ido rindiendo poco a poco. (Méndez 2004: 13. Corsivi miei)

Il racconto è la storia di un capitano dell'esercito franchista, Carlos Alegría, che il giorno stesso della vittoria dei nazionalisti decide di consegnarsi ai repubblicani come uno che si è arreso (e tiene a sottolineare che la resa è avvenuta gradualmente), poiché non vuole figurare nelle file dei vincitori dopo tutti gli orrori a cui ha assistito. Un senso di indeterminazione e imprecisione sorregge l'intero racconto, quasi a voler invitare il lettore a verificare le infor-

¹¹ Un esempio di tale perdita è quando l'editore commenta: "*Aquí hay una serie de hojas, nueve, arrancadas al mismo tiempo, porque el perfil rasgado es exactamente igual en todas.*" (Méndez 2004: 54. Corsivo di Méndez). Le pagine strappate, se raffrontate con la metafora vita-scrittura, invitano a riflettere anche sulla porzione di vita 'strappata' per sempre al protagonista dalla violenza della guerra.

¹² In una delle rare interviste rilasciate dall'autore prima della sua scomparsa, Méndez assicura che l'episodio del poeta morto in una capanna con il figlio appena nato si basa su un fatto realmente accaduto, dal momento che aveva parlato "con el pastor que encontró los esqueletos en 1940, en los altos de Somiedo. Me contó que en la cabaña había una bandera republicana pero yo lo eliminé. He quitado todo lo que fueran grandes gestos, he intentado no hacer ninguna proclama." (cfr. Rendueles 2008).

mazioni riportate. Tale senso è ribadito dall'uso iterato di formule dubitative, come "nos consta", "es probable que", "suponemos", "presuponemos que". In tal modo Méndez intende porre al lettore la delicata questione della "affidabilità della memoria trasmessa" (Orsini-Saillet 2006: 15), poiché è attraverso questi documenti e testimonianze che l'autore deve cercare di colmare i vuoti o le deformazioni della memoria che inevitabilmente il tempo trascorso porta con sé. Fortemente rivelatrice è la frase seguente per capire l'importanza fondamentale della letteratura nella ricostruzione storica: "Los documentos que fueron generando los guardianes del laberinto y las pocas cartas que escribió son los únicos hechos ciertos, lo demás es la verdad" (Méndez 2004: 25). Méndez, alla pari di Cervantes, instaura una relazione dialettica tra i piani ontologici della realtà e della finzione, ponendo la delicata questione della problematicità dell'esistenza di una verità assoluta, in particolare quando essa è da ricercarsi in un passato di cui non è ci è rimasto altro che testimonianze frammentarie. Ma il problema si complica se pensiamo che il recupero della memoria collettiva e dell'identità, sia personale che nazionale, è stata manipolata o dimenticata non solo durante il periodo del franchismo, ma anche dopo la morte del Caudillo, con il tacito Patto di Silenzio intercorso tra le forze politiche per favorire una pacifica transizione verso la democrazia¹³.

Nel terzo racconto si profila la questione della strumentalizzazione della memoria, della sua manipolazione per fini personali, ma anche del grande potere che la memoria conferisce a chi la detiene. Il protagonista di questa *derrota* è Juan Senra, prigioniero repubblicano rinchiuso in carcere, che convocato dal colonnello e giudice Eymar, decide di mentire per aver salva la vita. Il Colonnello Eymar, rappresentante del bando vincitore, appare all'inizio come uno dei pochi non *derrotados* del libro, vero e proprio detentore del potere di vita e di morte sui prigionieri a lui affidati (e qui Méndez traccia una visione davvero raccapricciante del senso di forte precarietà dei sopravvissuti nelle carceri franchiste, destinati, dopo un breve e sommario giudizio, ad essere deportati e fucilati in qualunque istante¹⁴). Ma quando Senra rivela al colonnello di aver conosciuto il figlio scomparso Miguel e di aver assistito alla sua esecuzione, ecco che gli si aprono le porte per la salvezza, dal momento

¹³ Moreno-Nuño illustra come il contratto della Transizione sia stato costruito in Spagna sulla paura collettiva che potesse scoppiare, alla morte di Franco, una nuova devastante guerra civile o che si instaurasse un nuovo dittatore. Questo clima di paura spiega la Ley de Amnistía del 1977, e il cosiddetto Patto di Silenzio, che per molti decenni ritardò la denuncia, a livello ufficiale, degli orrori e le persecuzioni perpetrati durante la guerra e il regime. (Moreno-Nuño 2006: 40)

