

LA LLUVIA AMARILLA
de Julio Llamazares:
¿un monólogo autónomo?

Elina Liikanen
Tesina *pro gradu*
Filología Hispánica
Departamento de Lenguas Románicas
Universidad de Helsinki
Noviembre de 2003

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN	3
2 EL MONÓLOGO INTERIOR AUTÓNOMO	4
2.1 El monólogo interior.....	4
2.1.1 Hacia una definición	4
2.1.2 La tipología de Genette	6
2.1.3 La tipología de Cohn.....	8
2.1.4 Corriente de conciencia <i>versus</i> monólogo interior.....	12
2.2 El monólogo autónomo	17
2.2.1 Definición y características	17
2.2.2 El problema de intimidad	25
2.2.3 Manifestaciones lingüístico-estilísticas.....	28
2.2.4 El monólogo rememorativo como modalidad del monólogo interior autónomo.....	32
3 LA LLUVIA AMARILLA Y EL MONÓLOGO INTERIOR.....	34
3.1 Estudios anteriores sobre <i>La lluvia amarilla</i>	34
3.2 El discurso del protagonista: un monólogo interior.....	36
3.3 ¿Un monólogo autónomo?.....	47
4 LA LLUVIA AMARILLA Y EL PROBLEMA DE INTIMIDAD	52
4.1 El papel de la mirada	52
4.2 La equiparación de lo exterior con lo interior	58
4.2.1 La introducción de la equiparación en el texto	58
4.2.2 La personificación de la naturaleza y del pueblo	61
4.2.3 La metáfora natural en la descripción del personaje.....	64
4.2.4 Concreción de elementos abstractos	66
4.2.5 La encarnación de experiencias en objetos	71
4.3 La simbología del amarillo	72

5 ESTRUCTURA Y TEMPORALIDAD DE <i>LA LLUVIA AMARILLA</i>	77
5.1 División del texto.....	77
5.1.1 Unidades.....	77
5.1.2 Párrafos	80
5.1.3 Capítulos	85
5.2 La temporalidad.....	88
5.3 La repetición y la circularidad	93
6 CONCLUSIONES	96
FUENTE PRIMARIA.....	102
BIBLIOGRAFÍA	102
 Anexo 1 Ejemplos de dos tipologías	
Anexo 2 La historia y el texto en <i>La lluvia amarilla</i>	

1 INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo analizamos la segunda novela de Julio Llamazares, *La lluvia amarilla* (2001). Esta novela está escrita completamente en forma de monólogo interior y, por tanto, tiene una estructura y unas características muy particulares. Nuestro objetivo es, en primer lugar, estudiar las peculiaridades que muestra el monólogo de la obra y, en segundo lugar, determinar si se puede adscribir la novela a la modalidad de monólogo interior autónomo, tal como la define Dorrit Cohn en su obra *Transparent Minds* (1983). El tema nos parece oportuno ya que ningún estudio anterior se ha ocupado de definir la modalidad del monólogo interior en *La lluvia amarilla*, a pesar de que se han publicado bastantes artículos sobre otros aspectos de la novela.

En el capítulo dos presentamos el marco teórico de este estudio. El monólogo interior ha sido un tema muy discutido entre los teóricos y los críticos literarios durante más de un siglo y, en consecuencia, consideramos necesario presentar algunos acercamientos al tema para aclarar los presupuestos teóricos sobre los que se asienta este trabajo. Debido al gran número de estudios que se han realizado sobre el monólogo interior, hemos visto necesario hacer una división de los mismos en dos grupos de la manera sugerida por Maria Kakavoulia (1992). En particular, queremos prestar atención a la modalidad del monólogo interior a que Dorrit Cohn (1983) denomina *monólogo interior autónomo*. Esta modalidad es la más auténtica, ya que pretende transmitir el discurso interior del personaje simultáneamente a su formación y sin mediación por parte de un narrador. La forma del monólogo autónomo implica una serie interesantísima de cuestiones tanto teóricas como prácticas, pero ha sido relativamente poco estudiada porque se encuentra –por lo menos, en una forma pura– en muy pocas obras literarias.

En el capítulo tres aplicamos el marco teórico presentado más arriba a la novela de Llamazares. Comenzamos resumiendo qué tipo de estudios anteriores existen sobre *La lluvia amarilla* y, a continuación, presentamos la novela brevemente. En este capítulo nuestro propósito es, en primer lugar, demostrar que la obra se trata efectivamente de un monólogo interior y, asimismo, señalar sus particularidades. En segundo lugar, analizamos si el monólogo interior de la novela se adapta a la definición del monólogo interior autónomo de Cohn, e indicamos los puntos problemáticos y las cuestiones que vamos a tratar con detalle más adelante.

En el capítulo cuatro nos dedicamos a analizar el papel del paisaje y de la mirada en el texto, y estudiamos también ciertos tropos llamazarianos y su función en la obra. Señalamos cómo los procedimientos mencionados sirven para hacer comprensible el discurso mental –privado, enredado y lleno de alusiones personales– del protagonista sin que el texto pierda la ilusión de intimidad. Estudiamos, asimismo, cómo la descripción de la naturaleza y del pueblo reflejan la interioridad del personaje central en la novela.

En el capítulo cinco, procuramos descubrir los principios de composición de *La lluvia amarilla*. Queremos averiguar si la estructura y la temporalidad de la obra reflejan la experiencia y la psicología del protagonista o si son productos de una manipulación exterior. Prestamos atención a las distintas divisiones del texto, e indicamos la importancia que tienen con respecto a la modalidad del monólogo interior. A continuación, estudiamos la temporalidad de la novela desde dos puntos de vista diferentes, es decir, desde el del lector y el del propio protagonista. Antes de terminar este último capítulo, dedicamos un apartado a la función que desempeñan las abundantes repeticiones en la obra y comentamos brevemente el papel de la circularidad en *La lluvia amarilla*.

En el capítulo seis, repasamos los puntos principales de este trabajo y presentamos los resultados que hemos obtenido al analizar la novela de Llamazares. Asimismo, ofrecemos nuestra respuesta a la cuestión de si se puede o no considerar *La lluvia amarilla* un monólogo interior autónomo.

2 EL MONÓLOGO INTERIOR AUTÓNOMO

2.1 El monólogo interior

2.1.1 Hacia una definición

El monólogo interior es un término literario que se ha discutido mucho a partir del año 1886 en que se publicó *Les Lauriers sont coupés* de Édouard Dujardin, generalmente

considerada la primera novela enteramente en forma de monólogo interior. Se ha definido el término de varias maneras y según varios criterios, pero los resultados han sido, muchas veces, confusos y hasta contradictorios. Especialmente problemática ha resultado la delimitación del monólogo interior con relación a otro término próximo, *la corriente de conciencia*. Estudiaremos la diferencia entre estos dos términos más adelante (apartado 2.1.4).

Maria Kakavoulia (1992: 7, 23-70) traza en su obra una historiografía del monólogo interior, y divide los estudios sobre el tema en dos grupos. El primer grupo comprende los trabajos más antiguos¹ que, generalmente, utilizan un vago criterio estilístico² y conceptual³ para definir el monólogo interior. Suelen simplificar el aspecto formal de la definición y sufren una gran influencia de las teorías psicológicas de su tiempo. Además, en los primeros estudios se utilizan los conceptos monólogo interior y corriente de conciencia como sinónimos, o no se distingue claramente entre los dos. Los críticos y teóricos que pertenecen a este grupo opinan que el monólogo interior abarca varios niveles de la conciencia y, por tanto, incluyen en él, aparte de pensamientos verbalizados, también sensaciones e imágenes preverbales, anteriores al habla. Kakavoulia considera que estos estudios crean una confusión terminológica por el hecho de fundarse en una argumentación y en un criterio inconsistentes y que, por consiguiente, no sirven de base para la clasificación de distintos tipos de monólogo interior. (Kakavoulia 1992: 7, 22-31.) Volveremos a observar los rasgos típicos de los estudios del primer grupo más abajo al tratar la obra de Robert Humphrey y las características de la corriente de conciencia (apartado 2.1.4).

El segundo grupo consta, principalmente, de estudios narratológicos realizados a partir de los años 70. En este grupo entran, entre otras, las obras *Narrative Discourse* (1980) de Gérard Genette y *Transparent Minds* (1983) de Dorrit Cohn. Tanto Genette como Cohn, a diferencia de los estudios anteriores, asumen una correspondencia completa

¹ Kakavoulia (1992: 23) cita, entre otras, las siguientes obras: Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (1955); Friedman: *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method* (1955); Kumar: *Bergson and the Stream of Consciousness Novel* (1963); y Edel: *The Psychological Novel* (1961). Las obras *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española* (1980) de Silvia Burunat y *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual* (1977) de Tomas Yerro Villanueva pertenecen claramente a este grupo, aunque fueron publicados más tarde.

² Sobre todo, la sintaxis reducida y caótica.

³ “By implying conceptual rather than formal criteria, i.e., defining IM [interior monologue] in terms of the level and content of consciousness it represents [...]” (Kakavoulia 1992: 29).

entre el pensamiento y el lenguaje, o sea, consideran el monólogo interior un fenómeno puramente verbal, y utilizan un sólido criterio formal (narratológico, lingüístico, gramatical) para definirlo. Mientras los estudios del primer grupo examinaban "el punto de vista" en los monólogos, Genette y Cohn separan claramente los dos aspectos de la narración que incluye "el punto de vista", es decir, *la voz narrativa* (quién habla) y *la focalización* (quién percibe). Además, prestan atención al hecho de que se puede utilizar el monólogo interior o como una técnica narrativa o como una forma autónoma. Los planteamientos de Genette y de Cohn no son iguales, pero ambos se basan en un criterio coherente que permite la formulación de una tipología operante de monólogo interior. (Kakavoulia 1992: 7, 23, 26, 42.)

A continuación, presentamos primero brevemente las tipologías de Genette (apartado 2.1.2) y de Cohn (apartado 2.1.3), y luego procuramos ilustrar las diferencias entre los estudios del primer y del segundo grupo contrastando la obra *Stream of Consciousness in the Modern Novel* de Robert Humphrey, publicada en 1955, con *Transparent Minds* de Cohn (apartado 2.1.4).

2.1.2 La tipología de Genette

Narrative Discourse (1980) de Gérard Genette es uno de los estudios literarios estructuralistas más importantes y más citados en que Genette retoma y elabora el modelo de análisis narrativo adoptado por los formalistas rusos. El autor trata el monólogo interior, principalmente, al clasificar las técnicas narrativas utilizadas para presentar el discurso hablado⁴, o sea, no separa el pensamiento del habla sino que su clasificación abarca tanto el discurso interior como el que se enuncia en voz alta.

Genette distingue entre tres modalidades de presentar el discurso de los personajes con relación a *la distancia narrativa*, o sea, según cómo se regula la información narrativa. *Narrated speech* es la modalidad más distante y reducida porque no reproduce las

⁴ Genette (1980) opone *mimesis*, narración de palabras, a *diégesis*, narración de sucesos. Chatman (1990: 109-138) critica esta oposición, y sugiere la adopción de un concepto ampliado de narrativa el cual comprendería tanto la *mimesis* como la *diégesis* de Genette. En consecuencia, podríamos entender la entidad ficticia *narrador* tanto en el sentido tradicional (*teller*, una personalidad humana) como en un sentido más abierto (*shower*, un agente impersonal, no necesariamente humano). Chatman propone el término *presentador* (en inglés, *presenter*) para denominar al narrador impersonal.

palabras exactas del personaje sino que transmite solamente la idea. *Transposed speech in indirect style*⁵ es una modalidad algo más mimética, pero la presencia del narrador es aún evidente y no existe la certeza de que se reproduzca fielmente las palabras que el personaje “realmente” utilizó. En *reported speech*, el narrador cede terreno al discurso del personaje después de haberlo meramente introducido y, por tanto, esta modalidad crea el mayor efecto mimético. Con otras palabras, el *reported speech* es una citación directa de las palabras del personaje, y si las palabras corresponden al habla interior del personaje, se trata de lo que generalmente llamamos monólogo interior. (Véanse ejemplos en el anexo 1.) (Genette 1980: 162-164,169-173; Kakavoulia 1992: 46-49.)

Genette considera el término monólogo interior desacertado porque, en su tipología, da igual si el discurso del personaje es interior o enunciado en voz alta. Lo que le interesa realmente es la situación narrativa, es decir, la cuestión de si el discurso del personaje está mediatizado por un narrador o no. Genette denomina *immediate speech* a la modalidad en que se ha llevado al extremo la mimesis del habla: en ella, el narrador desaparece y el personaje toma la palabra desde el principio. Es decir, el discurso directo del personaje asume la función de la narración y constituye un texto por sí mismo. El *immediate speech* no abarca necesariamente toda la obra, característica que lo diferencia del monólogo autónomo de Cohn que trataremos más abajo. En realidad, Genette no dedica muchas páginas a discutir las características del monólogo interior, pero, sin embargo, sus ideas han resultado sumamente útiles porque consiguen clarificar tres puntos fundamentales, que vamos a tratar a continuación, en cuanto a la naturaleza de esta técnica y a la especificidad de sus adaptaciones a distintos contextos narrativos. (Genette 1980: 173-174; Kakavoulia 1992: 50.)

El primer punto corresponde a la relación entre el *reported* y el *immediate speech*. Según Genette, hay que hacer una diferencia entre la situación en que se presenta el discurso del personaje mediatizado por el narrador y aquella en la que el discurso del personaje cobra independencia. El segundo punto trata de la relación entre el *transposed speech in*

⁵ En español, se conoce esta modalidad generalmente con el nombre de *discurso indirecto libre*. Sin embargo, optamos por no traducir al español los términos utilizados por Genet, ya que la traducción, a menudo, implica un cambio en los presupuestos teóricos.

*indirect style*⁶ y el *immediate speech*, dos modalidades distintas, pero frecuentemente confundidas. Genette (1980:174), explica la diferencia:

[...] in free indirect speech, the narrator takes on the speech of the character, or if one prefers, the character speaks through the voice of the narrator, and the two instances are then *merged*; in immediate speech, the narrator is obliterated and the character *substitutes* for him.

Es decir, en el discurso indirecto libre la voz pertenece al narrador (aunque éste reproduce el discurso del personaje) y en el *immediate speech*, al personaje. (Genette 1980: 173-175; Kakavoulia 1992: 50.)

El tercer punto tiene que ver con las observaciones de Genette acerca de los intentos más tempranos de definir el monólogo interior. Muchas veces se ha insistido en la necesidad de una forma ilógica, caótica e inarticulada, o de una modalidad de lengua reducida al mínimo sintáctico, para representar el pensamiento íntimo, pero Genette defiende que la definición del monólogo interior no es una cuestión de lengua o de estilo⁷ sino que debe basarse únicamente en la distancia narrativa, es decir, en el grado en que el discurso del personaje se emancipa del discurso del narrador. (Genette 1980: 174; Kakavoulia 1992: 51.)

En *Narrative Discourse* (1980), Genette se concentra en el aspecto diegético de la narración (narración de sucesos), y presta poca atención al mimético (narración de palabras). Es decir, se interesa más por la categoría de focalización en vez de la de voz, que sería más interesante al tratar el monólogo interior. En este aspecto, nos resulta más útil la tipología propuesta por Dorrit Cohn, a la que dedicaremos el siguiente apartado.

2.1.3 La tipología de Cohn

Transparent Minds (1983) de Dorrit Cohn es un estudio tipológico de los modos narrativos para presentar la conciencia en la ficción. En oposición a Genette, la autora distingue, en el nivel ficticio, entre el habla y el pensamiento. El habla es un acto verbal exterior, observable, y el pensamiento un acto interior y privado, pero también verbal.

⁶ En la tipología de Cohn (1983), *narrated monologue*.

⁷ Genette critica, especialmente, a Édouard Dujardin que insiste en un criterio estilístico: “*The bond [...] between intimacy of thought and the nonlogical and nonarticulated nature of it is, clearly, a prejudice of the age*” (Genette 1980: 174).

Según la definición de Cohn (1983: 90), el monólogo interior consiste en "*mimesis of an unheard language*", es decir, en la representación (no imitación) del lenguaje interior. Por tratarse de lenguaje, el monólogo está estrictamente limitado a la parte verbal de la conciencia y a la actividad lingüística de la mente; o sea, Cohn excluye del monólogo interior las percepciones, las sensaciones y los demás contenidos mentales preverbales que los teóricos de la corriente de conciencia solían incluir en él.

En *Transparent Minds* (1983), Cohn presta atención al hecho de que el término monólogo interior ha sido utilizado en relación con dos fenómenos literarios de características muy diferentes. En primer lugar, el monólogo interior puede entenderse como una **técnica narrativa** que presenta la conciencia de un personaje por medio de una citación directa de sus pensamientos en un contexto narrativo en primera o en tercera persona. En este caso, el monólogo es mediado por una voz narrativa y forma solamente una parte del texto. En segundo lugar, el término puede referirse a una **forma independiente** –a un caso límite de la narración en primera persona– que consiste únicamente en el fluir directo del pensamiento de un personaje sin mediación por parte de un narrador. Cohn (1983: 14) define esta forma de la manera siguiente: "*a narrative genre constituted in its entirety by the silent self-communion of a fictional mind*" y, para distinguirla de la técnica, la renombra *monólogo interior autónomo* o, simplemente, *monólogo autónomo*⁸. (Cohn 1983: 15-17.) En estudios posteriores, por lo menos Kakavoulia (1992) y Kłosińska-Nachin (2001) han adoptado esta distinción de Cohn⁹.

El monólogo autónomo de Cohn se parece mucho al *immediate speech* de Genette: en los dos, el pensamiento de un personaje sustituye al narrador y constituye un texto por sí mismo. Sin embargo, hay una diferencia considerable entre los dos, como ya hemos mencionado más arriba. Para ser considerado *immediate speech*, el monólogo no necesita ocupar toda la extensión de la obra sino que, según las palabras de Genette (1980: 174), "*it's sufficient, whatever the monologue's extent may be, for it to happen on its own, without the intermediacy of a narrating instance*". Sin embargo, Cohn admite en la categoría de monólogo autónomo solamente obras que consistan únicamente y en

⁸ En el original (Cohn 1983), en inglés, *autonomous interior monologue* o *autonomous monologue*.

⁹ También Castañeda (2002) aplica la tipología de Cohn, pero no distingue claramente entre el monólogo interior como técnica narrativa (*self-quoted* y *self-narrated monologue*) y como forma autónoma (*autonomous monologue* y *memory monologue*) y, por consiguiente, su análisis resulta algo confuso.

su totalidad en monólogo interior, o sea, en la reproducción del pensamiento de uno o de varios personajes.

En *Transparent Minds* (1983), Cohn distingue, en total, seis tipos de monólogo interior (véanse ejemplos en el anexo 1)¹⁰. En primer lugar, como hemos visto más arriba, hace una distinción entre el monólogo interior como técnica y como forma autónoma, según la presentación contextual o independiente del pensamiento del personaje, respectivamente. En segundo lugar, divide la técnica en dos modalidades: *el monólogo citado* y *el monólogo narrado*¹¹. El monólogo citado corresponde al *reported speech* de Genette, o sea, se trata de una citación directa del pensamiento de un personaje introducido por un narrador. Dentro de la citación, se refiere siempre al personaje en primera persona y al momento narrado (que también es el momento de la locución) en presente. Sin embargo, en la introducción, el narrador puede referirse al personaje en tercera o en primera persona. La utilización de la primera persona significa que el narrador y el personaje son, en realidad, una misma persona, y lo que hace el narrador es recordar y citar sus pensamientos anteriores. En consecuencia, Cohn ve necesario dividir el monólogo citado en dos submodalidades según el contexto narrativo: el monólogo citado y el *autocitado*¹².

El monólogo narrado, por su parte, corresponde al discurso indirecto libre de Genette. En otras palabras, se trata de la modalidad que transmite el discurso interior del personaje por medio de la voz del narrador. Lingüísticamente, es la modalidad más compleja: el narrador presenta los pensamientos del personaje en tercera persona y los tiempos verbales del discurso interior se adaptan a los tiempos de la narración; pero, aparte de estos cambios de persona y de tiempo, el texto reproduce palabra por palabra el discurso del personaje. (Cohn 1983: 14.) No obstante, aquí también existe la posibilidad de que el personaje sea el *yo* anterior del narrador y, por tanto, Cohn distingue dos submodalidades al igual que en el caso del monólogo citado, es decir, el monólogo narrado y el *autonarrado*¹³.

¹⁰ Omitimos aquí la modalidad *psycho-narration* porque ésta, en realidad, consiste en la descripción de la conciencia del personaje por un narrador omnisciente y, por tanto, tiene poco o nada que ver con el monólogo interior entendido como mimesis del lenguaje interior.

¹¹ En el original (Cohn 1983), en inglés, *quoted monologue* y *narrated monologue* respectivamente. Pozuelo Yvancos (1994: 236) utiliza las traducciones *monólogo referido* y *monólogo narrativizado*.

¹² Cohn (1983) utiliza, en inglés, las denominaciones *quoted monologue* y *self-quoted monologue*.

¹³ Cohn (1983) utiliza, en inglés, las denominaciones *narrated monologue* y *self-narrated monologue*.

En resumen, hasta aquí hemos distinguido cinco tipos de monólogo interior:

- 1) monólogo citado (técnica),
- 2) monólogo autocitado (técnica),
- 3) monólogo narrado (técnica),
- 4) monólogo autonarrado (técnica) y
- 5) monólogo autónomo (forma independiente).

El sexto tipo, que llamaremos *monólogo rememorativo*¹⁴, no había sido considerado desde un punto de vista tipológico antes de *Transparent Minds* (Kakavoulia 1992: 63). Es una submodalidad del monólogo autónomo, es decir, se trata de una forma independiente, de un texto que consiste únicamente en el pensamiento de un personaje en primera persona. Sin embargo, se diferencia del monólogo autónomo propiamente dicho por el hecho de enfocarse exclusivamente en los recuerdos del personaje en vez de hacerlo en el momento de la locución. Por tanto, mientras en el monólogo autónomo predomina el tiempo verbal presente, en el rememorativo encontramos solamente tiempos pretéritos.

Transparent Minds (1983) presenta la tipología de las modalidades de monólogo interior más completa y detallada que se ha producido hasta hoy día. Cohn parte de un criterio lingüístico y narratológico sólido, pero toma en cuenta también la evolución histórica del monólogo interior que, sin embargo, no podemos tratar aquí por cuestiones de espacio. En este estudio, adoptamos de Cohn la definición del monólogo interior y la separación del monólogo interior como técnica y como forma independiente. A continuación (apartado 2.2), nos centraremos en las formas independientes y examinaremos más detenidamente la definición y las peculiaridades del monólogo autónomo y del rememorativo, ya que son las modalidades en las cuales nos vamos a concentrar al analizar la obra de Llamazares. Antes de abordar este aspecto, vamos a contrastar el monólogo interior con la corriente de conciencia para aclarar algunas implicaciones psicológicas de estos conceptos aplicados a la literatura.

¹⁴ En el original (Cohn 1983), en inglés, *memory monologue*. Adoptamos la traducción de monólogo rememorativo de Kłosińska-Nachin (2001: 69).

2.1.4 Corriente de conciencia *versus* monólogo interior

Especialmente en los estudios más antiguos hay mucha confusión en cuanto a la definición del monólogo interior en relación con la de la corriente de conciencia. En algunos trabajos se usan los dos términos como sinónimos, pero en otros se excluyen mutuamente. A veces se considera el monólogo interior una técnica dentro del género de la corriente de conciencia, pero, en otras ocasiones, la corriente de conciencia aparece como una técnica, y el monólogo interior se considera un género. Además, en algunos estudios se distingue entre dos tipos de monólogo interior, el clásico y el moderno, y para referirse al clásico se usa el término corriente de conciencia. Vamos a presentar aquí, brevemente, dos planteamientos distintos sobre el tema: el primero pertenece a Robert Humphrey (1955), teórico de la corriente de conciencia, y el segundo a Dorrit Cohn (1983). En la historiografía de Kakavoulia presentada más arriba, Humphrey se sitúa en el primer grupo y Cohn, en el segundo.

En su obra *Stream of Consciousness in the Modern novel* (1955: 4), Humphrey define la literatura de corriente de conciencia¹⁵ de la manera siguiente:

[...] we may define stream-of-consciousness fiction as a type of fiction in which the basic emphasis is placed on exploration of the prespeech levels of consciousness for the purpose, primarily, of revealing the psychic being of the characters.

El autor considera que la conciencia abarca un área mental más amplia que la mera inteligencia o la memoria, o sea, que cubre el área entera de la atención mental, desde el estado de inconsciencia hasta el nivel más racional, comunicativo. Esto incluye también los niveles preverbales de la conciencia, es decir, aquellos que carecen de razonamiento necesario para la verbalización. Para Humphrey, la peculiaridad de la literatura de corriente de conciencia se halla, precisamente, en prestar especial atención a estos niveles preverbales, mientras que otras formas de la novela psicológica se concentran en los más superficiales, los verbales. En efecto, él opina que las novelas psicológicas que no prestan atención a la parte preverbal de la conciencia no se pueden incluir en el género de la corriente de conciencia. (Humphrey 1955: 2-4.)

¹⁵ Yerro Villanueva (1977) y Kłosińska-Nachin (2001) traducen el término *stream of consciousness* al castellano como corriente de conciencia, pero Burunat lo usa en inglés porque considera que no se ha podido traducir acertadamente. Añade, sin embargo, que se conoce generalmente como el *fluir* de la conciencia (Burunat 1980: 3).

Humphrey intenta también aclarar la confusión entre los términos corriente de conciencia y monólogo interior. Afirma que para él, de ningún modo, son sinónimos sino que la corriente de conciencia constituye un género y el monólogo interior, solamente, una técnica¹⁶ que se utiliza (entre otras) dentro de este género. Añade, sin embargo, que todas las novelas en que aparece la técnica del monólogo interior no pertenecen al género de corriente de conciencia. No obstante, aunque Humphrey realiza la distinción entre los dos términos, es difícil notar una diferencia contundente entre sus definiciones de corriente de conciencia y de monólogo interior:

Interior monologue is, then, the technique used in fiction for representing the psychic content and processes of character, partly or entirely unuttered, just as these processes exist at various levels of conscious control before they are formulated for deliberate speech (Humphrey 1955: 24).

O sea, para Humphrey, el monólogo interior, también, incluye varios niveles de la conciencia y abarca tanto los contenidos como los procesos mentales. El autor considera que esta técnica presenta el contenido de la conciencia en su estado incipiente, antes de que se formule el habla, y que esta característica es también la que diferencia el monólogo interior del soliloquio, otra técnica que vamos a tratar más adelante. (Humphrey 1955: 24-25.)

En su estudio, Humphrey divide el monólogo interior en dos modalidades: directo e indirecto. Esta división comparte algunas características con las de Genette y de Cohn, pero, por falta de precisión y a causa de algunas confusiones, resulta poco operante. En primer lugar, el autor define el monólogo interior directo como un tipo de monólogo que no tiene oyentes (el personaje no habla a otro personaje ni al lector) y que se presenta sin intervención por parte del autor (narrador). Más adelante, sin embargo, dice que en algunos casos el autor (narrador) puede aparecer como guía o como comentarista, especialmente, cuando se trata de personajes psicológicamente más complejos o de niveles más profundos de la conciencia. (Cohn 1983: 10; Humphrey 1955: 25-28.) Es decir, Humphrey mezcla en su monólogo interior directo dos modalidades muy diferentes, las que Cohn denomina monólogo autónomo y monólogo citado.

¹⁶ Humphrey (1955: 5) muestra una actitud contradictoria: “[Interior monologue] is not a term to name a particular method or technique; although it probably was used originally in literary criticism for that purpose. One can safely conjecture that such a loose and fanciful term was a radiant buoy to well-meaning critics who had lost their bearings.” Unas páginas más adelante, sin embargo, define el monólogo interior como una técnica literaria.

En segundo lugar, Humphrey distingue el monólogo interior indirecto del directo, principalmente, por el hecho de que en éste se utiliza el pronombre de primera persona y en aquél, el de la segunda o de la tercera persona. En el monólogo indirecto el lenguaje del narrador y el del personaje se funden y, por tanto, se produce la sensación de que el autor (narrador) está continuamente presente. Según Humphrey, esta modalidad ofrece mayores posibilidades de descripción y de exposición y, también, permite mayor coherencia porque el narrador puede seleccionar el material que presenta. (Humphrey 1955: 28-29.) En la tipología de Cohn, este tipo correspondería, principalmente, al monólogo narrado.

Como mencionamos más arriba, Humphrey separa, además, el monólogo interior del soliloquio. La base de la distinción es fundamentalmente estilística: el soliloquio se realiza en soledad pero, sin embargo, asume un público y, por tanto, adquiere mayor coherencia ya que está destinado a comunicar ideas y emociones en vez de mera identidad psíquica.¹⁷ O sea, Humphrey define el soliloquio en la novela de corriente de conciencia como una técnica que presenta los contenidos y los procesos psíquicos del personaje directamente al lector sin presencia del autor (narrador), pero con un público tácito. El “punto de vista”¹⁸ pertenece al personaje y el nivel de la conciencia es superficial (verbal). (Humphrey 1955: 35-36.) Tanto Cohn como Genette se oponen a la idea de que el término monólogo interior debería aplicarse solamente al monólogo moderno, asociativo, fluctuante, ilógico, espontáneo, y el soliloquio a las formas retóricas, racionales y deliberadas¹⁹. Kakavoulia (1992: 51) resume su postura del siguiente modo: “*An IM [interior monologue] text is not decided on the basis of the modality of its language because the latter can include a wide range of thought-idioms*”.

Humphrey basa su estudio en el concepto de corriente de conciencia que fue introducido por el psicólogo William James en su obra *The Principles of Psychology* en 1890²⁰. Para

¹⁷ Yerro Villanueva (1977: 71) hace la misma distinción: “*No debe confundirse el monólogo interior de la novela contemporánea con el ‘aparte’ del teatro tradicional, el cual consistía en la expresión coherente de un personaje dirigida al público, pero no escuchada por los demás personajes [...] La característica principal del monólogo interior es, precisamente, su falta de ordenación, su ilogicidad [...]*”

¹⁸ Humphrey usa el término punto de vista sin separar la voz de la focalización. En este caso, querrá decir que la voz pertenece al personaje que también es el focalizador.

¹⁹ Esta idea tiene su origen en el estudio de Dujardin *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* (1931) e influyó mucho en los primeros estudios sobre el monólogo interior y la corriente de conciencia (Kakavoulia 1992: 54-55).

²⁰ Aquí citamos la edición de 1981.

James, la conciencia es un estado del constante fluir, como una corriente de agua; de ahí, la denominación corriente de conciencia. Esta “corriente” no comprende solamente palabras sino que incluye también otros contenidos mentales, sobre todo, imágenes visuales y sensaciones²¹. (Humphrey 1955: 1-4; Cohn 1983: 78.) Para Dorrit Cohn, sin embargo, el modelo psicológico del monólogo interior es la actividad mental que los psicólogos llaman *lenguaje interior*, *habla interior* o *endophasy*. *La parole intérieure* de Victor Egger del año 1881 es el primer estudio psicológico sobre el tema:

At every instant the soul speaks its thoughts internally. This fact, disregarded by the majority of psychologists, is one of the most important aspects of our existence: it accompanies nearly all our activities; the series of internal words forms a quasi-continuous sequence, parallel to other psychic facts; it alone therefore represents a major part of each person's consciousness.²²

El lenguaje interior, según Egger, consiste en una secuencia de palabras mentales, o sea, es una actividad puramente verbal, mucho más restringida que la corriente de conciencia. Para Cohn, el monólogo interior se trata de una mimesis de este lenguaje oculto y, por consiguiente, en oposición a Humphrey, Cohn (1983: 56) considera que “*interior monologue is by definition limited to the linguistic activity of the mind*”.

