

Julio Llamazares o el Valle de la Soledad

Emilio ESCARTIN NUÑEZ

*A Mario,
maestro inolvidable, amigo entrañable*

*A Isabel,
por tantas cosas, por tantos mares*

Luna de lobos: la soledad en compañía

No quisiera empezar sin hacer una advertencia: Me acerqué a la obra de Llamazares sin haber conocido a su autor, personalmente, de antemano. Quiero con ello decir que mis juicios y opiniones no están en absoluto mediatizados por los comentarios y palabras que él me transmitió después con respecto a su obra.

Julio Llamazares publica su primera novela en 1985¹. Es la historia de cuatro hombres –Gildo, Juan, su hermano Ramiro y Angel– que se ven obligados a huir continuamente –son maquis– por las montañas de León. El acoso, el continuo peligro, la zozobra y la presencia de la muerte van a constituir la atmósfera de la novela, sin olvidar la lealtad y el amor a la familia.

Dicho esto así, podría parecer que *Luna de Lobos* es una novela de huida y supervivencia como un sutil trasfondo de denuncia política, pero ello sería minimizar el relato y no desentrañar su auténtico tema: la soledad.

En la crítica literaria moderna se suele entender, y con muy buen acierto, que la tragedia supone, o está constituida por la separación del hombre de la sociedad a la que pertenece o por el intento fallido de inaugurar una nueva, cuyo resultado es –literalmente– patético. Esto y no otra cosa es *Luna de lobos*, una "minisociedad", cuatro hombres solos, desarraigados, hambrientos y perseguidos. Un finísimo, discontinuo y peligroso hilo les une con la "civilización": las veces que, con riesgo de sus vidas, bajan a la aldea en busca de alimento. A este respecto debemos observar que las diferentes personas con las que estos hombres se relacionan –muy pocas– también viven en una extraña soledad que se nos antoja un reflejo de la que sufren los cuatro huidos.

¹ *Luna de Lobos* (10ª. ed.), Barcelona, Seix Barral, 1989. En adelante citaré por esta edición.

Cada una de las cuatro partes de la novela lleva por título un año. La primera, 1937. En ella nos encontramos ya con los cuatro hombres huyendo del acoso de los guardias y tratando de huir del hambre y del frío. Aprovecho para decir que la estación del año que más abunda en *Luna de lobos* es el invierno o el final del otoño, con lo que eso conlleva de asociación con la muerte. Nada más iniciarse el relato nos encontramos con un pasaje que me parece altamente significativo y que no me resisto a citar en una considerable extensión.

De pronto, Ramiro se detiene entre las urces. Olfatea la noche como un lobo herido.

[...] *–Es el cierzo –le digo.*

–No. No es el cierzo. Es un perro. ¿No lo oís ahora?

[...] *No hay ya ninguna duda: un perro está royendo las entrañas heladas de la noche del puerto.*

[...] *La puerta cruje amargamente al entornarse. Parece adormecida. El haz de la linterna rasga con lentitud la profunda oscuridad de la majada. Nada. No hay nadie. Sólo los ojos aterrados del perro en un rincón.*

[...] *–Aquí no hay nadie –dice Gildo.*

–¿Y el perro?

–No sé. Ahí está. Sólo. Muerto de miedo.

[...] *El animal se encoge en la paja con los ojos inundados de pánico.*

– Tiene una pata rota –dice Juan–. Han debido dejarle abandonado.

Ramiro enfunda su pistola:

–Mátale. Que no sufra más.

Juan mira a su hermano con incredulidad.

– Es lo que tenía que haber hecho su dueño antes de irse –dice Ramiro dejándose caer pesadamente sobre un montón de paja ²

La inserción de este pasaje en el relato no es en absoluto caprichosa y tampoco se debe a un intento de reflejar una realidad casual. Ese perro que ladra en la noche no es otra cosa que esa partida de maquis que está sola y abandonada. El miedo del animal es el miedo del hombre perseguido que ignora por completo cuál va a ser su destino. La pata rota lo imposibilita para una vida normal, vive tarado. Su amo lo ha abandonado a "su suerte", del mismo modo que esos cuatro hombres lo están a la suya. Después del abandono, la soledad y el pánico, al hombre–perro sólo le aguarda la muerte.

La novela va transcurriendo a ritmo agitado –como corresponde al azaroso huir de los cuatro hombres– y envuelta en una atmósfera de hambre, nocturnidad y frío.

² Op. cit., págs. 12, 13 y 14.

Aquí y allá se nos van presentando diversos elementos –hombres, accidentes naturales, animales– que subrayan la agonía de la soledad. Conocemos a un pastor que vive completamente aislado del mundo. El padre de Angel y Juana habitan una casa con la sola compañía de Bruna, una perra vieja y casi ciega. La desolación también alcanza a la naturaleza:

*[...] sobre los campos desolados, sobre las extensiones infinitas de la noche, sobre las soledades eternamente juntas del río y del camino, [...]*³

Hay otro pasaje que, me atrevería a decir, actúa como un espejo de la existencia de los fugitivos:

–¡Sujétala! ¡Fuerte! ¡Atale las patas, vamos!
Gildo forcejea con la oveja tratando de tumbarla contra el suelo. Al fin, lo consigue. La inmoviliza clavándole una rodilla en el vientre y yo aprovecho ese instante para atarle las patas con la soga.
[...] –Suéltala, Angel. Esta ya no se escapa.
Gildo limpia en su pantalón la hoja de la navaja contemplando con gesto victorioso la oveja tendida en el suelo, en medio de un gran charco de sangre⁴.