¹⁴ "Las condiciones de vida en las cárceles [franquistas] eran deplorables. Hacinamiento, miseria, suciedad, hambre, soledad, tedio y aquella incertidumbre de si la misma noche en que se vivía no sería la última, de si los pasos o el chirrido nocturno no traerían un fin que no se sabía si iba a ser el propio." (García de Cortázar 2006: 334).

che il colonnello ha bisogno di informazioni sul figlio per colmare le lacune sui suoi ultimi istanti di vita. Juan Senra scopre all'improvviso il potere della memoria, con i suoi usi ed abusi, poiché giocare con la memoria significa giocare con un'arma dotata di un potere di distruzione psicologica senza uguali. Come Sherazade, Senra comincia a inventare la prima di una lunga serie di menzogne, narrando, in presenza del colonnello prima e in seguito anche della moglie Violeta, non come il loro amato figlio fu veramente, ma ciò che i coniugi desiderano sentirsi dire. Manipolando la propria memoria personale, Senra ribalta le qualità del figlio per offrire ai genitori (che appaiono anche loro, alla fine, dei *derrotados* come tutti gli altri) un ritratto positivo ed onorevole di Miguel. Come ricorda Orsini-Saillet, questo racconto sottolinea giustamente che “el mayor poder de la memoria es su capacidad para recuperar una identidad amenazada” (Orsini-Saillet 2006: 15).

Senra diventa artefice di una vera e propria finzione, ricostruendo il personaggio di Miguel secondo le esigenze del momento, facendone quasi un eroe di guerra (alla fine si rivelerà essere stato un infimo ladro e un volgare assassino che ha approfittato del clima di guerra per trarre vantaggi economici e per sistemare subdole questioni personali). Tuttavia, come ogni buona finzione che si rispetti, la storia di Senra non affonda le proprie radici unicamente nella fantasia. Senra sembra ricordare, come faceva dire Cervantes a un suo personaggio, che “tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera” (Cervantes 1605/1615: vol. 1, 565), e per questo motivo rivela che “eran mentiras no del todo inventadas, pero atribuidas a alguien que no merecía ser su protagonista, al que nunca se hubiera podido atribuir algo heroico, ni altivo tan siquiera” (Méndez 2004: 96). In questo modo Méndez riesce a consegnarci attraverso un solo racconto il ricordo di due personaggi che durante la guerra operarono in maniera opposta.

Nel terzo capitolo insomma la verità storica deve vedersela con le manipolazioni nate dalla paura e dall'istinto di sopravvivenza, che concorrono a rendere ancora più problematica la ricostruzione di una memoria a lungo occultata. Tale processo di recupero, sembra indicare tra le righe Méndez, deve essere considerato come un'operazione mai terminata. Il lettore gioca in tal senso un ruolo tutt'altro che passivo nella ricomposizione dei tasselli a partire dalle varie testimonianze. Ancora una volta la metafora più adeguata per descrivere la ricostruzione della memoria appare quella del mosaico o del puzzle (Orsini-Saillet 2006: 16).

Frammentarietà e polifonia nella narrazione rimandano alla concezione postmoderna della Storia. Per il filosofo Gianni Vattimo la modernità finisce quando non è più possibile trattare la Storia come qualcosa di unitario. Non esiste una Storia con la S maiuscola, bensì una molteplicità di storie frammentate. Una visione unitaria della Storia implicherebbe l'esistenza di un

centro attorno al quale si ordinano gli eventi. Con la postmodernità il centro cessa di essere “l'uomo moderno europeo” (Vattimo 1989). Da qui nasce la crisi del concetto unitario di Storia. Da qui l'affermazione delle storie private dei popoli e della gente comune, la predilezione per le “regioni oscure” della storia e di personaggi non più eroici (McHale 1987: 87). A questo bisogna aggiungere che nella narrativa storica postmoderna, Storia e finzione sovente si scambiano di posto,

history becoming fictional and fiction becoming “true” history – and the real world seems to get lost in the shuffle. But of course this is precisely the question postmodernist fiction is designed to raise: real compared to what? (*Ibid.*: 96) ¹⁵

La *nueva novela histórica*, di cui tratta in dettaglio Ana Luengo, non sarebbe che un'evoluzione in chiave postmoderna del romanzo storico, caratterizzato proprio da una molteplicità di prospettive, dal revisionismo della storiografia ufficiale, dal carattere soggettivo dell'investigazione e da una profonda riflessione meta-storica (Luengo 2004: 45). Tutte caratteristiche che ritroviamo anche nel libro di Méndez.

