

EL ESPACIO IMAGINARIO Y LA
MEMORIA EN TRES NOVELAS DE JULIO
LLAMAZARES: *LUNA DE LOBOS, LA LLUVIA
AMARILLA Y EL CIELO DE MADRID*

IMAGINARY SPACE AND MEMORY IN THREE
NOVELS OF JULIO LLAMAZARES: *LUNA DE LOBOS,
LA LLUVIA AMARILLA AND EL CIELO DE MADRID*

Li-Jung Tseng

Providence University (Taiwan)

RESUMEN: El presente estudio tiene como objetivo investigar la presencia y el tratamiento del espacio narrativo y su relación con la memoria en tres novelas de Julio Llamazares: *Luna de Lobos*, *La lluvia amarilla* y *El cielo de Madrid*. La primera parte trata de la estructura de las tres novelas. En la segunda parte se estudia la interacción y la circulación entre los espacios imaginarios y reales de las tres obras. En la tercera parte, estudiamos la estrecha unión entre los espacios imaginarios y la memoria. En realidad, en las tres novelas de Julio Llamazares, el espacio se erige como un elemento relevante de la ficción, que contribuye no sólo a crear mundos posibles haciéndolos verosímiles ante los lectores, sino que también tiene un enlace indisoluble con la condición problemática y compleja de los personajes, resaltando así los problemas y conflictos del ser humano. La asociación entre la memoria y la vivencia del espacio configura en la narración la reiterada simbología de la soledad, el deterioro y la muerte. El escritor se vale del espacio como eje que guía las tramas, y sobre el que recrea toda la originalidad narrativa.

Palabras clave: espacio, imaginario, memoria, Julio Llamazares.

ABSTRACT: The research aims to investigate the presence and the treatment of the memory and the space in *The yellow rain*, *Wolves moon* and *the Madrid's sky*. The first part deals with the narrative structure of the three novels. The second part investigates the circulation between the imaginary space and real space. In the third part, we will present the interaction between memory and narrative space as well as their symbolic significance. Basically, the space is a relevant element of the three novels, which not only helps to create possible worlds, making them credible to readers, but also is an indissoluble link with the problematic and complex condition of the human being. In fact, the imaginary space of three novels has an important symbolic significance of solitude, decay and death. By means of the construction of imaginary space, Llamazares is able to recreate the narrative originality.

Key words: space, imaginary, memory, Julio Llamazares.

El espacio es una de las categorías narrativas fundamentales para contar una historia, hay que situarla en algún lugar. A primera vista, el espacio parece el soporte de la acción o el punto de referencia de la acción. De hecho, respecto de los otros componentes de la narración (sobre todo, el personaje, la acción, el tiempo), el espacio es de los más importantes, ya que opera como un principio decisivo de la estructura narrativa. Como afirma Natalia Álvarez (Álvarez Méndez, 16):

De tal manera, se observará que el espacio se configura como un signo complejo en el seno de la ficción novelesca. Se comprobará que es susceptible de ser analizado desde diversos puntos de vista, pero que siempre se recrea como un elemento esencial de las tramas narrativas que proporciona coherencia al universo representado, [...]. Ciertamente se evoluciona desde un espacio positivo, concebido como el vacío donde se colocan las cosas y el lugar por donde las personas pueden transitar, hasta la concepción actual de un espacio imaginario conformador de un significativo mundo ficcional.

A la luz de la evolución de la novela, el espacio ha servido de base compositiva para un elevado número de géneros novelísticos, tales como la novela griega, la de caballerías, la realista, etc. Además, el espacio no sólo facilita la plasmación y concreción del tiempo sino que también es un signo del personaje y, en cuanto a tal, cumple una función excepcional en su caracterización, tanto en lo que se refiere a su ideología como a su mundo interior o personalidad. De igual modo funciona como metáfora o proyección de la vida de los mismos personajes. Por eso, el espacio lo comprendemos no sólo como una de las entidades tradicionales básicas, sino

también como uno de los campos problemáticos tanto de la teoría literaria, como de la poética y la semiótica. Es más, el espacio narrativo como categoría principal no puede ser investigado independientemente sin un contexto más amplio: el espacio no existiría sin personajes ni acontecimientos, esto es, tiene relación estrecha con todas las partes del texto, sobre todo, con la temática de las obras narrativas. Más aún, podemos decir que el espacio narrativo no sólo está visto como el escenario en el que se ubican los personajes y donde acontecen los hechos, sino que consigue convertirse en un protagonista más de las tramas:

Es cierto que los personajes suelen configurar el eje de las historias, pero el reflejo de su existencia no tendría el alcance deseado por los escritores de no ser por la riqueza textual proporcionada por el protagonismo del espacio en que estos viven, es decir, del marco ambiental urbano, y en ocasiones rural, que pone de manifiesto la relevancia significativa de los pequeños mundos recreados. Así, aunque los autores persigan mostrar la psicología y la vida de sus personajes, necesitan para ello servirse del lenguaje de las relaciones espaciales para reflejar ese complejo microcosmos de experiencias entrelazadas (Álvarez Méndez "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", 567-68).

En la narrativa española del último siglo se ha ido generando una tendencia que cada vez está más marcada en los últimos años: se trata de la invención de espacios imaginarios que entrarían en íntima relación con la memoria perdida. De aquí que surja la importancia del tratamiento de espacios narrativos en los que será posible reivindicar lo olvidado.

Entre los escritores españoles actuales, Julio Llamazares⁵² es uno de los más notables que aparecieron a finales de los 70 en el panorama literario de España. En sus novelas el espacio se ve representado como un personaje más de la trama. Sus obras, en numerosas ocasiones, están muy apegadas a su tierra natal, ya que nos relatan historias olvidadas del medio rural del norte de España. Evidentemente, el

52 Julio Llamazares nació en Vegamián (León), el 28 de marzo de 1955. La infancia de Llamazares transcurrió en ese pueblo minero que en la actualidad se encuentra en las profundidades de un pantano. Su padre trabajó allí como maestro de la escuela primaria. Tras la destrucción de su pueblo natal, se muda con su familia al pueblo de Olleros de Sabero, en la cuenca carbonífera de Sabera. La infancia en los dos pueblos marca, desde entonces, parte de su obra. A los doce años se fue a estudiar a un colegio en las afueras de Madrid. Más adelante, se licenció en Derecho, carrera que abandonó más tarde para dedicarse al periodismo escrito, radiofónico y televisivo en Madrid, ciudad donde reside hasta ahora. Se inició muy joven en la poesía. Empezó su carrera literaria con la publicación de dos libros de poemas: *La lentitud de los bueyes* (1979) y *Memoria de la nieve* (1982), galardonado este último con el Premio Jorge Guillén de poesía. En 1981 publicó *El entierro de Genarín*. En 1983 comenzó a escribir *Luna de lobos*, su primera novela, que se publicó en 1985, y en 1988 publicó *La lluvia amarilla*. Ambas fueron finalistas del Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Narrativa, y le han situado entre las figuras más destacadas de la narrativa española actual. Otra obra suya es *Escenas de cine mudo*, de 1994. Cultivó también otros géneros, como la literatura de viajes en obras como *El río del olvido* (1990), *Trás-os-montes* (1998) y *Cuaderno del Duero* (1999). En el año 2005 publicó *El cielo de Madrid*, que se caracteriza por su estilo lírico y el empleo de un lenguaje preciso. Su novela más reciente es *Las lágrimas de San Lorenzo* (2013), finalista del Premio de la Crítica de Castilla y León. En fin, Julio Llamazares fue, sin duda, uno de los novelistas de más relevancia de las generaciones surgidas a partir de la Transición española. Por eso, en el contexto literario, se considera a Julio Llamazares como un novelista que con sus obras contribuyó mucho al cambio que desembocó en el gran florecimiento novelístico del siglo presente.

espacio como componente relevante de la ficción narrativa, se convierte en uno de los procedimientos más importantes de su mundo novelístico. En efecto, una buena parte de sus obras están dedicadas a contar historias de ese mundo de pequeños pueblos, de sus paisajes y de su soledad. Como afirma Gerhard Penzkofer, “como autor regionalista es Llamazares un autor del espacio. Describe paisajes y entornos culturales identificables geográfica e históricamente” (Penzkofer, 163). El escritor se vale de los elementos espaciales para que el ambiente físico cumpla muchas veces una función narrativa dirigida a los lectores. En especial, en la narrativa de Llamazares nos percatamos de una tendencia cada vez más marcada: la creación de espacios imaginarios. A la vez, la otra pieza esencial de las tres obras narrativas que van a ser estudiadas es la memoria, esto es, el deseo de recordar. En la obra de Llamazares es obvio el intento de reivindicar una historia no dogmática de España. Por eso, no cabe duda de que en estas tres novelas el tratamiento del espacio ha tenido una relación muy íntima con la memoria, en el sentido de que “el primero se convierte en el recipiente y representante del segundo” (Bazán Rodríguez, 74). De esta forma, espacio y memoria se unen en una relación de interdependencia.

En este sentido, el presente estudio tiene como objetivo investigar la presencia y el tratamiento del espacio narrativo y su relación con la memoria en las obras de Julio Llamazares. Y el corpus literario que se va a estudiar en este trabajo se compone de tres obras de Julio Llamazares, que son *Luna de lobos* (1985), *La lluvia amarilla* (1988) y *El cielo de Madrid* (2005). No cabe duda que las dos primeras marcan un hito decisivo en la trayectoria literaria del escritor, mientras que la tercera aparece presentada con una visión espacial muy distinta de sus obras anteriores, pues se publicó tras diez años de silencio de su producción novelística⁵³. Por eso, merece la pena estudiarla para observar el tratamiento del espacio narrativo y la memoria de *El cielo de Madrid*. En la primera parte de este trabajo se trata la estructura de las tres novelas. En la segunda, se intenta investigar la interacción y la circulación entre los espacios imaginarios y reales. Por último, en la tercera parte, estudiamos la íntima unión entre los espacios imaginarios y la memoria.

I. LA ESTRUCTURA NOVELESCA DE LAS TRES NOVELAS

1. La historia de la estructura clásica: *Luna de lobos*

53 Después de la publicación de *Escenas de cine mudo* (1994), siguió cultivando tanto los géneros de ensayos: *En mitad de ninguna parte* (1996), *Nadie escucha* (1997) y *Los viajeros de Madrid* (1998), como el libro de viajes: *Cuaderno del Duero* (1999).

La novela *Luna de lobos*, fue finalista en el Premio Nacional de Literatura en 1986, y fue la primera novela en la que Llamazares narra las vicisitudes terribles y trágicas de un pequeño grupo de soldados republicanos que intentaron sobrevivir aislados en el monte tras la derrota. El autor relata unos episodios centrados en los años posteriores a la Guerra Civil española, desde la derrota del frente republicano en Asturias, en 1937, hasta la estabilización del régimen franquista en el año 1946. En esa obra narrativa, vemos los trágicos sucesos de los maquis⁵⁴ en la montaña leonesa y, sobre todo, la desesperada resistencia de cuatro soldados republicanos que se refugiaron en las montañas cantábricas e intentaron, a toda costa, huir del acoso de los guardias civiles y buscar un escape imposible.

La peripecia argumental consta de cuatro partes, divididas a su vez en cuatro capítulos, subdivididos en numerosas secuencias. Cada parte se clausura con la muerte de uno de los personajes principales y cada desaparición evidencia un aspecto de la Guerra Civil española y de la represión en la posguerra. La primera parte de la obra tiene lugar en 1937. El protagonista, Ángel, maestro de la escuela del pueblo que combate en el bando republicano, es, al mismo tiempo, el narrador de la historia y nos cuenta en primera persona cómo él y sus compañeros Gildo, Ramiro y el hermano menor de éste, Juan, pasan la frontera entre Asturias y Cantabria para esconderse en las montañas y huir de las tropas franquistas. Volvieron a su pueblo natal, pero es un retorno imposible a una vida cotidiana cerrada para siempre. Como el enemigo descubrió su escondrijo, se vieron obligados a refugiarse en una cueva donde viven como fugitivos de la ley. Durante una visita clandestina al valle algunos traicionan y asesinan a Juan. La segunda parte se desarrolla en 1939. El grupo consigue sobrevivir los crudos inviernos leoneses por la ayuda de sus familiares y amigos. Para financiar su huida a Francia, secuestran al dueño de la mina, pero la entrega del rescate fracasa. En un intenso tiroteo, muere Gildo mientras que Ángel y Ramiro consiguen escapar a las montañas.

