

Memoria, duelo y melancolía en *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares

Memory, Mourning and Melancholia in *La lluvia amarilla*, by Julio Llamazares

José Antonio Llera

Universidad Autónoma de Madrid

jose.llera@uam.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2519-3270>

RESUMEN

Este artículo aborda una lectura en clave histórica de *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares. En particular, observa el modo en que la novela deviene discurso contrahegemónico capaz de redimir la identidad individual y colectiva de los vencidos, frente a los relatos triunfantes de la guerra civil y del desarrollismo económico. Asimismo, analiza el estilo y la estructura del relato, destacando el diálogo que establece con la poesía del propio autor.

Palabras Clave: Julio Llamazares; *La lluvia amarilla*; guerra civil; duelo; memoria; melancolía; Antonio Gamoneda.

ABSTRACT

This paper addresses a historical reading of *La lluvia amarilla* by Julio Llamazares. In particular, it notes how the novel becomes an anti-hegemonic discourse that redeems the individual and collective identity of the Republican side from the triumphant tales about the Spanish Civil War and economic development during the 1960s. It also analyzes the style and structure of the story, emphasizing dialogue established with Llamazares' poetry.

Key words: Julio Llamazares; *La lluvia amarilla*; Spanish Civil War; Mourning; Memory; Melancholia; Antonio Gamoneda.

1. VEGAMIÁN: LA MEMORIA SUMERGIDA

«Mi memoria es maldita y amarilla como un río sumido desde hace muchos años», escribe el poeta leonés Antonio Gamoneda (1988: 244) en *Descripción*

de la mentira, libro sobre cuya importancia en su formación ha insistido con frecuencia Julio Llamazares. Creo que la obra de este último —tanto lírica como narrativa— puede interpretarse también como una inmersión en las aguas de una memoria silenciada y maldita, la de los vencidos, como la necesidad de revelar todo lo que ha sido sepultado, reprimido o tachado. La literatura se convierte en una forma contrahegemónica de redimir la identidad individual y colectiva. Se trata, entonces, como ha escrito Reyes Mate, de «leer los proyectos frustrados de los que está sembrada la historia no como costos del progreso sino como injusticias pendientes» (1991: 25)¹. El régimen franquista presentó la victoria en la guerra civil como la salvación de España, el hecho que impidió que el país se convirtiera en una colonia soviética. Fue la victoria de la fe y las tradiciones frente al materialismo y la anti-España. Aunque los discursos oficiales insistían en que la victoria se administró en beneficio de todos los españoles, sobre los vencidos cayó la represión y el olvido. Habrá más de dos millones de población reclusa al acabar la guerra, repartida entre cárceles, campos de concentración y batallones de trabajo. Desde 1937 se utilizaba la mano de obra forzosa de los prisioneros de guerra, encuadrados en los Batallones de Trabajadores a cargo de la Jefatura de Movilización, Instrucción y Recuperación del ejército franquista. Se ha documentado que casi medio millón de prisioneros de guerra republicanos pasan por campos de concentración (Rodrigo 2008: 111-136). Como se deduce del discurso del Caudillo en la Capitanía General de Tenerife, aún en la década de los cincuenta la paz no era sinónimo de reconciliación:

Pero la paz nacida de nuestra Victoria no puede ser una paz egoísta, confiada, sin espinas. Si nosotros nos durmiéramos en nuestros laureles y no sacásemos las consecuencias de cuanto nos condujo a la situación de que partimos, las mismas causas producirán los mismos efectos (Franco 1975, I: 68).

El 24 de junio de 1969, aparecía en el diario *ABC* el siguiente titular: «El ministro de Obras Públicas inaugura en León el embalse de Vegamián y las obras de abastecimiento de agua a la capital». En el cuerpo de la noticia se anuncia que el ministro Silva Muñoz descubrió una placa de bronce conmemorativa de este acontecimiento inaugural «que supone la redención agrícola para 35.000 hectáreas de la provincia de León y 10.000 más para la provincia de

¹ Inge Beisel (1995: 194) señala idéntico núcleo temático en la narrativa de Llamazares: la memoria individual y colectiva, su necesaria y dolorosa actualización. La emergencia del elemento memorialístico en la literatura española como respuesta a procesos históricos traumáticos causados por la dictadura también ha sido analizada por críticos como F. Schmidt-Welle, para quien se trataría, en definitiva, de «de representar los hechos históricos o contrarrestar el “olvido” oficial de los mismos en una praxis simbólica, tanto de memoria como de posmemoria, mediante las cuales se forman una tradición simbólica, fundacional, y un imaginario colectivo» (2012: 34).

Zamora, forjando así un nuevo horizonte de bienestar para las presentes y futuras generaciones agrícolas de esta gran comarca de la vega baja del Esla». El encomiástico léxico religioso (*redención*) nada explica de las vidas que trastocó para siempre la política hidráulica impulsada por el régimen y ampliamente difundida por el NO-DO; nada dice de las familias que se vieron obligadas a marcharse a la ciudad o a pueblos de colonización. Precisamente en Vegamián nació en 1955 Julio Llamazares. Quiso la casualidad que en ese momento su padre fuera maestro del pueblo, poco antes de que se trasladara a Olleros de Sabero. En el artículo «Volverás a Región», recogido en el volumen *En Babia*, rinde homenaje a esos pueblos castellanoleonese desaparecidos:

Como un pueblo maldito, arrojado de la tierra donde durante siglos vivieran sus abuelos y sus padres, aquellos campesinos montañeses tomaron el camino que habría de llevarlos a lejanas ciudades, desconocidas muchas veces, donde poder fundar un nuevo hogar y encontrar un nuevo puesto de trabajo: ajena a sus temores y problemas, la vida seguía rodando normalmente. Lo que ya nunca podrían encontrar sería aquella paz rural perdida y el remedio a una nostalgia que, lejos de extinguirse con los años, se acentúa y agranda (1991: 124)².