Se è vero che la manipolazione della storia portata avanti dalla politica di Franco, il cui obiettivo centrale fu quello di mantenere la divisione del paese contribuendo non poco ad alimentare il mito delle due Spagne, è altrettanto vero che per comprendere in profondità il periodo in questione, allontanandosi dalle distorsioni del passato create dal mito, è necessario considerare l'esistenza di quella terza Spagna, costituita dalla maggior parte della popolazione che si vide schiacciata dall'estremismo di una minoranza profondamente divisa ¹⁶. Questa terza Spagna era composta da persone che conducevano una vita normale e che allo scoppio della guerra si spaventarono di se stesse, incapaci di credere che nel proprio paese fossero rinchiusi tanti orrori. Era la Spagna di chi si rifugiò nei propri focolai con sguardi misti di tristezza e paura, aspettando che cessassero quei giorni di violenza e fiamme ¹⁷. È questa

¹⁵ I due maggiori studiosi della narrativa postmoderna e dei suoi caratteri (compreso l'atteggiamento problematico “postcognitivo”) sono Linda Hutcheon (Hutcheon 1988) e il già citato Brian McHale. In particolare, sul romanzo storico postmoderno, McHale sottolinea come “fiction, even fantastic or apocryphal or anachronistic fiction, can compete with the official record as a vehicle of historical truth” (McHale 1987: 96).

¹⁶ A parlare di terza Spagna sono, fra gli altri, P. Preston, *La Guerra Civil Española, 1936-1939*, (Preston 1987), e F. García de Cortázar, “Los odios que me habitan”, in *Los mitos de la Historia de España*. (cfr. García de Cortázar 2006. 279-317).

¹⁷ Una buona rappresentazione di questa terza Spagna emerge dal film *La lengua de las mariposas* (1999) di José Luis Cuerda, basata su tre racconti tratti da *¿Qué me quieres amor?* di Manuel Rivas. Lo scoppio della guerra, vissuto attraverso gli occhi di un bambino, arriva solo negli ultimi venti minuti del film, ma il regista rende efficacemente il senso di frattura che si viene a creare in un paesino galiziano,

terza Spagna coinvolta suo malgrado nei bombardamenti, negli orrori, nelle rappresaglie, quella descritta ne *Los girasoles ciegos*, in particolare nell'ultimo dei quattro racconti che reca lo stesso titolo del libro. Méndez è consapevole del fatto che in una guerra civile non esistono eroi, ma solo uomini, donne e bambini che dovettero affrontare umiliazioni e sofferenze enormi, cercando di convivere al meglio con un orrore senza senso.

Méndez narra la storia di queste persone, o più precisamente, usando un termine unamuniano, la loro *intrahistoria*, ossia il mistero dell'esistenza più intima e privata, e pertanto più autentica rispetto alla storia ufficiale manipolata dal regime, di uomini qualunque che dovettero sopravvivere nel duro dopoguerra spagnolo. L'autore cerca di dare voce a quelle persone affitte e solitarie che dovettero subire persino la manipolazione della parola da parte del regime, che cercava in questo modo di influire sull'opinione collettiva per soggiogarla alla volontà dell'ideologia imperante¹⁸. Un esempio della distorsione del linguaggio operata durante il franchismo viene descritta nel quarto racconto:

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. [...] 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 2004: 145, 130)

Ambientata nel 1942, quando il potere di Franco si era saldamente consolidato in Spagna e il Caudillo era già un essere mitico onnipresente e onnipotente, una specie di forza divina scesa dal cielo per mettere "ordine nel caos" e ristabilire una pace duratura tra gli spagnoli (*Ibid.*: 130), la quarta *derrota* tratta del problema, poco studiato dalla storiografia della guerra, dei *topos*, o talpe, costretti a vivere nell'oscurità come se non esistessero. Quando Franco vinse la guerra, ai sopravvissuti repubblicani restavano tre opzioni tra cui scegliere: intraprendere la dolorosa via dell'esilio (in molti casi a vita), convertirsi

creando odio e violenza laddove prima c'erano amicizie e legami familiari.

