



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA
DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO PARA
LA RECREACIÓN DE LA MEMORIA EN *LA
LLUVIA AMARILLA Y ESCENAS DEL CINE
MUDO*, DOS NOVELAS DE JULIO
LLAMAZARES.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN:
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

ALEJANDRA ALICIA SERRANO SÁNCHEZ

DIRECTOR DE TESIS:

DR. JOSÉ MARÍA VILLARÍAS ZUGAZAGOITIA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al Doctor José María Villarías Zugazagoitia por adentrarme en la obra de Julio Llamazares, por su paciencia, apoyo y enriquecedoras aportaciones para que este trabajo fuera posible.

Agradezco así mismo los comentarios y consejos de la Licenciada María Isabel Rull Valdivia, la Doctora Mónica Quijano Velasco, el Maestro Benjamín Sandoval y el Maestro Gerardo Robles Hernández.

Dedico mi trabajo a Alicia Sánchez Solórzano y agradezco su apoyo, amor, comprensión y dedicación para que este trabajo, mi carrera y mis planes emprendidos se culminen con buen éxito.

LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO PARA LA RECREACIÓN DE LA MEMORIA EN LA LLUVIA AMARILLA Y ESCENAS DE CINE MUDO, DOS NOVELAS DE JULIO LLAMAZARES

INDICE

	Pág.
Introducción	2
1. VIDA Y OBRA DE JULIO LLAMAZARES	
1.1. Generación: Escritores leoneses	7
1.2. Julio Llamazares, poeta y cronista “leonés”	12
1.3. Su obra: una visión poética de la realidad	15
2. ASPECTOS TEÓRICOS PARA UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE LLAMAZARES.	
2.1. Memoria y olvido	22
2.2. Construcción de la memoria: Recursos mnemotécnicos.	26
2.3. Memoria individual y memoria colectiva: De la tradición oral al texto.	28
3. EL RELATO: LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA.	
3.1. Andrés de Casa Sosas: recuerda, olvida y reconstruye	31
3.2. Julio: La imagen como recurso para la reconstrucción de la memoria	54
3.3. Personajes-fantasmas y marginales	70
4. ESPACIO-TEMPORALIDAD	
4.1. Ainielle y Olleros: dos pueblos abandonados con un pasado como eterno presente.	80
CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA DIRECTA	102
BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA	102

INTRODUCCIÓN

**Amasar la memoria es bondad de
alfareros, lentitud de veranos de
fabulación.**

Julio Llamazares, *Memoria de la nieve*

Julio Llamazares es una figura destacada en la narrativa española actual por su fecunda creación de novela y poesía, que se caracteriza por la constante referencia a la construcción, reconstrucción y pérdida de la memoria; por el uso del lenguaje poético, así como la descripción de imágenes. “Dice Julio Llamazares que en el origen del hombre está la necesidad de contar historias y de que se las cuenten, seguramente por eso cuenta, por su necesidad de contar, y por eso lee, por su necesidad de que le cuenten, y por eso escribe y vive, y por eso no elige sus temas sino que los temas le eligen a él, por sus propias vivencias personales.”¹ La temática central en torno a la cual gira su producción lírica y narrativa es la memoria individual y colectiva, así como su constante actualización por diversos medios.

Tanto en poesía como en prosa destaca el interés del escritor por la creación de espacios poéticos inspirados en los pueblos de su niñez. Su ingenio literario proyecta una problemática antropológica actual que pasa del marco local a situaciones que se viven universalmente, en particular el tema de los pueblos abandonados a causa del progreso, el clima, la economía, etcétera. Así, en escenarios tan aislados, los temas de la soledad y el olvido son la pauta para la creación narrativa, a tal grado que podemos asegurar que son los temas obsesivos de su obra.

El discurso novelístico de Llamazares se basa en el deseo constante de hacer de la memoria y del tiempo textos personales y literarios, de esta manera presenta la creación, recuperación y reestructuración de la memoria como el fundamento de su obra. Es

¹ Juan Cruz, Entrevista a Julio Llamazares, “La memoria”, en [www.ucm.es/info/especulo/número 19/llamazar](http://www.ucm.es/info/especulo/número_19/llamazar), 20 de septiembre del 2009.

decir, Llamazares selecciona huellas y rastros del pasado y los convierte en material novelístico. En su obra no sólo explora los mecanismos de la memoria, sino el efecto que el tiempo ha tenido en ella, sabe su incapacidad para detener el tiempo, pero conoce el recurso de hacer perdurar la memoria: los recuerdos y su conservación a partir de la palabra.

El novelista selecciona los mitos, las leyendas, los recuerdos personales y ajenos que aportan más interés a su meta narrativa, la cual se pasea por la memoria colectiva, individual e histórica de un pueblo de España, pero que por los conflictos y asuntos tratados podría ser cualquier lugar del mundo. Así, la memoria individual choca o se enlaza con la memoria colectiva para ofrecer el contexto de la época y de algunos individuos relegados al olvido. Siendo congruente con la estructura memorística que está manejando, lo cuenta todo desde un tiempo en donde no existe la frontera entre la realidad y la ficción, como sucede en nuestra propia memoria. La narrativa de Llamazares se desarrolla en un tiempo distinto, en el que el presente, el pasado y el futuro se mezclan logrando un ciclo poético.

La tesis estará basada en *La lluvia amarilla* (1988) y en *Escenas de cine mudo* (1994), ya que estas dos novelas demuestran de forma clara las constantes de la obra de Llamazares: el olvido, la memoria y el recuerdo como motores para la narración de los propios personajes, para la reconstrucción de su propia historia y como fuentes importantes para la creación literaria de nuestro autor. Ambas novelas se distinguen por la descripción precisa y poética de los espacios, la elaboración de un monólogo interior de los personajes que, en su abandono, recurren al recuerdo como medio para preservar su propia vida. En las dos novelas se advierte la voluntad poética para tratar la palabra, efecto más notorio en *La lluvia amarilla*, pero finalmente el fondo de la narración es el mismo: la contemplación de un mundo que se desvanece alrededor del personaje solitario que recurre a la reconstrucción de su memoria y su identidad, por lo que ambas están construidas en primera persona y situadas en el espacio agreste de la montaña. En general, se notará que su composición narrativa se

caracteriza por una forma subjetiva de percepción de la realidad y de los procesos mnemotécnicos para la creación de una memoria individual y colectiva.

En el caso de *Escenas de cine mudo* se analizará la creación del discurso a partir de las imágenes fijas de las fotografías. Y, en *La lluvia amarilla*, cómo la novela se crea a partir del deterioro paralelo del paisaje y el personaje, a partir de la asociación de ideas mediante una interminable conversación del personaje consigo mismo. En este discurso deben tomarse en cuenta los elementos de discurso oral pues los personajes parecen dirigirse a un escucha más que a un lector.

Una de las razones por las que decidimos trabajar con estas dos novelas de Julio Llamazares es porque en ambas puede verse cómo el narrador parte de la “no historia”, es decir, un entramado de acontecimientos que se desarrollan en un texto donde predomina la descripción más que la narración, es aquel cúmulo de sensaciones e impresiones más que acciones. Esta “no historia” se origina porque en ambas novelas el narrador parte de un espacio y tiempo en que ya no queda nada; éste sólo cuenta con trozos de memoria que originan una literatura del recuerdo y de un discurso oral-escrito para la reconstrucción de su pasado. Asimismo destacamos el cuidado de sus descripciones y el empleo de la palabra precisa para crear espacios, situaciones y sensaciones. Además pretendemos que este trabajo sirva como acercamiento a la obra de un escritor actual como reflejo de una historia literaria y personal peculiar. Mirar la obra de un escritor contemporáneo nos permite descubrir el aporte inmediato que está haciéndose a la literatura como materia cercana, con problemáticas actuales y cambios en la forma de narrar. Las novelas de Llamazares son, sin duda, un ejemplo de la nueva novela española, porque reúnen lo narrativo, lo ensayístico y lo lírico, del mismo modo que en la obra influyen otras artes como la fotografía y el cine.

El objetivo de la tesis es el análisis y exposición de los espacios creados poéticamente, así como el análisis de los personajes-narradores, que se reconstruyen en torno al recuerdo,

la memoria y el olvido; comenzaremos por definir estos tres conceptos y de qué manera influyen en la narrativa de Llamazares. Se considerará de manera breve el tema del discurso oral, pues la construcción del discurso del narrador se presenta de forma directa como una conversación, con sus correspondientes cambios de tono y de tema, con ideas explicativas y complementarias que surgen espontáneamente por asociación. Además se analizará la construcción de las novelas a partir de tres elementos fundamentales: personajes, tiempo y espacio y la interrelación de éstos, para lo cual nos basamos principalmente en el estudio de Luz Aurora Pimentel titulado *El relato en perspectiva* y en *Teoría y estética de la novela* de Mijail Bajtin.

En el capítulo uno se presentará la vida y obra del autor, así como su relación con el llamado grupo leonés del que Llamazares no se siente parte pues declara firmemente que las clasificaciones son algo ajeno a la obra literaria de cada escritor y que la obra es lo importante independientemente de los rasgos que puedan tener en común. Además, se presenta la visión poética que el autor tiene de la realidad y cómo su obra lírica ha influido en la narrativa y viceversa.

En el capítulo dos se aclaran los aspectos teóricos básicos para una aproximación a la obra de Llamazares, conceptos como memoria, olvido, recuerdo, recursos mnemotécnicos, memoria colectiva e individual a partir de las definiciones del *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*, la psicología y la perspectiva del autor.

En el capítulo tres se presenta el análisis de las dos novelas tomando en cuenta sus recursos estilísticos; el relato como la construcción y reconstrucción a partir de la memoria; los elementos mnemotécnicos usados por el autor para la creación narrativa y los personajes-narradores, los personajes fantasmas y marginales.

Finalmente, el capítulo cuatro está dedicado al análisis de espacio y tiempo, partiendo del concepto de *cronotopo* de Mijail Bajtin. Tomaremos en cuenta que los dos

pueblos abandonados: Ainielle y Olleros actúan como espacio y personaje. Y a pesar de que están claramente especificados dan un toque de universalidad a la obra pues son escenarios de situaciones que se pueden presentar en cualquier parte del mundo. El tiempo, que es determinante para dichos espacios, es un pasado como eterno presente, en una obra circular que finaliza como comenzó: a partir de cero. El tiempo narrativo salta entre presente, pasado y futuro provocando incertidumbre pues toda la narración está reconstruida a partir de recuerdos fragmentados y la misión del narrador-personaje es hilvanar hasta lograr una historia casi completa donde la noción precisa se pierde entre detalles mínimos como fotografías, objetos, sensaciones, etcétera.

CAPÍTULO 1

1. VIDA Y OBRA DE JULIO LLAMAZARES

1.1. Generación: Escritores leoneses

La crítica ha utilizado la denominación de “grupo leonés” para referirse a unos “narradores de la 'generación del 68' que propugnan un relato autónomo, fuertemente ligado a la tradición oral y comprometidos con la reivindicación de la narrativa.”² Martínez García en su *Historia de la Literatura leonesa* limita la nominación y creación de este grupo al aspecto espacial, asimismo considera como integrantes del grupo a escritores leoneses que escriben en León, escritores leoneses que escriben fuera de León y escritores leoneses o no leoneses que escriben en y de León, y afirma: “entiendo, pues, por escritores leoneses a los que tienen conciencia de serlo de acuerdo con las premisas expuestas: ser de León o escribir de León.”³ Como integrantes de dicho grupo se consideran a Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Julio Llamazares y Antonio Pereira, pero Llamazares no reconoce su pertenencia al mismo.

La existencia de dicho grupo como tal ha sido cuestionada, incluso por los mismos escritores que la crítica considera como parte de él, por los argumentos poco claros para solidificar su presencia en la historia de la literatura. Primero, debe tomarse en cuenta que la misma nominación grupal se apoya en un aspecto territorial, que es uno de los puntos tomados en cuenta para reunir a estos escritores: su lugar de nacimiento. Llamazares, durante una entrevista, no concede crédito a la agrupación, “por lo que tiene de parcial representación de los escritores de una u otra manera vinculados a León, con cuya

² Mabel Brizuela, “La narrativa leonesa en el contexto de la literatura española actual”, en ucm.es/info/fgu/foro/cruz_llamazares, 20 de septiembre del 2009.

³ Citado por Carlos Javier García, *La invención del grupo leonés*, Madrid, Júcar, 1995, p. 40.

provincia se encuentra ligado un insólito número de escritores”,⁴ que no se han considerado dentro del grupo leonés.

Para la clasificación se conjugan tanto las biografías de los autores, las colaboraciones y la relación amistosa, así como las referencias geográficas enunciadas en sus textos. Primero se tomó en cuenta el lugar y fecha de nacimiento: Antonio Pereira nace en Villafranca del Bierzo en 1923 y reside en Madrid, aunque regresa con frecuencia a León; José María Merino, de familia leonesa, nace en La Coruña en 1941, pasa su infancia y juventud en León y actualmente reside en Madrid; Juan Pedro Aparicio nace en León en 1941 y reside en Madrid; Luis Mateo Díez nace en Villablino (León) en 1942 y actualmente reside en Madrid; hay que recordar que Julio Llamazares nació en un desaparecido pueblo de León en 1955 y vive actualmente en Madrid.

Llamazares niega que se pueda hablar de un grupo si para reunirlo se toma en cuenta la fecha y el lugar de nacimiento, pues afirma que en fechas pueden coincidir, pero su desarrollo ha sido diferente, lo cual se proyecta en su escritura:

quizá hay paralelismos entre la gente que tiene la misma edad: Aparicio, Merino, Mateo, que escriben un poco sobre la ciudad de provincias en los años 50 o 60, trascendiendo eso. Es decir: reducen el mundo al León de los años 60 y desde ahí cuentan el mundo [...] mi experiencia es distinta. Ellos cuentan la ciudad y yo cuento la memoria de un mundo que desaparece, que se destruye, y la destrucción de la memoria con ese mundo que se destruye. Yo no encuentro conexiones con lo que ellos escriben, que me parece muy bueno, y lo que yo escribo, porque venimos de mundos completamente distintos aunque sean dentro de la misma provincia.⁵

Vemos, entonces, que la variable cronológica, según la cual los escritores participarían del espíritu de una época, tampoco concede homogeneidad pues Antonio Pereira es anterior y Llamazares, el más joven del grupo, es el más lejano del ambiente que les tocó vivir a los otros escritores. Sin embargo, Mateo Díez considera que se puede hablar de “complicidad

⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

generacional” o de “generación provincial”⁶ partiendo de que uno de sus rasgos distintivos es la atracción, aunque en grado diverso, por la provincia de León como microcosmos y el entender la idea de generación solamente como un instrumento de ordenación. El surgimiento de escritores leoneses, tanto los que se consideran parte del grupo como los que no, se entiende principalmente por el gusto por contar historias por medio de la tradición oral y según Llamazares también por “la tradición de revistas literarias en León: *Espadaña* y *Claraboya*, que serviría de impulso inicial a algunos y que, en todo caso, alentaría la creación de modelos a imitar. No en términos poéticos, sino el escritor en cuanto tipo.”⁷

Los integrantes del grupo leonés se han asociado en diversos proyectos, lo cual ha provocado también que se les vea como colectivo. Con base en el libro de Carlos Javier García encontramos la siguiente información: en el libro *Parnasillo provincial de poetas apócrifos* figuran los nombres de Luis Mateo Díez y José María Merino; en *Los caminos del Esla*, Merino aparece junto a Juan Pedro Aparicio; otro proyecto colectivo se titula *Las cenizas del fénix*, donde se reúnen como editores Aparicio, Díez y Merino. Estos dos últimos, junto con Pereira y Llamazares, participan con sus relatos y como actores en la película *El Filandón de san Pelayo*, así como la participación en el guión de la película *La fuente de la edad*, que parte de la novela homónima de Luis Mateo Díez. El hecho de que sus nombres aparezcan asociados ha contribuido a que se les perciba como grupo, sin embargo, como lo señala Llamazares, tanto los aspectos biográficos como estas colaboraciones representan solamente una parcialidad, pues otros escritores que no se integran en este grupo también coinciden en lugar, fecha y proyectos con los mencionados.

La crítica ha buscado otros rasgos de coincidencia para reunir a dicho grupo. Con la disolución de la delimitación geográfica se buscan afinidades temáticas, textuales,

⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁷ *Ibid.*, p. 85.

referenciales y lingüísticas. Así, García de la Concha afirma: “la intensa presencia de lo castellano-leonés no sólo como tema de discurso sino como elemento activo de configuración lingüística”.⁸ Lo que nos da como resultado, tomando en cuenta la información del artículo de Mabel Brizuela, que la obra de estos escritores se caracteriza por: “recrear el arte de contar, el gozo por el relato, la afición por narrar historias que deleiten; involucran las vivencias personales; pretenden internarse en lo fantástico pero desde la base de lo real, narrando a partir de sus propias experiencias; indagar el sentido último de la existencia, buscar la significación metafísica y moral de la vida y la conducta humana”.⁹ Lo mismo sucede en la obra de Llamazares, en donde sobresalen los personajes que viven en mundos fronterizos entre la realidad y la imaginación, la vida y la muerte, la vigilia y el sueño; representantes de la comunidad olvidada o que olvida; prototipos, producto de la experiencia y la invención.

Esta narrativa de los escritores leoneses se nutre de una fuerte tradición hispánica: el relato oral. El punto de partida es, por tanto, el relato realista que los señala deudores de Galdós, para instalarse en un ámbito fronterizo en el que la realidad se tiñe de irrealidad, de fantasía, de misterio, con lo que también recuperan a Cervantes. El contraste entre realidad y sueño es tal vez uno de los aspectos más destacados de sus novelas. La escritura se presenta, para estos autores, como un acto de revelación de lo real y como un ejercicio de estímulo y descubrimiento de lo misterioso y maravilloso de la realidad gracias al poder de la palabra creadora.

El tema de la memoria es trascendente en la estética de los narradores leoneses, porque señala el punto de contacto entre la experiencia y la imaginación; la memoria es considerada como experiencia vital acumulada, pero al mismo tiempo como producto maleable para la recreación y creación de una historia individual y colectiva. De una memoria

⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁹ Citado por Mabel Brizuela, *op. cit.*

selectiva y emotiva se nutren los relatos leoneses ya que, como ellos mismos han comentado,¹⁰ al novelista le compete escribir del pasado, transitando su propio camino, con sus particulares y personales preocupaciones estéticas y conceptuales.

Para el estudio de la obra de estos autores, resulta poco o nada trascendente definir si pertenecen o no al grupo o incluso si se puede hablar de un “grupo leonés” o “generación de escritores leoneses” como tal. Sin embargo, por los puntos en común comentados debe sugerirse como parte de este trabajo, principalmente por la opinión de Julio Llamazares al respecto. Llamazares declara que no es partidario de encasillamientos; nacido en un pueblo de León reconoce que la memoria de su infancia es el impulso de su obra literaria pero, a pesar de aceptar rasgos en común con los escritores del grupo, también reafirma su individualidad. Tomemos como ejemplo de esta negativa que, para el libro de Carlos Javier García, el escritor no responde a un cuestionario previamente elaborado y que sirve como parte medular para reafirmar la existencia del grupo leonés según dicho texto, reiterando que pretende que se le considere ajeno a todo vínculo literario especial con los otros escritores del grupo. Opina en la entrevista para tal libro que las clasificaciones o encasillamientos son: “designaciones nominales inscritas en el chismorreo y propias de mentideros, pues en ellas se aprecian connotaciones negativas que ponen en entredicho el valor del escritor personal si sus credenciales le presentan vinculado a León.”¹¹ Constata que la nominación se usa como lugar común para agrupar al conjunto de escritores cuya obra y vida está contextualizada en alguna provincia de León, nominación que apoya una lectura concentrada en elementos referenciales, biográficos y territoriales, sin tomar en cuenta el aspecto literario.

¹⁰ Tomado de los cuestionarios hechos a los escritores del grupo por Carlos Javier García, *La invención del grupo leonés*, Madrid, Júcar, 1995, p. 85.

¹¹ *Idem.*

1.2. Julio Llamazares, poeta y cronista “leonés”

Nació en 1955, en Vegamián, España, un pueblo de la montaña de León, que desapareció inundado por un pantano. Estudió derecho antes de instalarse en Madrid, ciudad a la que se trasladó para dedicarse al periodismo.

Se inició muy joven en la poesía, formó parte de un grupo de escritores nacidos entre 1952 y 1955: José Carlón, Miguel Escanciano, Mercedes Castro y Julio Alonso que integraron entonces el llamado grupo poético “Barro”, el cual desapareció en noviembre de 1977. Posteriormente, junto a José Carlón, fundó la revista *Cuadernos leoneses de poesía*, considerada una prolongación de “Barro”. Sus poemas, publicados con frecuencia en revistas literarias, han sido recogidos en las antologías *Las voces y los ecos* y *Poesía épica española*. Ganó el Premio Nacional de Poesía Universitaria en 1976; su primer poemario, *La lentitud de los bueyes* (1979), “obra que es una meditación en voz alta sobre el tiempo y la soledad, el sentido de la vida y la muerte”,¹² fue galardonado con el premio Antonio González de Lama, y tras publicar un curioso ensayo titulado *El entierro de Genarín* (1981), “una biografía esperpéntica”,¹³ consolidó su posición de poeta con *Memoria de la nieve* (1981, premio Jorge Guillén), “producción lírica con atisbos de épica que intentaba recuperar una memoria colectiva, la edad de oro de sus ancestros, el mundo rural en peligro de extinción”.¹⁴ Como novelista ha escrito *Luna de lobos* (1985), novela con tintes históricos y cuyo tema enmarca el acoso del hombre por el hombre; sin abandonar su profunda inclinación poética, narra también las peripecias de un grupo de guerrilleros refugiados en las montañas, que luchan por la supervivencia en un medio hostil. Le siguió *La lluvia amarilla* (1988), basada en sus recuerdos de infancia, estructurada como monólogo que evoca la despoblación de una aldea

¹² Luis Veres, “Acompañamos al escritor Julio Llamazares a su visita a Las Bardenas” en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/llamazar.html>, 20 de septiembre del 2009, p. 3.

¹³ *Idem*.

¹⁴ “Julio Llamazares”, en www.epdlp.com/escritor.php?id, 20 de septiembre del 2009.

perdida en el Pirineo aragonés. Ha obtenido en Italia los premios ITAS y Nonino. En los últimos años ha publicado *El río del olvido* (1990), un profundo y bello relato de viajes, en el cual se explican algunas claves de su narrativa para la recuperación de la memoria individual y colectiva; *En Babia* (1991), “artículos de opinión, reportajes y relatos”;¹⁵ *Escenas de cine mudo* (1994), recuerdos de su niñez en un pueblo minero; *Nadie escucha* (1995), opiniones y relatos; *En mitad de ninguna parte* (1995); *Retrato de un bañista* (1996), guión de cine, al igual que *El techo del mundo* (1998), escrito conjuntamente con F. Vega para una filmación sobre la memoria histórica. Sus obras *Tras-os-montes* (1998) y *Cuadernos del Duero* (1999) son “estampas de viajes elaboradas a lo largo de varios años, han sido muy bien acogidas por la crítica, que lo presentan como un escritor viajero por excelencia”.¹⁶ Para confirmarlo puede citarse su obra *Los viajeros de Madrid* (1998), que recoge los artículos publicados en el periódico *Villa de Madrid* durante la década de 1980. Finalmente, *El cielo de Madrid* (2005) es la recuperación de una memoria madura decorada y acompañada por el cielo de Madrid.

Como periodista ha obtenido reconocimientos como el premio “Numancia” en 1983, el premio de Periodismo Continente en 1988 y “El Correo Español El Pueblo Vasco” en 1991, por un trabajo publicado en *El País*, en agosto de 1991, titulado “Euskadi: seis paisajes vascos”. Su labor periodística ha sido importante para toda su obra pues según el propio Llamazares: “el periodismo es un género más, como la novela, como el cine, como la poesía. Yo creo que parte de la literatura que se está haciendo en el siglo XX se ha hecho a través de los periódicos”.¹⁷

Ha escrito hasta el momento cinco guiones cinematográficos; ha hecho adaptaciones de cuentos y novelas para cine y participado como actor: *Flores de otro mundo*, *El filandón de*

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Ma. Antonia Suárez Rodríguez, *La mirada y la memoria de Julio Llamazares: paisajes percibidos, paisajes vividos, paisajes borrados*, Universidad de León, Serie Tesis doctorales, 2004, p. 71.