En particular, Cohn considera muy desencaminada la idea de Humphrey de que el monólogo interior pueda reproducir varios niveles de la conciencia²³. Argumenta que si se quiere representar de manera verosímil una actividad mental en forma literaria, lógicamente, tiene que ser una actividad verbal: las palabras escritas pueden sustituir a las palabras mentales, pero la mimesis (entendida como reproducción, no imitación) de otros niveles mentales es un objetivo imposible de alcanzar²⁴. La idea de representar muchos niveles de la conciencia simultáneamente le parece a Cohn un propósito aún más disparatado, imposible tanto por la naturaleza del pensamiento como por la del texto literario. No importa cuántas sensaciones, percepciones o imágenes creamos que coexisten en la mente en un momento dado, las palabras se pueden pensar solamente una

²¹ Véase el capítulo IX (*The Stream of Thought*) de *The Principles of Psychology* (James 1981: 219-278), especialmente, las páginas 256-262.

²² Citado por Cohn (1983: 78) y, parcialmente, por Kakavoulia (1992: 30-31).

²³ “By employing conceptual rather than formal criteria, i.e., defining IM [interior monologue] in terms of the level and content of consciousness it represents, Humphrey's study [1995] is in fact a reproduction of what seems to be based on an error of the age: that IM [...] is employed [...] under the influence of the Freudian theory [...] and it therefore should be strictly related with the representation of some of the levels/strata of consciousness. But [...] how can the “pre-speech levels of consciousness!” be rendered by IM, a technique strictly and strongly involving the linguistic activity of a fictional mind?” (Kakavoulia 1992: 29-30.)

²⁴ Genette (1980: 164) opina lo mismo: “*mimesis in words can only be mimesis of words*”.

por una. Lo mismo vale para la lectura, y esta correspondencia basta para crear al lector una ilusión de realidad –ilusión de estar “leyendo una mente”. (Cohn 1983: 86-87.)

Las ideas de Humphrey y de Cohn reflejan las diferencias que ha habido y aún hay entre los psicólogos y filósofos en cuanto a la relación entre el lenguaje y el pensamiento. Las opiniones oscilan entre dos polos opuestos: unos creen que el pensamiento se forma independientemente del lenguaje y que el lenguaje es solamente el vehículo del pensamiento consumado; y otros, que el pensar consiste en la verbalización y que el pensamiento y las palabras con las que se expresa son uno y lo mismo. Evidentemente, los últimos otorgan al lenguaje interior un papel mucho más importante que los primeros. (Cohn 1983: 78-79; Kakavoulia 1992: 29-32.) Los novelistas, por supuesto, no tienen por qué adherirse a escuelas psicológicas o filosóficas, pero su concepción de la relación entre el pensamiento y el lenguaje, seguramente, influye a la hora de elegir las técnicas para representar la conciencia de sus personajes.

Si comprendemos, como Cohn, que el monólogo interior se limita a la actividad lingüística de la mente, es lógico que lo usen como técnica principal los autores que conciben el pensamiento como verbalización. Para éstos, el monólogo es un medio para entrar en la interioridad de sus personajes, descubrir su personalidad y su ser. Para otros, no obstante, el monólogo interior resulta una solución decepcionante por el hecho de que el lenguaje interior no puede transmitir todas las realidades psíquicas porque no todas son verbales. Los autores que piensan de esta manera, pueden, sin embargo, usar el monólogo interior, pero muchas veces lo hacen sólo para exponer la falsedad y la superficialidad del habla interior, o sea, para demostrar cómo el pensamiento verbalizado –el nivel más superficial de la conciencia– frecuentemente, en vez de revelar, más bien rechaza verdades perturbadoras. (Cohn 1983: 79-81.)

Aunque el monólogo interior se limite a los niveles más superficiales de la conciencia puede, no obstante, sugerir procesos psíquicos más profundos por debajo del nivel verbal. Si el monólogo da voz a todos los pensamientos que entran en la conciencia ficticia, se puede seguir en el texto la sucesión de las asociaciones mentales del personaje. Según la teoría freudiana, las asociaciones libres reflejan la subconsciencia sintomáticamente revelando fisuras e irregularidades en la textura del discurso, por ejemplo, asociaciones extrañas, *lapsus linguae*, repeticiones, omisiones. O sea, la

subconsciencia misma no puede ser citada directamente porque sus características son, en términos lingüísticos, tanto infra como supralingüísticas y totalmente distintas de las del lenguaje verbal, pero el monólogo interior puede, de manera realista, sugerir procesos psíquicos profundos prestando atención a las incongruencias del discurso y a la superficialidad del nivel verbal. (Cohn 1983: 87-88; Kakavoulia 1992: 39.)

No obstante, muchos autores prefieren utilizar el narrador u una técnica más indirecta que el monólogo interior²⁵ para captar los contenidos mentales que sus personajes no pueden verbalizar de modo verosímil. Por tanto, el monólogo interior aparece en la literatura generalmente sólo como una técnica narrativa entre otras y, la mayoría de las veces, mediado por una voz narrativa que comenta y explica los contenidos mentales del personaje y guía al lector. En consecuencia, el monólogo interior autónomo, despejado del contexto narrativo, es una forma relativamente poco frecuente, pero no por ello menos interesante. A continuación, vamos a observar las características específicas del monólogo autónomo.

2.2 El monólogo autónomo

2.2.1 Definición y características

James Joyce describió la novela *Les Lauriers sont coupés* de Édouard Dujardin, considerada generalmente la primera obra enteramente en forma de monólogo interior, de esta manera:

Dans *Les Lauriers sont coupés*, le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle de récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive.²⁶

Es decir, el lector de la obra se encuentra inmerso, desde el principio (hasta el final) del texto, sin interrupciones, en el pensamiento del personaje principal, y este fluir continuo del pensamiento reemplaza la forma narrativa habitual y nos transmite lo que el

²⁵ Por ejemplo, la *psiconarración* (*psycho-narration*): “una modalidad de discurso interior en la que la vida del personaje está referida con materiales enteramente narrativos. El narrador [...] habla de los pensamientos y sensaciones del personaje sin preocuparse de cederle la palabra.” (Kłosińska-Nachin 2001:61.) También en Cohn (1983).

²⁶ Citación de Valéry Larbaud en el prólogo de *Les Lauriers sont coupés* en la edición del 1925 (Cohn 1983:273). La misma cita aparece en inglés en Cohn (1983: 173), en Genette (1980: 173) y en Kakavoulia (1992:17).

personaje hace o lo que le pasa. Cohn adopta esta descripción de Joyce y basa en ella su propia definición del monólogo autónomo.

Según Joyce, el monólogo interior de la obra de Dujardin se diferencia de la narrativa habitual en tercera o en primera persona por el hecho de que presenta el pensamiento del personaje principal sin una introducción y sin interrupciones de un narrador. Es decir, el texto consiste únicamente en el pensamiento continuo del personaje y, por tanto, constituye una forma independiente –monólogo autónomo– en contraste con el empleo contextual, o sea, con el caso en que el habla interior del personaje aparece como una citación dentro de un marco narrativo. La falta de narrador implica, también, que el discurso mental del personaje principal se transmite al lector simultáneamente y sin mediación; es decir, se anula la distancia entre el tiempo narrado y el tiempo de la narración, o entre lo ocurrido y el momento de la locución. En “la forma narrativa habitual” a que se refiere Joyce, la acción precede siempre al lenguaje²⁷, pero en el monólogo autónomo la acción o la experiencia del personaje principal llega al lector al mismo tiempo que aquél la verbaliza en su mente.²⁸ (Cohn 1983:16-17, 173, 273; Kakavoulia 1992: 54; Kłosińska-Nachin 2001: 69.)

La falta de narrador plantea, por tanto, una cuestión importante en cuanto a la justificación epistemológica y a la verosimilitud de la forma de monólogo autónomo: si el habla interior del personaje consiste en pensamientos íntimos, no enunciados en voz alta, que simplemente se suceden sin ninguna intención comunicativa y, además, en el nivel ficticio no hay narrador que penetre en la mente del personaje y exponga sus contenidos, ¿cómo llega el discurso interior a cobrar una forma escrita? En efecto, el monólogo autónomo puede crear la ilusión de un fluir del pensamiento directo solamente eliminando el vínculo causal entre el discurso mental y el texto escrito²⁹. (Cohn 1983:

²⁷ “Common sense tells us that events may be narrated only after they happen” (Rimmon-Kenan 1983: 89).

²⁸ “The fictive narrating of [...] almost all the novels in the world [...] is considered to have no duration; or, more exactly, everything takes place as if the question of its duration had no relevance. One of the fictions of literary narrating – perhaps the most powerful one, because it passes unnoticed, so to speak – is that the narrating involves an instantaneous action, without a temporal dimension. Sometimes it is dated, but it is never measured [...]” (Genette 1980: 222.) En cuanto al monólogo autónomo, pasa exactamente lo contrario: se enfoca toda la atención en el momento de la locución.

²⁹ Romberg (1962: 99-100) tiene una visión curiosa al respecto: “[an interior monologue] is a piece of direct, and above all indirect, self-analysis, which is highly private in nature. It is conceived and experienced by the narrator but it simply cannot be thought of as being communicated by the narrator himself. It is clear that the author has fixed his point of view in the consciousness of the narrator, and it is

175-176; Cohn 1999: 105; Kłosińska-Nachin 2001: 47-48.) Cohn denomina esta característica del monólogo autónomo *problematic* o *unreal presentation* y Kłosińska-Nachin (2001: 47), por su parte, habla de *modo de representación* al referirse al mismo fenómeno, o sea,

a la manera en que el texto soluciona el problema de su origen, es decir, el de su verbalización y de su escritura y por tanto, plantea la cuestión de la justificación epistemológica, a saber, del modo en que la interioridad evocada en una novela ha sido conocida por su autor.

Seguramente, Joyce prestó atención a la problemática relacionada con la narración en el monólogo interior autónomo, ya que evita el término *narrador* en su descripción y asigna al *personaje principal* la voz que domina la novela.³⁰ El término *personaje* implica claramente que se trata de un ser ficticio³¹, pero resulta más adecuado que el *narrador* porque el personaje, en realidad, no narra nada a nadie³². El discurso del personaje se trata de una sucesión espontánea de pensamientos y, aunque el pensamiento adopte una forma verbal, no es enunciado en voz alta ni escrito ni se dirige a nadie.³³ El monólogo autónomo es, evidentemente, una forma de ficción, pero Cohn no lo considera necesariamente una forma narrativa. Probablemente, es lo mismo que Joyce sugirió al decir que en el monólogo interior de la obra de Dujardin el *fluir del pensamiento* reemplaza “la forma narrativa habitual”. (Cohn 1983: 173-174; Cohn 1999: 100; Kakavoulia 1992:18.)

likewise clear that in the characterization of the narrator he infallibly contains himself within the limits of this consciousness. And yet the author is detected behind the narrator! However earnestly we summon to our aid the willing suspension of disbelief, [character's] experiences cannot be narrated and communicated to the reader by any other person than an author. [...] Modern narrative prose has to a great extent departed from the issue of authority and no longer shows such an ardent solicitude to verify its facts for the sake of the illusion of reality; but has deepened and brought into sharper focus the study of the mind or mind which form the center in the story.”

³⁰ Kłosińska-Nachin (2001: 66), aunque habla de *autor* en vez de *narrador*, basa su definición del monólogo interior en esta característica: “*El monólogo interior es una modalidad de discurso interior en que el autor finge desaparecer por completo detrás de la voz del personaje y de sus categorías espacio-temporales.*”

³¹ “*Only fictional characters can be ‘heard’ as they put thoughts into words without speaking them aloud or writing them down; or rather, they can be ‘overheard’, for they address their discourse to no one, least of all to a reader.*” (Cohn 1983: 189)

³² Es decir, tampoco hay *narratario* si lo entendemos como el “*receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso y que asiste dentro del relato [texto] a su emisión en el instante mismo en que ésta se origina*” (Pozuelo Yvancos 1994: 230).

³³ Romberg (1962: 101): “*To the extent that a new ‘I’ has begun to dominate the narrative, it belongs to the author, in one or another of his manifestations, most often to a fictive person allowed to write, narrate, think, ruminate, freely without any apparent concern from the author for how these activities are communicated to the reader. This fictive person is not endowed with the narrative qualities that are implied in the concept of the first-person narrator [...]*”

La problemática relacionada con la narración y con la cuestión de si se trata de una forma narrativa o no se hace más comprensible si la consideramos en relación con la definición de *ficción narrativa* de Rimmon-Kenan (1983: 2)³⁴:

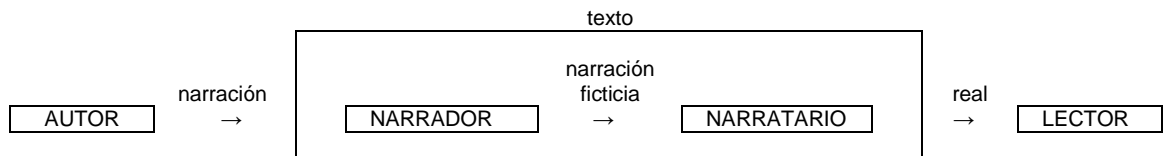
By 'narrative fiction' I mean the narration of a succession of fictional events. [...] the term *narration* suggests (1) a *communication* process in which the narrative as message is transmitted by addresser to addressee and (2) the *verbal* nature of the medium used to transmit the message.

La definición de Rimmon-Kenan contiene tres aspectos básicos: primero, *events* o sucesos; segundo, la representación verbal de estos sucesos; y, tercero, el acto de contar o escribirlos. O sea, Rimmon-Kenan respeta la distinción tripartita de Genette (1980) entre *histoire*, *récit* y *narration*³⁵, pero usa los términos en inglés, *story*, *text* y *narration* respectivamente. Aquí vamos a adoptar los equivalentes en castellano: utilizaremos el término *historia* para referirnos a los sucesos en el orden cronológico y causal de su sucesión; *texto* para referirnos al discurso hablado o escrito que se ocupa de contar los sucesos, no necesariamente respetando su orden cronológico; y *narración* para referirnos al acto de producir el texto. (Rimmon-Kenan 1983: 2-3.)

El tercer aspecto, la narración, puede ser considerado tanto en el nivel real como en el ficticio (véase el esquema más abajo). En el nivel real, se trata de la comunicación entre el autor y el lector por medio de la obra literaria. Sin embargo, desde el punto de vista narratológico, este proceso empírico de la comunicación es mucho menos relevante que su contrapartida en el nivel ficticio, dentro del texto. Es decir, lo que nos interesa realmente es el acto en que un narrador ficticio transmite el relato a un destinatario ficticio (narratario). Es importante tener en cuenta que de los tres aspectos de la narración ficticia solamente uno, el texto, está directamente disponible al lector. O sea, el lector llega a conocer la historia, el objeto del texto, y la narración, el proceso de la producción del texto, únicamente por medio del texto mismo. (Rimmon-Kenan 1983: 3-4.)

³⁴ Cohn ha sido criticada por no definir suficientemente los términos *narrative* (narrativa) y *narration* (narración) (véase Kakavoulia 1992: 66- 69). En su estudio, contrasta *narración* y *monólogo* enumerando las características del último: "*a-chronological presentation of past events, focus on the moment of locution, [...] non-communicative language patterns*" (Cohn 1983: 181). La obra de Rimmon-Kenan es posterior a la de Cohn, pero creemos que su definición sirve para aclarar el argumento de Cohn y que, por tanto, está justificado incluirla aquí.

³⁵ *Story, narrative* y *narrating* en la traducción que usamos de la obra de Genette (1980).



Si consideramos la narración como acto real, el monólogo autónomo encaja, sin problemas, dentro de la categoría de ficción narrativa de Rimmon-Kenan: primero, el pensamiento continuo del personaje se iguala a la narración de sucesos ficticios; segundo, hay ciertamente un proceso comunicativo entre el autor y el lector; y, tercero, se usa un medio verbal –la obra literaria– para transmitir el mensaje. Sin embargo, si observamos la narración en el nivel ficticio, nos encontramos con problemas. En primer lugar, falta el proceso comunicativo: el personaje principal, a quien pertenece la única voz del texto, solamente piensa para sí y no se dirige a nadie. En segundo lugar, falta también el medio verbal para transmitir el mensaje: el personaje únicamente piensa, no habla alto ni mucho menos escribe. Como dice Kłosińska-Nachin (2001: 48), “*el discurso interior hace caso omiso de su verbalización y de su escritura y esto es su característica inherente*”. En suma, si consideramos la narración como acto ficticio, podemos estar de acuerdo con Cohn y afirmar que el monólogo autónomo, en efecto, no es una forma narrativa.³⁶

En las formas narrativas, el tiempo es una sustancia que puede ser acelerada (sumario) o detenida (descripción), adelantada (por anticipación) o invertida (por retrospección), pero en el monólogo autónomo, por falta de manipulación por parte de un narrador, el tiempo avanza siempre con regularidad, a la par del pensamiento. Se guarda una correspondencia absoluta entre el tiempo y el texto³⁷ (tradicionalmente, el tiempo de la narración y el tiempo narrado), y la secuencia de las palabras en la página es la única marca del avance del tiempo. Como indica Cohn, se considera generalmente que el pensamiento avanza con más rapidez que un discurso hablado, pero si el personaje

³⁶ Genette (1980: 169) cuestiona el estatus narrativo del *reported speech*, pero por una razón algo distinta ya que en esta forma, claramente, hay un narrador: “*The narrator does not narrate the hero’s sentence; one can scarcely say he imitates it: he recopies it, and in this sense one can not speak here of narrative.*”

³⁷ Genette llama esta correspondencia entre el tiempo y el texto *isochronous narrative* y lo considera un caso puramente hipotético: “*The isochronous narrative, our hypothetical reference zero, would thus be here a narrative with unchanging speed, without accelerations or slowdowns, where the relationship duration-of-story/length-of-narrative would remain always steady. It is doubtless unnecessary to specify that such a narrative does not exist, and cannot exist except as a laboratory experiment.*” (1980: 88.) Esquemáticamente formula esta posibilidad hipotética $NT = ST$ (NT = narrative time, ST = story time) y la denomina *scene* (Genette 1980: 95).

central del monólogo autónomo no se fija en la hora, no podemos saber exactamente a qué velocidad avanza el monólogo³⁸. (Cohn 1983: 219-220.)

Aunque el monólogo interior transmite al lector simultáneamente lo que el personaje piensa, esto en absoluto quiere decir que el contenido del monólogo esté limitado al momento presente. Evidentemente, el personaje puede pensar en lo que experimenta, percibe o hace en el momento de la locución, pero puede también, por ejemplo, evocar sucesos del pasado o imaginar el futuro. Como dice Kłosińska-Nachin (2001: 68), “*El personaje del monólogo interior [...] está abierto a la afluencia simultánea de todas las dimensiones temporales*”, es decir, sus pensamientos ambulan libremente en el tiempo³⁹ y las asociaciones espontáneas lo llevan a saltar tanto de una idea a otra como de un recuerdo y de un tiempo a otros. Humphrey denomina *montaje temporal*⁴⁰ a esta mezcla y superposición de ideas y de recuerdos procedentes de varios momentos. Más adelante, vamos a tratar por separado una variante del monólogo autónomo –el monólogo rememorativo– que se enfoca completamente en el pasado y, por tanto, no vamos a detenernos aquí más con el tema. Basta con observar que, a diferencia de las formas narrativas, el objetivo principal del monólogo autónomo no es, generalmente, contar una historia coherente sino que esta forma pretende reproducir el habla interior del personaje tal como sucede, con todas sus inconexiones e irregularidades. A consecuencia, los sucesos del pasado aparecen en el monólogo autónomo siempre temporalmente deformados y deshilvanados. (Cohn 1983: 182; Humphrey 1955: 50.)⁴¹

Podemos resumir que la definición del monólogo autónomo en la tipología de Cohn se basa en seis rasgos principales. El monólogo autónomo es (1) una forma independiente en que (2) el directo fluir del pensamiento del personaje principal sustituye por completo

³⁸ “All that we can affirm of such a narrative (or dramatic) section [where there is rigorous isochrony between narrative and story] is that it reports everything that was said, either really or fictively, without adding anything to it; but it does not restore the speed with which those words were pronounced [...]” (Genette 1980: 87.)

³⁹ El personaje puede imaginar sucesos y cosas sin límites temporales, pero, evidentemente, sus conocimientos y su memoria son temporalmente limitados: por ejemplo, nadie puede recordar su propio nacimiento o saber lo que le pasa después de la muerte. Asimismo, los conocimientos del personaje están limitados en cuanto a lo que puede saber de los demás: el personaje puede ver lo que hacen e imaginar lo que saben, piensan o recuerdan, pero nunca tiene acceso a otra conciencia que la suya.

⁴⁰ En el original (Humphrey 1955), en inglés, *time-montage*. Cohn (1983) adopta el término de Humphrey.

⁴¹ “In interior monologue the reader encounters a self which [...] does not narrate or address a listener or reader, but reflects in its consciousness its own momentary situation, including the reminiscences evoked by this situation. The outside world presented in an interior monologue thus appears merely as a reflex in the consciousness of the first-person character.” (Stanzel 1988: 212.)

al narrador. El texto (3) no soluciona el problema de su comunicación y de su escritura. El monólogo autónomo (4) se enfoca en el momento presente de la locución y (5) presenta los sucesos del pasado sin respetar su orden cronológico o causal. Más adelante (apartado 2.2.3), trataremos (6) las características lingüísticas del lenguaje no comunicativo.⁴² Aparte de estos seis rasgos, Cohn y otros teóricos prestan atención también a algunas consecuencias que tienen en el nivel del texto, por ejemplo, a la dificultad de presentar la acción física del personaje y a la gran importancia que asumen las divisiones del texto. Queremos presentarlas brevemente porque destacan la particularidad de la forma del monólogo autónomo comparada con las formas narrativas.

La abolición de la narración en el nivel ficticio causa en el monólogo autónomo un problema en cuanto a la presentación de los movimientos físicos del personaje simultáneos al monólogo. Por un lado, el hecho de que el personaje describa o explique mentalmente sus propios movimientos a sí mismo al realizarlos parece forzado e inverosímil; pero, por otro lado, tampoco hay ningún ente externo que pueda verlos y describirlos desde fuera. (Cohn 1983: 222.) Hay dos maneras principales de solucionar este problema y, en consecuencia, se pueden distinguir dos tipos de monólogo, los cuales Silvia Burunat (1980) denomina auditivo y visual⁴³. El auditivo se concentra en el fluir del pensamiento que, generalmente, se vuelve en torno a la intimidad y la vida pasada o presente del personaje central. (Burunat 1980: 52-53.) En este tipo de monólogo el personaje se sitúa, frecuentemente, en reposo y se evita todo tipo de acción física. La quietud y un ambiente tranquilo contribuyen a crear una situación propicia para el ensimismamiento e introspección del personaje y, asimismo, para un monólogo continuo sin interrupciones por razones externas. (Cohn 1983: 222, 236.) Este tipo de monólogo ofrece al autor una excelente posibilidad para estudiar los procesos mentales humanos, por ejemplo, la asociación de ideas y el funcionamiento de la memoria.

⁴² Kakavoulia (1992: 70) parte de la tipología de Cohn en su estudio y afirma: “*In general, I assume that the definition and description of IM [interior monologue] is a matter of grammar (first person, present tense; more rarely future or preterite tenses) and presentation (either introduced by the narrator or unintroduced, “happening on its own”); also, that IM is identifiable on linguistic rather than stylistic or psychological criteria.*”

⁴³ Bowling (citado por Kakavoulia 1992: 44) hace la misma distinción, pero utiliza otros términos: “*Conceptual interior monologue can label the record of actual words passing through a character’s mind*” y “*Perceptual interior monologue labels the communication by conventional verbal transformation, that of the character’s unarticulated sense impressions.*”

El monólogo visual, por su parte, enfoca las percepciones visuales de un personaje que mira su alrededor y, en su mente, describe objetos que ve y registra las impresiones que le causan (Burunat 1980: 53). De esta manera, no es necesario que el personaje describa explícitamente sus movimientos corporales porque el lector puede deducir lo que el personaje hace o por dónde anda gracias a la información que ofrece su percepción visual cambiante. Cohn (1983: 234-236) presenta el monólogo visual, o *la description ambulatoire*⁴⁴, como una posible solución para mostrar el movimiento del personaje, pero Kakavoulia advierte que mostrar el movimiento por medio de las percepciones visuales verbalizadas está en contradicción con la definición del monólogo interior, según la cual éste consiste únicamente en la actividad lingüística de la mente. Según Kakavoulia, la verbalización de sensaciones no puede formar parte del discurso mental del personaje si lo entendemos como una actividad puramente lingüística y, por tanto, implica una interferencia narrativa, o sea, pertenece a un narrador. (Kakavoulia 1992: 46.)

La otra particularidad del monólogo autónomo mencionada más arriba, la importancia de las divisiones del texto, está también relacionada con la falta de narrador, pero en este caso, no con su posible papel de observador externo sino con el de redactor ficticio del texto. En las formas narrativas, se pueden atribuir al narrador los blancos o las divisiones del texto, pero en el monólogo autónomo no. Como ya sabemos, esta última modalidad omite la cuestión de la narración e insiste en la correspondencia del tiempo y del texto y, por tanto, las interrupciones dentro del texto suponen, según Cohn, o inconsciencia del personaje o momentos de silencio interior: en todo caso, tiempo que pasa sin palabras. Es decir, si en un monólogo autónomo nos encontramos con divisiones del texto en capítulos o en párrafos que no son motivados por pausas en el habla interior del personaje, se trata de una interferencia narrativa. Desde un punto de vista estricto, hasta la puntuación implica una manipulación del texto por parte de un narrador. (Cohn 1983: 220, 240-241.)

Sin embargo, las líneas divisorias más importantes son, por supuesto, el comienzo y el final del texto. El comienzo más natural para un monólogo autónomo sería el momento en que se despierta el personaje central, y el final más razonable, aquel en que se queda

⁴⁴ Término que Cohn adopta de Jacques Dubois (Cohn 1983: 235, 313).

dormido (o muere) porque estos dos momentos suponen una interrupción natural del pensamiento. La otra alternativa, el comienzo *in media res*, es ya una opción más drástica porque introduce al lector abruptamente, en un momento cualquiera y sin previo aviso, en medio de un continuo fluir del pensamiento. (Cohn 1983: 220-221, 240-242.)

2.2.2 El problema de intimidad

Hasta ahora nos hemos enfocado, según la terminología de Rimmon-Kenan (1983), en la narración ficticia o, más bien, en su abolición en el monólogo autónomo. Hemos visto que la única voz del texto consiste en el habla interior del personaje principal, y que este discurso mental es privado y no tiene una finalidad comunicativa. Por tanto, en el nivel ficticio del monólogo autónomo no hay comunicación y, en consecuencia, no se trata de narración. En el mundo real, sin embargo, existe un autor que produce el texto y un lector a quien está destinado. Es de suponer que el autor sí intenta comunicar algo al lector por medio del texto, aunque el texto mismo pretenda ser no-comunicativo; ahí tenemos una contradicción que merece ser estudiada. La narración ficticia –o su abolición– está íntimamente relacionada con la narración real y, por tanto, debemos tratar también ésta última.

Robert Humphrey discute en su obra *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (1955: 62) la contradicción entre la intimidad y la comunicación vigente tanto en la literatura de corriente de conciencia como en el monólogo autónomo:

The greatest problem of the stream-of-consciousness writer is to capture the irrational and incoherent quality of private consciousness and in doing so still to communicate to his readers. [...] The private consciousness has an entire file of symbols and associations which are confidential and are inscribed in secret code. Another consciousness ordinarily is not admitted to this file, and in addition, it has no key by which to decode what is there. The result is that to a great degree the materials of any one consciousness are an enigma to any other one. The purpose of literature is not to express enigmas. Consequently, the writer of stream-of-consciousness literature has to manage to represent consciousness realistically by maintaining its characteristics of privacy (the incoherence, discontinuity, and private implications), and he has to manage to communicate something to the reader through this consciousness.

Resumiendo la idea de Humphrey (1955: 62-64)⁴⁵, el autor de este tipo de literatura se enfrenta con un doble reto: en primer lugar, tiene que convencer al lector de que el texto

⁴⁵ También, en Burunat (1980: 22, 24).

que éste está leyendo se trata, en realidad, de un pensamiento privado, ensimismado, no enunciado y no destinado a comunicar nada; en segundo lugar, sin embargo, tiene que lograr comunicar algo al lector por medio de este discurso subjetivo y no-comunicativo. Por tanto, el autor necesita asegurar que se pueda comprender el discurso del personaje sin, no obstante, comprometer la ilusión de intimidad. No es una tarea fácil combinar estas finalidades, pero el monólogo autónomo requiere también por parte del lector un mayor esfuerzo que las formas narrativas en que, generalmente, el narrador sirve de guía y orienta al lector en el mundo ficticio.

Según la definición del monólogo autónomo, el lector se encuentra inmerso, desde las primeras líneas, en el pensamiento del personaje principal. Esto significa que no hay ningún tipo de preludio que introduzca al lector al personaje o a la situación (no-)narrativa. Por tanto, en el comienzo del texto, el lector está totalmente desorientado: ha entrado, sin previo aviso, en una conciencia ajena, no sabe a quién pertenece la voz que habla ni tiene claves para entender el contenido de este discurso íntimo. Además, el pensamiento del personaje, frecuentemente, avanza de asociación en asociación, o sea, salta aparentemente sin ton ni son de un tema a otro, de un recuerdo a otro y, asimismo, evoca personas, sucesos y lugares que el lector desconoce. El personaje habla solamente para sus adentros y no tiene conciencia de que otros tienen acceso a su pensamiento y, en consecuencia, no sería verosímil que se expresara como si estuviera hablando a una persona desconocida, o expusiera información detallada o coherente sobre sí mismo o su vida. En suma, la ilusión de privacidad consiste en el hecho de que el monólogo autónomo abre al lector un acceso directo al pensamiento ajeno sin ofrecerle, de antemano, información suficiente para comprender su contenido.

Desde el punto de vista del autor no tiene sentido producir un texto –por muy psicológicamente verosímil que sea– que quede incomprensible para el lector. Si su objetivo es, como suponen los teóricos literarios, transmitir un mensaje por medio del texto, tiene que ofrecer al lector alguna posibilidad de seguir el pensamiento del personaje. Normalmente, la información necesaria y las claves para entender la lógica de las asociaciones del personaje están dispersas en el monólogo, y el lector las puede obtener por medio de un proceso acumulativo. Humphrey denomina este recurso

*coherencia suspendida*⁴⁶. Por ejemplo, las asociaciones aparentemente disparatadas y las alusiones que el personaje principal hace a personas y sucesos desconocidos al lector, generalmente, se explican en otro contexto o se hacen comprensibles más tarde cuando el lector ha reunido más información sobre la vida y la mente del personaje. (Cohn 1983: 221, Humphrey 1955: 63-64, 66.)

Aparte de las asociaciones privadas y la coherencia suspendida, Humphrey menciona el uso de imágenes, metáforas y símbolos como un medio para expresar la cualidad privada del discurso. Estos recursos poéticos sirven para comunicar sensaciones, sentimientos y otros significados muy precisos y subjetivos que rehuyen el lenguaje denotativo; como dice Humphrey (1955: 83), “*what in consciousness cannot be expressed by direct communication [...] must be expressed impressionistically or symbolically*”. En este aspecto, el lenguaje del monólogo interior y el de la poesía lírica se acercan⁴⁷. (Cohn 1983: 261, 263; Humphrey 1955: 76-83.)