La tercera parte muestra a los personajes en 1943. Los dos protagonistas vuelven a intentar una nueva huida. Mientras que ellos planean una reunión en la cabaña, los soldados rodean la granja y se produce un enorme tiroteo, pero logran escapar otra vez. La última parte nos presenta a Ángel en 1946. Los soldados descubrieron y destruyeron su cueva. Entonces, su hermana, Juana, lo esconde debajo de las tablas del suelo de la cuadra de las cabras. Los guardias van a la casa y golpean a Juana y a su marido. Ella, desesperada y asustada, suplica a su hermano que abandone la casa y se marche. En el último capítulo vemos que Ángel se acomoda en un vagón de tren para cruzar clandestinamente la frontera con Francia, una tierra desconocida y llena de esperanza. Es un final abierto, ya que no se sabe

54 Durante la guerra y posguerra españolas, en el periodo de 1936 a 1952, se dio el fenómeno de la lucha guerrillera antifranquista en las zonas rurales, perviviendo hasta 1963 en las ciudades. Será lo que la propanganda del régimen franquista denominó como *maquis*, esto es, bandas de bandidos o terroristas.

con seguridad ni cómo ni cuándo se produce esta escapada, ni si el plan de huida se realiza con éxito o fracasa en la siguiente parada.

De hecho, en la estructura literaria de *Luna de lobos*, encontramos una acción única que se nos cuenta desde una óptica histórica y realista. Por un lado, la estructuración literaria y la disposición de las secuencias y sucesos obedecen esencialmente a su organización lineal en cuatro partes, de acuerdo con cuatro fechas importantes. Por otro, dependen también del tratamiento tanto del tiempo, como del espacio que conceden el movimiento a esa obra narrativa magistral, ya que cumple una condición del modelo realista tradicional y lineal por situar la acción y los personajes en un tiempo y un espacio verificables que los identifican. Por esas razones, podemos concluir que la estructura de la novela es clásica.

2. La historia de estructura estrófica: *La lluvia amarilla*

En *La lluvia amarilla*⁵⁵, se recrea el monólogo del único habitante de una aldea de los Pirineos, quien espera su muerte en medio de la soledad, el abandono, la tristeza, la desolación y una memoria cargada de dolor. Ese último habitante de su pueblo natal, Andrés de Casa Sosas, el protagonista-narrador, nos relata en primera persona la historia de esa última noche de su vida, en la que nos proporciona evocadores pasajes retrospectivos en los que lamenta el progresivo deterioro de Ainielle, un pueblo fantasma perdido en la montaña helada, y que se quedará olvidado.

En la novela, el protagonista aparece como un ser frustrado por ese pueblo abandonado que él se negó a dejar cuando los demás habitantes o se iban muriendo progresivamente o se iban hacia ciudades más prósperas. Junto a su vida, camino a la muerte, la vida del pueblo se dirigió también hacia su extinción final. Desde el inicio, nos da a conocer la descripción de lo que el narrador imaginó que era una comitiva de hombres de los pueblos cercanos que llegaron, tras el invierno, y que estaban seguros de encontrar al narrador muerto. Y al llegar a su casa, lo hallaron “al fin encima de la cama, vestido todavía, mirándoles de frente, devorado por el musgo y por los pájaros” (*La lluvia...*, 17). Empleando la técnica de la analepsis o *flash-back*, el narrador relata el abandono definitivo de los últimos habitantes del pueblo, tras vender la última cosecha y marchar a otro pueblo más grande, Biescas. Espoleados por la miseria o por la promesa de un mundo mejor, se vieron obligados a abandonar gradualmente las duras condiciones de vida. En el pueblo de Ainielle ya sólo quedarán Andrés y su esposa Sabina. Así pues, ellos han sido testigos de ese progresivo abandono de su pueblo natal, la muerte de su hija, la desaparición de su hijo mayor y la marcha definitiva de su hijo menor. Sabina, incapaz de vivir en esa absoluta soledad, empezó a salir de casa y deambular por el pueblo, dando muestras de demencia, hasta que una noche Andrés descubrió a Sabina ahorcada

55 La novela *La lluvia amarilla* fue finalista en el Premio Nacional de Literatura en 1989.

en el molino. A partir de entonces, Andrés lleva los últimos diez años viviendo ya completamente solo en Ainielle, acompañado únicamente por su perra y los muertos del pueblo. Después, él comenzó a sufrir también una patología marcada por el delirio que le provocó el mordisco de una víbora y por las apariciones de los difuntos. Finalmente, la novela se cierra con una doble destrucción y muerte, la del protagonista-narrador y la del pueblo.

Estructuralmente, *La lluvia amarilla* se divide en veinte secuencias, repartidas a lo largo de 143 páginas. La longitud de cada secuencia varía: las más largas no pasan de doce o trece páginas. Estas secuencias o unidades narrativas se disponen de una manera que podríamos denominar estrófica. Julio Llamazares ha hecho una definición de estas secuencias narrativas: “son episodios de la memoria. Como golpes de aliento de una memoria agujoneada por la locura” (Marco, 29). Es más, en toda la obra, no hallamos un desarrollo temporal lineal, sino una estructura temporal caótica y desordenada que sirve para dar más preeminencia al importante papel de la vida interior del protagonista, puesto que el autor contrapone el tiempo cronológico al tiempo psíquico de Andrés. La estructura responde al tiempo psíquico de Andrés, ya que de esta forma podemos apreciar el subjetivismo interior que nos lleva del presente al pasado y viceversa.

Asimismo, también nos damos cuenta de que la obra, en efecto, consiste en dos unidades de distintas características. Una unidad abarca los capítulos uno y veinte, y el principio del capítulo dos. La otra comprende desde el final del capítulo dos hasta el diecinueve. Entre las dos unidades vemos un claro contraste temporal y estructural. En la primera, el protagonista imagina y describe en un tono profético unos acontecimientos que sucederán tras su muerte. En cambio, la segunda comprende fundamentalmente los recuerdos del personaje, por eso prevalecen los tiempos verbales del pasado.

Podemos observar también que las dos unidades se oponen con respecto a la composición. Desde el principio del capítulo uno hasta el principio del capítulo dos, vemos un grupo de hombres que van buscando el cuerpo de Andrés, el protagonista. Llegan al pueblo y entran en la casa, donde encuentran su cadáver. Después, se abandona esa línea narrativa hasta que en el capítulo veinte el autor retoma ese hilo y sigue la descripción de los sucesos, en el orden cronológico, desde el punto exacto en que se deja dicha descripción en el inicio del capítulo dos. Ese grupo de hombres ven el cuerpo del protagonista y, al día siguiente, lo entierran. Luego se van por el mismo camino por el que han llegado. Por lo general, en la primera unidad domina el tiempo verbal futuro y los sucesos se desarrollan siguiendo el orden cronológico, sin que la inserción de la segunda en medio cause una ruptura. Muy al contrario, la segunda unidad se constituye de una forma muy diferente, parecida a la de un monólogo interior. De hecho, esa unidad consiste principalmente en los recuerdos de Andrés, que abarcan toda su vida pero en el texto no se cuentan

cronológicamente, y solo obedece al fluir de la conciencia del protagonista; es decir, éste sigue el hilo de su pensamiento sin importarle el cambio de capítulo. De este modo, la reconstrucción de la biografía cronológica del protagonista invita a la participación activa del lector como organizador de los recuerdos del protagonista. Por tanto, la descripción cronológica de un acontecimiento futuro en la primera unidad contrasta con las secuencias intermedias, tortuosas y evocadoras del pasado de la segunda. Es más, la función de las dos unidades también es distinta. La segunda trata de la historia de Andrés y la del pueblo, y debemos tener en cuenta el funcionamiento de la memoria del narrador, mientras que en la primera la función rememorativa consiste en crear un marco para el monólogo que queda en medio.

Por otro lado, aunque se narra la historia según los impulsos de la memoria, no es nada arbitraria la división de capítulos. Podemos ver que cada capítulo gira en torno a un núcleo temático, más o menos amplio. Por ejemplo, en el capítulo dos se da a entender la soledad de la pareja; el seis habla de los hijos de la pareja; el siete trata de la picadura de la víbora; y el diecisiete de la muerte del pueblo. No obstante, “el tratamiento de un determinado tema no se limita nunca a un solo capítulo sino que los temas y los mismos sucesos surgen en varios capítulos y en varios contextos. Es decir, la numeración de los capítulos sirve de discreta orientación al lector, pero no delimita los temas” (Liikanen, 86). Y el último capítulo contribuye sobre todo a proporcionar coherencia y simetría a la obra. El escritor se vale de la circularidad para dejarnos volver a la misma situación que en el capítulo uno, al tiempo posterior a la muerte del protagonista, pero anterior a su entierro. Al enterrar el cadáver de Andrés, la historia de Ainielle también llega a su conclusión. De este modo, el desenlace de la obra tiene a la vez un efecto cíclico, puesto que comparte muchas características con el primer capítulo.

La obra va avanzando de una forma circular, y la repetición del final equivale a cerrar el círculo definitivo. No obstante, tras la reiteración, la novela nos proporciona unas líneas más. Los hombres que buscaron el cuerpo de Andrés pararon en el Sobrepuerto y vieron cómo la noche y la destrucción se apoderaron de Ainielle. Las últimas frases que uno de ellos murmura quedan inmortalizadas en un bello epitafio: “La noche se queda para quien es” (*La lluvia...*, 159). Sin embargo, estas líneas no encierran una nueva apertura de la obra; muy al contrario, confirman más su cierre definitivo. Finalmente, Andrés no recibe, a cambio de la total fidelidad a su tierra natal, nada más que la soledad y la amargura que le conducen a la muerte.

3. La historia de la estructura dantesca: *El cielo de Madrid*

La novela se ve estructurada sobre la base de la *Divina Comedia* de Dante, esto es, se divide en cuatro apartados titulados “círculos”: limbo, infierno, purgatorio y

cielo. Los tres primeros están compuestos de diez capítulos de extensión desigual que equivalen a las parcelas de la memoria mientras que el cuarto y último círculo solo constan de una secuencia titulada “el final”.

Como *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla*, *El cielo de Madrid* también va precedido de un epígrafe; con la diferencia de que hay un epígrafe al comienzo y está compuesto por las palabras de los cantos de *La divina comedia* de Dante; es decir, encontramos cuatro epígrafes precediendo a cada círculo. *El cielo de Madrid* es un relato que nos narra el protagonista Carlos, una narración dividida en cuatro etapas de la vida del narrador. El primer círculo equivale a los primeros recuerdos de Carlos. Él echó la vista atrás, remontándose hasta finales de los ochenta. Vemos la confesión del narrador, un joven pintor asturiano que se fue a Madrid con la esperanza de encontrar en la capital el ambiente propicio para conseguir el éxito: “la ilusión de ser felices, y libres, y hasta famosos” (*El cielo...*, 23). También recordó los sueños e ilusiones que compartía con sus amigos –Suso, Mario, Rico, Paco Arias, César y otros-, durante los primeros años que vivió en Madrid. Porque todos ellos se trasladaron a Madrid, huyendo del estrecho y sofocante ambiente provinciano, en busca de la felicidad y el éxito.

El segundo círculo comienza en el año 85 y se caracteriza por el distanciamiento de las amistades, la separación de Carlos y Eva y el alejamiento de su propia familia a causa de la muerte de su padre. Por eso, Carlos entra en un estado de angustia, ya que no puede hacer nada contra la sensación de estatismo que le define tanto a él mismo como a su vivencia pasada de marginalidad: “No, definitivamente ya no tenía con quien compartir la casa. Ni la casa ni mi vida, que se extendía ante mí de pronto como si fuera una gran pregunta” (*El cielo...*, 117). Al mismo tiempo, se da cuenta de que podría conseguir su único triunfo en toda su carrera como pintor solo a condición de que sus obras artísticas se adaptaran a las nuevas leyes comerciales. Movido por la infelicidad y la enajenación, decidió dejar el “cielo” de Madrid, logró finalmente encontrar un refugio en una casa de veraneo en Miraflores, un pueblo de las afueras de Madrid.