¹⁸ Roger Boesche, analizzando le teorie sulla tirannia elaborate nel corso dei secoli da Platone fino a Hanna Arendt, sottolinea come la distorsione e la duplicità del linguaggio abbiano da sempre costituito una prerogativa dei governi tirannici: "betrayal of allies is called "appeasement", military aggression is labeled "defense," and tyrannical governments that ally themselves with us are pronounced free." (Boesche 1996: 390). García de Cortázar afferma che la Spagna costituì per il combattente George Orwell la grande lezione che lo scrittore avrebbe utilizzato in futuro nella sua visione distopica in *1984*, ovvero che "la mentira y la manipulación de la historia eran los instrumentos y los rasgos genéticos del totalitarismo, tanto comunista como fascista." (García de Cortázar 2006: 312).

al franchismo o morire nelle esecuzioni sommarie o nelle squallide carceri franchiste. Ricardo Mazo, il padre di famiglia del quarto capitolo, opta per una quarta soluzione: continuare a vivere nascosto all'interno di uno sgabuzino ricavato nel retro di un armadio, facendosi credere morto, per continuare a pensare e leggere liberamente e sperare di conservare la propria identità, anche se confinata nel suo microcosmo¹⁹. Ma questa decisione comporta un prezzo altissimo da pagare. La sua è una vita sempre ai limiti della sopportazione, alienata, costruita su menzogne e abili sotterfugi, che richiedono la complicità della moglie Elena e del figlio Lorenzo.

Il racconto analizza efficacemente la questione della sopravvivenza quando questa diventa un'allerta costante (è indicativa la descrizione della paura del bambino legata al rumore dell'ascensore, che ha il potere di bloccare il tempo e mantenere in attesa tutta la famiglia), per cercare di difendere le proprie idee da quelle oppressive dell'ideologia dominante. La stessa struttura del racconto è di per sé una critica all'ideologia del regime. La quarta *derrota* infatti è quella che presenta la struttura più complessa. Si costruisce sull'alternanza di tre voci narrative, diversificate dall'autore anche a livello tipografico. La prima voce, intradiegetica e in prima persona, è quella del diacono Salvador, che scrive una lettera, presumibilmente a poca distanza dai fatti narrati, a modo di confessione a un non meglio identificato "reverendo padre" (voce indicata dall'uso del corsivo). La seconda voce, anch'essa intradiegetica e in prima persona, è quella di Lorenzo, ormai adulto, che ricorda i fatti accaduti quando era ancora bambino (voce indicata dall'uso del grassetto). Infine la terza voce, extradiegetica e in terza persona, si presenta come un narratore onnisciente e ha la funzione di collegare gli episodi e colmare le lacune lasciate dai ricordi delle altre due voci, presentando scene o dettagli che le altre due non potevano ricordare perché non vissute in prima persona. Ne consegue una narrazione frammentata, dove ci viene presentato uno stesso avvenimento da tre angolazioni prospettiche, non solo fisiche, ma anche cronologiche. Compito del lettore è ricostruire la vicenda facendo estrema attenzione nel valutare l'affidabilità della memoria personale, e in particolare quella di Lorenzo, deformata dal filtro della memoria, e del diacono, deformata dalla rabbia e la frustrazione. Anche in questo caso Méndez non manca di sottolineare

¹⁹ In realtà esisteva una quinta opzione, quella scelta dai *maquis* di continuare a combattere apertamente il regime con la guerriglia. Tuttavia, come dimostra bene il già citato *Luna de lobos* di Llamazares, anche questi guerriglieri alla fine vivevano per periodi prolungati nascosti sotto terra, in caverne o ospitati da amici o parenti, quando ciò era possibile. Anche in questo caso la soluzione era 'sparire' per sfuggire alla caccia spietata della Guardia Civil, incaricata di stanare senza tregua i *maquis* come se fossero animali. L'eroismo dei protagonisti del libro consiste non tanto nel coraggio e nel valore mostrato nel combattere contro Franco (Llamazares tiene a sottolineare che non avevano scelta: se non avessero combattuto, sarebbero stati fucilati), bensì nel lottare contro questo processo di animalizzazione.

questa importante questione, soprattutto quando a parlare è un adulto che ha guardato le cose con occhi da bambino:

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 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 2004: 106. Grassetto di Méndez)

La memoria non è uno strumento statico, come un'istantanea, ma è qualcosa di più complesso. È sempre in movimento ed è capace, nel tempo, di modificare alcuni particolari, di fare associazioni, di confondere periodi della vita, di sovrapporli, di inventare persino dettagli che non c'erano ma che entrano a far parte del nostro passato nel momento stesso in cui si insinuano nei nostri ricordi.