La oveja está irremisiblemente condenada a morir, pero se resiste a ello al igual que nuestros hombres se revuelven furiosamente contra su destino de animales acorralados. Pero el fragmento cumple, además, otra función. Contribuye a intensificar la atmósfera de horror, crueldad y repulsión por la que la novela discurre. Entiendo por repulsión ese rechazo que sentimos por la existencia infrahumana que padecen los protagonistas, por esa terrible soledad a la que se ven condenados y por esa sociedad que los persigue de manera cruel e implacable.

Al final del capítulo la tragedia se agudiza, la soledad se acentúa y la muerte hace acto de presencia.

–¿Juan?
La voz de Ramiro rasga como un cuchillo las entrañas heladas de la peña.
–¿Juan? ¿Estás ahí?
Pero nadie contesta⁵.

La segunda parte del relato se abre dos años después. Es muy fácil imaginar cómo ha transcurrido la vida de los tres hombres. Nada ha cambiado. La angustia solamente

³ Op. cit., pág. 48.

⁴ Op. cit., pág. 34.

⁵ Op. cit., pág. 51.

ha sido afilada por el paso del tiempo. Nada más iniciarse el capítulo tiene lugar una de las escasísimas escenas amorosas que hay en la novela, pero que, lejos de ser un alivio o un respiro, dejan en el corazón del lector una profunda amargura:

Este ácido temblor de mujer solitaria, hermosa y joven todavía, pero ya condenada para siempre a esperar una sombra, un fantasma. A alimentar el recuerdo de un hombre que jamás volverá. Esta mujer que, en los últimos años, tantas noches ha fundido en la mía su soledad.

[...] La beso con fuerza, casi con rabia, como si nunca la hubiera besado. Como si las interminables noches de soledad y de deseo en el fondo de la cueva brotaran juntas de mi garganta. Como si sólo ahora, y nunca más, pudiera ya besarla⁶.

Esta escena más que de amor es de dolor. La unión no es la de dos seres que se entregan el uno al otro con abandono y voluntariamente. La unión nace del desamparo y de la soledad. Es, una vez más, una suerte de huida desesperada, un intento fugaz de evadir la realidad.

La novela prosigue con rapidez. Aunque el denominador común sea el acoso y la huida, el interés no decae en absoluto. El acontecer narrativo está constituido por una serie de episodios, todos ellos diferentes, que mantienen la tensión dramática. A este respecto es muy conveniente observar que el relato, en buena medida, se forja en torno al diálogo. Son diálogos breves, cortantes, casi lacónicos, que no desvían la atención sobre el verdadero tema de la historia sino que lo hacen aún más patente. Son diálogos de tres sombras solitarias "con la soledad".

El autor no pierde ocasión de presentar ante el lector la desolación que envuelve a los protagonistas y que los ahoga como una maldición.

En Peña Negra, sólo hay arándanos. Y piedras. Y soledad. Y estrellas⁷.

Esas tres conjunciones acertadamente separadas por tres puntos no son en absoluto acumulativas, sino todo lo contrario. Cumplen la función de separar –aislar– radicalmente los tres elementos que enumeran. Por otra parte, la palabra soledad –nótese– no va ni al principio ni al final. Está a medio camino, impregnándolo todo, convirtiendo el paisaje en pura angustia.

Por si todo esto fuera poco, la casa que habitan la mujer y el hijo de Gildo es la última del pueblo de Candamo. Está, en cierto sentido, separada del resto y, además,

⁶ Op. cit., págs. 57, 58.

⁷ Op. cit., pág. 61.

—obsérvese— situada al borde del camino del cementerio en simbólica intimidad con la muerte.

La casa de Gildo es la última de Candamo. [...] La casa de Gildo es la única de Candamo desde la cual puede verse, en la lejanía, los tejados y las luces de la Llánava. [...] Como tantas y tantas noches, Gildo ha de resignarse a mirarla de lejos —y a recordar la soledad de su mujer y su hijo— mientras nos alejamos juntos a las tapias del cementerio brotado de hortelana y de luna donde duermen, también en soledad, sus padres⁸.

De esta descripción podemos fácilmente deducir que hay una soledad dentro de otra soledad ante la soledad trágica de los muertos.

Al final de esta segunda parte Gildo muere en una emboscada.

De pronto, me doy cuenta de que nadie responde. De que estoy solo, en medio de la noche, rematando interminablemente a varios muertos.

—¡Gildo!

El silencio estalla en mis oídos como un último disparo [...]

—¡Gildo! [...]

Gildo está en medio de un gran charco de sangre, cara al cielo, con el cuerpo cosido a balazos y los ojos llenos de estrellas⁹.

El grupo, como vemos, ha quedado reducido a la mitad y, en consecuencia, la soledad se va a pesar todavía más.

Han transcurrido cuatro años y nos encontramos en 1943. Cuatro años —es fácil de imaginar— de continua zozobra y desesperanza. Y a estas alturas de la novela al lector no le cabe ninguna duda de cuál va a ser el final de dicho año. 1937 y 1939 se han clausurado con sendas muertes. 1943 no tiene por qué ser diferente. Tenemos la completa seguridad de que el "condenado" es Ramiro y ello por la sencilla razón de que todo el peso de la narración recae en Angel. Y aquí es preciso detenernos.

La elección de un determinado punto de vista en una novela suele ser un problema bastante delicado porque ello repercute inevitablemente en la receptividad del lector. En el caso que nos ocupa. Llamazares ha escogido ha escogido, creo, con acierto. Angel es el más capacitado de los cuatro. De Gildo, Ramiro y Juan no sabemos nada. Son simplemente seres que huyen, pero nada se nos dice de su capacidad intelectual o de su sensibilidad para apreciar la realidad que los rodea. De Angel sí. Un pasquín

⁸ Op. cit., pág. 75.