En el tercer círculo, el purgatorio, Carlos se traslada a Miraflores. Esta mudanza voluntaria a una casa aislada de la sierra supone un retiro ascético en un intento de recuperar su autenticidad. Al principio, fue un período para recobrar la paz, en el que tuvo lugar el descubrimiento de un amor tardío, el encuentro con Rosalía. Dicha paz también le favoreció para incrementar su producción artística. Incluso Carlos creía haber encontrado la medicina de la tranquilidad y el silencio: “Convencido de que había hecho lo que debía, lo mejor para mí y para mi obra, me sentía feliz en mi soledad, que veía como un regalo y no como un castigo, como hasta entonces” (*El cielo...*, 198). Pese a todo, tras un largo invierno, sufrió el aislamiento en el que vivía y se sintió olvidado por todos. Pero al mismo tiempo

sintió haber pasado por su infierno. Así pues, se dio cuenta de que era tiempo de regresar a Madrid.

Al final, en el cuarto círculo, vemos que el pintor regresa a Madrid puesto que ha encontrado la paz interior que le ayuda a afrontar su vida y su pintura. Carlos se reintegra en el espacio urbano y comienza una vida totalmente nueva como padre y esposo. De esta forma, Carlos contó a su hijo su historia pasada para que supiera cómo era su padre.

4. Las tres estructuras

En resumen, *Luna de lobos* presenta un ejemplo clásico de estructura novelesca, esto es, cuatro partes correspondientes a cuatro fechas distintas, divididas en cuatro capítulos. Con ello se intensifica la conciencia del tiempo que tienen los personajes. *La lluvia amarilla* consta de veinte capítulos de extensión desigual, y todos ellos equivalen a parcelas de la memoria. En *El cielo de Madrid*, se emplea la estructura de *La divina comedia* para evidenciar tanto la evolución de la trayectoria vital del protagonista como de la sociedad de su época. Las dos últimas obras coinciden con el empleo de la circularidad estructural y temporal para reforzar la noción cíclica temporal en consonancia con la naturaleza. Como dice Nicolás Miñambres, “Sorprende que una obra tan breve como la de J. Llamazares presente una estructura literaria tan precisa, articulada mediante una serie de motivos, símbolos, tipos y paisajes urdidos con absoluta armonía” (Miñambres, 26).

II. LOS ESPACIOS REALES E IMAGINARIOS

La configuración del espacio es otro de los elementos relevantes en estas tres novelas de Julio Llamazares. Mucho más que un mero espacio-marco o soporte de la acción, son espacios que ejercen un influjo determinante sobre la trama novelesca. El autor siempre es consciente del protagonismo, gran funcionalidad y capacidad, tanto referencial como simbólica de su universo relatado. En efecto, Julio Llamazares es un escritor que ha dedicado muchas páginas a hablar de su tierra, Castilla y León, a través de las novelas, libros de viaje, artículos periodísticos, etc. Por eso, nos consta que la importancia del espacio para Llamazares es evidente. Especialmente, en estas tres obras, el espacio narrativo adquiere una función destacada de estructuración de la ficción literaria que, además de determinar la peripecia novelesca, también sirve para configurar una serie de valores simbólicos.

1. La Cordillera Cantábrica

Luna de lobos se desarrolla en los montes y valles de la Cordillera Cantábrica, entre León y Asturias, durante los años comprendidos entre 1937 y 1946. El espacio montañoso, duro y agreste, llega a ser un entorno protector y al mismo tiempo hostil para los protagonistas. A lo largo de la obra, en el espacio narrado, notamos una dialéctica entre arriba y abajo, esto es, montañas y valles, que son espacios dotados de significados contradictorios. El valle donde viven los familiares de los protagonistas es el espacio tanto del calor como de la humanidad que los refugiados necesitan para poder sobrevivir. A la vez, también supone un espacio ocupado por los soldados franquistas, que se definen por la injusticia, el poder y la muerte violenta. En cambio, para los protagonistas, las montañas simbolizan un espacio tanto de libertad, como de justicia, pero también representan una naturaleza tenebrosa, violenta, amenazadora, donde sólo pueden sobrevivir en caso de convertirse en animales salvajes: por ejemplo, lobos. Esa oposición entre el valle y la montaña está expuesta en un pasaje poético:

Ahora, ahí arriba, debe estar anocheciendo. Quizá el sol retrocede lentamente ante el empuje de las nubes hinchadas de noviembre. Quizá el viento busca consuelo a su soledad entre los urces y los robles. Quizá ahora mismo algún pastor está cruzando sobre el lomo inescrutable de la mina.

Aquí abajo, sin embargo, siempre es de noche. No hay sol, ni nubes, ni viento, ni horizontes. Dentro de la mina, no existe el tiempo. Se pierden la memoria y la consciencia, el relato interminable de las horas y los días (*Luna...*, 33).

De esta forma, las montañas leonesas despliegan toda su hostilidad y dificultan así la huida de los maquis. En consecuencia, para sobrevivir no tienen otro remedio que fundirse con el monte en una especie de ósmosis: aprenden a quedarse inmóviles como los árboles. Poco a poco, cada vez se animalizan más. Huelen a montaña y, sobre todo, huelen a lobo. Al empezar la historia, María le dice a Ángel que él huele como un lobo: “Hueles a monte -me dice-. Hueles como los lobos. -¿Y qué soy?” (*Luna...*, 57). Y los animales sienten pánico por la cercanía del protagonista: “Pero, todavía lejos, las yeguas olfatearon mi presencia y se alejaron con un galope inquieto dejando sola a la vacada y despertando en mí de nuevo la oscura sensación de haberme convertido ya en una auténtica alimaña” (*Luna...*, 125). Olfatean la noche como lobos: “Desde lo alto de una roca, la metralleta ya empuñada, olfateo como un lobo la soledad de la noche, escucho atentamente los sonidos del monte a mi alrededor” (*Luna...*, 139). De esta manera, en la novela no solo la naturaleza adopta formas y actitudes animales que llegan a formar imágenes, sino que también los personajes se sienten profundamente vinculados a su propia tierra, a su propio espacio, como si formaran parte de ella. Percibimos la importancia del espacio en el que se sitúa el personaje, pues es modelador de

los personajes, es decir, el espacio forja al personaje, y está concebido como una unidad junto a los protagonistas.

En la obra, se presenta el espacio no sólo como el lugar físico en que transcurre la acción, sino como las percepciones particulares de los personajes junto con su propia creación de un entorno subjetivo que se corresponde tanto a elementos externos, tales como la naturaleza, el paisaje, la nevada; como a internos: la metáfora de los elementos naturales, la soledad y el abandono. Por eso, tanto los espacios reales como los imaginarios aparecen como un entorno cruel, salvaje, adverso; o un espacio de soledad y destrucción. Esas dos ideas son igual de válidas y se complementan dándonos a conocer la concepción global a la que Bachelard se refiere al hablar de la poetización del espacio.

En *Luna de lobos* el escritor nos proporciona soluciones poéticas al campo narrativo, como una epopeya anónima contada mediante un lenguaje de hondo calado poético. En efecto, el escritor ha hecho gala de un destacado tratamiento lírico del lenguaje, unido a una proximidad personal a la naturaleza y al mundo rural, dotado de un carácter poético y musical. Podemos leer las bellas comparaciones relacionadas con la naturaleza: “Las piedras de la tablada [...] resbalan bajo mis botas como peces dormidos” (*Luna...*, 21); “El silencio ha madurado como un fruto” (*Luna...*, 104); “Mi padre parece una rama rota por la impotencia” (*Luna...*, 59). También las metáforas cruzan toda la obra como un *leitmotiv* y se convierten incluso en el motor de la misma: “Las metralletas brillan, como lunas de hierro, en la oscuridad (*Luna...*, 12). Ángel, al visitar a su padre que está al borde de la muerte, después de salir del cuarto, expresa su dolor y desesperación mediante las siguientes metáforas: “cuatro lentas campanadas. Cuatro uvas de hierro dolorido que revientan en la noche derramando sobre mi corazón una sustancia fría, mineral y amarga” (*Luna...*, 26).

En el estudio *The poetics of space*, de Gaston Bachelard, habla sobre cómo la realidad que nos rodea puede ser analizada poéticamente, poniendo en relación ciertos espacios, objetos e imágenes de la vida cotidiana con sus implicaciones semánticas y la carga que dichos espacios y objetos habrán ido adquiriendo a lo largo de la trama. Es más, a todo esto se suman los juicios subjetivos, las experiencias pasadas y los sueños, que el observador o narrador aplicará de modo personal al mundo. De ahí surge el carácter poético de todo lo que está a nuestra vista. A lo largo de esa obra, Bachelard ofrece algunas pistas acerca de lo que se puede considerar como espacio poético. Indica que “poems are human realities; is it not enough to resort to ‘impressions’ in order to explain them. They must be lived in their poetic immensity” (Bachelard, 210). La autonomía que presentan los espacios de *Luna de lobos*, y en especial, la necesidad de su comprensión como un intrincado conjunto de símbolos y de cargas semánticas, los convierte en espacios poéticos. Asimismo, Bachelard señala que “it is impossible to receive the psychic

benefit of poetry unless these two functions of the human psyche -the function of the real and the function of unreal- are made to cooperate” (Bachelard, 215). De hecho, lo real y lo imaginario rivalizan en el estudio de Bachelard y es esa misma cooperación de orden poético lo que tenemos en *Luna de lobos*; vemos espacios reales e imaginarios, lo cual es una característica fundamental de esa obra narrativa en la que los espacios se construyen entre la realidad y la ficción. Podemos afirmar eso, puesto que, aunque los espacios narrativos siguen las leyes físicas y atienden a los principios básicos de verosimilitud geográfica. También están impregnados de la subjetividad del narrador y de los personajes.

2. Ainielle

En *La lluvia amarilla*, toda la acción se ubica en un ámbito paisajístico real, situado en una zona concreta del territorio nacional español. De manera muy significativa, al inicio de la novela, en el epígrafe, podemos ver las palabras siguientes:

Ainielle existe.

En el año 1970 quedó completamente abandonado, pero sus casas aún resisten, pudriéndose en silencio, en medio del olvido y de la nieve, en las montañas del Pirineo de Huesca que llaman Sobrepuerto (*La lluvia* 8).

Ese espacio de la novela dispone de las características de cualquier pueblo de la montaña leonesa, tales como la lucha, la resistencia, la supervivencia ante la nevada del invierno: “la novela se ambienta en un pueblo pirenaico de la provincia de Huesca, pero ese pueblo que en la novela se llama Ainielle, por geografía y por problemática es leonés, y es idéntico a otros pueblos de la montaña leonesa que Llamazares nos describe en otras obras suyas” (Gil Casado, 452). En realidad, como Vegamián⁵⁶, Ainielle es uno de tantos pueblos españoles que están desapareciendo por la progresiva urbanización de España. En la obra, el pueblo también está muriendo, junto con su último habitante. El destino del protagonista es un destino compartido por multitud de personas que se ven obligadas a abandonar su tierra, excepto que este protagonista resiste hasta el final de su vida. Tanto el espacio como el protagonista se dirigen a su final: la muerte definitiva. Esta muerte

56 En realidad, la novela refleja los pequeños ámbitos rurales en que transcurrieron la infancia y juventud de Llamazares, propios, en su mayoría, de Veguellina de Orbigo y de León. Obviamente el pasado del escritor ejerce una influencia decisiva en la obra. En la entrevista realizada por Delgado Batista al autor, éste habla de su regreso a su pueblo natal, Vegamián, que ahora se encontraba sepultado para siempre en el fondo del embalse de Porma, cuando era pequeño: “la sensación de volver al lugar donde nací y verlo lleno de lodo; entrar en tu casa, en las habitaciones que todavía están allí, llenas de barro y de truchas muertas [...] es una sensación muy difícil de describir. Yo creo que es de las experiencias que marcan a uno” (Delgado Batista, 6).

paralela, esa desaparición común nos hace recordar la idea de Lefebvre⁵⁷ sobre un espacio social, ya que según él, el espacio suele asociarse con los movimientos sociales que en él suceden, de manera que “la sociedad lo modifica, o lo crea en cierto sentido, dándole un valor acorde a los valores de tal sociedad, de modo que si ésta desaparece, aquel espacio concebido y caracterizado por la misma también desaparecerá” (Bazán Rodríguez, 104.). Por tanto, no existe la realidad social sin espacio, como afirma Lefebvre: “they project themselves into a space, becoming inscribed there, and in the process producing the space itself” (Lefebvre, 129). Con respecto a esa idea sobre una producción del espacio por parte de la sociedad, podemos observar que la novela se encuentra centrada en el ámbito rural durante esa paulatina urbanización del territorio español. Y la interdependencia lefebvriana entre sociedad y espacio es evidente en la novela. En este sentido, el espacio se ha hecho coral: más que un individuo en particular, este llega a representar su sociedad al completo, como en *La lluvia amarilla*.