San Pelayo, Retrato de un bañista y la adaptación de su novela *Luna de lobos* son un ejemplo de su trabajo dentro del cine.

De manera general, la obra de Llamazares tiene como temas constantes la memoria, el recuerdo y el olvido como parte medular de la esencia de los personajes y de sus historias diversas. Las vivencias personales son la principal materia prima y las montañas nevadas de su natal León, su principal escenario.

1.3. Su obra: una visión poética de la realidad

La personalidad de Llamazares y el gusto por los viajes, principalmente por la provincia leonesa, hablan de un placer por el estado contemplativo, reflejado a través de su obra. La contemplación es una de las claves para el desarrollo poético de descripciones y de toda la lírica y narrativa de Llamazares; él mismo lo señala en el artículo titulado “En Babia”, cuando menciona que “el estado ideal de todo hombre es el de Babia. Alejado del mundo es como el hombre puede contemplarlo sin que sus brillos y sus destellos interfieran y equivoquen su mirada.”¹⁸ La observación casi detallada del entorno, en su mayoría paisajes naturales, lo orientan a obras con gran cantidad de descripciones de paisajes, costumbres y la cotidianeidad en general, y es que la obra de Llamazares habla de una realidad provinciana pero con problemáticas de carácter universal. Al respecto, menciona: “Para mí, la literatura está en la vida, en los caminos, en los bares, en la gente...”,¹⁹ lo cual hace de cada una de sus obras espejos de la humanidad.

La provincia es una fuente de inspiración pero también ha provocado que la crítica lo etiquete como escritor rural, clasificación contraria a la opinión del autor ante la cual responde: “Lo de rural o urbano son calificativos que sólo tienen interés académico -explica algo aburrido-. Yo creo que soy un autor fundamentalmente urbano por una razón: porque he vivido casi toda mi vida en ciudades (ahora por ejemplo, vivo en Madrid), porque mi mirada y mi formación son urbanas... Calificarme a mí de escritor rural no está bien ni mal, es que no es cierto.”²⁰ Si bien, esta clasificación responde a que la gran parte de su obra sucede y se desarrolla en la provincia, también es cierto que hay referencias a la vida de ciudad: un claro ejemplo es su última obra, *El cielo de Madrid*.

¹⁸ Citado por Luis Veres, *op. cit.*, p. 2.

¹⁹ Antonio Iturbe, “Julio Llamazares en medio de ninguna parte”, en www.queleer.wanadoo.es/queleer/contenidos/444@REPORTAJE_2.html, 20 de septiembre del 2009.

²⁰ *Idem*.

Y su interés va más allá de una reivindicación del mundo rural cuando en una entrevista menciona: “Me ocurrió a raíz de *La lluvia amarilla*, que la gente creyó que la novela escondía una reivindicación de una Arcadia perdida.”²¹ Cuando es la presentación vital y a veces moribunda de un espacio añorado y que lo sorprende. El propio Llamazares define su postura con las siguientes palabras: “En lo que yo he escrito hay una carga muy fuerte, no del mundo rural, sino de un mundo más en contacto con la naturaleza, casi medieval, que ha desaparecido o está desapareciendo. Pero he escrito muchas cosas que se desarrollan en una ciudad. Soy fundamentalmente urbano, entre otras cosas porque a partir de los doce años he vivido siempre en grandes ciudades.”²² Y, así difiere de la opinión de la crítica cuando retoma en una entrevista: “Pues es una etiqueta que nunca he entendido, porque mi visión del pueblo es urbana. Aunque hable de un pueblo abandonado en *La lluvia amarilla*, si yo no hubiera venido de la ciudad, la hubiera escrito de otra manera.”²³

Llamazares pretende desligarse de clasificaciones académicas, considerando la literatura misma como un aspecto global del hombre: “la literatura no es rural ni es urbana, sino la destilación de tus sentimientos y pensamientos, de tu manera de ser y de vivir”,²⁴ y esa combinación de vivencias rurales y urbanas hacen de su obra un cuadro vivo y patente de experiencias humanas.

Todo escritor deja fluir en su obra experiencias y recuerdos, pero en el caso de Julio Llamazares esto es muy evidente; él mismo asegura que “toda novela es autobiográfica no porque cuente la vida del autor sino porque refleja su alma y te está transmitiendo las experiencias, los recuerdos, las sensaciones [...] independientemente del tema que trate”.²⁵

²¹ *Idem*.

²² Elena F. Vliipo, “A su aire. Julio Llamazares” en www.revistafusion.com/2000/febrero/entrev77.htm, 20 de septiembre del 2009, p. 1

²³ Citado por Carlos Javier García, *La invención del grupo leonés*, Madrid, Júcar, 1995, p. 40.

²⁴ Antonio Iturbe, *op. cit.*

²⁵ Belén Galindo, “Hablamos de libros y sueños con el escritor Julio Llamazares”, en www.mic-culturilla.espana.es/, 20 de septiembre del 2009.

Tal estilo, basado en la contemplación y en la vida personal, debe tener como fundamento el recuerdo y la nostalgia del pasado irrecuperable, a veces esa recapitulación será de manera dichosa (las aventuras de niñez en *Escenas de cine mudo*), a veces de manera trágica (el final del personaje y del pueblo en *La lluvia amarilla*). La referencia al recuerdo surge de continuo y su relato personal sirve de hilo conductor de las demás anécdotas que forman su novela. En el mundo del personaje-narrador, sean recuerdos de vejez o de niñez, subyace la nostalgia.

Si se habla de nostalgia debe mencionarse por fuerza que memoria y olvido son los otros elementos de contenido en la prosa de Julio Llamazares, para quien la memoria es su paraíso pues cada novela es una reflexión de sí mismo con la intención de someter al olvido, al menos en el testimonio escrito, en beneficio de la supervivencia de los pueblos. Pareciera como si el autor intentara rescatar los orígenes perdidos de su propia identidad y vivir la imposible certeza de recuperar una existencia que el olvido está a punto de ocultar de manera irreversible.

“Yo concibo la literatura así, como una pasión”,²⁶ dice el autor cuando le preguntan el porqué de los años que deja pasar de novela en novela: “son empeños en los que te dejas varios años de tu vida, y yo las veo un poco como las manzanas, que tienen que madurar y caer por su propio peso. Otros prefieren hacer novelas de invernadero, es decir, con cultivos acelerados.”²⁷ Llamazares ha insistido en que se dedica “al oficio por ‘necesidad’ y no por cumplir ‘objetivos de producción’, pese a que el mercado y los medios de comunicación exijan a los escritores que sean ‘como cantantes de moda’, con una obra nueva al año en las librerías.”²⁸

²⁶ “Julio Llamazares: el éxito es escribir lo que uno quiere”, en *es.news.yahoo.com/050507/4/41pe5.html*, 20 de septiembre del 2009.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

Su prosa se ha orientado hacia un realismo con marcados sesgos líricos, y fiel a su pensamiento, en una entrevista para *El País* menciona que escribe más a partir de la intuición o del instinto que de la reflexión. Y agrega: “Se ha extendido en los medios literarios una cierta sacralización de la novela como un género superior, como si los demás no fueran literatura. Esta sacralización responde a criterios academicistas, pero también a las imposiciones del mercado que busca favorecer a la novela porque, en general, se vende mejor en las librerías.”²⁹

A pesar de que la mayoría de su obra es prosa, considera que “el género narrativo está excesivamente sacralizado”,³⁰ únicamente porque es lo que más se vende. No obstante, como contrapartida, apostó por la poesía que, a sus ojos, “representa a la literatura por antonomasia al poseer un sustrato místico por el que cada palabra significa más.”³¹ Sin embargo, dentro de la prosa la poesía se hace presente, pues el lenguaje utilizado para la narrativa y las descripciones es plenamente poético. En consecuencia, menciona: “Sigo haciendo poesía en todo lo que escribo, porque mi visión de la realidad es poética. Mejor o peor, pero poética en el sentido de aplicar una cierta subjetividad límite a la contemplación. Creo que la literatura, si no tiene un sustrato poético no es literatura.”³² Son ejemplos claros de esto las descripciones, semejantes, que hace de la provincia leonesa en *La lluvia amarilla* (narrativa) y en *La lentitud de los bueyes* (poesía). El autor marca una diferencia entre literatura y la simple escritura a partir de la subjetividad del lenguaje poético, que debe estar presente, incluso en las situaciones más cotidianas y afirma: “Uno de los puentes que existe entre la poesía que escribí y la novela que escribo es el estilo, la manera de escribir. El otro

²⁹ *Idem.*

³⁰ Miguel Ángel Villena, “Mi generación pasó de la Edad Media a la posmodernidad” en www.elpais.es/12febrero/2005/llamazares, 20 de septiembre del 2009, p. 4.

³¹ “Julio Llamazares: el éxito es escribir lo que uno quiere”, en es.news.yahoo.com/050507/4/41pe5.html, 20 de septiembre del 2009.

³² Yolanda Delgado Bautista, “Mi visión de la realidad es poética”, en www.ucm.es/info/especulo/numero2/llamazar.html, 20 de septiembre del 2009.

puede ser el mundo que yo cuento que es el mismo en ambos casos”.³³ En *La lluvia amarilla* tenemos como ejemplo la descripción de la llegada de la primavera a Ainielle, en una clara y profunda intención poética más que narrativa:

a medida que el amanecer se fue acercando y la luna se deshizo como humo entre la enredadera blanca de la escarcha, un oscuro murmullo comenzó a envolver la casa y todo el pueblo. Al principio, era apenas un rumor subterráneo, una pasión de agua que renacía bajo el hielo [...] cuando la luz del alba logró al fin romper el largo cerco de la noche y, sobre todo, cuando el primer reflejo de un sol entumecido se deslizó por las montañas –después de tanto tiempo– deshaciendo en sangre y vaho la ventana, el murmullo inicial se convirtió rápidamente en una tromba oscura e impetuosa. Era el río, el bramido de la nieve al derretirse (p. 44).

De la estrecha relación que existe entre la narrativa y la poesía en la obra de Julio Llamazares, comenta Irene Andrés-Suárez: “En esos poemas de juventud hallamos ya el germen de los temas que va a desarrollar invariablemente y bajo múltiples formas en sus libros y escritos ulteriores”.³⁴ Los temas de la memoria, el recuerdo y el olvido como elementos fundamentales para la existencia e identidad, así como puntos de partida para la creación en contra del paso del tiempo y la simbología de la imagen de la luna, la lluvia, la nieve se repiten inagotablemente a lo largo de su obra narrativa y poética.

La naturaleza tiene un papel sagrado en la construcción de su obra porque se halla íntimamente ligada a la concepción del mundo de los habitantes de los pueblos que habla, de sus creencias y costumbres que conforman el entramado narrativo y poético de sus novelas. Tomemos como ejemplo un poema de *Memoria de la nieve* (p.17) para observar dicha relación temática–simbólica con *La lluvia amarilla*:

Aquí, la muerte es amarilla como el sabor
del pan. Yo la he visto rondar los braseros
donde hierbas antiguas ahuyentan el
miedo.

Y he escuchado su grito de nieve entre los
tallos tiernos de las enredaderas.

³³ Ma. Antonia Suárez Rodríguez, *op. cit.*, p. 244.

³⁴ *Idem.*

La misma relación se puede observar con respecto al siguiente fragmento de *La lentitud de los bueyes* (p.19):

Seguramente entonces, al borde de la nada,
más allá del silencio, yo estaré preguntándome
el porqué del olvido, la abrasada razón por la que
el tiempo coloca amargas hierbas sobre nosotros.

Dicha constante se puede establecer también con respecto a *Escenas de cine mudo*, pues recordando las reflexiones del protagonista no parecen ajenos estos versos de *La lentitud de los bueyes* (p.2):

Y, para esa hora de las nueces arrugadas y
vacías, las
señales grabadas en el barro ya habrán sido borradas.
No quedará por tanto ninguna perspectiva de retorno:
pues los espesos bosques de cucaña no pueden
ser talados en un día.

Estas relaciones no se limitan a la poesía, entre sus novelas hay un vínculo que el mismo escritor explica: “en el fondo, yo no tengo conciencia de haberme pasado a la novela, ni de que existan puentes entre una y otra. *Lentitud de los bueyes* y *La lluvia amarilla* es lo mismo. *Memoria de la nieve* y *El río del olvido* es lo mismo [...] son todo lo mismo, escrito de la misma manera, pero utilizando los distintos registros de cada género literario.”³⁵

Su prosa es simbólica y cumple uno de los rasgos de la poesía. El carácter poético de su obra se descubre desde la estructura: secuencias sin orden cronológico o espacial, el tono lírico, el ritmo hasta el léxico, que manifiesta una narración basada en una profunda reflexión de la vida interior. La obra en prosa de Llamazares exhibe características especiales que la colocan dentro de lo que María Dolores de Asís Garrote clasifica como novela poemática: “aquí se encuentran la primera persona narrativa, el monólogo interior, la expresión del fluir de las emociones y sensaciones relacionando el ser y el estar en el mundo, la utilización del

³⁵ *Idem.*

mundo de los símbolos para plasmar aspectos inefables de la existencia o la utilización de los mitos como reveladores de sus misterios, la acentuación del lenguaje poético, con lo que de insinuación y evocación ésta lleva consigo.”³⁶ El autor continúa escribiendo poesía, ya no como género explícitamente, sino procurando un sustrato poético en el lenguaje. En ese sentido la contemplación del paisaje y sus personajes que lo habitan le permite escribir desde una visión poética de la realidad.

³⁶ Citado por Kenna Caridad Ravenet, *Memoria y tiempo en la narrativa de Julio Llamazares*, UMI, Dissertation Services A Bell Howell Company, p.164

CAPÍTULO 2

2. ASPECTOS TEÓRICOS PARA UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE LLAMAZARES

2.1. Memoria y olvido

En la obra literaria de Julio Llamazares es una constante la memoria, esa melancolía por recuperar el pasado pero principalmente la niñez vivida en un pueblo leonés. Las imágenes de su pasado personal dan paso a una plena construcción de novelas muy vivas donde los personajes desean no olvidar ni ser olvidados; partiendo de objetos, aromas, colores, texturas, van recuperando recuerdos y recreando lo que no saben si realmente ya pasó o si ellos mismos, en su ansia de no olvidar, están inventando.

Según el *Diccionario de la Real Academia de la lengua española*, memoria es la “facultad psíquica por medio de la cual se retiene o recuerda el pasado”. Olvido está definido como la “cesación de la memoria que se tenía” y el recuerdo como: “Memoria que se hace o aviso que se da de algo pasado o de que ya se habló”. Para la psicología, la memoria se define como la “capacidad [...] para conservar huellas de experiencias pasadas y servirse de ellas para relacionarse con el mundo y con los acontecimientos futuros. La función en la que se manifiesta la memoria es el recuerdo, cuya disminución o desaparición determina el olvido.”³⁷

La memoria se construye mediante las vivencias y detalles que adquieren un sentido e importancia en la vida; esto se ve reforzado por la repetición, la práctica constante, la asociación, que vinculan las informaciones introduciéndolas en una historia significativa y el método de las palabras clave a las cuales “se pueden enganchar” informaciones no

³⁷ Umberto Galimberti, *Diccionario de psicología*, México, Siglo XXI, 2002, p. 690-698.

relacionadas. Se establecen conexiones entre todas las informaciones de tal manera que la memoria también se define como una red de asociaciones. Para Descartes, es la memoria, llamada “memoria intelectual”, lo que totaliza la persona, la constituye en su identidad y, al mismo tiempo, la inmortaliza.³⁸ Recordar, como cualquier actividad cognitiva, es también atribuir significados no sólo del pasado al presente, a través de la tradición, sino más bien en dirección opuesta, cuando los procesos de significación confieren al pasado un sentido que concuerda con las necesidades presentes, es decir, tanto el individuo como la colectividad a través de la memoria se interpretan a sí mismos y construyen una tradición y una identidad.

Cuando hablamos de la memoria, solemos hacerlo siempre como si se tratara de algo objetivo. Pero, al contrario, la memoria es una materia tan maleable como difusa. La memoria se crea y se transforma constantemente, como la imaginación, y de la misma manera se difumina. Las nuevas vivencias van modificando o enriqueciendo la primera memoria y en un punto de la vida, el final de ésta o la vejez, pueden dar paso a la invención para recuperarla y con ella la identidad misma, el pasado, el origen.

Se reconocen dos tipos de memoria: la explícita o declarativa y la implícita o procedimental. La primera tiene que ver con la “realidad”; decodifica informaciones relativas a acontecimientos autobiográficos y se estructura por códigos abstractos como el lenguaje que se activa a partir de los recuerdos. La segunda atañe a las modalidades con las que se desarrollan destrezas para hacer algo.³⁹

La memoria, en tanto patrimonio del individuo, se exterioriza en objetos perceptibles por parte de los demás, a través de narraciones, documentos, archivos, etc. De tal manera, la misma no sólo participa de la volatilidad del recuerdo, sino que adquiere mayor

³⁸ Cfr. Marc Augé, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998, p. 30.

³⁹ Cfr. Paolo Montesperelli, *Sociología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p.77.

estabilidad, se convierte en cultura compartida, en material para la confrontación de distintas estrategias de legitimación, en marco social que orienta y fortalece los simples recuerdos.

Desde el pensamiento griego, memoria y olvido nacen juntos. Recordar y olvidar, vivir y morir: estas parejas de opuestos recorren constantemente los textos escritos. La memoria es un espacio inmenso de experiencia, de ejemplo, de aprendizaje, de instrucción; al contrario, el olvido es algo muy parecido a la muerte, es el vacío de toda identidad, la nulidad del pasado, la incapacidad de construir plenamente la personalidad. En efecto, lo que es olvidado resulta irrevocable, como sólo puede serlo la muerte, y se asimila a ésta porque es la desaparición gradual del individuo.⁴⁰ Toda información que se va guardando en la memoria sólo se conserva, con leves modificaciones, porque es trascendente para el individuo y va formando su persona, construyendo un pasado que servirá como soporte para vivencias futuras. La vida y la muerte sólo se definen una con relación a la otra, lo mismo sucede con memoria y olvido, son términos opuestos en los cuales se basa la identidad. El fruto de la memoria y el olvido, de un trabajo de composición y de recomposición, refleja la espera del futuro sobre la interpretación del pasado. La pérdida de la memoria se considera la muerte de la personalidad del individuo, tal como lo mencionan los personajes de Llamazares cuando descubren que si no reconstruyen su memoria, estarán muertos para los demás.

El recuerdo juega un papel central en la construcción y reconstrucción de la memoria, pues es el elemento que activará esa memoria y evitará el olvido. El recuerdo es la impresión que permanece en la memoria y ésta se manifiesta cuando los objetos exteriores provocan un efecto en los órganos de los sentidos y acude a la memoria determinado dato, imagen, sonido, olor. Es posible olvidar algo pero conservar a su alrededor informaciones que hacen posible la recuperación, que se facilita además por las imágenes mentales que visualizan la

⁴⁰ Cfr. Paolo Montesperelli, *Sociología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, p.77.

acción, esquemas de organización del material por memorizar, repetición frecuente que realiza la obra de consolidación.

Entonces, el hombre encuentra la base de su persona en sus recuerdos y los recuerdos colectivos que lo identifican con un grupo y sus problemáticas. La escritura, como muchas manifestaciones humanas, ha encontrado utilidad para la conservación de los recuerdos. En las novelas de Julio Llamazares se pretende la recuperación de un pasado remoto con la intención de dar a conocer la situación de muchos pueblos abandonados de España; quedan sus novelas como testimonio de aquellas narraciones que, entrelazadas con historias reales de su niñez y viajes por los pueblos en la actualidad, más que reivindicar pretenden evitar el olvido de aquellos personajes. Así, a partir de la memoria individual se salvan elementos que en algún momento formaron parte de la memoria colectiva y núcleo de la identidad de un individuo y su comunidad.

La construcción de la memoria en la escritura se desarrolla de la misma manera que en los casos de recuperación mental, el escritor recurre al apoyo de los sentidos y a la asociación de ideas, que por medio de la repetición se consolida de manera semejante al ritmo del lenguaje hablado, relacionado con el discurso mental o monólogo.

En ambos casos, el elemento exterior y el residuo del recuerdo crean enlaces mentales con elementos de la realidad cotidiana, los que pueden desatar uno o más recuerdos relacionados. A estos medios se les conoce como recursos mnemotécnicos.

2.2. Construcción de la memoria: recursos mnemotécnicos

La memoria como cúmulo de experiencias y conocimientos se vale de diferentes recursos para crear las redes que permiten el recuerdo, esto es, los recursos mnemotécnicos. El recuerdo se activa dentro de la memoria a través de recursos como la creación de imágenes originadas por pinturas, fotografías, dibujos, que se vuelven imágenes mentales al adquirir sentido en las vivencias. El proceso neurológico corresponde a asociar un acontecimiento con una imagen que remitirá a gran parte de la situación por recordar.

El efecto de los objetos exteriores activa los recuerdos por medio de los órganos de los sentidos. Algún aroma, algún color o forma, un sabor, incluso un sonido remite a una vivencia pasada que relacionamos con la sensación, efecto reconocido como un caso de estímulo-respuesta.

Los recuerdos se organizan en la memoria según la importancia o sentido que tienen y se relacionan unos con otros. El individuo va creando esquemas de organización con el material por memorizar pero que es relevante para su historia personal. Jerarquiza los acontecimientos de mayor a menor importancia, los detalles son muy importantes para organizar y activar el mecanismo del recuerdo entre un elemento y otro, incluso entre pasajes completos. En la recopilación de recuerdos el empleo de la metáfora y las similitudes es constante y además de tener una función estética sirven de apoyo para reactivar el intelecto y reforzar las relaciones entre recuerdo, sensación y hecho.

Las técnicas mnemotécnicas organizan la información creando relaciones con significado para el individuo, por ejemplo el método de asociaciones y la palabra clave, ambas vinculan la información guardada en la memoria, aparentemente olvidada y que se activa a partir de un estímulo exterior de un elemento relacionado con el recuerdo y que tenga importancia para el individuo.

La repetición, como recurso mnemotécnico más utilizado y eficaz desde la retórica antigua, tiene un fundamento neurológico. Cuando un estímulo se repite, es posible verificar un aumento de la eficacia de los elementos involucrados y sucesivamente pueden formarse relaciones nuevas, que contribuyen a conectar entre sí las neuronas en un nuevo circuito responsable de la codificación en la memoria a largo término.⁴¹ La repetición da paso a la memoria interior que se define como un diálogo con nosotros mismos y que, como todo diálogo, se desarrolla de manera semejante al lenguaje oral. El monólogo interior, producto de la repetición, consolida el recuerdo con pocas variantes entre una y otra iteración. La plasticidad de la memoria también sirve para modificar los viejos esquemas y adecuarlos a los nuevos, de manera que la identidad personal aparezca globalmente coherente. Por consiguiente, las evocaciones autobiográficas no son meramente ficticias y aisladas, sino que constituyen reconstrucciones orientadas a formar el núcleo de la identidad personal. El discurso interior que conforma una “memoria individual” al plasmarse en el texto para permanecer intacto y trascender al paso del tiempo y al olvido se convierte en “memoria colectiva”.

⁴¹ Cfr. Galimberti, *op. cit.*, p. 692.

2.3. Memoria individual y memoria colectiva: De la tradición oral al texto

Las culturas orales no tienen textos que custodien la memoria colectiva; sólo disponen de las habilidades mnemotécnicas de los ancianos, que se afinan con el ejercicio y su correcta transmisión de generación en generación. La sociedad crea “prótesis” externas que potencian las capacidades mnemónicas de los individuos: textos, imágenes, testimonios, archivos, que se basan en la escritura que funciona como soporte para la conservación de los conocimientos individuales y colectivos que se perderían tarde o temprano en la cultura oral.⁴²

Los textos pueden dividirse en oficiales y no oficiales. La “nueva historia” es una “historia oral”⁴³ a la que no le interesan las biografías de los hombres públicos, de los “grandes”, sino la vida cotidiana, depositaria de memorias colectivas amenazadas que, por su trascendencia histórica, las lleva a ser registradas en libros de investigación o de carácter literario.

