

Mirada, reflejo y ocultamiento en Los girasoles ciegos.

Ramos, María Laura.

Cita:

Ramos, María Laura (2011). *Mirada, reflejo y ocultamiento en Los girasoles ciegos. II Congreso Internacional de Literatura y Cultura EspaÑolas Contemporáneas. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-042/91>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eEgs/ZDv>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



Comunicaciones

Mirada, reflejo y ocultamiento en *Los girasoles ciegos*

María Laura Ramos

Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas "Juan Ramón Fernández"
Escuela Nacional Superior en Lenguas Vivas "Sofía Broquen de Spangenberg"

Resumen

El trabajo se basa en el análisis de dos de los relatos de Alberto Méndez en su libro *Los girasoles ciegos*, y su adaptación para la película homónima. El enfoque particular del autor (que narra estas historias de posguerra desde el lugar de los vencidos), los puntos en común entre el texto y su versión filmica y la intervención del guionista son los aspectos centrales de la ponencia.

Palabras clave: relatos - película - guionista - autor - mirada

En España todavía circulan monedas con su efigie, pero la sobreabundancia lleva ya el plazo de las condenas serias, dolorosas, dramáticas a un primer agotamiento que, tal vez, habría podido ser definitivo, si las instituciones de la democracia no hubieran sucumbido al monstruoso, incomprendible síndrome de Estocolmo, que aún hoy, cuando termina la primera década del siglo XXI, les impide romper formal y expresamente sus vínculos con el general que la secuestró el 18 de julio de 1936. Pero ese no es un problema del franquismo, ni del antifranquismo, sino de la democracia española actual.

Almudena Grandes

De verdad, nunca he entendido el cine como una evasión.
Rafael Azcona

Después de una experiencia traumática, surge, por parte de las personas y también de los pueblos, la necesidad de expresar lo vivido. Esta catarsis encuentra un excelente canal en el arte. Por eso es que los episodios y períodos históricos que conllevan tragedias siempre tienen como consecuencia inmediata, o no tan inmediata, la aparición de textos, películas y otras representaciones artísticas sobre el tema.

La Guerra Civil Española no es una excepción de esta regla. Una muestra de ello es el libro *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, editado en enero de 2004. Sesenta y cinco años habían transcurrido desde el final de la guerra y, aun así, había quien necesitaba poner en palabras el horror de aquellos días y demostrar que el duelo español no había terminado.

Ahora bien, la reconstrucción que los españoles hicieron de los traumas, los mitos y los héroes de la guerra civil después de la muerte del general Francisco Franco no tuvo la misma profundidad que la que el resto de Europa llevó a cabo al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Según Juan Antonio Ennis, esto se debió a "las políticas oficiales de amnistía/amnesia general" (2010:167) instauradas en España desde el establecimiento de la democracia a finales de los 70. Un ejemplo clarísimo que corrobora los dichos de Ennis fue lo acontecido al juez Baltasar Garzón en 2010, cuando el Consejo General del Poder Judicial de España lo suspendió, acusándolo de prevaricato, por la investigación de los



crímenes cometidos durante el régimen franquista.¹ En el plano de la literatura, las novelas de Almudena Grandes *El corazón helado* y la serie que comienza con *Inés y la alegría* (serie que, casualmente, se denomina “Episodios de una guerra interminable”) y *La noche de los tiempos*, de Antonio Muñoz Molina, son solamente una muestra de la pervivencia del conflicto en el siglo XXI.

¿Qué distingue a los cuatro relatos de Alberto Méndez entre la proliferación de textos publicados desde 1939 hasta la fecha? Por un lado, los relatos de Méndez carecen de cualquier pretensión documentalista. Aunque nadie pone en duda que el autor haya efectuado la correspondiente investigación previa a la escritura, los testimonios llegan al lector, por ejemplo, a través de un diario encontrado por un funcionario curioso en el Archivo General de la Guardia Civil, de la visión de un religioso y de un niño o de los recuerdos de ese niño ya adulto. Esto sucede en los casos de la segunda y cuarta “derrotas” (así llama Méndez a cada una de las cuatro historias que conforman el libro), que son las que me ocupan en este trabajo. El recurso del testimonio diferido no es casual, sino que sirve para poner de manifiesto la escasa confiabilidad que pueden tener los documentos oficiales, cuya redacción siempre está a cargo del bando vencedor. “En la derrota de 1939, los documentos escritos no llegan a destino o, como última posibilidad, llegan al lector retaceados por un trabajo de selección y combinación” (Sánchez, 2009: 315).

