

Comunicaciones

Al otro lado del espejo y lo que Lorenzo encontró allí: sobre la palabra y el silencio en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez y de Cuerda-Azcona

Daniela Cecilia Serber
Universidad del Salvador

Resumen

Los girasoles ciegos de Alberto Méndez se inscribe en el gran conjunto de obras literarias españolas contemporáneas que abordan la Guerra Civil y la posguerra, y la recuperación de la memoria histórica, traumática y mutilada. Algunas están atravesadas por cierto ánimo conciliatorio; otras, como *Los girasoles ciegos*, ponen de relieve el conflicto, lo exteriorizan en toda su magnitud. Ponerle palabras al silencio, darle un nombre a la ausencia, hacer público el vacío, nos acerca a la verdad, al conocimiento, a la comprensión. En la obra de Méndez, voz y silencio marcan dos ámbitos irreconciliables: el afuera y el adentro, los otros y “nosotros”, lo anónimo y lo oficial, la luz y la oscuridad, la memoria y el olvido, la vida y la muerte. Sin embargo, estos términos no son absolutos: pueden invertirse e, incluso, convertirse en una unidad contradictoria o paradójica. La película de Cuerda y Azcona retomará esta serie de dicotomías y también la contradicción. Proponemos analizar, a partir de la idea de la inversión de opuestos y de la paradoja, el “diálogo” que entablan la palabra y el silencio en la obra de Méndez y en la de Cuerda y Azcona, en un espacio simbólico.

Palabras clave: narrativa - cine - Guerra Civil - posguerra - memoria

1. Introducción

Los girasoles ciegos de Alberto Méndez se inscribe en el gran conjunto de obras literarias españolas contemporáneas que abordan la Guerra Civil y la posguerra, y la recuperación de la memoria histórica, una memoria traumática y mutilada.

En la actualidad, son muchos los trabajos que las estudian desde diferentes perspectivas: en ellos, se destaca que algunas están atravesadas por ciertos ánimos conciliatorios, pero otras, como *Los girasoles ciegos*, sin embargo, lejos de dejar un mensaje pacificador, ponen de relieve el conflicto, lo exteriorizan en toda su magnitud, lo hacen público (Ennis, s/d). Sólo así, reza el epígrafe de Carlos Piera, será posible asumir y, por lo tanto, superar la tragedia, hacer el duelo.

En la obra de Méndez, Lorenzo, el niño de la cuarta historia, ya adulto, tal vez sea capaz de comenzar este camino porque ha logrado patentizar la ausencia, hacer suya la existencia del vacío, en palabras de Piera, cuando le pone voz, muchos años después, al silencio que marcó su niñez, cuando puede nombrarlo y, así, conocerlo y reconocerlo como verdadero. Esa será su compensación.

Lo mismo sucede con el joven poeta de la segunda historia: sólo (se) distingue, (se) reconoce, sabe lo que siente y se siente cuando escribe su diario. Dejar de escribir es morir, igual que para Juan Senra, el profesor de chelo de la tercera historia, que escribe y reescribe la carta “hacia” su hermano. Ese diario y esa carta también hacen evidente la ausencia y se apropian del vacío, como asimismo lo harán los libros de Ricardo Mazo o el poema de Antonio Machado que recita en la película de Cuerda y Azcona.

Ponerle palabras, dar un nombre a la ausencia, al vacío, a la muerte, nos acerca a la verdad, al conocimiento, a la comprensión. El silencio, en cambio, a la realidad (no necesariamente verdadera), al desconocimiento y a la incompreensión. Tal vez por eso, en la obra de Cuerda y Azcona, Lorenzo niño no comprende el poema de Machado que lee su



padre y tampoco su suicidio. Quizá pueda hacerlo años después, como propone Méndez y como lo vaticina su padre en la película con su “Ya lo entenderás”.

En la obra de Méndez, voz y silencio marcan dos ámbitos irreconciliables: el afuera y el adentro, los otros y “nosotros”, lo anónimo y lo oficial; el espacio de la luz y el espacio de la oscuridad, el de la memoria y el del olvido, el de la vida y de la muerte... Entre uno y otro, una zona sin nombre —como dirá Salvador—, una zona intermedia. Traspasarla una y otra vez, hacia un lado y hacia el otro, cruzar el umbral, pasar al otro lado del espejo, como la Alicia de Lewis Carroll, nos permitirá distinguir la verdad de la (mentira de la) realidad. Y ese camino, ese paso, implica, inevitablemente, dolor: “Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, *íntimos*; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados” (Bachelard, 2000: 256).

Los términos, entonces, no son absolutos, pueden intercambiarse e, incluso, convertirse en una unidad paradójica: unos pueden ser los otros y viceversa (había otras voces y otros silencios, nos dice Méndez); la luz puede esconder la verdad y la oscuridad puede iluminarla (Ricardo Mazo puede pasearse por la casa durante el día, aunque con las ventanas cerradas, pero nunca de noche, porque la luz delataría su sombra); los ruidos o las voces reafirman el silencio (el del ascensor, el de la máquina de coser o de escribir, el timbre, el viento), la muerte resalta la vida (el niño junto al cuerpo de Elena); el silencio puede ser palabra verdadera y la palabra puede silenciar lo verdadero; el silencio de muerte puede salvar la vida y la vida en silencio es muerte.