Humphrey distingue dos maneras particulares de utilizar imágenes en la literatura de corriente de conciencia: el uso impresionista de la imagen y el simbolismo. El uso impresionista de la imagen quiere decir que se describe una percepción inmediata en términos figurativos a fin de expresar una actitud emocional hacia algo más complejo. El simbolismo, para Humphrey, significa simplemente el uso considerable del símbolo. El símbolo es una metáfora truncada, una metáfora a la que le falta el primer término. Por tanto, sirve para condensar una comparación, pero, al mismo tiempo, como toda metáfora, es un recurso retórico que se utiliza para ampliar el significado. Tanto el símbolo como la imagen contribuyen a expresar la cualidad privada de la conciencia: la imagen expresa los valores emocionales privados que encierran lo que se percibe, y el símbolo representa el modo truncado de percibir y sugiere un significado más amplio. Los dos recursos se utilizan para reflejar la personalidad y la cualidad subjetiva del pensamiento del personaje en cuestión. (Humphrey 1955: 76-83.)

⁴⁶ En el original (Humphrey 1955: 66), en inglés, *suspended coherence*.

⁴⁷ Cohn (1983: 261) se muestra de acuerdo: “*When lyric language becomes freed from the bonds of versification in the prose poem, the lyric speaker begins to speak in the manner of the interior monologist.*”

2.2.3 Manifestaciones lingüístico-estilísticas

Las características del habla interior –la subjetividad, la falta de intención comunicativa y la superposición de distintos tiempos– se manifiestan también en el plano lingüístico-estilístico del texto. En *Transparent Minds* (1983), Dorrit Cohn estudia el lenguaje del monólogo interior en dos ocasiones: primero, contrastándolo con el diálogo y con el lenguaje coloquial; y segundo, contrastándolo con el lenguaje de la narrativa. En el primer caso, se concentra en el monólogo interior citado de Bloom, personaje de James Joyce en *Ulises*; y en el segundo, en el monólogo interior de la sección *Penélope* de la misma obra. Sin embargo, Cohn mantiene que los fenómenos que halla son típicos no sólo de *Ulises* sino del monólogo interior en general. Además, aunque *Penélope* de hecho forma solamente una parte de *Ulises*, Cohn lo considera un monólogo autónomo porque se aparta claramente de su contexto y funciona como un texto independiente. Por tanto, las características lingüístico-estilísticas sacadas del estudio de *Penélope* se pueden ampliar para abarcar todo el género de monólogo autónomo (Cohn 1983: 217-218, 223).

Como el monólogo interior pretende presentar un proceso psicológico real, la misma norma mimética que afecta a su contenido afecta igualmente a la forma. Es decir, el lenguaje que el personaje habla para sí mismo tiene que estar en consonancia con su personalidad, el tiempo en que vive, su nivel socio-cultural, su estado de alma, etc. El escritor, sin embargo, no tiene modelos audibles para juzgar la verosimilitud del lenguaje interior de su personaje, y esto le permite bastante libertad en el campo de la experimentación estilística. No obstante, se ha aprovechado relativamente poco esta libertad. Una razón es obvia: cuanto más se distancia el lenguaje del monólogo del lenguaje literario o coloquial habitual, menos potencial comunicativo tiene y, por tanto, se aumenta el riesgo de que el texto se vuelva incomprensible para el lector. En todo caso, desde el punto de vista estilístico, el lenguaje del monólogo es interesante sólo cuando se aparta del modelo coloquial e intenta la mimesis del lenguaje interior no audible. (Cohn 1983: 88-90.)

El primer rasgo distintivo del monólogo interior, según Cohn, es la alternancia de los pronombres de la primera y la segunda persona del singular con referencia al mismo

sujeto, es decir, al personaje principal⁴⁸. En el monólogo, en oposición al diálogo, es posible anular la dicotomía entre el *yo* y el *tú*, es decir, entre la persona que habla y aquella a quien se dirige. Esto se manifiesta más claramente cuando el personaje principal se entrega al diálogo consigo mismo y adopta él mismo los papeles de las dos partes de la conversación.⁴⁹ (Cohn 1983: 90-91.)

La segunda característica del lenguaje enumerada por Cohn es aquella a la que la crítica literaria ha atribuido el mayor peso: la sintaxis fragmentada. Se supone que en la mente de una persona coexisten *diferentes contextos semánticos*⁵⁰ que aspiran a una expresión lingüística simultánea, pero que por la dimensión temporal del lenguaje están obligados a esperar su turno. El diálogo del personaje consigo mismo es una forma ordenada de representar el contenido de los contextos semánticos, pero no consigue causar la impresión de que éstos son simultáneos. Por tanto –sobre todo en el monólogo más tardío– se opta frecuentemente por una solución más caótica para realzar la simultaneidad. Es decir, se utiliza una sintaxis discontinua y fragmentada a fin de mostrar cómo los contenidos de la mente que luchan por la verbalización se interrumpen, se cancelan e interfieren unos a otros. Muchos teóricos literarios, especialmente los que se adhieren a la escuela de la corriente de conciencia, han tomado la sintaxis discontinua por un requisito indispensable para que un texto pueda ser considerado monólogo interior. Cohn y Genette, sin embargo, ven este tipo de sintaxis como una característica típica del monólogo moderno, pero, como hemos visto más arriba, no lo consideran un rasgo definidor: el monólogo interior puede, según ellos, incluir varios tipos de lenguaje. (Cohn 1983: 92; Kakavoulia 54-55.)

James Joyce⁵¹ fue el primer novelista para quien el lenguaje interior –o su representación literaria– no era solamente una versión no audible del lenguaje coloquial. Sus personajes hablan para sí de una manera muy individualizada, o sea, utilizan un lenguaje mucho más idiosincrásico que al dirigirse a los demás. Cohn distingue dos modos frecuentes que Joyce usa para personalizar el lenguaje del monólogo y para distanciarlo del modelo

⁴⁸ Según Kłosińska-Nachin (2001: 72), en el monólogo autónomo el “yo” sustituye la trama narrativa y sirve de alojamiento a un conflicto y, por tanto, “*aparte de expresar su actitud hacia el mundo exterior, el sujeto [...] puede tener distintas relaciones consigo mismo, lo cual está en la raíz de un sistema pronominal complejo.*”

⁴⁹ Para una exposición más amplia del tema, véase Kłosińska-Nachin (2001: 73-78).

⁵⁰ “*Different semantic contexts*”, noción del lingüista Jan Mukařovski que Cohn (1983: 92) adopta.

⁵¹ Una gran parte de la crítica literaria distingue entre el monólogo interior clásico y el moderno considerando la obra de Joyce el comienzo del moderno (Kłosińska-Nachin 2001: 3).

coloquial: el primero, la *abreviación sintáctica*, y el segundo, la *opacidad léxica*⁵². Muchas veces, Joyce crea en el monólogo una impresión de interioridad exagerando la tendencia a la elisión típica del lenguaje coloquial. Es decir, se suprimen elementos que son habituales y, a veces, hasta indispensables para el lenguaje comunicativo, por ejemplo, artículos, preposiciones, pronombres y cópulas. En muchas ocasiones, según Cohn, en el monólogo interior de Joyce se conservan casi únicamente los elementos que contienen o transmiten una nueva idea. (Cohn 1983: 94-96.)

El empobrecimiento sintáctico del monólogo interior se contrarresta en Joyce con el enriquecimiento semántico. Según Cohn, en el monólogo interior las palabras, frecuentemente, adquieren nuevos significados ligados a las experiencias personales y privadas del personaje. En consecuencia, las palabras también se combinan de una manera mucho más libre y creativa que en el lenguaje habitual. Asimismo, se pueden usar neologismos, juegos de palabras, aglutinaciones, etc., propios del personaje para personalizar su discurso interior. (Cohn 1983: 96-97.) Humphrey (1955: 78), por su parte, trata en su obra el uso de imágenes y símbolos personales como medio para manifestar la cualidad privada de la conciencia.

Al estudiar la sección *Penélope* de *Ulises*, Cohn –sin aspirar a una descripción lingüístico-estilística completa– destaca tres fenómenos lingüísticos que le parecen una consecuencia directa de la forma de monólogo autónomo, en oposición a las formas narrativas. Los fenómenos son, según ella: “1) *the predominance of exclamatory syntax*; 2) *the avoidance of narrative and reportive tenses*; and 3) *the non-referential implicitness of the pronoun system*”. (Cohn 1983: 223.) Seguimos aquí la clasificación de Cohn, pero nos tomamos la libertad de renombrar, para mayor claridad, los tres fenómenos: 1) la emotividad del discurso; 2) el uso peculiar de verbos y tiempos verbales; y 3) la ambigüedad referencial de los pronombres.

Según Cohn, la primera característica del lenguaje que llama la atención en un monólogo autónomo es el tono emocional y agitado del discurso. Este aspecto se vincula claramente con la esencia no-comunicativa del habla interior: el personaje central, que solamente piensa para sus adentros, no expone o describe hechos o sucesos que

⁵² En el original (Cohn 1983), en inglés, *lexical opaqueness*.

presencia o recuerda sino que su monólogo se trata, más bien, de sus reacciones subjetivas y de la actitud que adopta ante los hechos. Por tanto, encontramos en el monólogo, frecuentemente, una gran cantidad de exclamaciones y un número reducido de simples frases afirmativas. Según Cohn, en el monólogo autónomo las interrogaciones tienen también una función principalmente exclamativa o expresiva. Es decir, las interrogaciones pierden su cualidad dialéctica porque no se espera una respuesta (externa) a una pregunta que ni siquiera se ha formulado en voz alta. En resumen, la abundancia de las exclamaciones y de las preguntas retóricas reflejan la esencia subjetiva y no comunicativa del monólogo interior, y marcan una diferencia lingüístico-estilística en cuanto a las formas narrativas y la descripción. (Cohn 1983: 223-225.)

Como ya hemos visto más arriba, los constantes saltos entre distintos tiempos y temas son un fenómeno que caracteriza el monólogo interior. En la mente del personaje principal los recuerdos se intercalan en las percepciones del momento presente que, a su vez, se mezclan con las expectativas del futuro, los deseos, etc. En el texto, este montaje temporal se manifiesta, lógicamente, en un continuo vaivén de tiempos y modos verbales. En el monólogo autónomo, todos los tiempos y los modos verbales son posibles, pero, no obstante, casi nunca se usan verbos que denotan acción física en el tiempo presente. Esto tiene que ver con el problema relacionado con la presentación de los movimientos del personaje simultáneos al habla interior. Como ya hemos dicho, parece inverosímil que el personaje describa para sí mismo su propia actividad física y, por tanto, en el caso de que se mueva, es más creíble transmitirlo al lector por medio de las percepciones y pensamientos del personaje, y no por descripción de los movimientos corporales. En consecuencia, en el monólogo autónomo los verbos en presente no se refieren, generalmente, a actividades físicas sino más bien a procesos mentales (percibir, recordar, pensar, sentir, etc.). (Cohn 1983: 222, 226-227, 246.)

La tercera peculiaridad, según Cohn, es la profusión, la inestabilidad y la ambigüedad referencial de los pronombres. Cohn se refiere, principalmente, a los pronombres personales, pero el fenómeno abarca también los pronombres demostrativos. Esta característica del lenguaje se relaciona con el problema de la intimidad discutido más arriba, y es también una consecuencia directa de la naturaleza no-comunicativa del lenguaje interior. En el pensamiento o en los recuerdos del personaje principal surgen

continuamente personas, sucesos, cosas, ideas y sitios que le son familiares y, por tanto, no necesitan ser nombrados o explícitamente expresados sino que basta con una referencia pronominal. Para el lector, sin embargo, la referencia queda muchas veces indescifrable o ambigua y, cuando se añaden los constantes e imprevisibles saltos entre varios tiempos y temas, la abundancia de los pronombres puede dificultar seriamente la comprensión del texto. En efecto, muchas veces el único pronombre que tiene un referente estable en el monólogo autónomo es la primera persona del singular, el *yo* que se refiere al personaje principal. (Cohn 1983: 229-230.)

2.2.4 El monólogo rememorativo como modalidad del monólogo interior autónomo

Como hemos dicho en varias ocasiones, uno de los fenómenos típicos del monólogo autónomo es el continuo movimiento asociativo entre distintos tiempos mientras el personaje percibe lo que está pasando a su alrededor, recuerda su pasado, imagina el futuro, formula ideas generales, etc. La importancia que adquieren las distintas dimensiones temporales varía de una obra a otra, pero las diferencias más importantes se dan con respecto al peso atribuido al pasado y a sus correspondientes tiempos verbales. Independientemente del espacio que ocupan los recuerdos, en el monólogo autónomo el pasado se relaciona siempre con el presente. Es decir, se guarda la correspondencia entre el tiempo y el texto, así que el pasado se trata solamente de recuerdos que surgen en la mente del personaje principal en el momento de la locución. Sin embargo, Cohn distingue una variante del monólogo autónomo, denominada monólogo rememorativo, en que la experiencia simultánea al discurso interior cede completamente a favor de la memoria asociativa. En esta variante, predominan lógicamente los tiempos verbales del pasado. (Cohn 1983: 227, 246-247.)

Siendo una forma puramente retrospectiva, el monólogo rememorativo es la variante del autónomo que, por su contenido, más se acerca a la autobiografía. Sin embargo, aunque se pueda reconstruir la vida del personaje principal ordenando la información repartida en el monólogo, hay que tener en cuenta que se trata supuestamente de un pensamiento privado no destinado a la comunicación y, por tanto, su forma no tiene nada que ver con la de una autobiografía habitual. El monólogo rememorativo procura crear la ilusión de un pensamiento espontáneo enfocado en el pasado y, por ello, no se ocupa de ofrecer

una historia coherente sino que pretende reproducir los procesos mnemónicos y asociativos de una mente ficticia. En consecuencia, el monólogo rememorativo rompe con la cronología y tampoco aspira a cubrir toda la biografía del personaje.⁵³ O sea, no se trata tanto de reconstruir sucesos del pasado sino, más bien, de descubrir la huella que han dejado en la memoria y en la sensibilidad del personaje. (Cohn 1983: 183-185.)

La mayor diferencia entre el monólogo autónomo y el rememorativo consiste en el hecho de que en éste los sucesos recordados se enlazan directamente unos con otros sin vincularse en absoluto con el momento presente en que son evocados. Es decir, se vacía el momento de la locución de toda experiencia simultánea y no se le presta atención alguna: ningún pensamiento relacionado con la realidad circundante contemporánea cruza la mente del personaje. Por tanto, no podemos saber dónde se encuentra el personaje, ni cuándo se produce o cuál es la duración de su discurso interior. En consecuencia, el personaje existe tan sólo como una mente incorporal, como pura memoria, sin una situación explícita en el tiempo y en el espacio. (Cohn 1983: 184-185, 247.)

En el monólogo rememorativo, el episodio recordado más reciente adopta frecuentemente un papel privilegiado en el discurso mental y funciona como mecanismo que desencadena en la mente un aluvión de recuerdos del pasado más lejano. Estos recuerdos, que pueden proceder de varias épocas desde la niñez (o incluso de la historia familiar anterior al nacimiento del personaje central) hasta los momentos críticos de la edad adulta, se presentan en la mente mezclados, formando un caótico montaje temporal. No obstante, el episodio generador se recuerda normalmente en el orden temporal en que sucedió y, por tanto, su función equivale a la que tiene el momento de la locución en el monólogo autónomo. Es decir, este episodio constituye el plano temporal principal con que se relaciona el caos temporal de los recuerdos y al que se vuelve periódicamente. En el monólogo autónomo, sin embargo, se distingue fácilmente cuándo el pensamiento del personaje abandona el presente para evocar el pasado porque el tiempo verbal cambia,

⁵³ Cohn (1983: 181-182, 184) presenta también una modalidad intermedia entre el monólogo y la narración que denomina monólogo autobiográfico (*autobiographical monologue*). En esta modalidad el personaje recita su biografía a sí mismo, pero manteniendo el orden cronológico lo que crea una impresión retórica y parece psicológicamente inverosímil. Comparte con el monólogo autónomo el modo de representación irreal (no se explica cómo el texto llega a ser escrito), pero, por su adherencia a la cronología, no crea la ilusión de un pensamiento espontáneo y, por tanto, no puede ser considerado una variante del monólogo autónomo.

pero, en el caso del monólogo de la memoria, se vale del mismo tiempo verbal (el pretérito) tanto para el episodio generador como para los sucesos anteriores y, en consecuencia, se requiere más atención por parte del lector para advertir los movimientos temporales. (Cohn 1983: 248-249.)

La dificultad de distinguir entre los distintos planos temporales está relacionada también con otro problema planteado por Cohn: ¿cómo podemos saber si el flujo de recuerdos se origina en el momento (indeterminado) en que el personaje recuerda el episodio generador o si se produjo ya en el curso del episodio generador mismo? El tiempo verbal –siempre el pretérito– no sirve de indicación y, si el contenido del discurso tampoco ofrece pistas, la ambigüedad queda sin resolver. De hecho, según Cohn, en la mayoría de los casos no se puede afirmar con seguridad el origen temporal de los recuerdos y, por tanto, la autora lo considera un problema de más interés teórico que práctico. Sin embargo, hay que tener en cuenta que si los recuerdos se originaron claramente ya en curso del episodio generador, o sea, si parece que el personaje principal cita sus pensamientos anteriores, nos alejamos ya mucho de la mimesis del pensamiento espontáneo y no-comunicativo y, por tanto, es cuestionable si se trata aún de una variante del monólogo autónomo. (Cohn 1983: 250-253.)

3 LA LLUVIA AMARILLA Y EL MONÓLOGO INTERIOR

3.1 Estudios anteriores sobre *La lluvia amarilla*

En este capítulo, vamos a estudiar las características generales del monólogo interior en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares (2001). Queremos justificar por qué consideramos la obra un monólogo interior y, asimismo, examinaremos cómo *La lluvia amarilla* encaja en la modalidad de monólogo autónomo de la tipología de Dorrit Cohn. Antes de pasar al análisis de la obra, sin embargo, vamos a resumir qué tipo de estudios anteriores existen sobre ella.

La lluvia amarilla, publicada en 1988, es la segunda novela de Julio Llamazares, quien se dio a conocer como poeta en 1979⁵⁴. Después de la publicación de la novela, se ha escrito una veintena de artículos de variada calidad en que se trata *La lluvia amarilla*, exclusivamente o junto con otras producciones literarias de Llamazares. Los temas más recurrentes de los artículos son, primero, la simbología y las metáforas de *La lluvia amarilla*, segundo, la relación entre la memoria y la identidad personal y colectiva que se establece en la obra, y, tercero, la marcada intertextualidad de toda la producción poética, novelística, periodística y ensayística de Llamazares. Algunos de los artículos, sobre todo, el de López de Abiada (1994) y el de Beisel (1995b), prestan atención a la temporalidad y a la estructura peculiar de *La lluvia amarilla*, pero ninguno se centra exclusivamente en estos aspectos o en el género narrativo de la novela.

Aunque los artículos no se enfrentan directamente con la problemática relacionada con el monólogo interior en la novela, en la mayoría, de todos modos, se menciona que la obra consiste en monólogo (Cenizo 2000; González Arias 2001) o en monólogo interior (Izquierdo 1995a; Izquierdo 1998; te Riele 2002). Sin embargo, hay mucha confusión en cuanto a la terminología. López de Abiada (1994), por ejemplo, alterna los términos soliloquio y monólogo, y también afirma que la novela se adentra en "los espacios sinuosos del inconsciente" (1994: 212). Asimismo, Beisel (1995b) habla tanto de monólogo interior como de corriente de conciencia al referirse a *La lluvia amarilla*. Bruner (1993: 1), por su parte, observa que "*La lluvia amarilla records the last thoughts of the last inhabitant of Ainielle*" lo cual parece indicar que el autor considera la obra un monólogo interior, pero el autor se concentra en la percepción visual del protagonista de la obra. Además, casi todos los autores utilizan los términos narrador (Beisel 1995b; Bruner 1993; González Arias 2001; Izquierdo 1995a; Sánchez 1996) o narración (Beisel 1995b; Cenizo 2000; Pardo Pastor 2002; Wood 1996) con relación a la obra; solamente

⁵⁴ Julio Llamazares nació en el desaparecido pueblo de Vegamian (León) en 1955. El autor ha publicado, hasta ahora, dos libros de poesía: *La lentitud de los bueyes* (1979) y *Memoria de la nieve* (1982), que obtuvo el Premio Jorge Guillén; una crónica: *El entierro de Genarín. Evangelio apócrifo del último heterodoxo español* (1984); dos libros de viaje: *El río del olvido* (1990) y *Trás-os-Montes* (1998); tres novelas: *Luna de lobos* (1985), *La lluvia amarilla* (1998) y *Escenas de cine mudo* (1994); un libro de cuentos: *En mitad de ninguna parte* (1995); dos libros de artículos: *En Babia* (1991) y *Nadie escucha* (1995); cuatro guiones para películas: *Luna de lobos* (1987), *Retrato de bañista* (1984) y *El techo del mundo* (en colaboración con Felipe Vega, 1995), *Flores de otro mundo* (1999); y un libro de ensayos: *Viajeros de Madrid* (1998) (Andrés-Suárez 1998a: 171-172; Delgado 1999).

Marco (1998)⁵⁵, Miñambres (1994) y Navajas (1998) parecen evitar estos términos deliberadamente.

A pesar de que ninguno de los estudios anteriores analiza explícitamente la modalidad del monólogo interior en *La lluvia amarilla*, casi todos contribuyen a la resolución de algún aspecto de la cuestión. López de Abiada (1994: 211), por ejemplo, presenta la obra como un "prolongado soliloquio [...] generado por la memoria" en que el texto sigue el "hilo de la memoria, cuyos mecanismos responden, como es sabido, a enrevesadas estructuras y asociaciones". Asimismo, Beisel (1995b) presta atención a los mecanismos de la memoria que aparecen en el texto, pero su mayor contribución es, quizás, ofrecer una exposición aclaratoria de la función de los procedimientos poéticos utilizados en *La lluvia amarilla* y, de este modo, revelar la conexión entre las cuestiones de la memoria, la identidad y la metáfora en la obra. Por tanto, el artículo de Beisel nos resultará útil al tratar el problema de intimidad. También Pardo Pastor (2002) aporta buenas ideas en cuanto a la metáfora en la novela de Llamazares, aunque, según nuestra opinión, no acierta demasiado al observar la temporalidad y la estructura narrativa de la obra. El artículo de Sánchez (1996), por su parte, nos ayuda a entender las causas y motivaciones del monólogo del protagonista de *La lluvia amarilla*.

3.2 El discurso del protagonista: un monólogo interior

Nuestra intención es observar aquí las características generales de *La lluvia amarilla* para desarrollar, posteriormente, los temas que resultan más interesantes en cuanto a nuestro punto de vista. Primero, presentaremos brevemente el protagonista y el contenido de la novela. A continuación, estudiaremos algunas características del discurso del personaje principal para ver si se trata, realmente, de un monólogo interior. Al analizar el discurso, para entender todo lo que encierra, tendremos que prestar atención no solamente a las características lingüísticas del habla sino también al contexto social y psicológico en que se encuentra el protagonista.

Andrés de Casa Sosas⁵⁶, el personaje principal de *La lluvia amarilla*, es el último habitante de Ainielle, un pueblo abandonado en el Pirineo⁵⁷. En su edad adulta, el

⁵⁵ Se trata de una entrevista con Julio Llamazares.

personaje ha sido testigo del progresivo abandono de su pueblo natal, la muerte de su hija, la desaparición de su primogénito, la marcha de su hijo menor y el suicidio de su mujer. Andrés es un hombre mayor que lleva los últimos diez años viviendo ya completamente solo en Ainielle, acompañado únicamente por su perra y por los muertos del pueblo.⁵⁸ *La lluvia amarilla*, al parecer, abarca el discurso interior del protagonista en la última noche y en las últimas horas de su vida.⁵⁹ Andrés está tumbado en su cama y espera ya a la llegada de la muerte. Está agonizando y ”*solo. Completamente solo. Cara a cara con la muerte.*” (Llamazares 2001: 115.)

En esta situación, el protagonista se absorbe en su memoria y, divagando en sus recuerdos, vuelve a vivir los momentos decisivos, los más dolorosos, de su vida. La acción externa se reduce al mínimo y la novela se enfoca casi exclusivamente en el mundo interior del protagonista. Andrés repasa una y otra vez el desalojamiento y la ruina del pueblo, la pérdida de sus seres queridos, sobre todo, la muerte de Sabina, su mujer, y los posteriores largos años de amarga soledad. El texto consiste principalmente en los recuerdos de Andrés, pero, de vez en cuando, el personaje imagina también el futuro, su propia muerte y los acontecimientos posteriores en el pueblo. Asimismo, el protagonista alude al momento presente a menudo, pero muy brevemente, en general con comentarios tipo “como ahora” o “igual que ahora” al comparar una situación o un acontecimiento pasado con el presente. Sin embargo, hacia el final de la novela, la

⁵⁶ El protagonista no menciona su nombre hasta el capítulo 17, casi al final del libro (Llamazares 2001: 131). Nos parece que el protagonista, de un modo, ofrece una explicación a este hecho cuando explica por qué su perra, con la que él se identifica en muchos aspectos, nunca fue bautizada: ”¿*Qué falta le hacía un nombre a aquella perra si ya no había en el pueblo ningún otro de quien diferenciarla?*” (Llamazares 2001: 105).

⁵⁷ Los pueblos abandonados y el olvido de las zonas rurales de España son un tema constante en la producción literaria y periodística de Llamazares. Por ejemplo, en el artículo titulado ”Las campanas de Foncebadón” (Llamazares 1995: 83-88), el autor cuenta la historia de María, una vieja que lleva quince años viviendo sola en su pueblo. Véase también los artículos ”La España menguante” (Llamazares 1995: 113-118), ”El paisaje del fin del mundo” (Llamazares 1991: 86-88), ”Volverás a Región” (1991: 123-126) y ”Bajo el infierno blanco” (Llamazares 1991: 127-135) y, asimismo, las novelas *El río del olvido* (Llamazares 2000b) y *Escenas de cine mudo* (Llamazares 1994a). Sin embargo, Llamazares rechaza la denominación de “escritor rural” (Delgado Batista 1999; Llamazares 1995: 57-61; Marco 1998: 24-25). Para más información sobre la prosa periodística de Llamazares, véase el artículo de F. Valls (2001).

⁵⁸ Para una interpretación curiosa del personaje, véase el artículo de Wood (2001: 265-273) titulado “El legado del hombre salvaje en la novelística de Julio Llamazares”. Sobre la depresión en la producción literaria de Llamazares, véase Virseda (2000-2001).

⁵⁹ Dice Llamazares (Marco 1988: 29): ”*En La lluvia amarilla, quería contar las sensaciones que me produce un pueblo abandonado. Al entrar en uno de ellos, yo me preguntaba ¿qué pensaría el último que se quedó aquí? [...] Entonces escogí los últimos momentos de un hombre que recuerda, como si fuera una película, su vida y la vida del pueblo que va a morir con él. Es una novela escrita a tumba abierta porque se elimina toda apoyatura de diálogo.*” Según Carlón (1996: 26), la idea motriz de la novela surgió cuando el autor encontró unas cartas en un pueblo abandonado.

experiencia simultánea –el dolor y el miedo a la muerte que se acerca– aparece en el discurso del personaje con mayor peso.

El texto contiene, frecuentemente, metacomentarios sobre los temas que trata. El personaje recuerda, pero, además, reflexiona sobre el funcionamiento de la memoria y de la construcción de los recuerdos; Andrés está muriendo y siente la proximidad del final, pero, al mismo tiempo, reflexiona sobre la naturaleza de la muerte y el paso del tiempo en general⁶⁰. Cenizo Jiménez (2000), que estudia la confluencia de varios géneros literarios en la novela de Llamazares⁶¹, presta atención al substrato reflexivo de *La lluvia amarilla*:

[...] esta novela [...] está en algunos momentos impregnada de cierto aire ensayístico, reflexivo, y en muchos otros del aliento poético⁶². [...] La parte reflexiva [...] se centra en las ideas, de tono subjetivo y lírico, en torno al dolor, a la memoria y los recuerdos, al tiempo y a la muerte, a lo cotidiano y, especialmente, sobre la frágil frontera [...] entre el sueño y la realidad.

Beisel (1995b: 217) considera, incluso, que

[...] a partir de los recuerdos concretos de un personaje aislado y melancólico, y de los comentarios generales del mismo en relación con los recuerdos, consigue Llamazares desarrollar algo semejante a un pequeño tratado sobre el funcionamiento de la memoria.⁶³

En *La lluvia amarilla*, el protagonista, aparentemente, habla solo. Andrés es la única persona que queda en el pueblo, o sea, en la escena ficticia no hay nadie a quien pudiera

⁶⁰ Llamazares trata en *La lluvia amarilla* los motivos que marcan toda su producción literaria y periodística: la muerte, la soledad, el paso del tiempo, la marginalidad, el olvido, la mirada, la naturaleza y el paisaje. Como afirma Andrés-Suárez (2000: 480), “*J. Llamazares es un escritor que desarrolla un número limitado de temas, de motivos, que se repiten invariablemente en sus obras*”.

⁶¹ Sobre la hibridez genérica en la producción de Llamazares, véase también Ravenet Kenna (1998) y Veres (2001-2002).

⁶² Llamazares mismo comenta la calificación de su prosa como prosa poética: “*Aquí ocurre como la gente funciona por etiquetas, yo soy un poeta metido a novelista. En realidad he escrito dos libros de poesía [...], y cada uno en un mes. En treinta y tres años he escrito dos meses de poesía y el resto, prosa. Y curiosamente, soy un poeta que escribo novelas. [...] lo que ocurre que aquí se ha escrito de manera tan descarnada durante tanto tiempo que, en cuanto uno pone dos adjetivos seguidos, ya le llaman poeta. [...] Cuando yo escribo novelas, escribo desde el punto de vista del narrador y desde la base de una sólida estructura narrativa. La poesía es otra cosa, lenguaje sin ningún soporte estructural narrativo.*” (Marco 1988: 27-28).

⁶³ Encontramos reflexiones sobre el mismo tema ya en el primer poemario del autor: “*Soledad sin olvido es agua muerta. O quizá menos, leña seca destinada a arder en fuegos sin costumbre. Porque la soledad no alimentada con olvido es el terreno donde crecen los abrojos del recuerdo. Y en el recuerdo está el origen de la autodestrucción. Nadie ignora que el olvido es vino amargo, y que, bebido en soledad, mayor aún es su acidez. Pero tampoco ignora nadie la mansedumbre que sustenta. En cambio, los recuerdos, espejismos del miedo, son dulces a la lengua, pero roen el corazón como alimañas.*” (Llamazares 1994b: 19.) Como advierte Miñambres (2001: 249), “*Naturaleza y Memoria son ejes esenciales de la Literatura de Julio Llamazares [...]*”

hablar ni nadie que lo pudiera escuchar durante sus últimas horas⁶⁴. El personaje tampoco parece dirigirse a alguien explícito que esté presente en su imaginación ya que no nombra a nadie como destinatario de su discurso ni tampoco se refiere a un *tú* al hablar. Asimismo, algunas características no-comunicativas del lenguaje refuerzan la sensación de que Andrés habla solamente para sí y de que, por tanto, el texto no se trata de narración. Para dar un ejemplo, muchos capítulos y párrafos de *La lluvia amarilla* empiezan con una referencia temporal o espacial indefinida o con una frase en que el sujeto no aparece explícito. El capítulo tres (Llamazares 2001: 29) comienza de la siguiente manera:

Fue el único recuerdo que conservé de ella. Todavía la llevo, atada a la cintura desde entonces, y espero que ese día, cuando vengan a buscarme, me acompañe también con el resto de la ropa al cementerio.