La elección de Méndez de contar, a pesar de las décadas transcurridas, las consecuencias de la Guerra Civil Española a través de testimonios indirectos y ficcionalizados de personajes con vivencias diversas está, en mi opinión, guiada por el objetivo de transmitir la idea de que aún existe la necesidad de elaborar e instaurar una memoria que sea verdaderamente colectiva. Un diario escrito por un fugitivo que vive algunos meses refugiado en una braña en lo alto de un montaña solitaria; los recuerdos de un niño de siete u ocho años que encuentra confusa la situación en la que vive y al que sus padres ocultan parte de la realidad y obligan a mentir sin abundar en explicaciones. Nadie dudaría de la fragilidad y la parcialidad de estas fuentes, pero incluso así las historias sobreviven y llegan al lector, o bien, a través de un funcionario, o bien, a través de la voz de Lorenzo, el niño ya adulto, con total vigencia, demostrando que las heridas de la posguerra siguen en carne viva.² La reelaboración y transmisión de los mensajes surgidos en la clandestinidad o en un clima de opresión, aunque sean ficticios, permiten que las voces de un sector del pueblo español, acalladas en su momento, finalmente se expresen y dejen testimonio de otra versión de la historia. La identificación del escritor desconocido del diario y la reconstrucción de parte de su historia dan un rasgo de verosimilitud a la anécdota dentro del texto literario, más allá de que los datos no correspondan a un caso real. Aquí me gustaría citar un fragmento del texto de la contratapa de la edición de Alfaguara de *Los girasoles ciegos*, ya que creo que resume espléndidamente los conceptos de este párrafo:

Todo lo que se narra en este libro es verdad, pero nada de lo que se cuenta es cierto, porque la certidumbre necesita aquiescencia y la aquiescencia necesita la estadística. Fueron tanto los horrores que, al final, todos los miedos, todos los sufrimientos, todos los dramas, sólo tienen en común una cosa: los muertos. Pero los muertos de nuestra posguerra ya están resueltos en cifras oficiales, aunque ya es hora de que empecemos a recordar lo que sabemos.

Méndez, como tantos otros, comprende la necesidad del pueblo español de rever aspectos de la posguerra que rondan como fantasmas y todavía no cicatrizaron. Pero un aspecto que caracteriza este libro de relatos es que el autor decide contar la historia a través de hechos aparentemente irrelevantes, cotidianos. En las derrotas que voy a analizar, la voz

¹ “...un juez, Baltasar Garzón, pasa penurias en el ejercicio de su carrera, truncada porque se puso al frente de los que querían que esa memoria histórica no fuera sepultada por la voluntad de ocultación de los horrores.” Cruz, Juan. Revista Viva, domingo 17 de abril de 2011, *La memoria es propia y ajena. Aún no es común*. Pág. 41

² En el libro, la persistencia del dolor se expresa tanto en los dichos de Rafael (“Ahora lamento no haber dicho a mis padres que el hermano Salvador me vigilaba”, pág.151) como en los del funcionario (“Si fue él el autor de este cuaderno, lo escribió cuando tenía dieciocho años y creo que ésa no es edad para tanto sufrimiento”, pág. 57).



del narrador omnisciente prácticamente desaparece (hay uno en la última derrota) y la que prevalece es la voz de las víctimas, de los vencidos. Las distintas focalizaciones que los protagonistas presentan sobre el tema resultan un aspecto central del trabajo, ya que, más adelante, ahondaré en la manera que tanto el libro de Méndez como la película homónima de Cuerda las ponen de manifiesto, y también en la importancia que poseen en la historia.

Como expliqué anteriormente, sólo analizaré dos de las cuatro derrotas: la segunda y la cuarta. Esto se debe a que la película inspirada en el libro de Alberto Méndez hace mención únicamente a estos relatos. Es más, la película, estrenada en 2008, con dirección de José Luis Cuerda, quien, además, escribió el guión junto a Rafael Azcona, no ofrece una réplica exacta de lo narrado, sino que toma los pocos elementos que los dos textos tienen en común (la mención a las dos colchas iguales y el recuerdo de unos padres que quedaron en España y de una hija casi adolescente que huyó con un poeta) y los utiliza para fundir las historias.