Cada uno de los narradores de las cuatro historias de la obra de Méndez (nos) planteará esta serie de dicotomías —tan íntimamente relacionadas— de la España de la Guerra Civil y de la posguerra. La película de Cuerda y Azcona las retomará, como así también la contradicción, aunque con menos voces y con recursos propios del lenguaje fílmico. En nuestro trabajo, a partir de la idea de la inversión de opuestos y de la paradoja, nos centraremos en el “diálogo” que entablan la palabra y el silencio en la obra de Méndez y en la de Cuerda y Azcona en y a través de un contexto espacial simbólico, en el cual la casa, el armario y el espejo ocupan un lugar preponderante.

2. Los sonidos del silencio, según Alberto Méndez

Cuerda y Azcona toman sólo la segunda y la cuarta derrota de *Los girasoles ciegos* de Méndez. En ellas, la dicotomía palabra-voz/silencio establece diferentes correspondencias, pero ambas se encuentran en el lugar que ocupa la escritura y la literatura.

En la segunda derrota, en un principio, el silencio se identificará con la muerte; el sonido, con la vida y con la luz. Luego, en cambio, el sonido, con la muerte que acecha: “[...] he vuelto a oír el ruido de la muerte [...]”, dice Lalo después de haber matado al lobo (Méndez, 2004: 50). Pero es un ruido de muerte que resaltaré la vida, así como el viento reafirma el silencio. Vida y muerte, sonido y silencio no son más que dos caras de una misma moneda. ¿No es acaso el silencio ausencia de sonido y la muerte, ausencia de vida? La muerte y el silencio se definen, así, por el vacío, por la falta. Ponerle palabras a esa falta no restituye la vida, pero la rescata del olvido, la hace memoria.

Esa memoria, entonces, nace de la palabra, de la escritura. Escribiendo, Lalo intenta romper el silencio que lo rodea, para seguir reconociéndose vivo: “[...] he estado muchos días sin poder escribir nada. También eso es silencio, también eso es mordaza. [...] No sé lo que siento hasta que lo formulo” (Méndez, 2004: 55); “Tengo la sensación de que todo terminará cuando se termine el cuaderno” (Méndez, 2004: 56). Y esa memoria no sólo lo incumbe a él, a Elena, al niño, a su familia, sino a todos los que han padecido y padecen la experiencia de la guerra y el exilio. Se trata de una memoria compartida: allí estarán el maestro Servando y todos los seres queridos que nunca volvieron, allí estarán ese Miguel al que Lalo recuerda (quizá, Miguel Hernández), Antonio Machado y todos los “rapsodas entre las balas” que han “cantado la vida en las trincheras donde anidaba la muerte” (Méndez, 2004: 52).

En la cuarta derrota, la dicotomía tiene un desarrollo más complejo, que se vinculará también con el tratamiento del espacio físico y ético-espiritual. Las correspondencias más

evidentes son palabra-voz/luz y silencio/oscuridad. Luz y oscuridad son las dos zonas en las que se divide la casa de Ricardo Mazo y el edificio del que forma parte:

Ese cosmos estaba netamente dividido en dos mitades: la lóbrega y la luminosa. A la primera pertenecía el colegio, las preguntas de mis profesores y el silencio, a la otra pertenecía una parte de mi barrio y la forma que tenían sus gentes de relacionarse conmigo (Méndez, 2004: 121).

El juego entre la luz y la oscuridad, la palabra y el silencio, el silencio y la oscuridad, será permanente: la oscuridad se identificará con la rutina de silencios —“[...] el lado oscuro de las cosas sólo puede expresarse con silencio”, dice Lorenzo (Méndez, 2004: 115)—; los ruidos estarán clasificados: el del ascensor, según en qué piso parara (Méndez, 2004: 116/7); los habituales o los que presagiaban peligro (Méndez, 2004: 117); el de la máquina de coser y el de la máquina de escribir son incompatibles y, por ello, uno siempre debe silenciarse... Metáfora, por qué no, de la España de la posguerra, que continúa siendo un espacio de voces inconciliables y de silenciamientos.

La relación entre la palabra y el silencio se complejiza, se vuelven intercambiables, identificables o contrastantes. Así, cada vez más frecuentemente, el silencio forma parte de la conversación, es decir, se transforma en palabra: el silencio de Lorenzo en el colegio en el momento de cantar “Cara al sol” es palabra ofensiva, afrenta a la Patria; el silencio de Ricardo y Elena se contrapone a la verborragia del diácono (Méndez, 2004: 141) o a sus miradas lascivas (Méndez, 2004: 131), “interrogatorios silenciosos” e insolentes (Méndez, 2004: 142); el silencio encuentra su voz en la mirada y en los gestos (Méndez, 2004: 115).

Lorenzo adulto recuerda muy bien aquella oximorónica realidad hogareña de “complicidad parlanchina”, el “bullicioso silencio” en la calle (Méndez, 2004: 121) y el silencio cómplice, como el armario donde vivía su padre o la viudedad de su madre (Méndez, 2004: 138).