El comienzo parece casi críptico: ¿cuál es “el único recuerdo”? ¿a qué se refiere con las menciones “desde entonces” y “ese día”? ¿quiénes vendrán a buscarlo? y ¿por qué? El lector conoce o puede deducir posteriormente las respuestas, pero en el caso de que se tratase del discurso de un narrador, o si el personaje se dirigiese a alguien, el comienzo sería, probablemente, mucho más explícito. Aquí, sin embargo, Andrés habla solo y, por ello, no necesita ser más preciso. Él sabe perfectamente qué es ese “único recuerdo”, ese “la” que lleva atada a la cintura y, por tanto, no tiene sentido explicarlo; asimismo, sabe precisamente a qué momentos se refiere, y puede omitir las fechas u otras indicaciones temporales más transparentes. El personaje, claramente, no se preocupa por hacer comprensible su discurso a un destinatario cualquiera.

Asimismo, podemos deducir a partir del texto que el discurso del personaje es hablado y no escrito. Sabemos que el protagonista está acostado en su cama, muriéndose, sufre dolores y está perdiendo ya la vista; en ninguna ocasión menciona que estuviese escribiendo, y sería muy improbable que en su condición tuviese aún fuerzas para hacerlo⁶⁵. Sin embargo, no podemos saber con seguridad si el discurso del protagonista es enunciado en voz alta o si se trata de su pensamiento interior. Tomando en cuenta que el personaje está solo y ya exhausto, es de suponer que su discurso es más bien interior.

⁶⁴ “*Ya no me queda nadie. Ni siquiera la perra. Ni siquiera mi madre. Mi madre no ha venido esta noche a acompañarme [...] y la perra yace ya, bajo un montón de piedras, en medio de la calle.*” (Llamazares 2001: 132.)

⁶⁵ Wood (2001: 266), sin embargo, supone que el protagonista escribe: “Andrés escribe: ‘Me miraban como a un loco y [...]’”.

En realidad, en el caso de *La lluvia amarilla* tiene poca importancia si el lenguaje del protagonista es audible o no: en la escena ficticia no hay nadie que lo pueda oír y, por tanto, la presentación literaria del discurso del personaje queda, de todos modos, sin explicación.

El discurso de Andrés muestra características del pensamiento ensimismado y privado en muchos aspectos. Las referencias al tiempo, al espacio, a sucesos y a personas son, a menudo, imprecisas y no se explican al lector hasta más tarde en el texto. Asimismo, el lenguaje del personaje es frecuentemente muy poético, abundante en metáforas y símbolos excepcionales cuyo significado no se revela al lector inmediatamente. Además, en la microestructura de la novela, el pensamiento de Andrés constituye, a menudo, un enredijo temporal: el personaje se mueve entre recuerdos procedentes de varios tiempos según sus asociaciones espontáneas. En muchas ocasiones, el texto muestra cómo diversas ideas (o “contextos semánticos”, según la terminología de Cohn) simultáneas o muy seguidas se superponen y se interrumpen en el pensamiento del personaje al luchar por la verbalización. El próximo ejemplo ilustra tanto el continuo movimiento temporal como las interferencias de diferentes contextos semánticos: todo el párrafo citado está relacionado, de alguna manera, con la casa de Acín, pero el pensamiento del personaje salta constantemente de un tiempo y de un recuerdo a otros sin que se desarrolle completamente ninguno.

Una tarde de agosto, en la casa de Acín, ocurrió la desgracia. La casa ya es tan sólo un resto de maderas y piedras arruinadas, un rastro de cimientos que marcan en la tierra [...] el espacio violado que algún día ocupó. Pero recuerdo todavía su antigua reciedumbre, la soledad de sus paredes al borde del camino de Escartín. La casa hacía ya años que estaba abandonada. Había sido, en realidad, de las primeras en cerrarse: al comenzar la guerra, sus dueños la evacuaron [...] y no volvieron más. Recuerdo, pese a ello, al viejo matrimonio, sentado ante su puerta y siempre solo, y recuerdo a ese niño (también yo lo era entonces) al que, decían, tenían encerrado en el establo [...]. Un día – tendría yo diez años –, el niño se murió. [...] el silencio y el tiempo cayeron sobre él. [...] a pesar del silencio y de los años pasados desde entonces, su sombra siguió siempre alrededor de la casa como un triste recuerdo o como una maldición. Sobre todo, desde que Acín y su mujer se marcharon del pueblo [...].(Llamazares 2001: 62-63.)

No obstante, en la macroestructura el discurso del personaje es relativamente coherente. Los capítulos de *La lluvia amarilla*, en la mayoría de los casos, se construyen alrededor de un tema más o menos amplio que se mantiene a pesar de la discontinuidad temporal. Asimismo, el texto suele atenerse a una sintaxis regular. Las referencias pronominales pueden ser ambiguas, pero, generalmente, las frases son completas y están bien

construidas. Por estas características, el lenguaje mental de Andrés se parece, en muchas ocasiones, más bien a la narración que al fluir espontáneo del pensamiento. En el siguiente párrafo, por ejemplo, no hay ningún signo que nos revele que se trata del discurso interior del personaje y no simplemente de narración en primera persona:

Amanecía cuando escuché la puerta. Al principio, creí que era la puerta de la calle y pensé que Andrés [el hijo menor del protagonista] se iba a marchar sin despedirse. Pero los pasos cruzaron el pasillo, subieron muy despacio la escalera y se pararon finalmente ante este cuarto. Andrés tardó bastante en decidirse. Cuando lo hizo, se quedó quieto al lado de la puerta, mirándome en silencio, sin atreverse siquiera a acercarse hasta la cama. Yo le sostuve unos instantes la mirada y, luego, antes de que pudiera decir nada, me volví y me quedé mirando a la ventana hasta que se marchó. (Llamazares 2001: 53.)

Las oraciones de este pasaje son sintácticamente completas, y los sujetos y los objetos están explícitamente nombrados (la puerta, Andrés) o son evidentes por otras razones (por las formas verbales entendemos que la voz pertenece a un *yo*). La acción se desarrolla respetando la cronología, y se sitúa en un espacio y en un tiempo definidos. Además, el discurso mantiene un tono bastante neutro y el lenguaje no muestra señales de emotividad o de subjetividad.

Para explicar y entender por qué el habla interior de Andrés adopta, en algunos aspectos y en algunas ocasiones, características típicas de la narración en vez de las del monólogo interior, tenemos que tomar en cuenta la situación en que se encuentra el protagonista y analizar las motivaciones que guían su discurso. Como ya sabemos, Andrés es el último habitante de Ainielle y ha visto cómo su pueblo natal ha sido abandonado poco a poco, cómo sus vecinos han cerrado sus casas uno por uno para marcharse a las tierras bajas en busca de una vida mejor. Incluso su propio hijo, también llamado Andrés, optó por irse:

La partida de Andrés dejó un vacío tan grande dentro de la casa que, aunque su nombre nunca más volvió a ser pronunciado dentro de ella, tampoco nada ya volvería a ser igual desde aquel día. Era lógico. Con Andrés no se iba sólo un hijo. Con Andrés se iban también las últimas posibilidades de supervivencia de la casa y la única esperanza de ayuda y compañía que, en la vejez cada vez más cercana y más temida, su madre y yo tendríamos un día. (Llamazares 2001: 53.)

El protagonista es la última y la única persona que ha permanecido fiel a su pueblo, a sus tradiciones, a sus raíces y a su memoria.⁶⁶ El protagonista ha soportado diez años de

⁶⁶ Como indica Carlón (1996: 23), “*en la obra de Llamazares tiene una gran trascendencia [la] dialéctica entre civilización natural y civilización industrial que se manifiesta en la clase de personajes de los que escribe. Él habla, en realidad, de los que quedan, de los que permanecen, de los últimos; se trata de la agonía de los pobladores originales [...]*” Según Andrés-Suárez (2000: 480) “[l]a fidelidad a los paisajes

soledad en unas condiciones muy difíciles solamente por fidelidad a sus raíces y a un pueblo ya condenado a la muerte⁶⁷. Como él mismo plantea (Llamazares 2001: 136): “¿*Qué he sido yo estos años, aquí solo, sino el perro más fiel de esta casa y de Ainielle?*”⁶⁸

La soledad ha obligado al protagonista a enfrentarse consigo mismo y con sus recuerdos. El propio Andrés dice que después de la muerte de su mujer “*La soledad entró en mi corazón e iluminó con fuerza cada rincón y cada cavidad de mi memoria*” (Llamazares 2001: 41), y que a partir de entonces “*la memoria fue ya la única razón y el único paisaje de mi vida*” (Llamazares 2001: 40). Como propone Sánchez (1996), el personaje existe en un vacío porque su familia y su comunidad lo han abandonado. En esta situación, fuera de las estructuras sociales, la única manera que le queda para mantener su identidad personal y colectiva es adentrarse en su memoria y, de ahí, reafirmar su existencia y su pertenencia a un grupo. Por medio de la memoria, Andrés procura integrar las voces del pasado en el momento presente; el acto de recordar es como un ritual que reconstituye al personaje, lo libera de su situación límite y proporciona sentido a su vacío existencial.⁶⁹ En efecto, la soledad del personaje no es absoluta porque la comparte con los muertos de su familia y de su pueblo:

Desde entonces a hoy, mi madre ha regresado muchas noches. A veces, con Sabina. A veces, rodeada de toda la familia. [...] Durante mucho tiempo, me resistí a aceptar su compañía. Pero siguieron acudiendo, cada vez más a menudo, y, al final, no tuve otro remedio que resignarme a compartir con ellos mis recuerdos y el calor de la cocina. Y ahora, [...] incluso me consuela pensar que están ahí, sentados junto al fuego, esperando el momento en que mi sombra se reúna para siempre con las suyas. (Llamazares 2001: 92)

En muchas ocasiones, Andrés se acuerda con nostalgia de las noches que pasaban los vecinos del pueblo, reunidos junto a la chimenea, contándose historias y recordando

y escenarios de la infancia, como portadores de la identidad y de la memoria individual y colectiva” constituye el motor de esta segunda novela de Llamazares.

⁶⁷ “*Es curiosa la fuerza con la que las personas nos aferramos a los lugares que alguna vez habitamos. Pasa el tiempo, pasa incluso la vida, pasan los siglos y las palabras, y nuestra memoria sigue agarrada como una hiedra a las paredes que un día nos cobijaron.*” (Llamazares 1991: 173.)

⁶⁸ El personaje reflexiona, en varias ocasiones, sobre la fidelidad: “*Pronto entendí que nada volvería ya a encontrar igual que antes, que mis recuerdos eran sólo reflejos temblorosos de sí mismos, que mi fidelidad a una memoria desecha ya entre nieblas y ruinas acabaría convirtiéndose a la larga en una nueva forma de traición*” (Llamazares 2001: 41). Sobre el tema de lealtad en *La lluvia amarilla*, véase también Marco (1988: 24-25).

⁶⁹ “*El hecho de vivir continuamente de los recuerdos compensa en parte la imposibilidad de diálogo con otras personas, pero al mismo tiempo entran dudas e inseguridades. Sin la confirmación y la objetividad que pu[e]de proporcionar un interlocutor, se desdibujan los límites entre lo realmente existente y lo recordado [...]*” (Beisel 1995: 215.)

personas y sucesos de otro tiempo. El protagonista se acuerda de cómo él mismo, de niño, escuchaba los relatos de su padre, de sus abuelos y de los viejos del pueblo y cómo adoptaba los recuerdos de éstos como suyos y, de ese modo, construía su propia memoria (Llamazares 2001: 40)⁷⁰. Según Sánchez (1996), que basa su artículo en el ensayo titulado *Storytelling* de Walter Benjamin (1992: 83-107), en las sociedades tradicionales el acto de contar relatos orales, el *storytelling*, constituía todo un ritual mediante el cual se establecía un espacio y un tiempo en que intercambiar experiencias individuales e integrarlas en la memoria colectiva. Asimismo, la memoria colectiva pasaba a formar parte de la individual⁷¹ y, de este modo, el acto narrativo basado en la memoria aparecía como elemento cohesivo de la identidad individual y comunitaria.⁷²

Sánchez (1996) destaca que la concepción de la muerte es un fenómeno íntimamente unido al *storytelling*. Según él, en las sociedades tradicionales o pre-modernas se concebía la muerte de una manera muy distinta a la que domina ahora en las sociedades modernas o urbanas; en vez de ser considerada una experiencia privada y final, la muerte formaba una parte intrínseca de la realidad cotidiana. Esta constante presencia de la muerte se demuestra claramente en *La lluvia amarilla*, en que el protagonista llega, incluso, a tener una relación casi humana con ella:

[...] la muerte ya ha venido a visitarme, de hecho, muchas veces. Vino cuando mi hija volvió una noche para ocupar la habitación [...] Vino cuando Sabina resucitó una Nochevieja [...] y cuando [Sabina] estuvo aquí, velando mi agonía [...] Y vino, para quedarse ya conmigo para siempre, la noche en que mi madre apareció [...] (Llamazares 2001: 85.)

Acababa de salir huyendo de la mía [casa], acababa de dejar detrás de mí el frío y la mirada de la muerte y, ahora, sin saber cómo, volvía a encontrarme con la muerte cara a cara. Estaba en la cocina de Bescós, sentada en el escaño, velando junto a un fuego inexistente la memoria de una casa que ya nadie recordaba [...] (Llamazares 2001: 89.)

En algunas ocasiones, Andrés teme a la muerte, pero, en otras, la ansía. La muerte parece omnipresente en *La lluvia amarilla*: el personaje comparte su vida y sus

⁷⁰ Compárese con el punto de vista que ofrece la psicología: “[...] children learn personal narratives through social interaction [...] In sum, contemporary research on the social origins of personal narratives in autobiographical memories and remembering has shown that parents index aand contextualize ‘important’ events as memorable, e.g., [...] point out what is important to remember [...] childrens affective reactions to events are collectively reconstructed and recalled [...]” (Barclay 1993: 295.)

⁷¹ Llamazares se muestra de acuerdo en la entrevista con Marco (1988: 24): “por supuesto, detrás de toda la memoria individual está una memoria colectiva”.

⁷² También Beisel (1995a, 1995b) estudia el tema de la memoria cultural de un grupo en relación con la narrativa de Llamazares.

recuerdos con los muertos del pueblo, siente cómo la muerte avanza dentro de su propio cuerpo, y ve cómo se apodera poco a poco, también, de su casa y de Ainielle:

[...] yo hacía ya algún tiempo que sabía que la muerte me estaba rodeando. Estaba en las paredes de la iglesia y en el huerto, en el tejado de Bescós y en las ortigas de la calle. Pero, hasta que una grieta abierta en la ventana de la cuadra me avisó que las vigas del pajar empezaban a ceder, no llegué realmente a sospechar que la herrumbre y la muerte habían penetrado en esta casa. [...] Desde entonces hasta hoy, la muerte ha ido avanzando tenaz y lentamente por los cimientos y las vigas interiores de la casa. Sin vértigo. Sin prisa. Sin compasión ninguna. En sólo cuatro años, la hiedra y la carcoma han destruido el trabajo de toda una familia y todo un siglo. Y ahora avanzan [...] en busca de esas últimas sustancias que aún sostienen el peso y la memoria de la casa. (Llamazares 2001: 83-84.)

Según Sánchez (1996), la muerte constituía el punto culminante y la motivación fundamental del *storytelling*: al morir una persona era cuando se incluía, finalmente, en la cultura colectiva toda la sabiduría y la experiencia vital del individuo⁷³. El acto de contar la vida funcionaba como una forma de evadir la muerte porque, de esa forma, se incorporaba la existencia individual en el conocimiento colectivo. En este proceso, la memoria tiene un papel clave, ya que, como dice Benjamin (1992: 97), “*Memory creates the chain of tradition which passes a happening on from generation to generation.*” Esta transmisión de memoria por medio de la narración oral creaba continuidad, y servía para reforzar la unidad y la identidad colectiva de la comunidad.

En *La lluvia amarilla*, el discurso de Andrés parece surgir, por lo menos, en parte, de la necesidad de transmitir su memoria –la historia de su pueblo y la de su propia vida– para salvarla del olvido que la muerte inminente comporta⁷⁴. Sin embargo, la situación del protagonista es particularmente difícil ya que él es el último representante (vivo) de su comunidad y, además, se encuentra solo, sin nadie a quien pasar su relato⁷⁵. Andrés es el último portador de la memoria y, por tanto, como él mismo dice (Llamazares 2001: 128), Ainielle se morirá con él⁷⁶. Sin embargo, Andrés no se resigna: a pesar de encontrarse solo y sin esperanzas de que alguien reciba su memoria, en su lecho de

⁷³ “*Death is the sanction of everything the storyteller can tell. He has borrowed his authority from death.*” (Benjamin 1992: 93.)

⁷⁴ Como dice Bruner (1993), “*The only hope for survival for the narrator is to tell his story, to remember and recreate his world [...]*”.

⁷⁵ Benjamin (1992: 99) indica que “*A man listening to a story is in the company of the storyteller; even a man reading one shares this companionship. The reader of a novel, however, is isolated [...]*”. Por tanto, de algún modo, el lector de *La lluvia amarilla* comparte el aislamiento del protagonista.

⁷⁶ “*El tejado y la luna. La ventana y el viento. ¿Qué quedará de todo ello cuando yo me haya muerto? Y, si yo ya estoy muerto, cuando los hombres de Berbusa al fin me encuentren y me cierren los ojos para siempre, ¿en qué mirada seguirán viviendo?*” (Llamazares 2001: 43).

muerte repasa, en forma de recuerdos más o menos encadenados, tanto su propia vida como la historia de Ainielle. El acto de contar, aunque sea sólo mentalmente, es para el personaje el modo natural de enfrentarse con la muerte, o sea, es el comportamiento a que le condiciona su cultura y su tradición.⁷⁷ Contar es lo único que le queda a Andrés, y lo único que aún puede proporcionar algún sentido a su vida⁷⁸. Es decir, el acto de narrar la vida al borde de la muerte refleja la resistencia del personaje a abandonar su identidad cultural por precaria que ésta sea.

Después de todo anterior, podemos afirmar que el discurso de Andrés es mental y privado, pero solamente a causa de la situación (soledad y aislamiento) en que se encuentra; en otras circunstancias, el personaje seguramente hablaría en voz alta y se dirigiría a unos destinatarios concretos. Según nuestra opinión, la motivación fundamental (aunque imposible de alcanzar) del discurso de Andrés es la necesidad de transmitir su memoria personal y la de su pueblo para, de esta forma, superar la muerte. Es decir, el habla interior de Andrés no se trata exactamente de un pensamiento espontáneo sino que, en el fondo, tiene una intención comunicativa, pero, por razones externas, esa intención no puede llevarse a cabo. Esta situación particular del personaje es lo que nos ofrece una explicación o una respuesta a la cuestión de por qué encontramos en el lenguaje de Andrés tanto rasgos peculiares de narración como de monólogo interior.

No obstante, hay un pasaje en *La lluvia amarilla* en que la intención comunicativa implícita no alcanza a explicar las características narrativas del texto. Se trata del

⁷⁷ Sánchez (1996) indica que los rituales sociales de la muerte (el velatorio, el entierro, etc.) formaban parte de la recepción y de la asimilación colectiva de las memorias de los que se iban y, por tanto, adquirirían mucha importancia. El personaje principal de *La lluvia amarilla* describe algunas tradiciones o rituales relacionados con la muerte: por ejemplo, la costumbre de contar la muerte de los vecinos del pueblo a una piedra (Llamazares 2001: 116), y la de hacer la caja para los muertos de la familia de una determinada manera (Llamazares 2001: 131-132). Estas tradiciones parecen permitir cierta variación o modificaciones: en vez de contar la muerte de Sabina a una piedra, Andrés se lo cuenta al manzano (Llamazares 2001: 116), y el personaje piensa en hacer su propia caja por el hecho de que no tiene a nadie que se la hiciera (aunque al final tiene que abandonar la idea) (Llamazares 2001: 131-132). De la misma manera, se puede modificar el ritual de *storytelling*: el personaje puede cumplir su función y contar su vida a pesar de que no hay nadie escuchándole.

⁷⁸ Según Barclay (1993: 292-293), "talk is the medium through which autobiographical memories are reconstructed, and these reconstructions can serve different purposes [such as] place [one]self in social and physical contexts representative of [one's] culture"; y "[...] autobiographical memories that give form and context to a life history [...] are objectifications of deep memories and motivations that can function as 'transitional objects', i.e. signifying past relationships, in the present [...]; autobiographical memories in this way can comfort us during times of anxiety, or excite us when bored" (Barclay 1993: 291).

capítulo trece, el único del libro que, además, hace surgir la pregunta si el discurso del personaje abarca algo más aparte de sus pensamientos verbalizados. En este capítulo, el protagonista se encuentra mal:

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. (Llamazares 2001: 113.)

Andrés delira y oye voces imaginarias, pero, de repente, empieza a describir, como un observador exterior, sus propios actos:

Me incorporo en la almohada. Busco el contacto helado de las barras de la cama. Respiro hondo, lentamente, dejo que el aire entre, refrescante y brutal, en mis pulmones.” (Llamazares 2001: 113-114.)

El personaje utiliza verbos que refieren a sus acciones físicas (incorporarse, buscar, respirar), aunque se trata de su experiencia simultánea (de la forma verbal presente).

A continuación, en el mismo capítulo, siguen unas frases aún más extrañas:

Antes de recobrar de nuevo, plenamente –¿plenamente?– la conciencia, todavía oigo una vez más el eco del lamento de la vieja: ¡Dadme agua y matadme!... ¡Dadme agua y matadme!... (Llamazares 2001: 114.)

”Antes de recobrar [...] la conciencia” implica claramente que lo que precede a esta expresión (las voces imaginarias) no pertenece a la esfera de la conciencia. Aunque las voces que el personaje oye pertenezcan a la subconsciencia, como se da a entender, por lo menos son claramente verbales y, por tanto, no se trata de la descripción de niveles preverbales tipo corriente de conciencia. El problema es otro: en un monólogo interior no es posible que el personaje hable de sus procesos subconscientes mientras los está experimentando; según la definición que hemos adoptado, el monólogo interior se limita estrictamente a la esfera de la consciencia. En el pasaje citado aquí arriba tenemos claramente dos discursos distintos: uno pertenece a un Andrés-narrador que sabe que el Andrés-personaje va a recobrar pronto la conciencia; otro pertenece al Andrés-personaje que, en su estado subconsciente, está oyendo voces. En un estado semejante, el personaje no puede saber, ni mucho menos decir, si vuelve a recobrar la conciencia o no, ni cuándo: simplemente, no está consciente.⁷⁹ Por tanto, nos encontramos aquí un claro

⁷⁹ En el mismo capítulo, en la página anterior (Llamazares 2001: 113) hay un pasaje similar en que es fácil percibir la voz de un narrador: ”*El humo abrasa mis pulmones, me seca la garganta, pone en mi propia voz el eco de otras voces y el ritmo irregular de otras respiraciones distintas de la mía: ¡Padre, tengo sed!... ¡Dadme agua y matadme!...*” Las reflexiones del Andrés-narrador están claramente separadas de la experiencia del Andrés-personaje con el uso de dos puntos. El tiempo verbal presente facilita la distinción; si se tratara de evocación del pasado, el pasaje podría fácilmente pertenecer al discurso del personaje.

caso de monólogo citado en que el narrador, primero, presenta la situación y, luego, cede la voz al personaje.⁸⁰

En consecuencia, podemos afirmar que en el capítulo trece de *La lluvia amarilla* hay un narrador. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que este capítulo breve, de una página y media, es el único en que se percibe claramente la diferencia entre el Andrés-narrador y el Andrés-personaje. Asimismo, es el único capítulo en que el personaje delira en el momento de locución; a veces Andrés recuerda sus desvaríos anteriores, pero en el momento presente su mente está siempre despejada y su discurso lúcido⁸¹. Por tanto, podemos interpretar las interferencias narrativas que encontramos en el capítulo trece de dos maneras distintas: primero, existe la posibilidad de que en la novela haya un narrador, pero éste pasa casi desapercibido debido, fundamentalmente, al hecho de que las referencias al momento presente, en que la existencia de un narrador sería más fácil de notar, son muy breves; segundo, podemos simplemente hacer caso omiso del capítulo trece y dejarlo pasar como un despiste momentáneo del autor⁸². En todo caso, consideramos que hay que dedicar más atención a la cuestión; únicamente en el caso de no encontrar ninguna otra señal de la existencia de un narrador podríamos permitirnos pasar por alto la evidencia que muestra el capítulo trece.

3.3 ¿Un monólogo autónomo?

Como hemos visto más arriba, el discurso del personaje principal de *La lluvia amarilla* presenta algunos rasgos típicos del lenguaje comunicativo y narrativo. Asimismo, hemos encontrado señales sobre la posible existencia de un narrador en el capítulo trece de la obra. Pues, ¿hasta qué punto podemos hablar de monólogo interior o de monólogo

⁸⁰ "Cuando yo siento un dolor, cuando amo u odio yo no veo mi dolor ni me veo amando u odiando. Para que yo vea mi dolor es menester que interrumpa mi situación de doliente y me convierta en un yo vidente. Este yo que ve al otro doliente es ahora el yo verdadero, el ejecutivo, el presente. El yo doliente, hablando con precisión fue, y ahora es sólo una imagen, una cosa u objeto que tengo delante." (Ortega y Gasset 1987: 146.)

⁸¹ "No sólo estoy despierto –despierto y desvelado– ante las puertas de la muerte, sino que, hace muchas noches, el sueño y sus misterios me han abandonado" (Llamazares 2001: 132).

⁸² Esta alternativa no parece probable si consideramos la atención que el autor dice prestar a la estructura narrativa de sus novelas: "Cuando yo escribo novelas escribo desde el punto de vista del narrador y desde la base de una sólida estructura narrativa" (Marco 1988: 28); "el acierto de una novela consiste en elegir el punto de vista adecuado. [...] Para Luna de lobos y para La lluvia amarilla me pasé un año, teniendo ya suficiente material narrativo, hasta determinar el punto de vista y el momento en que quería narrarlo" (Marco 1988: 29).

autónomo en cuanto a *La lluvia amarilla*? En el capítulo anterior de este trabajo observamos que la definición del monólogo autónomo sugerida por Dorrit Cohn (1983) toma en cuenta, en total, seis rasgos característicos. Como ya hemos tratado las características (no-)comunicativas del lenguaje más arriba, nos conviene concentrarnos ahora en los cinco rasgos restantes y considerarlos en cuanto al monólogo de la obra de Llamazares. Aunque todos los rasgos indicados por Cohn están interrelacionados, intentaremos tratarlos por separado para mayor claridad.

Según Cohn, el monólogo autónomo es (1) una forma independiente en que (2) el directo fluir del pensamiento del personaje principal sustituye por completo al narrador. *La lluvia amarilla* empieza con una dedicatoria y con un epígrafe del autor⁸³. En el breve epígrafe, el autor afirma que Ainielle existe realmente, aunque quedó abandonado en 1970, y señala su situación geográfica, Sobrepuerto en el Pirineo de Huesca. Asimismo, Llamazares puntualiza que los personajes de la obra son puramente ficticios.⁸⁴ Después de estas breves líneas comienza la propia obra y, a partir de aquí, durante los veinte capítulos numerados que constituyen la obra, la única voz que percibimos pertenece al personaje principal de la novela. Salvo el capítulo trece, en el texto no hay una voz narrativa aparte que presente el protagonista o la situación en que éste se encuentra, o que corrija, precise, explique o desmienta lo que dice (piensa) el personaje.

El epígrafe del autor, en cierto modo, prepara al lector para el tema de la obra y ayuda a fijar la fecha del monólogo, pero, sin embargo, en absoluto orienta al lector del mismo modo que orientaría un narrador convencional. En nuestra opinión, podemos excluir el epígrafe de la obra misma y considerar que *La lluvia amarilla* consiste únicamente en el habla interior del personaje y que, por tanto, el monólogo interior de esta obra constituye una forma independiente. No obstante, aunque todas las palabras del texto pertenecen al

⁸³ Orsini-Saillet (1998: 97) observa que toda la obra de Llamazares (excepto la primera edición de *El entierro de Genarín*) comienza con un prólogo que tiene un papel importante ya que constituye un vínculo entre la realidad histórica y la obra ficticia por situarse en un "lugar híbrido donde todavía no ha empezado la novela, pero donde ya existe un texto con su propio enunciador cuya identificación no deja de ser problemática".

⁸⁴ Para más información sobre la confluencia de elementos ficticios y reales en la geografía e historia de Ainielle en *La lluvia amarilla*, véase el artículo de Kunz (1998: 119-133). Beisel observa (1995b: 198, 209) que en la obra de Llamazares "el hábil entrelazamiento de los elementos ficticios con los detalles históricos y geográficos concretos [...] dota de autenticidad a las vivencias" (Beisel 1995b: 198) y, asimismo, fomenta en el lector "la comprensión y la aceptación de lo narrado como ejemplo elocuente de una experiencia colectiva" (Beisel 1995b: 198). Sin embargo, según Carlón (1996: 14), la novela, en un primer momento, iba a ser situada en un pueblo abandonado en las montañas leonesas, y sólo en una elaboración posterior fue trasplantada a un pueblo oscense.

personaje principal, hay un elemento que no le podemos asignar: la división del texto en capítulos. Es una idea totalmente inverosímil que una persona, al pensar para sus adentros, divida su discurso interior en partes numeradas. La división del texto en párrafos se debe, seguramente, a las pausas del habla interior del personaje como sugiere Cohn (1983: 220), pero la numeración de los capítulos significa ya una interferencia narrativa, que tendremos que estudiar más detenidamente.

El tercer rasgo del monólogo autónomo, según la definición de Cohn (1983), es el modo de representación irreal, es decir, el hecho de que el texto no soluciona el problema de su comunicación y de su escritura. Hemos tratado esta cuestión ya más arriba: sabemos que Andrés está solo en su pueblo, o sea, en la escena ficticia no hay nadie y, por tanto, nadie oye ni puede transmitirnos las palabras del personaje aunque éste hablase en voz alta. Además, el protagonista está muriendo y, seguramente, no escribe su discurso. Asimismo, como hemos visto más arriba, en la obra tampoco aparece un narrador (salvo, posiblemente, el ya discutido capítulo trece) que se declare responsable de la mediación del discurso del personaje. En suma, el habla interior de Andrés aparece en las páginas de la novela misteriosamente, sin que se dé ninguna explicación de cómo y por quién ha sido captado. Por tanto, *La lluvia amarilla* se ajusta perfectamente a la definición del monólogo autónomo en cuanto al modo de representación.

Los rasgos característicos del monólogo autónomo cuarto y quinto son los más relacionados con la temporalidad: el monólogo autónomo (4) enfoca el momento de la locución y (5) presenta los sucesos del pasado sin respetar su orden cronológico o causal. El punto cuatro, sin embargo, no está en vigor en cuanto al monólogo rememorativo: en esta modalidad, como ya sabemos, el momento presente se difumina porque el pensamiento del personaje se dirige exclusivamente a los recuerdos del pasado. *La lluvia amarilla* parece situarse en un punto intermedio entre el monólogo autónomo y el rememorativo: por un lado, los capítulos dos a diecinueve consisten principalmente en la evocación del pasado, pero, por otro lado, el texto abarca, de vez en cuando, la experiencia simultánea del personaje e, incluso, su futuro.

