



Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares

Silvia Cárcamo

Profesora Adjunta de la Facultad de Letras
Universidad Federal de Rio de Janeiro
arcuri@unisys.com.br

No sería difícil identificar en textos de Julio Llamazares una infinidad de verdaderos aforismos que vinculan la memoria a la cultura, a la historia, a la experiencia personal, a la ficción, que la piensan en relación con la ética, la política, la estética o la eficacia literaria. En su conjunto, esas reflexiones pueden ser leídas como una síntesis de una teoría de la memoria, que se halla evidentemente en el origen de su narrativa y que a la vez es alimentada por ésta.

En febrero de 2004 [1], Julio Llamazares y Juan Cruz se reunieron en la Complutense de Madrid para exponer, en diálogo amigable, sus ideas acerca de la memoria. De las numerosas sentencias del primero referidas al tema del debate, retenemos algunas: “Lo único que yo he hecho es escarbar en mi memoria para contar a partir de ella.” (p. 4); “La memoria es una forma de ficción.” (p. 8); “La memoria se crea y se transforma constantemente, como la imaginación.” (p. 9); “Los recuerdos son esos vegetales que se hunden en las arenas movedizas, se pudren y con el tiempo se convierten en carbón y ese carbón es la literatura.” (p. 16); “En este país se ha mirado hacia otro lado por no mirar hacia atrás.” (p. 18); “Lo peor que le puede pasar al escritor es perder la memoria.” (p. 20); “La memoria es la potencia más revolucionaria que existe.” (p. 21); “Hay una especie como de desprestigio de la memoria. La memoria queda en manos de los viejos y a los viejos no les escucha nadie.” (p. 23) “Esta es una sociedad con una memoria inmediata agraria y rural, que está desapareciendo, pero de la que venimos en parte y de la que aborrecemos.” (p. 29)

Los aforismos que seleccionamos, de tal modo reunidos, nos permite apreciar no sólo la trascendencia que Llamazares le concede a la memoria, puesto que ha meditado sobre el lugar de la misma en la vida humana, sino también la multiplicidad de perspectivas desde las cuales es concebida. Con razón Santos Alonso escribió que “hablar de la memoria es hablar de Llamazares” [2], desde el momento en que su obra “gira en torno a un empeño contra el olvido, contra la pérdida de identidad, y un anhelo de recuperar paraísos perdidos”[3]. Si en los aforismos reunidos vislumbramos un pensamiento, la lectura comparativa de tres novelas nos permitirá examinar la manera en que ese pensamiento deviene ficción. Con ese propósito analizaremos el tratamiento que la memoria ha merecido en tres novelas publicadas durante las décadas del 80 y del 90: *Luna de lobos* (1985), *La lluvia amarilla* (1988) y *Escenas del cine mudo* (1994).

Por un lado, la memoria adquiere, en la ficción de Llamazares, una dimensión autobiográfica. En su concepción, desde el momento en que la escritura existe como consecuencia de una interrogación del escritor para explicarse a sí mismo, toda obra es autobiográfica [4]. Los críticos han reforzado dicha visión al señalar cuánto de las experiencias de vida en la zona rural de la provincia de León está presente en la ficción de Llamazares. Motivos reincidentes en poemas, novelas, cuentos y crónicas, como la soledad y la recreación de la vida natural y humana extinguida o en proceso de extinción, con la consecuente pérdida de culturas y tradiciones, parecen inevitables en un escritor que presencié el fenómeno de despoblamiento de antiguas aldeas, como consecuencia del proceso de modernización. La desaparición de Vegamián, que el autor menciona a menudo en las entrevistas, configura el mejor símbolo, el más personal, de esos cambios: bajo las aguas del Porma quedó sepultado para siempre el pueblo donde nació en 1955. En ese sentido, novelas como *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla* albergarían componentes autobiográficos por registrar espacios y vivencias del tiempo indisociables de unas experiencias personales.