⁹ Op. cit., pág. 85.

que ordena su búsqueda y captura nos informa de su complejión, fisonomía, edad y de que –esto es lo importante– es maestro de escuela. Como es lógico, él mejor que nadie puede comunicarnos la "realidad real"¹⁰ en la que se envuelven los distintos personajes de la historia. Por otra parte, su intimidad con el resto del grupo le permite transmitirnos las sensaciones e incluso los pensamientos de sus compañeros sin que el lector tenga que poner en duda su credibilidad y aquí –otro acierto del autor– no hay ocasión en la que Angel "adivine" la intención o el pensamiento de alguno de sus amigos que luego no se vea corroborada por la acción acorde. Pero hay algo más y no es todo. Al ser Angel uno de los protagonistas de la novela y narrar en primera persona, se está situando en el centro del relato y de paso nosotros con él, puesto que se nos invita a participar de sus vivencias, a bucear en sus inquietudes y a compartir su soledad.

A esto hay que añadir que el tiempo verbal de la historia es el presente. Imaginemos por un momento que no hubiera sido así, que Angel nos hubiera estado hablando en pasado. Nos alejaríamos considerablemente de los hechos, éstos pasarían ante nuestros ojos como si hubieran sucedido hace tiempo, con la consiguiente pérdida de íntimo contacto con la realidad.. Sin embargo, al ser el presente el tiempo elegido, estamos, por decirlo de alguna manera, dentro de esa realidad. Esta se nos hace vivir. No se nos cuenta.

La novela prosigue con el mismo telón de fondo: la huida angustiosa y los desesperados intentos de buscar ayuda. Sin embargo, los episodios no caen en absoluto dentro de la monotonía. Aquí y allá se introducen elementos que nos revelan algo nuevo de los supervivientes, enriquecen su personalidad y nos obligan a contemplar el discurso desde una perspectiva más honda. Sirva como ejemplo el pasaje en el que Ramiro y Angel acuden a casa del cura del pueblo para hacerle ver que saben que él fue el que delató a Juan y la trágica consecuencia de su delación. Ramiro en un principio está dispuesto a matarlo. Al final no lo hace. Lo que se desprende que esto es muy sencillo. En el corazón de estos hombres anida algo más que el deseo de venganza, son algo más que animales acosados, son hombres que albergan sentimientos de heroica nobleza. Como es lógico, el lector no sólo se apiada de ellos, sino que se vuelca decididamente hacia esos seres que, en semejantes circunstancias, son capaces de una dignidad grandiosa. Pero el perdón –diabólico contrapunto– no va a llegar a ellos. Al final del capítulo Angel contempla con horror la muerte de su compañero.

De pronto, sin embargo, dos disparos de pistola retumban dentro del invernadero. Secos. Inequívocos.

¹⁰ Tomo este término del estudio de Vargas Llosa, 1971: *Gabriel García Márquez. Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral.

Brevemente aislados entre sí.

*Casi a continuación, el tejado se desploma envuelto en llamas*¹¹.

Al igual que la techumbre, la soledad más absoluta se ha desplomado sobre Angel.

En 1946 –última parte de la novela– la soledad se ha hecho precisa, muy concreta. Ya no actúa sobre seres que huyen y se arrojan entre ellos. Ya no existe una soledad en compañía. Es la soledad que Angel se ve obligado a vivir –sufrir– en la desesperanza.

Como fácilmente se puede comprender, la apoyatura del relato no va a venir dada por el diálogo o por la acción escueta y desnuda. Más bien será todo un mundo interior el que nos muestre el último estado de aflicción del último superviviente en su última novelesca.

Para hacer más patente todavía esa soledad como costumbre, Llamazares nos hace ver que dicho aislamiento no es ya físico, ya no hay una soledad en compañía. La soledad se ha tornado en metafísica, soledad de cuerpo y alma. Angel es ya un despojo de una soledad que lo devora.

Son dos los elementos que el autor pone en funcionamiento para acrecentar la atmósfera que nos es habitual: el silencio y una especial metamorfosis.

Afirmo esto porque nada más iniciarse la última parte de la novela Angel no nos sorprende con la siguiente declaración patética:

*[...] Y despertando en mí de nuevo la oscura sensación de haberme convertido ya en una auténtica alimaña. Una alimaña que se arrastra bajo el peso de la noche [...] Una alimaña cuya proximidad asusta a hombres y animales. Una alimaña –¿o acaso podría llamarse de otro modo?– que sólo abandona su guarida cuando la luz del sol no puede dañar ya sus ojos inundados de soledad y de sangre*¹².

Cuando un ser va paulatinamente perdiendo las características de su especie para ir peligrosamente insertándose en otra, adquiere la categoría de lo monstruoso, y esa monstruosidad produce repugnancia, a no ser que otro sentimiento más poderoso –la piedad– se interponga. En el caso que nos ocupa, nosotros sentimos piedad, una enorme piedad por Angel, un personaje que se da cuenta de su radical abandono y de su anímica transformación debida a las circunstancias. Lo trágico de la situación es que Angel no "es" una alimaña. Angel se "siente" alimaña y se "comporta" como

¹¹ Op. cit., pág. 121.

¹² Op. cit., pág. 125.

tal. Este reconocimiento de su situación, este sentirse diferente a cualquier otro ser humano por culpa de su cabal aislamiento es lo que hace de 1946 la parte más agónica de la novela.

Si a todo ello añadimos que el silencio es su única compañía comprenderemos el tono emocional de este último tramo narrativo, porque inmediatamente después de su "anagnórisis" –término al que volveremos más adelante– Angel nos presenta a su último y más terco compañero.