En el mapa espiritual que traza, el mundo, para Salvador, también está dividido, como la casa de los Mazo, en dos zonas: la del bien y la del mal. Ambas se identifican con la palabra, en ambas todo tiene nombre. Sin embargo, hay, entre ellas, una zona intermedia, oscura, en silencio, a la que llama “Elena” (Méndez, 2004: 115/116). Elena es el secreto, es la mirada provocadora femenina, es el mundo silenciado de la carne. Es lo otro, es el afuera peligroso tan temido, es el caos.

Lentamente, el silencio lo invade todo. Ricardo se va convirtiendo en silencio, no hace ruido, no deja rastros, se vuelve transparente, se eliminan sus huellas, se elimina: “[...] la vida de Ricardo se había resuelto como la del aire: estaba pero no ocupaba lugar en el espacio” (Méndez, 2004: 142). Va confinándose al armario, a ese adentro en el que puede todavía ser palabra y pensamiento (allí están muchos de sus libros, prohibidos), mientras que, fuera, en la casa, va transformándose en oscuridad, en sombra, literal y simbólicamente, en fantasma. Ricardo se irá acallando hasta perder la palabra, hasta ser dueño sólo de un grito animal, cuando todo llegue a su fin (Méndez, 2004: 153/4).

Con la palabra, se ha ido también la virilidad: Ricardo se ha convertido en un ser “desangelado e impotente” (Méndez, 2004: 152), mientras que Elena se viriliza y se apodera de la palabra, es la que intenta revivir en su marido el deseo, el instinto, y es también su voz, es la que se atribuye sus traducciones para un anciano español franquista... Traducciones hechas en la máquina de escribir que se quedará el contable de la empresa hispanoalemana: la palabra estará en poder de otro. ¿Podríamos hablar de la palabra traicionada en esta España donde no hay lugar para heroísmos? En la película de Cuerda y Azcona, este sentido se insinúa mediante la incorporación de una escena en la que Ricardo se rebela contra su situación, parece sentirse un traidor, y, en medio de su crisis, anuncia que no traducirá más para los alemanes: ya no le prestará su voz al enemigo.

La palabra, entonces, aunque puede significar la muerte, también es vida y refugio de la vida si se asocia a la mentira o al silencio de la verdad. Sólo cuando se supere el miedo inefable, irracional, será posible dotar de voz a la memoria y a lo verdadero. Ese otro mundo es el que encuentra Lorenzo al otro lado del espejo y cuyo sentido descubrirá ya adulto, en el libro de Méndez: “A este lado del espejo estaba el disimulo, lo fingido. Al otro, lo que



realmente ocurría” (Méndez, 2004: 111/112). Y es también el mundo que encontró en la literatura: mediante la lectura, Lorenzo niño intentaba *reflejar* un mundo diferente al de este lado del espejo, un “país de maravillas” para su padre, ya abatido:

[...] aquella casa desolada iba encerrando a Ricardo en el armario hasta el punto de que ni para dormir salía. El niño, que ya no iba al colegio, se pasaba las horas junto a su padre leyéndole pasajes de Lewis Carroll para arrancarle una sonrisa [...] (Méndez, 2004: 151/2).

El espejo es un objeto omnipresente en el relato, como el armario, y es el que le ofrece a Lorenzo una de las más grandes lecciones de vida:

Había [...] un enorme armario de tres cuerpos con una luna enorme en la parte central que *me servía a mí para soñar en un mundo donde mi derecha era su izquierda y al contrario*. Recuerdo que mi padre definió mi confusión algo así como “*puntos de vista diferentes a la hora de ver las cosas*” (Méndez, 2004: 117/8; el destacado es nuestro).

Gracias a las enseñanzas del espejo, Lorenzo era capaz de estar de uno u otro lado, palabra o silencio, luz u oscuridad, casi naturalmente (Méndez, 2004: 121).

La casa de Lorenzo y, especialmente, el armario y el espejo se transformarán en verdaderos protagonistas de la obra de Cuerda y Azcona.

3. Las palabras y las cosas, según Cuerda y Azcona

Son varios los cambios que Cuerda y Azcona proponen al texto de Méndez, principalmente, a nivel estructural, lo cual fue muy criticado por algunos sectores, que consideraron la película demasiado explícita y maniquea (Ríos Carratalá, 2008: 7).

En su propuesta, se eliminan las referencias a la primera y a la tercera historia y el interesante juego dialógico que propone Méndez se “objetiviza”: serán los espacios y los objetos los que tomarán la palabra y entablarán un diálogo entre sí y con los personajes. Como explica Cuerda, una película con la estructura y el lenguaje que propone el escritor sería incomprensible para el espectador (Ríos Carratalá, 2008: 7), idea que comulga con la postura estilística de Azcona:

Pocos guionistas disfrutaban como él con la buena literatura, pero siempre supo de los límites de la retórica en un medio como el cinematográfico. Le gustaba recordar que en los guiones sobran los adjetivos. Su opción en *Los girasoles ciegos* no fue una cuestión de corrección o búsqueda de una explicitud que tendiera a un maniqueísmo [...] sino una muestra de que la pantalla busca siempre el camino más directo para narrar y caracterizar (Ríos Carratalá, 2008: 7/8).