En el “mundo de la vida cotidiana”, las anécdotas, relatos, historias de vida, proverbios y frases hechas, instrucciones para la vida práctica, modos de decir y símbolos comunes se convierten en conjuntos de elementos que surgen de la interacción y se imponen a cada uno como un recurso de algún modo codificado, marco dentro del cual los recuerdos de un grupo asumen forma narrable que se refiere a normas, valores y símbolos compartidos.

Cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva; este punto de vista cambia según el puesto que se ocupa en su interior y, a su vez, este puesto cambia según las relaciones que mantenga con los demás círculos sociales. El recuerdo individual es sustentado y organizado por la “memoria colectiva”, o sea, por un contexto social del que forman parte el lenguaje, las representaciones sociales del tiempo y del espacio, las

⁴² Cfr. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*, México, FCE, 1996, p. 148.

⁴³ Cfr. Montesperelli, *op. cit.*, p. 48.

clasificaciones de los objetos y de la realidad externa del sujeto, las relaciones que el individuo mantiene con la memoria de los demás miembros de un mismo ambiente social.

Memoria colectiva es lo que queda del pasado en la vivencia de los grupos, o bien lo que estos grupos construyen con el pasado.⁴⁴ Así, de memoria colectiva el ejemplo más evidente tiene que ver con las sociedades tradicionales, legitimadas sobre todo gracias a la conmemoración del pasado, desde el mito fundador hasta su presente.

Si partimos entonces de los conceptos de memoria individual y memoria colectiva, la definición de memoria sería reconocer la pertenencia de todos los miembros de una sociedad a un universo simbólico, “que existía antes de que ellos nacieran y que continuará existiendo después de que mueran”.⁴⁵ Mediante la conmemoración del pasado, a través de un fondo común de recuerdos, y también gracias a las interacciones sociales necesarias para fijarlos y para convocarlos, la memoria contribuye al sentido de pertenencia, a la cohesión y a la identidad sociales; sentirse proveniente de orígenes comunes fortalece el sentido de pertenencia y la identidad colectiva. A su vez, toda identidad presupone una legitimación, es decir, una particular definición de la realidad a través de elementos populares, colectivos y tradicionales a los que se recurre en lo que se llama estrategias de legitimación.⁴⁶

Por ejemplo, podemos hablar de las sensaciones de Llamazares como recuerdos individuales que, sin embargo, además de ser compartidos por otros, son exteriorizados, se han vuelto accesibles a todos gracias al lenguaje. Entre las modalidades que le permiten objetivar una expresión subjetiva -como puede ser un recuerdo-, sobresale justamente el lenguaje: en efecto, las convenciones verbales constituyen el marco al mismo tiempo más estable y más elemental de la memoria colectiva; razonar para construir un recuerdo

⁴⁴ Cfr. Montesperelli, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁵ Luckmann Berger, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrorto, 1984, p. 146.

⁴⁶ Montesperelli, *op. cit.*, p. 40.

representa colocar en un mismo sistema de ideas nuestras opiniones y las de nuestro ambiente; significa distinguir en aquello que nos pasa una aplicación particular de hechos que el pensamiento social nos trae a la memoria en todo momento con el sentido y el alcance que tiene para él. Así, marcos de la memoria colectiva encierran y unen unos a otros nuestros recuerdos más íntimos. Anclados al lenguaje, pensamientos -y, por tanto, experiencias e impresiones- que, una vez pasadas, estarían destinadas a perderse, en cambio permanecen al alcance de la mano gracias a la escritura.⁴⁷

Mientras que la memoria colectiva perdura y fortalece su base de un grupo coherente de personas, son los individuos, como miembros del grupo los que recuerdan. O sea, Llamazares se coloca dentro de la colectividad para recordar individualmente y aportar su punto de vista a una memoria colectiva diversa. A diferencia de la memoria histórica, la autobiográfica está basada en el recuerdo de las personas y el peligro consiste en que desaparezca con el olvido de quienes la tienen. Por eso Llamazares desea relegar a la escritura la colección de mitos, tradiciones y cuentos orales de su gente y así dejar de manera indeleble e inolvidable “sus memorias”.

⁴⁷ Montesperelli, *op. cit.*, p. 82.

CAPÍTULO 3

3. EL RELATO: LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA

3.1. Andrés de Casa Sosas: recuerda, olvida y reconstruye

La lluvia amarilla es el monólogo interior de Andrés de Casa Sosas, el único sobreviviente de Ainielle, localidad perteneciente al municipio de Biecas dentro de la Comarca del Alto Gallego en las montañas del Pirineo aragonés de Sobrepuerto, que ha sido abandonado por sus habitantes. Al hacer un repaso de los recuerdos en su pueblo natal, descubre una profunda relación entre espacio y narrador pues poco a poco los dos se van consumiendo. Ainielle es un pueblo que existió, de los muchos abandonados en España, de la provincia de Huesca, cuyo último habitante, depositario de una memoria colectiva, José de Ainielle, y una señora mayor que se volvió loca cuando se quedó abandonado su pueblo natal, vivieron aquí durante muchos años, sobrevivientes al abandono, según informó el hijo de este hombre en una entrevista a Llamazares.⁴⁸

Todos los topónimos de esta obra tienen un referente real: Ainielle, Berbusa, Biescas, Broto, Cillas, Sabiñánigo, Otal, Erata, Beserán y el arroyo de la Yesa. Asimismo, los antropónimos son también representativos de la zona: Acín, Bescós, Gavín, lo cual hace la historia verosímil, pero trascendiendo para enmarcarse tanto en las provincias de León como en cualquier otro pueblo de montaña o zona rural aislada de cualquier parte del mundo. El realismo se extiende a las costumbres y formas de vida pero estas referencias sólo son los soportes de la novela que no puede considerarse solamente como obra realista, sino como un ejercicio literario, metáfora y reconstrucción de la memoria.

Sabemos que Llamazares influye con su perspectiva personal en la voz del narrador que contiene rasgos de un personaje real; pero también vemos que el desarrollo no se limita a

⁴⁸ Julio Llamazares, “El éxito es escribir lo que uno quiere”, en news.yahoo.com/050507/4/41

contar una situación trágica sino que la función del monólogo va más allá y pretende salvar la historia de ese abandono por medio del discurso consigo mismo. Del empleo del monólogo como medio recurrente en la narrativa española nos dice Juan Antonio Masoliver: “El empleo sistemático del monólogo indica el abandono de la pura aventura narrativa por una mayor proyección de la personalidad y aun de la biografía del autor en el interior de la novela.”⁴⁹ El monólogo cumple una doble función de significado y medio en sí mismo, tal como dice Darío Villanueva: “el monólogo interior es el discurso sin auditor y no pronunciado, por el que un personaje novelístico expresa su pensamiento más íntimo, próximo a lo subconsciente”.⁵⁰ El uso de la primera persona narrativa que da forma al monólogo interior permite el fluir natural de las emociones y sensaciones relacionadas estrechamente con la creación subjetiva de un mundo simbólico, el cuestionamiento de la existencia, los mitos y el lenguaje poético. Esto se refuerza con la respuesta de Llamazares cuando se le cuestiona por su preferencia por el uso de monólogo: “Es como si yo hubiese logrado meter un grabador en su cerebro para recoger el movimiento episódico de la memoria, en la que unos recuerdos sirven de antesala para otros, cuando no aparecen superpuestos.”⁵¹

La estructura de la novela es la de la memoria, una estructura episódica que construye el relato relacionando elementos semánticamente semejantes, utilizando como recurso la técnica del *flash back* para enlazar los recuerdos que parecen ya fragmentados. El recuerdo en *La lluvia amarilla* se presenta de una forma parcialmente desordenada y discontinua, a lo que el propio Llamazares ha dicho: “la memoria es episódica. Una cosa lleva a otra y salta de atrás hacia delante continuamente, por asociaciones disparatadas”.⁵² Este fragmentarismo

⁴⁹ Juan Antonio Masoliver Ródenas, *La actual novela española: ¿Un nuevo desencanto?*, México, FFyL-UNAM, 2000, p. 16.

⁵⁰ Citado por Ma. Antonia Suárez Rodríguez, *op. cit.*, p. 128.

⁵¹ *Ibid.*, p. 129.

⁵² Citado por Kenna Caridad Ravenet, *op. cit.*, p. 75.

resalta los sucesos y los recuerdos más importantes de la vida de Andrés de Casa Sosas, donde la memoria como elemento narrativo tiene un papel fundamental para la construcción del relato.

El relato se crea a través de tres segmentos narrativos, a lo largo de diecinueve capítulos, relacionados de manera cíclica. El primero, que corresponde al principio y al final de la novela, es la construcción de un futuro trágico, de cómo el narrador cree que será encontrado muerto cuando lleguen a buscarlo los que algún día lo abandonaron. El segundo corresponde a la soledad que experimenta Andrés anterior al suicidio de Sabina, esa soledad acompañada por su mujer. El último segmento gira alrededor de la terrible soledad en que se encuentra el narrador después del suicidio de Sabina y del comienzo de su aparente locura, un recurso muy español, baste recordar al Quijote luchando con los molinos de viento; aquí se desarrollan el mayor número de reflexiones sobre la realidad de la vida y la capacidad humana para la soledad y el olvido.

El personaje único no le habla a alguien directamente, sino que piensa para sí mismo y lo que reconstruye representa un proceso que todos llevamos a cabo: pensar para uno mismo aunque él tiene un objetivo concreto. El narrador monologa en tres tiempos: comienza y termina su discurso con una prolepsis, imaginando cómo será cuando regresen los del pueblo a buscarlo y lo encuentren muerto, esta parte está en futuro; tiempo que indica el deseo de lo que sabe que tal vez no ocurrirá pero también forma parte de una gimnasia mental para no perderse en la nulidad provocada por la locura de la soledad. De esta manera inicia y termina la novela, con un círculo narrativo que hace la obra interminable, tan infinita como el monólogo del narrador:

Cuando lleguen al alto de Sobrepueblo, estará seguramente, comenzando a anochecer. Sombras espesas avanzarán como olas por las montañas y el sol, turbio y deshecho, lleno de sangre, se arrastrará ante ellas agarrándose ya sin fuerza a las aliagas y al montón de ruinas y escombros de lo que, en tiempos, fuera (antes de aquel incendio que

sorprendió durmiendo a la familia entera y a todos sus animales) la solitaria Casa de Sobrepuerto.⁵³

El futuro narrativo relacionado con este primer segmento también se encuentra intercalado a lo largo de la obra, donde Andrés se encuentra como esperando que regrese su hijo o los vecinos que lo abandonaron, a partir del presente que está viviendo-recordando y lo que él desea que ocurra:

[...] Hallará los caminos cerrados por las zarzas, las acequias cegadas, las bordas y las casas derruidas. No quedará ya nada de lo que un día fue suyo [...] Buscará entre las zarzas y las vigas podridas. Escarbará entre los escombros de los antiguos muros y quizá encuentre aún alguna silla rota o las pizarras de la vieja chimenea a la que tantas noches se arrimó cuando era niño. Pero eso será todo. Ni un retrato olvidado. Ni un vestigio de vida. Cuando Andrés vuelva a Ainielle, será para saber que todo está perdido. (*LI.*, p. 126)

Dentro del segundo y tercer segmento encontramos una constante: la aparición de una lluvia amarilla, elemento que primero es exclusivo del otoño y está casi indefinido pues sólo se indica como parte del proceso de vejez y renovación de la naturaleza; para posteriormente volverse una lluvia amarilla permanente, lo que significa una vejez completa y el progresivo desgaste que dará paso a la muerte. El repaso que hace el narrador de sus recuerdos y la narración de cómo ha sobrevivido en soledad se desarrollan al mismo paso de las estaciones, así que el punto más vital de la naturaleza (la primavera) se relaciona con el momento en que nuestro narrador lucha por conservar el pueblo junto con Sabina, Gavín y Julio, que todavía están con él. Después se pierde toda noción de las estaciones naturales para permanecer en un eterno otoño, no invierno, pues sólo es un tiempo de transición y no de final o muerte total. Así, la eterna lluvia amarilla que implica el desgaste de Ainielle anuncia la muerte en vida del narrador: “La savia de la muerte había ya invadido todo el pueblo, roía las maderas y el aire de las casas, impregnaba mis huesos como una humedad lenta y amarilla. Todo a mi

⁵³ Julio Llamazares, *La lluvia amarilla*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 9 y 143. Se citará, a partir de aquí como *LI.*

alrededor estaba muerto y yo no era una excepción, aunque mi corazón latiera todavía.” (LI., p.81)

José Antonio Pérez-Rioja en su *Diccionario de símbolos y mitos* afirma que: “si el rojo es el color de la vida (sexo, sangre), el amarillo -que le sigue en intensidad excitante- es color violento y resistente [...] color cereal, tardío, de mujeres y frutos maduros.”⁵⁴ Así, concluimos que la “lluvia amarilla” contenida en las hojas del otoño y el amarillo del paisaje simboliza el pasado, la muerte y el tiempo con el que se va desgastando paralelamente el narrador y Ainielle: “Pueblo que, dentro de muy poco, morirá también conmigo” (LI., p. 74), asegura el mismo narrador.

Al final de la obra, Andrés ve todo amarillo y es que todo, incluso sus recuerdos, se va cubriendo de muerte, de olvido; aunque también puede prestarse a otra lectura: el desgaste y la pérdida de la vista, como se hace manifiesto en las siguientes citas:

Había acumulado tanto olvido en mi mirada que ya apenas podía ver las huellas. (LI., p. 96)

[...] la lluvia amarilla ha ido anegando mi memoria y tiñendo mi mirada de amarillo. (LI., p. 119)

[la muerte] se acerca a esa puerta que está frente a mis ojos, pero que yo no puedo ya ni siquiera ver. (LI., p. 140)

Aunque la soledad que rodea a Andrés hace desaparecer la noción del tiempo que se escapa de los recuerdos y las vivencias, éste se ve asaltado por acometidas de la memoria que lo transportan a un pasado poco claro, al cual retorna con un leve estímulo externo:

A veces, uno cree que todo lo ha olvidado, que el óxido y el polvo de los años han destruido ya completamente lo que, a su voracidad, un día confiamos. Pero basta un sonido, un olor, un tacto repentino e inesperado, para que, de repente, el aluvión del tiempo caiga sin compasión sobre nosotros y la memoria se ilumine con el brillo y la rabia de un relámpago. (LI., p. 132)

⁵⁴ Citado por Ma. Antonia Suárez Rodríguez, *op. cit.*, p. 297.

En el segundo y tercer segmento predomina el pasado narrativo aunque también hay breves alusiones al presente narrativo, para ubicarnos espacialmente desde donde Andrés está narrando:

Durante varios días, entre estas mismas sábanas, luché contra la muerte [...] Yo estaba –como ahora- a punto de morirme en esta cama (*LI.*, p. 65)

Si ahora volviera a verla –la ventana está abierta, igual que aquella noche-, sin duda sentiría el miedo y el espanto que entonces no sentí. (*LI.*, p.66)

También encontramos un pensamiento entre presente y el futuro que ubica espacialmente:

Durante largo rato, inmóvil en la cama, inmóvil como ahora (si Andrés volviera a entrar, me encontraría exactamente igual que entonces). (*LI.*, p. 53)

Entonces concluimos que está recordando desde su cama mientras observa el agotado paisaje a través de la ventana, marco que sirve de punto de partida y engrane para relacionar la serie de elementos que provocan el recuerdo. Otra referencia espacial al principio, en medio y al final de la obra, es el caserón de Sobrepuerto y la desgracia a la que remite, el gran incendio. En uno de sus últimos paseos por el pueblo, el narrador se encuentra al fantasma de una anciana que murió calcinada en el incendio de Sobrepuerto, con el recuerdo de los lamentos de la mujer se enlazan el capítulo doce y el trece:

Ella estaría ya esperándome, repitiendo incansable aquel lamento horrible, brutal, interminable: ¡Dadme agua y matadme!... ¡Dadme agua y matadme! (*LI.*, p. 112)

¡Dadme agua y matadme! (*LI.*, p. 113)

Lo que inicia con la visión de la mujer muerta luego se convierte en un hecho irreal que da paso a la confusión del narrador entre el sufrimiento de sus recuerdos y los dolores que se le presentan a él. Entonces reconoce el dolor físico y su muerte en la muerte de la mujer y de su hija:

Pero ¿quién lo está diciendo? ¿De quién es esta voz que lo repite, monótona e incansable, desde hace ya algún tiempo? ¿Es la voz de la vieja o es mi propia voz la que repite sus palabras? ¿Y esta respiración? ¿Es mi respiración o es la respiración final –final e interminable- de mi hija? (*LI.*, p. 113)

La estructura de la novela responde a la propuesta del autor de representar la construcción, reconstrucción y reproducción de la memoria. Su propuesta es explicar y ejemplificar el proceso de la memoria individual y los puntos de contacto con la memoria colectiva que el escritor concreta a través de la ficcionalización de la escritura. Al respecto Llamazares afirma: “la memoria no es algo objetivo, no es algo real, sino que es algo que evoluciona, que se modifica y, en el fondo, es una gran mentira sobre la que asentamos nuestra personalidad [...] y en el proceso de reconstrucción de mi memoria –que eso y no otra cosa es la literatura”.⁵⁵ Y al mismo tiempo es coherente con la necesidad del narrador de pasar y repasar el pasado, el presente y el futuro para no perder la memoria y el deseo de construir lo que le queda de vida en un total abandono, olvido y soledad.

Sabemos que la memoria se consolida y se repite a partir de diversos recursos mnemotécnicos, en este caso el narrador emplea principalmente asociación de ideas y el monólogo interior ininterrumpido. Por medio de este hablar consigo mismo crea una red de asociaciones a partir de vincular palabras clave al principio y al final de cada capítulo. Es como un círculo formado por pequeños ciclos que no cierran, una espiral interminable que al final descubrimos que vuelve a empezar. Así, por asociación y repetición se enlaza el final del primer capítulo con el principio del segundo, hablando de la manera en que será encontrado:

[...] las linternas me descubran al fin encima de la cama, vestido todavía, mirándoles de frente, devorado por el musgo y por los pájaros. (*LI.*, p. 16)

Sí. Seguramente, me encontrarán así, vestido todavía y mirándoles de frente (*LI.*, p.17)

⁵⁵ Rosa María Andrés Alonso, *op. cit.*, p. 26

Deben mencionarse las marcas de oralidad, propias del diálogo y el monólogo, tal es el caso del uso del “Sí” retórico, que más bien es una afirmación a sí mismo de lo que espera. La aparición repentina de recuerdos antiguos sorprende a Andrés en su lecho de muerte: “Es extraño que recuerde esto ahora, cuando el tiempo ya empieza a agotarse, cuando el miedo atraviesa mis ojos y la lluvia amarilla va borrando de ellos la memoria y la luz de los ojos queridos. De todos, salvo de los de Sabina” (*LI.*, p. 45). El recuerdo de los ojos de Sabina es uno de los estímulos que despertará otros recuerdos que seguirán una trayectoria cíclica o un “discurrir en sentido contrario”, como dice el propio Andrés para referirse a su incesante monólogo. Estos estímulos detonan toda la serie de narraciones pasadas, presentes y futuras que van manteniendo una relación de hechos y elementos a veces aparentemente inconexos, otras veces estimulados los unos por otros. Las divagaciones mentales o recuerdos episódicos de Andrés paulatinamente se convierten en la norma narrativa, invariablemente se enlazarán capítulos enteros por un elemento o por un evento que surge a partir de un estímulo externo: una fotografía, un objeto.

La estructuración en sí de la novela imita la forma de surgir de los recuerdos. Es decir, existe un encadenamiento de un capítulo a otro: el capítulo dos cierra con la referencia a la sogá utilizada por Sabina para suicidarse. El capítulo tres abre con la siguiente frase: “Fue el único recuerdo que conservé de ella. Todavía la llevo atada a la cintura desde entonces, y espero que ese día, cuando vengan a buscarme, me acompañe también con el resto de la ropa al cementerio” (*LI.*, p.29). La sogá, que funciona como hilo conductor y detonador, desencadenará una serie de recuerdos a través de los cuales el narrador nos revela la forma episódica y misteriosa de la memoria. La sogá en la nieve perdida es una metáfora de los recuerdos perdidos que surgen entre la memoria cuando menos lo esperamos, como la sogá aparece entre la nieve para recordarle a Sabina de una manera ya menos dolorosa.