De regreso a la cueva, rayando casi el alba, el silencio me sale a recibir hasta la entrada. [...] Antes, cuando Ramiro aún vivía, era fácil ahuyentar su presencia con sólo una mirada o una palabra. Pero ahora, adueñado otra vez, quizá definitivamente, de este húmedo agujero donde sólo él habitó desde la noche de los tiempos, ni siquiera la voz puede ya quebrar su equilibrio, el gemido profundo que anida en el fondo del monte y de mi corazón.

*Tardé mucho tiempo, sin embargo, en acostumbrarme a él. [...] Hasta que, poco a poco hube de reconocer que él, el silencio, era el único amigo que me quedaba ya. Hoy es mi mejor aliado en esta larga lucha contra la muerte*¹³.

Cualquier lector poco atento observará que aquí el silencio no es simplemente una categoría abstracta. Por el contrario, a las sensaciones del narrador y a los ojos del lector adquiere el valor de otro personaje de carne y hueso. Es otro protagonista más y no especialmente deseado. Esa última declaración de que "es mi mejor aliado en esta larga lucha contra la muerte" no es otra cosa que el desquiciado consuelo del hombre anonadado luchando contra la soledad con la que en vano pretende pactar. Creo que no es preciso señalar que el silencio –se verá mucho mejor en *La Lluvia amarilla*– es una significativa representación de la muerte. –"And the rest is silence"– le dice Hamlet a Horacio un segundo antes de morir. Según esto, podemos afirmar que Angel va a estar conviviendo con la muerte para el resto de sus días. Pero hay algo más que no quisiera pasar por alto. El silencio o la soledad son términos que, poéticamente, no se definen por sí solos. Desde un punto de vista estrictamente literario necesitan de algún contrapunto que los haga manifestarse de forma más nítida. A raíz del párrafo antes citado. Angel nos describe un despertar de la siesta que es como un despertar a la vida.

*El valle ha comenzado a despertar y una sucesión interminable de mugidos y portones entreabiertos extiende de nuevo por los pueblos el latido profundo que brevemente interrumpió la siesta. Yuntas de vacas, carros y personas vienen y van por los caminos, acarrear cereales en los sembrados, se afanan en las eras*¹⁴.

¹³ Op. cit., págs. 126 y 127.

¹⁴ Op. cit., pág. 128.

Ese ruido confuso de "mugidos y portones" pone todavía más de manifiesto el silencio y la soledad que habitan en el alma de nuestro héroe¹⁵. Nótese, además, que Angel está condenado a contemplar ese asomo de vida desde lejos, está sentenciado a no participar de ella como si de un Tántalo se tratara. Sólo le será dado "visitar" a la muerte, sentir el aliento de su presencia. Angel asiste a la agonía de su padre, pero es

*[...] un hombre perseguido y solitario. Un hombre acorralado por el miedo y la venganza, por el hambre y el frío. Un hombre al que incluso se le niega el derecho de enterrar el recuerdo el recuerdo de los suyos*¹⁶.

La muerte, una vez más, ha "puesto huevos en la herida" de su soledad. A partir de este momento, la novela no tiene transcurso, está clavada atemporalmente en el madero de la soledad y del abandono. Claro que hay un tenue ir y venir que no es otra cosa que un mero recurso contra el exceso reflexivo o la persistencia en la autocompasión. Con suma facilidad podremos observar como el diálogo se ha reducido al mínimo.

– *Tienes que marcharte, Angel.*

[...]

– *Tienes que marchar de aquí.*

[...]

– *¿A dónde, Juana? ¿A dónde?*¹⁷.

Casi toda esta última parte está anclada en el amargo pensamiento de Angel.

Lo que un hombre solo, completamente solo, [...] es capaz de pensar [...] ni siquiera yo mismo podría imaginarlo.

*Lo que un hombre solo, completamente solo, amargamente solo, es capaz de pedir y desear [...] ni siquiera Dios mismo podrá nunca saberlo*¹⁸.

Al final nuestro protagonista consigue huir. ¿A dónde?. Llamazares tiene buen cuidado de no darnos ningún indicio. Angel es un hombre sin destino, condenado al desarraigo y a sentirse ajeno, extraño a todo cuanto a partir del momento de su partida le rodee. Significativas son las últimas palabras del libro: "Sólo hay ya nieve dentro y fuera de mis ojos"¹⁹.

¹⁵ Entiendo "héroe" en el sentido gracianesco de la palabra.

¹⁶ Op. cit., pág. 136.

¹⁷ Op. cit., pág. 150.

¹⁸ Op. cit., pág. 147.

¹⁹ Op. cit., pág. 153.

No voy ahora a pormenorizar sobre el significado que la nieve tiene en Julio Llamazares. Simplemente diré que el invierno –la nieve– está en literatura asociado con la muerte y quiero citar la dedicatoria de su último libro *Estampas de cine mudo*: "A mi madre, que ya es nieve". Lo que contemplan los ojos de Angel es muerte y solo muerte. Muerto está para él el mundo objetivo y muerto va a permanecer su yo íntimo, su lírico interior.

No quiero terminar sin hacer un par de observaciones sobre el ritmo de la narración que me parecen un tanto pertinentes. Más arriba hablé del diálogo como soporte de parte de la estructura novelesca. El diálogo le infundía un movimiento rápido y vivo que tenía una justa correspondencia con la zozobra y el desasosiego de los personajes. Se saltaba de una situación a otra por medio de un par de frases que nos hacían ver el peculiar quehacer de los fugitivos.

Por el contrario, –y no podía ser de otro modo– la cuarta parte de la novela posee un ritmo diferente por completo a las que la preceden. Al haberse reducido el diálogo, el relato está principalmente constituido por las reflexiones y sentimientos de Angel. La frenética actividad que veíamos en las tres primeras partes ha dado paso a una larga y dolorosa "anagnórisis". Ahora es el cerebro de Angel el que no descansa en su afán de comprender la situación a la que ha llegado y de reconocer que el futuro para él simplemente no existe. A la soledad ya vivida y sufrida se le va a sumar un radical extrañamiento, un sentirse irremisiblemente ajeno. Quiero decir con esto que el ritmo que Llamazares ha imprimido en el final del relato contribuye –y no poco– a ahondar, ahora sí, una soledad sin compañía.