En la búsqueda de ese camino, Cuerda y Azcona no sólo abandonan la estructura de filme coral de la obra de Méndez (Hafter, 2009) para construir una historial lineal, con acotados juegos de ocularización y de focalización, sino que la dicotomía palabra-voz/silencio y sus correspondencias tienen, quizá, un tratamiento más limitado, pero igualmente complejo, en el cual la contraposición de espacios funciona como su primera representación.

Si hablamos de un espacio simbólico en la obra de Méndez, el carácter icónico de una obra fílmica redobla la apuesta. Raquel Macchiuci (2008) habla de una “poética de los objetos” en la filmografía de Azcona. Si bien, en su análisis, se concentra en los objetos insólitos, desopilantes o novedosos y dispositivos técnicos, artefactos y prótesis, también

destaca que el director y guionista ilumina “con un foco diferenciado” (2008: 7) los cotidianos, que es lo que intentaremos poner de relieve.

El eje de la propuesta de Cuerda y Azcona parece estar en la presentación de opuestos y también en su inversión: Azcona gusta de trabajar con contrastes y paradojas. Rescatando algunas líneas del escritor, pondrán la casa (nido, prisión-jaula, nicho) a otros espacios y resaltarán en ella algunos objetos que excederán su condición iconográfica para transformarse en índices y símbolos: las puertas y las ventanas, las cerraduras, los armarios y los espejos. Es decir, retoman la dicotomía dentro/fuera (y sus correspondencias) y la expresan desde el punto de vista espacial: la casa/el seminario, el seminario-la casa/la escuela-el mundo, dentro del armario/fuera del armario... También desde lo ideológico, desde la sensibilidad y la sensorialidad (yo-nosotros/el otro, espíritu-sentimientos-pensamientos/cuerpo), a lo cual sólo haremos alusión porque excede los límites de nuestro trabajo.

La primera contraposición de espacios está representada por Salvador y la familia Mazo. Cada cual tiene el suyo propio, el seminario y la casa, respectivamente, pero confluyen en uno compartido: la escuela-el mundo. Para el diácono, el seminario es un refugio contra la tentación perenne del mundo, que duele más que el pecado. El pecado y el perdón se acaban, pero la tentación no. El mundo es también la guerra y el recuerdo de la guerra; más aún, el recuerdo de los pecados de la guerra. De ese mundo que tanto teme formará parte la escuela, zona intermedia, umbral de la tentación que significa Elena. “Estás en el mundo para vencer al demonio de la carne y a ti mismo, sobre todo a ti mismo”, le dice el cura. La vida incluye el pecado, continúa, y los instintos, aquellos que afloran en la guerra y que provocan las más grandes bestialidades, son los mismos que hacen aflorar las heroicidades. Ese es el desafío de Salvador.

Cuerda y Azcona marcan la lucha del joven diácono desde el principio de la película, en su momento de oración ante el altar o en la primera entrevista con el director del seminario. Su conflicto se acentúa mediante la puesta en escena y la ambientación, y también mediante la puesta en serie. En el primer caso, el cura y Salvador hablan en una habitación después de la misa: el diácono insiste en la sensualidad de Elena, en sus deseos; se hace referencia a los calores del verano y a los físicos y la secuencia se cierra con un plano general, en la que se destaca, en el centro, un gran escritorio con varios cajoncillos que guardarán el secreto de esa conversación. Salen después a las galerías para “tomar el aire”, un “afuera” acotado, controlado. Allí, en un “afuera” que sigue siendo un “adentro”, aunque menos opresivo, Salvador se atreve a confesar sus tribulaciones, a abrir su corazón y su mente, verdaderos espacios de la intimidad, diría Bachelard, como el armario, que adquiere protagonismo en la película.

En el segundo caso, el enlace de escenas de insinuación erótica: el primer plano de la mirada lasciva de Salvador cuando Elena se va del colegio e inmediatamente después el plano detalle de la frase “el pecado original”, tema de la clase, en el pizarrón del aula, escena que culmina con un primer plano de un Salvador enardecido, en leve contrapicado, desde una ocularización interna secundaria (Salas Romo, 2001: 160), en este caso, punto de vista perceptivo de un niño, que lo agiganta. Luego, los niños jugando en casa de Lorenzo con el teatro: en plano detalle, la figura del lobo que acecha a la campesina y la aparición del cazador que lo mata; una escena proléptica, casi una puesta en abismo del final de esta historia, si no fuera porque el que morirá, finalmente, será el cazador y no el lobo. Un par de escenas después, la conversación entre Salvador y el cura, la referencia al episodio de las mujeres mártires y la visionaria advertencia del director, que también funciona como recurso proléptico: “corres el riesgo de sentirte león al primer descuido”, referencia que no aparece en el libro de Méndez, pero que se puede asociar a la figura del lobo, con el que se identifica Salvador en su confesión escrita (Méndez, 2004: 118) y que aparece en la película, como vimos, en la escena del teatrillo. Después, el encuentro con Elena, lleno de insinuaciones, de gestos confusos de ambos, la persecución por las calles laberínticas. Por último, Salvador en su habitación, inquieto, se levanta de la cama y busca el libro con la ilustración del león y la mujer mártir, a la que identifica con Elena, ante la que intenta satisfacer su deseo. Más adelante, una nueva secuencia de escenas en este mismo

sentido: el encuentro de Elena y Salvador en la calle y su invitación a comer un cucurucho; el deleite, el goce de los sentidos y el incontrolable deseo sexual del joven diácono que no aparta sus ojos de ella, todo en primeros planos. Luego, los niños fuera del cine, adivinando, por los sonidos y la música, la escena amorosa de los protagonistas de la película "Yo era una aventurera", calificada como "gravemente peligrosa".