Para explicar cómo es el proceso para que un texto escrito pase de la literatura al cine, haremos mención a dos conceptos. Sergio Wolf, en su libro *Cine y literatura, Ritos de pasaje*, utiliza el término “transposición” porque “designa la idea de traslado, pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otros registros y sistemas” (2001:16). Por otro lado, existe otro concepto, el de la intermedialidad, que habla de “un proceso de integración de aspectos estéticos en un nuevo contexto medial” (Walter Berg, 2002:128) y de “intersticios que permiten la circulación de imágenes y textos” (Walter Berg, 2002:129). En esta última cita, yo reemplazaría la palabra “circulación” y diría que existe una complementariedad entre las imágenes y el texto. De acuerdo con Walter Berg, se observa una tendencia a jerarquizar la literatura por sobre el cine, o viceversa, en el terreno de los estudios sobre la intermedialidad. En mi opinión, ésta es una diferenciación fútil, ya que cine y literatura son dos sistemas disímiles, imposibles de comparar en los mismos términos. Edward Murray lo explicaba diciendo que “el cine funciona extrayendo el pensamiento de la imagen, mientras la literatura logra extraer la imagen del pensamiento”.

En el pasaje de un texto literario al cine, surgen esos “intersticios” que menciona Berg. Aquí es donde el guión cobra una importancia fundamental porque se convierte en una especie de puente que zanja las brechas abiertas por esos intersticios. Este puente es, sin duda, indispensable, dado que constituye el mapa, la guía (por eso, “guión”) para la realización de la película. Pero, tarde o temprano, deberá ser demolido: un guión nunca tiene valor *per se*; su calidad artística se observa en la película.

El guionista también ocupa un papel relevante. Muchas veces se evalúa la versión cinematográfica de un texto literario de acuerdo con las coincidencias que hay entre ambos, como si se tratase de una mera cuestión estadística. Y no se tiene en cuenta la esencia del mensaje, la historia. Michael Chion lo explica claramente cuando afirma que existen dos niveles: la historia propiamente dicha (es decir, lo que pasa) y la narración o construcción dramática, que concierne a la forma en que esa historia es contada (1993:17). En *Los girasoles ciegos*, la escritura del guión correspondió en parte al prolífico Rafael Azcona, de quien podría decirse que fue básicamente respetuoso de la letra de la novela. Sin embargo, al comparar el texto con la película e interiorizarnos sobre las ideas de Azcona, observamos que en la elaboración del guión, y en coincidencia con su pensamiento, decidió resaltar ciertos elementos y restarles presencia a otros. Las páginas siguientes las dedicaremos a señalar y analizar estos elementos.

Uno de los primeros pasos en la labor de un guionista es elegir el tema sobre el que desea escribir. En el caso de *Los girasoles ciegos*, el tema central son las consecuencias que los opositores al régimen franquista debieron vivir durante el período posterior a la Guerra Civil. Pero este tema, al ser tan amplio, necesita circunscribirse. Para ello, lo que el guionista debe hacer es definir el *punto de vista* desde el cual enfocará el tema elegido. En la novela, los diferentes puntos de vista se expresan a través del cambio de la tipografía. En la “segunda derrota”, los comentarios del funcionario que lee el diario de Eulalio se escriben en letra cursiva; en la “cuarta derrota”, a cada narrador le corresponde una caligrafía distinta: a Salvador, la cursiva; a Lorenzo, la negrita; al narrador omnisciente, la redonda.



Rafael Azcona respeta el punto de vista de Alberto Méndez, quien opta por narrar la historia desde la óptica de aquellos que, de una manera u otra, resultaron víctimas de la Guerra Civil, más allá de que una parte de la sociedad los considerara victoriosos o no. (Pienso en el diácono: Salvador no sólo se siente presionado por la institución a la cual pertenece, por sus propias dudas con respecto a la vocación religiosa, por la educación rígida que recibió en el seminario, por la experiencia contradictoria de haber sido enviado a luchar en la guerra, sino que termina hostigado por sus sentimientos, ya que jamás logra entender la razón del comportamiento de Elena, a quien se esfuerza por ver como una mártir, y además sufre el tormento de saberse culpable del suicidio de Ricardo.)

No obstante, el guión de Azcona presenta algunos elementos recurrentes, que no están ausentes en la novela pero que en la película cobran un valor simbólico y estético que a mí me resultó llamativo y que, además, conforman una especie de hilo conductor, que habla sobre la manera en que vemos a los otros, nos vemos a nosotros mismos y sobre el lugar desde el que vemos la realidad que nos toca vivir. Estos elementos son las *ventanas*, los *espejos* y los *ojos* (todos relacionados con el acto de ver o de no ver; en ese sentido, también podemos mencionar la mirilla de la puerta de entrada y el hueco que sirve de entrada al refugio).

