

DEL VERBO A LA IMAGEN: EL VAIVÉN DE JULIO LLAMAZARES EN LA LLUVIA AMARILLA^{1*}

Du verbe à l'image : l'aller-retour de Julio Llamazares dans La lluvia amarilla

²François Gramusset

²Doctor en literatura hispanoamericana, Profesor de literatura hispanoamericana y española, Université Grenoble-Alpes

E-mail: francois.gramusset@gmail.com

Resumen

El presente artículo tiene por objetivo desenredar los imbricados hilos narrativos de la prosa-poética en *La lluvia amarilla* (Llamazares, 1988). En primer lugar analizamos las primeras líneas de la novela deteniéndonos en dos imágenes primordiales (la del retorno de los exiliados y la del incendio) y estableciendo paralelos entre el tratamiento de la imagen literaria, cinematográfica y fotográfica. Toda obra poética implica un aprendizaje (una iniciación) del lector y una aventura del leer que se estudian aquí desde una fenomenología de la lectura literaria. Creemos acá que el uso inhabitual de la imagen, hecha palabra en Llamazares, nos enseña una nueva manera de leer al tiempo que desajusta nuestras preconcepciones receptoras. En segundo lugar reflexionamos sobre el discurso mismo y sobre la manera en que éste construye el nicho de la memoria individual del personaje y de la memoria colectiva o histórica de toda una comunidad. Finalmente, articulamos el poder del enunciado y del acto de enunciar como corazón agónico del quehacer poético, lugar desde el cual la literatura habla a nadie de un mundo ausente. Este lugar es el origen mismo en el que el *in-fans* hace la genuina experiencia (la travesía) del lenguaje.

Palabras claves: Agonía, memoria, imagen, imaginario, lectura, fenomenología literaria
Résumé

¹Este artículo es fruto de una reflexión llevada a cabo por el autor sobre la imagen y el imaginario en la narrativa contemporánea de lengua española, en el marco de las investigaciones del ISA-Litt&Arts (Laboratorio Imaginario y Socio-Antropología de la Universidad Grenoble-Alpes). Traducido por Santiago Guevara (traducción revisada por el autor).



Le présent article vise à démêler les fils de la prose poétique dans *La lluvia amarilla* (Llamazares, 1988). Nous analysons tout d'abord les premières lignes du roman et nous arrêtons sur ses images fondatrices (celle du retour des exilés et celle de l'incendie) pour envisager le traitement de l'image en littérature, au cinéma et en photographie. Toute œuvre poétique implique un apprentissage (une initiation) du lecteur et une aventure de lecture qui sont étudiés ici dans la perspective d'une phénoménologie de la lecture littéraire. Le traitement littéraire de l'image photographique et cinématographique par Llamazares déstabilise nos habitudes de réception et enseigne une nouvelle manière de lire. Dans un second temps nous abordons le discours lui-même et la manière dont il construit le refuge de la mémoire individuelle du personnage et de la mémoire collective de toute une communauté. Pour terminer, nous articulons le pouvoir de l'énoncé et celui de l'énonciation comme cœur agonistique du travail poétique, lieu d'où la littérature parle "à personne" d'un monde absent. Ce lieu est l'origine même où l'*in-fans* fait l'expérience (la traversée) du langage.

Mot clés: Agonie, mémoire, image, imaginaire, lecture, phénoménologie littéraire

L'authentique, tel qu'on en parle ici,
est cette fiction particulière qui nous fait perdre
de vue le réel en nous laissant croire que,
dans quelque réserve profonde, nous pouvons le puiser.
Alors il nous perd. Nous nous égarons
dans notre propre fiction.
Pierre Jourde, *Littérature et authenticité*²

De cómo aprendemos de nuevo a leer con Llamazares en las primeras páginas de *La lluvia amarilla*

Desde hace años me preguntaba sobre el extraño impacto que me habían producido el comienzo y el final de *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares (1988); ese relato de un hombre-voz que recuerda en primera persona el remate de su soledad y cuenta también la espera del fin, próximo e inminente de su pueblo de los Pirineos, pueblo del que él nunca ha salido. Este hombre ve partir a todos los habitantes del pueblo, uno a uno y en grupo de familias; ve partir su propia descendencia hasta quedarse solo con Sabina, su mujer, quien se ahorca en una noche nevada de invierno. Entonces se queda solo con su perro e intenta infructuosamente y en varias ocasiones reconstruir las casas del pueblo para finalmente contentarse con reconstruir solamente la suya. Abrumado por la