Como sucedía en *Descripción de la mentira* de Antonio Gamoneda, que hablaba de una memoria maldita, Llamazares emplea el mismo adjetivo cuando echa la vista atrás y reflexiona acerca de su biografía. *Maldito*: al margen de la historia, estigmatizado (es decir, portador de una culpa heredada según el patrón cultural del pensamiento griego estudiado por Dodds 1999). Posteriormente, cuando en los años ochenta se realiza una inspección técnica y se vacía el pantano, el novelista pudo volver a pasear por sus calles, pudo conocer sus patios y sus cuadras coincidiendo con el rodaje de *El filandón* (1983), la película de José María Martín Sarmiento basada —una parte de ella— en el cuento de Llamazares «Retrato de bañista». En todos esos años se fue gestando su libro más reciente: *Distintas formas de mirar el agua* (2015), en el que Vegamián es uno de sus escenarios esenciales, pues se cuenta la historia de una familia que vuelve a ese lugar para depositar sobre las aguas las cenizas del abuelo, modo de paliar simbólicamente el desarraigo. En esta novela coral, las cenizas se convierten en semillas, en una esperanza de renacimiento para el

² El artículo se titula así en alusión al ingeniero y novelista Juan Benet, autor del proyecto del embalse. Mientras trabajaba por el día, Benet dedicaba sus noches a la escritura de esa ficción faulkneriana que titularía *Volverás a Región*. Aunque son novelas muy distintas, es curioso que la de Benet empiece también con una topografía: «Para llegar al desierto desde Región se necesita casi un día de coche. Las pocas carreteras que existen en la comarca son caminos de manada que siguen el curso de los ríos, sin enlace transversal, de forma que la comunicación entre dos valles paralelos ha de hacerse, durante los ocho meses fríos del año, a lo largo de las líneas de agua hasta su confluencia, y en sentido opuesto» (1981: 7).

valle anegado, como si la utopía ecológica pudiera abrir a su paso las aguas enfangadas:

Como en las fincas de la laguna que trabajaba o en las de su pueblo antes, sus cenizas son ahora las semillas que germinarán un día cuando el pantano sea desecado, cosa que ocurrirá alguna vez, y el valle vuelva a surgir y a llenarse de árboles y carreteras que llevarán de una aldea a otra, pues también éstas ocuparán nuevamente el valle (2015: 161)³.

2. AINIELLE EN AMARILLO: MELANCOLÍA Y DUELO

A diferencia de lo que ocurre en *Distintas formas de mirar el agua*, un cierzo desolado recorre las páginas de *La lluvia amarilla* (1988). La auscultación de la memoria se lleva a cabo por mediación de un sentimiento de duelo y melancolía: ya no es posible una vuelta a los orígenes, deshechos por el tiempo y por la acción de la *polis* (aunque en principio no lo parezca, estamos frente a una novela política, que no oculta las causas del abandono que padecen el protagonista y su entorno). Como indica el paratexto que se inserta al comienzo, el cronotopo es Ainielle, un pueblo en ruinas perteneciente al Pirineo de Huesca llamado Sobrepuerto y que fue abandonado definitivamente en los sesenta. ¿Por qué fija su atención Llamazares en este pueblo abandonado? En la primavera de 1986 se encuentra de viaje por el Pirineo oscense y Ainielle, visto desde lejos, es uno de esos esqueletos desperdigados por los barrancos —como Otal, Basarán o Escartín— con los que se topa.

Durante ese periplo, Llamazares tiene la oportunidad de leer un libro de Enrique Satué que será muy relevante para su conocimiento del hábitat geográfico y cultural, y que, en cierto modo, le va a servir como una fuente documental cuando acometa la creación de un mundo posible ficcional. Me refiero a *El Pirineo abandonado*, publicado en 1984, que nació con el propósito didáctico de explicar a los niños cómo se vivía en ciertos pueblos aragoneses, y

³ Al ver las imágenes grabadas de la época, que hacen propaganda del proyecto y recogen entrevistas a lugareños convenientemente adoctrinados, dispuestos al sacrificio en favor del progreso de la patria, Llamazares ha insistido en que la construcción de la presa fue un genocidio cultural y demográfico. Y añade al contemplar el paisaje de su infancia: «Impresiona verlo. Yo he conocido algunas personas de éstas que todavía viven y todavía siguen como fuera del mundo. La mayoría volvieron a emprender otra vida, pero nunca dejaron la vida anterior, ni nunca olvidaron, ni nunca se acostumbraron, porque lo que les ocurrió es muy duro». Hay que señalar que Llamazares no es el primero en reivindicar literariamente la memoria de los habitantes de Vegamián en esta última novela, cuyo dialogismo no me parece muy logrado por carecer los personajes de un registro verbal propio que los caracterice. Recuérdese el libro de María Luisa Prada (2005). Desde una perspectiva académica, también es de obligada consulta la tesis doctoral de Alice Poma (2012).

que contiene dos relatos breves que convergen con el espíritu de *La lluvia amarilla*. En «La última casa», el pastor Adrián de Casa Lucas, antes de marcharse del pueblo para siempre, desgrana los motivos del éxodo y la desaparición de un modo de vida ancestral que había contribuido a afianzar una identidad colectiva; estos motivos son exclusivamente económicos (el salario del sector secundario urbano reemplaza el sistema autosuficiente de las casas, en las que casi no circulaba el dinero y solo en ocasiones se recurría al trueque): «Ahora, los hombres poderosos de la Tierra Baja necesitan muchas manos para trabajar y así llenarse bien los bolsillos. [...] Y por eso nos dejan sin maestros o inundan con pantanos nuestros mejores campos, para que bajemos a sus industrias» (Satué 1991: 61)⁴. El otro relato de Satué me parece aún más significativo, ya que cuenta la historia del pastor Joselón d'a Ferrera, pastor que se resiste a marcharse del pueblo y del que «las malas lenguas decían que hablaba solo»; un personaje de ficción que es trasunto de uno real, José de Casa Rufo, el último habitante de Ainielle hasta que sus familiares le convencen para que deje el pueblo en 1971.