La lluvia amarilla: la soledad crucificada

Cuando en 1914 D. Miguel de Unamuno publica su novela *Niebla*, tiene a bien subtítularla como "Nivola". ¿Qué pretende decir con esto?. Nuestro gran escritor vasco nos advierte que su obra es diferente de las que como novela se entendían. Y ello porque al final de la obra el personaje central, Augusto Pérez, se aparece al autor para decirle que, puesto que él es el verdadero protagonista, se niega a morir. Naturalmente la ira de Unamuno lo fulmina. Nos encontramos, pues, ante un hecho bastante insólito dentro de la novelística de aquella época en la que la mayoría de los relatos se desarrollaban en el mismo nivel de experiencia en el que nosotros nos desenvolvemos.

Es fácil ver en algunas publicaciones inglesas y norteamericanas del siglo XIX y principios del XX que debajo del título de la obra, en lugar de la palabra "novel", aparece "romance". Este es el caso, por ejemplo, de *The House of the Seven Gables* de Hawthorne o de *Wuthering Heights* de Emily Bronte.

Con esto se pretende significar que ambas novelas transcurren en un universo diferente al nuestro y en el que tienen cabida hechos que serían impensables en la realidad que nos circunda. Nuestra lectura, por consiguiente, debe ser distinta a la que aplicamos a *Fortunata y Jacinta*, pongo por caso, y nuestra suspensión de juicio debe agrandarse.

Me imagino que esta introducción que considero no del todo innecesaria servirá para que cualquier lector de *La lluvia amarilla* se considere invitado a leerla o analizarla desde la perspectiva que acabo de proponer. De otro modo, creo que la anécdota de la novela no pasaría de ser la historia de un pobre hombre que se niega a morir. Pero *La lluvia amarilla* es algo más amplio, rico y profundo. Es la soledad del hombre plasmada en toda su crudeza y expresada en términos asquibles a todo lector que quiera ver algo más de lo que aparentemente se le ofrece. La historia de un pueblo abandonado, la nostalgia de un ayer mísero pero entrañable ha sido un tema muy manido en la literatura desde la Biblia —libro al que hay que recurrir siempre— hasta nuestros días. El acierto —creo— de Julio Llamazares radica en que aprovechando una circunstancia trivial —desde el punto de vista estrictamente literario— ha sabido ofrecernos un mundo rico en matices, un universo interior pleno de trascendencia y, en definitiva, una novela cuya complejidad contribuye a un ahondamiento en el corazón del ser humano.

La lluvia amarilla es para mí un "romance trágico". Ya dije más arriba lo que este término —tragedia— significa en la crítica moderna. Andrés vive completamente aislado desde la primera página de la novela y tenemos todo el derecho del mundo a preguntarnos si, tal vez, no estará muerto. Necesito la tentación de remitirme en esta ocasión a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Y aquí debo hacer —y pido perdón por ello— un pequeño paréntesis teórico.

Por lo general el ser humano se mueve en dos direcciones: una es la que tiende hacia el objeto deseable. A este movimiento lo podríamos denominar "piedad"²⁰. En el sentido opuesto existe una tendencia a huir de aquello que consideramos rechazable y que podríamos bautizar con el nombre de "miedo". Dentro de este sistema existen tres posibilidades: la piedad a distancia o "preocupación" (en el sentido más positivo de la palabra), la piedad en contacto con el objeto o "ternura" y, por último, la piedad sin objeto, que no es otra cosa sino el dotar a los seres inanimados y al mundo vegetal de una serie de cualidades que son, por así decirlo, privativas de los animales y del ser humano. Esto es lo que podríamos llamar "animismo". En el

²⁰ El vocablo inglés "simpathy" está muy próximo a lo que queremos decir. Es un dolerse con el llanto del prójimo y es, también, un alegrarse con sus gozos.

extremo opuesto tenemos el miedo a distancia u "horror", el miedo en contacto o "terror" y el miedo sin objeto o "angustia"²¹.

En *La lluvia amarilla* solamente hay un caso de piedad sin objeto o animismo. Me refiero al episodio de los tilos. En *La lluvia amarilla*, podemos deducir, no hay espacio para la piedad. Todo está inundado por el miedo en su doble faceta de horror y de terror.

Andrés vive solo en Ainielle –pueblo perdido en el pirineo aragonés– desde hace nueve años. Nueve años de espantosa soledad desde que Sabina –su mujer– se suicidó en –nótese– una gélida noche de invierno. El elemento que Julio Llamazares va a emplear para subrayar y hacer más patente la atmósfera de desolación y de muerte va a ser el silencio.

Fuera de eso, el silencio y la quietud serán totales. [...] Caminarán, pues, en silencio, muy despacio, siguiendo fijamente al de adelante.

Durante largo rato, contemplarán el pueblo en medio de un silencio sepulcral. Todos ellos lo conocen desde antiguo.

Quizás alguno piense que lo mejor sería llamarme, romper la espesa niebla del silencio y dejar que sea la voz la que me busque [...]

*Será el silencio –este silencio espeso que inunda cada pieza y cada cuarto como una baba negra– [...]*²².

Como se puede observar, el silencio lo inunda todo, provocando en el lector una sensación de angustia ante la presencia de una muerte que las reflexiones de Andrés hacen casi palpable.