La voce del diacono Salvador (nome quanto mai ironico, al pari del Capitán Alegría del primo racconto), infarcita di latinismi e citazioni bibliche, appare sempre perentoria, a tratti presuntuosa, convinta com'è di detenere la verità assoluta dei fatti narrati, nella convinzione di essere stato un mero strumento nelle mani di Dio perché facesse giustizia sulla famiglia Mazo. Salvador è il portavoce dell'ideologia del regime, che non ammette versioni diverse da quella ufficiale, poiché convinta di essere sempre nel giusto. Méndez non nega questa voce ufficiale; semplicemente le affianca altri punti di vista. Così facendo accentua la critica contro la visione monolitica di Franco e dei vincitori, dando spazio anche alle voci che durante il franchismo non ebbero modo di esprimersi. Proprio dalla contrapposizione delle tre voci narrative si stabilisce una "relazione ironica" (Gómez López-Quíñones 2009), un'opposizione dialettica tra la micronarrativa della famiglia Mazo e la macronarrativa della Spagna postbellica. La guerra, ci ricorda Méndez, frustra sistematicamente le aspirazioni degli individui, poiché contrappone la volontà della famiglia Mazo (quella di cercare una parvenza di tranquillità evadendo, anche solo in ambito domestico, dalla dura realtà storica circostante) e la difficoltà di realizzare tale volontà, in equilibrio precario tra ordine (spazio interno della casa dove tutto, persino il tempo, è perfettamente regolato) e caos (spazi esterni dove domina un sistema basato sul terrore imposto ai vinti dall'ideologia del regime a causa delle persecuzioni e le denunce). L'ironia sta proprio in questa condizione ontologica, nella dissonante contrapposizione tra le intenzioni e i suoi effetti opposti.

L'ultimo racconto costituisce anche una critica profonda contro una delle istituzioni più importanti nella storia della Spagna, la Chiesa cattolica, che non solo si alleò con Franco abbracciando fin dall'inizio della guerra la causa

ribelle, ma rivestì un ruolo centrale per tutto il periodo in cui il Caudillo restò al potere. Non solo la Chiesa deteneva il monopolio sull'insegnamento, plasmando intere generazioni e assicurandosi un enorme potere di influenza sul popolo (spesso l'insegnamento veniva affidato nelle mani di preti ignoranti e incapaci che puntavano tutto sulla violenza psicologica e verbale sugli alunni fin dalla più tenera età²⁰), ma, come è stato ampiamente documentato, invece di tentare di placare le ostilità e assumere un ruolo di riconciliazione tra vincitori e vinti, affiancò il regime anche nella brutale repressione che caratterizzò i primi anni del franchismo, giustificandola e spesso fomentandola. Sono eloquenti le parole di Julián Casanova al riguardo:

No era el de la posguerra un ambiente propicio para la indulgencia, pero la Iglesia no hizo ni un solo gesto en favor del perdón y la reconciliación. Más bien lo contrario. Una buena parte del clero se implicó sin reservas en la trama de informes, denuncias y delaciones que, siempre con el recuerdo de la "Cruzada", mantuvo vivo el funcionamiento cotidiano de ese sistema de terror. (Casanova 2005: 19)

La struttura circolare del quarto racconto richiama, pur se con notevoli differenze (visione traumatica che sostituisce quella mitica, tre voci narrative anziché una), quella utilizzata da Sender nel già citato *Réquiem por un campesino español*, in cui il parroco di paese Mosén Millán ricorda, a un anno di distanza dalla morte, la figura del "figlioccio" Paco, fucilato agli inizi della guerra. Quello che all'inizio sembra un ricordo amorevole e quasi nostalgico della persona scomparsa si tramuta a poco a poco in una vera e propria confessione di colpevolezza e un atto di accusa quando veniamo a scoprire che è stato proprio Millán a tradire e a consegnare Paco ai falangisti. Analogamente la lettera dell'Hermano Salvador sembra nascere come una difesa del proprio operato e un'accusa rivolta all'intera famiglia Mazo, rea di molte colpe (tra queste di essere una famiglia di *rojos*, di essere atei e comunisti e stirpe del demonio perché Elena, discendente di Eva, ha cercato di sedurlo). Ma quella che comincia come una lettera di difesa si tramuta, per effetto dell'ironia, in un vero e proprio atto di accusa, in una confessione di colpevolezza – *"Aquí termina mi confesión, Padre"* (Méndez 2004: 155) – che rivela al lettore le colpe di cui si è macchiato il diacono, responsabile per aver infranto la piccola oasi di felicità della famiglia Mazo e di aver condotto Ricardo al suicidio²¹.