Aun aceptando la existencia de elementos autobiográficos en cualquier obra, debemos reconocer que en *Escenas del cine mudo* la forma autobiográfica está presente en un sentido mucho más preciso y menos general que en las novelas mencionadas en el párrafo anterior. En la obra de 1995, resulta inevitable identificar

con el propio autor a ese “yo” que narra episodios de la infancia y al mismo tiempo reflexiona sobre la naturaleza del recuerdo. A pesar de que Llamazares insistiera en que *Escenas del cine mudo* era una novela y que por ello se hallaba sometida al pacto de lectura establecido para cualquier ficción, una pequeña nota introductoria firmada por “El autor” viene a desestabilizar ese estatuto ficcional. Desde el *Lazarillo* sabemos que los prólogos y notas introductorias atribuidos al autor problematizan el plano de la enunciación y abren espacio para la ironía, arrastrando consigo toda certeza sobre lo recordado, aun cuando el procedimiento se proponga reforzar el verosímil realista. “El autor” de la nota de la novela de Llamazares advierte que los tiempos y los espacios aludidos en el relato corresponden a la realidad y que se va a leer algo que “parece” una autobiografía pero que es ficción, que los hechos no ocurrieron exactamente como se los narra, aunque exista un “parecido” entre lo narrado y lo recordado. De esta manera, la relación entre el recuerdo y la narración se presenta como más significativa que la establecida entre la narración y la referencia.

Ya antes de empezar el relato del pasado el lector sabe que son unas fotografías antiguas guardadas por la madre hasta su muerte las que han estimulado el recuerdo. A partir de esas imágenes cobrarán vida escenas de los primeros años, “ Los que pasé en Olleros, el poblado minero perdido entre montañas y olvidado de todos en un confín del mundo donde mi padre ejercía de maestro y donde yo aprendí, entre otras cosas, que la vida y la muerte a veces son lo mismo” [5]. Si la autobiografía supone la ficción, en la concepción del autor de *Escenas del cine mudo*, el recuerdo admite la invención y hasta se nutre de ella. Las fotografías, vestigios del pasado en el presente, no ofrecen, por sí mismas, garantías de la veracidad de los hechos narrados.

Sin duda la reflexión sobre los mecanismos de la memoria constituye la verdadera preocupación de *Escenas del cine mudo*. Mostrar, por ejemplo, cómo la fotografía lleva a lo que quedó fuera de ella, transportando al sujeto rememorante a otras imágenes no registradas más que por el recuerdo; o descubrir la manera en que interviene la asociación en ese proceso. Pero es válido preguntarse también qué mundo es aquel rememorado ya que no se trata de un ensayo sobre la identidad y la memoria, sino de una novela que se propone revivir las experiencias más marcantes de la infancia y adolescencia por medio de la narración. En primer lugar, es necesario destacar el escaso espesor histórico de ese mundo. Podemos suponer que en el plano personal no hubiera demasiado para recordar de los años sesenta del franquismo, que es el tiempo del relato, en un lugar aislado de la provincia de León. La dimensión autorreflexiva se esfuerza precisamente por encontrar una teoría para esta forma singular de “presentificar” ese mundo, teoría que incluye una afirmación como la que sigue: “las fotografías más verdaderas, las más auténticas, son aquellas que reflejan escenas sin importancia o momentos de la vida intrascendentes” [6]. Ese aforismo entra en consonancia con la observación expresada un poco antes, según la cual las escenas son interpretadas desde un recuerdo poco confiable: “los recuerdos, como las fotografías, van perdiendo poco a poco los colores con el tiempo (la memoria es una cámara que difumina el color)”[7].