El primer capítulo de la novela –al igual que el último– está escrito en futuro. Esto no tendría nada de particular si no fuera porque en ese tiempo verbal no tiene cabida la hipótesis. Andrés lo emplea con tal seguridad y firmeza, con tal certeza y rotundidad que el lector no tiene más remedio que dar por hecho un acontecimiento –la muerte de Andrés– que se supone, sólo se supone, no ha ocurrido todavía. Y digo se supone porque en más de una ocasión Andrés afirma estar muerto: "Pero yo sé muy bien que, entonces, todavía estaba vivo"²³.

²¹ Tomo esta aproximación al hecho literario de N. Frye, 1957: *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press.

²² J. Llamazares, 1990: *La lluvia amarilla* (12ª. ed.), Barcelona, Barral, págs. 10, 11, 12 y 14.

²³ Op. cit., pág. 101.

Esta afirmación no hay por qué tomarla como una simple alucinación. Piénsese, por ejemplo, si las apariciones del padre de Hamlet las interpretáramos como producto de la mente desvariada del príncipe. Entonces, la tragedia de Shakespeare quedaría reducida a cenizas. Andrés "vive" su muerte. "Vive" en la absoluta soledad de la muerte.

La lenta pero implacable huida de los habitantes de Ainielle, el abandono de sus casas, la certeza de Andrés de que jamás volverán al pueblo son los clavos que crucifican la soledad de nuestro héroe. El primer personaje que desaparece en el relato —no en el tiempo— dejando a Andrés completamente solo es, como ya dijimos, Sabina. Una noche invernal se la encuentra colgada de una viga. Andrés se ata la soga de la ahorcada a la cintura.

Fue el único recuerdo que conservé de ella. Todavía la llevo, atada a la cintura desde entonces, [...] sin saber qué hacer con ella, casi sin darme cuenta, me la até a la cintura [...]

[...] comprendí que nunca más habría de volver a abandonarme porque la soga era el alma sin dueño de Sabina²⁴.

Aparte del valor sentimental del hecho, el gesto es todo un símbolo: la soga no es otra cosa que un cordón umbilical que une para siempre a Andrés con la muerte. Andrés se alimenta de muerte.

Por la mente de Andrés van desfilando, sin orden cronológico alguno, los diferentes personajes que fueron abandonando el pueblo y sumergiéndolo en la terrible soledad en la que vive. Su hijo Camilo es llamado a filas durante la guerra civil y no se vuelve a saber de él. Su hija Sara muere siendo todavía una niña. Sus amigos más cercanos lo abandonan, mitad tristes, mitad avergonzados. Pero es la marcha de su hijo Andrés la que constituye el testimonio más desconsolador del abandono. Se desgaja del padre —que a partir de ese momento quedará como un tronco moribundo— en una escena —cuya sencillez y contención la hacen todavía más patética— de un dramatismo demoledor.

Amanecía cuando escuché la puerta. Al principio, creí que era la puerta de la calle y pensé que Andrés se iba a marchar sin despedirse. Pero los pasos cruzaron el pasillo, subieron muy despacio la escalera y se pasaron finalmente ante este cuarto. Andrés tardó bastante en decidirse. Cuando lo hizo, se quedó quieto al lado de la puerta, mirándome en silencio, sin atreverse siquiera a acercarse hasta la cama. Yo le sostuve unos instantes la mirada y, luego, antes de que pudiera decir nada, me volví y me quedé mirando a la ventana hasta que se marchó²⁵.

²⁴ Op. cit., págs. 29 y 47.

²⁵ Op. cit., pág. 53.

A partir de la marcha de Andrés, las sombras de Camilo y de Sara comienzan a poblar la casa. Deambulan por ella de manera alucinante. Pero no se trata únicamente de sombras.

El silencio de la noche era perfecto, igual que ahora, pero había un ruido extraño dentro de la casa. Un jadeo monótono, lejano, indescifrable, como una respiración entrecortada. Miré a Sabina. [...] Evidentemente, no era ella la que respiraba de aquel modo tan extraño. [...] La respiración no sonaba en la escalera ni había ningún perro dentro de la casa. La respiración sonaba justo allí, detrás de aquella puerta, en la pequeña habitación cerrada con candado desde hacía veinte años en la que había agonizado y muerto Sara. [...] Aquello volvería a repetirse muchas veces a lo largo de todos estos años²⁶.

Desde este momento los muertos van a habitar la casa, mejor dijo, los muertos ya la habían poseído desde mucho tiempo atrás.

[...] la muerte ya ha venido a visitarme, de hecho, muchas veces. Vino cuando mi hijo volvió una noche por sorpresa [...] Vino cuando Sabina resucitó una Nochevieja [...] Y vino, para quedarse ya conmigo para siempre, la noche en que mi madre apareció de pronto en la cocina, después de tantos años enterrada.

[...] Con mi madre, en la cocina, sólo había sombras muertas, sombras negras, silenciosas, sentadas en corrillo en torno al fuego, que se volvieron al unísono a mirarme cuando, de pronto, abrió la puerta a sus espaldas, y en las que apenas me costó reconocer los rostros de Sabina y de todos los muertos de la casa.

[...] No me hizo falta volver sobre mis pasos para saber que todas las cocinas estaban habitadas por sus muertos²⁷.

Los muertos han invadido el pueblo. Andrés vive una soledad preñada de muerte y nótese que Llamazares para hacer más patente la presencia de ésta la asocia con los muertos que reviven. Con muertos que lo fueron. Y aquí debo detenerme unos instantes.

En literatura —o al menos en algún modo literario al que para mí *La lluvia amarilla* pertenece, como señalé anteriormente— la muerte viene relacionada con la caída de la hoja y más aún, con el invierno. En la novela que nos ocupa, incluso un lector muy desatento podrá observar que las primaveras y veranos son muy breves, casi inexistentes, con excepción de un estío al que luego me referiré. Es el invierno, y

²⁶ Op. cit., págs. 56 y 57.