²⁰ Questo aspetto viene reso perfettamente nel film di José Luis Cuerda, basato soprattutto sul quarto racconto di Méndez, oltre che sul secondo (anche se solo marginalmente). Di fatto il controllo dell'insegnamento e la "ricristianizzazione" del popolo costituirono le due grandi ossessioni della Chiesa nel corso della guerra civile.

²¹ Una struttura analoga si trova anche in un altro romanzo costruito sull'ironia, *Cinco horas con Mario* (1966) di Miguel Delibes. Nel libro la moglie Carmen, che veglia sul cadavere del marito Mario appena morto, comincia un lungo monologo che sembra un atto di accusa nei confronti del marito per

Vale la pena riportare per intero la parte finale del racconto, nel quale i frammenti delle tre voci si riducono a brevi paragrafi man mano che la tensione drammatica cresce e la vicenda si approssima alla tragedia:

Sentí la fuerza de Yaveh en mi brazo y la ira de mi Patria en la garganta, pero yo quería justicia, no venganza. El Maligno quiso trocar mi orgullo en remordimiento y buscó la forma de humillarme.

Ahora ya no sé lo que recuerdo, porque aunque veo a mi padre sentado a horcajadas en el alféizar de una de las ventanas del pasillo, aunque le oigo despedirse de nosotros con una voz dulce y serena, mi madre dice que se arrojó al vacío sin pronunciar una palabra.

Se suicidó, Padre, para cargar sobre mi conciencia la perdición eterna de su alma, para arrebatarme la gloria de haber hecho justicia.

Ricardo dudó un instante antes de arrojarse 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 las que suelen usarse en las despedidas tristes.

Debe de tener razón ella, porque no he podido olvidar nunca la mirada de mi padre precipitándose al vacío, su rostro sonriente mientras el patio engullía su cuerpo abandonado, aunque esto es imposible porque mi estatura no me permitía entonces asomarme a esa ventana.

Aquí termina mi confesión, Padre. No volveré al convento y trataré de vivir cristianamente fuera del sacerdocio. Absuélvame si la misericordia del Señor se lo permite. Seré uno más en el rebaño, porque en el futuro viviré como uno más entre los girasoles ciegos. (Méndez 2004: 154-5)

La rapida alternanza delle prospettive accelera il ritmo dell'azione e convoglia al lettore un senso di incertezza, poiché la ricostruzione passa attraverso prospettive diverse e non è facile stabilire a chi dare ragione, in particolare quando Lorenzo si "inventa" il particolare dello sguardo del padre mentre precipita dalla finestra, dettaglio impossibile da ricordare considerando la sua statura all'epoca dei fatti. In questa fase del racconto è evidente la critica a cui si alludeva in precedenza: Salvador è convinto di poter contare sul favore di Dio e della Patria, quando cerca una giustificazione per l'accaduto, anche se resta il

la sua condotta mentre era in vita, e termina con una confessione finale di colpevolezza. Il romanzo può essere letto come lo scontro tra le mitiche due Spagne inconciliabili durante il franchismo, nel quale Carmen rappresenta la voce della tradizione e del regime mentre Mario rappresenta quella progressista e liberale. La mancanza di comunicazione tra i due (Mario è morto e non può ribattere alle accuse della moglie) è sintomatico della profonda divisione mantenuta dal regime.

senso di profondo rimorso per l'atto estremo con cui Ricardo pare essersi preso la sua vendetta. Diversa è l'opinione che si forma il lettore, che in ultima istanza si trova a dover giudicare la confessione del diacono a partire da ciò che anche le altre voci hanno raccontato. Il lettore, come il Lorenzo bambino, deve ricostruire il passato anche attraverso il potere dell'immaginazione, cioè 'inventando' elementi verosimili per poter unire tutti i tasselli del mosaico, e poter giungere così a una "conoscenza poetica", e dunque più profonda, del passato e non solo a una ricostruzione storica (Orsini-Saillet 2006: 16) ²². Come già aveva fatto Javier Cercas in *Soldados de Salamina* (2001), Méndez è convinto che non basti una ricostruzione della memoria da un punto di vista esclusivamente storico, poiché talvolta il limite della storia è quello di lavorare su dati manipolati o mancanti. Attraverso una tale ricostruzione viene a mancare la verità essenziale, quella verità che nessuna ricostruzione storica, per quanto perfetta e omnicomprensiva, potrà mai raggiungere (Semprún 1996).