Este clima erótico y sensual desaparecerá en la siguiente escena, en la que encontramos a Elena limpiando el escondite de Ricardo: allí, el armario abierto, la intimidad expuesta, y el espejo, que amplía el campo reflejando la máquina de escribir y el cognac (ambos fuera del encuadre real), que también construyen la intimidad de Ricardo. Él, sentado sobre la cama, abatido, estallará, pronto, en una crisis de conciencia y de miedo: no quiere seguir viviendo en "esa ratonera", no traducirá más para los alemanes y no permitirá que a su hijo lo hagan cura. Abre la ventana, amenazante como todas, y se lo grita al mundo. Elena corre, desesperada, para silenciarlo con sus besos, en un intento, amoroso y triste, de revivir en Ricardo el hombre que alguna vez fue, de "hacer gozar un cuerpo que quiere morir". Se trata de una escena construida mediante planos y contraplanos que no transmiten deseo ni placer, sino angustia y dolor, y que se cierra junto con los ojos de Ricardo, en primer plano.

Esos deseos aparecerán un par de escenas más adelante, cuando Salvador visite a Elena después de la entrevista con su amigo militar: la insinuación del diácono, su acoso y sus celos cuando encuentra la hoja de afeitar en el baño; su excitación ante el contacto con la piel de Elena y la lucha de ella por amarrar sus instintos, lo que se expresa en un juego de primeros planos. La llegada de Lorenzo cortará el clímax, como así también la escena siguiente, cuando el niño, durante esa noche, se acerque sigilosamente a la puerta de la habitación de sus padres y se quede escuchando lo que, para él, es su momento amoroso, como el del cine: un mundo secreto, desconocido, que apenas empieza a vislumbrar, parece encontrarse detrás de esa puerta y de ese cerrojo que Cuerda y Azcona destacan en un plano detalle. Es una escena de tristeza y soledad, desprovista de erotismo, en la que Elena llora en su cama, mientras Ricardo duerme en su escondite, detrás del armario. Nuevamente, el contraste. Lo mismo sucede cuando Elena, luego de mirarse en la alacena de vidrio, como si fuera un espejo, intentando encontrar su antigua belleza, se decide a buscar en su marido el varón de otros tiempos: Ricardo, sentado frente a la máquina de escribir, de espaldas a otro espejo que ya no refleja ni belleza ni besos ni caricias, sin decir una palabra, en silencio, rechaza las insinuaciones amorosas de su esposa. El lenguaje cinematográfico acentúa con crudeza, mediante primeros planos, gestos y silencio, las palabras de Méndez.

Son esos deseos contenidos y la sensualidad cercenada las que Salvador ve en Elena y que tanto lo atraen, silencio que se expresa en su reacción ante las miradas, las caricias y el beso de Salvador, entre obligado y solapado, en una de las escenas finales de la película. Son los mismos deseos que ella busca también frente al espejo de la alacena. Explica Balló (2000: 60):

Las mujeres que se miran en el espejo buscan la interrogación [...] la observación de la mujer hacia su reflejo [...] responde siempre a preguntas, a un requerimiento esencial [...] La mujer consulta, medita, toma conciencia en esta mirada fulgurante: su imagen es una invitación a la autorreflexión.

El espejo no sólo es un espacio de autorreflexión, sino también un elemento de autoafirmación o de reconocimiento de uno mismo. Reveladora de la autoafirmación es la escena en la que Salvador, antes de hacer su última visita a Elena, decidido ya a develar el misterio, se mira al espejo de la pensión en la que vive: en un primer plano en sobreencuadre, su rostro, sus ojos, su boca, su cabello; luego, frente a un espejo más grande, el del armario, que lo refleja en un plano americano, también en sobreencuadre, se arregla el uniforme franquista y se reconoce como hombre: sus gestos, sus poses, revelan un Salvador sin las ataduras de su sotana. Es el mismo uniforme que llevaba en su maleta al principio de la película, con cartuchera, pero sin pistola ya, lo cual se destaca por medio

de un plano detalle, y que parecía haber quedado guardado para siempre en el armario de su habitación, silenciado, escondido, en secreto, bajo llave, “del otro lado del espejo”, como se expresa visualmente mediante un plano detalle de la cerradura.