Otra de las referencias espaciales que tenemos es el pueblo de Bescós, el cual sirve también como enlace mnemotécnico para traer a cuenta otros recuerdos y seguir construyendo la espiral narrativa entre el final del cuarto y principio del quinto capítulo. La misma referencia a la luna y los elementos en torno a ella se van a repetir a lo largo del capítulo:

A un lado de la cama, y el círculo amarillo de la luna recortando a lo lejos el tejado de Bescós. (*LI.*, p. 42)

El tejado y la luna. La ventana y el viento. (*LI.*, p. 43)

Se crea una conexión entre el capítulo noveno y el décimo cuando habla de los desastres en la casa:

Tal vez muy pronto ya, se pudrirán también del todo y se desmoronarán, al fin, en medio de la nieve, quizá conmigo dentro todavía de la casa. (*LI.*, p. 84)

Conmigo dentro todavía de la casa –y con la perra en el portal aullando tristemente- (*LI.*, p. 85)

Termina el capítulo once para iniciar el siguiente desde el escaño y mencionar la importancia de este lugar:

Hasta la madrugada estuve contemplándolo [el cielo] sentado con la perra en el escaño del portal. (*LI.*, p. 102)

Éste fue mi lugar el resto de los días de mi vida. (*LI.*, p. 103)

A lo largo de esta constante unión de eslabones narrativos hace ciertas reflexiones sobre el principio, la existencia y el final del tiempo, por ejemplo de esta manera relaciona el capítulo quince con el dieciséis:

[...] ¿por qué evocar ahora un tiempo que no existe, un tiempo que es arena sobre mi corazón? (*LI.*, p.123)

Como arena, el silencio sepultará mis ojos. Como arena que el viento ya no podrá esparcir. Como arena, el silencio sepultará las casas (*LI.*, p. 125)

Es importante señalar que el narrador va perdiendo, gradualmente, la noción de tiempo a partir del primer año después de la muerte de Sabina, hasta llegar un momento en el que éste

se queda fijo, no pasa del lugar y el instante en el cual el narrador está dialogando consigo mismo. Esto es más claro a partir del capítulo séptimo, capítulo que no mantiene relación de ningún elemento con el anterior y posterior pues permanece en un tiempo detenido: “Aquel año transcurrió con mayor lentitud que de costumbre. Todos, en realidad, a partir de aquel primero, transcurrirían ya de igual manera: cada vez más cargados de indolencia y de melancolía. Era como si el tiempo se hubiera congelado de repente.” (LI., p. 59)

Además de las asociaciones de ideas y la repetición, otro recurso usado por el autor para darle forma a la novela es el empleo constante y casi excesivo del adverbio *ya*: elemento poético que marca certeza de la finitud en todo lo que contiene la novela: tiempo, espacio, personajes y acciones:

Cuando volví a bajar, un viento seco batía **ya** toda la casa. (LI., p. 36)

[...] el comienzo de un viaje sin retorno hacia el pasado que **ya** sólo acabara conmigo [...] Pronto entendí que nada volvería **ya** a encontrar igual que antes, [...] que mi fidelidad a una memoria deshecha **ya** entre nieblas y ruinas. (LI., p.41)

En esta novela se nota una fuerte carga lírica, lograda a partir del uso de un registro lingüístico elaborado mediante el empleo constante de términos metaforizados, de símiles bien logrados, de una cuidada selección de epítetos que enriquecen el lenguaje, además del invariable uso de la metáfora como sinestesia, trasponiendo las sensaciones humanas a los elementos del paisaje (casas y naturaleza). Se produce la analogía entre el paisaje y los estados anímicos del protagonista, entre la naturaleza y el mundo psíquico, subordinándose la acción a los sentimientos; así, la naturaleza actúa como metáfora del alma de Andrés. Con este recurso se hace evidente el paralelismo entre el desgaste del personaje “animado” con el desgaste de todos los elementos “inanimados”, y tenemos una geografía que se proyecta hacia el interior del personaje y una sensibilidad que se refleja del narrador hacia Ainielle:

Las ortigas cuando, adueñadas ya de las callejas y los patios, comienzan a invadir y profanar el corazón y la memoria de las casas. (LI., p. 11)

[...] me quedaba absorto contemplando, también durante horas, el bosque calcinado en el que ardían las aliagas y, con ellas mis recuerdos. (*LI.*, p. 24)

Tanto paisaje como individuo han perdido su eje, su realidad porque están completamente solos, abandonados, pero el narrador encuentra y establece relaciones entre uno y otro que humanizan los elementos de la naturaleza y hacen al hombre rama, árbol, piedra, paisaje, casa, así lo vemos en los siguientes ejemplos:

Las casas comenzaron a enseñar sus muñones mutilados y sus huesos. (*LI.*, p. 46)

Un inmenso silencio llenaba todo el pueblo, introducía su larga lengua sucia hurgando en la penumbra de las casas la herrumbre del olvido y el polvo amontonado por los años. (*LI.*, p. 26)

[...] ahora miro hacia atrás buscando aquellas tardes, remuevo en mi memoria las hojas del silencio y encuentro solamente un bosque sepultado, deshecho por la niebla, y un pueblo abandonado por el que cruzan los recuerdos como espinos arrastrados por el viento. (*LI.*, p. 59)

El viento se convierte en personaje cuando interactúa con el narrador, cuando cobra vida a través de acciones y rasgos que lo humanizan:

Le vimos recorrer los campos solitarios, inclinar a su paso las cercas de los huertos y las empalizadas, arrancar con crueldad las hojas de los chopos [...] Durante varias noches, [...] le escuchamos aullar como un perro rabioso en el tejado. Parecía como si aquel hosco visitante nunca más hubiera de dejarnos. Como si su irrupción repentina e inesperada no tuviera justamente otra razón que la de hacernos compañía. (*LI.*, p. 18)

Así como también emplea constantemente la animalización del narrador que, en ocasiones, se compara con un jabalí y más recurrentemente con un perro:

[...] desde que murió Sabina, desde que en Ainielle quedé ya completamente solo, olvidado de todos, condenado a roer mi memoria y mis huesos igual que un perro loco al que la gente tiene miedo de acercarse. (*LI.*, p. 12)

Como un perro sarnoso entre los huertos (*LI.*, p. 48)

Podemos ver en estos ejemplos la recurrencia de elementos semejantes (solo, olvidado, abandonado, soledad) que pretenden reafirmar la idea de lo que es, como se siente y como ven los demás a nuestro personaje:

Deambulando nuevamente como un perro abandonado por el pueblo.
(*LI.*, p. 61)

Me dejaron aquí completamente solo, abandonado, royendo como un perro mi propia soledad y mis recuerdos. (*LI.*, p. 135)

Según el *Diccionario de la lengua española*, define *perro* como: “Es animal doméstico desde tiempos muy remotos; [...] adj., fig. y fam. Muy malo, indigno [...] Morir como un perro, morir abandonado y miserable [...] Fig. Tratar a uno como a un perro, tratarle muy mal, despreciarle”. En nuestra cultura, el perro se distingue por ser un animal doméstico desde la antigüedad, caracterizado por su docilidad, fidelidad y protección a la casa donde habita. El mismo Llamazares afirma su constante alusión al paisaje y a los perros diciendo: “me interesan mucho, como ideal, el paisaje y los perros. El paisaje porque está ahí, invulnerable. Los perros porque no son conscientes del paso del tiempo.”⁵⁶ Como el conflicto recurrente en su obra es la fugacidad de la vida en manos del tiempo resulta lógico el uso de dichos referentes. No es de extrañar que el narrador se identifique con este animal, él mismo ha sido guardián de la casa que hizo su padre y del pueblo en que nació:

Parecía como si el pueblo entero estuviera ya también totalmente vacío. Como si, al igual que en tantos otros pueblos del contorno, sus vecinos también se hubieran ido y los perros fueran ya los únicos que allí permanecían defendiendo las casas y los bienes de unos dueños que ni siquiera se habían preocupado de pegarles un tiro antes [...] deambulé como si fuera un perro más por las calles solitarias y vacías. (*LI.*, p. 100)

La imagen del perro es una constante que simboliza la fidelidad a una casa, al lugar de nacimiento, al lugar que provee. Este símbolo se ve en el narrador y al mismo tiempo en la perra, única compañía después de la muerte de Sabina. Cuando él siente la muerte más cercana le da un balazo a la perra con la intención de evitar que ella quede sola pues asegura que ni muriendo él lo abandonaría, considerando esto como un acto de caridad que sus amigos y familiares no tuvieron con él:

⁵⁶ Citado por Ma. Antonia Suárez Rodríguez, *op. cit.*, p. 339

No pude ya aguantar ni un solo instante más su triste y fiel mirada [...] Era el último que me quedaba [el cartucho]. Lo guardaba para ella desde hacía varios años. (*Ll.*, p. 133)

Conmigo nadie tuvo ese detalle. De mí, nadie se acordó. Ni siquiera a la hora de matarme. Me dejaron aquí completamente solo, abandonado, royendo como un perro mi propia soledad y mis recuerdos. (*Ll.*, p. 135)

De la misma manera va creando un paralelismo entre su identidad y la de la perra, proyectando una animalización y humanización de uno a la otra por medio de la repetición de elementos. Podríamos, incluso, considerar a la perra como un personaje más pues se cuenta su propia historia trágica, su origen y la causa de su soledad, de la misma manera que con el narrador, se describen sus rasgos que más bien humanizan su figura prefiriendo su compañía a la de los hombres: “Abandonaba la cocina buscando en la penumbra del portal el calor y la mirada, más humana, de la perra.” (*Ll.*, p. 24)

La perra no tiene nombre, menciona el narrador que no tendría función haberla nombrado si no había otros de los cuales distinguirla, lo mismo sucede con él, ya que hasta la página 131, casi cuando va a terminar la novela dice su nombre; mientras tanto lo maneja de manera general: podría ser cualquiera, además no hay necesidad de distinguirlo de alguien más. Y si menciona todo su nombre no es sino para reafirmar su condición de protector de la memoria individual y colectiva de Ainielle: “Pero yo, Andrés de Casa Sosas, el último de Ainielle” (*Ll.*, p.131).

Cuando todos abandonan Ainielle, él se queda a cuidarlo, repara las casas e impide que Aurelio saque sus cosas después de haberlas abandonado hace años. Se presenta como un protector del lugar y al mismo tiempo guardián de la memoria de sus antepasados. A pesar de ser extrema la situación en que se encuentra el narrador y con un espíritu escéptico y nihilista, no pretende abandonar la misión que él mismo se ha impuesto, ni por un momento piensa en el suicidio como sí lo lleva a cabo Sabina; él hace todo lo posible por conservarse y conservar el lugar como era cuando vivía su familia y sus vecinos. Primero el trabajo es físico

y luego es de conservación verbal por medio del recuerdo: “Ni estoy loco ni me siento condenado, salvo que sea estar loco haber permanecido fiel hasta la muerte a mi memoria y a mi casa” (*LI.*, p. 131).

A partir del capítulo séptimo, cuando el narrador es mordido por una víbora mientras pasea entre las casas abandonadas, se sugiere un posible cuestionamiento a la existencia, a un mundo que se desmorona, y a una fidelidad obsesiva por la casa y el pueblo que sólo conduce a la soledad, al olvido. Entre una serie de alucinaciones duda de lo que en su mente discurre como realidad o sueño y a los lectores nos hace desconfiar de lo que creemos saber del personaje. En una primera lectura, después de este accidente el narrador se presenta como un muerto más, para luego confirmar que está vivo e ir alternando su visión de la vida y la muerte. Además de que la idea de muerte siempre va enlazada al olvido en que se encuentra abandonado:

Terribles dentelladas que el olvido le ha asestado a este triste cadáver insepulto.
(*LI.*, p. 12)

[...] la euforia de saberme ya salvado me ayudó a recuperarme. (*LI.*, p. 69)

[...] pero yo sé muy bien que, entonces, todavía estaba vivo. Aunque la soledad ya había empezado a confundir, igual que un sueño lento, mis sentidos, todavía tenía conciencia de mí mismo. (*LI.*, p. 101)

Hay una profunda confusión entre la realidad y el sueño, lo recordado y lo reconstruido del recuerdo; el personaje pierde toda conciencia de la realidad para deambular entre un mundo incierto para él mismo, donde se mezclan la realidad y la fantasía. Se retoma otro concepto muy español: la vida como sueño, el sueño como vida: “¿No lo habré quizá soñado o imaginado todo para llenar con sueños y recuerdos inventados un tiempo abandonado y ya vacío?” (*LI.*, p.39).

Además, la reconstrucción de recuerdos es un recurso mnemotécnico del personaje para no olvidar y para llenar con las vivencias pasadas el tiempo que quedó vacío por el

abandono. Las repeticiones nos confirman la necesidad de no olvidar, y este ejercicio mental es un hábito que el mismo narrador nos da a conocer al mencionar que cuando era niño escuchaba las narraciones de su padre y los hombres del pueblo, partiendo de los recuerdos ajenos, él creaba imágenes que le permitieron recrear su pasado, conformarse una identidad a través de los recuerdos de los otros: “[...] al igual que se dibuja y se da forma a la imagen de un deseo o un pensamiento, construía de ese modo mi memoria con las suyas” (LI., p. 40).

La identidad del narrador confunde cuando empieza a perder la perspectiva temporal y espacial; después de diez años de absoluta soledad comienza a redefinirse a sí mismo, usando como base los recuerdos del pasado y a la vez creándose una memoria para poder subsistir. El narrador sugiere un desdoblamiento del personaje al cuestionar el yo de su identidad: “Nada produce a un hombre tanto miedo como otro hombre –sobre todo si los dos, son uno mismo- y ésa era la única manera que tenía de sobrevivir entre tanta ruina y tanta muerte, la única posibilidad de soportar la soledad y el miedo y la locura” (LI., p.40). El miedo a la figura de sí mismo que está conociendo, reconociendo, recordando y el principal temor se manifiesta al ver que poco a poco la memoria se pierde y él recurre a una reconstrucción de su propia identidad. En esta reconstrucción vemos la importancia de la tradición oral para la conservación de la memoria colectiva e individual pero del mismo modo se refleja el miedo a la autenticidad de la existencia propia y de otros antes que él, alguien más que creó sobre lo que él está viviendo y que con la muerte se perderá el trabajo memorístico y la identidad de todos los que compartieron esa historia desde sus antepasados. El narrador ya dice al comienzo de la novela:

Recuerdo que, de niño, escuchaba a mi padre historias y sucesos de otro tiempo, veía a mis abuelos y a los viejos del pueblo sentados junto al fuego y el pensamiento de que ellos ya existían cuando yo ni siquiera había nacido me llenaba de angustia y me dolía... escuchaba hasta dormirme sus relatos y adoptaba sus recuerdos como míos... construía de ese modo mi memoria con las suyas. Cuando murió Sabina, la soledad me obligó otra vez a hacer lo mismo. Como un río encharcado, de repente el curso de mi vida se había detenido y,

ahora, ante mí, ya sólo se extendía el inmenso paisaje desolado de la muerte y el otoño infinito donde habitan los hombres y los árboles sin sangre y la lluvia amarilla del olvido. (LI., p.40)

Este personaje que ya no puede construir una historia porque está solo, comienza a vivir a partir del pasado, deja de existir como persona para confiar todo a sus recuerdos, en parte para sujetarse a lo que es y también como una manera de evasión de su realidad vacía. Sin embargo, reconoce la misma fragilidad de la memoria que se va desgastando y a la cual él mismo irá traicionando a falta de momentos para seguir construyéndola:

De pronto, el tiempo y la memoria se habían confundido y todo lo demás –la casa, el pueblo, el cielo, las montañas- habían dejado de existir, salvo como recuerdo muy lejano de sí mismo. (LI., p. 41)

Durante todos estos años, ha sido mi recuerdo el que vagaba por el pueblo y se sentaba junto al fuego. (LI., p. 42)

Para Andrés, las cosas existen porque él está presente y las puede ver, nombrar, recordar algo sobre ellas, por lo cual cuestiona la existencia de Ainielle cuando él muera y supone que a través de su mirada muerta eso seguirá viviendo hasta que lo encuentren y muera por fin en el recuerdo de todos y el pueblo en su propio recuerdo:

El tejado y la luna. La ventana y el viento. ¿Qué quedará de todo ello cuando yo me haya muerto? Y, si yo ya estoy muerto, cuando los hombres de Berbusa al fin me encuentren y me cierren los ojos para siempre, ¿en qué mirada seguirán viviendo? (LI., p.43)

Seguramente, no. Seguramente, nada cambiará, ni en mi memoria ni en mis ojos, cuando la muerte se apodere definitivamente de ellos. Seguirán recordando, mirando, más allá de la noche y de mi cuerpo. (LI., p. 115)

Así notamos cómo se relacionan para Andrés las ideas de vida con memoria y recuerdo, y olvido con la muerte. La muerte real no la concibe sino por el silencio, por el olvido de los otros. Y si mantiene su existencia solamente es a partir de que él mismo conserva el recuerdo de sus vivencias y del pueblo mismo: “[...] yo también estaba muerto en la memoria de mi hijo y de los hombres que un día fueron mis amigos y vecinos.” (LI., p. 74)

Hasta que alguien encuentre su cuerpo muerto físicamente y lo lleve a su tumba junto con su mujer y su hija, se dará la muerte permanente pues ya no existirá nadie que recuerde y que mantenga en la memoria la existencia de Ainielle, y por fin estará en su tumba libre del “hechizo de la muerte” es decir, del olvido de los otros y del recuerdo de sí mismo: “Me cubrirán de tierra con la pala que he dejado allí olvidada y, en ese mismo instante, para mí y para Ainielle, todo habrá concluido.” (*LI.*, p. 142)

Así, la muerte física es señalada como un consuelo para su cansada vida de guardián de la memoria de un pueblo, como un consuelo al olvido de los otros: “Sin miedo. Sin desesperación. Sabiendo que es ella [la muerte] donde, al fin, encontraré consuelo a tanto olvido y tanta ausencia.” (*LI.*, p. 74)

Incluso, la vitalidad del pueblo depende del abandono progresivo y el recuerdo de él:

Ainielle está muerto desde hace mucho tiempo. Lo estaba ya cuando Sabina y yo quedamos solos en el pueblo y antes, incluso, de que murieran o se fueran nuestros últimos vecinos. Durante todos estos años, no quise –no podía- darme cuenta. Durante todos estos años, me resistí a aceptar lo que el silencio y las ruinas me mostraban claramente. Pero, ahora, sé que, con mi muerte, ya sólo morirán los últimos despojos de un cadáver que sólo sigue vivo en mi recuerdo. (*LI.*, p. 75)

El pueblo ha muerto pues nadie lo nombra ni habita, ya no existe para los otros y sólo se va manteniendo vivo parcialmente pues los recuerdos de Andrés sólo forman una parte de lo que es la memoria de Ainielle. Se confirma la muerte por el olvido cuando se menciona el abandono, desde la niñez del narrador, cuando se da la primera partida, la de Casa Juan Francisco, anterior a ésta muchas otras se realizaron: “La descomposición final de un pueblo que quizá ya estaba muerto antes incluso de que yo hubiera nacido. Y hoy, al borde de la muerte y del olvido” (*LI.*, p. 76).

La palabra tiene para el narrador y quizá para el propio autor una gran función; las palabras sirven para evocar el pasado y ahuyentar el frío y la soledad cuando se tiene con quien compartirlos, pero también vuelven distantes a quienes no pueden compartir esos

recuerdos, lo que le pasaba al narrador y a Sabina cuando se quedaron solos (*LI.*, p.20). La reconstrucción monologada de sus recuerdos le da la posibilidad de conservar su identidad, de seguir vivo a través de su propia versión de su realidad, mientras que reconoce el silencio como paso para la muerte: “La casa está sumida en el silencio. ¿Puede haber algo más parecido a esto que la muerte?” (*LI.*, p. 115)

Uno de los pocos elementos que da el narrador para contextualizar la obra y provocar un ambiente más real, al igual que en otras novelas de Llamazares (*Escenas de cine mudo*, *El río del olvido* y *El cielo de Madrid*), es un breve dato propiamente histórico de la Guerra Civil, sin abundar en detalles como fechas y actos en particular. El contexto temporal tampoco está claro y se justifica por la falta de comunicación que le hace perder la noción del tiempo, sólo menciona una fecha poco clara después de la muerte de Sabina: “la última noche de 1961” (*LI.*, p. 37), aunque de manera velada los datos nos pueden servir para establecer fechas aproximadas; por ejemplo cuando menciona la causa de la pérdida de su hijo Camilo que parte a la guerra y del cual no vuelven a saber más (*LI.*, p. 54) o cuando menciona cómo los pueblos fueron evacuados por la guerra y los continuos bombardeos a los montes con una calidad estratégica por su cercanía con la frontera (*LI.*, p. 78); también cuando menciona que durante la guerra los primeros habitantes de Ainielle huyeron; que en el año cincuenta la mayoría de los hombres se habían bajado al llano y que Andrés, su hijo, emigró al extranjero en febrero de 1949. A partir de aquí la temporalidad se guía solamente por los cambios de estación que al final se mantiene en un otoño perpetuo. Notamos que Andrés perdió la noción del tiempo porque al final de la novela constantemente dice que esa mañana cavó su tumba y que dentro de poco estará muerto pero sigue discurrendo en más recuerdos sin final. El personaje, al encontrarse completamente solo e impedido para ir al monte, actividad en que se distraía, ya no tiene cómo ocupar el tiempo y se pierde en ese correr de los días que debe llenar con recuerdos. Este repaso de acontecimientos ya pretéritos es lo que los

psicoanalistas denominan “huella mnémicas”,⁵⁷ que atormentan el presente, no siempre pueden ubicarse claramente en un tiempo fijo o en un estado de la realidad o entre sueños; sin embargo, sirven para que el individuo se sujete a la certeza de su continuidad e identidad. Esto es, todo lo pasado e irrecuperable pero que forma parte de la personalidad del individuo. La falta de vivencias nuevas provoca el repaso de las pocas cosas presentes y las no olvidadas: “Hacía mucho tiempo que nada quebrantaba la rutina de mi vida y aquella noche, tardé en dormirme recordando una y mil veces, como en una imagen fija y congelada, cada detalle de lo que había ocurrido al mediodía.” (*LI.*, p. 21)

Constantemente, el narrador se contradice entre la defensa de su soledad y la necesidad de contacto con los demás; mantiene la esperanza de salir del olvido de los otros pues propone la existencia a través de los otros: “La ventana y el viento. ¿Qué quedará de todo ello cuando yo me haya muerto? Y, si yo ya estoy muerto, cuando los hombres de Berbusa al fin me encuentren y me cierren los ojos para siempre, ¿en qué mirada seguirán viviendo?” (*LI.*, p.43).

Se nota en el personaje esa necesidad humana de la convivencia en sociedad, pero en su calidad de abandonado el hecho de encontrarse solo en esas circunstancias lo enfrenta a él mismo: a su pasado, a su presente y lo terrible de su futuro y se confunde el miedo a los otros y a sí mismo (*LI.*, p.40). Hay terror y recelo de hablar con los demás por no encontrar ya la compañía de los suyos y por haber adquirido esa conducta de “perro sarnoso” (*LI.*, p. 48) que se aparta de los otros. Incluso escapa de los fantasmas por no querer compartir sus recuerdos con ellos por el mismo temor a equivocarse su propia visión de la historia.

De la misma manera se contradice al huir y al aferrarse a los objetos que detonan el recuerdo que al mismo tiempo le lastiman y le ayudan a no olvidar; por ejemplo cuando

⁵⁷ Marc Augé, *op. cit.*

conserva la soga con que se suicidó su esposa, indicando el deseo de permanecer, consciente o inconscientemente, unido a las cosas que ve perdidas: “Y, así, cuando, al volver a casa, me até de nuevo la soga a la cintura [...] comprendí que nunca más habría de volver a abandonarme porque la soga era el alma sin dueño de Sabina” (*LI.*, p. 47).

La misma función realizan los retratos de Sabina y de su hijo, así como la última carta de su hijo que, ya sin esperarla, activa una serie de recuerdos que se van a enlazar con todos los demás recuerdos por asociación de ideas y que sólo consiguen provocar más recelo y tristeza: “Por eso, aquella noche, cuando, de pronto, reparé en la presencia amarillenta del retrato, los ojos de Sabina se clavaron en los míos como si, en ese instante, ambos se hubieran visto por primera vez” (*LI.*, p. 34).

El regreso de los fantasmas de su madre, de Sabina, de su hijo Camilo y Sara forma parte de la necesidad de llenar los vacíos que la soledad y el paso del tiempo han creado; los seres muertos que regresan sólo sirven para recuperar algo de la compañía de la realidad ya perdida:

Los fantasmas de Sara y de Camilo regresaron a la casa para llenar el hueco que su hermano había dejado. (*LI.*, p.54)

Mi madre [...] parecía haber venido a demostrarme que era el tiempo, y no ella, el que realmente estaba muerto. (*LI.*, p. 86)

Y, efectivamente, el tiempo muere en nuestra narración porque el recuerdo de lo que una vez fue Ainielle sigue vivo a través del narrador, el cual mentalmente repasa una y otra vez el pasado sin que en el presente narrativo se dé acción alguna: “El tiempo es una lluvia paciente y amarilla que apaga poco a poco los fuegos más violentos. Pero hay hogueras que arden bajo la tierra, grietas de la memoria tan secas y profundas que ni siquiera el diluvio de la muerte bastaría tal vez para borrarlas” (*LI.*, p. 51).

El tiempo se presenta como muerto pues para la narración se ha detenido en un ciclo sin final que se repite varias veces, pero las personas-personajes no mueren; de ahí el

regreso de las imágenes de los muertos que vuelven a hacerle compañía: [Su madre] “parecía haber venido a demostrarme que era el tiempo, y no ella, el que realmente estaba muerto” (*LI.*, p. 86).

La creación de recuerdos se manifiesta como una necesidad para sobrevivir entre la soledad y en un tiempo que discurre definitivamente hacia el final. La pérdida de la razón conlleva a la traición de la memoria: “Pronto entendí que nada volvería ya a encontrar igual que antes, que mis recuerdos eran sólo un reflejo tembloroso de sí mismos, que mi fidelidad a una memoria deshecha ya entre nieblas y ruinas acabaría convirtiéndose a la larga en una nueva forma de traición” (*LI.*, p. 112).

El viaje del narrador hacia atrás está condenado de antemano al fracaso porque Andrés descubre que también la memoria y el recuerdo fracasan y llevan al desengaño: “la memoria me falla y se deshace como escarcha al evocar estos últimos años de mi vida” (*LI.*, p. 113). Afirmación semejante a la del propio autor en una entrevista: “a la vez me voy dando cuenta que mi memoria es la de una destrucción, me doy cuenta que mi memoria se destruye a la vez que escribo”.⁵⁸ En *La lluvia amarilla*, el personaje de Andrés de Casa Sosas se sumerge y se pierde en el tiempo y la memoria haciendo un esfuerzo por sobrevivir al olvido. Sin embargo, el paso inevitable del tiempo y la soledad en que vive el narrador, empiezan a hacer mella en su intento de mantener vivos estos recuerdos. En un momento determinado, Andrés se pregunta si la memoria es fiable o si es una gran mentira: “¿qué es, acaso, la memoria sino una gran mentira?” Y así se presenta la novela como una alegoría de la lucha contra el olvido que está representado por la muerte, por lo cual el personaje recurrirá, a pesar de todo, a sus recuerdos para conservar su identidad y la del pueblo.