Con relación al orden cronológico, *La lluvia amarilla* puede incluirse sin problemas en la modalidad de monólogo autónomo. En la macroestructura (los capítulos), podemos percibir cierta tendencia a la cronología, como veremos en adelante, pero al examinar la

microestructura del texto, sin embargo, nos damos cuenta de que en el discurso del personaje los recuerdos pertenecientes a varios tiempos se superponen y se mezclan continuamente. Es evidente que, en vez del orden cronológico, *La lluvia amarilla* procura reconstruir el orden en que los sucesos del pasado se presentan en la mente del personaje⁸⁵.

Hasta aquí, parece que *La lluvia amarilla* corresponde relativamente bien a la definición del monólogo autónomo. Es cierto que hallamos en el discurso de Andrés algunas características del lenguaje comunicativo o narrativo, pero, como hemos visto más arriba, las podemos explicar apoyándonos en la situación particular y en la personalidad del protagonista. Otro problema –por el momento irresuelto– que hemos encontrado en el texto se trata de la numeración de los capítulos: ¿de dónde procede o a quién pertenece? ¿Constituye la numeración de los capítulos un fenómeno lo suficientemente tangible para afirmar la existencia del narrador de que nos percatamos en el capítulo trece? O sea, ¿existe en *La lluvia amarilla* realmente un narrador? ¿Podemos hallar aún más pruebas de su existencia?

Aparte de todo lo que hemos discutido hasta aquí, *La lluvia amarilla* tiene una peculiaridad que, de alguna forma, puede tener una conexión con el problema del narrador presentado arriba. Esta peculiaridad consiste en que el texto despierta, en varias ocasiones –al parecer, deliberadamente– la duda de si la voz principal de la novela pertenece a un vivo o a un muerto (Sanchez 1996). El protagonista mismo no parece tener una seguridad absoluta al respecto:

No es la primera vez que tengo esta sospecha. En realidad, es una sensación que nunca me ha dejado desde la noche misma en que mi madre apareció por vez primera. La sensación oscura e impenetrable de que, quizá, también yo estaba muerto y de que todo lo vivido desde entonces no ha sido sino el eco final de la memoria al deshacerse en el silencio. (Llamazares 2001: 93.)

Se crea la incertidumbre ya en el capítulo uno en que el personaje se refiere a sí mismo como “*este triste cadáver insepulto*” (Llamazares 2001: 12). La duda vuelve a plantearse alguna vez más adelante, aunque de una forma más indirecta: “*Fue una tarde de agosto, hace ya cinco años, y, aunque desde aquel día, han sucedido muchas cosas en mi vida –y entre otras, quizá, mi propia muerte– [...]*” (Llamazares 2001: 94).

⁸⁵ Llamazares dice al respecto: “*La estructura de la novela es la de la memoria. Y la memoria es episódica. Una cosa lleva a otra y salta de atrás hacia adelante continuamente, por asociaciones disparatadas.*” (Marco 1988: 29.)

No obstante, encontramos en el texto muchas pruebas de que el personaje está aún vivo. Andrés sabe que la muerte ya se le está acercando y dice, muchas veces, que ésta es la última noche de su vida, pero en su discurso consta que él aún está vivo, acostado en su cama, y que sigue respirando y sintiendo dolor:

Mi corazón siguió latiendo hasta esta noche [...] Se detendrá, de hecho, [...] dentro de unos minutos, de unas horas quizá [...] (Llamazares 2001: 121.)

Ahora veo el tejado de Bescós recortándose en la luna. La noche borra todo lo demás, incluso la ventana y los barrotes de la cama. Siento, eso sí, la presencia obsesiva de mi cuerpo – ese dolor de humo bajo el pecho, en los pulmones [...] (Llamazares 2001: 39.)

Me incorporo en la almohada. Busco el contacto helado de las barras de la cama. Respiro hondo, lentamente, dejo que el aire entre, refrescante y brutal, en mis pulmones. (Llamazares 2001: 113-114.)

En consecuencia, parece probable que la sensación de estar muerto que el personaje experimenta y expresa a veces, es, simplemente, un efecto del aislamiento y de la soledad prolongados. La muerte que siente Andrés se trata más bien de la pérdida de la identidad personal y colectiva que de una muerte física. Las palabras del propio protagonista refuerzan esta interpretación:

Pero yo sé muy bien que, entonces, todavía estaba vivo. Aunque la soledad ya había empezado a confundir [...] mis sentidos, todavía tenía conciencia de mí mismo [...] (Llamazares 2001: 101.)

Yo me di cuenta de que mi corazón ya estaba muerto el día en que se fueron los últimos vecinos (Llamazares 2001: 107).

A pesar de lo expuesto, en *La lluvia amarilla* hay un punto en que podemos interpretar que el protagonista se muere realmente: el final del capítulo diecinueve. Sin embargo, la novela, curiosamente, sigue un capítulo más. ¿Significa esto que el flujo del pensamiento del personaje continúa después de la muerte? En este caso, el origen del texto se volvería realmente fantástico. Existe también otra posible explicación: el último capítulo forma una parte del discurso del personaje agonizante aún vivo, pero, por alguna razón, ha sido extraído de su contexto original, ha sido trasladado y situado al final de la novela en un momento en que el personaje ya está muerto. Esta opción, evidentemente, implica una manipulación temporal y estructural: el pensamiento del personaje ya no se transmite directa y simultáneamente al lector, como exige la definición del monólogo autónomo,

sino que existe un narrador, entendido como una entidad que organiza y presenta el discurso interior del personaje.

Nos parece necesario estudiar más detenidamente la temporalidad y la estructura de *La lluvia amarilla* para hallar respuestas a las dudas que la obra suscita. Debemos investigar si realmente hallamos manipulación temporal y estructural en la novela; en el caso de que la encontrásemos, sería ya prácticamente imposible negar la existencia de un narrador y, en consecuencia, deberíamos abandonar la hipótesis inicial y admitir que la novela no puede ser clasificada como un monólogo autónomo, aunque al principio así nos parecía. Sin embargo, antes de pasar al estudio detallado de la temporalidad y de la estructura, vamos a observar algunas características de *La lluvia amarilla* desde el punto de vista de la narración real y del problema de intimidad para ver si estos aspectos ayudan, por su parte, a aclarar la cuestión.

4 LA LLUVIA AMARILLA Y EL PROBLEMA DE INTIMIDAD

4.1 El papel de la mirada

Como vimos en el capítulo dos, Humphrey (1955: 62-84) denomina problema de intimidad a la contradicción innata en la forma de monólogo autónomo: el autor tiene que presentar una conciencia privada de manera que el lector pueda extraer algún sentido de ella, pero sin que se pierda la ilusión de intimidad. Humphrey (1955: 64) distingue tres técnicas generalmente utilizadas a fin de expresar la intimidad en el texto:

- (1) suspension of mental content according to the laws of psychological association,
- (2) representation of discontinuity and compression by standard rhetorical figures, and
- (3) suggestion of multiple and extreme levels of meaning by images and symbols.

Vamos a estudiar los puntos primero y segundo –las asociaciones y la representación de discontinuidad en el texto– en el próximo capítulo en relación con la estructura y la temporalidad de *La lluvia amarilla*. Aquí queremos concentrarnos en lo que nos parece la característica más original y distintiva de la obra de Llamazares: el uso peculiar de tropos (imagen, símil, metáfora, símbolo, personificación, sinécdoque) para crear la ilusión de intimidad. Examinaremos cómo el autor revela la personalidad del

protagonista y su particular manera de concebir el mundo por medio del lenguaje que éste utiliza. Observaremos, con la ayuda de varios ejemplos, qué tipo de valores y significados personales abarcan las expresiones que utiliza el personaje, y cómo éstos se transmiten y se hacen comprensibles al lector.

Una de las características llamativas del discurso del personaje es la atención que presta y la importancia que atribuye a los ojos y a la mirada de las personas (y a la de la perra); como indica Bruner (1993), “*the verbal ‘I’ of the text is inextricably bound to its visual counterpart, the ‘eye’*”. En *La lluvia amarilla*, la mirada es siempre intensiva y cargada de significación: en vez de expresar las cosas con palabras, se leen en los ojos.⁸⁶ En el capítulo seis, en que el protagonista habla de la marcha de su hijo menor, encontramos ejemplos ilustrativos:

La mañana anterior, Andrés nos lo había dicho. En realidad, lo había dicho varias veces a lo largo de aquel último año. Pero aquella mañana, una extraña tristeza en su mirada y en su voz nos advirtió que al final había tomado la decisión definitiva. Ni su madre ni yo le respondimos. Sabina se escondió a llorar en algún cuarto y yo seguí sentado junto al fuego, inmóvil, sin mirarle, como si no le hubiera oído. (Llamazares 2001: 52.)

Las palabras de Andrés no tienen validez hasta que “una extraña tristeza en su mirada” las afirma. Los padres no responden a su hijo con palabras sino que la madre se esconde a llorar y el padre actúa como si no hubiera oído a su hijo: no lo mira. El padre, según dice, ya había advertido a su hijo en una ocasión anterior que si éste abandonara el pueblo y su casa, nunca más volvería a entrar en ella, ni “*nunca más volvería a ser mirado como un hijo*” (Llamazares 2001: 52). La elección del participio “mirado” no parece casual en este contexto. En adelante, aún en el mismo capítulo, se vuelve a destacar el poder de la mirada; en el siguiente ejemplo, el hijo sube a la habitación del padre para despedirse:

[...] se quedó quieto al lado de la puerta, mirándome en silencio, sin atreverse siquiera a acercarse hasta la cama. Yo le sostuve unos instantes la mirada y, luego, antes de que pudiera decir nada, me volví y me quedé mirando a la ventana hasta que se marchó. (Llamazares 2001: 53.)

⁸⁶ Martin-Márquez (1995: 383) hace la misma observación en cuanto a *Luna de lobos*, la primera novela de Llamazares: “*Luna de lobos is primarily characterized by internally focalized autodiegetic narration: Ángel tells us his own story, largely in present tense, limiting the events included to those he witnesses with his own eyes [...] But any speculation concerning the possible actions or thoughts of others – unless [...] they are read in the eyes – is generally preceded by a pointed ‘quizá’.*”

Después de la partida de los últimos vecinos de Ainielle, o sea, desde que Andrés se queda en el pueblo solo con su mujer, él se da cuenta de cómo las palabras pierden su poder:

Las interminables noches junto a la chimenea comenzaron a sumirnos poco a poco en [...] desolada indiferencia contra la que las palabras se deshacían como arena [...] [Antes] Las palabras servían [...] para ahuyentar el frío y la tristeza del invierno. Ahora, en cambio, a Sabina y a mí, el fuego y las palabras nos volvían más distantes [...] (Llamazares 2001: 19-20.)

Las palabras dejan de ofrecer alivio a la soledad, y el matrimonio ya no encuentra una conexión por medio del habla. En consecuencia, aumenta la importancia de la mirada como medio de comunicación. Por ejemplo, Andrés intenta buscar una explicación al comportamiento de su mujer en los ojos de la misma:

Sabina había ido cayendo en [...] un hondo mutismo. Se pasaba las horas sentada frente el fuego [...], ajena totalmente a mi presencia. Yo la veía deambular como una sombra por la casa, espiaba de reojo su mirada al contraluz atormentado de las llamas sin saber cómo salvar aquella fría lejanía de sus ojos [...] (Llamazares 2001: 23-24.)

Sin embargo, los ojos de Sabina no ofrecen ninguna respuesta. La sensación de soledad es tan fuerte que el protagonista acaba buscando *“el calor y la mirada, más humana, de la perra”*⁸⁷ (Llamazares 2001: 24).

Muchas veces, la mirada y los ojos cobran especial importancia en el discurso de Andrés en relación con la muerte⁸⁸. Una mañana, al despertarse, el personaje no encuentra a su mujer y sale a buscarla. Cerca del molino del pueblo, encuentra a la perra:

Pero ella, cuando me vio, [...] se incorporó en su sitio y retrocedió lentamente hacia la puerta del molino sin dejar de mirarme un solo instante. Dudé de si, con ello, trataba de guiarme o de si, por el contrario, lo que intentaba en realidad era cortarme el paso. Pero en sus ojos [...] comprendí de inmediato lo que, detrás de ella, y detrás de la puerta del molino, me esperaba. (Llamazares 2001: 27.)

En la mirada de la perra el protagonista adivina lo que ha pasado: en el molino encuentra el cuerpo de su mujer que se ha suicidado. Al ver a Sabina colgada en la soga se fija, otra vez, en sus ojos que están ahora *“inmensamente abiertos”* (Llamazares 2001: 27). A partir de aquí, encontramos en el discurso del personaje varias veces alusiones a los ojos de Sabina y, también, a los de otros muertos. Llama la atención que Andrés utilice

⁸⁷ *“En realidad, sólo los animales son capaces de fidelidad, aunque hablar de sentimientos también sea falso. El perro de La lluvia amarilla es el único capaz de ser fiel a un paisaje, capaz de mantener esa mirada y esa actitud que nosotros admiramos pero que no podemos alcanzar. La verdad es que hace ya tiempo que lo único que me interesa son los paisajes y los perros”*, dice Llamazares (Marco 1988: 27).

⁸⁸ Véase también el final del capítulo diecisiete (Llamazares 2001: 133) en que el protagonista tiene que afrontar la última mirada de la perra la que va a matar.

exactamente las mismas palabras al describir los ojos de su abuelo, el primer muerto de su vida, que utilizó para los de Sabina: *”el abuelo estaba solo, inmóvil en la cama, con la cabeza colgando de la almohada y los ojos inmensamente abiertos”* (Llamazares 2001: 73).⁸⁹

La mirada de Sabina se vuelve una obsesión para Andrés. Después de la muerte de su mujer, el protagonista encuentra la mirada de ésta, incluso en los ojos de su perra:

[...] se me quedó mirando con los mismos ojos fríos y apagados, con la misma turbadora inexpressión que sólo días antes descubriera en los ojos insomnes y quemados por la nieve de Sabina (Llamazares 2001: 32).

Luego, Andrés se fija en una antigua fotografía de Sabina: *”cuando, de pronto, reparé en la presencia amarillenta del retrato, los ojos de Sabina se clavaron en los míos”* (Llamazares 2001: 31). Andrés desvía su mirada, pero la mirada fija de *”los ojos amarillos de Sabina”* (Llamazares 2001: 35) sigue perturbándolo hasta que el personaje, finalmente, decide destruir la fotografía. Aún cuando el retrato se consume entre las llamas, Andrés oye la voz de Sabina llamarlo por su nombre y ve cómo *”sus ojos me miraban pidiéndome perdón”* (Llamazares 2001: 35).⁹⁰

Asimismo, Andrés se refiere, en muchas ocasiones, a sus propios ojos y a su propia mirada. Casi lo único que dice en relación con el momento presente es lo que ve: *“Ahora veo el tejado de Bescós recortándose en la luna. La noche borra todo lo demás, incluso la ventana y los barrotes de la cama”* (Llamazares 2001: 39). En el discurso del personaje, la pérdida de la visión se relaciona, claramente, con la aproximación de la muerte⁹¹:

[...] ahora, cuando el tiempo empieza a agotarse, cuando el miedo atraviesa mis ojos y la lluvia amarilla va borrando de ellos la memoria y la luz de los ojos queridos [...] (Llamazares 2001: 17).

⁸⁹ *”Pero hay imágenes que permanecen adheridas a los ojos, como cristales transparentes, y que incorporan en el tiempo la sensación primera [...]”* (Llamazares 2001:45).

⁹⁰ Bruner (1993) explica los fantasmas y las apariciones de los muertos en *La lluvia amarilla* en relación con la importancia de lo visual en la obra: *“[...] the several ‘ghosts’ from his past that haunt the narrator are as real as those things which he can actually see for they arise from his stored perceptions”*. En la obra hay algunos pasajes que apoyan esta interpretación, por ejemplo, en el comienzo del capítulo cuatro en que el personaje cuestiona si puede creer en lo que ve: *“[...] mis ojos sólo ven el tejado de Bescós recortándose en la luna. ¿Pero están viéndolo realmente? ¿No lo estarán soñando como se sueñan personas y lugares, incluso desconocidos? ¿No estarán simplemente recordando la vieja imagen de un tejado que [...] tal vez hace años ya que se ha caído?”* (Llamazares 2001: 39.)

⁹¹ Llamazares (Marco 1988: 29) afirma: *“El personaje sólo ve la ventana, la luna que aparece detrás y los barrotes de la cama, que se le difuminan ya con la agonía”*.

Y ahora que la muerte ronda ya la puerta de este cuarto y el aire va tiñendo poco a poco mis ojos de amarillo [...] (Llamazares 2001: 92).

[...] ahora que la muerte ya se acerca [...] y la niebla envuelve ya los barrotes de la cama y mis recuerdos [...] (Llamazares 2001: 93).

Y, ahora que [la muerte] está ya aquí, respirando conmigo a través de mi propia garganta, ahora que el tiempo acaba y las últimas luces comienzan a apagarse poco a poco dentro y fuera de mis ojos [...] ⁹² (Llamazares 2001: 72)

Esta relación entre la visión y la muerte es la que nos conduce a deducir, como anticipamos más arriba, que el personaje principal de *La lluvia amarilla* muere al final del capítulo diecinueve. Veamos las últimas líneas de este capítulo:

Es él ⁹³ que me llama por mi nombre en el silencio de la noche. Es él que ya viene subiendo la escalera lentamente. El que atraviesa el pasillo. El que se acerca a esa puerta que está frente a mis ojos, pero que yo no puedo ya siquiera ver. (Llamazares 2001: 140.)

Anteriormente, el personaje se ha referido varias veces a la muerte “que ronda ya la puerta de este cuarto”. También, hemos visto cómo el acercamiento de la muerte limita la visión del personaje. En el párrafo citado arriba, la muerte ha llegado ya hasta la puerta misma de la habitación en que se encuentra el personaje, y la pérdida de visión del protagonista es total: “no puedo ya siquiera ver”. Nuestra conclusión es que, en este momento, se produce la muerte del personaje principal. En el próximo capítulo el personaje cuenta cómo los hombres que llegan a buscar su cuerpo encienden una vela y alumbran sus ojos o, más bien, “*las cuencas de mis ojos ya vacíos*” (Llamazares 2001: 141). En la muerte, no sólo pierde la visión sino, incluso, los ojos. ⁹⁴

⁹² Compárese con la última frase de *Luna de lobos* (Llamazares 2000a: 185): “*Sólo hay ya nieve dentro y fuera de mis ojos*”. En el caso de *Luna de lobos*, la muerte del narrador-protagonista es simbólico, pero se representa con una imagen similar que la muerte real en *La lluvia amarilla*.

⁹³ Él = el cazador de perros = la muerte (véanse los capítulos dieciocho y diecinueve de *La lluvia amarilla*).

⁹⁴ El personaje imagina su muerte en el capítulo catorce: “*Seguramente, nada cambiará, ni en mi memoria ni en mis ojos, cuando la muerte se apodere definitivamente de ellos. Seguirán recordando, mirando, más allá de la noche y de mi cuerpo. Continuarán muriendo eternamente hasta que alguien llegue un día y los libere para siempre del hechizo de la muerte.*” (Llamazares 2001: 115). Al final del capítulo uno, cuando los hombres encuentran el cuerpo del personaje, éste aún está “*mirándoles de frente*” (Llamazares 2001: 16), pero, de pronto (en el capítulo veinte en que continúa la historia), ya no tiene ojos. Será que los hombres con su llegada, al final, han liberado los ojos del personaje del “*hechizo de la muerte*”. La muerte definitiva del personaje no tendrá lugar hasta que lo entierren: “*Me cubrirán de tierra [...] y, en ese mismo instante, para mí y para Ainielle, todo habrá concluido*” (Llamazares 2001: 142). Llamazares (1991: 125-126) trata el mismo tema en un reportaje periodístico: “*Y que no olvido aquella vieja leyenda montañesa que señala que el hombre, para poder descansar eternamente, ha de ser enterrado en el mismo lugar en que nació. De lo contrario, su espíritu y su cuerpo quedarían separados: el cuerpo en el lugar en el que fue enterrado y el espíritu errando por los espacios infinitos, sin decidirse nunca entre el cielo y el infierno*”.

En suma, observamos en *La lluvia amarilla* el mismo procedimiento que Beisel (1995b: 204) indica en cuanto a *Luna de lobos*: la reducción sinecdóquica en la narración de hechos.

Ésta se manifiesta tanto en la concentración en un fragmento de la realidad –elegido especialmente– como en la omisión de acciones (a veces emocionales) o en la falta de concreción de determinados contextos. La reducción sinecdóquica de la mirada hacia un fragmento de la realidad [...] funciona como un objetivo fotográfico que permite al lector acercarse más a la situación correspondiente.

Esta técnica obliga al lector a una posición de conocimiento deficiente, o sea, éste llega a saber y ver solamente el fragmento de la realidad en que se fija el personaje –en nuestro caso, a menudo, los ojos y la mirada de las personas. De esta manera, se comprime en el detalle resaltado toda la significación y la emoción relacionadas con el suceso en cuestión. En consecuencia, cuando el mismo detalle vuelve a aparecer más tarde en el texto, el lector lo asocia con el contexto anterior. Así se evitan largas explicaciones y el texto adquiere credibilidad psicológica.

La reducción sinecdóquica, asimismo, requiere la participación del lector⁹⁵. La lectura y la comprensión de la obra exigen cierta compenetración con el personaje, o sea, el lector tiene que esforzarse para entrar en el mundo subjetivo del protagonista, para captar y para entender los valores personales que éste asigna a los elementos en que se fija. El subjetivismo del texto no es infranqueable, o sea, la interpretación de los códigos personales del protagonista no resulta muy difícil, pero el discurso tampoco ofrece respuestas directas a las dudas del lector. Las referencias a la visión y a la mirada en *La lluvia amarilla* pueden parecer, al principio, fortuitas, pero se repiten con tanta insistencia que es fácil advertir que no son casuales. En realidad, si prestamos atención, la fijación del protagonista en los ojos nos revela mucho de su personalidad y de su manera de ser, por ejemplo, su dificultad de comunicarse con los demás. Además, como hemos visto, las referencias al campo visual del personaje nos ofrecen una pista en la interpretación de un problema clave de la novela, es decir, la muerte del personaje.⁹⁶

⁹⁵ Sobre la compenetración de la mirada del lector con la del autor, véase Carlón (1996: 9-12).

⁹⁶ El personaje también reflexiona, a menudo, sobre la función de la mirada en la formación de los recuerdos. Véase, por ejemplo, las páginas 34 y 45 (Llamazares 2001). Sobre la importancia de la mirada en *La lluvia amarilla*, véase también el final del apartado 4.3 (la simbología del amarillo) de este trabajo.

4.2 La equiparación de lo exterior con lo interior

4.2.1 La introducción de la equiparación en el texto

El lenguaje del protagonista de *La lluvia amarilla* adquiere, en muchas ocasiones, cualidades líricas: en el texto abundan las imágenes, los símiles, las metáforas, los símbolos y las personificaciones.⁹⁷ Aunque el personaje es un hombre rural, no encontramos en su discurso marcas dialectales; el medio vital de Andrés se refleja, más bien, en los términos que utiliza (te Riele 2002: 209). El protagonista conoce bien la naturaleza porque ha vivido toda su vida en el campo, y, por tanto, es lógico que encontremos en su habla constantes referencias a los fenómenos y los elementos naturales, como la lluvia, el viento, la luna, el fuego, la nieve, el hielo, la niebla, el agua, las plantas y los animales⁹⁸. Aparte de expresar el origen rural del personaje, los elementos naturales tienen, junto a los tropos, otras funciones en el texto, las cuales vamos a estudiar aquí.

Las metáforas y los demás tropos sirven en *La lluvia amarilla*, sobre todo, para facilitar la percepción de los estados psicológicos del personaje. Beisel (1995b) explica este proceso (en cuanto a *Luna de lobos*, pero podemos aplicarlo igualmente a *La lluvia amarilla*) de la siguiente manera:

[...] estas técnicas se aplican a la descripción del cronotopos (Bachtin), es decir, del conjunto espacio-temporal significativo⁹⁹. Con la descripción del marco físico mediante metáforas y elementos antropomórficos, el cronotopos sirve al mismo tiempo para la composición de cuadros ambientales, a modo de nexos de relación entre el discurso y la actuación de los personajes. Eso implica que el paisaje exterior pueda ser visto en correlación con el estado anímico y mental. Así se consigue modelar, a través de analogías, la situación psíquica de los personajes. (Beisel 1995b: 199.)¹⁰⁰

⁹⁷ Beisel (1995b) habla de *procedimientos poéticos*, pero preferimos el término *tropo* ya que estos procedimientos no son exclusivos de la poesía. Sin embargo, Llamazares afirma que, aunque ha dejado de escribir poesía, “*sigo haciendo poesía en todo lo que escribo, porque mi visión de la realidad es poética. Mejor o peor, pero poética en el sentido de aplicar una cierta subjetividad límite a la contemplación. Creo que la literatura, si no tiene un substrato poético no es literatura.*” (Delgado Batista 1999.)

⁹⁸ Andrés-Suárez (2000: 484-485) indica que el léxico rural abunda en todas las obras de Llamazares, pero la mayoría de sus ejemplos procede, sin embargo, de *Luna de lobos*. Los campos semánticos predilectos del autor son, como es de esperar, la botánica, la zoología, los utensilios y objetos caseros, los espacios específicos de las casas rurales, la agricultura y la ganadería.

⁹⁹ También Reus Boyd-Swan (1995) aplica el cronotopos de Bachtin (Bajtín) a la interpretación de *La lluvia amarilla*.

¹⁰⁰ Miñambres (2001: 249) observa lo mismo en cuanto a toda la obra del autor: “*La naturaleza, patente en algunos elementos (como es, por ejemplo, el de la nieve y todo un cúmulo de elementos vegetales), sirve de escenario psicológico de una trama cuyos personajes, en muchos casos, aparecen íntimamente unidos a ella.*”

La metáfora funciona como medio de comprensión, o sea, con ella es posible captar y transferir a un ámbito conocido los estados psíquicos, que difícilmente pueden hacerse comprensibles de otro modo (Beisel 1995b: 200). Asimismo,

las comparaciones extraordinarias "desautomatizan" el proceso de lectura quizás demasiado rápido y obligan al lector a visualizar interna y plásticamente lo leído. Por consiguiente se intensifica justamente la imaginación del lector [...] que, de este modo, puede percibir [...] más profundamente. (Beisel 1995b: 203)

Desde el principio, se introducen en *La lluvia amarilla* campos de metáforas y de comparaciones que fomentan la correspondencia entre lo exterior y lo interior, entre la ruina del pueblo y la decadencia psicológica y física del protagonista. En particular, la descripción antropomórfica del exterior facilita la experimentación del derrumbamiento del pueblo como decadencia interior al mismo tiempo. (Beisel 1995b: 200, 210-211.) Por ejemplo, en el capítulo uno, en que el personaje describe la llegada a Ainielle de los hombres que vendrán a buscar su cuerpo, encontramos unas descripciones del pueblo en las cuales la personificación se une a una metáfora relacionado con la vista:

[...] descubrirán [...] el perfil melancólico de Ainielle: ya frente a ellos, muy cercano, mirándoles fijamente desde los ojos huecos de sus ventanas (Llamazares 2001: 11).

[...] contemplarán [...] el sólido bastión de la espadaña que todavía se yergue sobre la destrucción y la ruina de la iglesia como un árbol de piedra, como un cíclope ciego cuya única razón de pervivencia fuese mostrarle al cielo la sinrazón de un ojo ya vacío (Llamazares 2001: 13).

En los dos ejemplos, es evidente que el protagonista atribuye al paisaje descrito cualidades que le son propias a sí mismo¹⁰¹. El primer ejemplo, que se sitúa al final de un párrafo, se compara claramente con el final del párrafo anterior en que el personaje advierte: "*yo les habré ya visto y estaré esperándolos*" (Llamazares 2001: 10). O sea, Ainielle comparte la actitud con el personaje: los dos están a la espera y observan a los que llegan, melancólicos. También, se equiparan los ojos del personaje y los ojos metafóricos de Ainielle. Las ventanas de las casas son "ojos huecos"; asimismo, cuando

¹⁰¹ Llamazares dice al respecto: "[...] el paisaje no es algo objetivo, no es el telón de un escenario. Es un espejo en que te miras y te ves de diferente manera según tu estado de ánimo. Había una frase, no me acuerdo de quién era, que es muy ilustrativa: 'Aunque un paisaje permanece inmutable, una mirada jamás se repite.' Y esa mirada es quizás lo más omnipresente en lo que yo escribo, la mirada sobre el paisaje, como éste es, en el fondo, la presencia más obsesiva en toda mi obra. [...] Me siento próximo a una cierta visión fatalista del paisaje, cercano a quien convierte el paisaje en una pasión [...] o sea que es una enfermedad del corazón y del espíritu. Una visión fatalista porque uno sabe que el paisaje sobrevive a quien lo mira" (Marco 1988: 25-27), y "[...] el paisaje es solamente una pantalla en que proyectamos con la mirada la memoria fugaz de lo que fuimos" (Llamazares 1991: 86).

los hombres encuentran finalmente el cuerpo del personaje (en el capítulo veinte), ven las “*cuencas de [sus] ojos ya vacías*” (Llamazares 2001: 141). Sin embargo, tanto Andrés como Ainielle son capaces de ver con sus ojos ya devorados.

En el segundo ejemplo se repite la idea del ojo vacío, pero la metáfora es, en su totalidad, más compleja. Observamos aquí, al igual que en el ejemplo anterior, una comparación entre el paisaje observado y el observador: aunque el protagonista atribuye las descripciones a los visitantes, es obvio que le pertenecen a él mismo. “La espadaña que todavía se yergue sobre la destrucción y la ruina de la iglesia” se iguala con el protagonista, con la última persona que se ha quedado en Ainielle, con la que durante años ha contemplado como único testigo vivo la destrucción que le rodea. El protagonista expresa por medio de la metáfora del cíclope ciego la enorme frustración e impotencia que siente al estar acabándose su vida y al darse cuenta de la sinrazón de su resistencia y de su sufrimiento¹⁰².

Es decir, mediante la metáfora se atribuyen al paisaje, al pueblo, los sentimientos propios del protagonista y, de este modo, éstos se hacen más comprensibles al lector. Andrés no encuentra palabras para hablar de su dolor interior directamente, pero su mirada lo refleja en todo lo que ve a su alrededor y, de esta manera, el dolor se expresa en sus descripciones de lo exterior¹⁰³. En realidad, el protagonista ve ya poco o nada cuando habla y, por tanto, encontramos en el texto, más bien, una mirada y un paisaje recordados o imaginados: así se hace aún más comprensible el hecho de que éstos se conviertan en un simple reflejo del espíritu del personaje¹⁰⁴.

¹⁰² Llamazares describe los protagonistas de sus novelas: Son “*gente que sabe que está condenada a perder, gente que vive con entusiasmo pero sin ninguna esperanza [...] Son gente derrotada, pero que encuentra en la derrota una estética superior a la del triunfo y además se aferra a unas raíces y a un paisaje que sabe que no existen tampoco porque son una imagen del deseo. Es gente condenada de antemano, que lo sabe pero que no por ello renuncia.*” (Marco 1988: 24.)

¹⁰³ “*La equiparación de lo exterior y con lo interior [...] trata de demostrar la mutua interrelación existente entre el hombre y su espacio vital. La novela muestra así de qué manera la situación del entorno exterior (su ruina) incide sobre el estado emotivo del protagonista, quien, por su parte, condiciona su percepción del mundo exterior, matizándola a causa de su melancolía y su soledad.*” (Beisel 1995b: 211.) Izquierdo (1995b, 1998) identifica en la descripción paisajística de Llamazares la tradición del romanticismo inglés y alemán.