En relación con el reconocimiento, es desgarradoramente clara la escena de Ricardo, cuando lee, en el diario *La Región* (muestra del detalle de la puesta en escena), la muerte de Lalo y del niño en la frontera (que se confirmará mediante un *flashback* intercalado¹) y que supone la muerte de su hija Elenita (que el espectador ya conoce). Encerrado en el baño, frente al espejo del botiquín, Ricardo no soporta su propia imagen, la imagen viva del dolor y del terror de la identificación: como Lalo, él y todos los republicanos serían “cazados como conejos”... o como los pájaros que se agregan en la película. Lorenzo también parece temer este final. Pensemos en su reacción cuando el hombre le pide que pele los pajaritos cazados para freírlos y comerlos. La jaula, entonces, es encierro, prisión, y también es muerte. Su casa, a veces nido o refugio, también es jaula y, por lo tanto, puede ser muerte. “Es la vida, hijo”, le dirá el padre en una solapada conversación en la terraza de su casa (un “afuera” que sigue siendo un “adentro”, como las galerías del jardín del seminario). El pajarillo que el hombre le regala a Lorenzo, el número trece (“la docena del fraile”), terminará en manos de un oficial franquista...²

Una segunda contraposición, la casa/el mundo, también puede plantearse en términos de adentro/afuera. En este sentido y teniendo en cuenta contrastes y paradojas, podemos hablar de la casa como un refugio, un nido, un cosmos, y el afuera como la intemperie, el caos amenazante. En la casa, dentro, la vida resguardada en el silencio y la oscuridad, pero también la luz de lo verdadero; fuera, la mentira, lo real: “todo era real, pero no verdadero” (Méndez, 2004: 138), dirá Lorenzo adulto. Fuera, la posibilidad de la muerte si se pone la verdad en palabras, si se “saca a la luz”, pero también si se permanece en silencio ante la palabra oficial. Dentro, la palabra verdadera; fuera, la palabra traicionada, porque se le da la voz al enemigo o porque se silencia la verdad. Pero el afuera se transforma también en un adentro en la película: Ourense (a diferencia del Madrid de Méndez) es un espacio pequeño, periférico, donde sólo se respira opresión, marcada, en el lenguaje fílmico, por el predominio de las callejuelas, los rincones, que lo asemejan a un verdadero laberinto de altos muros de piedra, con lo que ello implica simbólicamente.

Podemos considerar otro ejemplo, el enlace de la escena de la habitación de Salvador y la casa de Ricardo Mazo, que se produce mediante el plano detalle de los libros en fundido: el libro con la imagen de la mujer mártir y el león, primero; los de la biblioteca de Ricardo Mazo, después; libros que sabemos diferentes. Del plano detalle de la biblioteca de Ricardo, mediante un *travelling* y por un paneo de búsqueda, llegamos a la figura de Elenita junto a su armario, que se destaca nuevamente. La muchacha empaca para huir con Lalo. Ese armario guardará el secreto de la huida. Por la puesta en serie, podemos pensar que ambas escenas son simultáneas, aunque contrapuestas y contrastantes en su mensaje. Se trata de dos espacios de intimidad que nos hablan, mediante los objetos, de quienes los habitan. Ese mismo armario también guardará por siempre el recuerdo de Elenita, simbolizado en el saco que la madre arropará con ternura, amargura e incertidumbre tiempo después. Cuerda y Azcona recurrirán nuevamente a la simultaneidad y al contraste enlazando esta escena con la del entierro de la muchacha junto con su maleta y con la manta que su madre le había dado al partir. Una vez más, la contraposición de espacios: de la casa/nido a la tumba, significado que reúne la pequeña casa/cueva de piedra abandonada en la que se refugian.

¹ Y que fue insinuada en la escena en la que se muestra, en el monte, la vaca muerta y la casa de piedra en medio de una intensa quietud.

² A la comparación con los pájaros se recurre también en otra oportunidad, durante la entrevista de Salvador con el oficial franquista, antiguo compañero de guerra. “Menudo pájaro Ricardo Mazo Torralba”, le dirá al leer el legajo.

Esta secuencia, que tiene su germen en el libro de Méndez, nos permite completar la imagen de un Salvador contradictorio y es funcional para la oximorónica realidad que destacan: a través del oficial, se nos muestra un Salvador absolutamente libertino, que no se identifica con su hábito religioso. Asimismo, se introduce la figura de José María Pemán, ligado al régimen (“un gran poeta sin necesidad de ser marica”, dice el oficial), y que se contrapone a la de Antonio Machado, símbolo de la resistencia republicana y de su destino.

Desde el punto de vista ideológico, podemos oponer la casa de los Mazo a la escuela y también a la oficina a la que Elena entrega las traducciones. En el primer caso, se trata de un espacio geométrico, de marcadas líneas, de gruesos y altos muros, y atravesado por la intensa mirada rectora, poderosa, del director y por la palabra oficial (que silencia cualquier otra); clara prisión/jaula. La puesta en serie también lo pone en evidencia: pensemos en el enlace de la partida de Elenita de la casa paterna, en la que se condensa el drama de los republicanos en algunos motivos (el escondite, la huida, el silencio), y la de la formación en la escuela con todo su ritual: el "Cara al sol" y el saludo a Franco y a España. En el segundo caso, un espacio nazi (en donde no faltan sus índices: el retrato del Führer, con el que se cierra la secuencia en un plano detalle, la esvástica en el brazo del soldado alemán, la referencia a la Legión Cóndor) que nos habla de la colaboración de la Alemania de Hitler con la España franquista.