También el Andrés de Casa Sosa de *La lluvia amarilla* habla solo. Su monólogo interior dura una sola noche. Es hombre que carece de porvenir: solo la muerte le espera e imagina —todo el primer capítulo se construye mediante una prolepsis narrativa— el instante en que un grupo de hombres buscan su cuerpo con linternas, entre las ruinas. A través de la imaginación afiebrada de este narrador vemos a esos hombres —largo plano secuencia— multiplicándose, vigilantes, rozando con sus botas las aliagas, sosteniendo sobre los hombros la aclamación de una soledad gris, casi de estopa, que crece en el parénquima del frío. Es un *descensus ad inferos*, un recorrido por un paraje dantesco de ortigas y silencio petrificado. El pueblo es un cementerio y se ha borrado la distancia entre lo vivo y lo muerto, aunque las casas —lo que queda de ellas— aparezcan personificadas de forma inquietante, mirando el afán de los hombres que buscan al moribundo tropezando con las sombras y el olvido, y que baten el terreno como si fueran cazadores siguiendo el rastro de sangre de una presa herida. Poco sabemos de él todavía, salvo que hace diez años que su mujer, Sabina, murió y que en todo ese intervalo de tiempo ha estado mascando el musgo de su soledad. El segundo capítulo concentra una analepsis en que se evoca el día en que encontró ahorcada a su mujer en el molino, punto de partida para varias retrospectivas más que indican el progresivo abandono de Ainielle —los de Casa Julio han sido los últimos en marcharse— y la desaparición de su familia, unos recuerdos que nos ponen frente a un personaje torturado por una memoria cuya cadena de sufrimiento por fin se va a detener en él.

⁴ En su poesía, Llamazares ya había tratado este asunto, si bien de forma alegórica: «Pero el momento llegó de volver a la nada cuando los bueyes más mansos emprendieron la huida y una cosecha de soledad y hierba reventó sus redes» (1985: 17).

Una de las primeras reseñas que aparecieron de la novela se publicó en *ABC Literario* el 10 de julio de 1988: «No hay en *La lluvia amarilla* defensas ni alegatos, como podría pensarse de su historia. Esta novela lírica es una elegía por un mundo ido y una indagación sobre la vida y la muerte desde la soledad de un hombre huraño y no poco amargado en su misantropía» (Basantá 1988). ¿Expone la novela tan solo la soledad universal de un hombre que odia al prójimo y que se autodestruye, la extinción irreversible del mundo rural? Visto así, los lectores podrían tener la falsa impresión de que todo consiste en poco más que paisajismo y metafísica, en un centón de obsesiones y alucinaciones, las propias de una conciencia delirante, las de un hípido anacoreta. Esta lectura me parece sumamente miope. Si bien la dialéctica entre civilización natural y civilización industrial es uno de los ejes sobre los que gira la obra de Llamazares, se advierten raíces más profundas de carácter histórico-existencial. Se trata de un personaje atenazado por una melancolía y un duelo infinitos debido a la consunción de su familia y de su entorno. A diferencia de *Luna de lobos*, donde la presencia de la guerra civil forma parte de su argumento, el sustrato ideológico permanece en sordina esta vez. El tema es único: la resistencia —con la única arma de la memoria, la de un vencido— que muestra un personaje *in articulo mortis* contra un trauma que ha desintegrado su mundo interior y que se niega a olvidar. La extinción de la vida es tan inexorable como su capacidad para recordar sometimientos y negaciones cuyo responsable último es el poder político-económico, el que surge tras la guerra civil y se prolonga hasta esta última noche de principios de los setenta. En este sentido, la tesis VI de Walter Benjamin es elocuente: «Sólo tiene derecho a encender en el pasado la chispa de la esperanza *aquel* historiador traspasado por la idea de que *ni siquiera los muertos* estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha dejado de vencer» (1970: 80).

El sentido del título de la novela se explicita en el segundo párrafo del segundo capítulo:

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. ¿Cómo olvidar aquellos ojos fríos que se clavaban en los míos mientras trataba de romper el nudo que aún quería inútilmente sujetarles a la vida? (1988: 17).

Como la nieve (referencia al fenómeno meteorológico a la vez que emblema del olvido y la ausencia), la lluvia amarilla concentra un símbolo bisémico: las hojas desprendidas de los árboles, que inundan el valle en otoño, y también el paso del tiempo, el dolor, la tristeza, la muerte. Como se verá, el significado de este color evolucionará hasta volverse invasivo y virulento, hasta contagiar el aire o el cuerpo del narrador, concentrando así valores expresionistas como los que se observan en «Insomnio», de *Hijos de la ira* («fluyendo como la

leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla»), un poema cuyo tono angustioso y atormentado concuerda por cierto con la novela de Llamazares⁵.