¹⁰⁴ El personaje mismo reflexiona sobre este fenómeno, por ejemplo, en el capítulo cinco: “*como si el ojo no fuera más que un simple espejo del paisaje y la mirada el único reflejo posible de si mismo*” (Llamazares 2001: 45); y en el quince: “*como si la mirada no fuera más que la memoria del paisaje y el paisaje un simple espejo de mi mismo*” (Llamazares 2001:119).

Es un dato significativo que la equiparación de lo exterior con lo interior se establece ya en el primer capítulo: esto permite tomarla como punto de partida y, a continuación, leer e interpretar la novela desde este enfoque. Evidentemente, la correspondencia se muestra y se refuerza a lo largo de toda la novela: primero, se personifican los elementos naturales y los componentes que forman el pueblo; segundo, se aplican metáforas naturales a la descripción de los procesos físicos y psicológicos del protagonista; tercero, se concretan sentimientos y otros conceptos abstractos tanto con la ayuda de la personificación como con la concordancia con los elementos naturales; y cuarto, algunas experiencias del protagonista parecen encarnarse en objetos cotidianos los cuales se convierten en símbolos personales.

4.2.2 La personificación de la naturaleza y del pueblo

Una de las personificaciones de los fenómenos naturales más largas e impresionantes en *La lluvia amarilla* se sitúa en el capítulo dos. En este capítulo, el protagonista habla del primer otoño que él y Sabina pasaron solos en Ainielle después de la marcha de los últimos vecinos. Primero, Andrés cuenta brevemente el dolor que sintió al partir los de Casa Julio:

También, aquella noche, corrí a esconderme en el molino. Lo hacía siempre que alguien se marchaba para no tener que despedirme, para que nadie viera la pena que me ahogaba cada vez que, en Ainielle, otra casa se cerraba. Y, allí, sentado en la penumbra, como una pieza más entre las de la maquinaria ya inservible del molino, les oía perderse poco a poco por la senda que lleva a tierra baja. Aquella vez, sin embargo, sería ya la última. Después de la de Julio, no había ya otra casa que cerrar ni otra esperanza de vida para Ainielle que las mías. (Llamazares 2001: 17-18.)

El personaje se compara con una pieza inservible de la maquinaria, reconoce la pena que le ahoga y cuenta cómo se esconde para no ver la partida de sus vecinos, pero, sin embargo, su discurso se mantiene casi neutral, como si se tratase de un reportaje. No obstante, cuando describe la reacción de su mujer en la misma ocasión, su habla transmite más emoción:

Ni siquiera se acercó hasta la ventana a despedirles con un último gesto o una última mirada. Con la memoria y el corazón desechos por el llanto, escondió la cabeza debajo de la almohada para no escuchar más los golpes en la puerta ni los cascotes de la yegua cuando se alejaban. (Llamazares 2001: 18.)

Hay que fijarse en el hecho de que Andrés estaba en el molino y no pudo ver lo que hacía Sabina en el momento. O sea, el personaje describe el comportamiento de su mujer

tal como la imagina y, por tanto, éste más bien sólo refleja su propia reacción. Por tanto, en esta descripción sobresalen los mismos componentes que observamos en la anterior: la falta de una última mirada, el hecho de esconderse y el de escuchar el alejamiento de los vecinos desde el escondite. Sin embargo, al describir el sentimiento de su mujer, el protagonista se permite una metáfora mucho más emotiva comparada con la que él utilizó en cuanto a sí mismo, es decir, “la memoria y el corazón desechos por el llanto”. Parece que el protagonista tiene dificultades para expresar sus sentimientos directamente y que, por tanto, prefiere atribuirlos a otra persona o, como veremos, a algún elemento natural.

A continuación, el personaje habla de los días que siguen a la partida de los últimos vecinos:

[...] pocos días después, llegó el viento de Francia [...] Durante varios días, por la ventana de la cuadra, Sabina y yo le vimos recorrer los campos solitarios, inclinar a su paso las cercas de los huertos y las empalizadas, arrancar con crueldad las hojas de los chopos antes aún de que amarillearan [...] Durante varias noches, [...] le escuchamos aullar como un perro rabioso en el tejado. Parecía como si aquel hosco visitante no tuviera justamente otra razón que la de hacernos compañía [...] Una mañana, sin embargo [...] él se había marchado. Desde la ventana de este cuarto, contemplamos las huellas de su paso: pizarras y maderas arrancadas, postes caídos, ramas quebradas, bancales y sembrados y muros arrasados. Aquella vez, el viento había sido más feroz que de costumbre [...] se había embravecido y numerosos chopos yacían en el suelo [...] Como una bestia herida, se había atormentado y sacudido y, ahora, una insólita siembra de pájaros y hojas se esparcía por el pueblo como despojos inocentes de una cruel y vandálica batalla. (Llamazares 2001: 18-19)

Se atribuyen al viento, a “aquel hosco visitante” cualidades, acciones y sentimientos propios de los humanos y de los animales: el viento se vuelve visible, hace compañía, recorre campos y destruye huertos y casas, es capaz de ser cruel y de embravecerse, aúlla como un perro, y se atormenta y sacude como una bestia herida, etc. Al recordar este primer otoño que el matrimonio pasó solo en Ainielle, el protagonista se refiere a sí mismo únicamente como observador del viento tormentoso que va devastando el pueblo; no hay ninguna alusión directa a sus sentimientos. El único acceso que tenemos a la intimidad de Andrés en cuanto a ese tiempo es mediante la descripción del viento de Francia: podemos leer en ella toda la desesperación y la rabia contenida del protagonista.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Cenizo Jiménez (2000) indica que el viento es, en *La lluvia amarilla*, un símbolo connotado de “desazón y soledad o aniquilamiento”; te Riele (2002: 210) lo menciona como ejemplo de un fenómeno natural que tiene un significado metafórico, como un elemento que ejerce poder destructivo tanto sobre

Generalmente, las personificaciones de los elementos y los fenómenos de la naturaleza no alcanzan la extensión de la que citamos aquí arriba. Suelen ser, más bien, menciones breves, frases descriptivas que se insierten en la narración de hechos. Típicamente, las personificaciones atribuyen a la naturaleza sentimientos humanos –en general, los del protagonista– y contribuyen a crear el ambiente melancólico y dolido de la novela. Citamos algunos ejemplos:

[...] un viento seco batía ya toda la casa, golpeaba las ventanas y las puertas sin encontrar la paz (Llamazares 2001: 36).

[...] la tierra estaba helada, entumecida por la escarcha y por su propia soledad (Llamazares 2001: 37).

[...] el sol, turbio y desecho, lleno de sangre, se arrastrará entre ellas agarrándose ya sin fuerzas a las aliagas [...] (Llamazares 2001: 9, 143).

No sólo se personifican los fenómenos naturales sino también las casas y los demás elementos que constituyen el pueblo. De igual manera que a la naturaleza, se atribuyen cualidades, acciones y sentimientos tanto humanos como propios de los animales a estos seres inanimados. El protagonista, por ejemplo, contempla “*la soledad del pozo*” (Llamazares 2001: 37) y oye “*el grito de las piedras sepultadas bajo el musgo y el lamento infinito de las vigas y las puertas al pudrirse*” (Llamazares 2001: 76). El personaje transfiere, claramente, a estos elementos el dolor que siente él mismo por la destrucción del pueblo, y la función de la personificación es intensificar la sensación de sufrimiento. A causa de la personificación o de la “animalización” el dolor cobra una forma más concreta y el lector, incluso, lo puede sentir en su propio cuerpo del mismo modo que Andrés. Citamos algunos ejemplos:

[...] las casas comenzaron a enseñar sus muñones mutilados y sus huesos (Llamazares 2001: 46).

[...] la cuadra de Casa Juan Francisco [...] no pudo resistir su abandono por más tiempo y se desplomó de pronto [...] como un animal muerto (Llamazares 2001: 83).

[...] edificios enteros arrodillados como reses en el suelo [...] (Llamazares 2001:11).

Unas [de las casas] irán hundiéndose despacio [...] bajo el peso del musgo y de la soledad. Otras, caerán de bruces en el suelo de repente, violenta y torpemente como animales abatidos por las balas de un paciente e inexplorable cazador. (Llamazares 2001: 125.)

Ainielle como sobre Andrés. Andrés-Suárez (2000: 480) indica que también en *Luna de lobos* se expresan sentimientos de los personajes (el miedo a la persecución y a la muerte) mediante el furor de la naturaleza.

En alguna ocasión, se comparan las casas del pueblo, también, con perros: “*Las [=casas] había aún intactas [...] tal si esperaran todavía, igual que perros fieles, el regreso imposible de unos dueños*” (Llamazares 2001: 61). De la misma manera, como hemos visto, el personaje se compara a sí mismo con un perro: “*¿Qué he sido yo estos años, aquí solo, sino el perro más fiel de esta casa y de Ainielle?*” (Llamazares 2001: 136)¹⁰⁶. Este parecido revela también, por su parte, la correspondencia entre el protagonista y el pueblo.

4.2.3 La metáfora natural en la descripción del personaje

La equiparación de lo exterior con lo interior se muestra, también, en el uso de comparaciones y metáforas naturales en la descripción física y psicológica del personaje. Por ejemplo, le resulta más familiar al protagonista comparar el acercamiento de la muerte con los fenómenos naturales cotidianos que utilizar el lenguaje de la medicina para describir su condición:

[...] soy consciente en cada instante de cómo el hielo va avanzando por mi sangre (Llamazares 2001: 132).

[...] aquel murmullo de agua muerta que corría por mis venas (Llamazares 2001: 108).

El humo abrasa mis pulmones [...] (Llamazares 2001: 113).

De repente, la niebla¹⁰⁷ inundará mis venas, mi sangre se helará como las fuentes de los puertos en enero (Llamazares 2001: 93).

La nieve es un elemento que aparece a menudo en *La lluvia amarilla*, tanto en su significado concreto, natural, como en el sentido metafórico. Se introduce este elemento

¹⁰⁶ También, “*Adandoné el camino antes de entrar en el pueblo y, mientras me alejaba como un perro sarnoso entre los huertos [...]*” (Llamazares 2001: 48); “[...] *me encontré ya deambulando nuevamente como un perro abandonado por el pueblo*” (Llamazares 2001: 61); “[...] *desde que en Ainielle quedé ya completamente solo, olvidado de todos, condenado a roer mi memoria y mis huesos igual que un perro loco al que la gente tiene miedo de acercarse [...]*” (Llamazares 2001: 12); y “*Me dejaron aquí completamente solo, abandonado, royendo como un perro mi propia soledad y mis recuerdos. Me dejaron aquí como a un perro sarnoso al que la soledad y el hambre acaban condenando a roer sus propios huesos.*” (Llamazares 2001: 135.)

¹⁰⁷ La niebla se relaciona en *La lluvia amarilla* con el olvido, los huecos y los fallos de la memoria (Andrés-Suárez 2000: 481). Por ejemplo, “*Pero, al igual que las palabras, cuando nacen, crean silencio y confusión en torno suyo, los recuerdos también dejan bancos de niebla a su alrededor. Bancos de niebla, espesos y cambiantes, que la melancolía de los años va extendiendo sobre aquéllos y que convierten poco a poco la memoria en un paisaje extraño y fantasmal [...] Pronto entendí que [...] mi fidelidad a una memoria ya desecha entre nieblas y ruinas acabaría convirtiéndose [...] en una nueva forma de traición*” (Llamazares 2001: 41).

en el capítulo dos cuando el protagonista habla del distanciamiento entre su mujer y él mismo:

Ahora, en cambio, [...] el fuego y las palabras nos volvían más distantes [...] Y, así, cuando llegó la nieve, la nieve estaba ya, desde hacía mucho tiempo, en nuestros propios corazones. (Llamazares 2001: 20.)

Unas páginas más tarde, volvemos a encontrar la nieve en un contexto psicológico similar, lo cual ayuda al lector a entender el significado que el personaje le asigna:

Poco a poco, a medida que los días habían ido sucediéndose (y, sobre todo, desde aquel en que la nieve irrumpiera en nuestras vidas con su espiral interminable de hielo y cielos líquidos), Sabina había ido cayendo en un profundo estado de indolencia y en un hondo mutismo (Llamazares 2001: 23-24).

El destino de Sabina muestra al lector el proceso mortal producido por el aislamiento que se desarrolla “*desde la pérdida del habla y de la capacidad perceptiva, pasando por la pérdida del sentido de la realidad, hasta la ausencia total de la misma*” (Beisel 1995b: 214). La nieve llega a simbolizar este proceso, el dolor producido por la pérdida de los contactos sociales y de la colectividad que el pueblo constituía¹⁰⁸, es decir, el aislamiento y la desolación interior. Este elemento metafórico aparece con mucha frecuencia en el texto, especialmente cuando el protagonista evoca la noche en que murió Sabina:

[...] la nieve que hacía días caía sin descanso sobre Ainielle, apoderada ya de los tejados y las calles, había reventado las puertas y las ventanas de la casa y se extendía poco a poco por las habitaciones cubriendo las paredes y amenazando con sepultar también la cama en que yo permanecía atenazado [...] (Llamazares 2001: 25.)

La influencia negativa de la nieve amenaza al protagonista y causa, finalmente, la muerte de Sabina. Cuando ésta ya se ha muerto, Andrés recuerda los ojos de su mujer “*insomnes y quemados por la nieve*” (Llamazares 2001: 32). La nieve funciona también, directamente, como metáfora de la muerte:

Cuántas veces deseé, mientras la noche se extendía como un espacio muerto ante mis ojos, que la nieve del sueño los helara, aunque jamás pudiera ya volver a despertarme. Pero nunca ocurrió. Jamás volví a sentir el vértigo invencible de la nieve al penetrar dentro de mí. (Llamazares 2001: 122.)

El poder perjudicial de la nieve, sin embargo, no se limita a los personajes sino que afecta también al pueblo. La nieve revienta las puertas y las ventanas de la casa del protagonista, como en un ejemplo más arriba, y cae sobre Ainielle “*como una maldición*

¹⁰⁸ “*La nieve [...] cubre también la mente de Andrés cortando así sus nexos con la cadena de la historia*” (Navajas 1998: 26).

antigua y blanca” (Llamazares 2001: 22). En este sentido, la nieve es un ejemplo típico de la utilización de una metáfora natural en *La lluvia amarilla*: este elemento tiene, al mismo tiempo, cualidades naturales y metafóricas¹⁰⁹ y, en consecuencia, sirve para describir tanto procesos psicológicos de los personajes como la destrucción concreta del pueblo. De este modo, la nieve crea una equivalencia entre lo interior y lo exterior. Asimismo, el elemento nieve se relaciona en el texto con otros elementos que se utilizan en un sentido metafórico, por ejemplo, con el amarillo, el hielo y el silencio. Así la metáfora se amplía y adquiere nuevas connotaciones.¹¹⁰

4.2.4 Concreción de elementos abstractos

Otro fenómeno típico de *La lluvia amarilla* es la concreción de elementos abstractos –como el tiempo, la muerte y el silencio– de manera que éstos se convierten en verdaderos copersonajes de la novela. Se logra la concreción por medio de tres procedimientos principales: la personificación, las metáforas naturales y la concordancia con otros elementos más concretos, pertenecientes a la esfera de la naturaleza o del pueblo. Estos procedimientos permiten que el lector perciba los elementos abstractos como seres reales y sienta su presencia en la vida del protagonista de una forma palpable. El tiempo, la muerte, el silencio, la tristeza y el olvido, por ejemplo, son, para el protagonista, cosas reales y concretas que éste tanto siente dentro de sí como observa en su alrededor.

El siguiente ejemplo, aunque breve, ilustra cómo la concreción de un elemento abstracto contribuye a la equiparación de lo exterior con lo interior:

¹⁰⁹ Según Cenizo Jiménez (2000), “*la nieve adquiere connotaciones negativas, [...] envuelve de hastío, de silencio, de recuerdos sombríos, de impotencia, de fragilidad temporal y de amenaza [...]*”. Te Riele (2002: 210), a su vez, señala que la nieve es un elemento devastador y se utiliza de manera metafórica para describir el paso del tiempo, paz y quietud. Carlón (1996: 28-30, cita de la p. 29) reflexiona largamente sobre la importancia y el significado de la nieve y el frío en la obra llamazariana: “*La nieve [...] es lo que recubre y protégé, lo que alivia la quemadura del presente, lo que libera de la angustia ante el futuro [...]* *La muerte es nieve, el pasado es nieve, todo sobre la nieve y bajo la nieve se convierte en una presencia intangible, la nieve genera un paisaje simbólico de destrucción ordenada, de muerte bella*”.

¹¹⁰ Según Miñambres (1994: 26; 2001), la nieve constituye uno de los primeros hitos literarios que da consistencia simbólica a toda la obra de Julio Llamazares. Este elemento está presente ya en sus poemarios: “*La nieve está en mi corazón como el silencio en las habitaciones de los balnearios: densa y profunda, indestructible. La nieve está en mi corazón como la hiedra de la muerte en las habitaciones donde nacimos [...]* *Nieva implacablemente sobre los páramos de mi memoria [...]* *Cuando amanezca, será ya siempre invierno.*” (Llamazares 1994b: 66.)

[...] sentí cómo la muerte atravesaba las paredes de la casa y arañaba las puertas y arrancaba jirones del viento y de mi alma (Llamazares 2001: 57).

En primer lugar, se personifica la muerte atribuyéndole la capacidad de realizar acciones como la de atravesar paredes, arañar puertas y arrancar jirones; en segundo lugar, la actividad negativa de la muerte personificada afecta tanto al pueblo (la casa) y a la naturaleza (el viento) como al alma del personaje.

La muerte personificada, sin embargo, no tiene siempre un papel negativo en *La lluvia amarilla*. En una ocasión la muerte, incluso, cobra una figura y una actitud humanas que se asemejan, de manera llamativa, a las propias del protagonista:

[...] volvía a encontrarme con la muerte cara a cara. Estaba en la cocina de Bescós, sentada en el escaño, velando junto a un fuego inexistente la memoria de una casa que ya nadie recordaba [...] (Llamazares 2001: 89.)

La muerte está sentada en el escaño de la cocina, a la lumbre, como es la costumbre del protagonista, y vela "la memoria de una casa que nadie ya recordaba", al igual que el personaje. O sea, parece que Andrés se ve a sí mismo reflejado en la figura imaginaria de la muerte del mismo modo que reflejaba su propio comportamiento en el de Sabina cuando se marcharon los últimos vecinos.

Si la muerte está sujeta a la personificación, el tiempo es un elemento que a menudo aparece junto con las metáforas y comparaciones naturales. Por ejemplo, en el capítulo doce encontramos un pasaje en que se compara el tiempo tanto con unos elementos naturales como con la vida humana en general y con la vida del protagonista en particular:

El tiempo fluye siempre igual que fluye el río: melancólico y equívoco al principio, precipitándose a sí mismo a medida que los años van pasando. Como el río, se enreda entre las ovas tiernas y el musgo de la infancia. Como él, se despeña por los desfiladeros y saltos que marcan el inicio de su aceleración. Hasta los veinte o treinta años, uno cree que el tiempo es un río infinito, una sustancia extraña que se alimenta de sí misma y nunca se consume. Pero llega un momento en que el hombre descubre la traición de los años. Llega siempre un momento –el mío coincidió con la muerte de mi madre– en el que, de repente, la juventud se acaba y el tiempo se deshíela como un montón de nieve atravesado por un rayo. A partir de ese instante, ya nada vuelve a ser igual que antes. A partir de ese instante, los días y los años empiezan a acortarse y el tiempo se convierte en un vapor efímero –igual que el que la nieve desprende al derretirse– que envuelve poco a poco el corazón, adormeciéndolo. (Llamazares 2001: 106-107)

El punto de partida es la comparación del tiempo –o de la vida humana– con el fluir de un río. Al principio, el río tanto como el tiempo fluyen "melancólicos" y "equívocos", o

sea, se asignan cualidades humanas a estos elementos, el abstracto y el natural. La infancia consiste en "ovas tiernas" y en "musgo", elementos naturales, que detienen el paso del tiempo, pero en "los desfiladeros y saltos" de la juventud el tiempo se acelera, pero aún parece "un río infinito". Sin embargo, en la vida llega un momento en que la juventud termina y el fluir del tiempo se dispara y "el tiempo se deshíela como un montón de nieve atravesado por un rayo". Aquí se abandona la comparación del tiempo con el río y se introduce el elemento nieve cuyo sentido metafórico el lector conoce ya de otros contextos. El tiempo se equipara ahora, en vez de con el río, con el "vapor efímero" que, a su vez, se compara con el que la nieve desprende al derretirse. Este vapor, el tiempo efímero de la vejez, "envuelve y adormece el corazón". Mediante esta metáfora, entramos ya, claramente, en la esfera de lo interior. En adelante, la "interiorización" del tiempo se hace más palpable:

[...] ya no era capaz de [...] sentir dentro de mí, como siempre había sentido, el flujo intermitente de la horas corriendo con la sangre por mis venas (Llamazares 2001: 107).

O sea, el río del tiempo se ha convertido en un flujo interno, y las horas corren ahora en las venas junto con la sangre.

La reflexión citada sobre el tiempo y la vida humana se desarrolla en términos concretos, pertenecientes a la naturaleza. De este modo, se da una forma tangible a una sustancia inconcreta y se visualiza lo abstracto: el tiempo se convierte en algo que se puede contemplar. Esto refleja, seguramente, la manera de concebir el mundo del protagonista, de un hombre del campo que está acostumbrado a observar la naturaleza y que se siente formar parte de ella. La comparación entre el tiempo y el río se repite varias veces en el texto¹¹¹, pero tampoco se olvida de relacionar esta comparación con el elemento pueblo. En el capítulo doce el personaje menciona cómo "*el tiempo transcurría con [...] mansedumbre, se deslizaba entre las casas y los árboles*" (Llamazares 2001: 106). Así se consigue, otra vez, crear una conexión íntima entre los tres ámbitos, o sea, entre el pueblo, la naturaleza y la interioridad del personaje.

Al principio, mencionamos como tercer procedimiento la concordancia de los elementos abstractos con otros más concretos, pertenecientes a la esfera de la naturaleza o del

¹¹¹ Por ejemplo, en el capítulo seis (Llamazares 2001: 51): "*Era como si el tiempo se hubiera congelado de repente. Como si el viejo río de los días se hubiera detenido bajo el hielo convirtiendo mi vida en un interminable e inmenso invierno.*" Las reflexiones sobre el tiempo suelen tratar, a la vez, la naturaleza y el funcionamiento de la memoria.

pueblo (Izquierdo 1995a: 59-60, 64; Izquierdo 1995b: 13; Izquierdo 1998: 99)¹¹². Hay que añadir, sin embargo, que los elementos concretos llevan casi siempre también una connotación metafórica o un significado personal. En parte, la connotación se forma, justamente, por medio de la concordancia con un elemento más abstracto. Por ejemplo, el elemento natural *nieve* aparece en el texto, frecuentemente, junto con el término *silencio*:

La vi, por fin, al fondo de la calle [...]: en medio del silencio y de la nieve [...], Sabina vagaba por el pueblo (Llamazares 2001: 23).

Parecía como si la nieve y el silencio la hubieran sepultado (Llamazares 2001: 26).

[...] las bordas sucumbieron bajo el peso del silencio y de la nieve [...] (Llamazares 2001: 82).

En estos ejemplos, la nieve es un elemento real, mientras que se utiliza la palabra silencio en un sentido figurado. Mediante la concordancia o el emparejamiento de los dos términos, el elemento real transfiere una propiedad suya al abstracto, el cual se hace, de este modo, más concreto. En este caso, el silencio se convierte en una sustancia que tiene peso, que es capaz de sepultar y en medio de la cual se puede andar.

Sin embargo, en otras ocasiones, la situación es inversa:

([...] desde aquel [día] en que la nieve irrumpiera en nuestras vidas [...]), Sabina había ido cayendo en un profundo estado de indolencia y en un hondo mutismo (Llamazares 2001: 23-24).

Esta vez, el silencio (el mutismo de Sabina) es el hecho real mientras que se utiliza el elemento nieve en un sentido metafórico. Es decir, los elementos concordados alternan en la posición de término real y de término figurado y, de esta manera, se definen uno al otro. El lector aprende, poco a poco, a asociar las cualidades de uno de los términos con el otro, incluso, cuando éstos aparecen separados o junto con un tercer elemento. Cuando el protagonista dice en el texto que “*el silencio sepultará mis ojos*”¹¹³ (Llamazares 2001: 125), el lector, seguramente, ya asocia el silencio con la nieve, y repara en el parecido

¹¹² “El idiolecto llamazariano se estructura, en su voz poética, en imágenes en las que al componente del paradigma ontológico/sentimental se le hace concordar con un elemento descriptivo [...] Dichas concordancias [...] hacen que el lector reciba imágenes impresionistas en las que el elemento descriptivo y el paradigma ontológico/sentimental dialogan. En el caso de Llamazares lo hacen creando melancolía.” (Izquierdo 1995a: 59-60.)

¹¹³ El capítulo dieciséis comienza: “*Como arena, el silencio sepultará mis ojos*” (Llamazares 2001: 125); y el próximo párrafo empieza: “*Como arena, el silencio sepultará las casas*” (Llamazares 2001: 125). Es decir, se repite la frase exacta con el simple cambio de “ojos” por “casas”; ésta es una forma clara y efectiva de equiparar al personaje con el pueblo.

entre los ojos del protagonista con los ojos “*insomnes y quemados por la nieve*” (Llamazares 2001: 32) de Sabina.

Sin embargo, en *La lluvia amarilla*, las parejas de términos concordados no son permanentes sino que, al avanzar la novela, se van formando nuevas parejas en que los elementos concordados adquieren siempre nuevas connotaciones y matices. Por ejemplo, el elemento silencio concuerda también con otros elementos aparte de la nieve: encontramos parejas como “*silencios y óxido*” (Llamazares 2001: 51), “*la niebla y el silencio*” (Llamazares 2001: 60), “*la tristeza y el silencio*” (Llamazares 2001: 61), “*el silencio y el tiempo*” (Llamazares 2001: 63), “*la larga noche y el silencio*” (Llamazares 2001: 69), y “*de sombra y de silencio*” (Llamazares 2001: 19). Como observamos, a veces los dos términos son conceptos abstractos, pero, en estos casos, uno de ellos se utiliza en un sentido más convencional y, de este modo, el emparejamiento contribuye a la comprensión del término más abstracto o metafórico.

Al igual que el término silencio, el elemento nieve concuerda con otros términos, por ejemplo, con *olvido*, *noche* y *hastío*: “*en medio del olvido y de la nieve*” (Llamazares 2001: 7), “*en medio de la noche y de la nieve*” (Llamazares 2001: 31), y “*tanto hastío y tanta nieve*” (Llamazares 2001: 45), y más adelante estos términos se juntan unos con otros. En consecuencia, todos los elementos naturales y abstractos significativos de la novela se relacionan unos con otros en el curso de la novela¹¹⁴. Además, como hemos visto, los elementos concordados alternan en la posición del término real y del término metafórico. Mediante estos procedimientos, se crea una densa red semántica en que todos los elementos interrelacionados adquieren nuevos matices y nuevas connotaciones metafóricas unos de otros. Por tanto, se puede aplicar cualquier término o pareja de términos tanto a la descripción del pueblo o de los fenómenos naturales como a la de los estados y los procesos internos del protagonista. Sin embargo, hay que darse cuenta de que, cuando se aplican al exterior, “*serán imágenes del paisaje interior, proyecciones subjetivas, y no descripciones realistas de la naturaleza*” (Izquierdo 1995b: 13).

¹¹⁴ Un ejemplo de cómo se encadenan los términos: “*del silencio y de la nieve*” (Llamazares 2001: 23), “*del olvido y de la nieve*” (Llamazares 2001: 7), “*la hiedra y el olvido*” (Llamazares 2001: 14), “*el óxido y la hiedra*” (Llamazares 2001: 82), “*silencios y óxido*” (Llamazares 2001: 51).

4.2.5 La encarnación de experiencias en objetos

En *La lluvia amarilla* aparecen dos objetos que tienen un gran poder sobre el protagonista: el retrato de Sabina y la sogá con la que ésta se suicidó. Los dos objetos se relacionan con la muerte de Sabina, y causan en el protagonista una reacción desmedida. Primero, cuando Andrés descubre el cuerpo de Sabina, no presta mucha atención a la sogá; simplemente, la ata a la cintura para que no dificulte el trabajo de arrastrar el cadáver hasta la casa y, luego, se olvida de ella durante días. Sin embargo, cuando Andrés vuelve a darse cuenta de la sogá, reacciona de una manera muy fuerte, y siente aún la misma turbación que al recordar el suceso:

Cuando la descubrí, sentí la misma conmoción que ahora, nuevamente, acaba de volver a sacudirme: esa brusca aspereza, de esparto viejo y seco, que atraviesa la piel y recorre la sangre y desgarrá el recuerdo como una quemadura (Llamazares 2001: 30).

La sogá funciona como la encarnación de la experiencia con la que el protagonista la asocia. Andrés quiere borrar el recuerdo doloroso de su mente quemando la sogá, pero la lumbre está apagada. Sin embargo, él no puede dejar la cuerda dentro de la casa porque lo tortura una sensación de angustia y amenaza y “[l]a imagen de Sabina regresando en la noche por la sogá” (Llamazares 2001: 31). Andrés decide tirar la cuerda fuera. Al día siguiente, intenta buscar la sogá, pero la nieve la ha sepultado y no vuelve a encontrarla hasta la primavera siguiente. Durante el invierno, sin embargo, el protagonista ha ido olvidando el terror que sintió, y ve la sogá, ahora, como un despojo más. La ata, de nuevo, a la cintura y no la vuelve a abandonar más porque comprende que “la sogá era el alma sin dueño de Sabina” (Llamazares 2001: 47).

La sogá aparece en el texto ya antes del suicidio de Sabina: con ella Andrés arrastra hasta su casa y cuelga en el portal un jabalí que consigue cazar (Llamazares 2001: 21, 27). O sea, la sogá adquiere la connotación de la muerte ya en esta ocasión, pero solamente el incidente de Sabina le proporciona un significado metafórico: Andrés considera que la noche en que se obsesionó con la sogá fue cuando “por vez primera, la locura depositó sus larvas amarillas en mi alma” (Llamazares 2001: 47). Más tarde, el significado cambia radicalmente, y la sogá empieza a representar para el protagonista, en vez del origen de su desesperación y de su locura, el alma de su mujer que lo acompaña.

La sogá funciona en el texto como un símbolo personal, o sea, es un objeto concreto y cotidiano, pero adquiere un significado subjetivo porque el protagonista lo relaciona con un suceso clave de su vida.¹¹⁵ La experiencia con la sogá empuja al personaje a reflexionar, también, en términos generales, sobre el funcionamiento de la memoria:

A veces, uno cree que todo lo ha olvidado, que el óxido y el polvo de los años han destruido ya completamente lo que, a su voracidad, un día confiamos. Pero basta un sonido, un olor, un tacto repentino e inesperado, para que, de repente, el aluvión de tiempo caiga sin compasión sobre nosotros y la memoria se ilumine con el brillo y la rabia de un relámpago. (Llamazares 2001: 30.)