⁵⁸ Rosa María Andrés Alonso, *op. cit.*, p. 26.

En *La lluvia amarilla*, Llamazares presenta un espacio que es en sí mismo el silencio, un lugar donde se va a producir una insólita devastación. Dentro de este espacio del silencio, *La lluvia amarilla* también es una novela de la incomunicación: Andrés no habla con nadie: ni con su mujer, ni con su perra, ni con el fantasma de su madre, ni con los otros fantasmas que lo acompañan en las noches de invierno en Ainielle. El diálogo falta aun en sus recuerdos y el monólogo predomina como elemento esencial y clave para consolidar esta metáfora de la memoria reconstruida a fuerza de discurrir en una conversación consigo mismo donde todo lo recordado se interiorice y reflexione. Así, el espacio y el tiempo se enmarcan en la novela como un mundo de sobrevivientes, de sensaciones más que de sentimientos, en el cual la naturaleza, difícil y cruel, cobra un especial protagonismo, y que la construcción narrativa se hace a partir de la soledad acompañada de todos los personajes que han adquirido la calidad hostil de elementos de la naturaleza. Al respecto Rosa María Andrés Alonso afirma lo siguiente: “El narrador siguiendo una técnica impresionista, nos trasmite sobre una serie de sensaciones, porque el interés del relato se ha desplazado de la acción a la introspección y al sentimiento”.⁵⁹ Así, lo narrado corresponde más que a acciones a impresiones y sensaciones. En consecuencia, los hechos están subordinados a las sensaciones y a la memoria de estas sensaciones de la evocación personal.

Concluimos, entonces, que toda la novela es la representación de la metáfora del proceso de la memoria. Anteponiendo como hipótesis si de pronto lo que es el universo, incluso la memoria del universo, del lugar habitado, dejara de existir y así se cuestiona qué se hace de la memoria cuando ya no hay nada, quién se queda con la memoria, dónde se queda la memoria. A este punto se refiere la enigmática frase con la que finaliza la obra: “La noche queda para quien es” (*LI.*, p. 143); frase que Andrés dirá a uno de los hombres que lo

⁵⁹ Rosa María Andrés Alonso, *op. cit.*, p. 27.

encuentre muerto. La noche en Ainielle ya no será vista por nadie más, se quedará sólo para el recuerdo y, por el momento, quedará para el propio Andrés, el cual aún no muere y sigue discurriendo en su monólogo sin fin.

3.2. Julio: la imagen como recurso para la reconstrucción de la memoria

Escenas de cine mudo es una novela basada en la memoria autobiográfica y la memoria histórica; aquí las fotografías de un álbum de familia sirven de marco a la narración individual e histórica novelada. La estructura de la novela está construida, al igual que *La lluvia amarilla*, a partir de la memoria autobiográfica del narrador, el cual se apoya en estas imágenes de los doce primeros años de su vida para relatar “su historia” y aquella de un pueblo minero. Se ha considerado la novela como una autobiografía no del narrador sino del propio Llamazares, a lo que él comenta: “Lo que yo pretendía en *Escenas de cine mudo* era reflexionar sobre la memoria, sobre su naturaleza y sus mecanismos, tomando como base la línea propia y resulta que algunos entendieron que lo que quería hacer era contar mi vida.”⁶⁰ Además debemos considerar la manera en que inicia la propia novela mencionando: “Esta novela, que no otra cosa es por más que alguno le pueda parecer una autobiografía (toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción)”. Consideramos, entonces que sigue algunos de los recuerdos propios sin ser la novela reflejo de su infancia, pues para el autor, como menciona más adelante: “Cualquier parecido con la realidad no es, por tanto, mera coincidencia”, ya que el escritor se basa en su visión del mundo para crearla, sin ser ésta calco de su vida.

A esta memoria biográfica y aparentemente local, se le sobrepone la narración de una historia más general, pues se manejan noticias de interés histórico como la existencia de Francisco Franco y la repercusión de su visita por el pueblo; del asesinato de Kennedy y del aterrizaje de los norteamericanos en la luna. Ubicando así al lector en un espacio temporal específico: la posguerra española, 1963 (muerte de Kennedy), el hombre en la luna (1969).

⁶⁰ Juan Cruz, Entrevista a Julio Llamazares, *op. cit.*

Los veintiocho capítulos siguen el orden cronológico que llevan las fotografías, con algunos cortes y carencias por la falta de recuerdos en torno a ellas. Las fotografías comienzan a los seis años de Julio y continúan hasta su adolescencia, la memoria del narrador se remonta a esa época paradisíaca de la infancia en el calor del seno familiar y con la primera fotografía abre la narración partiendo de su propia figura infantil, describiéndose como “un niño rubio de seis o siete años vestido con pantalones largos y un jersey de lana gorda verde y blanco”,⁶¹ que le había hecho su madre. Pero aun en esta foto tan personal, el narrador considera que el vaho de la memoria ha logrado que olvide muchos detalles, reafirmando la teoría de la fugacidad de todo recuerdo.

El libro está empapado de sensaciones mediante las cuales el escritor se asoma a las imágenes de su infancia, a las fotos que evocan recuerdos reales o inventados que van formando su álbum personal. La narración está hilada a base de esas fotos que cubren doce años de la niñez del protagonista, un niño de nombre Julio, lo cual no deja de ser pertinente. La narración consiste en los recuerdos de la vida del niño y de la vida del pueblo minero de Olleros, en las montañas de León. El protagonista no sólo habla de su infancia sino de la de otros. Lo cuenta todo desde un tiempo en donde no existe la frontera entre la realidad y la ficción, como sucede en nuestra propia memoria. La memoria individual serpentea a través de incursionar por la memoria colectiva del pueblo así como de la histórica, ofreciendo un panorama contextualizado de una época que Llamazares ha querido salvar del olvido. El narrador presenta un retrato de esta gente condenada a una vida con pocas alegrías, y similar a la de los animales de carga que trabajan desde la cuna hasta la muerte en “La Imponderable”, la mina de carbón.

⁶¹ Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 19. Citada a partir de aquí como *Esc.*

La idea que guía la novela es la de las imágenes mudas que se animan con el lenguaje narrativo. La estructura es semejante a *La lluvia amarilla*: cada fotografía es un capítulo con autonomía pero que se encadena con la siguiente por medio de algún recuerdo en común; una palabra, un objeto o sensación sirven de hilo conductor para crear relaciones con significado para el narrador, así, el método de asociación de ideas y la palabra clave vinculan la información guardada en la memoria, aparentemente olvidada y que se activa a partir del estímulo exterior de un elemento relacionado con el recuerdo y que tenga importancia para el individuo. Tal es el caso del final del segundo capítulo con el principio del siguiente que se vale de la imagen de las escombreras de la mina abandonada en Olleros y en Berlín para recrear el recuerdo del niño y del adulto. El final del dieciséis con el principio del diecisiete por medio del azul de una fotografía vieja con el azul del mar en una playa de Ribadesella la primera vez que salió de Olleros. El capítulo diecinueve con el veinte se relacionan por la imagen de Franco, primero en su paso por el pueblo y después la huelga que se lleva a cabo en éste y en la cual el niño intuye que tiene algo que ver Franco. El capítulo veinticuatro con el veinticinco por ese sentimiento de orfandad cuando se pierde en la catedral que él nombra como premonición y el camino a la adolescencia que se presenta como una separación del hogar.

También existe una clara relación entre aquellos momentos reconstruidos de la niñez a partir de la fotografía y las vivencias que ya como adulto dan pie a que se recuperen muchos elementos de la memoria que el narrador creía perdidos. Pues todo lo narrado es una reconstrucción, una reminiscencia que trata de acercarse a lo que fue pero el niño no sabe de la perspectiva del adulto y el adulto sólo recuerda parcialidades a partir de su realidad, que en definitiva también es una reconstrucción. Tomemos como ejemplos: estando en Berlín, siendo ya adulto, recuerda Olleros y relaciona ambos paisajes cuando mira la fotografía de su hermano y él a lado de su casa, junto a las escombreras cuyo origen es igual de violento que

las de Berlín; y la foto del reloj escolar que le trae a la memoria a su madre enseñándole las horas y ambas imágenes cobran mayor sentido cuando, en su adultez, toma la costumbre de mirar cómo avanza hacia la izquierda el reloj del *British Bar* en Lisboa. Tal es el proceso de relación y recuperación de recuerdos que en un viaje a Bagdad, menciona que “recupera la música de esa foto (y la de todas las fotos de aquellos años), de Irán y la tierra de Scherezade” (*Esc.*, p. 83) refiriéndose a las fotos de la época de infancia, cuando jugaba y reñía con un niño árabe, Mustafá, o la lamentable muerte de Aziz, que quedó enterrado vivo por un desprendimiento de carbón. Un dato, al parecer biográfico, su reportaje de 1986 sobre las minas de hierro en Laponia y las de El Bierzo en León, también detonan los recuerdos de su infancia más allá de lo que las fotografías pueden permitirle: relaciona el paisaje de su niñez de aventura con sus amigos en la mina, la foto de él con su hermano y la bocamina de fondo y las sensaciones que le produjo entrar a las minas a hacer el reportaje. Llamazares recrea un mundo pasado que en la novela se convierte en presente perdurable al ser recordado, la narración proviene de una memoria infantil recreada con ingenuidad que deja constancia del pasado pero con chispazos de dureza y nostalgia del hombre adulto que regresa a su álbum familiar para reconstruir sus recuerdos ya fragmentados.

En el primer capítulo, “Mientras pasan los títulos de créditos”, se abre la novela y se establece el enfoque de la obra: la recuperación de la memoria a partir de 30 imágenes fotográficas de los primeros doce años de Julio en Olleros. A partir de este subtítulo y de la intención del narrador hay una suerte de retroceso, de remontarse al pasado, y apunta al deseo de comenzar por el fin, tomando en cuenta que los créditos generalmente se pasan al final de la película y funcionan como cuadro de presentación. Postula, en forma tergiversada, un cuestionamiento existencialista que según el narrador, aprendió con los mineros: si hay o no vida antes de la muerte. Al igual que *La lluvia amarilla*, nos encontramos con una narración de estructura circular que abre con una pregunta y cierra con su posible respuesta: “La

pregunta no es si hay vida después de la muerte; la pregunta es si hay vida antes de la muerte” (*Esc.*, p. 11). Y el recorrido por todo el álbum fotográfico pretende, a cada momento, responder dicha pregunta. Qué mejor manera de presentarse y de responder la pregunta que describiendo Olleros como “un sucio y turbulento hacinamiento de más de cuatro mil almas” (*Esc.*, p. 15), lo cual alude a una existencia precaria, desoladora y trágica. Se da una suerte de conservar los recuerdos como el cine conserva la secuencia de imágenes, sin embargo para la realidad de los mineros es diferente pues antes de su muerte no se sabe si tenían vida: “Seguramente hacía años que para ellos el tiempo ya no era una película en la que los días se sucedían uno tras otro como en el cine los fotogramas, sino una pantalla en blanco, una pantalla infinita en la que ya no había nada” (*Esc.*, p. 100).

Olleros está descrito brevemente con sus mujeres en las calles, los mineros sucios y cansados cruzando la plaza y los niños jugando, todo en blanco y negro; igual que las fotos de esa época y de la realidad de Olleros según la visión infantil del narrador: “el blanco de los tendales y de la nieve y el negro del carbón” (*Esc.*, p. 121). El narrador, aunque no pertenece al grupo de las familias mineras por ser hijo del maestro de la escuela, establece un estrecho vínculo con ellas, conoce su realidad y descubre el sentido de la vida y la muerte desde su perspectiva infantil, así Julio dice: “con esa gente, y con los hijos de esos mineros para los que la propia vida no valía mucho más que una partida de cartas (acostumbrados como estaban a jugársela allá abajo), fue con los que yo aprendí todo lo realmente importante que he aprendido con los años” (*Esc.*, p. 15). Como en *La lluvia amarilla*, la reflexión del narrador, ahora adulto, proyecta una realidad derrotada y desesperanzada del pueblo y sus habitantes:

Encerrados día y noche en aquel pozo en el que hasta las montañas estaban muertas y en el que los arroyos bajaban negros por el carbón, sólo la nieve y la ropa blanca rompían con su presencia la tristeza de un paisaje. (*Esc.*, p. 123)

Al igual que en la otra novela citada, la condición del hombre es presentada semejante a la de un animal: “En el fondo, unos y otros éramos como aquellas mulas que arrastraban las vagonetas por las rampas de la mina antes de su mecanización y que tenían las cuabras también dentro del pozo porque ya eran incapaces de soportar la luz.” (*Esc.*, p. 123) Y es que el blanco y negro no sólo cubría a los mineros sino al pueblo entero acostumbrado a la oscuridad de la ceniza y al hacinamiento de tantas familias sin esperanza.

En contraste con el aislamiento de Andrés de Casa Sosas, en *Escenas de cine mudo* resalta el concepto de hacinamiento del hombre. Ya desde el comienzo de la novela leemos de Olleros: “Un pueblo duro y violento (por más que lo rodeara un bucólico y bellissimo paisaje) en el que se hacinaban y trabajaban más de ochocientas familias” (*Esc.*, p. 11). El concepto de hacinamiento culmina con la última fotografía del álbum donde claramente nos informa el narrador: “Es el último del álbum y el último también que conservo de Olleros: ese montón de colmenas llenas de hombres anónimos, como mis padres, que sigue inmóvil en mi memoria, pero del que yo ya me estaba yendo. Como la nieve.” (*Esc.*, p. 219). En esta última fotografía se responde a la pregunta inicial: dentro de Olleros no había vida antes de la muerte.

El relato de *Escenas de cine mudo* está dividido básicamente en dos partes: aquella que ocurre basándose en las fotografías en blanco y negro, y aquella que parte de las fotos de color. Si consideramos que el autor propone la novela como un símil de los procesos de la memoria y que ésta se recuerda en blanco y negro, es representativo el hecho de que las primeras imágenes sean solamente en estos dos colores y el observador les va poniendo color conforme se va dando la toma de conciencia de su realidad. La colección de fotos en blanco y negro corresponde, significativamente, a una edad temprana e inocente del narrador que va conociendo la realidad de su pueblo desarrollando un juicio crítico sobre la existencia humana. Las fotos en color coinciden con la aproximación a la adolescencia del personaje. A partir del capítulo dieciséis, “El color del mundo”, se marca el inicio de la madurez, del

conocimiento profundo de que hay otras realidades fuera de las blanco y negro del pueblo natal y una toma de conciencia del paso del tiempo, señalando así el termino de la niñez y el abrigo en la casa familiar. Dice el narrador:

Entre el verano de 1964, que fue cuando conocí el color y, con él, el movimiento, y mi partida de Olleros, mi memoria empezó a crecer y a adquirir poco a poco dimensiones y relieve. No es que el color se lo diera; es que me había hecho mayor y empezaba a verlo todo de manera diferente (*Esc.*, p. 180).

En *Escenas de cine mudo* las fotografías sirven de ardid para desencadenar la memoria como los objetos sirven para la reconstrucción de la historia de Andrés de Casa Sosas en *La lluvia amarilla*. Principalmente, el autor va a equiparar constantemente los procesos de producción, reproducción y representación de anécdotas individuales y colectivas a partir de cuatro fuentes que se van relacionando: las fotografías, el cine, la lectura y la memoria; todos considerados como artes y parte medular de la novela por conformar la realidad del narrador y ser reflejo de su desarrollo. Comencemos por la manera de definir al recuerdo, dice el narrador: “no son más que carteleras, escenas de una película que se quedó reducida a cuatro o cinco momentos” (*Esc.*, p. 39), y a su vez las carteleras sólo son papeles viejos, pintados y descoloridos tan fugaces que permiten, al igual que la memoria, la reconstrucción. Tal como lo hacía el narrador de *La lluvia amarilla*, aquí también se hace notar la habilidad y la necesidad de inventar realidades (*Esc.*, p.16) para conservar una memoria: “Habitado como estaba a inventar [...] mirando las carteleras de la vitrina, incluso me gustaba no poderlas entender porque ello me permitía inventar una distinta cada vez aunque la proyección fuera la misma” (*Esc.*, p. 60).

Establece semejanza entre la oscuridad del cine cuando se enciende el proyector y la habitación cuando prende la linterna para leer entre las sábanas y el efecto posterior en ambas situaciones:

otra luz diferente se encendía ante mis ojos y me transportaba lejos del lugar en el que estaba. [...] yo cabalgaba con el protagonista [...] compartiendo con él sus aventuras y afrontando a su lado los múltiples peligros que le acechaban. (Esc., p. 76)

El cine es fundamental para la obra de Llamazares, cabe mencionar sus múltiples trabajos como guionista y actor, pero también su gusto personal por ser espectador; él mismo explica cómo lo influye el cine:

Para mí el cine ha sido fundamental, seguramente más que la literatura, porque yo pasé muchas más horas metido en el cine de mi pueblo, o luego en el cine de los barrios de las ciudades donde vivía, que leyendo. [...] Yo aprendí a ver el mundo a través del cine [...] porque es una máquina de sueños, una máquina para soñar despierto. Igual que la literatura, pero más evidente.⁶²

Rosa Montero apoya la opinión de Llamazares al considerar que la mirada de los novelistas de su generación ha cambiado por influencia del cine y dice: “La influencia de la narrativa cinematográfica es mayor que la literaria”.⁶³ En esta novela no hay fronteras bien definidas entre géneros ni entre los medios de expresión: novela, lírica, ensayo se unen lo mismo que los procesos del cine, televisión, música, literatura y periodismo. Hay que tomar en cuenta que Julio Llamazares considera al cine como el arte mismo por ser el cúmulo de todas las artes y menciona que:

el cine no es el séptimo arte, como se dice, sino el arte total. Es la suma de todas las artes, porque es fotografía, imagen; es teatro, en la interpretación de los actores; es música, porque hay música; es novela, porque hay un argumento narrativo; pintura muchas veces en cada plano y arquitectura en los decorados.⁶⁴

Y para este caso es muy significativo el nombre del encargado del cine *El Minero*, que en realidad se refiere al cine Obrero del pueblo minero de su niñez, el señor Mundo; tomando en

⁶² Citado por Ma. Antonia Suárez Rodríguez, *op. cit.*, p. 72.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

cuenta la influencia del cine para el desarrollo del niño Julio quien comenta que conoció Estados Unidos por el cine y la lectura de las novelitas que intercambiaba en el quiosco; así el cine y la lectura son el primer contacto con el mundo exterior, con la realidad que no es blanco y negro. Vuelve a comparar las fotografías con los recuerdos cuando menciona: “Cierto que los recuerdos, como las fotografías, van perdiendo poco a poco los colores con el tiempo (la memoria es una cámara que difumina el color)” (*Esc.*, p. 121), reafirmando la postura de la fugacidad de lo material y lo inmaterial. Realidad que lo “remite inevitablemente a las películas en las que los paisajes y los actores parecían sombras” (*Esc.*, p.121), realidad con la que se identifica, pues su propio mundo aún era gris.

El narrador niño no solamente compara los procesos sino que va proyectando su realidad bajo perspectivas cinematográficas, bajo el lente de una cámara o en términos narrativos: reconstruye la película a partir de la cartelera donde el niño es el protagonista, que besa a la rubia y la impresión que le causa la imagen del cabello de Julia Adams movido por el viento de un auto que pasa rápidamente. Menciona, incluso la posición de los fotógrafos al congelar un momento en papel: “a juzgar por el encuadre, la debió de hacer desde el monte que había al final de la cuesta” (*Esc.*, p.40). Los paisajes se presentan como cuadros fotográficos de una cámara fija y en suave movimiento: “la visión de la cordillera recortándose en el cielo como en una gran pantalla. Recuerdo el brillo del sol filtrándose entre los árboles” (*Esc.*, p. 136). Narra el accidente de *Tango* en términos cinematográficos, como si él fuera al mismo tiempo personaje, cámara y observador, mostrándonos la aceleración con que se van dando los cuadros:

Todo sucedió muy rápido, en apenas diez segundos, que fueron aproximadamente los que tardó en cruzar la pantalla. Se acercó, pasó ante mí (no iba a mucha velocidad: había nieve en la calzada), siguió veinte o treinta metros y, de pronto, cuando estaba a punto ya de desaparecer del cuadro, salió despedido a un lado, como si

fuera un cohete [...] y, a partir de ese momento, yo pasé a un segundo plano. (*Esc.*, p. 172)

Así notamos que en la novela se mezcla la perspectiva infantil con la visión del mundo adulto, aunque en ocasiones no es claro dónde surge una y dónde termina la otra, por ejemplo cuando recuerda el viaje al mar y la manera en que la relaciona con su idea ingenua de la imagen de Franco que sólo existía como tal en el retrato que colgaba en la escuela, en los libros y en los noticiarios cinematográficos; y que sólo lo podía definir como el olor de la carne de ballena porque alguna vez escuchó que le gustaba ir a pescar. Sin embargo, brevemente hace un comentario desde su conocimiento histórico de adulto: “los mineros éramos un peligro, el mayor de todo el viaje, para los encargados de velar por la seguridad de Franco” (*Esc.*, p. 142). Así, entre la visión del mundo infantil y madura, el narrador describe una realidad donde la fotografía juega un papel central para la reconstrucción de una identidad individual y colectiva, pues “refleja mejor su tiempo que todas las historias y novelas de la época” (*Esc.*, p. 127), privilegiando a la fotografía incluso ante el cine, al que va a dar origen, porque éste no congela la imagen, no la mantiene a nuestra disposición. Si se alude al mismo tiempo al cine y a la narración es porque la película se forma a partir de la serie de imágenes congeladas (fotos) que se desarrollan en materia narrativa al igual que los recuerdos que revelan la vida en Olleros.

En la novela lo cotidiano pasa a ser materia histórica, así el narrador nos relata tanto la historia de los personajes del pueblo como la llegada de la televisión a Olleros en 1963, destronando a la radio que cubría una doble función: entretenimiento e información; el atentado contra el presidente Kennedy; la huelga minera de septiembre de 1964; el viaje del hombre a la luna y el despertar de un niño a la realidad de la dictadura de Franco, que aunque son conocidos por el narrador adulto se presentan bajo la visión de ingenuidad del niño que no comprende plenamente las situaciones. El claro ejemplo es el capítulo veinte, “La

huelga (Película para mayores)”, donde el narrador presenta desde su perspectiva infantil la época franquista y los métodos que existían en la escuela y en la sociedad de Olleros para inculcar la doctrina franquista, así como un conjunto de sucesos secundarios que van a formar la imagen negativa del dictador:

Por su culpa, solamente en los dos últimos meses, había perdido dos dientes, me había pegado mi padre, había perdido una apuesta (con Ibarra, el día del cruce: yo decía que paraba) y, por si faltara poco, los mineros iban a hacer una huelga (*Esc.*, p. 159).

Así un conjunto de hechos cotidianos y vagos, pues el niño no sabe ninguna consecuencia política ni histórica pero presiente la gravedad por la repercusión en su tranquilidad familiar, se mezclan con los sucesos históricos marcando una postura abiertamente clara contra el dictador. A lo político se une lo cotidiano y lo desplaza como el accidente de la Orquesta compostelana que provoca mayor alboroto que la visita de Franco; la leyenda de la formación del pueblo de Sabero en 1845 y su mina de hierro y carbón; los festejos de cada quince días de paga y el conjunto de anécdotas particulares y compartidas que van formando la secuencia de fotos y la novela.