Una tercera contraposición se produce en el interior de la casa de Lorenzo. "La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad", explica Bachelard (2000: 104). La casa de los Mazo es un espacio austero, ya despojado (mucho se ha vendido), en el que se destacan los muebles necesarios para la vida diaria, los armarios, los espejos, unos pocos adornos y fotos, la radio y dos objetos que son su fuente de sustento: la máquina de escribir y la máquina de coser. Intelectualidad y oficio unidos para sobrevivir. Nada de lujos, ningún objeto de arte o de gran valor, no hay siquiera teléfono. Allí está puesta la mirada, el foco, y los objetos adquieren una función semántica (Carmona, 1996: 130).

En esta contraposición, debemos destacar, por un lado, el armario, como espacio físico-simbólico, y, por el otro, el resto de la casa:

El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos "objetos", y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad (Bachelard, 2000: 111).

Respecto de los ambientes, el armario funciona del mismo modo que la casa en su totalidad frente al mundo exterior: es nido y también tumba. Es decir, puede ser espacio de vida (en oposición, durante la noche, al resto de la casa, por ejemplo, cuando Ricardo no puede deambular cerca de las ventanas) y, como explica Bachelard (2000: 12), principio ordenador y de protección (Lorenzo lo sabe: su padre lo cuida "desde el armario"). Sin embargo, también puede ser muerte: el armario va devorando a Ricardo, lo fagocita hasta que se transforma en parte de él, hasta que se convierte en una pieza de su propia estructura.

Ante la puerta abierta de ese armario-cueva-escondite, habiendo atravesado el espejo, Ricardo recita el soneto de Machado. Ha huido de ese triste y pacato amor, se ha lanzado a la locura y se ha abrasado en el fuego de su pasión y de sus ideas. Hoy, la cama está desierta, el espejo es turbio, pero el corazón aún no está vacío. Eso lo mantiene vivo. Son palabras que lo transforman, a pesar de la melancolía machadiana que lo atraviesa, y así lo muestran Cuerda y Azcona iconográficamente: Ricardo aparece plenamente iluminado, en un primer plano en leve contrapicado que engrandece su figura junto al pequeño Lorenzo, quien observa a su padre entre arrobado y desconcertado, con un gesto de admiración e incompreensión al mismo tiempo. Es una escena en la que el tiempo narrativo se suspende y nos sumimos en un tiempo interior que nos lleva al fondo del alma de este profesor de literatura que no comprende que quieran matarlo por lo que piensa. Es ese mundo, el de la literatura, el del pensamiento libre y también el de la memoria el que está al otro lado del espejo. Ricardo rescata del refugio de su memoria el hermoso soneto de su amigo Antonio, muerto el año anterior, en el exilio (un guiño intertextual que no aparece en Méndez). Por proteger ese espacio luchan él y Lalo porque, con cada muerto o exiliado, como Servando, se mata y se exilia a muchos otros que viven en sus memorias.

El resto de la casa, en oposición al armario, es lugar de susurros y de silencios, un espacio intermedio entre el adentro absoluto del armario y el afuera del mundo. Un espacio

frágil y amenazado, en palabras de Lorenzo, por numerosas ventanas que se transformarán en las protagonistas de las escenas finales, un instante trágico, que se fue construyendo en los últimos momentos de la película y, una vez más, la puesta en serie profundiza sus efectos. Pensemos, como primer eslabón de este tramo final, la escena en que Salvador observa desde una de las ventanas del colegio, desde lo alto, a Elena, que llega para entregar una carta en la que explica la ausencia de Lorenzo. Cuerda y Azcona eligen un plano y contraplano en picado real y contrapicado elocuentes: el lobo sigue al acecho y pronto se lanzará sobre su presa. El contrapicado agiganta la figura de Salvador: así lo vemos también en un par de escenas más adelante, en la pensión, enfundándose en su uniforme franquista. La escena de la visita comienza con la imagen de Salvador, impaciente, a través de la mirilla de la puerta, desde el punto de vista perceptivo de Elena —ocularización interna primaria (Salas Romo, 2001: 160)— y sigue con un primerísimo primer plano de su ojo, que expresa angustia, desconcierto, amenaza, también visto a través de la mirilla de la puerta (ocularización interna secundaria, que se corresponde con la mirada de Salvador). Los espectadores, entonces, somos introducidos de lleno en la escena.

La tensión ya está instalada desde un principio y crece cuando Salvador entra con violencia, toma a Elena, le habla como un hombre despechado y la besa. La acción aquí también se suspende, de repente, en un beso, entre gozado y obligado, hasta que Elena logra deshacerse del diácono y corre hacia la habitación: Salvador la lanza sobre la cama y él sobre ella, forcejean, la acaricia, intenta besarla y le reprocha sus deseos reprimidos. Finalmente, el misterio se devela: Ricardo, el aparecido, sale del armario, ese armario omnipresente; a partir de allí, la desesperación: Salvador, un girasol enceguecido por la pasión, el desconcierto, el autoengaño y la autojustificación, que manifiesta hasta el último cuadro y que le impide salvarse, se transforma en su propio verdugo y también en el de los otros; nada habrá en él de salvador: será el entregador. Corre hacia el largo pasillo y abre brutalmente cada una de las ventanas para gritar al mundo el gran secreto de la casa de los Mazo, mientras Elena intenta, inútilmente, silenciarlos, cerrándolas. Se trata de una escena vertiginosa y de creciente angustia (acompañada por el movimiento rápido de la cámara) que se cierra con una cadena de imágenes de la desolación y la desesperación: un cruce de miradas desafiantes y llenas de reproches, rencores y odio, entre Elena y Salvador, la puerta que se cierra, Elena y Lorenzo, a un extremo del pasillo, con esa puerta y sus cerrojos de fondo, ya violados, ya sin sentido, porque no hay más secretos que guardar... Del otro, Ricardo, despojado de toda palabra, se despide con una mirada y un gesto de adiós; Elena corre por el pasillo, gritando; Ricardo se suicida lanzándose por una de esas ventanas amenazantes y, finalmente, el desgarrador “¿Qué pasa, mamá?” del niño.