² "Lo auténtico, tal como lo entendemos acá, es esa ficción particular que nos hace perder de vista lo real, al hacernos creer que en alguna reserva profunda podemos encontrarlo. Es así como lo auténtico nos extravía y es así como nos perdemos en nuestra propia ficción" (Jourde 41).

impotencia moral, este hombre-voz renuncia a ese combate perdido desde siempre y decide en ese momento matar su perro y recostarse a esperar la inexorable muerte.

La novela está constituida de 20 capítulos numerados. Cada capítulo está compuesto de secuencias marcadas tipográficamente: un espacio en blanco las separa y la primera palabra de cada una se encabalga en la margen izquierda, tal como lo vemos en la palabra que abre la primera secuencia del primer capítulo:

Quando lleguen al alto de Sobrepuerto, 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 fuerzas 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...³ (Llamazares 9)

Los 20 capítulos están compuestos de un número variable de secuencias: 12,16,18,6,18,16,16,9,17,15,17,18,9,6,8,12,5,8,6,5. Las secuencias son de una longitud de alrededor de dos páginas (por ejemplo, cap. 1, sec. 6: página 94 abajo+95+96 arriba) a dos líneas o incluso a la mitad de una línea (cap.13, sec. 1. p.113).

No ofrecemos estas precisiones en honor a una minuciosidad numérica, sino porque en primer lugar reflejan la textualidad tal como la institución literaria la celebra (en este caso un despliegue de artificios que nos recuerda las tradiciones poéticas de la prosodia materializada por la forma del verso, de la estrofa), y en segundo lugar, nos corroboran que nuestro acceso a la obra sólo es posible a través de la materialidad corporal del texto impreso. De hecho, esta materialidad corporal y esta encarnación se hacen aún más evidentes en la cubierta de la edición con la que trabajamos. Allí, sobre el fondo de un negro brillante y profundo, bajo el nombre del autor y sobre el título del libro, aparecen dos manos desnudas, la una sobre la otra, interpuestas con ligereza y calma⁴. Dos manos, 5 y 5 dedos. 20 capítulo que nos introducen lentamente en un ritmo interior que combina espacio, tiempo y articulaciones en la regularidad y en la variación.

En poesía, la estructura del ritmo es hoy apenas percibida por el gran público al momento de ser confrontado con las reglas y juegos de la prosodia y de la versificación. Por el contrario, este mismo público está tan familiarizado con el cine que puede interpretar (sin siquiera darse cuenta) los movimientos del montaje cinematográfico, (*fade to black* o *fade out*⁵ por ejemplo), y apreciar los ciclos y las sofisticadas sutilezas técnicas: transiciones rápidas de la acción que se desarrollan en escenas espaciales alejadas, elipsis y vaivén temporal, distanciamientos entre el nivel temporal de la imagen y el de la banda sonora, diálogos en presente y diálogos evocados por un personaje en el transcurso de una misma y única escena, alternancia de paisajes de ayer y de hoy al momento del retorno

3 Utilizamos acá la siguiente edición: Llamazares, Julio. La lluvia amarilla. Barcelona: Seix Barral, 2008. Print.

4 La imagen nos hace pensar en las manos de un viejo sentado, al tiempo que en la expresión: "estar mano sobre mano"; duración de la inacción, o de la contemplación, o de la impotencia: el tiempo del recuerdo.

5 "Difuminado a negro" o "fundido encadenado".

de un personaje a los lugares visitados en otra época, etc. Todo esto hace parte de la composición cinematográfica y del montaje, de los cuales el espectador o telespectador no posee en general una conciencia teórica pero que interpreta sin confusión, con una verdadera competencia pragmática.