Por otro lado, aunque desde el principio el relato se dota de una localización concreta para situar la acción, esos marcos geográficos vitales se convierten, mediante la imaginación, en un trasunto literario, en un espacio sin fronteras. De este modo, en *La lluvia amarilla*, aunque los espacios se inspiran en un lugar real, están creados a partir de la imaginación del escritor y suelen conformar un nuevo mundo dotado de vida propia que sólo tiene existencia verosímil en el texto narrativo. De tal manera, sumando los lugares plasmados en la narración, el escritor consigue convertir el espacio localizador de las historias en un verdadero protagonista de las mismas. Por tanto, no nos sorprende que “se ofrezca la imagen de un mundo ficcional con coordenadas propias y con datos pormenorizados de situación, tradiciones, población y urbanismo, que dibujan de manera íntegra y factible el marco soporte de los acontecimientos y personajes recogidos en la narración” (Álvarez Méndez, 558-59). De hecho, *La lluvia amarilla* se caracteriza por un lirismo notable y una configuración poética que le distancian de la descripción realista.

En especial, Gaston Bachelard describe en su estudio *The Poetics of Space* cómo la realidad que nos rodea puede ser analizada poéticamente. A ella se suman naturalmente los juicios subjetivos, la añoranza por el pasado, el dolor del presente y los sueños del futuro que el narrador aplicará de forma personal al mundo, por lo que, podemos afirmar que los espacios de la obra que nos ocupa están poetizados.

57 Hay dos ideas importantes de la teoría espacial de Lefebvre. La primera es la categorización del espacio en tres tipos: el espacio como percibido, el espacio como concebido y el espacio como vivido. El percibido es lo que los sentidos captan y va ligado a lo geográfico; lo concebido se relaciona con lo mental y está relacionado con las representaciones que se hacen del espacio, o sea, es la representación discursiva del espacio. El espacio vivido es un espacio en donde todas las opciones son posibles. Será un mundo nuevo e inexplorado, distinto. La segunda idea es la conceptualización del espacio, de forma que el espacio se encuentra relacionado con la sociedad que lo modela. A la vez, también señala hacia la propia creación del espacio acorde a esa sociedad, por eso la sociedad también crea su propio espacio. Las relaciones sociales se proyectan en el espacio, de modo que sólo pueden tener lugar en el mismo. Por tanto, el espacio debe existir, y en su interacción con la sociedad crea su identidad.

La novela muestra un espacio compuesto de metáforas y elipsis; llevado a su esencia, desprovisto de lo accesorio, como dice Bachelard: “the reader of poems is asked to consider an image not as an object and even less as the substitute for an object, but to seize its specific reality” (Bachelard, 19).

En efecto, el escritor ha hecho gala de un destacado tratamiento lírico del lenguaje, unido a una proximidad personal a la naturaleza y al mundo rural, y dotado de un carácter poético y musical. Aquí vemos la búsqueda intencionada de la musicalidad, del efecto connotativo, fundamentada en la repetición periódica de determinados grupos de tónicas y átonas: “La herrumbre del cerrojo, al chinar bajo el empuje de una mano, basta para romper el equilibrio de la noche y sus profundas bolsas de silencio” (*La lluvia...*, 14). Y la prosa, medida y rimada, nos deja la impresión de una búsqueda deliberada de efectos estéticos:

Como arena, el silencio sepultará mis ojos. Como arena, que el viento ya no podrá esparcir. Como arena, el silencio sepultará las casas. Como arena, las casas se desmoronarán. Oigo ya sus lamentos. Solitarios. Sombrios. Ahogados por el viento y la vegetación (*La lluvia...*, 125).

Vemos también un uso frecuente de la reiteración anafórica con gran fuerza intensificadora. Eso queda evidente en el aserto del protagonista moribundo al pensar que muy pronto tendrá que comparecer ante Dios:

Nunca le tuve miedo. Ni siquiera de niño. Ni siquiera la noche en que la lluvia amarilla me enseñó su secreto.

Nunca le tuve miedo porque siempre supe que él también es un pobre y solitario cazador de perros viejos (*La lluvia...*, 139).

A través de esa reiteración de paralelismos, anáforas, aliteraciones, repeticiones, y sonoridad verbal, el texto narrativo se ve impregnado de una elevada musicalidad lo que le proporciona un grado marcado de emoción y expresividad. Como consecuencia, toda la obra resulta innegablemente poética y está dotada de un lirismo notable. La autonomía que presenta Ainielle implica la necesidad de su comprensión como un intrincado conjunto de símbolos, metáforas y de cargas semánticas que lo convierten en espacios poéticos. El mismo autor también lo admite: “mi visión de la realidad es poética” (Delgado Batista, 4).

A través de la carga simbólica y la personificación, la obra se convierte en una metáfora constante, de manera que el resultado último de los espacios es una imagen en la que predomina la nieve, la lluvia y la soledad. En realidad, la obra equivale a una poesía de soledad, silencio, locura y muerte. El silencio es una

presencia constante en la obra y llega a ser parte propia del paisaje, a la vez que es un elemento que le confiere un matiz poético a la naturaleza del texto. Las montañas serán: “inmensas extensiones de sombra y de silencio” (*La lluvia...*, 19). Y la muerte va asociada al símbolo de la lluvia amarilla: “la savia de la muerte había invadido ya todo el pueblo [...] impregnaba mis huesos como una humedad lenta y amarilla” (*La lluvia...*, 121). La nieve también se repite como veta literaria que confiere consistencia simbólica a la obra. En el texto, la nieve va destruyendo el pueblo, las casas y al protagonista. En consecuencia, la nieve no es sólo la blancura que cae del cielo, sino también silencio, frío y soledad, y se aúna al interior de la vida, de forma que la nieve se presenta como algo que abarca las calles y también los corazones de los personajes: “Y, así, cuando llegó la nieve, la nieve estaba ya, desde hacía mucho tiempo, en nuestros propios corazones” (*La lluvia...*, 22). De aquí, la identificación entre la nieve y la soledad de aquellos que la padecen.

Además, se puede considerar Ainielle como el espacio representativo de la obra, que simboliza el límite entre dos mundos, entre lo de fuera y lo de dentro. Teniendo en consideración la dimensión poética de Bachelard, será imprescindible establecer una concepción importante del espacio en la obra como un todo que abarca tanto el espacio real en el que transcurre la acción novelesca, como el espacio imaginario que engloba las percepciones particulares del protagonista y la propia creación suya de un entorno subjetivo que persigue tanto elementos externos (paisaje, naturaleza, clima, invierno) como internos (símbolos de fenómenos naturales, la soledad, el olvido, el aislamiento). Por eso, no se puede hablar sólo del mundo exterior, el espacio cruel, salvaje y hostil, ni del mundo interior, es decir, el espacio de soledad, silencio y muerte. Suárez Rodríguez también comparte la misma opinión apuntando que una de las características fundamentales en la narrativa de J. Llamazares es la imbricación de lo objetivo-externo y lo subjetivo-interior, de modo que ambos planos se manifiestan en base al espacio en el que transcurre la acción:

Llamazares no se limita en sus obras a mostrarnos la percepción de los lugares geográficos como algo que se alimenta exclusivamente del relieve y las condiciones físicas, sino también de todo dato observable que pueda llegar a hacer más comprensible el espacio vivido. Nos transmite las relaciones entre las características del paisaje y los sentimientos que suscita, aspectos relacionados con el ejercicio de la sensibilidad humana, de orden estético, psicológico, paisaje “sentido” por el hombre (Suárez Rodríguez, 285).

Por tanto, lo más frecuente es la analogía que se produce entre el paisaje y los estados anímicos de los personajes. La acción externa responde de manera estricta a los sentimientos, con el intento de describir con toda profundidad la intensidad de cada momento y la emoción que lo acompaña. En la obra, el pueblo entero de

Ainielle adquiere sentimientos humanos, juzga y recrimina a sus antiguos habitantes por haberlo condenado al abandono. Así pues, vemos “la soledad inmensa y tenebrosa del paraje” (*La lluvia...*, 9) y “el perfil melancólico de Ainielle [...]” (*La lluvia...*, 11). Se trata de un sentimiento de lugar que trasciende la objetividad del espacio y que el narrador representa de manera indirecta a través de un lenguaje simbólico. Por lo tanto, el pueblo entero se cubre de una realidad que ya no le pertenece exclusivamente, sino que es compartida por su único y último habitante. Esto es, no sólo influye el espacio en el personaje, sino que lo hace de modo que éste absorbe sus características: “ante mí, ya sólo se extendía el inmenso paisaje desolado de la muerte y el otoño infinito donde habitan los hombres sin sangre y la lluvia amarilla del olvido” (*La lluvia...*, 40). De manera semejante, los elementos del paisaje y los personajes comparten las mismas cualidades, de modo que la caída de las hojas de los chopos llega a ser una cualidad interna del narrador: “primero, fue la niebla, el musgo de las casas y del río. Luego, el perfil del cielo [...] Los árboles, el agua, la nieve, las alianzas, hasta la propia tierra fue cambiando poco a poco el color negro de su entraña por el de las manzanas corrompidas de Sabina” (*La lluvia...*, 119).

Asimismo, el otro componente que merece especial atención es el empleo de los elementos sobrenaturales. Como hemos apuntado, Ainielle es el resultado de un hombre que resiste y es su visión peculiar la que nos explica el espacio en que se mueve. El primer fantasma que ve Andrés es su hijo mayor, Camilo, desaparecido en la Guerra Civil española años atrás. Vuelve como fantasma tras la marcha de su otro hijo, Andrés, a Alemania. Más tarde, al protagonista le sorprende la presencia del fantasma de Sara, la hija que murió a los cuatro años de edad. Luego, en su delirio por la alta fiebre provocada por el veneno de la víbora, ve el fantasma de su mujer Sabina, al borde de su cama, como si fuera una figura encargada de velarlo. Finalmente, es la visita del espíritu de la madre del protagonista a su casa, que es descrita como si fuera real: “Pero, esa noche, la realidad se impuso, brutal e incontestable, a cualquier duda. Esa noche, cuando mi madre abrió la puerta y apareció de pronto en mitad de la cocina, yo estaba allí, sentado junto al fuego, frente a ella, despierto y desvelado igual que ahora, y, al verla, ni siquiera sentía miedo” (*La lluvia...*, 85). Y tras esa visita, durante una noche, resurgen los fantasmas de los habitantes de todas las casas del pueblo, lo que causa un espanto tremendo en el protagonista. Curiosamente, “la posición más ‘real’ que van adoptando los fantasmas en Ainielle se ve compensada por los detalles geográficos específicos que sitúan al pueblo en un entorno tangible, y le proporcionan verosimilitud” (Bazán Rodríguez, 124). Se trata de un espacio objetivo y “real”, a la vez que es un espacio subjetivo y mental, en el que fluctúan las sensaciones del protagonista, por lo que, es comprensible la intervención de fenómenos sobrenaturales en la obra. Padeciendo la angustia y el temor a la muerte, el individuo no acierta a distinguir entre la realidad y el mundo de los delirios, porque en ambos espacios se siente

indefenso ante un grave peligro inexorable. En efecto, queda patente esa mezcla entre objetivismo y subjetivismo, la cual favorece la verosimilitud de la historia contada, puesto que los personajes viven una realidad subjetiva:

El entrelazamiento de los elementos ficticios con los detalles históricos y geográficos concretos. Es justamente la tensión entre precisión de los detalles geográficos como marco general, por un lado, y la utilización de la perspectiva subjetiva de un individuo participante en la acción, por otro, lo que dota de autenticidad a las vivencias y al mismo tiempo fomenta en el lector la aceptación de las mismas como colectivas (Beisel, 198).