4. Conclusión

Como apuntamos, *Los girasoles ciegos* de Cuerda y Azcona se mueve al ritmo de contraposiciones, contrastes y paradojas, y los personajes se revelan, en muchas ocasiones, como seres contradictorios, porque la contradicción, dirá Azcona, es una de las constantes de la vida (Riambau, 2000: 8).

Aunque Ríos Carratalá sostiene que, en la guerra civil y la posguerra, “[...] resulta fácil encontrarse con cientos de historias maniqueas, de víctimas y verdugos que no admiten graduación alguna en tan contrapuestos papeles” (2008: 10/11), creemos que Cuerda y Azcona, dejando en claro quién es quién en la historia, pero sin intención de “cargar las tintas”, en palabras del director, eligen mostrar personajes humanos, con sus luces y sombras, acentuando el procedimiento de Méndez. Como el mismo Cuerda ha destacado, estos personajes “viven en una situación dramática con culpabilidad y autoengaño” (Ríos Carratalá, 2008: 9). ¿No somos todos los humanos, acaso, por momentos, girasoles ciegos, desorientados, porque no vemos el sol?

La guerra y sus consecuencias hacen aflorar esa contradicción. Para expresar esta situación interior, subjetiva, Cuerda y Azcona no sólo apelarán a los recursos y procedimientos sintácticos y morfológicos propios del cine, sino también a la poética de los

objetos, que, en algunos casos, formando parte de motivos visuales, crean un imaginario, como explica Balló. Imágenes y objetos comunican un saber que apela a la emotividad del espectador (Balló, 2000: 13). Esa emotividad es la que movilizan Cuerda y Azcona a través del mundo poético que encuentran, sin dudas, en Méndez, concentrado en unos pocos objetos-sujetos, en palabras de Bachelard, como las puertas, las ventanas, los cerrojos, los armarios y el espejo, que construyen significado y espacios simbólicos, que sugieren “un más allá de la evidencia” (Balló, 2000: 11), que nos hablan, precisamente, de la intimidad, la interioridad, la subjetividad y la emotividad tan contradictorias, por momentos, de estos personajes.

Intimidad, interioridad, subjetividad y emotividad se mueven al ritmo de las principales dicotomías que propusimos al comienzo: dentro/fuera, voz-palabra/silencio, luz/oscuridad... Extremos en permanente tensión hasta el final, cuando el secreto se devela, cuando se rompe el silencio, cuando se acaba el misterio, la poesía, cuando ya no hay otro mundo del otro lado del espejo... Puertas, ventanas, armarios y espejos vuelven a tener una sola dimensión.

Bibliografía

- Aumont, Jacques; Marie, Michel (1990). *Análisis del film* (3.^a edición). Buenos Aires: Paidós/Comunicación.
- Bachelard, Gastón (2000). *La poética del espacio*. México: FCE/Breviarios.
- Balló, Jordi (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama/Colección Argumentos.
- Carmona, Ramón (1996). *Cómo se comenta un texto filmico* (3.^a edición). Madrid: Cátedra/Signo e imagen.
- Cirlot, Juan Eduardo (1995). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cuerda, José Luis (Productor y Director) (2008). *Los girasoles ciegos*. España: Sogecine/Producciones A Modíño/E.O.P.C/Producciones Labarouta
- Ennis, Juan Antonio (s/d). “El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena del perdón en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez”. En Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (Dirs.), *Entre la memoria propia y la ajena*. La Plata: Ediciones del lado de acá. 153-174
- Haftner, Lea Evelyn (2009). Literatura y cine: convergencias en la narrativa española contemporánea. Una lectura de *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez. En Mariana Genoud de Fourcade (Ed.), *Unidad y multiplicidad. Tramas del hispanismo actual* (tomo II, pp. 258-264). Mendoza: Zeta Editores.
- Macciuci, Raquel (2008). Arte-factos, dispositivos técnicos y juego en el cine de Rafael Azcona” en Raquel Macciuci (Ed.), *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Méndez, Alberto (2004). *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.
- Peña Ardid, Carmen (1999). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra/Signo e imagen.
- Riambau, Esteve; TORREIRO, Casimiro (2000). Entrevista. Una manera de ver el mundo. *Nosferatu* (33), 4-28.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2008). El último guión de Rafael Azcona. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.357/ev.357.pdf
- Salas Romo, Eduardo A. (2001). El punto de vista objetivo en literatura y cine. En Genara Pulido Tirado (Ed.), *La literatura comparada; fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Buenos Aires: Paidós.