En el caso de *La lluvia amarilla* vemos que desde el comienzo el discurso apela a la visión. Identificamos entonces que aunque otros sentidos como el oído o el olfato son convocados, la visión desempeña un papel predominante. Esta visión es redoblada; en la primera secuencia del libro, alguien *observa* a unos hombres detenidos cerca de las ruinas calcinadas de una granja, quienes a su vez *observan* contemplativamente el crepúsculo:

El que encabece el grupo se detendrá a su lado. *Contemplará* las ruinas, la soledad inmensa y tenebrosa del paraje. Se santiguará en silencio y esperará a que los demás le den alcance. Vendrán todos esa noche: José, de Casa Pano, Regino, Chanorús [...] una sombra de miedo y de inquietud envolverá esa noche sus ojos y sus pasos. *Contemplarán también* por un instante las paredes caídas del caserón quemado [...] (Llamazares 9)⁶

El remoto episodio del incendio de esa casa, que ardió con hombres y bestias en su interior, reaparecerá al final de capítulo 12 y comienzo del 13 en una mezcla de recuerdo y alucinación. El incendio induce el motivo de “La casa” comprendida ésta en el sentido amplio de “clan” (su territorio, su cultura propia) pero también en el sentido de “linaje”, un linaje que en este motivo, arde, ilumina y se consume totalmente. *La lluvia amarilla* es este espectáculo atroz al que asistimos impotentes y boquiabiertos, a la vez que extrañamente maravillados, fascinados. Dicho incendio se ofrece como una visión, puesto que si bien hace parte de un pasado consumado, se actualiza con fuerza en la memoria como una visión cinematográfica suspendida en el tiempo. Lo leemos en todo el libro casi sin prestar atención: cada puesta de sol repite, como lo hace el incendio, la agonía del fuego, del humo y de la sangre: “Sombras espesas avanzarán como olas por las montañas y el sol, turbio y deshecho, lleno de sangre, se arrastrará ante ellas agarrándose ya sin fuerzas a las aliagas” (Llamazares 9). Todo el volumen de *La lluvia amarilla* es, en tanto que obra y en tanto que discurso, el despliegue rítmico del espectáculo trágico inicial que va desde su epicentro personal (una voz que reclama ser escuchada) hasta la periferia colectiva (un paisaje desolado que reclama ser visto). Pero también podríamos decir “una voz que necesita ser vista y un paisaje que necesita ser escuchado” puesto que en la novela se cumple el despliegue, la eclosión de tiempo y de espacio (es decir, de movimiento) de una única imagen suspendida y puntual, aquella de una hoguera. Esta hoguera se reactualiza cada vez que un ser memorioso que forma parte de este terruño contempla el resplandor del ocaso sobre estas ruinas, porque en este tipo de cultura un lugar es un símbolo, en el sentido etimológico de la palabra: la mitad de un todo significativo que suscita a la otra mitad ausente. ¿Qué ven los hombres al llegar al pueblo? ¿Quién les mira?, se pregunta

⁶ El subrayado es nuestro.

el lector.

Esos hombres son inexistentes y sin embargo reales: su estatus es la imagen entendida como representación que evoca sentidos diversos. Ellos son reales porque, al leer, los vemos junto al hombre que habla. Ellos no existen porque aquel que los describe no les ha visto nunca en esa circunstancia única. De esta manera, el lector imaginativo y participativo no toma conciencia inmediatamente de este hecho puesto que el relato está escrito en tiempo futuro. Podría tratarse simplemente de una prolepsis pero no es el caso, en efecto, el hombre-voz no les ha visto y ¡no les verá nunca! Si esos hombres vienen algún día, ese día será después de su muerte. Para tomar entera conciencia del extraño estatus de esta escena-visión de llegada escrita en futuro, el lector debe leer la totalidad e incluso releer la totalidad de *La lluvia amarilla*.

Estos hombres son nombrados como en un encantamiento onomástico:

José, de Casa Pano, Regino, Chuanorús, Benito el Carbonero, Aineto y sus dos hijos, Ramón, de Casa Basa. *Hombres* endurecidos todos ellos por los años y el trabajo. *Hombres* valientes, acostumbrados desde siempre a la tristeza y soledad de estas montañas. Pero...⁷ (Llamazares 9).