Si leemos *Escenas del cine mudo* como autobiografía que relata la etapa de una existencia vivida en un contexto histórico, en un tiempo (los años 60) y en un lugar (Olleros, León), llama la atención que figuras omnipresentes como el General Franco no se relacionen con recuerdos trascendentes vividos en la esfera familiar, que no haya opiniones a favor o en contra del sistema de gobierno, sobre las autoridades locales, que ningún acontecimiento de lo público resuene en lo privado de manera contundente. Igualmente extraña que los tormentos del sexo o de la educación severa, asuntos ineludibles como pocos cuando se cuenta el período de la adolescencia en esos años, apenas aparezcan para diluirse inmediatamente. Es como si el silencio hubiera impregnado ese tiempo de una manera decisiva; tal vez cabría relacionar este silencio con el adjetivo “mudo” del título de la novela. En un mundo siempre igual, lo único que se transforma trayendo las novedades dignas de registro proviene de la

técnica que crea, como anticipos del futuro, realidades virtuales: el cine, la fotografía, la radio, la televisión. De igual modo sorprende que tratándose de una autobiografía de escritor no sea esbozada ninguna escena memorable que se constituya como mito del origen del escritor, al poner en juego la lectura y la escritura. Hay escuela, camino hacia la escuela, colegas, maestro -su propio padre- pero nada que anticipe al escritor que será en el futuro ese sujeto que escribe sobre el pasado.

Otra dimensión de la memoria es la desarrollada en *Luna de lobos*, la novela que se detiene en una etapa traumática de la historia española contemporánea. Aunque José María Izquierdo [8] haya detectado en esa novela una visión neorromántica, la memoria dibuja en ella un sentido político muy bien delineado al centrarse en la figura de los maquis o guerrilleros antifranquistas que siguieron actuando después de la derrota republicana. Si nos atenemos únicamente al plano del contenido, se puede concluir, como lo hace Izquierdo, que no hay planteos de carácter ideológico ni se pone en cuestión el análisis político de lo que significó la resistencia antifranquista. Creemos que una novela que gira en torno a una figura solitaria y acorralada, reducida a las necesidades más básicas de sobrevivencia, difícilmente podría conciliarse con contenidos de discusión ideológica.

Nos parece más válido considerar, en cambio, otros aspectos de la cuestión. Llamazares se sitúa entre los escritores que han levantado críticas a la amnesia de la etapa que se inicia con la transición y a la propuesta de echar un manto de olvido sobre el período franquista en nombre de la conciliación política interna que permitiera lograr tanto la modernización económica como la integración a Europa. Si tenemos en cuenta lo que acabamos de decir, ya no criticaríamos el supuesto neorromanticismo de la novela y tampoco podríamos condenar su “exagerado lirismo” [9]. Nos parece conveniente, más bien, reparar en el espacio de la escritura como lugar de resistencia: la elaboración minuciosa de un estilo, el tiempo lento de la novela que acompaña la tensión provocada por la presencia del silencio que se hace sentir en el plano de la narración y en la construcción de los personajes. El predominio de algunas imágenes entre las que se destacan la caverna, la tierra y la casa paterna es hondamente sugestivo. Si por un lado pareciera apuntarse en la novela hacia la negación del tiempo y hacia la inmovilidad absoluta, en definitiva, hacia la muerte, por otro se nos presenta la actividad frenética del personaje que en su intento de sobrevivir produce y repara objetos destinados al uso y nunca al cambio, en un relato estructurado siguiendo referencias históricas muy precisas. La caverna y sus equivalentes semánticos (fosa, cueva, agujero, hueco, río subterráneo), refugio en la profundidad de la tierra del personaje perseguido que lucha por su vida cada vez en peores condiciones, ya que deberá enfrentar también el rechazo de muchos, se opone a la imagen del anhelado y prohibido regreso a la casa paterna. Por esos símbolos, la novela también propone la representación dramática (y política) del olvido situándolo en el plano histórico. Apoyados en Bachelard y su estudio de las imágenes encontraríamos el predominio de los símbolos de la intimidad, del arraigo, del reposo y del refugio, y la contraposición entre la casa familiar y la caverna provisoria en la que debe refugiarse el que perdió el lugar en su comunidad.