A fin de cuentas, en *La lluvia amarilla*, el espacio narrativo sirve de eje que posibilita el desarrollo de la acción. De hecho, podemos decir que el espacio se construye entre la realidad y la ficción. Los dos elementos primarios que se manifiestan en base al espacio narrativo de la novela son el real y el representado por la subjetividad, el imaginado. La combinación e interacción de los dos es el resultado del espacio de la obra, y es esta misma interrelación de ambos en el orden poético lo que se impone en *La lluvia amarilla*. Como se ha señalado anteriormente, el espacio real y el imaginario no se oponen, sino que se complementan. Las alucinaciones y sentimientos del narrador, más tarde desplazados al plano de lo real, favorecen la potenciación de la faceta subjetiva, que resalta y aumenta el problema que plantea el abandono del espacio por parte de la sociedad. De este modo, se trata de un espacio simbólico, colmado de significado, en el que tiene cabida lo real y lo imaginario, creando un espacio abierto como un “todo” donde caben todas las posibilidades, de modo que “El espacio actual lo sentimos en su multiplicidad” (Gullón, 21).

3. Madrid

En *El cielo de Madrid*, la acción de la obra se enmarca en la geografía concreta de la capital de España. El relato gira en torno a los fragmentos espacio-temporales que comprenden los años de la juventud del protagonista y el presente desde donde relata, ya en su madurez. Como hemos mencionado en la primera parte del estudio, esa obra da a conocer la historia de Carlos y otros amigos suyos que han ido a Madrid, con la esperanza de buscar un cielo abierto de oportunidades. Vemos que desde el principio se emplea metafóricamente el título de la novela. A la vez, la ciudad, también en un pasado, fue testigo del fin de sus proyectos utópicos y los sueños no realizados. Y es que para el protagonista, la ciudad se presentaba como un lugar de posibilidades donde se podrían realizar sus sueños. Pero al cabo de diez años, la misma ciudad se contempla como un hueco vacío, reflejo de todo lo no realizado. “Desde esta visión de un pasado marcado por la pérdida y la melancolía, Madrid

se reconstruye dentro del imaginario de Carlos mediante una re-significación de sus espacios” (Eva París-Huesca, 132).

Para entender más ese espacio urbano, recurrimos a la teoría de Michel de Certeau, quien ha esclarecido el uso de los términos lugar y espacio. Para él, el espacio es un lugar practicado (De Certeau, 117) lo cual supone “an instantaneous configuration of positions. It implies an indication of stability” (De Certeau, 117). Según Marc Augé, es “el lugar del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico” (Augé, 86), mientras que el espacio equivale a ‘un acontecimiento’, a una ‘historia’ y “se aplica indiferentemente a una extensión, a una distancia entre dos cosas o dos puntos.... o a una dimensión temporal” (Augé, 87). En efecto, la distinción que ha hecho Augé tanto del lugar como del espacio está basada en De Certeau. Asimismo, explica el tema del espacio urbano por la cualidad de símbolo de lugar antropológico. Para él, el uso del espacio será más abstracto y complejo que el de lugar (Augé, 87). Ese sentido simbólico del lugar también posibilita la formación de la identidad de los seres que habitan en la ciudad. Al mismo tiempo, el movimiento del lugar también da lugar a una abstracción del lugar que lo convierte en un espacio. Es más, De Certeau pretende definir la ciudad poética que existe en el recorrido de los personajes. En esta obra de Llamazares, la urbe es un referente inestable que se encuentra en constante movimiento y la opción del caminante, en este caso, Carlos, es la que le da existencia y significado a un determinado lugar: “In that way, he makes them exist as well as emerge. But he also moves them about and he invents others, since the crossing, drifting away, or improvisation of walking privilege, transform or abandon spatial elements” (De Certeau, 98). En realidad, es esa visión dinámica de la realidad la que nos da Carlos al intentar recuperar los recuerdos de su pasado de la capital, formados por una serie de fragmentos de experiencias que alteran la percepción de los espacios. Y es que el protagonista, durante los primeros años en la capital, la veía como una ciudad hermosa. Luego descubrió que son unos años basados en el limbo por lo que no vio la realidad total, “el cielo completo” de Madrid, que posteriormente se hizo gris y negro. Ahora la ciudad es como lo define De Certeau: “a suspended symbolic order [...]. Only the cave of the home remains believable still open for a certain time to legends, still full of shadows. Except for that, according to another city-dweller, there are only places in which one can no longer believe in anything” (De Certeau, 106). Aquí, la ciudad y la identidad de sus sujetos son igual de dinámicas y cambiantes. Esta interrelación entre la realidad exterior y el sujeto se evidencia a través de la representación de los espacios de la urbe, entre los que destacan El Limbo, la galería de arte y el chalet en Miraflores.

Al principio Carlos nos contó: “Desde que llegué a Madrid en el otoño de 1975, El Limbo se había convertido en mi cuartel general nocturno, [...]” (*El cielo...*, 17). De hecho, El Limbo, el mismo título del primer círculo, es un bar ubicado en “mitad del barrio, entre la plaza de la Salesa y la de Alonso Martínez, [...]” (*El*

cielo..., 17), y ha sido el lugar de encuentro de los artistas, escritores, amigos de Carlos, que llegaron a Madrid para conquistarla: “y Julia y yo, que acabábamos de llegar a la ciudad, lo mirábamos todo con asombro provinciano” (*El cielo...*, 22). Diez años más tarde, el bar terminó por ser un espacio repleto de nostalgia y recuerdos. Ahora el narrador ve El Limbo desde una perspectiva diferente, es “un espejismo más que una imagen real” (*El cielo...*, 93). El bar se convierte ya en un espacio-espejo donde se refleja la generación perdida, Carlos y sus amigos, en el espacio y en el tiempo. Los sueños comunes se proyectan en el cielo, pintado en el bar, que ahora se parecía cada vez más a un espejismo o a una barca a la deriva (*El cielo...*, 35). En este sentido, el bar, como un sitio real, pasa a funcionar como el microcosmos de Madrid que testimonia las ilusiones y decepciones del protagonista. Por lo tanto, ha cumplido la función de ser el espacio de nostalgia de un pasado añorado, pero imposible de recuperar.

La galería de arte, ubicada en Madrid, es un sitio donde el protagonista expone y vende sus cuadros, y también una muestra espacial de la nueva dinámica entre el narrador y la realidad en la que él pretende integrarse. A la vez, la galería simboliza la cultura que no se podrá localizar en ningún sitio, ya que la relación entre el pintor y los dueños de la galería termina en una pura transacción. El protagonista se da cuenta de que sólo podría triunfar si su arte se adaptara a las nuevas leyes del mercado. A pesar de que no le gustó esa mercantilización, le dio miedo la desaparición tanto de su arte como de él como sujeto. De este modo, la galería se convirtió en un espacio que contribuyó al aumento de su soledad, aislamiento y angustia en esa sociedad capitalista. Por lo tanto, al igual que Madrid y El Limbo, la galería sirve como espejo a una realidad dotada de cambios constantes, lo cual produce angustia a Carlos. Es más, como padecía el miedo de sumergirse en un estado permanente de soledad, el protagonista decidió dejar todo y buscó refugio en un chalet de Miraflores, en las afueras de Madrid. No obstante, Miraflores era un espacio aislado donde el narrador se sintió aún más solo y fuera del mundo: “como si me hubiera muerto. Como si de repente el mundo se hubiese detenido y dejase de girar en torno a mí” (*El cielo...*, 193). Además, Miraflores se vio como el espacio más arduo, aunque al principio, durante el otoño que pasó en Miraflores, el narrador creía haber encontrado el refugio del descanso y el silencio: “Convencido de que había hecho lo que debía, lo mejor para mí y para mi obra, me sentía feliz en mi soledad, que veía como un regalo y no como un castigo, como hasta entonces” (*El cielo...*, 193). No obstante, en invierno, ese pueblo se queda casi olvidado y se caracteriza por un profundo silencio que domina toda la sierra. Lamentablemente, el nuevo cielo que buscaba Carlos, el sueño de conseguir paz y tranquilidad, era en vano. En el frío y largo invierno, se encontraba cada vez más aislado. En este sentido, ese espacio, para el narrador, era el purgatorio: “Porque aquel retiro no era una vuelta al limbo, como creí. Aquel retiro en la sierra, en aquel viejo chalet que se asomaba al puerto de la Morcuera y al Guadarrama, no era un remanso de

paz, como también creía al principio [...], sino un duro purgatorio personal. Un purgatorio interior seguramente necesario para llegar a alcanzar el cielo, pero que, de momento al menos, se parecía más al infierno que al paraíso, [...]" (*El cielo...*, 210-11). Finalmente, regresó a Madrid, una ciudad que "[...] parecía nueva. Recién recuperada y arbolada tras el derribo del anterior proyecto, [...]" (*El cielo...*, 253).

Por lo visto, los espacios que aparecen frecuentemente en la obra (Madrid, El Limbo, la galería, Miraflores), lejos de ser un mero marco referente, sirven como un "espejo deformado", como ha señalado el propio novelista: "Madrid, como Miraflores, como Gijón, o como cualquier otro lugar, no era más que un espejo deformado en el que se proyectaban nuestras ilusiones... Los espejos de su calles me reflejaban como antes de ello y, desde ese mismo momento, yo volvía a estar allí" (*El cielo...*, 241). A la vez, cambian de significado de acuerdo con el transcurso del tiempo y el estado anímico del personaje. A medida que se va transformando, la urbe pierde contornos y definición, se oscurece y se difumina y se convierte en "espacio-laberinto", como comenta el narrador: "Lo empecé a notar en la calle, por la Gran Vía, cuando esta comenzó a difuminarse y a llenarse de colores y de coches frente a mí, y corroboré ya en Chueca, cuando sus viejas callejas y plazuelas se convirtieron en una especie de laberinto..." (*El cielo...*, 247- 48). Y es esta ciudad "donde el recorrido espacial y físico tiene su traslación inmediata en un recorrido existencial" (Castro Díez, 97). En efecto, la novela que se caracteriza por ese transcurrir espacial, viene planteada como viaje vital y búsqueda del protagonista, perdido, atónito, solitario, quien deambula continuamente en la gran ciudad. Asimismo, con una percepción equívoca de la realidad, el protagonista, se siente incapaz de orientarse en su vida y conseguir su "cielo" deseado, como correlato de su trayectoria vital, de todo lo que le rodea, en el recorrido espacial de la capital. De esta forma, los espacios concretos de la novela adquieren por sí solos el sentido simbólico. Es decir, llegan a ser el símbolo de la condición existencial del ser humano. Finalmente, estos espacios son como un contrapunto que enlaza la trayectoria vital y el destino del protagonista, lo que constituye un poderoso factor de coherencia y cohesión textuales.

En fin, el marcado protagonismo del espacio es una constante en la narrativa de Julio Llamazares. *El cielo de Madrid* se sitúa en la capital de España mientras que *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla* se ambientan en torno al área rural, montañesa (de León, y de los Pirineos respectivamente). En las tres novelas, abunda la documentación histórica y geográfica. En realidad, el espacio, tanto de referencia leonesa como madrileña se puede rastrear en la cartografía real por la abundancia de referencias geográficas claras. Pero, el espacio de referencia real se convierte en espacio imaginario al incorporarse a una estructura ficcional que se va transfigurando y asociándose a significados subjetivos. Adquiere significaciones más complejas, en relación con otros discursos mediante la fantasía, el mito, la memoria transformada, el testimonio y la reflexión histórica.

A modo de conclusión, la importancia del espacio para Llamazares es obvia. En *Luna de lobos*, *La lluvia amarilla* y *El cielo de Madrid* asistimos a la interacción y la circulación entre los espacios imaginarios y los reales de la obra a través de la conjunción de dos vías: por una parte, la narración de unas historias que recrean de modo realista un espacio y un tiempo, unos hechos y unos personajes, que conformaron el entorno del autor; por otra, la mitificación de ese contexto histórico y la transfiguración del espacio real que sustenta un sentido simbólico mediante la imaginación. De este modo, el realismo se abre hacia otras posibilidades imaginativas. Es decir, el autor sabe crear una historia singular, basada en unos espacios realistas y verosímiles, de hondas raíces tradicionales e históricas; pero, detrás de ella, también intenta trascender esa realidad mediante el tratamiento poético e imaginario de la realidad. Esto es, se vale del recorrido espacial, del regreso a sus orígenes para poner de manifiesto tanto el recorrido histórico de sentido crítico del siglo XX, como un viaje que conduce a un aprendizaje de la vida con dolor y desengaño, a través de la creación de un espacio imaginario y poético. En definitiva, el espacio no desempeña sólo una función referencial sino también simbólica. Gracias a su conjugación en *Luna de lobos*, *La lluvia amarilla* y *El cielo de Madrid* se configura un universo ficcional coherente y verosímil.