Di fronte alla discrepanza tra la memoria storica e quella collettiva, il narratore dovrà agire in maniera diversa. Se è vero che l'essenziale non è trasmissibile, alla ricostruzione storica (che pure è presente nel libro di Méndez, che come si è visto si basa su episodi realmente accaduti ²³), sarebbe opportuno affiancare finzione e immaginazione, non solo per colmare le lacune che il tempo lascia inevitabilmente dietro di sé, ma anche per rendere i fatti narrati "assolutamente memorabili" (Todorov 2001: 23). Così come il personaggio autobiografico Javier Cercas, dopo aver ricostruito le tappe della fuga del falangista Sánchez Mazas da una fucilazione ad opera di soldati repubblicani, si rende conto che il suo libro non è cattivo, bensì "insufficiente", e deve inventarsi un finale facendo ricorso all'immaginazione per concluderlo in maniera adeguata (Cercas 2001: 142), allo stesso modo Méndez agisce come il suo personaggio Lorenzo, fondendo la verità storica con l'invenzione per raggiungere quella *verità essenziale dell'esperienza* trasmissibile "solo attraverso

²² In tal senso la versione cinematografica di Cuerda costituisce un'occasione mancata, perché tradisce l'aspetto di denuncia al franchismo insito nella struttura particolare del libro di Méndez. Nel film il ruolo di Lorenzo, è ridotto quasi a personaggio secondario, mentre viene dato grande rilievo alla passione amorosa tra il diacono ed Elena (interpretata da una pur bravissima Maribel Verdú). La passione ricambiata di quest'ultima (come si intuisce dalla scena del bacio finale) non solo non c'è nel libro di Méndez, ma finisce per appiattire la trama e focalizzare l'attenzione dello spettatore sul tema amoroso piuttosto che sulla visione traumatica del dopoguerra. È vero, come ricordano Barrenetxea Marañón e Garrido Caballero, che anche nel film si critica il primato della religione nell'insegnamento e la connivenza tra Chiesa e regime, però è altrettanto vero che la ricostruzione lineare della trama impoverisce notevolmente la storia di Méndez (senza contare la pessima ricostruzione del secondo racconto, che viene presentato in maniera superficiale). Personalmente riteniamo più riuscita la versione de *La lengua de las mariposas* di Cuerda, nel quale la visione della guerra attraverso gli occhi di Moncho confluisce nella drammaticità della scena finale. (cfr. Barrenetxea Marañón e Garrido Caballero 2010)

²³ Si rimanda alla già citata intervista di C. Rendueles pubblicata dopo la morte dell'autore nel 2008.

la scrittura letteraria”, e cioè attraverso l’artificio dell’opera d’arte (Semprún 1996: 120). Solo così i fatti narrati non saranno omologati ad altri fatti, come spesso accade per i documentati volumi storici pubblicati sulla guerra civile, e potranno passare a far parte della memoria collettiva senza il pericolo di rimanere confusi in un “anonimo indifferenziato” (Todorov 2001: 24). Nel romanzare la Storia Méndez (e con lui gran parte della tradizione narrativa postmoderna) ci induce a riflettere anche sul fatto che questa può essere, in fin dei conti, un’altra forma di finzione²⁴. Scrivere un romanzo sulla storia passata significa ricordare e inventare al tempo stesso. Significa erigere la parola contro il silenzio dell’oblio.