Lo que detona el recuerdo es algo secundario, una imagen de segundo plano o incluso la impresión del vago recuerdo de un objeto o sensación, por ejemplo la estufa de la escuela que no se ve en la imagen pero los objetos en el retrato le recuerdan la estufa y como era usada, así como el olor de leche en polvo, de carbón y tinta o la imagen de los perros callejeros cuya impresión detona toda una serie de anécdotas. En consecuencia, el autor presenta la fotografía como el medio para la recuperación y conservación de la memoria que nace de lo cotidiano y de lo anecdótico, para hacer lo irreal real y lo fugitivo eterno. Tal vez por eso, “las fotografías más verdaderas, las más auténticas, son aquellas que reflejan escenas sin importancia o momentos de la vida intrascendentes” (*Esc.*, p. 127), ya que

según el narrador, ésta es la única manera de salvar lo fugaz de la muerte. Recordemos el recurso empleado también en *La lluvia amarilla*, donde nuestro narrador parte de elementos mínimos para la reconstrucción y casi invención de su historia casi perdida:

Para detener lo fugaz, lo instantáneo, hay que fijar la vista en una cosa, mejor cuanto más efímera: una nube que cruza el horizonte, un perro que se aleja, un periódico llevado por el viento, y grabarla en la memoria para poder algún día rescatar a través de ella ese momento (*Esc.*, p. 127).

Para el autor, la estimulación de la memoria no sólo se limita a las fotografías sino que se expande a los sentidos del olfato y el oído. Llamazares ha dicho en una entrevista con José María Obiol, que “la memoria también es el olor de las cosas que fueron”.⁶⁵ Por ejemplo, existen varias instantáneas que desprenden un olor que da paso a la serie de recuerdos, por ejemplo el de la leche en polvo y el del carbón, el de la chimenea y el de la tinta que evocan el ambiente escolar; el olor de la gasolina, el frío de la mañana y el resplandor del coche cuando se alejó el día que su hermano se fue de Olleros a estudiar a Madrid; el penetrante olor de los tilos y los laureles mojados, así como el resplandor azul de su viaje al mar; la textura extraña de la carne de ballena: ni salada ni dulce que le recuerdan su enfermedad a los seis años, el paseo al mar y la visita de Franco. Al igual que en *La lluvia amarilla*, todo tipo de sensaciones son pretexto para recordar o inventar un momento en particular. La imagen puede evocar una sensación, por ejemplo la fotografía de él caminando por la carretera, con pasamontañas y las manos en las bolsas del abrigo, lo cual le recuerda primero la sensación del frío de Olleros y después, la figura de una modista contrahecha y el camino por Sabero cuando había comenzado de bachiller. También la música juega un papel importante en la conservación o reconstrucción de los recuerdos, a partir de la foto parece escucharla y viceversa. Tal es el caso de la música en la pista de Martiniano y el momento que se conserva: el baile en la

⁶⁵ Citado por Kenna Caridad Ravenet en *op. cit.*, p. 95.

colina con la hija menor del guarda y cómo el narrador relaciona las sensaciones del momento con la tonada de “Reloj, detén tu camino...” con la imagen de las carteleras que anunciaban el baile. Tanto ellos como los bailarines de la cartelera han vencido al tiempo, pues se quedaron congelados en dicho momento, como la foto tomada ese mismo día donde se ve a Julio y a su hermana, en el verano de 1962:

junto al cartel que anunciaba el baile de los domingos y en el que hay pintada una pareja que, como yo hubiera querido aquella noche, continúa bailando desde entonces y seguirá haciéndolo siempre mientras exista esta fotografía que detuvo el reloj del tiempo.
(*Esc.*, p. 49)

Como hemos visto, constantemente se hace uso de la imagen para presentar lo narrado, se comparan las impresiones y los procesos de la fotografía, el cine, la narración con el objetivo de reproducir una parte de la historia perdida del narrador. Así, José María Obiol apunta que en esta novela “Llamazares ha introducido la figura del fotógrafo que hace la función del narrador omnisciente, el cual no construye con palabras sino con imágenes.”⁶⁶ El fotógrafo captura la primera impresión que va a dar pie a toda una narración y de un momento aparentemente intrascendente va a marcar el ritmo a seguir por la novela. Este narrador omnisciente está en las afueras del cine, en el cruce de un camino, en la playa, en la escuela, en todo lugar clave para esos primeros años de nuestro personaje-narrador divididos entre la infancia y la adolescencia. Y se podría asegurar que el personaje-narrador sólo es un medio para transcribir a palabras la obra del fotógrafo, esa obra que desde un principio pretende conservar una realidad de los recuerdos y además mantener al niño junto a los suyos a pesar de que él pronto se alejara del hogar: “El fotógrafo me unió a ellos en aquel preciso instante y, mientras la fotografía exista, ya siempre estaremos juntos” (*Esc.*, p. 99).

⁶⁶ Citado por Kenna Caridad Ravenet, *op. cit.*, p. 88.

Julio Llamazares presenta todas estas artes como un medio óptimo y semejante para la conservación de la memoria; vemos cómo el efecto de la mirada hacia la imagen que retiene la cámara es la misma del lector que reconstruye lo narrado, la misma del narrador niño-adulto, que se ve lejano ya de los suyos pero perpetuamente con ellos gracias a la imagen. Ganándole al tiempo, deteniéndolo mientras se observan las imágenes y se lee la novela en torno a ellas, por ejemplo, cuando contempla una foto suya en el puente de La Salera y recuerda a sus amigos en la fotografía, mirando al abismo que se extiende debajo del puente, y comenta:

cinco muchachos que me miran desde lo alto de un puente que a lo peor ya ni existe aunque en la fotografía siga anclado en el abismo. En el abismo siguen, ya para siempre inmóviles los muchachos y el cielo y el tren. (*Esc.*, p. 56)

En *La lluvia amarilla*, el recurso para evitar o por lo menos engañar el paso del tiempo es la incansable recapitulación de una historia de lealtad al pueblo natal; en *Escenas de cine mudo* lo que da la falsa ilusión de capturar y congelar un momento en el tiempo es la fotografía. Susan Sontag menciona al respecto que “las fotografías representan una lasca del tiempo, no el fluir del tiempo y por eso las recordamos más [...] o sea, recuperan un momento dado y lo perpetúan en un presente a disposición del vidente”.⁶⁷ Cada fotografía representa un momento vivido, ahora reducido a un trozo de papel, son más que una imagen, se convierten en una reinterpretación de la realidad. Dentro de *Escenas de cine mudo* reafirma la tesis sobre la necesidad de conservar la memoria, y llegar incluso a reinventarla a partir de mínimos elementos o de sueños, propuesta en *La lluvia amarilla*: “Hay veces en que los

⁶⁷ Citada por Kenna, Caridad Ravenet, *op. cit.*, p. 147.

sueños, a fuerza de repetirse, nos poseen con tal fuerza que terminan convirtiéndose en recuerdos” (*Esc.*, p. 107).

Tal como en la otra novela, el narrador reconoce que lo recordado sólo es parcialmente real pues de nuevo señala su afición por recrear realidades para evitar desconocerlas y comenta: “las fotos ajenas (fotos antiguas o de desconocidos o fotos que perdieron hace tiempo ya a sus dueños). Los miro y les pongo nombres como si, de esa manera, les dotara al mismo tiempo de memoria” (*Esc.*, p. 203).

Para nuestro narrador, además, la fotografía se convierte en su propia medida de tiempo, tomando en cuenta que ignora el paso del tiempo en el reloj o se ilusiona con la idea de los relojes que corren a la izquierda como el de Lisboa: “lo recuerdo todavía, tantos años después y tantas fotografías en la distancia” (*Esc.*, p. 28).

El hombre mantiene una constante lucha contra el tiempo y la fotografía puede romper la barrera del tiempo y crear un espacio personal, donde todo momento y hasta el más mínimo detalle puede ser recuperable y trascendente para la conservación de la historia de un individuo o una comunidad. Así, en esta novela se observa la existencia no a través del recuerdo sino por la fotografía, incluso cuando se va a emitir un juicio sobre los acontecimientos históricos del momento, se recurre a la perspectiva infantil y los sucesos de valor universal se someten a las vivencias individuales de los personajes de la comunidad a través de la visión de un niño. Así la historia del individuo y la Historia se van uniendo: “los recuerdos se agarran unos a otros, como si fueran cerezas, formando una película tan lógica que parece que recuperara el tiempo” (*Esc.*, p. 179).

Cada narración correspondiente a cada fotografía se presenta descrita desde distintas perspectivas, algunas narradas con el tono desesperanzado del adulto y otras desde la visión ingenua del niño que es recordado por el adulto, otra es la visión del fotógrafo y otra la del lector que observa las fotografías a partir de lo narrado. Es pertinente, entonces hablar del

efecto de desdoblamiento de la voz narrativa pero también del desdoblamiento del personaje, tal como lo vemos en *La lluvia amarilla*: el hombre que se está mirando a sí mismo, se mira por primera vez en su totalidad, se reconoce a través de los recuerdos que va recuperando o construyendo, el hombre que se encuentra frente a otro hombre: él mismo, el Yo que narra y el Yo de la fotografía. Esto provoca un enfrentamiento pues el narrador no se reconoce como la imagen que está recuperando, el niño jamás se imaginó ser el adulto que lo miraría y el adulto ya no recuerda mucho de él cuando niño:

Desde cada fotografía, nos miran siempre los ojos de un fantasma. A veces, ese fantasma tiene nuestros mismos ojos, nuestro mismo rostro, incluso nuestro mismo nombre y apellidos. Pero, a pesar de ello, los dos somos para el otro dos absolutos desconocidos (*Esc.*, p. 25).

Escenas de cine mudo es una de las novelas de Llamazares que reúne en sí misma lo narrativo, lo ensayístico y lo lírico, del mismo modo en la obra influyen los procesos de creación y recreación de la fotografía, el cine, la memoria y la escritura. Así, se presenta esta novela como otro intento del escritor de recuperar una memoria individual y colectiva y explicar el proceso de esta memoria conjuntando diversas artes, por lo que el mismo autor argumenta:

Mi objetivo no era hacer un libro de memorias, [...], novela sobre cómo la memoria es una cámara de cine que proyecta la película de nuestra propia vida. Y como todas las películas, a veces se recuerda, a veces se inventa, porque, como todas, está fragmentada, cortada y rota por muchas partes.⁶⁸

⁶⁸ Citado por Ma. Antonia Suárez Rodríguez, *op. cit.*, p. 170.

3.3. Personajes fantasmas y marginales

Llamazares recoge en su narrativa personas sin importancia aparente, olvidadas, mediocres pero grandes conversadores, muy retóricos, marcadamente esperpénticos porque pasan el tiempo contando su desgracia; el narrador las arranca del anonimato para elevarlas a personajes de trascendencia para lo que representan en su obra. Para el novelista todos los personajes son máscaras del autor y todos están contando conjuntamente su vida, de aquí el elemento autoreferencial persistente en su obra, pues en ocasiones hace alusión a una parte de su vida, a veces a alguien conocido. La figura de estos personajes marginales se inaugura con el Quijote, la imagen del perdedor que tiene su honor, su ética y una resistencia infranqueable contra la naturaleza y contra el paso del tiempo, la ilusión frente a la realidad y la exaltación de la locura como un estado de conciencia pleno donde se responden muchas interrogantes de la existencia misma.

Los personajes fantasmas y marginales son otra de las constantes en las novelas de Llamazares. Tanto en *La lluvia amarilla* como en *Escenas de cine mudo* la narración presenta alguno o varios de ellos. Nos van a guiar por caminos ya conocidos en la tradición literaria, no sólo compartiendo una actitud similar con respecto al tiempo y a la memoria, sino también convirtiéndose en prototipos. Así nos encontramos con el fracasado, aquel que lucha una batalla perdida de antemano como el maquis que vivió su juventud escondido a causa del franquismo o el minero pobre y enfermo, el hombre que se aferra a un mundo que va desapareciendo junto con él y que no se da por vencido aunque sabe que ya no puede remediar su futuro. También están los viajeros que deambulan entre pasado y presente buscando su memoria, reconstruyendo sus raíces para reafirmar su identidad como individuos y como comunidad ante un mundo amenazado por el olvido.

El interés de Llamazares por los personajes marginados por una sociedad que no comparte ni sus valores ni su sufrimiento humano porque ignora sus códigos, aquellos que no

aceptan normalmente la conducta marcada por la sociedad, que se salen de toda expectativa y que viven en situaciones extremas sin escapar de ello, se debe a que el personaje para Llamazares tiene una función ejemplar:

Ejemplaridad que les viene de las historias que viven, pero también de su condición que es la de su propia imagen. Todos son amigos míos o personajes que conozco o he conocido y a los que, en vez de dedicarles un cuento, como es costumbre en literatura, les he convertido en protagonistas, no sé si contra su voluntad, pero sí sin su conocimiento, de sus propias historias literarias [...] En cualquier caso, todos son como los cuentos: gente sin solución, sin destino, gente al margen de la vida.⁶⁹

Por ejemplo, *La lluvia amarilla* se inicia presentando de manera general tanto a Ainielle como a los personajes, estableciendo un punto de partida para ubicar al lector en el espacio, tiempo y ambiente de lo que va a leer, comprobando que la historia contada aborda un conflicto real que tiene mucho o poco de lo que realmente vivieron los pueblos abandonados del Pirineo español y de cada pueblo que ha sido abandonado por sus habitantes a través de la historia del mundo: “Todos los personajes de este libro, sin embargo, son pura fantasía de su autor, aunque (sin él saberlo) bien pudieran ser los verdaderos.” (*Ll.*, p. 7)

Dice Llamazares: “Siento una fascinación especial por los personajes marginales, en el sentido literal del término, aquellos que se salen del engranaje de la normalidad y se dedican a vivir en los márgenes del sistema. Me parecen personajes mucho más ricos desde el punto de vista narrativo”,⁷⁰ y es que a partir de esa ejemplaridad puede construir la narración hacia el camino menos esperado, con todo el suspenso y la riqueza narrativa que se pueda ocurrir, sin atarse a los compromisos de personajes de carácter rígido. Tal es el caso, por ejemplo de Andrés de Casa Sosas quien está inspirado en un hombre que verdaderamente vivió solo diez años en un pueblo abandonado, o del mismo Julio de *Escenas de cine mudo*, que refleja los recuerdos ficcionalizados de niñez del escritor; ninguno se ciñe a un modelo.

⁶⁹ Citado por Luis Veres, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁰ Luis Veres, *op. cit.*, p. 2.

En *La lluvia amarilla*, el protagonista, Andrés de Casas Sosas, es actor y narrador de lo que ocurrió en su pasado y que está formando parte de su presente a través de la recreación mnemotécnica del monólogo. Es un personaje casi vacío, de quien sólo sabemos inconexos episodios de su recuerdo, pues nos habla desde su lecho de muerte. El abandono en el que se encuentra y esa fidelidad exagerada que lo obliga a permanecer en Ainielle cuando todos se han ido nos habla de un personaje marginal, que manifiesta este carácter a partir de su relación con la imagen del perro sarnoso, con la que constantemente se define. Andrés rompe con toda la expectativa de normalidad, aferrado a sus recuerdos y a la idea de conservarse y conservar su pueblo a partir de narrarse sus recuerdos. No sabemos ni su nombre hasta el final de la novela y su edad sólo se puede conocer al compararla con la edad de un árbol que, dice, fue plantado cuando él nació; todo lo que sabemos surge por los recuerdos hilados a partir de objetos, de referencias espaciales y sensaciones.

Al final de la novela, Andrés deja de estar solo pues entre su pérdida de conciencia regresan los fantasmas de Sabina, de su madre, de Camilo y de Sara a hacerle compañía; a éstos podríamos llamarlos personajes secundarios pues no interactúan en la obra, más bien se presentan como metáforas de la soledad acompañada en que siempre vivieron todos, y como una imagen inevitable del final de Andrés y de toda la historia que pretendió conservar. Estos personajes, que no realizan acción alguna pero que son fundamentales para la reconstrucción de la memoria, son de carácter marginal ya que Llamazares también considera como rasgo de la marginalidad aquellos personajes que viven en mundos fronterizos entre la realidad y la imaginación, esos personajes de la ficción literaria que son casi siempre unos seres oscuros cuyas vidas se envuelven de tragedia. Así, los fantasmas regresan a habitar los recuerdos, a llenar los espacios en la soledad del narrador y a servir como detonadores de recuerdos en la recuperación de su historia personal.

Desde el protagonista hasta los fantasmas que invaden sus recuerdos saben que están sentenciados a perder, vivieron o viven haciendo algo en lo que creen: salvar la memoria colectiva e individual por ejemplo, pero sin ninguna esperanza; están condenados de antemano a fracasar pero no por ello renuncian. De acuerdo con María Dolores de Asís, a Llamazares “le interesa el hombre en su individualidad, en cuanto a ser precario y amenazado, pero a la vez invadido de valores que traspasan los límites de la materia, valores que se manifiestan al insinuar continuamente los porqués de la existencia humana”,⁷¹ en esto también radica la ejemplaridad de la que el mismo escritor habla cuando define a sus personajes.

La narrativa de Llamazares no sólo se puede definir como poética sino también con una profunda y bien cimentada base de suspenso o casi terror cuando se acercan al narrador los seres fantasmales que habitan entre su sueño y su vigilia. El autor construye breves episodios entre ficción y realidad donde surgen los personajes fantasmas, contruidos con tal maestría que logran impactar al lector y dar un vuelco al ambiente y al tono de la historia impidiendo que se vuelva lineal. Dos apariciones que sin duda impresionan son la del fantasma de la anciana calcinada y la historia del hijo deforme de Acín, ambas cubiertas por la duda de un hecho entre la realidad y la fiebre de la locura. La historia del hijo deforme de Acín se remonta a la niñez de Andrés, cuando los asustaban con el cuento de que en la caballeriza de Acín vivía su hijo, quien había nacido deforme por lo que lo ataban como a las bestias. El narrador asegura que nunca vio ni escuchó nada; sin embargo, la fuerza del relato terrorífico es más fuerte que su duda entre si sería verdad o no la existencia del niño con “horrible raquitismo y deformidad” (*Ll.*, p. 62), porque las palabras que utiliza nos invitan a entrar en ese juego del viejo cuento de miedo: “Se decía también que, por las noches, lo amarraban a las barras de la

⁷¹ Citada por Kenna, Caridad Ravenet, *op. cit.*, p. 66.

cama y que se le oía gemir hasta el amanecer.” (LI., p. 62) Es en la casa de Acín, mientras recuerda esto, cuando es picado por una víbora y entre todas las alucinaciones que tiene predomina la imagen de este niño que lo atormenta. Este personaje fantasma-marginal también vive su propia desgracia de abandono; Andrés comenta que cuando el niño muere sus padres se van dejando olvidado su recuerdo, una constante en los personajes de esta novela. Y como personaje marginal entra en la calidad de vagabundo irreal:

a pesar del silencio y de los años pasados desde entonces, su sombra siguió siempre alrededor de la casa como un triste recuerdo o como una maldición. Sobre todo, desde que Acín y su mujer se marcharon del pueblo abandonando a su destino la casa y la memoria de su hijo. (LI., p. 63)

Uno de los pocos y últimos paseos que el narrador da, desemboca en la aparición y persecución del fantasma de la anciana calcinada en el terrible incendio del caserón de Sobrepuerto. Debe tomarse en cuenta que ésta es una referencia mencionada constantemente, para contextualizar como punto de ubicación lo alto de Sobrepuerto. La anciana es otro personaje fantasma-marginal que permanece perdido o suspendido en su abandono, sufriendo la misma soledad y olvido de Andrés: “suplicando, como si llevara allí desde aquel día esperando a que alguien regresara a socorrerla.” (LI., p.112)

La importancia de todas estas apariciones fantasmagóricas radica en que el escritor pretende realzar la importancia de Ainielle como lugar que tiene presos aquellos fantasmas que, como Andrés, se quedaron abandonados con la desesperanza de conservar la memoria de un pueblo y sin poder abandonar su lugar natal aunque se haya llenado de muerte; y entonces, al igual que los objetos y sensaciones sirven como hilos conductores que dan paso de un recuerdo a otro, son entonces detonadores de la memoria del narrador. Además de servir como reflejo del pasado, presente y futuro del narrador pues él sabe que aunque muera quedará atrapado en el pueblo pues nadie se acuerda de él. La realidad que vive nuestro

narrador es confusa, se pasa del sueño a la conciencia y, así, los recuerdos del dolor de los fantasmas se confunden en su propio cuerpo y entonces el narrador se ve confundido entre lo que siente y lo que otros sintieron o siguen sintiendo en su divagar entre la vida y la muerte en la memoria de los otros:

¡Dadme agua y matadme!

Pero ¿quién lo está diciendo? ¿De quién es esta voz que lo repite, monótona e incansable, desde hace ya algún tiempo?

¿Es la voz de la vieja o es mi propia voz la que repite sus palabras?

¿Y esta respiración? ¿Es mi respiración o es la respiración final –final e interminable- de mi hija?
(*Ll.*, p. 113)

La trascendencia de estos personajes fantasmas-marginales en la obra de Julio Llamazares radica en su necesidad de conservar su historia a través del tiempo y la soledad. Andrés se impone la misión de mantener Ainielle con vida, Julio quiere recuperar los recuerdos de su niñez y pretende explicar y conservar la memoria a través de la narración, a ratos reconociendo que nada detiene el paso del tiempo y que toda narración, fotografía o monólogo sin fin se pierde y oscurece con el paso del tiempo, cuando ni sus mismos protagonistas se reconocen en esas imágenes y tristemente se debe recurrir a la reconstrucción:

porque las fotografías también se mueren. Se van secando como las hojas, y al final, acaban cayéndose. Y, al cabo de los años, cuando volvemos a verlas, en lugar de un recuerdo, como las carteleras del cine, lo único que nos muestran es un cuadro sin sonido ni argumento. (*Esc.*, p. 182)

Pero es importante señalar los cambios de tono, entre desesperanzado y convencido de que se haga lo que se haga todo está perdido y da la impresión de que hay maneras fidedignas de conservar la memoria y la identidad a partir de medios narrativos y no narrativos: la fotografía

o el monólogo. Reconociendo estos recursos como versiones pálidas del recuerdo o como apoyos de la memoria: “Mientras la fotografía exista, ellos seguirán viviendo. Porque las fotografías son como estrellas: siguen brillando durante años aunque haga siglos que ya se han muerto” (*Esc.*, p. 204).

En el caso de *Escenas de cine mudo*, los personajes marginales predominan sobre los fantasmas; sin embargo, la vida de los mineros descritos se vuelve una deprimente impresión de sus protagonistas, quienes se caracterizan por estar “enterrados” en su trabajo, en su pueblo, hacinados en unas cuantas fotografías de un álbum o en una anécdota ya poco clara: “Salvo quienes, en el empeño, se quedaron ellos mismos para siempre allí enterrados, sin dejar otro recuerdo de su paso que alguna lejana anécdota” (*Esc.*, p. 12).