III. LOS ESPACIOS IMAGINARIOS Y LA MEMORIA

Sin duda, la reflexión sobre los mecanismos de la memoria constituye la verdadera preocupación de estas tres novelas de Julio Llamazares, en las que la memoria adquiere especial relieve, como ha comentado Santos Alonso:

Hablar de la memoria es hablar de Julio Llamazares. Toda su obra gira en torno a un empeño contra el olvido, contra la pérdida de identidad, y un anhelo de recuperar los paraísos perdidos. Parece, leyéndole, que no sucede nada importante en la vida a partir de la infancia (Santos, 14).

A Llamazares le ha interesado el problema de la memoria, ya que para él, la memoria es el motor de la creación y un modo muy eficaz de salvar del olvido las historias pasadas. Sin embargo, a la vez, debemos tener en cuenta que el proceso rememorativo es extremadamente complejo e inasequible, de ahí que en la obra veamos frecuentemente una reflexión de fondo sobre sus mecanismos insondables y sobre el proceso asociativo, como define así el mismo autor la memoria:

La memoria es una mina oculta en nuestro cerebro. Una mina profunda, insondable y oscura, llena de sombras y galerías, que se va abriendo ante nuestros ojos a medida que avanzamos dentro de ella; una mina tan profunda como los hundimientos de nuestros sueños (*Escenas de cine mundo* 101).

Es más, al estudiar la memoria en este escritor, conocemos que su producción se caracteriza frecuentemente por la palabra “reivindicación”. Es decir, se trata de una acentuada finalidad específica por parte del autor de recuperar el pasado popular que la historiografía oficial bajo el franquismo, o simplemente la dejadez conformista, han terminado por erradicar del pensamiento de la gente. De esta forma Beisel señala, al hablar de las obras novelísticas de Llamazares, que se pueden dividir en dos núcleos temáticos: primero, “la actualización y revalorización de experiencias no escritas, sino vivas en la memoria colectiva. El segundo es la importancia del espacio como medio esencial de refinamiento cultural” (Beisel, 195). A la vez, Beisel propone un mensaje reivindicativo por parte del novelista sobre cómo mantener vivo el pasado en la sociedad española: “El núcleo temático central en torno al cual giran sus producciones líricas y narrativas representa la memoria individual y colectiva y su necesaria y a veces dolorosa actualización” (Beisel, 194). Penzkofer también afirma que “Llamazares es un autor del recordar, ya que escribe con la intención de salvaguardar del olvido los espacios descritos en sus relatos” (Penzkofer, 163). Por eso, es evidente que la memoria, el deseo de no olvidar, es un punto fundamental de su obra. Es un deseo que se da desde una posición en la que ya el pasado se ha dado por perdido, como afirma Bazán:

Hay un deseo pues, de retener algo que se ha ido, sin tener que llegar en ningún momento a una añoranza expresa. Se quiere recuperar o mantener un tiempo que no puede llegar a actualizarse nunca por completo. Se recuerda y se deja marchar al instante, para volver a recordar acto seguido. Hay pues, un tira y afloja entre ese pasado inasible y el deseo inalcanzable de mantenerlo (Bazán Rodríguez, 113).

Por otra parte, junto a la reivindicación, Agustín Otero complementa con un matiz más: el intento de sacar a la luz las voces silenciadas de todos esos héroes anónimos que la historia no tiene en cuenta: “Llamazares quiere transmitir al público las historias que le fueron contadas en su niñez en un intento de rescatar del olvido la memoria colectiva a través de la literatura. Quiere así dar valor a la historia de los hombres que siempre serán ignorados, lo que constituye lo que Unamuno llamó la “intrahistoria” de España” (Otero-Blanco 641). Así podemos considerar las tres novelas como una creación literaria de espacios narrativos que entrarían en estrecha relación con una memoria perdida de un mundo tanto rural como urbano.

1. *Luna de lobos*

Como apunta Caudet, *Luna de lobos* equivale a la “memoria viva de un tiempo considerado épico por una España que fue derrotada por un levantamiento militar que luego, con los años, ha sido el garante del *modus operandi* de la Transición” (Caudet, 151). En esta obra de Llamazares vemos que la acción narrada es la del constante movimiento de los guerrilleros perseguidos por la guardia civil, mostrando su dinámica de desarraigo hacia la sociedad rural, atrapados en el aislamiento de las montañas. De este modo, se va desvelando una de las partes más ocultas y olvidadas de la historia española, recuperándola para la memoria colectiva de los españoles, para su imaginario conformador de su propio ser. Los personajes aparecen presentados como paradojas formadas por las situaciones históricas y personales, desarraigados de su propia realidad, de agentes de una ideología, de la que acabarán siendo víctimas de las violencias, guerras y persecuciones de la posguerra española. De hecho, como Llamazares ha indicado, su obra se alimenta de las historias y leyendas contenidas en los relatos orales y los recuerdos familiares de su infancia con el intento de salvaguardar huellas de las experiencias vividas por los derrotados de la historia española:

Por eso se murió sin entender demasiado. Por eso, seguramente, vivió los últimos años otro destierro obligado, relegado como tantos al baúl de los recuerdos precisamente por el gobierno por el que tanto lucharon y que ni siquiera se acordó de ellos para intentar resarcirles de las penurias pasadas [...]. Por eso, precisamente, quiero ahora despedir con el mejor de mis recuerdos, en este tiempo de olvidos y en esta España moderna y desmemoriada, al hombre que con su vida alimentó de leyendas las largas noches de inviernos y los días de mi infancia, cuando los años cincuenta se despedían de España y los cuentos de los viejos servían para decir lo que la radio callaba (*En Babia*, 97).

Luna de lobos es una narración en la que la tragedia colectiva española y la exhibición del trauma están asociadas con las imágenes de la épica popular para intentar devolver algunos fragmentos de memoria de quienes no se rindieron a la violencia y nos dejaron ver la huella inestimable de su heroica resistencia.

De esta forma, es lógico que para llegar a la recuperación de la memoria sea necesario recrear escenarios y sucesos de la vida cotidiana del pueblo y sustraer del olvido algunos retazos esenciales de la memoria de esa época. En consecuencia, la fidelidad a los escenarios, que sirven como portadores de la identidad y de la memoria individual y colectiva, es el motor de la obra. En la novela, la memoria está, generalmente, sujeta a espacios concretos, puesto que los espacios desvinculan la memoria del tiempo y materializan las huellas del pasado. Así se destaca la

creación de espacios imaginarios en los que es posible recrear lo olvidado. Por lo tanto, en la novela, percibimos la fuerte presencia de la idea de que la memoria se asocia al espacio, y de que sólo quien permanece en él puede recordar. En realidad, los espacios en la obra narrativa equivalen a los “lugares de memoria” como define Pierre Nora: “On one hand we find an integrated, dictatorial memory [...] a memory without a past that ceaselessly reinvents tradition, linking the history of its ancestors to the undifferentiated time of heroes, origin and myth” (Nora, 285). Según Nora, el “lugar de memoria” es donde cristaliza la memoria pero no equivale a un “real environment of memory” (Nora, 284); en cambio, es una sombra del mismo, los restos de algo que ha desaparecido. No obstante, encuentra su modo de sobrevivir al tiempo y al barrido de la historia, y reclama la necesidad de que lo recordemos: “The Lieux of memory are fundamentally remains, the ultimate embodiments of memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it” (Nora, 289). Por eso, sería también una memoria desvinculada de la historia, en un espacio suspendido en el vacío. Al mismo tiempo, según Nora, los lugares de memoria son lugares que despiertan los sentidos, con dimensión material, simbólica y funcional. De esta manera, en *Luna de lobos*, podemos afirmar que el espacio es un “lugar físico que se convierte en lugar de memoria cuando la imaginación del observador, del lector, le da una determinada profundidad simbólica” (Bazán Rodríguez, 51). En este sentido, se percibe con claridad la presencia del “lugar de memoria”, como señala Nora, ya que estamos ante el binomio objetivo-sujetivo del espacio narrativo cuando tratamos los espacios reales e imaginarios. Es más, la existencia del lugar de memoria se asocia con la necesidad imprescindible de que haya una voluntad de recordar. En este sentido, en la obra, por una parte, el escritor nos cuenta la lucha por la supervivencia de un grupo de maquis en los montes leoneses, y nos muestra la posibilidad de poder reconstruir el recuerdo heroico y épico sin entregarse a los discursos del poder. Es decir, esta obra supondría un alegato en favor de un recuerdo totalmente no dogmático. Por otra, el autor ha superado el plano meramente físico del paisaje para darle profundidad. La interrelación entre lo exterior, los fenómenos naturales y el interior de los personajes es una presencia y característica constante.

En suma, no cabe duda de que la memoria es un elemento fundamental y omnipresente en *Luna de lobos*, ya que es patente la intencionalidad del escritor de conservar esa memoria popular y colectiva. En efecto, es una narración en la que ha “prevalecido casi siempre la mirada retrospectiva y la ansiedad por hacer balance del pasado antes que auscultar el presente” (García, 67). Y ante la necesidad indispensable de recuperar la memoria y actualizar el pasado, se establece “el lugar de memoria” que no sólo son lugares geográficos, sino también personajes, sucesos o símbolos. Sobre todo, para una novela que se refiere a la Guerra Civil española, eso conlleva la necesidad de redefinir España y a los españoles. Ante esa

situación, el espacio salvaguarda la memoria para poder contribuir a tal propósito. De aquí que se produzca la conexión inquebrantable entre el espacio y la memoria, hasta el extremo de que el espacio y la memoria se identifican.

2. *La lluvia amarilla*

En realidad, la obra es un compendio de historias que giran en torno a la soledad y el abandono, temas reiterativos que inundan las páginas. De este modo, nos habla del hijo de Acín que quedó encerrado en el sótano de su casa, atado a una cama con correas, porque nació con deformidad y raquitismo. Finalmente, cuando todos se fueron y no quedó nadie, el protagonista encontró esta cama con correas, lo cual confirmó la certeza de la leyenda. Así, en la obra se trata de la necesidad de contar y difundir historias para poder seguir con la vida. Incluso el acto de contar historias sirve para luchar contra la muerte. En la novela, se nos habla de una tradición en la que cuando alguien moría, los habitantes solían contar el suceso de esa defunción unos a otros, de forma que se expulsó la muerte del pueblo: “Mientras hubo vecinos en Ainielle, la muerte nunca estuvo vagando más de un día por el pueblo. Cuando alguien moría, la noticia pasaba, de vecino en vecino, hasta el final del pueblo y el último en saberlo salía hasta el camino para contárselo a una piedra” (*La lluvia...*, 116). Con ese relato el autor nos transmite el mensaje de que en lo oral late un conjuro frente a la muerte. En este sentido, el recuerdo equivale a una manera de salvación y el hecho de contar sirve para compartir el pasado, para mantenerlo y conservarlo. Ahora, en sus últimos momentos de vida, el protagonista no tiene a nadie a quien hablar para desprenderse de la muerte. De aquí, se evidencia la importancia de la colectividad para mantener vivo el recuerdo. En efecto, *La lluvia amarilla* es una novela que, aunque sólo cuenta con un único narrador, da a conocer una historia colectiva. Con el protagonista se identifican otros tantos que han padecido la crudeza del paisaje y las dificultades del mundo rural. Se le puede considerar como una colectividad en la que se aúna la pluralidad de las voces del pueblo, tanto las de los vivos como las de los muertos. Y el protagonista es sólo uno más de ellos: “Sí. Voy a morir. Estoy muriéndome, es verdad. Y tengo sed. Y fiebre. Y miedo. Estoy muriéndome y me arden en el pecho todas las voces muertas y todos los cigarros de mi vida. De mi vida, que se acaba sin remedio” (*La lluvia...*, 113). Como dice Bazán: “en *La lluvia amarilla* la vida del personaje es la vida de muchos; él representa a todos aquellos que son capaces de compartir su misma experiencia, y su historia está hecha a partir de las historias y las leyendas de otros” (Bazán Rodríguez, 132).