²⁷ Op. cit., págs. 85, 88 y 90.

especialmente envuelto en noche, el que abarca e inunda casi toda la novela (El tanto por cierto exacto lo dejo para los eruditos de la crítica literaria). Las noches y los días invernales son en el relato casi interminables. Una atmósfera oscura, lúgubre y fría se adueña de las páginas de la narración. Huelga decir lo que la palabra frío entraña de mortal y de irremediable. Los binomios "calor-vida", "frío-muerte" están en nuestro lenguaje cotidiano. El frío paraliza y el movimiento es sinónimo de vida. "No congeles el balón" = "Muévelo", "Congela la imagen" = "Parálizala", son expresiones que están aludiendo a la oposición "vida-muerte". Ainielle se pasa la mayor parte del relato "congelado" y sólo se anima en la mente de Andrés para que ésta evoque el derrumbamiento, la soledad y la muerte.

Más arriba he hablado acerca del significado que los términos horror, terror y angustia podían tener con arreglo al objeto. La atmósfera de *La lluvia amarilla* es, sin duda alguna, de horror con respecto a la mente de Andrés. La mente del protagonista vive una horrible pesadilla recordando los acontecimientos que lo han llevado al estado en que se encuentra. Sin embargo, hay tres momentos –me gustaría destacar– en los que el terror se me antoja evidente. A uno de ellos ya me he referido: la muerte de Sabina. Es fácil imaginar el terror de Andrés al contemplar el cuerpo de su mujer balanceándose, pendiendo de una viga, con los ojos abiertos y llenos de espanto. Si a esto le añadimos que es el último ser vivo que quedaba en Ainielle, el cuadro de terror queda completo. Los otros dos hechos requieren una explicación más detenida porque obedecen a un sistema de asociaciones algo más complejo.

En toda categoría de ficción existe un mundo animal que, si bien no suele resultar decisivo para el desarrollo de la acción, sí resulta muy conveniente para contribuir al humor de la misma o a su decoro. Así pues, en una obra que pertenezca a nuestro nivel de experiencia, los animales podrán ser o bien domésticos –perros, gatos, etc.–, que hacen referencia a la intimidad cotidiana de los personajes, o bien animales "de campo" –mulas, bueyes, gallinas, conejos, etc.– en justa correspondencia con el mundo del trabajo. En el romance nos encontramos con un sistema similar. Si las obras que pertenecen a esta categoría tienen un "final feliz", los animales suelen ser aquellos que poseen una belleza orgullosa: pavos reales, cisnes, halcones... Si, por el contrario, el romance es trágico, el animal puede ser de una repulsión satánica: la serpiente, el sapo, etc. En *La lluvia amarilla* hay dos tipos de animales que poseen singular importancia: el perro y la víbora. El primero convive fielmente con Andrés desde la muerte de Sabina y, desde ese punto de vista, es una invitación a que "también" consideremos la obra como si de nuestro propio mundo se tratara. Respecto a la serpiente, no creo que haga falta explicar que este animal se ha venido considerando desde el principio de la humanidad como el símbolo del mal, hasta el punto de existir una identificación total entre ella y Satanás. El mal atrae y repele a un tiempo.

Dicho esto, se entenderá por qué considero los episodios que tienen como protagonistas a la serpiente, en este caso, a las víboras, como los otros dos momentos especialmente terroríficos.

Más arriba dije que hay un solo verano en el relato que tiene una duración desacostumbrada. Precisamente en ese verano —explosión de luz, color y vida— es cuando Andrés es mordido por una víbora y durante larguísimos días de sufrimiento, fiebre y delirio, es llevado al borde de la muerte. Todo el capítulo es un cúmulo de sensaciones que invitan al lector a compartir el terror y desesperación de Andrés y el infierno mental por el que atraviesa.

El otro momento al que deseo referirme es sumamente breve, pero de tal intensidad y condensación que —al menos al autor de estas líneas— produce náusea.

Andrés nos cuenta que hace muchísimos años se decía en el pueblo que había un niño deforme hasta la monstruosidad al que sus padres ataban con correas a las patas de la cama para que no escapara. Un buen día el niño murió, pero jamás fue visto y, por consiguiente, nunca se pudo comprobar la veracidad de aquel rumor tan insistente. Andrés siempre se resistió, cuando el pueblo ya vacío, a acercarse a la casa de Acín para desvelar el secreto. Pero —una vez más— en una noche de invierno se decide a hacerlo.

Pero, a pesar de todo, a pesar de la noche, a pesar de la lluvia y del temor que me embargaba, a la luz de la linterna aún pude ver, entre las vigas y las tejas derrumbadas, una cama de niño casi intacta. Cuatro gruesas correas colgaban de sus barras —como dispuestas todavía para amarrar a alguien a la cama— y, en medio del colchón, una piara de víboras había hecho su nido entre la lana²⁸.

El hecho de que las víboras, con toda la carga simbólica a la que antes me referí, anidaran en el lecho de un pobre niño enfermo y monstruoso duplica el terror que la aparición de una piara de víboras conlleva por sí misma.