Los personajes marginales de *Escenas de cine mudo* son personas grises, con vida entre el blanco y negro del cine, cuya existencia se limita a las amarguras del trabajo en la mina y sólo tres alegrías: la visita del circo ambulante, el día de quincena y el baile con la música de Martiniano. Como recurso naturalista tenemos la idea de condicionamiento ya que todos los personajes están conscientes de que su muerte será prematura y no tienen intención alguna de cambiar de vida pues de padres a hijos se va predeterminando dicho futuro. El primer personaje que vemos descrito en estos parámetros es José Antonio, el hijo del arenero, cuya foto se define como “la voz de un muerto”; de vida y muerte trágica entre las llantas de la camioneta de su propio padre. Otro es Celino, el vagabundo dedicado a venderles a escondidas, a los jóvenes, postales de las actrices del momento, y que finalmente muere congelado a las puertas de la iglesia. Barbachey, el Hombre-Foca, anunciado como el que detiene al mundo en su barbilla se va a relacionar estrechamente con la visión infantil del paso del tiempo y con la triste existencia de los mineros de Olleros:

El hombre que me enseñó sin saberlo que
soportar el paso del tiempo a veces es más
difícil que sostener el mundo con la barbilla,

aunque el mundo sea tan duro como el que,
en aquellos años, sostenía con las suyas
Barbachey, el hombre foca y los mineros de
Olleros. (Esc., p. 87)

Uno de los capítulos inolvidables de la novela es “Pulmones de piedra”, que se construye a partir de la fotografía de un grupo de mineros frente a la puerta del bar “La Amistad”. Aquella imagen le recuerda a Julio la respiración de Luis, padre de un amigo suyo, uno de aquellos hombres al borde de la muerte causada por la silicosis pulmonar. Luis es el prototipo del minero; un hombre pobre condenado a una muerte temprana, es la imagen que concentra la realidad de todos los habitantes de Olleros. Personaje que en sus últimos días de vida se quedaba absorto mirando por la ventana, no mirando lo que pasa frente a él sino recordando, mirando su pasado: “lo que sus ojos reflejan son sus recuerdos, no lo que tienen delante.” (Esc., p. 100) Luis, como Andrés de Casa Sosas en *La lluvia amarilla*, vive alimentado por los recuerdos que llenan sus días y sus noches, mirando a la ventana y repasando todo lo vivido una y otra vez:

recuerdos de escuelas pobres, de adolescencias fugaces, de maletas, de caminos, de muchachas, de autobuses y de trenes renqueantes en los que llegaron a Olleros cuando todavía eran jóvenes y recuerdos, sobre todo, de esa mina, que junto con su juventud, quemó también sus pulmones y los convirtió en ancianos”. (Esc., p. 100)

De nuevo la influencia de todo tipo de sensaciones para la recuperación del recuerdo se hace presente cuando el narrador habla del sonido de la muerte que poseen los pulmones del minero, a partir de la imagen que observa y que marca más el patetismo de la existencia de todos los mineros:

La respiración de Luis era la de un buey cansado. Monocorde y profunda, llegaba día y noche, a través de la escalera [...] como si, en lugar de un hombre, hubiese un nido de abejas en el piso más alto de la casa. La respiración de Luis era como

una gotera: estaba siempre presente y era imposible olvidarla (*Esc.*, p. 97)

El último de estos personajes marginales de *Escenas de cine mudo* es un hombre solitario, sin nombre y con una leyenda de Judas en torno a su persona. La tradicional imagen del robachicos con el que las madres espantan a los niños pero en el que Julio descubrió que lo único verdadero en la triste existencia del hombre era la muerte de una esposa y su hijo. En este fragmento se debe señalar uno de los rasgos de oralidad en la obra de Llamazares que, aunque no lo usa con frecuencia es característico de su narrativa, donde acostumbra dar explicaciones, hacer comentarios a la voz adulta o infantil, o cuestionar en fragmentos independientes entre paréntesis:

Los chavales le teníamos miedo porque nos asustaban con él diciendo que era un sacamantecas que secuestraba a los niños para sacarles el unto (no sé para que lo querría) y nunca nos acercábamos. [...] el unto que, según decía la gente, les sacaba a los niños para enviarlo a Corea en sacos (ignoro por qué a Corea, pero recuerdo que aquella tarde, mientras estaba allí dentro, era lo que más me asustaba). (*Esc.*, p. 164)

Pero no solamente los personajes secundarios viven esa suerte de desesperanza e inminente desaparición, la imagen que el propio narrador va creando de sí mismo es patética y fatalista; si tomamos en cuenta que en lo que invierte el esfuerzo no tiene futuro, es decir, tanto el monólogo interminable de Andrés como la recapitulación de imágenes de Julio no tienen ninguna esperanza de rendir frutos más allá de lo que el escritor conserva a través de las palabras en la obra narrativa. Ellos mismos lo saben, cada vez se van alejando más y más de lo que fueron en realidad, por ejemplo lo que menciona Julio: “El fotógrafo me unió a ellos en aquel preciso instante y, mientras la fotografía exista, ya siempre estaremos juntos, ellos mirando al vacío y yo alejándome” (*Esc.*, p. 99).

Sin embargo, en la obra de Julio Llamazares se privilegia el papel de las artes, llámese narrativa, cine, fotografía, pintura, en el intento de, a través de las anécdotas, crear la identidad, la memoria y la tradición oral individual y colectiva a partir de ser, los mineros, los seres marginales y los fantasmas quienes en su paso por los pueblos ya abandonados los llenan de anécdotas.

CAPÍTULO 4

4. ESPACIO-TEMPORALIDAD

4.1. Ainielle y Olleros: dos pueblos abandonados con un pasado como eterno presente.

La lluvia amarilla se puede leer desde un nivel universal hasta un nivel más individual y regional, ya que el propio Llamazares ha dicho que en esta novela quiso contar las sensaciones que le producía un pueblo abandonado y lo que pensaría el último habitante en él. No hay duda de que es un hecho histórico que muchos pueblos españoles fueron abandonados por sus habitantes. Llamazares, a su vez, ha sido víctima del paso del progreso que provocó la salida de su pueblo natal, Vegamián, al ser inundado por la construcción de una planta hidroeléctrica. Dentro de la novela, Llamazares aprovecha para mencionar que la desgracia de ese último habitante no es una cuestión irreal, imposible o lejana y, menciona otros casos semejantes y el futuro que predice para pueblos aún vitales cercanos a Ainielle: “Fue lo que ya ocurrió en Basarán y en Cillas. Y en Casbas. Y en Otal. Y en Escarpín. Y en Verruga. Lo mismo que muy pronto ocurrirá también en Yésero y Berbusa” (*LI.*, p. 127).

No hay que olvidar que Ainielle es un lugar que ciertamente existió en el Pirineo español, cuestión que desde el inicio el autor nos advierte para contextualizar la obra y dar un punto de partida para un conflicto real y de carácter universal:

Ainielle existe.

En el año 1970, quedó completamente abandonado, pero sus casas aún resisten, pudriéndose en silencio, en medio del olvido y de la nieve, en las montañas del Pirineo de Huesca que llaman Sobrepuerto. (*LI.*, p. 7)

Pero dentro de la obra, Ainielle es descrita como un personaje más, con rasgos suficientes para tener una personalidad, incluso con rasgos humanos, y es que el autor se empeña en envolver en el espacio idóneo de nostalgia y vitalidad en decadencia para que la obra sea coherente con el proceso del personaje-narrador. Dando una descripción casi fotográfica de la ubicación geográfica de Ainielle:

Ainielle se cuelga sobre el barranco, como un alud de losas y pizarras torturadas, y sólo en las casas más bajas –aquellas que rodaron atraídas por la humedad y el vértigo del río- [...] la silueta del molino-erguido aún, a duras penas, sobre la podredumbre de la hiedra y el olvido- y, luego, al fondo, recortándose en el cielo, el perfil melancólico de Ainielle: ya frente a ellos, muy cercano, mirándoles fijamente desde los ojos huecos de sus ventanas. (*Ll.*, p. 10)

La prosopopeya predomina para darle una carga de humanización al pueblo, en la cual es de considerar que se mencione que lo único erguido “sobre la podredumbre de la hiedra y el olvido” es el molino; imagen semejante a la que da el narrador de sí mismo: fuerte frente al abandono y la destrucción de todo lo que lo rodea, ambos personajes erguidos y de perfil melancólico ante lo inevitable. El personaje-narrador en ocasiones se confunde o mimetiza con el mismo Ainielle; así vemos cómo se describe paralelamente su propio estado a partir del ambiente: “la tierra estaba helada, entumecida por la escarcha y por su propia soledad” (*Ll.*, p. 37).

Y como si fueran un solo personaje se describe, paralelamente la descomposición de Ainielle y de Andrés por medio de la sinestesia en la que el narrador adquiere características de la naturaleza pero también el paisaje está humanizado al infundirle acciones humanas como el recordar: “Todo a mi alrededor se ha ido tiñendo de amarillo como si la mirada no fuera más que la memoria del paisaje y el paisaje un simple espejo de mí mismo” (*Ll.*, p. 119).

Éste es un recurso constante en la narrativa de Llamazares, tomemos en cuenta cuando habla de *El cielo de Madrid*, su última novela, y dice: “En mi última novela he pretendido que Madrid actúe como un espejo y al mismo tiempo, como un personaje más.”⁷² De la misma manera se ve la imagen de Ainielle dentro de *La lluvia amarilla*, como espejo y personaje. Así compara la devastación y la resistencia de cada uno de los elementos del

⁷² Miguel Ángel Villena, “Los ochenta, retrato de una generación”, entrevista a Julio Llamazares, en *El País*, sábado, 12 de Febrero, 2005.

paisaje con el narrador: “Mi casa es ya una de las más viejas de todas las que aún siguen en pie. Pero ¿quién sabe? A lo mejor, resiste. A lo mejor sigue mi ejemplo y aguanta hasta el final, desesperada y tenazmente” (*LI.*, p. 125).

Según María Paz López-Brea Espiau, Ainielle es un personaje más, un “personaje no humano” que tiene esta posibilidad a partir de su mimetismo con el protagonista que produce en la obra un ambiente simbólico-poético: “la unión entre el hombre y el pueblo (la tierra) es tal, que al final parece como si la tierra misma estuviera hablando, [así] los elementos de la naturaleza adquieren el rango de personajes”.⁷³ Y tal como se va planteado a lo largo de la narración, la existencia de Ainielle es posible a través de quien todavía recuerda, mantiene y reconstruye el pueblo por medio de su monólogo. La muerte es una de las características mimética entre el personaje y el espacio; se explica porque cuando Andrés muera Ainielle ya no será recordado por nadie y si nos basamos en una de los planteamientos de la novela, el olvido es el paso a la muerte: “Este pueblo que, dentro de muy poco, morirá también conmigo.” (*LI.*, p. 74)

Las historias que transcurren en *Escenas de cine mudo* se sitúan en Olleros, un pueblo de León; en una advertencia paratextual el narrador nos indica que tanto la época como los escenarios existieron realmente aunque los nombres no sean los mismos, comentario con el que pretende ambientar al lector en una obra realista. En *Escenas de cine mudo*, a diferencia de *La lluvia amarilla*, el espacio es sólo el lugar donde se desarrollan los acontecimientos, no llega a ser un personaje más pues de él sólo se conocen los elementos pertinentes para situar la historia.

Olleros está descrito como “un sucio y turbulento hacinamiento de más de cuatro mil almas”,⁷⁴ adjetivos que pretenden remarcar, la calidad de vida que se tenía en el lugar. De la

⁷³ Ma. Antonia Suárez Rodríguez, *op. cit.*, p. 130.

⁷⁴ Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 15, citada a partir de aquí como *Esc.*

misma forma, es importante señalar que durante las fotografías de la niñez las pocas descripciones del lugar, principalmente la recurrente imagen de las mujeres, los mineros que cruzan la plaza y los niños jugando, describiendo al mismo Olleros como “un sitio en el que la vida transcurría solamente en blanco y negro” (Esc., p. 121). Para terminar la novela definiendo nuevamente a Olleros como “ese montón de colmenas llenas de hombres anónimos” (Esc., p. 119). Lo cual nos indica que en esta novela el espacio y la escasa descripción y participación de éste está en función del tipo de vida decadente y en oscuridad que llevan sus habitantes.

La vida en Olleros es precaria y así, la imagen del pueblo se va reduciendo a lo que las fotografías le sugieren al narrador, lo que limita todo el pueblo a cinco lugares mínimamente descritos: principalmente el cine *El Minero* y sus carteleras, las escombreras, la pista de baile de Martiniano, la escuela y la mina.

Cabe mencionar que la mina no es solamente parte del pueblo, para nuestra narración resulta como metáfora de la memoria, como imagen oscura con atractivo para quien busca algo valioso dentro de ella. Cuando Julio adulto baja a la mina para su reportaje claramente va descubriendo también entre sus paredes, como al mirar las fotos, incluso momentos y personajes ya olvidados:

la memoria es una mina oculta en nuestro cerebro.
Una mina profunda, insondable y oscura, llena de
sombras y galerías, que se va abriendo ante
nuestros ojos a medida que avanzamos dentro
de ella. (Esc., p. 107)

Tanto en *La lluvia amarilla* como en *Escenas de cine mudo* el escenario es un pueblo leonés ya inexistente, pero de carácter universal, aunque estos espacios tengan diferentes funciones para cada obra. José María Merino ha justificado el hecho de ubicar las novelas en un microcosmos provincial porque sirven como punto de partida para definir el mundo y afirma que:

las provincias son muy similares todas entre sí, por encima incluso del tiempo y del espacio; de modo que utilizar la provincia como metáfora y como alegoría, es partir posiblemente de un punto mucho más sólido y significativo que si el elemento referencial de lo simbólico fuesen esas urbes difusas y anónimas.⁷⁵

De la importancia de la significación y la relación metafórica entre espacio y discurso se deriva que la ambientación y localización espacial forme parte del conjunto de recursos que operan en el texto para proporcionar la entrada del lector en el ámbito de la ficción sin perder la verosimilitud. Al igual que la recreación de personajes y hechos históricos, la localización de escenarios reconocibles de manera tanto local como universal, contribuye a reforzar la realidad verbalizada.

Aunado al espacio tenemos el tiempo dentro de la narración. Para acercarnos a la idea de tiempo y su relación con el espacio dentro de las dos novelas de Julio Llamazares, vamos a considerar la noción de tiempo en dos sentidos: el tiempo natural y el *cronotopo*, concepto que define Bajtin: “Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa ‘tiempo-espacio’) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.”⁷⁶ Para nuestro trabajo consideraremos el *cronotopo* como categoría de forma y contenido pues interrelaciona el espacio y la temporalidad. Según Bajtin, el *cronotopo* con rasgos artísticos reúne elementos espaciales y temporales, logrando un movimiento unilateral donde espacio y tiempo se revelan como uno mismo, por lo que “el espacio es entendido y medido a través del tiempo”⁷⁷ y viceversa. El teórico considera el cronotopo bucólico, pastoril-idílico al que se caracteriza por estar en un tiempo cíclico, además de la visión poética del narrador-autor; así como una simbiosis entre personaje, espacio, tiempo, naturaleza:

⁷⁵ Carlos Javier García, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁶ Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p.237

⁷⁷ *Ibid.*, p. 238

El cronotopo bucólico, pastoril-idílico es un cronotopo lírico-ético, pequeño, muy concreto y condensado, que ha jugado un rol importante en la literatura universal. Estamos aquí ante el tiempo idílico específico, con Tendencia cíclica (pero no puramente cíclico) que es la combinación entre el tiempo natural (cíclico) y el tiempo familiar de la vida convencional pastoril.⁷⁸

Hemos notado la importante relación de la naturaleza con los personajes, interacción que también se manifiesta cuando hablamos de tiempo; así, parafraseando a Joan Nogué i Font, el que los personajes estén en contacto directo con la naturaleza no es gratuito y tiene impacto en la estructuración del tiempo y el espacio porque: “Está inmerso, sin darse cuenta ni planteárselo siquiera en una concepción del tiempo cíclica, espacial, no unidireccional, ni sin espacio. Es el fruto de una forma de trabajo, de la contemplación continuada de una naturaleza que cambia.”⁷⁹ Esto es más claro al leer *La lluvia amarilla*, cuya estructura es claramente cíclica y donde el personaje está midiendo el paso del tiempo a partir de acontecimientos de la naturaleza. La vida natural y humana están fusionadas porque hasta los momentos más personales como la muerte se debían comunicar a un elemento natural siguiendo una vieja tradición local, por ejemplo cuando muere Sabina: “Cuando murió Sabina, en lugar de una piedra, fui a contárselo a uno de los árboles del huerto” (*LL.*, p. 140).

El cronotopo de Mijail Bajtin es un concepto que funciona para ambas novelas de Julio Llamazares porque el espacio se intensifica en función de las sensaciones humanas y entra en contacto con el movimiento del tiempo y la historia. En un efecto pluridireccional los elementos del tiempo se visualizan en el espacio, y éste se entiende y se mide a través de los cambios que va dejando el tiempo en él. En las dos novelas es visible esta interacción con la clara diferencia de que no se presenta sólo en un ambiente pastoril; tal es el caso de *Escenas*

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Ma. Antonia Suárez Rodríguez, *op. cit.*, p. 284.

de cine mudo, donde el tiempo se relaciona de diferente manera con los eventos humanos cotidianos ya que éstos no están guiados por un calendario agrícola. El trabajo en las minas, lejos de la luz, está medido en un tiempo casi detenido donde sólo la oscuridad o el color del paisaje marcan el pasar del tiempo. En este ambiente oscuro y de muerte lo idílico sólo se percibe a partir de algunas anécdotas aisladas de la niñez del narrador. Tampoco podemos considerar a sus personajes como pastores dentro de un espacio bucólico-idílico; sus rasgos apuntan más a un personaje de carácter marginal que va contracorriente, esperando detener el correr del tiempo natural mediante una narración con estructura cíclica en inicio y fin pero discontinua que rompe con el orden del tiempo natural; por ejemplo, en *La lluvia amarilla* el interminable caer de las hojas a pesar de que el tiempo de la narración continua. En las dos novelas el tiempo y la narración se vuelven un ciclo que se describe en función de un tiempo natural solamente señalado por la caída de las hojas amarillas de los árboles, en *La lluvia amarilla* y la caída de la nieve en *Escenas de cine mudo*; momentos que van marcando la descomposición y finalmente la desaparición del espacio por fuerza del tiempo.

La preocupación central de Llamazares es la memoria afectada por el paso del tiempo, que termina con cualquier recuerdo y por tanto con toda identidad, individual o colectiva; así, tiempo y memoria además de ser marcos cronológicos coexisten para ser el sustrato de su obra. El propio Llamazares ha dicho: “Yo escribo para parar el tiempo, y todo el mundo lo hace para eso, sepa o no.”⁸⁰ Tanto en *La lluvia amarilla* como en *Escenas de cine mudo* se reafirma esa pretensión destinada, de antemano, al fracaso pues lo que se recupera es sólo un esbozo de memoria entre una gran obra de ficcionalización. Sin embargo, la empresa del escritor es clara, la lucha contra el tiempo a través de la palabra, para lo que Llamazares declara: “Uno escribe para rebelarse, con gran entusiasmo pero sin ninguna esperanza, porque ya sabemos

⁸⁰ Citado por Kenna Caridad Ravenet, *op. cit.*, p. 108.

que no se puede hacer nada, contra el paso del tiempo.”⁸¹ El acto de escribir, de narrar y de leer se encauza hacia la necesidad de detener el tiempo o por lo menos de mantener la memoria. Dice Llamazares al respecto: “Mientras escribes, sufres la ilusión de que el tiempo se ha detenido, aunque sepas que esto es mentira.”⁸² Tanto las voces narrativas como el autor coinciden al declarar la función preservadora de la narración, tanto a nivel oral como a nivel literario, consideremos lo que dice el escritor: “Toda la literatura se hace a partir de la disconformidad con el mundo, contra el paso del tiempo. Y de eso trata *La lluvia amarilla*.”⁸³

En el caso de *La lluvia amarilla*, una parte de la narración está en futuro esperando para cuando vengan a buscarlo y es la que abre y cierra el ciclo temporal-narrativo; la segunda se subdivide en dos plenamente relacionadas: la primera correspondiente al recorrido fragmentado de los acontecimientos que fueron llevándolo al abandono, narrado en pasado, y otra parte en presente donde se indican los preparativos y espera de la muerte. Estas tres partes no tienen una división clara ni se marcan dentro de la estructura: presente, pasado y futuro se mezclan en distintos órdenes. Nos sirven como referencia para hacer esta afirmación las marcas temporales “aún”, “entonces”, “hoy”, “ya”, que son muy frecuentes y que continuamente se ligan unas a las otras, creando un momento sin tiempo exacto: un eterno presente.

En la narración cíclica se da la pérdida de fragmentos temporales claros ya que el tiempo se sintetiza en un pasado eterno que se entreteje con el presente y el futuro del narrador. Así, en *La lluvia amarilla*, el principio y el final de la narración son un solo bloque narrativo pues todo lo narrado se plantea entre la anticipación y la retrospectión.

⁸¹ *Idem*.

⁸² Ma. Antonia Suárez Rodríguez, *op. cit.*, p. 174.

⁸³ Citado por Kenna Caridad Ravenet en *op. cit.*, p. 126.

En esta novela el tiempo-espacio (cronotopo bucólico) está marcado por el ritmo de la naturaleza, así vemos que Andrés mide el paso del tiempo por el avance de la hiedra y el musgo en las casas abandonadas; remite a las estaciones del año, el día y la noche para dar puntos de referencia temporales y, según progresa la narración, el tiempo pierde su linealidad y se nulifica hasta caer en un círculo narrativo infinito. El tiempo natural no sólo se refleja en el personaje sino que impacta en el espacio mismo; porque éste también cumple un ciclo:

Si pasaron cien días, cien meses o cien años, ¿qué más da?
Pasaron tan deprisa que apenas tuve tiempo de ver cómo
se iban. Si es esta la misma noche la que, por el contrario,
se prolonga oscura e interminable, desde aquel atardecer,
¿por qué evocar ahora un tiempo que no existe, un tiempo
que es arena sobre mi corazón?" (*LI.*, p. 123)

El tiempo se esfuma, como lo dice el mismo narrador, "como un frasco de alcohol entre las manos" (*LI.*, p. 106), y solamente puede explicarlo y narrarlo en función de sus sensaciones y el desgaste de la naturaleza. Asimismo, se vislumbra lo vivido como un sueño que se recupera infinitamente por medio de la reconstrucción de la memoria, con la certeza de que es una invención para llenar un tiempo que ha quedado vacío, pues ya no ocurre nada. El paso del tiempo sólo se va contando, avanzando, retrocediendo y deteniendo en el permanente movimiento natural, marcado por el recorrido del río, la inclemente destrucción del paisaje o de la nieve que se derrite. Así dice el narrador: "El tiempo fluye siempre igual que fluye el río: melancólico y equívoco al principio, [...] el tiempo se deshíela como un montón de nieve atravesado por un rayo. [...] y el tiempo se convierte en un vapor efímero" (*LI.*, p. 106).

El tiempo en *La lluvia amarilla* no sólo forma parte de la estructura narrativa sino que también juega un papel primordial en el relato al convertirse en personaje omnipresente en el espacio narrativo. El paso del tiempo es el motor para que Andrés no abandone su pueblo natal, el transcurrir del tiempo que causa su vejez es el mismo que lo motiva a narrarse infinitamente para luchar contra el olvido y el mismo que forma la brecha en su mente y su

discurso donde se pierde toda noción de temporalidad. Ya desde el principio del relato, cuando el personaje se descubre en su vejez y en su imposibilidad de detener el tiempo, declara su retorno al pasado como única alternativa para sobrevivir: “Abandonado en un rincón, el tiempo se detuvo y, como un reloj de arena cuando se le da la vuelta, comenzó a discurrir en sentido contrario al que, hasta entonces, había mantenido” (*LI.*, p. 40).

Entonces, al ya no tener contacto con la sociedad los convencionalismos para los que se usa el tiempo de nada le sirven, por lo cual el reloj, símbolo de la medición del tiempo, pierde significación para la nueva vida atemporal que se ha impuesto Andrés. Y al ignorar el reloj también olvida el tiempo que va viviendo y comienza a recordarlo y narrarlo. Es así cómo, en esta obra, el fluir del tiempo cronológico deja en su paso trozos de memoria, recuerdos, fotografías que el narrador evoca con el deseo de contener la pérdida de la memoria y con ello, de su propia identidad. La novela se abre con los últimos momentos de la vida de Andrés y aunque el narrador comienza sus reminiscencias dentro del marco del tiempo cronológico, según avanza el relato existe un discurrir hacia el tiempo interno guiado por los recuerdos y el subconsciente del narrador.

Dentro de los tres primeros capítulos los sucesos ocurren cronológicamente, pero todo cambia a partir de que se marchan los últimos habitantes de Casa Julio en octubre, después de la venta del centeno maduro y del viento de Francia en el otoño, y el mes de diciembre culmina en el trágico suicidio de Sabina dentro del tiempo social de alegría por las festividades navideñas. En este momento pueden establecerse puntos consecutivos de referencias cronológicas a partir de las fechas y puede otorgarse un orden cronológico al discurso narrativo, hasta que el mismo narrador pone en duda dicho orden pues nos descubre que ha perdido la noción de temporalidad y se precipita en un monólogo continuo.