Podría parecer casi una obviedad decir que la imagen de las ventanas abiertas o de las ventanas cerradas (y también la del ojo de la mirilla que se tapa y destapa) representa el encierro en el que Ricardo estaba forzado a vivir y la barrera que separaba a él y a su familia de los que vivían en libertad. En el libro, se hace algunas menciones al respecto:

La ventana con fresquera daba a un patio estrecho por el que se *intuía* la luz del día. Unos visillos y la bombilla apagada *protegían* la intimidad de la cocina. (Méndez, 2004: 109)

Aunque podría describir palmo a palmo aquella casa, lo imborrable de aquel piso serían siempre las ventanas que *acechaban* eternamente nuestras vidas... (Méndez, 2004: 116)³

Cuando Elena regresó al comedor, la luz estaba encendida y su marido asomado a la ventana abierta de par en par. (Méndez, 2004: 128)

... veo a mi padre sentado a horcajadas en el alféizar de una de las ventanas del pasillo... (en el *instante previo al suicidio*; Méndez, 2004: 154)

Sin embargo, las palabras remarcadas en estas oraciones cobran un valor simbólico en la película por la manera casi coreográfica en que Azcona muestra estos movimientos. El cierre urgente y metódico de las ventanas amplias y altas, con cortinados claros que permiten ver el reflejo de la luz en el exterior, cada vez que Ricardo está por entrar en la cocina⁴, tiene el ritmo propio de un número de baile y no tanto de una escena en una película dramática. Lo mismo ocurre con la toma en la que Ricardo está de pie, enfrentado a la ventana completamente abierta, o con el movimiento de la cámara que se acerca o aleja de la mirilla de la puerta de entrada. Ninguna de estas situaciones ocurre en un segundo plano; ocupan toda la escena, con un protagonismo absoluto.

Más relevante aun es el papel que juegan los espejos, ya que través de este elemento se expresan distintas sensaciones que, en la novela, se hacen "visibles" mediante palabras. A diferencia de lo que ocurre con las ventanas, los espejos cargan una marcada importancia simbólica en el texto de Méndez, que Azcona advirtió e intentó manifestar con un énfasis similar. Los espejos (como también el hueco que sirve de entrada al refugio de Ricardo) representan la dualidad del mundo en el que viven Lorenzo y su familia, la división entre lo verdadero y la realidad ficticia pergeñada para el afuera.

³ Las palabras resaltadas me pertenecen.

⁴ Que el sol se transluzca a través de los cortinados claros tampoco es casual; da a entender que afuera hay un mundo vital que les está vedado.



Recuerdo aquellos años con una inmensidad vivida en un espejo, como algo que tuve la desdicha de sufrir y observar al mismo tiempo. A este lado del espejo estaba el disimulo, lo fingido. Al otro, lo que realmente ocurría. (Méndez, 2004: 111-112)

... como un péndulo, yo era capaz de estar a un lado y a otro sin confundirme gracias a las enseñanzas del espejo. (Méndez, 2004: 121)

Asimismo, el espejo es una metáfora de la relatividad de lo que se cree real: el espejo nos devuelve la imagen de algo que tenemos la certeza de que existe, pero, del otro lado, hay un mundo distinto, habitado por gente que, al cruzar la barrera del espejo, se supone desaparecida o muerta. La escena en que, momentos antes de partir, Lalo y Ricardo deben esconderse cuando la sobrina de la dueña del departamento toca el timbre, ejemplifica la metáfora.

... habían creado un espacio triangular disimulado tras un tabique sobre el que se apoyaba un espejo, enmarcado en caoba oscura, que llegaba hasta el suelo y que era en realidad la puerta de un gran armario empotrado. (Méndez, 2004:117)

Otra función que los espejos cumplen en la película es la de reflejar la mirada que cada uno tiene, o busca, de sí mismo:

- Salvador se observa vestido con su uniforme militar y la imagen es la de un hombre capaz de ejercer la fuerza que le confiere ese uniforme, y no la de un religioso dubitativo.
- Elena, íntimamente, se siente deseada por Salvador y, en un acto inconsciente, observa su imagen en el reflejo del vidrio de la alacena antes de llevar a su hijo a la escuela para sentirse segura de su atractivo.
- Ricardo cubre su imagen en el espejo del baño después de leer la noticia del fusilamiento de la pareja de su hija. Se siente culpable por la suerte de ambos.