BIBLIOGRAFIA

- Aguilar Fernández, P. (2002), *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*, Madrid, Alianza.
- Alonso, D. (1944), *Hijos de la ira*; Rubio (a cura di) 2007.
- Barrenetxea Marañoñ, I. e Garrido Caballero, M. (2007), “Entre *La lengua de las mariposas* y *Los girasoles ciegos*. Retrato social de la República y el franquismo a través del cine”, in *X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea. Nuevos horizontes del pasado: Culturas políticas, identidades y formas de representación*, Santander, 16 y 17 de septiembre de 2010, 1-16.
- Boesche, R. (1996), *Theories of Tyranny: From Plato to Arendt*, The Pennsylvania State University Press.
- Borges, J.L. (1984), *Tutte le opere*; Porzio (a cura di).
- Browne, H. (2000), *La guerra civile spagnola*, Bologna, Il Mulino.
- Casanova, J. (2005), *La Iglesia de Franco*, Barcelona, Crítica.
- Cercas, J. (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets.
- Cervantes, M. de (1605/1615), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*; Murillo (a cura di) 1978.
- Di Febo, G. e Juliá, S. (2003), *Il franchismo*, Roma, Carocci.
- García de Cortázar, F. (2006), *Los mitos de la Historia de España*, Barcelona, Planeta.
- Gómez López-Quinones, A. (2009), “El giro irónico de la violencia: la post-utopía de la Guerra Civil en *Los girasoles ciegos* y *Capital de la gloria*”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 34, n. 1: 99-113.

²⁴ Si pensi a Borges, per il quale il tentativo stesso di ‘afferrare’ la realtà e trasferirla sulla pagina mediante la scrittura costituisce già di per sé un’operazione fantastica. Per Borges teologia, filosofia, la stessa ricostruzione storiografica rientrano nel campo della letteratura fantastica, confondendo di fatto le frontiere tra il reale e l’immaginario (Porzio 1984).

- Hutcheon, L. (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*, London-New York, Routledge.
- Langa Pizarro, M.M. (2004), “La novela histórica española en la transición y en la democracia”, *Anales de Literatura Española*, 17: 107-20.
- Llamazares, J. (1985), *Luna de lobos*; Tomás-Valiente (a cura di) 2009.
- Luengo, A. (2004), *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvía.
- McHale, B. (1987), *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge.
- Méndez, A. (2004), *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama.
- Moreno-Nuño, C. (2006), *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- Muñoz Molina, A. (1986), *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral, 2007.
- Muñoz Molina, A. (1991), *El jinete polaco*, Barcelona, Seix Barral, 2010.
- Murillo, L.A. (a cura di, 1978), M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 voll., Madrid, Castalia.
- Orsini-Saillet, C., “La memoria colectiva de la derrota: *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez”, in 36-39 *Congreso Internacional. La guerra civil española*: 1-16.
- Porzio, D. (a cura di, 1984), J. L. Borges, *Tutte le opere*, 2 voll., Milano, Mondadori.
- Preston, P. (1987), *La Guerra Civil Española, 1936-1939*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Rendueles, C. (2008), “*Los girasoles ciegos*. Entrevista con el autor”, Huelva, Trabajo de la Junta de Andalucía, 1-12.
- Riley, E.C. (1988), *La teoría del romanzo in Cervantes*, Bologna, Il Mulino.
- Rivas, M. (1995), *¿Qué me quieres amor?*, Madrid, Punto de lectura.
- Rivas, M. (1998), *El lápiz del carpintero*, Madrid, Punto de lectura.
- Rubio, F. (a cura di, 2007), Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Semprún, J. (1996), *La scrittura e la vita*, Parma, Guanda.
- Sender, R.J. (1953), *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Destino, 2009.
- Todorov, T. (2001), *Gli abusi della memoria*, Napoli, Ipermedium Libri.
- Tomás-Valiente (a cura di, 2009), J. Llamazares, *Luna de lobos*, Madrid, Cátedra.
- Vattimo. G. (1989), *La società trasparente*, Milano, Garzanti.
- Zúñiga, J.E. (2007), *Largo noviembre de Madrid. La tierra será un paraíso. Capital de la gloria*, Madrid, Cátedra.

ABSTRACT

Among the numerous novels published in recent years on the Spanish Civil War, Alberto Méndez' *Los girasoles ciegos* (2004) probably represents one of the most interesting examples of recovery of historical memory through the traumatic testimony of several protagonists of the vanquished Republican party. Méndez' book is a collection of four strongly interrelated stories, conveying to the reader a deep sense of unity by means of the fragmented voices of the *derrotados* (or the 'defeated') of the conflict. Through polyphony, fragmentation, ambiguity and the insertion of various, sometimes discordant, testimonies, letters, diaries, pseudo-documents, etc., the Spanish novelist establishes a continuity with the postmodernist tradition of the historical novel. By revising and fictionalizing history, Méndez seems to suggest that history itself might be another form of fiction.