Al final del tercer capítulo Andrés cuestiona la cronología exacta de los acontecimientos: “Si mi mente no mentía, aquella que acababa era la última noche de 1961” (*LI.*, p. 37). Al no

haber contacto social, todo pierde importancia y el presente aparece como un espacio vacío y la soledad llega a borrar toda noción del tiempo: presente, pasado y futuro no tienen ya un perfil claro. Para Andrés éste es el “principio del fin, la iniciación del largo e interminable adiós” (*LI.*, p. 41), es decir, el tiempo que se convierte en un viaje sin retorno hacia el pasado. A partir del capítulo tercero, el tiempo y la memoria se entrelazan inseparablemente, creando un espacio en el cual se detiene el fluir del tiempo cronológico para dar paso a un tiempo interior que sólo se rige sin medida por los recuerdos que van fluyendo como breves anécdotas del eterno pasado en el que queda sumergido el personaje.

Andrés está consciente de que ha perdido la noción del tiempo y que éste, a su vez, ha perdido su significado e importancia. Inmediatamente después del entierro de Sabina en 1961, Andrés se sume en un estado de total indiferencia en el cual ya no sabe de su propia existencia inmediata en su vivir diario, lo único que conserva vitalidad es lo que va recordando del pasado:

[...] cuando la soledad se hizo tan fuerte que llegué, incluso, a perder la noción y la memoria de los días. [...] Se trataba simplemente de que ya no era capaz de recordar lo que había sucedido el día anterior, ni siquiera si realmente había existido, ni de sentir dentro de mí, como siempre había sentido, el flujo intermitente de las horas corriendo con la sangre por mis venas. Era como si el tiempo se hubiera detenido de repente [...] y los días resbalaran sobre él sin que apenas pudiera ya sentirlos. (*LI.*, p. 107)

Posteriormente, descubrimos que el personaje está narrando desde un único lugar del que ya no va a moverse: la habitación y específicamente la cama a un lado de la ventana, que se convierten en un microuniverso limitado que subordina toda idea de tiempo posible. El tiempo se detiene a partir de estas referencias que enlazan sensaciones e impresiones del pasado, presente y futuro de la narración: “Yo estaba- como ahora- a punto de morirme” (*LI.*, p. 79). Lo cual se explica como parte de la reconstrucción o como el narrador lo llama: “para llenar un

tiempo vacío” de nuevas vivencias, para lo cual liga la acción del pasado con la inmovilidad del presente. En una entrevista el mismo Llamazares explica lo frágil que es la barrera entre pasado y presente y cómo uno cierra el ciclo que continua el otro: “El presente es el último momento del pasado”.⁸⁴

El tiempo avanza para la destrucción pero se ha quedado fijo para la esperanza de un mañana por construir, por lo que Andrés concluye: “Todos éramos conscientes de nuestra indefensión ante la cólera del tiempo” (*LI.*, p. 80). Esta cólera se manifiesta a través de la hiedra y la carcoma que invaden todo lo que se encuentre a su paso, “lentamente, sin que apenas pudiera darme cuenta, la herrumbre comenzó su avance indestructible. [...] Yo estaba ya, a merced de lo que el óxido y la hiedra quisieran depararme” (*LI.*, p.82). El paso del tiempo deja una destrucción irreparable paralelamente en las casas y en el propio Andrés, que se queja de ser “testigo permanente e irremediable de mi propia destrucción bajo el peso de los años ya vividos” (*LI.*, p. 107). En ningún momento se refiere a los instantes que está viviendo pues éstos dejaron de contar hace mucho.

Si el río es simbólico del fluir del tiempo, la lluvia amarilla sugiere la manifestación del paso del tiempo precipitado hacia el final, por eso es una lluvia pintada de amarillo por las hojas que caen en el otoño, esa estación del año que inicia el desgaste para culminar con la muerte de todo en el invierno:

Lentamente, las horas van pasando y la lluvia amarilla va borrando la sombra del tejado de Bescós y el círculo infinito de la luna. Es la misma de todos los otoños. La misma que sepulta las casas y las tumbas. La que envejece a los hombres. La que destruye poco a poco sus rostros y sus cartas y sus fotografías. [...] la lluvia ha ido anegando mi memoria y tiñendo mi mirada de amarillo. (*LI.*, p. 119)

⁸⁴ Ma. Antonia Suárez Rodríguez, *op. cit.*, p. 225.

En forma de delirio mental, Andrés nota que paulatinamente, la lluvia amarilla llega a teñirlo todo a su alrededor, metáfora del irrefrenable paso del tiempo ante el cual es imposible rebelarse. El narrador intenta aferrarse al pasado, vivir en su memoria y fundir tiempo y memoria para iniciar un viaje no hacia adelante donde sólo le espera el vacío y la muerte, sino hacia atrás. En este viaje de retorno, el narrador está condenado de antemano al fracaso y él mismo lo sabe pues dentro de su infinito monólogo, la vuelta al pasado se convierte en algo tan desolador como el enfrentamiento con el silencio del presente; sin embargo, no puede negarse a la recuperación parcial de su individualidad y tradición:

Cuánto tiempo transcurrido desde entonces. Cuánto tiempo y cuánto acero acumulado ya en mis huesos. Pero hay imágenes que permanecen adheridas a los ojos, como cristales transparentes, y que incorporan en el tiempo la sensación primera. (Ll., p. 45)

El carácter de irrealidad y la impresión de que lo que se va narrando está formándose entre la vigilia y el sueño es provocado porque ya no existe una noción de tiempo fluido que marque el orden a los hechos; el narrador pierde la conciencia y se fuga de su presente en un pasado incierto pero que por lo menos está habitado por todo aquello que le ha otorgado una identidad.

De manera semejante en *Escenas de cine mudo*, Llamazares crea un tiempo distinto en el cual el pasado y el presente se mezclan a través de un espacio de doce años, recreando un mundo pasado que en la novela se convierte en presente perdurable al ser recordado. El relato está construido a partir de la aparición desordenada de las fotografías del álbum de familia, sin embargo memoria y narración son las que dan vida a las fotografías, convirtiéndolas en escenas mudas que el narrador se va explicando a sí mismo: “La rememoración creadora no se limita a comentar o contextualizar unas fotografías, actualizando

datos y acontecimientos del pasado, sino que activa esas imágenes inertes prestándoles vida y movimiento”.⁸⁵

Es verdad que las fotografías adquieren voz y movimiento a partir de la reconstrucción narrativa, pero tal movimiento está en función de lo que las fotografías le vayan sugiriendo al narrador, incluso de los elementos mínimos o pautas sensoriales.

En esta novela, la memoria se define como una máquina del tiempo, “máquina tan vieja y caprichosa” (*Esc.*, p. 39), que puede llevar del pasado al presente con tal facilidad pero sin asegurar que lo vivido se recupere en ese viaje pues, en un presente, con el pasado perdido lo que se recuerde será una parcialidad: “Es la máquina del tiempo, que se enciende, el foco de la memoria que ilumina la película de aquella tarde de invierno y la que proyecta luego en la pantalla borrosa de los recuerdos y de los sueños” (*Esc.*, p. 40).

El jugar con el tiempo es una técnica que elimina distancia entre el pasado y el presente y aporta una perspectiva personal e histórica donde las opiniones de Julio adulto del presente y Julio niño del pasado, así como la historia y la ficción, se enlazan y confunden, así, a través de la memoria, el narrador convierte el pasado en presente eterno al reconstruir toda una anécdota a partir de una sola imagen. El tiempo ya no se contabiliza como un transcurrir continuo sino como la sucesión de recuerdos aparentemente inconexos pero que no necesitan llevar un orden cronológico pues son la recapitulación de una serie de hechos importantes a nivel individual y colectivo, hechos limitados por lo que sugiere solamente la imagen capturada; por eso la visita de Franco por la región, la huelga de los mineros, el baile en la pista de Martiniano, las experiencias en la escuela, la llegada de la televisión a Olleros, los juegos infantiles, la visita a la catedral se concretan como un presente válido no sólo para su narrador. Es verdad que se indican algunos años y se hace referencia a algún acontecimiento

⁸⁵ *Ibid.*, p. 162.

de carácter histórico o personal como la huelga de 1917, la construcción de Sabero en 1845, el baile del verano de 1962, el viaje a la mina en Laponia en 1986, la llegada de la televisión en 1963, la llegada del hombre a la luna, la muerte de Franco, el atentado contra Kennedy; sin embargo no son más que vagas referencias de Julio adulto para ubicarse en la reconstrucción que va haciendo, y que se pierden entre el ir y venir de la narración. De la misma manera, en *La lluvia amarilla*, dichas referencias cronológicas: la época de la guerra, el abandono del hijo mayor en 1949, no son exactas pero sí permiten una contextualización general, que no local, de la temporalidad de la narración. Se mencionan como fechas concretas pero no se evita la inestabilidad temporal porque no hay datos históricos sino son los datos de la evocación personal subordinados al recuerdo de las sensaciones en interacción con la memoria colectiva que nos remite, como lectores, a los datos históricos.

Es importante hacer notar el papel que juega la imagen del reloj del *British Bar* de Lisboa en la perspectiva temporal de la narración. El reloj avanza hacia la izquierda, va de retorno, de esta manera el narrador adulto da paso a la voz del niño cuando recuerda su deseo de detener el tiempo mientras bailaba en la pista de Martiniano y que fuera verdad la canción “Reloj, detén tu camino...” o el día que detuvo el tiempo suspendido en la barba de Barbachey, el Hombre-Foca que detenía el mundo en su barbilla, según lo anunciaba el cartel que conservó después de años, “como recuerdo del hombre que me enseñó sin saberlo que soportar el paso del tiempo a veces es más difícil que sostener el mundo con la barbilla” (*Esc.*, p. 96).

El papel de las fotografías es central al considerar que son los puntos de partida, como imágenes mudas, para motivar la recreación verbal de un tiempo dado, inexistente como tal pero perdurable a partir de la palabra. Escritor y narradores saben que detener el tiempo sólo es un truco momentáneo pues los recuerdos y las fotografías son un ardid para crear la sensación de que el tiempo no pasa, les permiten ir hacia atrás en el tiempo y detenerlo en la

narración cuando ellos lo quieren pero siempre tienen la certeza del inevitable fluir del tiempo fuera de la narración. La función de la fotografía se cumple pues recuperan un momento y lo conservan en el presente, conservando el pasado dentro del presente mismo: “como yo hubiera querido aquella noche continúa bailando desde entonces y seguirá haciéndolo siempre mientras exista esta fotografía que detuvo el reloj del tiempo” (Esc., p. 49).

El narrador retoma la idea de la lucha del hombre contra el tiempo para hacer notar que lo que preocupa realmente es la muerte, algo inevitable que sólo puede vencer la fotografía que captura lo más fugaz e intrascendente pero al mismo tiempo aquello que detona todo un recuerdo entero de vida. La fotografía se presenta como el recurso para detener el tiempo, para nulificar el correr del tiempo convencional-real y crear un eterno presente a partir de las imágenes, donde todo transcurre como en la niñez:

Esta fotografía en la que aún sigo en la playa, inmóvil entre las olas que también están paradas, esperando a que el fotógrafo regrese y el tiempo que éste detuvo se vuelva a poner en marcha. (Esc., p.138)

Tanto *Escenas de cine mudo* como *La lluvia amarilla* se construyen a partir de fragmentos recuperados a fuerza de recordar y de reconstruir, por lo cual el tiempo de la historia y del discurso no coinciden con la duración real de la sucesión de hechos; así, el aspecto temporal casi nulificado se presenta de forma parcialmente desordenada y discontinua.

El tiempo se entiende como un círculo, cuyo ciclo no se detiene sino sobre sí mismo para repetir una y otra vez lo vivido. Este deambular provoca un acercamiento entre los hechos del origen: la tradición familiar, el nacimiento y la niñez y el momento final: desde la madurez hasta la muerte, como si entre éstos no existiera una brecha temporal entre la vida de la naturaleza y la vida humana. En este circular en la narración el pasado se vuelve presente a partir de la pérdida de actividad e interacción de los narradores con otros

personajes, por lo cual da la impresión de que, atrapados en su memoria fija en el pasado, el curso de la vida se detiene pues ya no pueden construir más sobre sus vidas: “la memoria fue ya la única razón y el único paisaje de mi vida. Abandonado en un rincón el tiempo se detuvo” (LI., p. 40).

CONCLUSIONES

En las dos novelas de Julio Llamazares analizadas en esta tesis, la memoria, el recuerdo y el olvido son parte medular; los temas están abordados con cierta melancolía por recuperar el pasado de un pueblo y la niñez perdidos. Las imágenes de su pasado personal dan paso a una plena construcción de novelas muy vivas donde los personajes desean no olvidar ni ser olvidados; partiendo de objetos, aromas, colores, texturas, van presentando recuerdos y recreando lo que no saben si realmente ya pasó o si ellos mismos, en su ansia de no olvidar, están inventando.

Entendemos como memoria la facultad por medio de la cual se retiene el pasado; olvido como la pérdida de la memoria que se tenía y recuerdo como memoria o aviso que se da de algo pasado. La función de la memoria va de lo individual a lo colectivo conservando las huellas de experiencias pasadas y con la idea de servirse de ellas para relacionarse con el mundo y con los acontecimientos futuros.

La memoria se construye a través de las vivencias y los detalles que adquieren un sentido en la vida; esto se ve reforzado por la repetición, la práctica constante, la asociación, el método de las palabras clave que vinculan las informaciones relacionándolas e introduciéndolas en una historia significativa. Dichos procesos son descritos y aplicados en la construcción tanto de *La lluvia amarilla* como en *Escenas de cine mudo*. Ambas obras demuestran la importancia de la memoria y su constante recuperación pues tanto el individuo como la colectividad a través de la memoria se interpretan a sí mismos y construyen una tradición y una identidad.

Así, Llamazares aborda una problemática muy actual en la antropología de la cultura desde el nivel individual hasta llegar a lo universal: la pérdida y recuperación de la identidad a partir de la memoria que se refuerza en la tradición oral. El discurso novelístico de Llamazares

se enriquece por el deseo constante de hacer de la memoria y del tiempo textos personales y literarios. Es decir, Llamazares selecciona huellas y rastros del pasado y los convierte en material novelístico donde no sólo explora los mecanismos de la memoria sino el efecto que el tiempo ha tenido en ella. Con tono romántico enfrenta la lucha contra el paso del tiempo pero reconociendo su incapacidad para detenerlo, por lo cual recurre a su reconstrucción e intento de conservación a partir de la palabra.

El novelista selecciona los mitos, las leyendas, los recuerdos personales y ajenos que aportan más interés a su narrativa. Ésta se pasea por la memoria colectiva, individual e histórica de un pueblo de España, pero que por los conflictos y temas reflexionados podría ser cualquier lugar del mundo. Esto provoca que con frecuencia la memoria individual choque o se enlace con la memoria colectiva para ofrecer el contexto de la época y de algunos individuos relegados al olvido. Congruente con la estructura memorística empleada, Llamazares lo cuenta todo desde un tiempo en donde no existe la frontera entre la realidad y la ficción, como sucede en nuestra propia memoria.

El tiempo para Llamazares es como un gran círculo que gira sin parar; así es el tiempo en su narrativa, un círculo infinito en el que se repite una y otra vez la memoria para no dar paso al olvido. En este afán por conservar la historia individual o colectiva en su narrativa crea un tiempo distinto, en el cual el presente, el pasado y el futuro se mezclan, declarando también que el pasado es parte del presente, uno tiene sentido a partir del otro. Sus obras suceden en un ambiente natural donde el paisaje, fundamentalmente rural, está muy relacionado con el tiempo que no sólo rige los periodos de la naturaleza sino a los personajes que lo habitan.

En *La lluvia amarilla*, Andrés el de Ainielle se convertirá en el defensor último y desesperado de un pueblo que agoniza y, con él, una cultura rural heredada de sus antepasados. El narrador sigue una técnica impresionista para transmitir una serie de sensaciones porque el interés del relato se desplaza de la acción a la introspección y al

sentimiento. Utiliza un registro lingüístico elaborado, conseguido mediante el empleo constante de términos metaforizados, de símiles bien logrados, de una cuidada selección de epítetos que enriquecen el lenguaje hasta crear un ritmo poético. Impera el subjetivismo con sensaciones y sentimientos enlazados en la construcción verbal de un mundo donde la nieve es la constante metáfora de la memoria y el amarillo es el símbolo del otoño que todo lo llena de muerte para dar paso al inicio del ciclo.

El uso del monólogo interior es necesario para expresar de manera verosímil los recuerdos como experiencias pasadas individuales y colectivas. Esta forma permite la evocación de pensamientos, sensaciones y sentimientos poetizados a partir de la reconstrucción estética de una memoria. El narrador se detiene de forma muy puntual y sutil en descripciones y explicaciones de paisajes y sentimientos, como si hablara a un interlocutor presente; trata de transmitir en el último momento de su vida un mensaje con el cual comunica todo lo que se ha callado durante este tiempo.

Parte de la estructura de estas dos novelas de Llamazares es lírica gracias a los elementos antes mencionados; pero también por la situación paralela entre vida humana y naturaleza como una dependencia mutua. La naturaleza con su ritmo viviente es coherente con el lenguaje simbólico que da forma a imágenes plásticas con lo que logra ofrecernos una narrativa centrada en lo visual; pero sobre la que actúan una serie de sensaciones auditivas, olfativas y táctiles entrelazadas y superponen con tal fuerza, que hace que nos sintamos inundados del paisaje, esencial en la configuración de su mundo presente. Así concluimos que, en *La lluvia amarilla*, Llamazares une muy eficazmente sus dotes poéticas con el deseo de documentar una condición existente en los pueblos del pirineo leonés y en varios pueblos del mundo; la novela se presenta como un documento que habla de una realidad humana en términos líricos.

Escenas de cine mudo es una de las novelas de Llamazares que reúne en sí misma lo narrativo, lo ensayístico y lo lírico. Influida su creación por la fotografía y lo fílmico, esta novela relaciona los procesos de construcción de la memoria, la fotografía, la escritura y el cine, siendo este último considerado el más importante entre las artes por ser la síntesis de todas ellas. El narrador de *Escenas de cine mudo*, al igual que Andrés, padecerá el agobio del paso del tiempo y la sensación de impotencia ante la imposibilidad de detener su fluir imparabile. Con el monólogo de un narrador adulto que recupera el pensamiento de su propio yo infantil se presenta una naturaleza psicológica para la recuperación de los recuerdos a partir de doce años de fotografías. La evocación de las sensaciones es constante, pues las fotografías sólo son un estímulo mínimo para la reconstrucción de todo un momento en la historia individual y colectiva.

Los protagonistas de ambas novelas son siempre un *alter ego* del escritor, por lo cual están narradas en primera persona y los personajes son individuos reales o ficticios que lo acompañaron alguna vez o de los que conoció su historia investigando el pasado de los pueblos abandonados, y el paisaje reflejado en ellas es el vital de su infancia en estrecho contacto con sus sensaciones.

En ambos textos se advierte idéntica voluntad poética en el tratamiento de la palabra, quizá aún más acentuado en *La lluvia amarilla*; pero finalmente el fondo de las narraciones es el mismo: la contemplación de un mundo que se desvanece, que se desintegra alrededor del personaje solitario que sobrevive sólo a partir de sus recuerdos.

Su obra no pretende ser una reivindicación de la provincia, un canto bucólico a la pérdida del paraíso o voz social que diga a todo lector la situación de olvido en que se encuentran muchos lugares. Podemos considerar su obra como un intento de crítica social o sólo como la recreación de los recuerdos individuales y los recuerdos colectivos; sin embargo, de cualquier forma su lectura da la pauta para entender lo que fue, lo que es y lo

que será una sociedad en abandono. Su obra puede definirse como la empresa de resistencia contra el silencio, contra el olvido de una memoria como base de una identidad individual y colectiva, de un espacio y un tiempo condenados a la desaparición porque los valores están cada vez más deshumanizados, pero más cómodos, un mundo donde prima el consumo, pero impide ser fiel a lo propio y donde desaparece la capacidad del hombre de sentir afecto hacia sus raíces; pero esto no niega que su obra tenga un gran valor literario.

Tanto *La lluvia amarilla* como *Escenas de cine mudo* tienen a la naturaleza y su relación con el hombre como elemento de carácter muy romántico así como metáfora de la problemática condición humana, expresado con un lenguaje paisajístico. Asimismo, a la literatura llamazariana la podemos ubicar dentro de la tradición poética de carácter impresionista por sus descripciones con tono melancólico, existencialista y simbolista donde se conjuga un neorromanticismo y un interés social.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Llamazares, Julio, *Escenas de cine mudo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

-----, *La lluvia amarilla*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Andrés Alonso, Rosa María, et. al., *Julio Llamazares. Memoria, poesía, símbolo. Curso de Literatura y Quinto centenario*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.

Augé, Marc, *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998.

Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid, Taurus, 1975.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.

Berger, Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrorto, 1984.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1999.

Bertrand, Pierre, *El olvido revolución o muerte de la historia*, México, Siglo XXI, 1977.

Blanche Benveniste, Claire, *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1998.

Blanck-Cerejido, Fanny / Marcelino Cerejido, *La vida, el tiempo y la muerte*, México, FCE, 1988.

Burke, Meter (ed.), *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza, 1993.

Casanova, Julián, "Historia de tambor y trompeta", en *El país*, martes 3 de noviembre del 2009, año XXXIV, número 11.827, p. 21.

Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

Frentress, James y Chris Wickham, *Memoria social*, Madrid, Cátedra, 2003.

Galimberti, Umberto, *Diccionario de psicología*, México, Siglo XXI, 2002, p. 690-698.

García, Carlos Javier, *La invención del grupo leonés. Estudios y entrevistas*, Madrid, Júcar, 1995.

Howe, Michael, *Introducción a la memoria humana*, México, Trillas, 1974.

Llamazares, Julio, *El cielo de Madrid*, Madrid, Alfaguara, 2005.

----, *El río del olvido*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

___, *Memoria de la nieve*, Madrid, Hiparión, 1985.

___, *La lentitud de los bueyes*, Madrid, Hiparión, 1985.

----, *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio, *La actual novela española: ¿un nuevo desencanto?*, México, FFyL-UNAM, 2000.

Montesperelli, Paolo, *Sociología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

Ong, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*, México, FCE, 1996.

Pacheco, Carlos, *La comarca oral*, Caracas, La casa de Bello, 1992.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998.

Ravenet, Kenna Caridad, *Memoria y tiempo en la narrativa de Julio Llamazares*, UMI Dissertation Services A Bell & Howell Company, 1998.

Suárez Rodríguez, Ma. Antonia, *La mirada y la memoria de Julio Llamazares: Paisajes percibidos, paisajes vividos, paisajes borrados (memoria de una destrucción y destrucción de una memoria)*, Universidad de León, Serie Tesis doctorales, 2004.

Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1995.

Zumthor, Paul, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, 1991.

PÁGINAS DE INTERNET CONSULTADAS

Brizuela, Mabel, "La narrativa leonesa en el contexto de la literatura española actual", en www.ucm.es/info/fgu/foro/cruz_llamazares.pdf www.unc.edu.ar/secretarias/cyt/jor2002/BRIZUELA.htm.

Cruz, Juan, Entrevista a Julio Llamazares, "La memoria", en www.ucm.es/info/especulo/numero_19/llamazar

Delgado Batista, Yolanda, "Julio Llamazares", en <http://es.wikipedia.org/wiki/julio-llamazares>.

----. "Julio Llamazares: el éxito es escribir lo que uno quiere", en es.news.yahoo.com/050507/4/41pc5.html

----. "Mi visión de la realidad es poética", en www.ucm.es/info/especulo/numero12/llamazar.htm/

Galindo, Belén, “Hablamos de libros y sueños con el escritor Julio Llamazares”, en [mic-culturilla.iespana.es/](http://miculturilla.iespana.es/)

Iturbe, Antonio, “Julio Llamazares en medio de ninguna parte”, en www.queleer.wanadoo.es/queleer/contenidos/444@REPORTAJE_2.html

Veres, Luis, “Acompañamos al escritor Julio Llamazares a su visita a Las Bardenas”, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/llamazar.html>.

Villena, Miguel Angel, “Los ochenta, retrato de una generación”, en www.elpais.es/12febrero/2005/llamazares

Vlipo, Elena F., “A su aire. Julio Llamazares”, en www.revistafusion.com/2000/febrero/entrev77.htm