El tacto del esparto despertó en el protagonista el (entonces) cercano recuerdo de la muerte de su mujer, y aún ahora, casi diez años más tarde, Andrés sigue asociando la muerte de su mujer y su propia soledad con la sogá que sigue atada a su cintura. Sin embargo, el cambio en el significado que la sogá tiene en el protagonista demuestra cómo el distanciamiento temporal puede neutralizar una experiencia del pasado, es decir, alterar y suavizar un recuerdo (Beisel 1995b: 217): “*El tiempo acaba siempre borrando las heridas. El tiempo es una lluvia paciente y amarilla que apaga poco a poco los fuegos más violentos.*” (Llamazares 2001: 51.) El cambio de actitud del protagonista en cuanto a la sogá muestra cómo Andrés, con el tiempo, aunque no consigue olvidar, sí logra aceptar la ausencia de su mujer como una realidad, y aprende a confrontarse con la soledad.

4.3 La simbología del amarillo

El color amarillo es la metáfora central de la novela, presente ya en el título de la obra, por lo cual merece ser tratada por separado. Esta metáfora es muy típica de Llamazares en muchos aspectos, que vamos a estudiar a continuación, y sirve para demostrar la equiparación de lo interior con lo exterior tanto como la importancia de la mirada en *La lluvia amarilla*.

El significado de la metáfora del amarillo no se revela al lector inmediatamente. Al principio de la novela parece que se menciona este color de modo casual, pero luego la repetición se hace tan insistente que resulta evidente que el amarillo constituye un elemento significativo. El color amarillo aparece en la novela en relación con fenómenos

¹¹⁵ Llamazares utiliza en *La lluvia amarilla* también varios símbolos comunes, por ejemplo, la lechuza que anuncia la muerte (Llamazares 2001: 10, 73-74).

tan diversos como (1) los elementos y fenómenos naturales, (2) los objetos de la vida cotidiana, (3) los rasgos físicos de los personajes y (4) del pueblo, (5) los estados psicológicos y (6) los elementos abstractos:

- (1) [...] el círculo amarillo de la luna [...] (Llamazares 2001: 42).
- (2) [...] una antigua fotografía amarillenta [...] (Llamazares 2001: 34).
- (3) [...] los ojos amarillos [...] (Llamazares 2001: 73)
- (4) Las tapias, las paredes, los tejados, las ventanas y las puertas de las casas, todo a mi alrededor era amarillo (Llamazares 2001: 120).
- (5) [...] la locura depositó sus larvas amarillas en mi alma [...] (Llamazares 2001: 47).
- (6) [...] el silencio y la humedad se entremezclaban en una pasta espesa y amarilla (Llamazares 2001: 121).

La variedad de las referencias retarda la comprensión de la metáfora, pero el significado está implícito en el texto y el lector lo aprende poco a poco, conforme el color amarillo va apareciendo en distintos contextos. De este modo, el lector se introduce paulatinamente en el mundo privado del protagonista, y el texto mantiene la ilusión de intimidad.

El color amarillo es, dada su posición central, la metáfora más estudiada de *La lluvia amarilla*. Julio Llamazares mismo comenta así el título de la obra: “*La lluvia amarilla es una metáfora del paso del tiempo, de ese color que cogen las fotografías con el paso del tiempo*”¹¹⁶ (Marco 1988: 24). La interpretación más evidente de la metáfora lluvia amarilla es, sin duda, la caída de la hoja¹¹⁷. Sabemos que el monólogo de Andrés tiene lugar en otoño y que el personaje contempla las hojas amarillas desde la ventana durante el monólogo (Llamazares 2001: 119), de ahí la constante aparición de esta metáfora en el texto. La caída de la hoja se asocia, naturalmente, con el “otoño de la vida”, con la vejez y la cercanía de la muerte¹¹⁸ (Andrés-Suárez 1998b: 9; Andrés-Suárez 2000: 483; Beisel 1995b: 212; Bruner 1993; Cenizo Jiménez 2000; Pardo Pastor 2002; te Riele 2002: 209), pero la lluvia amarilla simboliza, también, la pérdida de la memoria y de la identidad (Beisel 1995b: 212; Pardo Pastor 2002)¹¹⁹:

¹¹⁶ “[*La lluvia amarilla es*] la misma de todos los otoños. La misma que sepulta las casas y las tumbas. La que envejece a los hombres. La que destruye poco a poco sus rostros y sus cartas y sus fotografías.” (Llamazares 2001: 119.)

¹¹⁷ “[...] un viento suave se abrió paso por el río y la ventana y el tejado del molino se llenaron de repente de una lluvia compacta y amarilla. Eran las hojas muertas de los chopos, que caían, la lenta y mansa lluvia del otoño [...]” (Llamazares 2001: 81.)

¹¹⁸ Por ejemplo, “[...] la lluvia amarilla anuncia en la ventana la llegada de la muerte [...]” (Llamazares 2001: 115) y “[...] ahora que la muerte ronda ya la puerta de este cuarto y el aire va tiñendo poco a poco mis ojos de amarillo [...]” (Llamazares 2001: 92). El elemento amarillo significa la muerte ya en el segundo poemario de Llamazares (1994b: 61): “*Aquí, la muerte es amarilla como el sabor del pan.*”

¹¹⁹ En el segundo poemario del autor titulado *Memoria de la nieve* (Llamazares 1994b: 63), la lluvia aún era negra: “*Negra lluvia atraviesa la noche [...] Así es la negación en mi memoria: como una lluvia negra*”

[...] la lluvia amarilla va borrando de ellos [=mis ojos] la memoria y la luz de los ojos queridos (Llamazares 2001: 17).

[...] la lluvia amarilla del olvido (Llamazares 2001: 40).

[...] la lluvia amarilla ha ido anegando mi memoria y tiñendo mi mirada de amarillo (Llamazares 2001: 119).

Se ha dicho también que el amarillo simboliza la locura (Beisel 1995b: 211; Marco 1988: 24; Pardo Pastor 2002, te Riele 2002: 209). El protagonista sufre, en ocasiones, trastornos mentales producidos por el aislamiento y la soledad alargados, y confiesa que *”la locura deposita larvas amarillas en mi alma”* (Llamazares 2001: 47). Asimismo, se asocia el amarillo con la tristeza y el dolor físico (Andrés-Suaréz 1998a: 9-10; Andrés-Suaréz 1998b: 483; Beisel 1995b: 212; Pardo Pastor 2002; te Riele 2001: 209). Por ejemplo, una noche Andrés se da cuenta de que la lluvia amarilla *”entró en mi alma para no volver ya nunca a abandonarme el resto de los días de mi vida”* (Llamazares 2001: 119) y de que su *”corazón [...] estaba ya empapado por completo por la lluvia”* (Llamazares 2001: 107). En cuanto al sufrimiento físico, el personaje describe que *”el dolor encharca mis pulmones como una lluvia amarga y amarilla”* (Llamazares 2001: 74). Es decir, el amarillo afecta a la interioridad del personaje tanto en el sentido físico (pulmones) como en el psicológico (ojos, mirada, alma, corazón).

En general, la lluvia amarilla implica decadencia y destrucción tanto en la esfera de lo exterior como en la de lo interior, como muestra el siguiente ejemplo:

[...] aquella era la lluvia que oxidaba y destruía lentamente, otoño tras otoño y día a día, la cal de las paredes y los viejos calendarios, los bordes de las cartas y de las fotografías, la maquinaria abandonada del molino y de mi corazón (Llamazares 2001: 81).

A partir del capítulo catorce, el color amarillo adquiere una connotación más centrada en la muerte mediante la introducción de una nueva metáfora. Según el protagonista, en Ainielle era costumbre contar la muerte de un vecino a una piedra para que la muerte no vagase suelta por el pueblo por mucho tiempo. Cuando murió Sabina, Andrés lo contó, en vez de a una piedra, a un manzano viejo y retorcido. El protagonista recuerda que, ese año, el árbol –ya casi seco– se llenó de flores y, en otoño, de *”manzanas grandes, carnosas, amarillas”* (Llamazares 2001: 116). No obstante, Andrés no probó las

[...] *Negra lluvia atraviesa mis ojos. Las carretas se atollan en el fango del tiempo.*” La lluvia negra aparece, también, en *Luna de lobos* (Llamazares 2000a).

manzanas porque ”*sabía que nutrían su esplendor con la savia putrefacta de la muerte*” (Llamazares 2001: 116). Así, mediante la concordancia del amarillo con los elementos *manzanas* y *savia*, se consigue relacionar el color amarillo estrechamente con la muerte. En adelante, encontramos en el texto varias alusiones tanto a la savia de la muerte¹²⁰ como a las manzanas, las cuales funcionan como símbolo de la muerte también a solas, es decir, incluso cuando el adjetivo *amarillo* no aparece explícito.

En el capítulo quince la metáfora del amarillo alcanza su apogeo: el protagonista cuenta cómo todo a su alrededor se teñía, poco a poco, de amarillo.

Primero, fue la hierba, el musgo de las casas y del río. Luego, el perfil del cielo. Más tarde, las pizarras y las nubes. Los árboles, el agua, la nieve, las aliagas, hasta la propia tierra fueron cambiando poco a poco el color negro de su entraña por el de las manzanas corrompidas de Sabina. [...] Hasta que, una mañana, al levantarme y abrir la ventana, vi las casas del pueblo completamente ya teñidas de amarillo. (Llamazares 2001: 119-120.)

Andrés dice que al principio dudaba de su vista y pensaba que todo aquello era sólo un delirio. Luego la ilusión se le hacía cada vez más real, hasta que, finalmente, comprendió ”*que no era mi mirada, sino la propia luz la que se corrompía*” (Llamazares 2001: 121). El próximo ejemplo demuestra claramente cómo lo táctil de la descripción refuerza el carácter visual del relato del protagonista y convierte el fenómeno descrito en una realidad palpable:

Las tapias, las paredes, los tejados, las ventanas y las puertas de las casas, todo a mi alrededor era amarillo. [...] Podía verlo, sentirlo, tocarlo con las manos, mancharme las retinas y los dedos [...] (Llamazares 2001: 120.)

El avance del amarillo –de la destrucción y de la muerte– en el capítulo quince no se limita solamente a la esfera de lo exterior. Andrés explica que, un día, se dio cuenta de que hasta la sombra de su perra era amarilla. Luego, vio que la suya lo era también¹²¹:

La savia de la muerte había ya invadido todo el pueblo, roía las maderas y el aire de las casas, impregnaba mis huesos como una humedad lenta y amarilla. Todo a mi alrededor estaba muerto y yo no era una excepción, aunque mi corazón latiera todavía. (Llamazares 2001: 121.)

La transmutación metafórica de Ainielle sirve para exteriorizar la agonía del protagonista de una manera plástica e impresionante, convirtiéndola en términos que el lector es capaz de imaginar, comprender e incluso sentir en su propia carne. Como dice

¹²⁰ Por ejemplo: ”*Esa savia corre ahora, dulce y lenta, por mis venas [...]*” (Llamazares 2001: 116).

¹²¹ Como dice Beisel (1995b: 212), la lluvia amarilla ”*llega a convertirse en símbolo de la ‘creciente descomposición interior’ del protagonista*”.

Miñambres, citado por Pardo Pastor (2002)¹²², *”la lluvia amarilla, de múltiples, extrañas y evocadoras connotaciones será la portadora de todas las tragedias, unidas por el sustrato común de la soledad”*.

El capítulo quince reafirma, asimismo, la importancia de la mirada en *La lluvia amarilla*. Se presenta el cambio de color del pueblo como resultado del hecho de que la lluvia tiñe, progresivamente, la mirada del protagonista de amarillo (Llamazares 2001: 119). O sea, el amarillar de la mirada de Andrés causa que éste perciba como si todo a su alrededor cobrase este color. Como en la novela los ojos y la mirada suelen expresar lo que ocurre en el interior de los personajes, el teñirse de la mirada de Andrés es, simplemente, la expresión de un proceso interior: la lluvia amarilla ha entrado en su alma (Llamazares 2001: 119) y la savia de la muerte corre ya por sus venas (Llamazares 2001: 116). Es Andrés mismo quien nos ofrece la interpretación final: *“todo a mi alrededor se ha ido tiñendo de amarillo como si la mirada no fuese más que la memoria del paisaje y el paisaje un simple espejo de mí mismo”* (Llamazares 2001: 119). De este modo, el protagonista afirma la equiparación de lo exterior con lo interior en *La lluvia amarilla*: el paisaje es, simplemente, un espejo del protagonista y, por tanto, las descripciones de la naturaleza y del pueblo sirven en la novela para reflejar la interioridad del personaje.¹²³

¹²² Pardo Pastor (2002) cita el artículo de Nicolás Miñambres titulado *”La lluvia amarilla de Julio Llamazares: el dramatismo lírico y simbólico del mundo rural”*, publicado en *Ínsula*, 502, 1988 (p. 35). Desafortunadamente, no hemos conseguido el artículo original.

¹²³ Llamazares reflexiona sobre la relación entre el ser humano y la naturaleza, también, en otros escritos suyos: *”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 ya como reflejo de sí mismo en la memoria [...] del que [...] sigue fiel a ese paisaje. Para el hombre romántico, el paisaje es, además, la fuente originaria y principal de la melancolía. Símbolo de la muerte, de la fugacidad brutal del tiempo y de la vida. [...] Para el hombre romántico no es la mirada la que enferma ante el paisaje. Es el paisaje el que termina convirtiéndose en una enfermedad del corazón y del espíritu.”* (Llamazares 2000b: 7); *”Pero, para quienes nacimos y crecimos en el bosque [...], el bosque es algo más, mucho más que una sucesión de árboles. Para quienes nacimos y crecimos en el bosque y entre sus sombras tenemos nuestra primera memoria y nuestra voz más lejana, el bosque es ese espacio privado y familiar, por más que inhabitado, que guarda nuestros recuerdos y los de nuestros antepasados. Un humus de recuerdos superpuestos que crece con el del bosque y fermenta día a día bajo el peso de la lluvia y de los años.”* (Llamazares 1991: 102-103.)

5 ESTRUCTURA Y TEMPORALIDAD DE LA *LLUVIA AMARILLA*

5.1 División del texto

5.1.1 Unidades

La lluvia amarilla se divide en veinte capítulos numerados, pero no titulados, y los capítulos, a su vez, se subdividen en varios párrafos. Aparte de esta división física del texto, que vamos estudiar más adelante, podemos observar que la novela, en realidad, consiste en dos unidades de distintas características. La primera unidad comprende los capítulos uno y veinte, y el principio del capítulo dos. Esta unidad forma un claro contraste temporal y estructural con los capítulos que van del tres al diecinueve y el final del capítulo dos, los cuales constituyen, por tanto, la segunda unidad. En la primera unidad, el protagonista imagina y describe casi proféticamente, utilizando el tiempo verbal futuro, unos acontecimientos que tendrán lugar después de su muerte. En cambio, la segunda unidad consiste principalmente en los recuerdos del personaje y, por tanto, en ella dominan los tiempos verbales del pasado. Sin embargo, la segunda unidad no constituye un monólogo rememorativo puro ya que incluye también referencias al momento presente, e incluso algunas al futuro, aunque éstas suelen ser muy breves.

La primera unidad se opone a la segunda también en cuanto a su composición. Desde el principio del capítulo uno hasta el del dos, seguimos la marcha de un grupo de hombres que está buscando el cuerpo del protagonista. Los hombres avanzan por el monte, llegan al pueblo y entran en la casa de Andrés, donde encuentran el cadáver¹²⁴. Luego, se abandona esta línea narrativa hasta el capítulo veinte, en que volvemos a la misma situación. Se retoma el hilo y la descripción de los acontecimientos sigue, en el orden cronológico, desde el punto exacto en que se la dejó en el comienzo del capítulo dos. Los hombres contemplan el cuerpo y, al día siguiente, lo entierran. Después de haber pasado unas horas en Ainielle, los visitantes se marchan por el mismo camino por el que llegaron. El protagonista cuenta estos sucesos utilizando la forma verbal futura. En el discurso hay algunas digresiones, o sea, referencias a otros tiempos y acontecimientos,

¹²⁴ Bruner (1993) estudia las técnicas cinematográficas utilizadas en *La lluvia amarilla*, y compara esta escena inicial con una toma larga: “*The scene is render[ed] by a long establishing shot, and the spatial perspective of the group is carefully maintained as the men move from the furthestmost point, across the landscape, into the town and, finally, into the narrator’s house.*”

pero el texto respeta la historia en gran parte. Es decir, los acontecimientos se desarrollan en el orden cronológico desde la llegada de los hombres hasta su partida, sin que la inserción de la segunda unidad en medio cause una ruptura.

La segunda unidad está construida de un modo totalmente distinto, de una forma más propia de un monólogo interior. El protagonista se mantiene quieto en su cama, pero divaga en su memoria y recuerda distintos episodios de su vida, los cuales se conectan en su mente de una manera irregular. Los recuerdos abarcan prácticamente toda la vida del personaje desde la niñez hasta la última noche que éste está viviendo, pero el texto no respeta, en absoluto, el orden cronológico de los sucesos sino que sigue los impulsos de la memoria. Por tanto, la reconstrucción de la biografía cronológica del protagonista requiere la participación activa del lector como organizador de los recuerdos¹²⁵ (véase el anexo 2). En la vida de Andrés hay épocas que éste recuerda poco y, en consecuencia, el lector no las llega a conocer bien, pero, por otro lado, hay algunos sucesos de gran importancia a los cuales el pensamiento del protagonista vuelve una y otra vez, por ejemplo, la muerte de Sabina.

La descripción cronológica de un suceso futuro en la primera unidad contrasta con los capítulos intermedios, tortuosos y evocadores del pasado. La primera unidad constituye, en realidad, una sola historia que se ha dividido en dos partes las cuales se ha situado en los dos extremos del monólogo. Este procedimiento proporciona a la novela una estructura simétrica, pero, al mismo tiempo, implica manipulación estructural y destruye la ilusión de un habla interior inmediata. A pesar del contraste temporal y estructural, el límite entre las dos partes constitutivas de la novela no es brusca: el discurso no pierde su continuidad. Para ilustrar la transición gradual de la primera unidad a la segunda, analizamos la siguiente cita:

[el final del último párrafo del capítulo uno]

[...] nadie gritará aterrado [...] cuando [...] las linternas me descubran al fin encima de la cama, *vestido todavía, mirándoles de frente*, devorado por el musgo y por los pájaros.

2 [el primer párrafo del capítulo dos]

¹²⁵ “[...] *the forward progress of the narration is constantly arrested by the superposition of images which lead back and forth to seemingly unconnected episodes within this curious autobiography*” (Bruner 1993).

Sí. Seguramente, me encontrarán así, *vestido todavía y mirándoles de frente*, casi del mismo modo en que yo encontré a Sabina entre la maquinaria abandonada del molino. Sólo que yo, aquel día, no tuve otros testigos de mi hallazgo que la perra [...]

[el segundo párrafo del capítulo dos]

(Es extraño que recuerde esto **ahora**, cuando el tiempo ya empieza a agotarse, cuando el miedo atraviesa mis ojos y la lluvia amarilla va borrando de ellos la memoria y la luz de los ojos queridos. De todos, salvo de **los de Sabina**. ¿Cómo olvidar aquellos ojos fríos que se clavaban en los míos mientras trataba de romper el nudo que aún quería inútilmente sujetarles a la vida? ¿Cómo olvidar aquella larga noche de diciembre, la primera que pasaba completamente solo ya en Ainielle, la más larga y desolada de las noches de mi vida?)

[el tercer párrafo del capítulo dos]

Hacía ya dos meses que los de Casa Julio se habían ido [...] (Llamazares 2001: 16-17.)

El final del capítulo uno pertenece aún completamente a la primera unidad. En el primer párrafo del capítulo dos se introduce el tiempo verbal pasado, típico de la segunda unidad. Sin embargo, se destaca la continuidad con la primera unidad mediante la repetición exacta de unas palabras (cursiva) del párrafo anterior. Es en el segundo párrafo del capítulo dos donde se produce la transición finalmente: todo el párrafo se encuentra entre paréntesis para marcar la situación limítrofe. Primero se dirige la atención al momento de la locución (“ahora”), y luego se lleva al lector poco a poco al pasado mediante una sustitución metonímica (Bruner 1993). O sea, se fija la atención en los ojos del protagonista para transferirla, en seguida, a los de Sabina, y al mismo tiempo se cambia la forma verbal presente al imperfecto de un modo casi imperceptible. Como resultado de estas operaciones, el texto fluye, sin roturas, del futuro al presente y del presente al pasado, y así se difumina el límite entre las unidades¹²⁶.

Entre los capítulos diecinueve y veinte, donde se sitúa el segundo límite entre las dos unidades, no se acentúa tanto la continuidad como en el caso anterior, pero percibimos igualmente una clara conexión:

[el final del capítulo diecinueve]

[...] Es él que ya viene subiendo la escalera lentamente. El que atraviesa el pasillo. El que se acerca a esa puerta que está frente a mis ojos, pero que yo no puedo ya siquiera ver.

20 [el principio del capítulo veinte]

¹²⁶ Bruner (1993) compara esta técnica con el *fade-in* cinematográfico.

Alguien encenderá la vela y alumbrará con ella las cuencas de mis ojos ya vacías [...] (Llamazares 2001: 140-141.)

Al final de la segunda unidad –al final del capítulo diecinueve– la muerte se apodera finalmente del protagonista. Se expresa la consumación mediante la metáfora de la pérdida de la visión. El próximo capítulo, o sea, la continuación de la primera unidad, comienza igualmente con una referencia a la pérdida definitiva de la visión y a la muerte, aunque desde otra perspectiva: cuando los hombres encuentran el cadáver del personaje, ven que las cuencas de sus ojos están vacías. El tiempo verbal cambia de una unidad a otra, justamente en el límite, pero esto parece lógico ya que se trata de una transición de la vida a la muerte.

5.1.2 Párrafos

Los capítulos de *La lluvia amarilla*, tanto los de la primera como los de la segunda unidad, consisten en párrafos cuya extensión varía entre una línea y una página y media. Gracias a un truco tipográfico, estas pequeñas unidades parecen constituir una línea cada una, y Llamazares las define como “*episodios de memoria*” (Marco 1988: 29)¹²⁷. Es decir, los párrafos representan unidades de pensamiento, y se separan unos de otros por medio de un espacio blanco que interpretamos, según Cohn (1983: 220), como un momento de silencio mental.

Los párrafos reflejan el funcionamiento de la memoria del personaje; en ellos vemos cómo el pensamiento del personaje asocia varios tiempos y sucesos y cómo se construye la temporalidad en la novela. El próximo ejemplo ilustra la confluencia de varios tiempos (A-L) en el discurso del personaje:

Todo empezó con (A) el descubrimiento de aquel viejo retrato de Sabina. (B) Había estado siempre allí, en la pared de la cocina, justo encima del escaño en cuyo extremo (C) ella siempre se sentaba y que (D) ahora permanecía ya vacío e inmensamente solo frente a mí. Era una fotografía amarillenta –Sabina con la ropa de domingo: aquel vestido pobre y negro, aquella pañoleta gris sobre los hombros, los mismos pendientes de (E) la boda despolvados para la ocasión– que (F) un fotógrafo de Huesca le había hecho cuando bajamos a (G) despedir a Camilo a la estación. Yo mismo le había (H) puesto un marco de madera y colgado en la pared. Desde entonces (I) –hacía ya veintitrés años–, había estado siempre allí. Pero (J) los ojos se habitúan a un paisaje, lo incorporan poco a poco a sus

¹²⁷ Andrés-Suárez (2000: 477), a su vez, opina que “[l]a disposición tipográfica [...] de los párrafos está deliberadamente estudiada para producir un efecto visual de resonancias poéticas”.

costumbres y a sus formas cotidianas y lo convierten finalmente en un recuerdo de lo que la mirada, alguna vez, aprendió a ver. Por eso, aquella noche, cuando, de pronto, (K) reparé en la presencia amarillenta del retrato, (L) los ojos de Sabina se clavaron en los míos como si, en ese instante, ambos se hubieran visto por primera vez. (Llamazares 2001: 34.)

El personaje está contando, simplemente, cómo una noche, después de la muerte de su mujer, se fijó de repente en una fotografía de ella que estaba colgada en la pared, y se sintió turbado. El párrafo comienza y termina en este momento, pero, en medio, encontramos un enmarañado de referencias a varios tiempos y sucesos. Si organizamos estas referencias en el aproximado orden cronológico (1-7)¹²⁸, tenemos lo siguiente:

- | | |
|--|---------|
| 1) La boda | E |
| 1-6) Sabina solía sentarse en el escaño | C |
| 2) La despedida de Camilo | G |
| 3) Se saca la fotografía | F |
| 4) Andrés enmarca y cuelga la fotografía | H |
| 4-6) La fotografía se incorpora al paisaje cotidiano (colgado 23 años) | B, I, J |
| 5-7) El escaño parece vacío y solo (= Sabina se ha muerto) | D |
| 6) El descubrimiento del retrato | A, K |
| 7) Los ojos de Sabina se clavan en los de Andrés | L |

Ya que el protagonista utiliza tiempos verbales del pasado al contar todo lo ocurrido, podríamos incluir un nivel temporal más (8), es decir, aquel en que Andrés recuerda y habla. El personaje, sin embargo, no hace ninguna referencia directa a ese momento sino que el “ahora” (subrayado) del texto coincide con el momento en que Andrés se fija en la foto, y no con el momento en que éste habla.

Cuando nos fijamos en las letras que marcan el orden de aparición de los sucesos en el texto, nos damos cuenta de que el discurso de Andrés no respeta la cronología sino que sigue, más bien, sus asociaciones. La fotografía conduce al personaje a pensar en el escaño, el escaño lo lleva a evocar la costumbre de Sabina, lo cual despierta el recuerdo de su soledad después de la muerte de su mujer, etc. La fotografía funciona, en este párrafo, como elemento que desencadena en la mente de Andrés una variedad de recuerdos que, de un modo u otro, se relacionan con ella, pero pertenecen a tiempos distintos¹²⁹. Asimismo, el recuerdo del descubrimiento repentino del retrato incita a Andrés a reflexionar, en términos más generales, sobre la mirada: según el protagonista, cuando los ojos se acostumbran a un paisaje, dejan de verlo y, más bien, lo recuerdan.

¹²⁸ En realidad, no conocemos el orden de los sucesos 3) y 4), o sea, si se sacó la foto antes o después de la despedida de Camilo. Asimismo, no podemos saber con seguridad la extensión temporal de las acciones durativas (1-6, 4-6, 5-7). A pesar de estas imprecisiones, creemos que este ejemplo sirve para demostrar la falta de ordenación cronológica del texto.

¹²⁹ Como advierte Miñabres, Llamazares utiliza la memoria a la vez “*como sustancia y como técnica*” (Blanco Aguinaga 2001: 281).

Este metacomentario se desarrolla en el tiempo verbal presente¹³⁰ y pertenece al momento en que Andrés recuerda, pero se nivela con el resto del párrafo ya que ofrece una explicación al suceso recordado.

Aunque el párrafo parece, a primera vista, casi intemporal¹³¹ y, a segunda, un tanto laberíntico, podemos sacar de él información en cuanto a la situación temporal de los sucesos. Unas páginas más adelante, el personaje dice que el descubrimiento del retrato tuvo lugar poco después de la muerte de Sabina, es decir, la última noche de 1961 (Llamazares 2001: 37). Sabemos, también, que la fotografía estuvo en la pared durante 23 años, y si suponemos que fue colgada poco después de haber sido sacada, calculamos (1961–23 años) que debe de haber sido el año 1938 en que Sabina y Andrés bajaron a Huesca a despedirse de Camilo. En otro contexto, el protagonista dice que Camilo se fue a la guerra (Llamazares 2001: 54), y suponemos que la mención a la despedida de este párrafo se refiere a ello. De hecho, la incorporación de Camilo pudo ocurrir en 1938, o por lo menos el protagonista no se equivoca mucho en cuanto a las fechas.

En el próximo ejemplo, la memoria del protagonista salta de un tiempo a otro como en el anterior¹³², pero, gracias al mantenimiento de la unidad de lugar, podemos observar cómo el recuerdo del personaje consiste, en gran parte, en variadas imágenes:

Una tarde de agosto, en la casa de Acín, ocurrió la desgracia. La casa ya es tan sólo un resto de maderas y piedras arruinadas, un rastro de cimientos que marcan en la tierra [...] el espacio violado que algún día ocupó. Pero recuerdo todavía su antigua reciedumbre, la soledad de sus paredes al borde del camino de Escartín. La casa hacía ya años que estaba abandonada. Había sido, en realidad, de las primeras en cerrarse: al comenzar la guerra, sus dueños la evacuaron [...] y no volvieron más. Recuerdo, pese a ello, al viejo matrimonio, sentado ante su puerta y siempre solo, y recuerdo a ese niño (también yo lo era entonces) al que, decían, tenían encerrado en el establo con las caballerías, para que nadie viera su horrible raquitismo y su monstruosidad. Se decía también que, por las noches, lo amarraban a las barras de la cama y que se le oía gemir hasta el amanecer. No sé si era verdad. Yo nunca logré verle y, aunque en más de una ocasión, al pasar por el camino, me asomé al ventanuco temblando por el miedo y la emoción [...] Un día –tendría yo diez años –, el niño se murió. Le enterraron de noche, sin tocar las campanas, y el silencio y el tiempo cayeron sobre él. [...] a pesar del silencio y de los años pasados desde entonces, su sombra siguió siempre alrededor de la casa como un triste recuerdo o como una maldición. Sobre

¹³⁰ Como indica Cenizo Jiménez (2000), “*el protagonista emplea, para dar carácter más general, validez universal a su reflexión, la tercera persona, la primera persona del plural o fórmulas más impersonales [...]*”

¹³¹ Reus (1995: 376) considera que “*la novela es casi totalmente intemporal*”.

¹³² En oposición a la citación anterior, en este pasaje el momento de locución está explícitamente presente en el texto: “la casa ya es”, “recuerdo todavía”, “no sé”.

todo, desde que Acín y su mujer se marcharon del pueblo [...].(Llamazares 2001: 62-63.)

El protagonista procura hablar de una desgracia que le pasó, pero, en realidad, se detiene durante todo el párrafo en los recuerdos que suscita en él la casa de Acín, el escenario de su accidente. Esto coincide con el concepto de montaje temporal utilizado por Humphrey (1955: 50):

the subject [...] remain[s] fixed in space and his consciousness [...] move[s] in time – the result is time-montage or the superimposition of images or ideas from one time on those of another.

La primera imagen consiste en la casa de Acín en su condición actual, arruinada; la segunda, en la casa en su "antigua reciedumbre"; y la tercera, presenta a los dueños de la misma sentados en la puerta. Estas tres son imágenes "reales", o sea, visiones familiares que se grabaron en la memoria del protagonista y que éste ahora recuerda. Sin embargo, el párrafo citado incluye también imágenes inventadas, escenas que el protagonista nunca presenció, pero que, en su momento, lo impresionaron y, por tanto, obtuvieron igualmente un lugar en su memoria. La imagen más impactante del párrafo consiste, sin duda, en el niño monstruoso gimiendo en el establo por las noches, amarrado a la cama; esta viva imagen nació en la imaginación infantil de Andrés. El protagonista, también, se ve a sí mismo, como niño, asomándose excitado a la ventana del establo. Asimismo, el fantasma del niño rondando la casa forma una breve imagen más, tanto como el imaginado entierro forma la suya. Como podemos observar, las imágenes basadas en la memoria son esencialmente visuales, aunque incluyen también algún elemento sentimental (por ejemplo, la soledad de las paredes de la casa), mientras las inventadas parecen incluir más elementos, como sonido, movimiento y emoción.¹³³

Sin embargo, no queremos decir que el discurso de Andrés consista, simplemente, en imágenes visuales seguidas o superpuestas. Parece que los recuerdos nacen en la mente del protagonista –por lo menos, en parte– en forma de imágenes visuales¹³⁴, pero las imágenes solamente funcionan como incentivos para el habla interior, eminentemente

¹³³ "Three factors control the association: first, the memory, which is its basis; second, the senses, which guide it; and third, the imagination, which determines its elasticity" (Humphrey 1955: 43); "[...] a memory becomes autobiographical in its use which specifies the personal significance and meaning of that memory for the person [...] meaning is acquired through embodied experiences that become 'metaphors to live by' [...]; experiences that are embodied are those that are actually felt by the person and are associated with movement and perception." (Barclay 1993: 296.)