Por otra parte, existen precedentes de este simbolismo cromático en la lírica llamazariana, así como en la poesía de un autor vinculado a él como Antonio Gamoneda. En *Descripción de la mentira* el amarillo prefigura el rostro de la devastación y la derrota, la erosión del tiempo y de la historia sobre las víctimas: «No he de responder sino reunirme con cuanto está ofrecido en los atrios y en la distribución de los residuos, / con cuanto tiembla y es amarillo debajo de la noche» (Gamoneda 1988: 239). Pero también se asocia a imágenes visionarias que connotan falsedad, a todo aquello que combate el sujeto lírico con los utensilios del amor y la verdad: «La aversión merodea como un perro amarillo, pero mi desnudez trabaja en la piedad y sobreviene como leche hervida» (ibíd.: 246). En *Memoria de la nieve*, Llamazares vincula este color directamente con la muerte —«La muerte es amarilla como el sabor del pan» (1985: 61)—, y otras veces representa un tiempo mítico y sagrado, una *etas aurea* adonde ya es imposible volver, amordazada en la luz ciega del pretérito. Por eso duele el amarillo, porque cae la noche en una escena que parece sacada de un cuadro de El Bosco, fuertemente aliterada por el fonema nasal:

Los niños muertos juegan junto al molino con cuévanos vacíos y varas de ave-
llano. / Coronan de laurel y de nieve sus cabezas mientras, tras los marzales,
aúllan a la luna, dolor del amarillo. / ¡Dolor del amarillo! Hay en la noche
cánticos sagrados y láminas de plata y hogueras rumorosas como lenguas de
escarcha (1985: 47)⁶.

También existen ecos en *La lluvia amarilla* de Pedro Páramo, la novela corta de Juan Rulfo. Escribe el narrador mexicano: «Aquí en cambio no sentirás sino ese olor amarillo y acedo que parece destilar por todas partes. Y es que éste es un pueblo desdichado; untado todo de desdicha» (1985: 152)⁷.

⁵ El narrador de *La lluvia amarilla* se presenta al principio como un «triste cadáver insepulto». El poema de Dámaso Alonso perteneciente a *Hijos de la ira* (1944) nos sitúa en Madrid, convertido en necrópolis urbana. Habla la voz de un muerto, como se deduce del segundo versículo: «A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro».

⁶ Igualmente, en el poemario anterior, el amarillo matiza un espacio poblado por el silencio y el aislamiento, de ahí que se aluda a «terrenos amarillos de nuestra soledad» y, sinestésicamente, al «sabor amarillo de mis pasos».

⁷ Para un estudio comparativo de las dos novelas, sobre el que no voy a detenerme, remito al trabajo de Schmidt-Welle (2012). A mi juicio, el olvido como una forma de negación —y por tanto de muerte— es también el resorte narrativo que pone en marcha la trama en la obra de Rulfo. El hijo ilegítimo del terrateniente viaja al infierno de Comala para pedirle cuentas al padre, conminado por las palabras de una madre agonizante que no es sino *transmisora de memoria*: «El olvido que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro» (1985: 64).

El amarillo, como anotan Chevalier y Gheerblant en su *Diccionario de símbolos*, limita con el negro. Y es que, si partimos de la doctrina humoral, el narrador de Llamazares está empapado en melancolía, en bilis negra, y es el mismo temperamento el que, a juzgar por un específico muestrario de síntomas, detectamos también en la caracterización que hace de su mujer, Sabina. Melancolía y duelo, pues ambos son inseparables aquí a pesar de la delimitación que realiza el padre del psicoanálisis⁸. Decaimiento, abulia, sequedad del corazón: secuelas de la pérdida. El cuerpo ensangrentado del jabalí, acechado antes por Andrés, preludia la muerte de Sabina, un ser enfermo de tristeza, golpeado por la tragedia —nos va a ser revelada después—, lo que la lleva a deambular por el pueblo como una zombi, sin que sea posible comunicarse con ella (el único que no rompe su alianza con el lenguaje es Andrés, y en ello estriba su resistencia). En esta crónica de los días previos al suicidio, no escapan a la mirada del narrador una serie de indicios: «Yo la veía deambular como una sombra por la casa, espiaba de reojo su mirada al contraluz atormentado de las llamas sin saber cómo salvar aquella fría lejanía de sus ojos» (1988: 24). Más adelante, recibimos otro plano en detalle de la misma parte del cuerpo: «los ojos insomnes y quemados por la nieve de Sabina» (1988: 32). Siguiendo a Hipócrates, ya en el siglo XVII Robert Burton observaba en *The Anatomy of Melancholy* que la mirada lánguida y los ojos hundidos eran signos de melancolía. Y aún más: este mal era más frecuente en otoño y cuando afectaba a las mujeres lo hacía de modo más virulento: «Of sexes both, but men more often; yet women misaffected are far more violent, and grievously troubled. Of seasons of the year, the autumn is most melancholy» (Burton 1993: 237).

En el universo claustrofóbico de *La lluvia amarilla* los seres humanos se van desangrando de vitalidad, a la vez que los animales —la perra de Andrés— y los objetos se humanizan constantemente. A Sabina la descubre ahorcada en el molino, «colgada como un saco», en tanto que los goznes de la puerta emiten un «lamento herrumbroso». No es de extrañar esta relación de contigüidad entre la subjetividad de Andrés y la del animal que lo acompaña («sus ojos fríos y apagados»), pues el grabado de Dürero *Melancolía I* (1514), tan conocido, la corrobora. A los pies del ángel, con el gesto codificado de la mano en el mentón, yace un perro, emblema ahora no de la fidelidad, sino de la indolencia (Fig. 1). Incluso se asemeja mucho la posición que ocupa el animal: «La perra estaba siempre tumbada entre mis pies, debajo del escaño, o vagando sin rumbo por el pueblo tras mis pasos, y su mirada apenas transmitía otra expresión que la de un inmenso hastío y desencanto» (1988: 106).