Asimismo, la recuperación de la memoria individual permite entonces recrear un escenario en el que transcurren sucesos de la vida cotidiana del pueblo y sustraer del olvido unos retazos fundamentales de la memoria colectiva de la época. De hecho, el espacio imaginario de la obra es el espacio para el recuerdo. Podemos

decir que el pueblo de Ainielle se construye a base de recuerdos, porque el destino del espacio y del protagonista se ven ligados existencialmente. La destrucción de la memoria haría derrumbar ambos: “esas sustancias viejas, cansadas, amarillas -como la lluvia del molino aquella noche, como mi corazón ahora y mi memoria- que, un día, tal vez muy pronto ya, se pudrirán también del todo y se desmoronarán, al fin, en medio de la nieve, quizá conmigo dentro todavía de la casa” (*La lluvia...*, 84). De hecho, la memoria se ve entendida como recuerdo del pasado: “El paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que sólo existe en la memoria del viajero o del que, simplemente, sigue fiel a ese paisaje” (*El río del olvido*, 7), a la vez que forma parte del individuo. Entonces, para el autor, el signo espacial se asocia estrechamente con la memoria. Se trata de la memoria que pervive relacionándose con el paisaje, preñándose del campo, de la nieve y de la lluvia. Esa importancia de la memoria alcanza hasta los objetos que habitan en Ainielle, ya que llevan la impronta de la memoria en su interior. Esos objetos sirven como marcas en el camino que indican el regreso al pasado. Por ejemplo, la soga que al principio el protagonista usa para colgar a un jabalí, Sabina la usa luego para ahorcarse en el molino. A partir de entonces, este objeto se convierte en un nexo de unión entre él y su mujer muerta. Debido a que la soga ya forma parte de su recuerdo, él la lleva vaya donde vaya. Pero, luego, como el recuerdo se vuelve cada vez más doloroso, la arroja a la calle. Sin embargo, sin poder olvidarse de Sabina, vuelve a encontrarla y se la ata a la cintura para siempre “porque la soga es el alma sin dueño de Sabina” (*La lluvia...*, 47). Este acto evidencia el deseo del narrador de recordar en todo momento. Y con el mismo deseo de no querer olvidar, él decide quedarse solo, sin ninguna compañía, y aceptar la muerte incontrovertible a cambio de ligarse a su pueblo natal. Aguanta la inmensa soledad para cumplir con ese deber de recordar aún en las puertas de la muerte, para mantener a su vez vivo el diálogo con el pasado. Por tanto, la muerte del último habitante es doble, no sólo significa la muerte del espacio que habita, sino la de la memoria colectiva que él pretende salvaguardar. Por último, se contempla el pueblo entero como un “cementerio de la memoria”.

En suma, no cabe duda de que la memoria es un elemento esencial y omnipresente en *La lluvia amarilla*, ya que es patente la intencionalidad del escritor por conservar esa memoria colectiva. De hecho, es una narración en la que ha “prevalecido casi siempre la mirada retrospectiva y la ansiedad por hacer balance del pasado antes que auscultar el presente” (García, 67), a la vez que ha desarrollado una reflexión sobre la problemática del peso de la memoria y de los límites de la representación del pasado, echando una mirada muy fecunda hacia las modalidades y formas de transmitir los recuerdos individuales y colectivos. Y ante la necesidad indispensable de recuperar la memoria y actualizar el pasado, se establece el espacio dominado por la memoria. En la obra, Ainielle es el espacio del recuerdo

donde destaca la soberanía de la memoria. Sobre todo, ante el deseo de recuperar ese mundo rural que paulatinamente va desapareciendo de la realidad de España, la escritura del autor responde a su intención de salvaguardar del olvido esos espacios descritos en la novela y mantener vivo el pasado de la sociedad española.

3. *El cielo de Madrid*

En torno a los años de la Transición española⁵⁸, se sitúa la novela: “Eran los años setenta y Franco y su dictadura estaban ya agonizando” (*El cielo...*, 67). Al mismo tiempo, es una crónica generacional que cuenta el narrador echando una mirada a su pasado para que su hijo sepa cómo fue tu padre y cómo llevó su vida: “deambulando entre la luz y la oscuridad, entre la libertad y la necesidad de amor, entre la soledad y la búsqueda del éxito, entre el cielo y el infierno en el que pinto desde hace muchos años” (*El cielo...*, 255-56). Se trata de “preservar el pasado, de impedir su extensión absoluta - motivo frecuente en el autor- mediante su plasmación en palabras” (Senabre, 20): “Te lo cuento ahora, que no me escuchas, para que sepas quién fue su padre, cuál fue su vida y su trayectoria, qué hay detrás de su pintura y de su obra. Te lo cuento ahora, que no me escuchas, porque, cuando me escuchas, ya no sabré decírtelo” (*El cielo...*, 256). Por tanto, la forma elegida, como en *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla*, es la reconstrucción de la memoria personal y colectiva, que en la obra sustenta la conciencia de su protagonista y discurre por la narración.

El cielo de Madrid es un relato de memoria en el que el autor intenta cuestionar el discurso oficial que ha construido la historia española. Basándose en una mirada melancólica, la narración equivale a una nueva interpretación del tiempo y de la historia española. Como consecuencia, al intentar reconstruir el pasado, inevitablemente, el protagonista tiene que enfrentarse a tensiones en torno a la verdad y al significado del tiempo. En este sentido, en toda la obra se percibe, por parte del escritor, el deseo de determinar el significado de la Transición española y de luchar contra el olvido de la sociedad. Por eso, la memoria es la única manera de recrear el pasado y la identidad del sujeto. En efecto, el recuerdo conlleva un sentimiento propio de una generación de intelectuales de izquierda que se ven traicionados en los ideales con los que soñaban y sobre los que construían su identidad. La novela arranca con el presente, dotado de un sentimiento de pérdida y nostalgia: “En el verano de 1985, todos teníamos ya treinta años. Quiero decirte con ello que todos éramos ya conscientes de que nuestra juventud se acababa. Tal vez por eso, aquel verano llegó a nosotros con una especie de melancolía de otoño anticipada” (*El cielo...*, 15). Entonces, desde el presente se acercan y se recuperan episodios antiguos,

58 La Transición democrática (1975-1978) es el período transcurrido entre la muerte de Franco y la aprobación de la Constitución de 1978. Fueron tres años de profundas reformas hasta lograr la democracia plena.

avanzando y retrocediendo en el tiempo. Y, a partir de ese primer recuerdo, se dan unos saltos temporales dentro del pasado que se va reconstruyendo y recuperando para evidenciar los cambios que sufrió Carlos al enfrentarse a los cambios de España y de sus amigos: “Eran los años setenta, los primeros tras el franquismo, cuando Madrid y todo el país despertaban del letargo en que vivían y se disponían, como nosotros, a recuperar el tiempo perdido” (*El cielo...*, 28). En realidad, ante el inminente final del franquismo, salieron a la luz una pluralidad de voces con un deseo de cambios políticos, sociales, económicos, culturales, etc., en casi todas las ciudades de España. Sin embargo, desde el punto de vista del protagonista, eran unos deseos que no acababan de cuajar en la realidad y que se iban desvaneciendo con el transcurso del tiempo. En este sentido, era doble el fracaso. Por un lado, un fracaso común de ese período, como explicó Teresa Vilarós: la Transición fue “el comienzo de un proceso de fragmentación y desorientación, marcada por los procesos globales ocurridos durante el mismo período” (Vilarós, 68). Fue un término de los proyectos utópicos al oponerse al régimen franquista. Por otro, también fue un fracaso del proyecto vital de Carlos. Ni él mismo ni sus amigos podían llevar a cabo sus sueños en Madrid. Para ellos, la ciudad era un espacio de “loneliness, isolation, fragmentation and alienation” (Nesher, 17). No cabe duda de que, tras una serie de experiencias fracasadas, también se cambió la percepción de los espacios del protagonista. Con el paso de tiempo, el cielo de Madrid, al principio brillante y rosa, se convierte en un cielo gris y negro: “Porque este cielo de Madrid... es a la vez el infierno, y el limbo, y el purgatorio, aunque yo haya tardado mucho en saberlo” (*El cielo...*, 256). De este modo, nos da a ver la desmitificación de la capital que acabó siendo como una entelequia. El amigo de Carlos, Fermín, también compartía la misma opinión: “Madrid, el mundo, esta plaza... Todo es una mentira. Lo único que es verdad es el cielo y nadie se para a mirarlo” (*El cielo...*, 97).

En realidad, la historia pasada de Carlos, en palabras de De Certeau, equivale a una historia de viaje (115). Para realizar este viaje vital, se requiere la práctica espacial que consiste en la repetición de “the joyful and silent experience of childhood: it is, in a place, to be other and to move toward the other” (110). Y es un viaje en busca de su identidad que se va realizando en el movimiento espacial de Madrid. De esta manera, según De Certeau, estas experiencias urbanas se pueden considerar como prácticas espaciales que constituyen la nueva realidad del sujeto: “To walk is to lack a place. It is the indefinite process of being absent and in search of a proper” (103). Como consecuencia, para el protagonista su pasado no estaba concebido como algo real, sino como algo imaginado, que resultó finalmente inestable y subjetivo: “Eran los sueños de aquellos años en los que todavía la vida sólo era una ilusión y no la lluvia que los borraba. Para recuperarlos, para volver de nuevo a sentirlos, necesitaba a aquellos amigos, pero aquellos amigos ya no estaban...” (*El cielo...*, 62-3). El protagonista quería hacer juicio de la veracidad de los recuerdos, caracterizados por el vacío que dejan en el presente, puesto que

el acto de contar era un intento de luchar contra el silencio y el olvido. Es más, el relato sobre los recuerdos de la urbe que escribió Carlos era una narración de viaje que atravesó y organizó los lugares que a su vez constituyeron la escritura del relato. Así, el espacio cobró un valor relevante, consiguiendo un sentido significativo mediante la escritura. El mismo teórico ha señalado: “The act of walking is to the urban system what the speech act is to language or to the statements uttered” (79). En este sentido, la escritura equivale a un recorrido de la ciudad y ese recorrido es un espacio en el que la ciudad se convirtió en un discurso enunciativo. Por eso, la obra escrita llegó a ser “el proceso que le permite al protagonista construir su legado histórico-identitario para su hijo” (Eva Huesca, 134).

Además, fundamentalmente, las cuatro partes que constituyen la novela conforman el viaje que emprendió Carlos. Cada parte simbolizó un viaje circular. Y el final de cada apartado marcó el final de este ciclo vital y el comienzo de otro. De este modo, en el primer apartado, Carlos relató los recuerdos del año 85, ligados estrechamente a un espacio importante: el bar Limbo. Era un espacio donde Carlos y sus amigos vivieron los tiempos de la muerte de Franco y la perspectiva optimista de la Transición. Era un espacio que marca los primeros recuerdos y el término del primer ciclo vital de la generación de los personajes. Acabó con la pérdida y la despedida de unas ilusiones juveniles: “Un Madrid que quizá no era el real, pero era el que yo vivía: El Madrid del Limbo y... aquel Madrid ya desaparecido que despertaba, como nosotros, a un tiempo de libertad.” (*El cielo...*, 29). En el segundo círculo, se da otra digresión temporal para hacer una reflexión sobre los años 90. Tras la muerte de su padre, el protagonista vio el cielo de la ciudad como una imagen de soledad y aislamiento. Sus viejos amigos se convirtieron en un espectro del pasado: “Así que lo único que nos unía a los tres eran ya nuestros recuerdos. Aquel día en común que llevamos en un tiempo, pero que definitivamente formaba parte ya de nuestra memoria” (*El cielo...*, 153). Si bien él logró éxito, se sintió cada vez más vacío. Se dio cuenta de que la galería donde vendía sus cuadros, al igual que Madrid y El Limbo, era espejo que reflejaba la transformación constante de la realidad, lo cual le provocó angustia. Por eso, ese círculo acabó con la huida del protagonista de la ciudad. En el tercer apartado, el protagonista se fue a vivir a Miraflores con la esperanza de buscar un nuevo cielo. Pero sigue siendo igual de imposible de alcanzar. En ese tercer viaje vital, él realiza un recorrido espiritual por todos los espacios en que ha estado:

En Gijón, donde apenas me quedaba algún amigo, y en Oviedo, porque de mi época de estudiante no quedaba ya nadie conocido. En Madrid, porque, desde que me fui a vivir a la sierra, la gente empezó a olvidarme, y en Miraflores, porque nunca me integré, ni lo intenté, en la vida de sus vecinos. Así que era un forastero en todos los sitios... Es esa sensación de estar de paso que tiene más que ver con la percepción que con la naturaleza propia de los lugares (*El cielo...*, 29).