Esta letanía de santos se justifica por dos razones: la primera es la impresión que debe producir en el lector-espectador la aparición de los personajes, uno por uno en un desfile de presentación; la segunda reside en la calibración del miedo. Estos hombres tienen que ser fuertes, poco impresionables, viriles y duros como lo indica también la anáfora, para que el miedo que guardan en el fondo de ellos mismos sorprenda a los otros y cobre un carácter sagrado:

Pero, a pesar de ello – y de los palos y escopetas de que, sin duda alguna, han de venir armados-, una sombra de miedo y de inquietud envolverá esa noche sus ojos y sus pasos (Llamazares 9).

Su miedo sagrado es suscitado por el objetivo mismo de su recorrido, el cual es señalado sin ser nombrado ni caracterizado: “Contemplarán también por un instante las paredes caídas del caserón quemado y luego, el lugar que alguno de ellos señalará en la distancia” (Llamazares 9). Este “lugar” no será precisado sino al comienzo de la primera secuencia del segundo capítulo produciendo un enlace o fundido encadenado:

Sí. Seguramente, me encontrarán así, vestido todavía y mirándoles de frente, casi del mismo modo en que yo encontré a Sabina entre la maquinaria abandonada del molino (Llamazares 17).

Sin embargo, el lector tendrá aún que atravesar todo el capítulo 2 para entender bien cuál es ese punto de focalización, ese “lugar” señalado en la distancia por la procesión de

⁷ El subrayado es nuestro.

hombres. Ese punto es también una imagen, aquella de un cadáver con ojos abismales en una casa silenciosa en el corazón de un pueblo en adelante inhabitado. En todo caso, la imagen de un cuerpo silencioso y sin vida viene acompañada de una banda sonora. De ese “lugar” emana un hablar que invade la novela, ese mismo que leemos y escuchamos como si fuese nuestro propio hablar interior.

Pero si bien el hombre-voz ha nombrado los visitantes al comienzo de su discurso, él mismo se nombrará únicamente al final del libro:

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 (Llamazares 131).

Contrariamente a las apariencias, los personajes nombrados en el desfile visual de la primera secuencia no son los héroes del relato. El héroe del libro es el verbo en su modalidad particular de la voz; si esta obra tiene una dimensión épica, como lo afirma Gonzalo Navajas (13-30), es en la epopeya del verbo frente a la muerte.

De esta manera, nos era necesario esbozar una fenomenología de lectura de esta obra literaria en la cual Llamazares desarrolla un proceso complejo y original que nos recuerda aquel (aún más exigente y aún más difícil) que desarrolla Juan Rulfo al comienzo de *Pedro Páramo*. Se trata de un proceso de *extranéation*⁸ del lector, conducido a abandonar, de manera lenta y muy hábil, el mundo de su identidad, los tópicos de la representación de sí mismo y del mundo, del yo en el mundo, para deslizarse/ser deslizado en una nueva postura existencial y enunciativa. *La extranéation* es eficaz porque al igual que Rulfo, Llamazares toma al lector tal como llega a la lectura (dócil para dejarse llevar), se junta con él en su sensibilidad y su vulnerabilidad; le seduce a través de los lugares comunes y le instala en la primera persona de la voz narrativa (Gramusset, 1985). La habilidad y la audacia del escritor consisten entonces en el hecho de hacer un uso inusitado de dichos recursos, y en componer los tópicos de manera novedosa en una dinámica diversa. Llamazares toma al lector en su cultura cotidiana del montaje cinematográfico y de la composición fotográfica, es decir, le toma con su sensibilidad tal y como los medios masivos de comunicación le han formateado y estandarizado. Y sin embargo, a través del monólogo subjetivo, Llamazares remueve la intensa aspiración de su lector a la singularidad, a la vida interior y al privilegio de ser un sujeto. Ese “Yo”... es antes que toda imagen, el secreto de un yo que habla. ¿Pero a quién?

Llamazares conduce lentamente al lector a una aceptación, casi a una resignación en el pacto de lectura: asumir/habitar la posición netamente sorprendente del personaje principal. Aquella posición enunciativa de un campesino de los Pirineos, quien en los

⁸ Este término francés remite a una sensación de desorientación física o mental; al sujeto le resulta difícil ubicarse en algún marco geográfico, cultural o intelectual... y recíprocamente: se siente ajeno a sí mismo, como si lo que sabe, es y recuerda no se ajustara a su contexto actual.