Un último elemento recurrente de este hilo conductor son los ojos. En una escena de la película, el sacerdote que actúa como tutor y confesor de Salvador, sentencia, en una de las tantas conversaciones que ambos sostienen, que “la mirada es la entrada al demonio”⁵. No obstante, el texto de Méndez deja en claro que los ojos expresan mucho más que los instrumentos que inducen a la lascivia a la que hace mención el religioso.

En la “segunda derrota” es donde el significado simbólico de los ojos se vuelve más evidente. Repasemos algunos fragmentos:

El niño no vivirá y yo me dejaré caer en los pastos que cubrirá la nieve para que de las cuencas de mis ojos nazcan flores que irriten a quienes prefirieron la muerte a la poesía. (Méndez, 2004: 43)

Recuerdo mi aldea silenciosa y pobre ajena a todo menos al miedo que cerró sus ojos cuando mataron a don Servando, mi maestro... (Méndez, 2004: 48)

(*Eulalio, cuando se refiere a la vivacidad del bebé*) Por otra parte, me aniquilan sus ojos desbordando las órbitas hasta parecer enormes y sus mejillas hundidas buscando la calavera. (Méndez, 2004: 51)

⁵ Esta idea proviene de la página 113 de la novela, donde Salvador confiesa: “La mirada de una mujer hermosa, pero sin virtud, abrasa como el fuego. Yo ignoraba entonces que así nacía mi desvarío”.



En el primer y tercer fragmento, la imagen de los ojos transmite, en cierta forma, esperanza, ya sea por la inutilidad del intento de matar las ideologías o por la tenacidad del que se aferra a la vida. En el segundo, el hecho de cerrar los ojos hace referencia a la decisión de ignorar la realidad y recluirse, de no querer ver lo que verdaderamente ocurre más allá del mundo pequeño que nos rodea, y esta idea se opone a la del progreso (es decir, a la esperanza). El fin de la esperanza también se pone de manifiesto en la película, en la escena en la que se ve a los buitres devorando los ojos de las vacas muertas tras el fallecimiento de Elena y la huida de Lalo con el cadáver de su hijo: ya no sirve de nada ver (es decir, esperar). Tampoco considero que sea casual la elección del soneto XXV de Garcilaso de la Vega, que Eulalio intenta transcribir en su diario, que repite el concepto del primer y tercer fragmento y habla de las distintas maneras de contemplar al otro.

...hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dejándome con otros que te vean (Méndez, 2004: 46)

En la “cuarta derrota”, también se hace mención a los ojos como símbolo de esperanza, o la falta de ella, cuando el narrador dice “(...) sólo esto lograba devolver el brillo a unos ojos cada vez más impregnados por la sombra...” (Méndez, 2004: 132). Cuerda, el director, se esfuerza en destacar este aspecto mediante el uso frecuente de primeros planos y de tomas extensas en las que el eje son las miradas.

Por último, me gustaría hacer un comentario breve sobre la intervención del guionista en el texto original. Independientemente del punto de vista que Méndez haya elegido para contar estos relatos de posguerra, la postura de Azcona ante el conflicto y sus ideas con respecto al Ejército o a la Iglesia son claras y se filtran en casi todas las escenas de la película.

Méndez era un hombre de izquierda y, en consecuencia, antifranquista⁶, pero Azcona se encarga de potenciar esta ideología. En un reportaje que le hacen Esteve Riambau y Casimiro Torreiro para la revista *Nosferatu*, son constantes sus críticas a la sociedad y educación represivas durante la dictadura de Francisco Franco. En un fragmento, afirma:

“A mí, como a tantos súbditos de la España de Franco —en su delirio, aquel hombre creía firmemente que España era suya— lo que de verdad nos amargó la vida fue el nacionalcatolicismo: no sólo pretendía que fuéramos mitad monjes, mitad soldados, sino que sancionó moralmente y durante años y años las tropelías de aquel régimen...” (2000:12)