Ahora bien, Augé también postuló que en el viaje, en nuestro caso, el viaje de Carlos, se produce una “pluralidad de lugares, el exceso que ella impone a la mirada y a la de descripción... y el efecto ‘desarraigo’” (Augé, 89). Entonces, el exceso de lugares, lejos de proporcionarle el sentido de pertenencia a un sitio, causa en el narrador una sensación de desarraigo. Este apartado terminó con su decisión de regresar a Madrid. En el último, también el final, Madrid ya es una ciudad vista nuevamente, pues consigue integrarse en ese espacio urbano donde empezó su nueva vida como marido y padre. Logró finalmente llegar al cielo de Madrid gracias al efecto de la narración del pasado.

Por último, podemos ver la obra como un relato de los recuerdos, como un viaje espacial y temporal, siempre azaroso. Las experiencias de ese recorrido del camino conducen a un aprendizaje de la vida con sufrimiento y desilusión. En el recorrido, los espacios transitados transforman y modelan a los personajes y van modificando su actitud y valoración ante la vida. “Los espacios recorridos por los personajes son físicos, pero son trasunto de otros viajes interiores” (Castro Díez, 97).

En suma, en la novela, el recorrido de los espacios urbanos concuerda con los viajes del protagonista, viajes que se interiorizan, puesto que sobre el recorrido efectivo y la mudanza dinámica, se sobrepone otro viaje por la memoria del escritor y también como hemos observado, por la memoria colectiva. De este modo, el escritor logra reconstruir el pasado, desde el interior, mediante los recuerdos, que sólo existen en el espacio imaginario del narrador. En este sentido, los espacios trascienden el marco referencial y los contornos geográficos convirtiéndose en caminos de la memoria.

Para concluir, en *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla*, la lucha del protagonista evidencia el anhelo de mantener viva su tierra natal. Entonces, queda patente la intencionalidad narrativa del autor, esto es, la de conservar esa memoria popular y colectiva que se sustenta en la conciencia de los protagonistas y discurre por la narración confidencial en la obra. Y para conservarla, se requiere la construcción de la memoria personal junto a la de los otros, de acuerdo con la idea de que para preservar el presente es indispensable conversar con el pasado. Al igual que *La lluvia amarilla*, en *El cielo de Madrid*, mediante un análisis introspectivo, el protagonista va rememorando los acontecimientos más importantes de su vida y recuperando, con ello, su memoria, que es también la memoria de su época.

Los recuerdos son, muchas veces, recuerdos de espacios y las series de recuerdos son asociaciones espaciales. Podemos afirmar que el espacio imaginario es un espacio para el recuerdo.

IV. CONCLUSIÓN

La estructura novelesca de estas tres obras se caracteriza por una elaboración deliberada. Excepto en *Luna de lobos*, que se ajusta a la factura clásica del género, en *La lluvia amarilla* y *El cielo de Madrid*, el escritor adopta la circularidad, esto es, las secuencias se suceden encadenadas. El punto de partida será una circunstancia presente que poco después nos retrae a un momento de su pasado o a una breve reflexión sobre la que se organiza el texto. El lenguaje es lírico y expresivo, dotado de valor estético por sí mismo.

Además, Julio Llamazares ha asociado el mundo literario de estas obras con sus vivencias originarias en un espacio geográfico y vivencial que le pertenece. Especialmente *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla* giran en torno al área de León, espacio que aparece hostil para el hombre y, aun así, intensamente hermoso en su presentación poética. Pese a todo, tanto el espacio natural como el urbano que rodea a los personajes es de influencia decisiva en el devenir del individuo. De esta forma, en ese transcurrir espacial de los personajes, se desvela la condición del ser humano como ser perdido, frustrado, solitario, atónito, incapaz de orientarse en su vida.

En efecto, resulta muy subjetiva la visión de los espacios. Por una parte, el espacio ficcional se encuentra adaptado a las obsesiones de Julio Llamazares con el *leitmotiv* de fondo de la degradación, la ruina y el fin de su tierra natal, temas reiterados que pueblan las páginas de sus obras. Por otra, los espacios aparecen descritos como una proyección del estado anímico del personaje principal. De este modo, el espacio sirve como un enlace entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo real y lo imaginario. Así, sin menoscabo del espacio realista y la peripecia documentada, nos cuenta una historia de soledad, aislamiento, miedo, degradación física y moral, abandono, y finalmente muerte, como apunta Asunción Castro Díez:

La guerra se transforma en mito, adquiere dimensión simbólica como determinación existencial de los individuos. El autor se sirve de la memoria legada, de las historias que a él le contaron, ya transformadas en leyendas, y las somete a una estructura literaria, y a una intensa estilización formal [...], en gran medida fluyen de la memoria de ese mundo rural leonés reconstruido desde el lenguaje literario que guarda un léxico riquísimo para nombrar geografía, flora y fauna, y toponimia leonesa (97).

A la vez, es también obvio el elaborado tratamiento de la memoria. Se trata de una creación literaria de espacios inventados que entrarían en estrecha relación con una memoria individual y colectiva. En suma, estamos ante un espacio ficticio imaginario en el que tiene cabida lo real y lo imaginario, y en el que se conversa con el pasado histórico y no dogmático. Por eso, en estas obras, percibimos siempre la unión entre memoria y espacio, sobre todo, en referencias a la Guerra Civil

española, como en *Luna de lobos* y *La lluvia amarilla*, y la Transición española, como en *El cielo de Madrid*. La asociación entre la memoria y la vivencia del espacio configura en la narración la reiterada simbología de la soledad, el abandono y la añoranza de unos modos de vida. De este modo, las tres obras aparecen caracterizadas por el tinte elegíaco, melancólico y nostálgico.

En cualquier caso, se trata de tres novelas construidas sobre un armazón espacial, pero en las que el espacio no asume meramente la función referencial, sino que se ve fuertemente literaturizado y a veces cargado de simbolismo. El autor no sólo se vale del espacio para concretar los sucesos, sino que “opera desde una memoria, desde una actitud crítica y desde una intención, de forma que de su encuentro -biográfico, ideológico y emocional- con el espacio, surge una realidad fuertemente ficcionalizada” (Celma Valero, 11). De este modo, el espacio adquiere, mucho más allá de su valor referencial, una proyección simbólica tanto de la psicología de los personajes, como de la decadencia de la cultura rural española. El escritor se vale del espacio como eje que guía las tramas, y sobre el que recrea toda la originalidad narrativa. Podríamos afirmar, a modo de conclusión, que el lenguaje preciso y poético de las relaciones espaciales de la obra contribuye a modelar y definir el estilo personalísimo de este escritor excepcional. Valiéndose de la expresión poética con sus redundancias y resonancias, J. Llamazares consigue llevar a cabo una simbiosis perfecta entre el contenido y la estructura, una simbiosis capaz de plasmar con armonía y precisión el universo ficticio tan personal suyo, dotado de un sello inconfundible y original.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Méndez, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, 2002.

—. “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea”. *Sigma* 12, 2003, pp. 549-570.

Andrés-Suárez, Irene. “La prosa de Julio Llamazares” en *Actas XIII Congreso AIH Tomo II*, 2000. Impreso.

Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Traducido del francés por Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2004. Impreso. (La edición original en francés, 1992)

Baah, Robert Nana. “When the Dead Reappear to Comfort the living: Julio Llamazares and the Poetry of Silence, Loneliness, and Death” *Selecta: Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, 17, 1996, p. 37.

Bachelard, Gaston. *The poetics of space*. Boston: Beacon Press, 1994. Impreso.

- Bazán Rodríguez, Oscar. “El espacio mítico en la novela castellano-leonesa contemporánea: *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares, *El reino de Celama* de Luis Mateo Díez y *La soñadora* de Gustavo Martín Garzo”. Diss. University of Cincinnati, 2010. Dusserratuibs & Theses: Full Text, Proquest. Llc. 14 Jun. 2010.
- Beisel, Inge. *El arte de la memoria: Incursiones en la narrativa española contemporánea*. Mannheim: ASK, 1991. Impreso.
- . “La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares” *La novela española actual: autores y tendencias*. Eds. Alfonso de Toro and Dieter Ingenschay. Kassel: Reichenberger, 1995. Impreso.
- Castro Díez, Asunción. “Espacio y memoria en los narradores leoneses” Eds. Celma Valero, María Pilar. González, José Ramón [Eds.]. *Lugares de ficción: la construcción del espacio en la narrativa actual*, Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 2010. Impreso.
- Caudet, Francisco. “Memoria y representación en la narrativa española contemporánea” *Sociohistórica*, no. 11-12, 2002. Impreso.
- Celma Valero, María Pilar, González, José Ramón. “Presentación” de María Pilar Celma y José Ramón González (Eds.), *Lugares de Ficción*, Valladolid: Cátedra de Miguel Delibes, 2010, p. 11.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday life*. Traducido del francés por Steven Randall. Berkley: University of California Press, 1984. Impreso.
- Delgado Batista, Yolanda. “Julio Llamazares: Mi visión de la realidad es poética” *Espéculo: revista de estudios literarios*, (12-1999), p. 12.
- García, Jordi. “Estado cultural y posmodernidad literaria”. Ed. Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000*. Primer suplemento, Barcelona: Crítica, 2000. Impreso.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996. Impreso.
- Gullón, Germán. “Espacio inercial en las letras españolas Circa 1900: del paradigma crítico romántico al post-realista” en *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la raealidad*. Wolfgang Matzat (Ed.), Madrid: Iberoamericana, 2006. p. 21.
- Jamerson, Frederic. *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.
- Lefebvre, Henri. *The production of space*. Cornwall: Blackwell Publishing, 1991. Impreso.

- Liikanen, Elina. “*La lluvia amarilla* de Julio Llamazares: un monólogo autónomo”. Diss. University of Helsinki, 2003. Dussertuibs & Theses: Full Text, Proquest. Llc. Nov. 2005.
- Llamazares, Julio. *Luna de lobos*. Barcelona: Seix Barral, 2011. (Primera edición en 1985). Impreso.
- *El río del olvido*. Barcelona: Seix Barral, 1990. Impreso.
- *La lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral, 2011 (trigésima impresión). Impreso.
- *Escenas de cine mudo*. Seix Barral: Barcelona, 2004. Impreso.
- *El cielo de Madrid*. Madrid: Santillana, 2005. Impreso.
- *En Babia*. Barcelona: Seix Barral, 1991. Impreso.
- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la guerra civil española en la novela contemporánea*. Berlín: Edition Tranvía-Verlag Walter Frey, 2004. Impreso.
- Marco, José María. “Julio Llamazares, sin trampas” en *Quimera*, 80,1989, p. 29.
- Martínez García, F. “El poema lírico: ¿Una ficción narrativa?”, *Tropelias* 5-6, (1994-65), pp.207-254.
- Merino, José María. *Ficción continua*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Impreso.
- Miñambres, Nicolás. “*La lluvia amarilla* de J. Llamazares: El dramatismo lírico y simbólico del mundo rural”, *Ínsula*, 502, (octubre-noviembre), 1988, pag. 20.
- . “La narrativa de Julio Llamazares”, *Ínsula*, 572-573 (agosto-septiembre, 1994), pag. 26.
- Nesher, Wirth. *City Codes*. Cambridge: Cambridge UP, 1996. Impreso.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire.” Ed. Robert O’Meally Genevieve Fabre. *History and Memory in African-American culture*. New York: Oxford University Press, 1994. Impreso.
- Otero-Blanco, Agustín. “*Luna de lobos*, de Julio Llamazares: la memoria popular en un espacio natural mítico”. *Romance Languages Annual* 9, 1997. Impreso.
- París-Huesca, Eva. “El espacio de la memoria en *El cielo de Madrid*”. *Lucero* 21 (2011). p. 130-142.
- Penzkofer, Gerhard. “La memoria anti-épica en la novelas de Julio Llamazares” *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Ed. Wolfgang Matzat. Madrid: Iberoamericana, 2010. Impreso.

- Pardo Pastor, Jordi. "Significación metafórica en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares" *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N°21, 2002.
- Santos, Alonso. "La transición: hacia una nueva novela". *Ínsula*, num. 512-513, 1989, p. 14.
- Senabre, Ricardo. "El cielo de Madrid". *ABC Cultural*. (3-3-2005): p. 20.
- Suárez Rodríguez, María Antonia. *La mirada y la memoria de Julio Llamazares: paisajes percibidos, paisajes vividos, paisajes borrados (memoria de una destrucción y destrucción de una memoria)*. León: Universidad de León, 2004.
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.