últimos instantes de su trágica vida, produce un largo discurso fluctuante y sensible, en el que cuenta su lucha contra la locura de la soledad absoluta, en el que cuenta cómo ha imaginado los gestos, las actitudes y sentimientos de los hombres que volverán al pueblo que habían abandonado muchos años antes, en el que cuenta que los hombres vuelven única y exclusivamente para ver si él está muerto y entonces enterrarlo. Andrés conoce bien a esos hombres en procesión descritos al comienzo de la novela; él los vio nacer, crecer, vivir, abandonar el pueblo, emigrar, y ahora imagina meticulosamente su retorno en busca de un cadáver, un solo cadáver para enterrar, el suyo.

En una lógica de la verosimilitud, creeríamos que todo el volumen está constituido de los pensamientos de Andrés, acostado en espera de la muerte, mirando por la ventana de frente a su cama, proyectando en pensamientos la procesión crepuscular de los hombres. Pero el lenguaje, a la vez poético y especulativo, no es ni el de un campesino, ni el de un viejo, ni el de un moribundo, como lo señala con bastante frescura y sentido común el autor de una reseña de Wikipedia:

[...] La novela es una narración poética impresionante que nos hace reflexionar, no sólo sobre el tema central del libro (el abandono de los pueblos del Pirineo), sino también sobre la soledad, el tiempo, la muerte, la cordura y la locura. Sin embargo resulta difícil de creer que el personaje protagonista, Andrés, un pastor de Ainielle, pudiera hablar y manejar el lenguaje tan magistralmente como se muestra en el libro, escrito en primera persona (http://es.wikipedia.org/wiki/La_lluvia_amarilla, 2011).

Una reseña como ésta nos deja ver los límites del éxito de Llamazares en el gran público y los posibles malentendidos producidos por su audacia, porque si el tema central del libro fuese el éxodo rural en los Pirineos, pocos lectores abrirían el libro, y si no se creyera en la intensa verdad del discurso de Andrés, muy pocos lo leerían hasta el final. Ahora bien, reconozcamos el nudo original del imaginario a partir del cual se construye la obra: la inverosímil enunciación poética y especulativa de un hombre de las montañas en el momento de morir, solitario y gangrenado por años de soledad absoluta. Este hombre empieza por recordar el porvenir y ante la muerte próxima termina el relato de su vida en futuro. Llamazares reconfigura lo verosímil. Vemos así que las primeras secuencias que hemos acá estudiado plantean una estrategia estilística que no logra su efecto total sino en las últimas. Las imágenes dadas por la doble visión de *aquel que ve llegar a aquellos que le buscan con sus miradas* alcanzan su verdadero estatus al final del relato, podríamos incluso decir, al final de la relectura del relato. Desde su cultura fotográfica y cinematográfica el lector se precipita en dicha visión cruzada, y sólo el paciente trabajo de una lectura, a saber, de una relectura literaria atenta del significante, puede operar una significación efectiva y original del título: *La lluvia amarilla*, el cual, por lo demás, sintetiza poéticamente toda la obra.

El hombre sin presente

En el capítulo 4 la voz que habla elabora a través de sus meandros el concepto poético de “lluvia amarilla” tal como un cese del tiempo vivido en beneficio del tiempo evocado. Algunas fórmulas especulativas son recurrentes: “De pronto el tiempo y la memoria se habían confundido”, “Los recuerdos también dejan bancos de niebla a su alrededor”, “Fue el principio del fin”, “Mis recuerdos eran sólo reflejos temblorosos de sí mismos”, “Desde entonces he vivido de espaldas a mí mismo, no he sido yo el que se sentaba junto al fuego o el que vagaba por el pueblo como un perro abandonado y solitario”, “Era mi propia sombra la que venía a acostarse cada noche en esta cama” (Llamazares 41-42). La soledad evocada sin interrupción en la *Lluvia amarilla* no es *la extracción que instituye* al sujeto (cuando un nombre propio otorga a su carne la forma de su cuerpo personal), sino más bien el *aislamiento que destruye* al sujeto debido a la pérdida de su cuerpo social. Él no está solo por el hecho de ser *otro* o distinto de los que le rodean, sino porque ya no hay *otro*, porque ya nadie le rodea. La pérdida del cuerpo social lleva a la locura de la cual habla Andrés al final, en el momento de nombrarse:

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 (Llamazares 17).