«El hecho de que me vea afectado por la muerte del otro constituye mi relación con su muerte. Constituye, en mi relación, mi deferencia hacia alguien

⁸ Recordemos que para Freud el melancólico siente su yo vacío, mientras que el que se halla sumido en un estado de duelo ve el mundo desierto y empobrecido (1981 II: 2093). El término *melancolía* se repite nueve veces en *La lluvia amarilla*.

que ya no responde, mi culpabilidad: una culpabilidad de superviviente», ha escrito Lévinas (1994: 23-24). El recuerdo doloroso provoca en el psiquismo una quemadura. La sogla es un objeto asociado a la esposa difunta, de ahí la necesidad al principio de deshacerse de ella. Posteriormente, sin embargo, el objeto se reincorpora, anuda dos destinos, y diría que se comporta igual que la memoria, puesto que representa fielmente la relación pendular entre presencia y ausencia: enterrada primero en la nieve (el olvido) reaparece de forma inesperada y sorpresiva, cuando Andrés ya ha renunciado a buscarla. Su lógica es ambivalente: horror al contagio de la muerte y a su recuerdo atroz, pero también objeto-talismán, necesaria apropiación afectiva de un último reducto que persiste, callado antídoto con que se enfrenta a la nada. Así la fotografía: los ojos de Sabina en el papel que amarillea miran a Andrés como si estuvieran vivos. Roland Barthes (1990) señalará bien este efecto de la imagen fotográfica, desprovista de cualquier trasfondo metafórico: la fotografía muestra algo que estuvo ahí, pero que ya no volverá; es emisaria de la ausencia, nos recubre de espectros, convoca una voz que nos apela.



FIGURA 1. Alberto Durero, *Melancolía I* (1514), grabado, 23,9 × 16,8 cm.

Fuente: Wikimedia Commons.

Este tercer capítulo introduce una digresión reflexiva acerca de las potencialidades de la memoria involuntaria y sobre la compleja relación que esta mantiene con el olvido:

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 (1988: 30).

Cuando todo parecía deshecho, la memoria nos asalta para confirmarnos nuestra identidad, la senda borrada por la nieve. ¿Por qué *sin compasión*? Porque la memoria es también la fuente del dolor, el origen del padecer. Por eso escribe Llamazares en *La lentitud de los bueyes*, su primer poemario, que «en el recuerdo está el origen de la autodestrucción» (1985: 19). Asimismo, quien habita la casa del olvido comparte zozobra y paz, negación y quietud (sabemos que determinadas situaciones de estrés pueden modificar la bioquímica del cerebro bloqueando la evocación, de igual forma que el daño cerebral provocado por un accidente o una enfermedad neurodegenerativa). El olvido se metafORIZA en bebida amarga, que reconforta y aquieta a quien se moja en él los labios; pero su entera aceptación equivale inevitablemente a una claudicación, a una renuncia. El olvido conduce a la inexistencia, por eso entra dentro de las solicitudes del poder totalitario⁹, junto a la malversación del lenguaje: «Ah la mentira, ciencia del silencio», ha escrito Antonio Gamoneda. El narrador es consciente de que la memoria está llena de olvido porque inevitablemente es selectiva y, además, porque se alimenta de recuerdos ajenos o de sueños, lo que significa que entronca con la ficción y, en casos extremos, con la impostura: «¿No lo habré quizá soñado o imaginado todo para llenar con sueños y recuerdos inventados un tiempo abandonado y ya vacío? ¿No habré estado, en realidad, durante todo este tiempo, mintiéndome a mí mismo?» (1988: 39)¹⁰.

⁹ Ruiz-Vargas (2006), en un artículo sobre el trauma y la memoria de la guerra civil, ha puesto de relieve este hecho y cómo la memoria es una forma de resistencia: «El franquismo impuso el más férreo y cruel de los silencios, convencido de que así acabaría aniquilando la memoria y el testimonio del horror infringido a miles de ciudadanos. La pretensión de borrar la memoria ha formado parte históricamente de la esencia de todos los totalitarismos, y siempre acabó fracasando. El territorio de la memoria no es siquiera un coto privado sino íntimo y, por tanto, inaccesible para cualquiera que no sea su poseedor. No existe poder alguno que mediante la coacción, la amenaza, el castigo o la tortura pueda eliminar los recuerdos de otro ser humano si éste se opone».

¹⁰ Stucki, Beat y López de Abiada insisten en ello, apoyándose en conclusiones de las neurociencias: «La memoria se caracteriza por una disposición latente de distorsión o inversión [...], debida también a la profusión de acontecimientos que tienen que ser recordados y a conocimientos previos que condicionan la percepción. De ahí que en la construcción del pasado a menudo se intercalen recuerdos imaginarios o memoria espuria o falsa (*false me-*

Andrés de Casa Sosa continúa desgranando la madeja de sus recuerdos. A partir del capítulo quinto se nos cuentan dos sucesos esenciales. La historia de su hijo Andrés se localiza cronológicamente en 1949 y tiene que ver con los movimientos migratorios al extranjero que se produjeron en España a causa de la miseria y la represión (en los años sesenta, las divisas y el turismo serán los pilares del desarrollo económico del país). El narrador no ahorra rencor hacia un hijo por quien se cree traicionado, ya que con él se esfuman las últimas posibilidades de supervivencia de la casa familiar de Ainielle. El siguiente relato, mucho más traumático, tiene que ver con el primogénito, Camilo, desaparecido en la guerra civil:

La muerte tiene, al menos, imágenes tangibles: la tumba, las palabras, las flores que renuevan el rostro del recuerdo y, sobre todo, esa conciencia clara de la irreversibilidad que se asienta en el tiempo y convierte la ausencia en costumbre añadida. La desaparición, en cambio, no tiene límites ni aun para sí misma; no es un estado, sino su negación [...]. Camilo no volvió. Su nombre jamás apareció entre las largas relaciones oficiales de los muertos, pero él nunca volvió. Sólo su sombra regresó a la casa y se fundió en las sombras de las habitaciones mientras su cuerpo se pudría en cualquier fosa común de cualquier pueblo de España y en el recuerdo helado de aquel tren militar que partió una mañana de la estación de Huesca para no regresar más (1988: 54-55).