Desde la secuencia deertura, en la que el espectador se ve abrumado por la fastuosidad del altar y se ve una imagen sostenida de la virgen con el niño en brazos⁷ hasta la escena cuando Elena llega con Lorenzo al pueblo donde vive su tía, en la que se ve a un par de soldados y a un religioso que los cruza en su camino⁸, queda en claro no sólo la visión negativa que Azcona tiene de la institución eclesiástica, sino que pone al Ejército y a la Iglesia a la par. Estos conceptos se refuerzan a lo largo de la película con el agregado y la repetición de ciertos objetos e imágenes que remiten a la opresión durante la dictadura franquista: la tonsura, los pañuelos o las mantillas que cubren las cabezas de las mujeres, la esvástica, los retratos de Franco en el salón de clase, entre otros. Al enfatizar este aspecto, Azcona pierde de vista (en mi opinión, deliberadamente) un elemento que tiene cierto peso en el texto de Méndez: el sentimiento de culpa que Lorenzo siente por la muerte de su padre. Por el contrario, el sentimiento de culpa de Salvador resulta ambiguo, ya que continuamente busca justificar su accionar.

⁶ Militó en el Partido Comunista hasta 1982. En su lucha contra el franquismo creó la editorial política “Ciencia Nueva”, que fue clausurada por Manuel Fraga Iribarne en su época de ministro.

⁷ Recordemos, una vez más, el dilema de Salvador, que se fuerza hasta la desesperación por ver a Elena como a una mártir.

⁸ Ricardo está muerto, pero para los representantes de la Iglesia y el Ejército la vida sigue como si tal cosa.



Para finalizar este trabajo, voy a citar el poema de Antonio Machado que Ricardo le recita a Lorenzo y se recita a sí mismo cuando preparan los libros que van a vender. Un poema que, si bien podría hablar del amor romántico, se aplica mejor, en este caso, a un sentimiento de patriotismo, a la necesidad humana de vivir dignamente sin traicionar los pensamientos.

Huye del triste amor, amor pacato,
sin peligro, sin veda ni aventura,
que espera del amor prenda segura,
porque en amor locura es lo sensato.
Ese que el pecho esquiva al niño ciego
y blasfemó del fuego de la vida,
de una llama pensada, y no encendida,
quiere ceniza que le guarde el fuego.
Y ceniza hallará, no de su llama,
cuando descubra el torpe desvarío
que pedía, sin flor, fruto en la rama.
Con negra llave el aposento frío
de su tiempo abrirá. ¡Despierta cama,
y turbio espejo y corazón vacío!

Bibliografía

- Berg, W. B. (2002). "Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad". *Iberoamericana*, II, 6, Berlín, pp. 127-141.
- Ennis, Juan (2010). "El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena del perdón en Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez", en R. Macciuci y M. T. Pochat, *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá.
- Gamerro, Carlos y Pablo Salomon (compiladores) (1993). *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen; el lugar del guión*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Heller, Diego. (2011). "Guerra sin paz". *Viva, Clarín*, 17 de abril de 2011.
- Méndez, Alberto (2004). *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.
- Perona, Mario Alberto. *El aprendizaje del guión audiovisual. Fundamentos, metodologías y técnicas*. Buenos Aires: Editorial Brujas.
- Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro (2000). "Entrevista. Una manera de ver el mundo", en VV.AA. *Nosferatu. Revista de cine*. Número monográfico: Rafael Azcona, 33, San Sebastián, pp. 5-28.
- Sánchez, Mariela (2009). "Entre el rumor y la confidencia. La concepción de la memoria de la Guerra Civil española en Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez", en Gladys Granata de Egües y Mariana Genoud de Fourcade (eds.) (2009). *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual: VIII Congreso Argentino de Hispanistas*. Mendoza: Zeta.
- Wolf, Sergio, 2001. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Ficha técnica de la película

Director: José Luis Cuerda
Escritores: Rafael Azcona y José Luis Cuerda
Fecha_de_estreno: 29 de agosto de 2008 (España)
Género: Drama
Elenco: Maribel Verdú, Javier Cámara, Raúl Arévalo y Roger Príncipe (en los papeles protagónicos)



Datos de la autora

La traductora María Laura Ramos cursó sus estudios en el IES en Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández” y obtuvo el título de Traductora Técnico-Científica y Literaria en 1988. Desde ese momento, se ha venido desempeñando principalmente en la traducción de material audiovisual.

Hace más de una década que ejerce el cargo de profesora titular de Traducción Literaria I en el instituto antes mencionado y en la ENS en Lenguas Vivas “Sofía Broquen de Spangenberg”.

Es alumna de la primera cohorte de la Maestría en Literaturas Comparadas que se dicta en la Universidad Nacional de La Plata.