Estos “salvo que” y los subjuntivos que le siguen muestran claramente su combate y la importancia de lo que está en juego. La alternativa es entonces volverse loco o desengancharse de lo insoportable. El medio que Andrés encuentra para llevar a cabo ese desprendimiento es el abandono, la dejadez de las elaboraciones perceptivas. Precisemos: la percepción no provee un mundo inmediato, a menos que sea en el imaginario del lenguaje cotidiano. La percepción acoge al mundo EN una elaboración interpretativa que selecciona y compone las informaciones, las agrupa en matrices interpretativas formadas por la cultura tal y como el individuo ha aprendido a habitarla. Sin interrupción, las informaciones sensoriales son seleccionadas y recepcionadas en la memoria, la cual les da forma y las ensambla. Alguno ve “árboles”, otro “arbustos y árboles”, otro “una arboleda de viejos fresnos decorado de alisos gelatinosos”, y otro incluso, ve “el rescoldo del camino de *La Ravière* en donde mi bisabuelo Auguste, cazó (parece que fue así), un jabalí de un sólo disparo”. En esencia, la percepción no consiste solamente en pura recepción pasiva, sino también en selección y elaboración de informaciones sensoriales en el momento de ser éstas últimas confrontadas a *la memoria, que constituye un repertorio de posibles realizados, mientras que el imaginario constituye el repertorio de posibles realizables*. La memoria y el imaginario pueden llegar a tener, según las culturas y los individuos, una relación de coexistencia. El presente, el momento presente es aquel de la confrontación, en donde un lugar se entrega a la novedad y donde el imaginario configura momentáneamente lo que la memoria no estaba en capacidad de aceptar, de recibir, antes que lo inaceptable fuera validado por ella. Frente a un hecho extraordinario decimos: “¡es una locura!”. Luego, ese hecho se instala en nuestra memoria-universo obligándola a reconfigurarse en cierta medida. El presente

es el ínfimo intersticio existencial de la novedad, en donde el imaginario tiene la función de interface transitoria entre la memoria de antes (aquella de un instante M1) y la de después (aquella de un instante M2): el presente es el paso de M1 a M2 por la vía del imaginario, pasaje o salto del espíritu disponible a una perpetua configuración de su memoria.

En la novela, Andrés trata de caracterizar en las fórmulas anteriormente citadas, el vuelco existencial que le permite escapar de la locura. En ese giro, la percepción ha dejado de *elaborar* las sensaciones con la ayuda de la memoria (conocer es reconocer en la diferencia) y entonces no puede más que *confirmar* la memoria con las sensaciones (sólo lo acostumbrado es reconocible). Se trata en este caso de un vuelco existencial hacia el pasado, vuelco en el cual el deseo asume la función de confrontar y alimentar la memoria, que llega a ser su nicho. El flujo del deseo, descentrado del vivir, ya no existe sino de manera ínfima para el personaje, como si él fuera un guardián de archivos fotográficos: “desde entonces he vivido de espaldas a mí mismo”. La lluvia amarilla es la alegoría de la caída vertical del tiempo (su origen celeste es indiscernible, el tiempo se pierde en el territorio que lo absorbe) donde el universo amarillea como una colección de fotografías descoloridas. Lo que le llega del mundo al hombre vivo no es más que la confirmación de aquello que le llegaba antaño, sin que quepa diferencia alguna; lo que la memoria no confirma no existe, y lo que confirma va menguando constantemente.