Un desaparecido no es un muerto. El fantasma de Camilo —sombra o doble— pervive en la casa. La ausencia del cadáver impide elaborar el duelo, trabajar la pérdida, o al menos obstaculiza dicho proceso. Desde esta óptica, desde la pena interminable, se explica mejor el suicidio de la madre¹¹. El lugar de enterramiento es un lugar de dignificación y de memoria (los vecinos ayudan a Andrés a dar sepultura a Sabina), mientras que la fosa común representa una inhumación infrahumana. Las familias desintegradas por el duelo fueron obligadas a autoimponerse el silencio en un ambiente dominado por el rencor o el escarnio. Hablo entonces del «mal entierro, el entierro insuficiente, el entierro ofensivo, el entierro de castigo, el entierro animal tras una muerte, fruto de una represión salvaje, el entierro destinado a excluir a los fusilados de la propia comunidad de los muertos, sin sus ritos» (Ferrándiz 2009: 87).

Son muchos los historiadores que han visto en las fosas comunes del franquismo el inconsciente mismo de la transición a la democracia, pues esta se habría construido y desarrollado a partir de un pacto de silencio, sobre la

mories), que pueden provenir de diversas fuentes, como relatos de otras personas, novelas, películas o como simple resultado de la propia imaginación. A este fenómeno lo denominan los neurólogos “amnesia de fuentes” (*trace amnesia*)» (2005: 148).

¹¹ Antonio Gamoneda, que tiene fama de críptico, resulta en mi opinión transparente cuando escribe este versículo: «Tierra desposeída de sus tumbas, madres encanecidas por el vértigo» (1988: 272). Fosas comunes y llanto de las madres.

aceptación del discurso oficial de la tragedia colectiva, sobre el tabú que prohibía hurgar en las heridas del pasado. La afirmación de Ángel G. Loureiro cobra todo el sentido en este contexto:

Los muertos mal enterrados trastocan el tiempo, se niegan a convertirse en pasado, viajan constantemente al presente [...]. En su infinitud, en su intemporalidad, los muertos pueden irrumpir en el presente, con la promesa además de su posible reaparición en el futuro [...]. Sólo cuando re-enterramos a los muertos, sólo cuando los convertimos en memoria, cuando los ponemos en su sitio, podemos restablecer la engañosa, pero necesaria, continuidad mortal de pasado-presente y futuro (2005: 157-158)¹².

3. ESTILO

La estructura de *La lluvia amarilla* es claramente circular, envolvente: se inicia con un *flash-forward* y se cierra con el mismo recurso. Sus veinte capítulos numerados y sin título dividen el relato en dos segmentos: uno que abarca desde el capítulo primero y el primer párrafo del capítulo segundo hasta el capítulo decimonoveno; y una segunda parte que engloba el resto, compuesta por retrospecciones y por episódicos retornos al presente. Para dotar de continuidad al monólogo interior, Llamazares inserta mecanismos lingüísticos de cohesión que activan la memoria de lector: ejecutando leves variaciones o reproduciendo el enunciado exacto, se reitera la estructura sintáctica precedente o un mismo motivo temático. Por ejemplo, el decimotercer fragmento recoge, en eco, el lamento de la anciana con que concluía el anterior: «¡Dadme agua y matadme!». Atendiendo a este relato interpolado, el de la *Mora*, la familia que se quema viva junto a todos los animales de la casa, creo que Llamazares pudo haber acudido para su elaboración a ciertas leyendas leonesas. Me refiero a la leyenda de las cabras de San Bartolomé de Rueda (los lamentos desgarradores de las cabras incineradas que se escuchan siempre que sopla el viento) y otra en torno al fantasma del Canto de la Forca, que narra cómo el brujo Colás, condenado a morir en la hoguera, huye desfigurado por el fuego a ocultarse en el monte¹³.

Visualmente, el uso del párrafo francés, con sangría, acerca la prosa de Llamazares a la disposición versicular. No es solo una coincidencia externa,

¹² Este mismo autor matiza a su vez el concepto de duelo freudiano: «[...] el trabajo de duelo es siempre interminable porque los muertos se resisten a dejarnos. No nos dejan porque siempre han estado con nosotros» (2005: 151). Llamazares recurre a una leyenda montañesa para expresarlo: «[...] no olvido aquella vieja leyenda montañesa que señala que el hombre, para poder descansar eternamente, ha de ser enterrado en el mismo lugar en que nació. De lo contrario, su espíritu y su cuerpo quedarían separados: el cuerpo en el lugar en el que fue enterrado y el espíritu errando por los espacios infinitos, sin decidirse nunca entre el cielo y el infierno» (1991: 125).

¹³ Véase, sobre estas leyendas, López Trigal (1989: 232).

pues algunos fragmentos se disponen como auténticos poemas en prosa que podrían desgajarse del conjunto. Las figuras de repetición, los abundantes metrificismos y asonancias actualizan la función poética, crean una cadencia hipnótica dominada por el endecasílabo y el heptasílabo, que forma a veces alejandrinos. Cito algunos ejemplos de lo que digo:

Lentamente, las horas van pasando [11] / y la lluvia amarilla va borrando [11] / la sombra del tejado de Bescós [11] / y el círculo infinito de la luna. [11] / Es la misma de todos los otoños. [11] / La misma que sepulta [7] / las casas y las tumbas [7] [...].

Primero, fue la hierba, [7] / el musgo de las casas y del río. [11] / Luego, el perfil del cielo. [7] / Más tarde, las pizarras y las nubes. [11] / Los árboles, el agua, [7] / la nieve, las aliagas [7] [...] (1988: 119).

Como arena, el silencio [7] / sepultará mis ojos. [7] / Como arena que el viento [7] / ya no podrá esparcir [7].

Como arena, el silencio [7] / sepultará las casas. [7] / Como arena, las casas [7] / se desmoronarán. [7] / Oigo ya sus lamentos. [7] / Solitarios. Sombríos. [7] / Ahogados por el viento [7] / y la vegetación [7] (1988: 125).