La soledad de Andrés, como vemos, se ve constantemente atormentada por unos recuerdos de repulsión y de muerte. El personaje no sólo ha asistido a desmoronamiento del pueblo. Es como si la civilización a la que Andrés pertenece estuviera condenada a desaparecer. En literatura en general, y muy en particular en el romance trágico, el personaje central observa el hundimiento de las paredes de sus castillos o ciudades dedicándoles una mirada de profunda melancolía. Pero el héroe sabe que otra civilización se va a instalar sobre esas ruinas. *La lluvia amarilla* nos ofrece una intensificación de este hecho. Una versión más demoníaca. Andrés nos describe el

²⁸ Op. cit., pág. 70.

abatimiento del pueblo con absoluta frialdad. No hay nostalgia en sus palabras. No le queda el consuelo de que otra civilización, sea del signo que sea, vaya a surgir en Ainielle. Andrés sabe que después de su muerte, sobre el pueblo se extenderá el imperio de la nada. *La lluvia amarilla* carece, pues, del tono elegíaco que caracteriza al romance trágico. El lector debe suponerlo al observar el paso del tiempo y sus efectos devastadores a través de los tortuosos recuerdos del protagonista. Y aquí debo hacer una pequeña observación que puede ser objeto de un estudio más atento que el presente.

Cualquier lector distraído podrá observar que en bastantes ocasiones un capítulo se inicia con las mismas palabras, o muy semejantes, con las que se cierra el anterior.

Caps. 1 y 2: [...] cuando, tras esa puerta, las linternas me descubran al fin encima de la cama, vestido todavía, mirándoles de frente, devorado por el musgo y por los pájaros. [...] Sí. Seguramente me encontrarán así, vestido todavía y mirándoles de frente, [...]

Caps. 3 y 4: Si mi memoria no mentía, aquella que acababa era la última noche de 1961. [...] Si mi memoria no mentía. 1961, si mi memoria no mentía.

Caps. 9 y 10: [...] se pudrirán también del todo y se desmoronarán, al fin, en medio de la nieve, quizá conmigo dentro todavía de la casa. [...] Conmigo dentro todavía de la casa –y con la perra en el portal aullando tristemente–, [...]

Caps. 12 y 13: ¡Dadme agua y matadme!...¡Dadme agua y matadme!... [...] ¡Dadme agua y matadme!

Caps. 14 y 15: [---] y la savia de la muerte va pudriendo mi recuerdo lentamente. [...] Lentamente, las horas van pasando [...]

Caps. 15 y 16: [...] ¿por qué evocar ahora un tiempo que no existe, un tiempo que es arena sobre mi corazón? [...] Como arena, el silencio sepultará mis ojos.

El efecto que esto produce en el lector –dejando aparte el acierto estilístico, en este caso, el de la reiteración– es el de demorar el acontecer narrativo, el de retardar la acción, el –en definitiva– paralizar el pensamiento dejando por unos instantes al tiempo sin transcurso. Todo ello hace que nos veamos obligados a vivir más dolorosamente el sentir y el pensar de ese hombre que tan sólo tiene muerte en su memoria.

Cuando la andadura novelesca va llegando a su término, nos encontramos con un capítulo, el penúltimo, que –debo reconocer– resulta para mí crítico. Sin embargo, no

quisiera dejar de sugerir un par de posibles interpretaciones, aunque dejando la cuestión completamente abierta. Cuando Andrés nos dice: "Nunca le tuve miedo. Ni siquiera de niño"²⁹, nosotros no tenemos más remedio que preguntarnos quién es ese "él", así, escrito con minúscula. ¿Es acaso el destino? Pudiera ser, pero lo cierto es que hay demasiada personificación como para entenderlo de ese modo. ¿Será tal vez Dios a quién Andrés, en un gesto de rebeldía, se refiera usando la minúscula? Me inclino más por esta segunda posibilidad porque hay una frase que me condiciona a ello: "Ni siquiera de niño". Es mucho más fácil que un niño tenga una confusa idea de la existencia de Dios que el que se plantee la noción de destino. Todos hemos oído a muchísimos niños hablar de Dios, pero difícilmente encontraríamos a uno que dijera, por ejemplo: "El destino se ha llevado a mi madre". Reconozco lo débil de mi razonamiento, pero, en cualquier caso, queda ahí el gesto de Andrés que no le tiene miedo a ese pronombre.

Al hablar de *Luna de lobos* de referir al término "anagnórisis" como el punto en el que el héroe se reconoce separado de la sociedad a la que pertenece. En *La lluvia amarilla* este punto parece no existir. Sin embargo, una mirada más atenta nos hará comprender que la novela no es otra cosa que ese largo reconocimiento de Andrés que abarca su soledad crucificada. Nos dice dese la dignidad de su lamento cómo se ha ido esculpiendo esa soledad a base del desgarró, del abandono y de la muerte.

La novela comienza y concluye en la misma noche. El primer capítulo está escrito en futuro y el último también. Es como si una inmensa víbora –símbolo de la repulsión y del terror– se estuviera mordiendo la cola.

Como hemos visto, tanto en *Luna de lobos* como en *La lluvia amarilla* el tema es el mismo: la soledad. En circunstancias tan dispares como las estudiadas, este motivo subyace poderosamente. Ello me hace pensar que Julio Llamazares quiere dotarlo de una especial trascendencia y que nos invita a hacerlo nuestro. La soledad en compañía de *Luna de lobos* es la soledad de unos hombres, acosados por una sociedad que les es hostil, cuyo único delito es poseer unos valores muy diferentes a los que imperan en el sistema. La soledad crucificada de Andrés es la del hombre que se ve condenado a dialogar únicamente con su propio corazón. En ambos casos veo el drama y la angustia del hombre moderno que busca desesperadamente huir de su soledad interior. Se podrá decir que Andrés abraza su aislamiento. Nada menos cierto. Lo vive intensa y dolorosamente como si de una corona de espinas se tratara. Pero hay otro denominador común en ambas novelas: la dignidad. Los personajes de Llamazares viven y mueren con absoluta dignidad porque –uniendo su voz con la de Albert Camus, parece decirnos el autor– siempre podremos hallar en el hombre más cosas dignas de admiración que de desprecio.

²⁹ Op. cit., pág. 139.