Ese proceso de vuelco existencial podría ser llamado *nostalgia mitificante*, bajo la condición de entender bien la expresión. Andrés ya no tiene historia, pero tiene aún un mundo en la memoria. Todo el corazón de la historia, después de las secuencias iniciales en futuro y antes de las secuencias finales en futuro, nos dice cómo ha perdido, junto con su cuerpo social, la historicidad de su vivir, y cómo él intentó conservar algo de su cuerpo social arreglando las casas vacías d’Ainielle, como elementos significantes de cada uno de los linajes. Todo en vano. Al final del proceso, sólo la muerte le sobreviene puesto que ella es el único evento posible, la única experiencia novedosa que puede ocurrirle. Poco a poco, a lo largo de sus años de soledad cada día más intensa, cada uno de sus gestos, cada una de sus miradas se ha agitado y empapado en lluvia amarilla. El mismo ha llegado a ser una imagen de archivo que ilustra un mundo consumido, un mundo que está principalmente enraizado en el paisaje y se a partir de dicha ilustración del mundo de la cual surge una voz poética. Ese mundo que permanece fijo en la imagen de archivo de un paisaje, induce la problemática relación entre la percepción y el paisaje.

En efecto, los especialistas del paisaje están familiarizados con esta problemática, ellos, que oscilan entre las teorías de la percepción y las de la representación⁹. Constatamos que la problemática del paisaje está íntimamente ligada al arte, incluso si aceptamos que éste (el paisaje) existe fuera de la creación artística y más aún fuera de toda ocupación o valoración humana. El paisaje es imagen completa y coherente; la imagen-paisaje, sin embargo, resulta del vaivén entre el ojo y el territorio. El territorio es a su vez espacio modelado por aquellos que lo han habitado, se lo han apropiado y lo han configurado a

9 Para un acercamiento global a estas problemáticas, ver: Bonin, S. (2005). Au-delà de la représentation, le paysage. *Révue Strates*, 11. Recuperado el 18 de mayo de 2011 de URL : <http://strates.revues.org/390>

través de su uso a lo largo del tiempo. Se puede objetar por ejemplo, que el Sahara o la banquisa del polo norte no han sido modelados por el hombre. Pero la simple travesía puede ser un modelaje que da sentido a un espacio. De esta manera, un lugar desierto puede llegar a tener estructura y sentido de imagen en la cultura de los hombres por la gracia de un fotógrafo errante. La mirada, en efecto, es la apropiación que deja menos huellas en el espacio, pero es la que deja más huellas en los espíritus. Por consiguiente, el vaivén entre el *ojo* y el *territorio* da lugar a un *paisaje* en un movimiento de apropiación y de pertenencia mutua.

Ahora bien, Andrés no puede luchar contra la destrucción del paisaje al que pertenece, que le pertenece y que constituye la estructura coherente en la que se inscriben sus mínimos gestos en particular y toda su vida en general. Es entonces cuando tiene que derramar toda sus sensaciones y todo lo vivido en el paisaje de archivo de su memoria en lugar de hacerlo en el paisaje efectivo/actual que no para de deshacerse. Esta operación violenta, pero muy lenta en donde la realidad es transferida a la memoria, Llamazares la llama *lluvia amarilla*. Para mayor claridad, una sensación que nos es familiar puede ayudarnos a entender la elaboración poética de Llamazares. Solemos decir “c’est beau comme dans un film”¹⁰ o también “c’est plus vrai que nature”.¹¹ Solemos sin duda, casi todos pero sobre todos los chiquillos y adolescentes, querer “vivir como en las películas”, es decir, vivir un momento con la precisión y la intensidad del mundo cinematográfico, degustar el sabor de un *ice cream* en una película americana de los años sesenta... para escapar de la irrealidad en donde los helados son descoloridos e insípidos, irremediamente banales. Andrés se desvive en una película semejante, el mundo que le rodea se teje en filigranas de la *mimesis* de la memoria. Y al final, muere de falta de presente.