La evolución del psiquismo del protagonista también me parece un aspecto relevante en la novela. Un primer estadio lo constituye la introducción de la locura en su discurso, tras el hallazgo de la soga con que se ahorcó Sabina (lo reprimido que retorna). A partir del capítulo décimo, Andrés de Casa Sosa se sumerge en un estado tan febril que difumina las fronteras ontológicas entre la razón y la sinrazón, entre los vivos y los muertos. De nada podemos estar seguros entonces. La realidad vacila, se nubla, y la naturaleza y el espíritu del narrador se contaminan mutuamente; una naturaleza que nos hace pensar en la literatura y la pintura románticas, indómita y amenazante, bajo los atributos de lo sublime, lo inabarcable o lo infinito de un David Caspar Friedrich (pienso, por ejemplo, en su *Paisaje de invierno*, que puede verse en el Staatliche Museum de Schwerin).

A la visita del espectro de la madre se unen después todos los muertos de la casa, en la cocina, y aterrado por la consistencia de esas voces echa a correr enfurecido por el pueblo desierto, arañado por zarzas y ortigas. Como en una película expresionista, como en una prosa de Lautréamont, Nerval, E. T. A. Hoffmann o Poe, como en un relato romántico-simbolista, se alteran las percepciones sensoriales. Estamos a las puertas de una pintura fauvista donde el color transmite las turbulencias de la subjetividad: todos los colores son eclipsados por el amarillo. La memoria es engullida por unas alucinaciones visuales —propias por cierto de la esquizofrenia— que deshilachan la presunta firmeza lo real y revelan su caos, que desintegran las coordenadas temporales que habían orientado al protagonista («Hoy tampoco ya recuerdo el tiempo que he pasado sin dormir. Días, meses, años quizá»). Estas visiones, en gradación climática, con-

ducen hacia una narración más propia del género fantástico. El sueño —así lo ha analizado Béguin en su estudio sobre el alma romántica¹⁴— acaece del lado de la aniquilación y de la salvaguarda, entre el pavor que ahuyenta y el deseo. Como la experiencia de la muerte.

Recuerdo que pasé vagando por el pueblo, como en sueños, todo el día. Pese a su rotundidad, no acababa de creer lo que veía. Las tapias, las paredes, los tejados, las ventanas y las puertas de las casas, todo a mi alrededor, era amarillo. Amarillo como paja. Amarillo como el aire de una tarde de tormenta o como el resplandor de los relámpagos en una pesadilla. Podía verlo, sentirlo, tocarlo con las manos, mancharme las retinas y los dedos igual que cuando niño, allá, en la escuela vieja, jugaba con la tinta. Lo que creía una ilusión, una alucinación fugaz de mi mirada y de mi espíritu, era algo tan real como que yo todavía estaba vivo (1988: 120).

Sin embargo, a pesar de los vínculos probados entre este color y las representaciones de la locura¹⁵, una interpretación atenta no permite concluir que estemos ante la figura de un psicótico. Todo lo contrario. Andrés de Casa Sosa tiene su momento cervantino, quijotesco, al afirmarse como un ser consciente de quien es, sabedor de sus ancestros, radicado en su cultura. Enarbola su razón y su memoria contra todo lo que le ha empujado hacia los hemisferios mudos de la invisibilidad y la derrota: «Pero yo, Andrés de Casa Sosas, el último de Ainielle, 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, salvo que pueda realmente considerarse una condena el olvido en el que ellos mismos me han tenido» (1988: 131).

La aceptación serena de la muerte, conforme a la naturaleza, se halla también presente en *La lluvia amarilla* siguiendo la tradición del tópico medieval del *memento mori* y del pensamiento estoico clásico (pienso en Séneca o en Marco Aurelio, así como en sus infiltraciones barrocas). A diferencia de lo que anuncia el dogma cristiano, la muerte no posibilita el tránsito hacia la vida eterna, sino que se acepta, en un régimen de materialismo existencialista, en el interior del inmenso sarcófago que será Ainielle. El raquitismo y la monstruosidad del hijo de Acín enlazan por su parte con elementos de un realismo grotesco perfectamente reconocibles en nuestra literatura: Quevedo (su retrato del dómine Cabra

¹⁴ Cito unas líneas muy significativas de *Aurélia*: «Aquí empezó para mí lo que llamaré el desbordamiento del sueño en la vida real [*l'épanchement du songe dans la vie réelle*]. A partir de aquel momento, todo tomaba a veces un aspecto doble, y eso, sin que el razonamiento careciese nunca de lógica, sin que la memoria perdiese los más leves detalles de lo que me sucedía» (Nerval 2004: 390).

¹⁵ «Tropé ha documentado cómo en los inventarios de ropas durante los siglos XVI y XVII los locos vestían [...] de colores amarillos, azules, rojos y verdes. Con mucha frecuencia dos colores aparecían en un mismo vestido, siendo la combinación más frecuente el amarillo y el azul» (Atienza 2009: 50). Cito unos versos de *Poemas de la locura*, de Leopoldo María Panero: «¡Oh! Amarillo silencio, único quebranto / Como si solo el poema fuere santo / El perro va y viene del espejo al llanto / ¡Oh! amarillo del odio del cual brota el canto» (2005: 52).

en *La vida del Buscón*), el esperpento de Valle-Inclán (la hidrocefalia en *Divinas palabras*) o el tremendismo de Camilo José Cela, del que destacaría estos versos de *Pisando la dudosa luz del día*, libro cuya primera edición data de 1945: «De este agradable miedo como piedra de olvido, / mantenedor del miedo se presenta el lagarto. / ¡El lagarto del miedo! ¡Rojo y verde, el lagarto! / ¡El lagarto que muerde escupidos de polvo!» (1996: 43). La fiebre reblandece las tímidas fronteras entre la realidad y el delirio, donde imperaran la deformación y un halo tenebroso, no familiar (*das Unheimliche* según la acuñación freudiana). El niño-caballo, espeluznante visión donde la risa converge con el absurdo y el espanto, donde las categorías de lo animal y de lo humano se subvierten, supone la irrupción en el relato de lo *cómico absoluto* que Baudelaire (1975) observó en los *Disparates* goyescos, y que Bajtin (1999) denominará *grotesco moderno* debido al fuerte extrañamiento que lleva aparejado. Escribe Llamazares:

Pero la perra ya no estaba. En su lugar, un niño monstruoso, con la cabeza deformada y una crin de caballo recorriéndole la espalda, sostenía entre las suyas el bulto dolorido y tumefacto de mi mano. Desde el primer momento, comprendí quién era él. Pese a que nunca antes le había visto, desde el primer momento reconocí en su ceguera la oscuridad de la cuadra de la casa de Acín. Él me miró también, como si me conociera, y comenzó a reír. Era una risa áspera, seca, sin eco, nacida de una boca sin dientes ni garganta (1988: 68).

«La noche queda para quien es». Estas son las palabras finales de la novela, susurradas por uno de los hombres que buscarán el cadáver. La inminencia de la noche que se acerca no mutila la voz de quien la presiente. Andrés de Casa Sosa es el testigo último de una desaparición (la suya, la de sus seres queridos, la de una forma de vida). Pero, al decirse a sí misma, en su pura reflexividad, la extinción no puede devenir silencio ni olvido, pues si lo hiciera sería ya un vacío que habla, un signo y, por tanto, un modo posible de memoria larvada, un archivo que ha dejado la huella de su remisión. En Vegamián, bajo las aguas del río Porma, los ojos de Andrés nadan a contracorriente y desovan voces amarillas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Atienza, Belén (2009). *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope*. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Bajtin, Mijail M. (1999). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Universidad.
- Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- Basanta, Ángel (1988). «*La lluvia amarilla*, Julio Llamazares». *ABC Literario*, 10 de julio, p. IV.
- Baudelaire, Charles (1975). *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 2 vols.
- Beisel, Inge (1995). «La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares», en Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay, *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 193-230.

- Benet, Juan (1981). *Volverás a Región*. Barcelona: Destino.
- Benjamin, Walter (1970). *Angelus Novus*, trad. de H. A. Murena. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- Burton, Robert (1993). *The Anatomy of Melancholy*. Oxford: Thorntons of Oxford.
- Cela, Camilo José (1996). *Poesía completa*, pról. José Ángel Valente. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Dodds, Eric Robertson (1999). *Los griegos y lo irracional*, trad. María Araujo. Madrid: Alianza Editorial.
- Ferrándiz, Francisco (2009). «Fosas comunes, paisajes del terror», *Revista de dialectología y tradiciones populares*. LXIV, 1, pp. 61-94. <https://doi.org/10.3989/rntp.2009.029>
- Franco, Francisco (1975). *Pensamiento político de Franco. Antología*. Prólogo de José Solís Ruiz. Madrid: Ediciones del Movimiento, 2 vols.
- Freud, Sigmund (1981). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 3 vols.
- Gamonedá, Antonio (1988). *Descripción de la mentira*, en Antonio Gamonedá, *Edad*, ed. Miguel Casado. Madrid: Cátedra, pp. 233-285.
- Lévinas, Emmanuel (1994). *Dios, la muerte y el tiempo*, trad. María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra.
- Llamazares, Julio (1985). *La lentitud de los bueyes; Memoria de la nieve*. Madrid: Hiperión.
- Llamazares, Julio (1988). *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix-Barral.
- Llamazares, Julio (1991). *En Babia*. Barcelona: Seix-Barral.
- Llamazares, Julio (2015). *Distintas formas de mirar el agua*. Madrid: Alfaguara.
- López Trigal, Lorenzo (1989). *León*. Madrid: Mediterráneo.
- Loureiro, Ángel G. (2005). «La vida con los muertos», *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 30 (1), pp. 145-158.
- Mate, Reyes (1991). *La razón de los vencidos*. Barcelona: Anthropos.
- Nerval, Gérard de (2004). *Poesía y prosa literaria*. trad. Tomás Segovia. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Panero, Leopoldo María (2005). *Poemas de la locura*. Madrid: Huerga & Fierro.
- Poma, Alice (2012). *Conflictos ambientales y cambio cultural. Un análisis desde la perspectiva de los afectados*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- Prada, María Luisa (2005). *Bajo el agua*. Oviedo: KRK.
- Rodrigo, Javier (2008). *Hasta la raíz: Violencia durante la Guerra Civil y la dictadura franquista*. Madrid: Alianza.
- Ruiz-Vargas, José María (2006). «Trauma y memoria de la Guerra Civil y de la dictadura franquista», *Hispania Nova. Revista de historia contemporánea*. 6. Accesible en: <<http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d012.pdf>> [Consultado: 23/12/2015].
- Rulfo, Juan (1985). *Pedro Páramo*, ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra.
- Schmidt-Welle, Friedhelm (2012). «Memoria tumbada-memoria congelada. Juan Rulfo y Julio Llamazares», en F. Schmidt-Welle (coord.), *Culturas de la memoria. Teoría, historia y praxis simbólica*. México: Siglo XXI, pp. 246-256.
- Satué, Enrique (1991). *El Pirineo abandonado*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación.
- Stucki, Andreas; Beat Gerber y José Manuel López de Abiada (2005). «Recuerdo y olvido en la España contemporánea. Nuevos planteamientos historiográficos y de crítica literaria: textos y contextos», *Pensamiento y cultura*. 8 (1), pp. 137-155.

Fecha de recepción: 03 de octubre de 2016.

Fecha de aceptación: 27 de enero de 2017.