Imágenes similares son las que reencontramos en *La lluvia amarilla* donde se reitera idéntica situación de soledad de un personaje enfrentado a las políticas del olvido. Sin embargo, la novela de 1988 presenta otras preocupaciones con relación a la memoria. *La lluvia amarilla* nos introduce en la problemática de la defensa de la memoria regional, que ha sido siempre un asunto presente en la agenda de los debates de la España moderna, y en la cuestión de la preservación ecológica, una nueva causa en la posmodernidad. El novelista parece volver a las razones esgrimidas por el poeta T.S. Eliot, quien en uno de los ensayos de *Notas para la definición de la cultura* defendía las singularidades regionales argumentando que “una cultura mundial que sea simplemente uniforme no será cultura en absoluto” [10].

El ritmo lento de la prosa poética se ajusta a la historia de la novela centrada en un protagonista detenido en el pasado o en el presente del recuerdo, que desarrolla, al igual que el personaje central de *Luna de lobos*, la actividad frenética de creación o restauración de objetos que hagan posible su sobrevivencia como único habitante de un pueblo fantasma perdido en la montaña helada. Ese ritmo lento de la prosa y su lirismo conciben con la manera en que el autor concibe la escritura de las novelas. Al igual que muchos otros escritores, Llamazares ha usado metáforas para describir su propio oficio: el escritor es un herrero, un artesano, un escultor y su trabajo se compara al lento y persistente trabajo de la piedra sobre el agua [11]. Esas imágenes presuponen siempre otra lógica temporal ajena completamente a la lógica de la sociedad industrial y de la cultura del consumo.

La memoria también exige su propio tiempo. A. Huyssen [12] ha insistido últimamente sobre el lugar central que comenzaron a ocupar los discursos de la memoria a partir de la década del 80 como fenómeno que cree vinculado a una nueva percepción del tiempo. Mientras que la cultura de las vanguardias estuvo dominada por el imaginario del futuro, el foco se habría desplazado ahora hacia el pasado. O crítico encuentra parte de la explicación en el cuestionamiento a los cambios tecnológicos, en los medios de comunicación de masas, en los padrones de consumo y en los desplazamientos globales. En España, varios estudios han notado una preocupación con el pasado en autores que, como Llamazares, han comenzado a ser conocidos en los años 80.

Néstor García Canclini [13], otro crítico de la contemporaneidad en el área de los estudios culturales, observó que frente a la tensión de las nuevas relaciones entre las culturas locales y la globalización, los artistas manifiestan en el cine y en la literatura una sensibilidad especial frente a las tradiciones regionales. La memoria compromete en este caso a la ética de las políticas de la memoria y de la identidad como forma de contrarrestar la fuga hacia el futuro impuesta por la tecnología, como constatamos en *La lluvia amarilla* y en las crónicas de Llamazares reunidas en *Nadie escucha*.

En *La lluvia amarilla*, el protagonista paga con la muerte en soledad el apego al pasado y a la tierra. Ya hacia el final leemos:

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. Si he cavado mi tumba ha sido simplemente para evitar ser enterrado lejos de mi mujer y de mi hija [14]

La región supone en este caso una imagen de intimidad, de arraigo a una cultura en extinción. Bachelard diría que la intimidad es siempre remota y que los filósofos nos explican que ella “nos será siempre oculta, que en cuanto se retira un velo se extiende otro sobre los misterios de la sustancia” [15]. Nicolás Miñambres, entre otros, hizo referencia a la polisemia de “la lluvia amarilla” y al color amarillo “como presagio de muerte y destrucción, descrito con un tono de *salmódica monocorde* del que Julio Llamazares ya había conseguido una gran expresividad en sus libros de poesía” [16]. Nos gustaría agregar a ese acertado comentario que la “lluvia amarilla”, ligada a la muerte pero también al secreto, nos remite a las imágenes de la intimidad de Bachelard y que, en relación a la memoria, no sería forzoso afirmar que el “amarillo” como constante en la prosa poética de la novela nos remonta al pasado de la lengua, de la que se pueden rescatar sentidos perdidos. Los lectores de Quevedo y los que han consultado en el Diccionario de Covarrubias [17] el artículo “amarillo” conocen muy bien la connotación de enfermedad, muerte y sufrimiento de ese color en la lengua española del siglo XVII.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