La enunciación, punto focal de la obra

La invención de Llamazares consiste en imaginar la posibilidad de esa voz que reclama ser escuchada en el umbral de la muerte. Pero, ¿por quién reclama ser escuchada esta voz? No hay nadie en el lecho de Andrés y es allí donde está la novedad. Y es así como los hombres llegarán, lo encontrarán y lo enterrarán. Andrés les conoce a la perfección, igual que conoce ese mundo del cual puede evocar los sonidos, las imágenes y los olores haciendo variar los parámetros según el momento del día. Un mundo tradicional: esa familiaridad compartida por todos en un universo que les es íntimo y predecible según el número finito de todos los parámetros de todas las variaciones de lo posible. Llegarán entonces, es seguro, y le enterrarán a pesar del terror sagrado que les infunde su prolongada locura de soledad. Aquí radica la invención de Llamazares, en el acto de enunciación en el que un solitario por fin se nombra, después de haber dicho a viva voz cómo ha venido perdiendo el presente y la presencia de los otros, para volcarse al final en la imagen y en la ausencia. Paradójicamente, al enunciar esa pérdida del verbo, Andrés lo vuelve a encontrar y lo ejerce en el tiempo futuro.

Conclusión: el nacimiento de la literatura desde el borde extremo de la

10 La expresión francesa equivale a “perfecto como en las películas”, más coloquialmente: “de película”.

11 La expresión francesa se usa para hablar de un objeto pintado que parece más verdadero que el objeto real.

muerte

En *La lluvia amarilla* el lector encara dos hechos enunciativos; *lo dicho*, el cumplimiento de un destino irrevocable: volverán, aquellos que le han abandonado, a enterrarle en la fosa que él mismo ha preparado. Los hombres cumplirán con los gestos rituales de la inmemorial piedad del pueblo para con sus muertos. Pero también encara *el decir*, la concretización de un hablar que atraviesa la soledad y la muerte inminente para juntarse a otra comunidad, esa de los lectores de literatura, gente del verbo, es decir, de la humanidad que habla-escucha, porque la palabra de los moribundos y de los muertos, al volverse letra, se salva.

Estos dos hechos (el retorno de los exiliados para enterrarle y la palabra en futuro) tienen un significado paradójico; significan por un lado que Andrés razona e imagina en términos de una tradición montuna, rural y obsoleta. Pero también significan, por otro lado, que Andrés convierte su agonía solitaria en el lugar de posibilidad de su palabra. Situado en el borde extremo del abismo del verbo, Andrés habla de/en imágenes, a nadie, a nosotros. Por sorprendente que pueda parecer, este emplazamiento es también el del escritor o del poeta, que le habla a “nadie” de un “mundo ausente”. Este es el estatus agonístico de la letra, siempre dirigida en un trance mortal a unos improbables habitantes del futuro, y de las Letras, de la “literatura” desde sus principios renacentistas¹². Ahí empieza la literatura y se alza el yo literario, en la mitad del vado que el poeta, logóforos, nos hace cruzar en sus hombros.

Referencias

- ▶ Bonin, Sophie. «Au-delà de la représentation, le paysage». *Révue Strates*, 11. (2005): Recuperado el 18 de mayo de 2011 de URL : <http://strates.revues.org/390>.
- ▶ Gramusset, François. Comment Lazarillo, l'errant captif, inventa la Littérature. *Les cahiers de l'ILCE*, n° 2, Grenoble, 309-319, 2000.
- ▶ Gramusset, François. *L'événement de la lecture : Pedro Páramo - Crónica de una muerte anunciada*. Tesis de doctorado en Literatura. Université de la Sorbonne, Paris, France. 1985. Print.
- ▶ *La lluvia amarilla*. (s.f.). Recuperado el 17 de mayo de 2011 de http://es.wikipedia.org/wiki/La_lluvia_amarilla.
- ▶ Llamazares, Julio. *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral, 2008. Print.
- ▶ Jourde, Pierre. *Littérature et authenticité : Le réel, le neutre, la fiction*. Paris : Harmat-

¹² Sobre los principios agónicos del yo hablante en la literatura renacentista, ver : François Gramusset, «Comment Lazarillo, l'errant captif, inventa la Littérature», *Enfermement et captivité dans le monde hispanique*, Les cahiers de l'ILCE, n° 2, Grenoble, Université Stendhal Grenoble 3, 2000, pp. 309-319

tan, 2001. Print.

- ▶ Navajas, Gonzalo. (1998). La opción ética en la novela: el caso emblemático de Julio Llamazares. *Cuadernos de narrativa, Institut de Langue et Littérature Espagnoles Université de Neuchâtel*, 13-30.