¹³⁴ Llamazares mismo comenta su novela: "[...] escogí los últimos momentos de un hombre que recuerda, como si fuera una película, su vida y la vida del pueblo que va a morir con él" (Marco 1988: 29).

verbal, del personaje¹³⁵. O sea, cuando el personaje piensa en algo, en su mente surgen imágenes que él viste de palabras; con el habla interior, el personaje transforma la imagen en una historia verbal la cual, a su vez, hace surgir otras imágenes mentales, etc.¹³⁶

Como dijimos al principio, un espacio en blanco separa los párrafos, y este espacio, según Cohn, corresponde a un momento de silencio mental. A pesar de los blancos, los párrafos subsiguientes se conectan siempre, o temáticamente o mediante las variadas asociaciones del protagonista. Un párrafo puede, por ejemplo, plantear el tema del anterior desde un punto de vista distinto, o seguir adelante, sin retención, el hilo del pensamiento desarrollado en aquél. A veces, la conexión entre los párrafos no se revela en las primeras líneas, sino que se hace evidente más adelante: de este modo, el texto mantiene la ilusión de intimidad.

Si consideramos *La lluvia amarilla* un monólogo autónomo, los párrafos constituyen la “auténtica” división del texto; es decir, resulta psicológicamente más verosímil dividir el habla interior en unidades de pensamiento que, por ejemplo, en capítulos numerados. Los párrafos representan, mediante distintas técnicas, procesos mentales del protagonista, mientras que la división en capítulos y unidades es producto de una manipulación exterior.¹³⁷

¹³⁵ “[...] not only a man’s knowledge or wisdom but above all his real life – and this is the stuff that stories are made of – first assumes a transmissible form at the moment of his death. Just as a sequence of images set in motion inside a man as his life comes to an end – unfolding the views of himself under which he has encountered himself without being aware of it – suddenly in his expressions and looks the unforgettable emerges and imparts to everything [...]” (Benjamin 1992: 93.)

¹³⁶ Véase también *Escenas de cine mudo* (Llamazares 1994a), novela que trata, en muchas ocasiones, la relación de la memoria con la fotografía y la cinematografía.

¹³⁷ Después de todo lo dicho hasta aquí, nos parece muy extraña la afirmación siguiente de Pardo Pastor (2002) sobre *La lluvia amarilla*: “Como novela es heredera del cambio que sufrió el género en el año 1976, ya que carece de técnica experimental en el sentido amplio del término, es decir, no estamos ante un continuo ir y venir en el hilo narrativo, y se dedica a plasmar una historia dentro de los tópicos convencionales que conocemos. Así pues, la novela de Llamazares deja de lado el experimentalismo para buscar una mayor linealidad narrativa.” Asimismo, Turpín (1998: 111) escribe: “Salta a la vista que Llamazares [...] presta [...] una mayor importancia a la generación de un clima que a la construcción de una estructura donde se desarrolle. Ésta es una de las críticas más recurrentes hacia sus novelas posteriores [a *Luna de lobos*], las cuales, al llegar el momento de disposición, topan con la dispersión, con la falta de conexión de los episodios o bien con la presencia de una trama deslavazada y fortuita.” Por lo menos, en cuanto a *La lluvia amarilla* “la dispersión y la falta de conexión de los episodios” no es un fallo sino que se trata de una estructura cuidadosamente diseñada para asemejarse lo máximo a la estructura de la memoria.

5.1.3 Capítulos

Hemos visto más arriba cómo se mantiene la continuidad disipando el límite entre las unidades de *La lluvia amarilla*; asimismo, el límite entre los capítulos (dentro de la segunda unidad) nunca es abrupto. Normalmente, el protagonista sigue el hilo de su pensamiento sin importarle, en absoluto, el cambio de capítulo. Por ejemplo, véase el siguiente caso en que el protagonista habla de la carta que recibió de su hijo Andrés (Llamazares 2001: 49-51):

[final del capítulo quinto]

Por lo que contaba, Andrés se había casado y vivía en Alemania desde hacía algunos años. Junto a la carta, enviaba una fotografía, con su mujer y sus dos hijos, en la playa, dedicada por detrás para su madre.

6 [principio del capítulo sexto]

Por supuesto, jamás le contesté. ¿Qué podía haberle escrito? [...]

El último párrafo del capítulo quinto se conecta con el primero del sexto del mismo modo que se conectarían cualesquiera dos párrafos contiguos de un mismo capítulo. El discurso de Andrés continúa sin interrupción, y solamente la numeración revela dónde un capítulo termina y otro comienza. Parece que el protagonista no es consciente de la división del discurso en capítulos ni, mucho menos, responsable de ella. Por tanto, la numeración debe proceder del exterior, de un narrador extradiegético que se ocupa, de este modo, de organizar el discurso del personaje. Como la división en capítulos no interfiere en la continuación del texto, suponemos que la manipulación narrativa del texto (dentro de las unidades) se reduce a lo mínimo, a la simple inserción de un número en uno de los espacios blancos entre dos párrafos.

Aunque el habla interior del personaje sigue sin interrupción, la división del texto en capítulos no es arbitraria. Podemos observar que cada capítulo se desarrolla alrededor de un núcleo temático más o menos amplio. Por ejemplo, el capítulo dos habla la soledad de la pareja, la cual, finalmente, acaba con Sabina; el cuatro consiste en las reflexiones del protagonista sobre la memoria; el seis trata de los hijos de Andrés y Sabina; el siete, de la picadura de la víbora; el once describe el acorralamiento del personaje; y el diecisiete versa sobre la muerte del pueblo. Algunos capítulos contienen más elementos narrativos, mientras que otros son más reflexivos. Sin embargo, 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.

La división en capítulos facilita la lectura también en el sentido de que contribuye a proporcionar un ritmo a la novela, un ritmo que refleja el estado físico y mental del protagonista agonizante. Al principio, los capítulos suelen ser más largos (un promedio de ocho páginas), pero, después del capítulo doce, ninguno supera ya las cinco páginas (un promedio de tres páginas). Asimismo, la unidad temática se debilita hacia el final, ya que el protagonista se angustia por el acercamiento de la muerte (Beisel 1995b: 218); observamos, igualmente, cambios en cuanto a la cronología, que vamos a estudiar a continuación.

El comienzo de la segunda unidad de *La lluvia amarilla* se atiene bien al orden cronológico de los sucesos; hay digresiones, pero solamente las necesarias para mantener la ilusión de intimidad. El capítulo dos abarca el tiempo que la pareja pasó sola en Ainielle, o sea, los meses desde la partida de los últimos vecinos (octubre de 1961) hasta el suicidio de Sabina (diciembre de 1961), y el tres comprende los días que van desde la muerte de Sabina hasta la nochevieja del mismo año. En cambio, el capítulo cuatro consiste, principalmente, en reflexiones del protagonista, pero el capítulo quinto vuelve a tratar de la primavera (1962) que sigue la muerte de la esposa. En el capítulo sexto, sin embargo, se abandona la cronología: el recuerdo de la carta del hijo menor (final del capítulo quinto) hace que el pensamiento del protagonista se dirija hacia sus hijos. En realidad, en este capítulo, se invierte la cronología: el protagonista recuerda, primero, la partida de Andrés en febrero de 1949; luego, pasa al hijo mayor que desapareció en la guerra civil; y, finalmente, evoca la muerte de su hija en 1929.

El capítulo siete vuelve al año 1962, pero, a partir de aquí, la línea cronológica desaparece. Se cuentan aún acontecimientos respetando su orden de sucesión interior, pero el protagonista ya no se preocupa por situar estos acontecimientos en el orden cronológico de unos con respecto a otros. Por ejemplo, el capítulo ocho consiste en variadas experiencias, recuerdos y reflexiones del personaje acerca de la muerte, y el nueve pasa ya al tiempo anterior a la muerte de Sabina, aunque dentro de él sí se trata la historia del pueblo sin mayores distorsiones temporales. A partir del capítulo diez la

muerte y las alucinaciones del protagonista cobran mayor peso en la obra (Beisel 1995b: 210; Pardo Pastor 2002). Los recuerdos de Andrés abarcan ahora, principalmente, los años que éste vivió en soledad, y resulta más difícil que en la primera mitad del libro averiguar el orden cronológico de los sucesos a los cuales el personaje se refiere.

Los capítulos uno y veinte (y el principio del dos) que componen la primera unidad comparten varios elementos y características con los de la segunda, por ejemplo, todos los capítulos consisten en el pensamiento íntimo del protagonista, se dividen en párrafos y participan del mismo tipo de metáforas. Sin embargo, la función de los capítulos de la primera unidad se diferencia claramente de la de los capítulos intermedios. La segunda unidad contiene la historia de Andrés y la de Ainielle y descubre el funcionamiento de la memoria del protagonista, pero, en cambio, la función principal de los capítulos inicial y final parece ser, simplemente, crear un marco para el enredado monólogo rememorativo que queda en medio.

El capítulo uno sirve para “*concretizar la situación narrativa*” (Beisel 1995b: 213), es decir, introduce al lector en el pueblo y sus alrededores¹³⁸,

Visto desde la loma, Ainielle se cuelga sobre el barranco, como un alud de losas y pizarras torturadas, y sólo en las casas más bajas –aquellas que rodaron atraídas por la humedad y el vértigo del río– el sol alcanzará a arrancar aún algún último destello al cristal y a las pizarras. Fuera de eso, el silencio y la quietud serán totales. Ni un ruido, ni una señal de humo, ni una presencia o sombra de presencia por las calles. (Llamazares 2001: 10.)

y proporciona información –aunque algo confusa– sobre el protagonista:

Pero, desde que murió Sabina, desde que en Ainielle quedé ya completamente solo, olvidado de todos, condenado a roer mi memoria y mis huesos igual que un perro loco al que la gente tiene miedo de acercarse, nadie ha vuelto a aventurarse por aquí. De eso, hace ya casi diez años. Y, aunque, de tarde en tarde, hayan seguido viendo el pueblo desde lejos [...] nadie habrá podido imaginar las terribles dentelladas que el olvido le ha asestado a este triste cadáver insepulto. (Llamazares 2001: 12.)

Asimismo, se introduce el “*ambiente negativo*” (Beisel 1995b: 213) de la novela, o sea, los temas recurrentes, soledad, muerte, locura y olvido, y el modo de hablar propio del protagonista, incluyéndolo los tropos.

¹³⁸ González Arias (2001: 259-260) observa que en las novelas de Llamazares faltan largas y detalladas descripciones de paisaje por el hecho de que éste es contemplado por el habitante que está acostumbrado a la vista. Por tanto, la única descripción general de Ainielle es la del primer capítulo, la vista contemplada por los hombres que vienen en búsqueda de Andrés.

El capítulo veinte, a su vez, contribuye principalmente a proporcionar coherencia y simetría a la novela. Este capítulo vuelve a la misma situación que el capítulo uno, al tiempo posterior a la muerte del protagonista pero anterior a su entierro. En este capítulo final hay progreso en el sentido de que se entierra el cadáver de Andrés y, de este modo, la historia de Ainielle llega a su conclusión. No obstante, el final del libro tiene también un efecto cíclico, ya que comparte muchas características con el principio. En adelante, estudiamos más detenidamente el papel de la circularidad en *La lluvia amarilla*, pero antes de eso, tratamos con más detalle la temporalidad en la novela.

5.2 La temporalidad

En este apartado vamos a observar la temporalidad en *La lluvia amarilla* desde dos puntos de vista distintos, es decir, desde el del lector que intenta reconstruir la biografía de Andrés y desde el del propio protagonista.

La lluvia amarilla consiste en el habla interior del protagonista y, por tanto, todas las indicaciones temporales que éste menciona se basan, únicamente, en su memoria. Francisco Reus (1995: 376-377), por ejemplo, considera que “*la novela es casi totalmente intemporal*” y que las alusiones al tiempo “*son siempre vagas e indefinidas*”. Efectivamente, el protagonista mismo se cuestiona, en muchas ocasiones, su memoria, y sus alusiones temporales son, a menudo, imprecisas¹³⁹. Sin embargo, Andrés recuerda algunas fechas clave y la aproximada distancia temporal entre muchos otros acontecimientos. Por tanto, como afirma López de Abiada (1994: 212), la mayoría de las fechas relevantes, de hecho, o “*están explícitamente indicadas o pueden ser computadas con exactitud*” (véase el anexo 2).

En realidad, se mencionan sólo cuatro fechas exactas en *La lluvia amarilla*¹⁴⁰. Primero, sabemos que Sabina muere en diciembre de 1961, y que el último día del mismo mes Andrés entierra todos los objetos que le recuerdan a ella (Llamazares 2001: 17, 37).

¹³⁹ “*In other words, our memory system does not appear to be organised on the basis of the way in which we record time, but rather upon the actions, activities, emotions and importance of the events themselves*” (Smyth 1995: 291).

¹⁴⁰ Pardo Pastor (2002) encuentra solamente “*una leve referencia al tiempo que nos delimita de forma un tanto más concreta los años [...]*”, o sea, la que mencionamos primero.

Segundo, el personaje se acuerda de que fue *”un día de febrero, en el cuarenta y nueve, un día gris y frío que ni Sabina ni yo jamás olvidaríamos”* (Llamazares 2001: 52) cuando su hijo Andrés se marchó del pueblo. Tercero, el protagonista afirma que en 1950 en el pueblo quedaban sólo la familia de Julio, Tomás Gavín, Sabina, él mismo y Adrián, y que el mismo año el último se marchó (Llamazares 2001: 77). La cuarta fecha se presenta en el epígrafe de la novela (Llamazares 2001: 7) en el cual se afirma que Ainielle quedó completamente abandonado en 1970, o sea, este es el año en que se muere Andrés. El discurso del personaje afirma este dato¹⁴¹.

Con la ayuda de estas cuatro fechas clave podemos situar en el tiempo la mayoría de los otros acontecimientos importantes de la vida del personaje. Por ejemplo, deducimos que el personaje nació en 1901: Andrés menciona que cuando él nació, su padre plantó un manzano junto al pozo, y revela que al morir Sabina (en 1961) el manzano tenía sesenta años (Llamazares 2001: 116). Asimismo, sabemos que la picadura de la víbora del capítulo siete tiene lugar en agosto, ocho años antes del momento de la locución (Llamazares 2001: 62, 64), es decir, en 1962. A veces, resulta un algo más complicado calcular la fechas, ya que no es fácil resolver, a primera vista, desde qué punto temporal el protagonista cuenta un suceso (Pardo Pastor 2002). En estos casos, hay que determinar, primero, el plano temporal principal con que se relaciona el acontecimiento en cuestión para poder, luego, calcular la fecha o el año de sucesión de éste.

Por ejemplo, en el capítulo seis, en que el personaje recuerda a sus hijos, en el texto hay constantes saltos temporales que dificultan la ordenación temporal de los acontecimientos. Por tanto, cuando Andrés afirma que *“[l]a respiración sonaba justo allí, [...] en la pequeña habitación cerrada con candado desde hacia veinte años en la que había agonizado y muerto Sara”* (Llamazares 2001: 56-57), no es obvio de qué año tenemos que restar los veinte para conseguir el año en que murió Sara. Sin embargo, cuando tomamos en cuenta un contexto más amplio, hallamos la respuesta: unas páginas antes (Llamazares 2001: 53), Andrés dice que fue la partida de su hijo menor (en 1949) la que resucitó los fantasmas de Camilo y Sara. Es decir, Andrés oyó la respiración de su hija muerta, seguramente, poco después de la marcha de Andrés y, por tanto, el veinte años antes coincide con el año 1929. Además, el protagonista añade que Sara tenía

¹⁴¹ El protagonista lleva *”casi diez años”* (Llamazares 2001: 12) solo en el pueblo cuando los hombres de Berbusa llegan en busca de su cuerpo, o sea, casi diez años desde finales de 1961, cuando murió Sabina.

cuatro años al morir (Llamazares 2001: 57), y así averiguamos, de paso, que ella nació en 1925.

La muerte de Sabina es el acontecimiento más importante de la vida del protagonista, y el suceso que con más frecuencia aparece en el texto. El suicidio de Sabina divide la vida de Andrés en dos, y significa para él el principio de la destrucción. Asimismo, la muerte de la esposa constituye un momento que cambia totalmente la percepción temporal de Andrés:

A partir de ese día, la memoria fue ya la única razón y el único paisaje de mi vida. Abandonado en un rincón, como un reloj de arena cuando se le da la vuelta, comenzó a discurrir en sentido contrario al que, hasta entonces, había mantenido. (Llamazares 2001: 41.)

A partir de entonces, la vida del protagonista consiste casi únicamente en recuerdos y en la espera de la muerte. Podemos observar que dos de las tres fechas exactas que el protagonista da pertenecen al tiempo anterior a la muerte de la esposa, y la tercera –la más exacta– a un momento justamente posterior.

El protagonista recuerda varios sucesos de su infancia, incluyendo la edad que tenía en cada ocasión: su abuelo murió cuando él tenía seis años (Llamazares 2001: 72-73); cuando tenía diez, se murió el niño monstruoso de la casa Acín (Llamazares 2001: 63); y, a los quince años, vio quemarse el caserón de Sobrepuerto (Llamazares 2001: 111). Hay acontecimientos que el protagonista no menciona en absoluto en su discurso, como el nacimiento de Camilo y de Andrés, y otros cuyo año de sucesión no llegamos a saber, por ejemplo, la boda y la muerte del padre. Sin embargo, en general, el protagonista parece recordar mejor y con más seguridad los sucesos anteriores a la muerte de su esposa que los posteriores.

En realidad, Andrés se acuerda bien de la primera primavera y el primer verano que pasó solo en el pueblo, pero, en adelante, sus recuerdos se hacen cada vez más imprecisos, con la sola excepción de las horas anteriores a su monólogo. Por ejemplo, no conocemos ningún acontecimiento que podamos situar en los años 1963 y 1964. Del año 1965 – *“una tarde de agosto, hace ya cinco años”* (Llamazares 2001: 94)– el protagonista recuerda el incidente con Aurelio, un anterior vecino del pueblo que viene a recoger sus cosas, pero, asustado por el Andrés enloquecido, tiene que escapar sin llevarse nada. Del siguiente invierno, el protagonista recuerda, sobre todo, la gran nevada que lo entierra en

su casa y lo hace pasar hambre¹⁴². En febrero de 1966, el hambre se ha vuelto inaguantable y el personaje sale, por última vez, de su pueblo y baja a Berbusa para pedir ayuda. Sin embargo, nadie lo atiende, y Andrés tiene que darse la vuelta y volver a su casa, abatido.

El texto no establece una conexión entre la experiencia negativa de Berbusa y la aparición del fantasma de la madre, lo cual tiene lugar más tarde el mismo mes, pero la aparición es, seguramente, una consecuencia directa de la visita a Berbusa¹⁴³. El aislamiento del personaje es ya completo, Andrés se siente acorralado y no conserva ninguna esperanza. A partir de aquí, los muertos del pueblo han de formar su única compañía, y los recuerdos, toda su vida. El lector llega a saber muy poco de los años entre 1966 y 1970, y el protagonista mismo aclara la causa:

Fue [...] en estos años últimos, desde que decidí no volver más a buscar fuera de Ainielle lo que nadie me daría, cuando la soledad se hizo tan fuerte que llegué, incluso, a perder la noción y la memoria de los días. No se trataba ya de aquella extraña sensación de desconcierto que me invadió el primer invierno, a raíz de la muerte de Sabina. Se trataba simplemente de que ya no era capaz de recordar lo que había sucedido el día anterior, ni siquiera si realmente había existido [...] Era como si el tiempo se hubiera detenido de repente [...] (Llamazares 2001: 107.)

Según la metáfora del propio Andrés (Llamazares 2001: 106), el tiempo, o la vida humana, es como un río: en la infancia, el río avanza lentamente, pero con los años se va precipitando hasta que, al acabar la juventud, el tiempo se deshíela por completo y se convierte en un vapor efímero. En la vida de Andrés, este último momento coincide con la muerte de su madre en 1926 (Llamazares 2001: 106, 87). La muerte de Sabina, otro punto notable en la vida del protagonista, vuelve a afectar la percepción temporal de Andrés: el tiempo empieza, de repente, a correr en sentido contrario (Llamazares 2001: 40). Finalmente, la soledad total y la aproximación de la propia muerte causan a Andrés el último cambio radical: el tiempo se le detiene.

Los recuerdos del protagonista sobre los últimos cuatro años comprenden ya sólo locura, alucinaciones, dolor y miedo. Una vez, en noviembre o diciembre, no sabemos ya en qué

¹⁴² Llamazares trata el tema de los pueblos montañoses aislados por la nieve también en un reportaje titulado "Bajo el infierno blanco" (Llamazares 1991: 127-135).

¹⁴³ "Actually, it's half the art of storytelling to keep a story free from explanation as one reproduces it. [...] The most extraordinary things, marvellous things, are related with the greatest accuracy, but the psychological connection of the events is not forced on the reader. It is left up to him to interpret things the way he understands them [...]" (Benjamin 1992: 89.)

año¹⁴⁴, el protagonista se pierde por el monte y se encuentra con el fantasma de la vieja del Sobrepuerto (Llamazares 2001: 112); después de este acontecimiento, el personaje percibe cómo todo a su alrededor se va tiñendo, poco a poco, de amarillo. Los próximos recuerdos pertenecen ya a la mañana del día de la locución. Este día, Andrés mata, con el último cartucho, a la perra, cava su propia tumba y, luego, se acuesta en su cama a esperar la llegada de la muerte (Llamazares 2001: 131, 133).

Aunque el protagonista sufre, durante los últimos años, alucinaciones y delirios causados por la soledad y el aislamiento prolongados, no debemos pensar que estos trastornos son permanentes o que el personaje sufre de demencia. En su lecho de muerte, Andrés recuerda su vida, es capaz de situar la mayoría de los sucesos en su contexto temporal y, asimismo, reflexiona con asombrosa lucidez sobre temas como la muerte, el paso del tiempo y la memoria. Hacia el final de la novela, cuando la muerte se aproxima, los capítulos se hacen más cortos, hay menos referencias al tiempo, y el opresivo momento presente adquiere más peso en el texto, pero, sin embargo, el discurso de Andrés se mantiene comprensible y relativamente coherente hasta el final. El protagonista delira, durante su monólogo, únicamente en el capítulo trece.

El monólogo de Andrés tiene lugar, como hemos dicho, en las últimas horas de la vida del protagonista. No sabemos la duración exacta del habla interior, pero no superará una noche según las indicaciones que ofrece el personaje. En el capítulo cuatro el protagonista ve *“el tejado de Bescós recortándose en la luna”* (Llamazares 2001: 39); en el catorce dice que *“hace ya varias horas que la noche me rodea por completo. La oscuridad borra a mi alrededor el aire y los objetos”* (Llamazares 2001: 115); y, en el quince, Andrés afirma que su corazón se detendrá *“dentro de unos minutos, de unas horas quizá –antes de que amanezca, en cualquier caso”* (Llamazares 2001: 121). Finalmente, la muerte llega cuando casi ya amanece (Llamazares 2001: 140).

Creemos que la manipulación narrativa del texto comprende únicamente la división del discurso en dos unidades y la introducción de los números de los capítulos, y no afecta la

¹⁴⁴ En alguna ocasión, parece que el autor se burla de los que intentamos detectar la biografía de Andrés: *“Hay un momento en mi vida en el que los recuerdos y los días se confunden, un punto indefinido y misterioso en el que la memoria se deshace igual que el hielo y el tiempo se convierte en un paisaje inmóvil e imposible de aprehender. Quizá hayan pasado varios años desde entonces –años que, en algún sitio, alguien se habrá ocupado, seguramente, de contar–.”* (Llamazares 2001: 122.)

temporalidad dentro de las unidades. Es decir, parece que se guarda la correspondencia entre el texto y el tiempo tanto en la primera como en la segunda unidad, tal como supone la tipología de Cohn. No obstante, la relación temporal entre las dos unidades no queda clara: no sabemos con certeza cuándo tiene lugar el pensamiento de la primera unidad. Es posible que se sitúe en el tiempo justamente anterior o posterior a la segunda unidad, pero existe también la posibilidad de que la primera unidad, en realidad, forme parte de la segunda, pero que haya sido separada y situada a los extremos de ésta. Esta última posibilidad implicaría manipulación temporal también dentro de la segunda unidad.

5.3 La repetición y la circularidad

La repetición y la circularidad son fenómenos que encontramos en varios niveles de *La lluvia amarilla*: afectan tanto a la memoria del protagonista, su percepción temporal y las estructuras gramaticales de su discurso como a toda la estructura de la novela.

La mayor parte de la novela el protagonista recuerda su vida pasada, pero, en realidad, llegamos a saber poco de su vida cotidiana, sobre todo, de los años anteriores a la muerte de su esposa¹⁴⁵. En vez de repasar el trabajo diario y las escenas domésticas, Andrés evoca más bien los momentos decisivos que más le afectaron, como es de esperar de una persona en su lecho de muerte. El pensamiento del personaje deambula en un constante ir y venir de recuerdos, pero vuelve siempre a los mismos temas: la muerte de Sabina, la marcha de su hijo Andrés y el abandono del pueblo. En consecuencia, el pensamiento del protagonista –y, asimismo, la novela– avanza en forma de movimientos circulares.

El personaje parece concebir el tiempo como un fenómeno cíclico. A pesar de la comparación lineal “el tiempo es como un río” (Llamazares 2001: 106) que el

¹⁴⁵ Encontramos sólo referencias ocasionales, muy resumidas. Por ejemplo, “[...] había vivido siempre tan volcado en el trabajo, tan pendiente de la casa y la familia [...] que ni siquiera tuve tiempo de ver cómo yo mismo envejecía” (Llamazares 2001: 107), y “Mientras Gavín y Julio siguieron en Ainielle, los tres luchamos juntos para evitar que el pueblo sucumbiera a su abandono antes de su tiempo [...] limpiábamos las presas, desbrozábamos los huertos y las calles, recomponíamos los muros y las empalizadas o, incluso, en ocasiones, apuntalábamos las vigas y revocábamos las grietas de las casas [...]” (Llamazares 2001: 79.) Como afirman los psicólogos (Barclay 1993: 287-289; Schechtman 1994: 7-11; Smyth 1995: 290), solemos resumir y esquematizar la información sobre los aspectos cotidianos de nuestro pasado, y recordamos vivamente y con detalle sólo los acontecimientos imprevistos que nos comprometen y tienen mucha importancia personal.

protagonista utiliza para explicar los pasos grandes de su vida, en general, Andrés mide el tiempo según el ciclo de la naturaleza. Las estaciones del año marcan el ritmo de la vida, determinan el tipo de trabajo y los acontecimientos especiales, como las fiestas. El protagonista repite a menudo que, desde que se quedó sólo, los días y los años transcurren siempre iguales; como dice en una ocasión, es “*como si el tiempo volviera una vez más a repetirse*” (Llamazares 2001: 47)¹⁴⁶. El ciclo de la naturaleza sigue igual, pero por falta de relaciones sociales Andrés pierde sus costumbres de siempre y, por tanto, empieza a perder la noción del tiempo. En consecuencia, cuando el protagonista recuerda sus últimos años, no es capaz de separar un día del otro porque ya no hay nada que los distinga. El personaje experimenta que el tiempo se detiene porque cada día se repite igual que el anterior:

Quizá hayan pasado varios años desde entonces [...] O quizá no. Quizá estoy viviendo aún la misma noche [...] Pero, en cualquiera de los casos, ¿qué puede importar ya? Si pasaron cien días, cien meses o cien años, ¿qué más da? Pasaron tan deprisa que apenas tuve tiempo de ver cómo se iban. Si esta es la misma noche la que, por el contrario, se prolonga [...], ¿por qué evocar ahora un tiempo que no existe, un tiempo que es arena sobre mi corazón? (Llamazares 2001: 123.)

Los años posteriores a la muerte de Sabina transcurren, según Andrés, “*cada vez más premiosos y monótonos, cada vez más cargados de indolencia y de melancolía*” (Llamazares 2001: 59). Las frases cortas y con pocos verbos proporcionan al texto un ritmo lento y monótono, que ayuda al lector a acercarse al ambiente vital negativo y pausado del protagonista. Este efecto se refuerza aún por medio del empleo frecuente de la reiteración anafórica (Andrés-Suárez 2000: 478):

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. Sombríos. Ahogados por el viento y la vegetación. (Llamazares 2001:125.)¹⁴⁷

¹⁴⁶ También en el capítulo once, en que el protagonista compara el día en que bajó a Berbusa para pedir ayuda para enterrar a Sabina con aquel en que baja al mismo pueblo para pedir ayuda para sí mismo: “*No era casual la extraña semejanza con el comportamiento que la perra tenía aquellos días. Detrás de la ventana, la nieve era la misma, el silencio invadía igual que entonces los últimos rincones de la casa y, al lado de la lumbre, en la cocina, mi apatía y mi mutismo también eran iguales.*” (Llamazares 2001: 99.)

¹⁴⁷ Andrés-Suárez (2000: 477) opina que el estilo de Llamazares es “*unos de los más puros y auténticamente literarios de la literatura española actual. Su lenguaje, hondamente rico y expresivo, adquiere a menudo valor estético por sí mismo, a causa de sus virtudes fónicas y rítmicas, y está sabiamente sopesado para extraer de él las más sutiles y recónditas emociones. Busca intencionadamente la musicalidad [...] En ciertos momentos de gran intensidad connotativa, su prosa está incluso medida y rimada, lo que refuerza aún más esta impresión de estetización extrema [...]*” Miñambres (1994: 28), a su vez, comenta “*la artificiosidad estilística de La lluvia amarilla*”.

Es él el que me llama por mi nombre en el silencio de la noche. Es él que ya viene subiendo la escalera lentamente. El que atraviesa el pasillo. El que se acerca a esa puerta [...] (Llamazares 2001: 140.)

Al igual que se repiten los mismos recuerdos en el curso de la novela, se reiteran también, como vimos en el capítulo anterior, los tropos y las parejas de términos. Podemos añadir aquí la repetición de estructuras sintácticas y de frases enteras –o casi o totalmente exactas–, un fenómeno curioso y constante en toda la obra de Llamazares (Andrés-Suárez 2000: 478)¹⁴⁸. Veamos unos ejemplos de *La lluvia amarilla*:

[...] quedé ya completamente solo, olvidado de todos, condenado a roer mi memoria y mis huesos igual que un perro loco [...] (Llamazares 2001: 12).

Me dejaron aquí completamente solo, abandonado, royendo como un perro mi propia soledad y mis recuerdos.

Me dejaron aquí como a un perro sarnoso al que la soledad y el hambre acaban condenando a roer sus propios huesos. (Llamazares 2001: 135.)

El fuego, entonces, nos unía más que la amistad y que la sangre (Llamazares 2001: 20).

[...] esa misma indefensión nos acercaba y nos unía más aun que la amistad y que la sangre (Llamazares 2001: 80).

A partir de ese día, la memoria fue ya la única razón y el único paisaje de mi vida (Llamazares 2001: 40).

A partir de aquella noche, el óxido fue ya mi única memoria y el único paisaje de mi vida (Llamazares 2001: 81).

La reiteración de frases, expresiones, metáforas, etc. muestra el movimiento cíclico del pensamiento del protagonista y, asimismo, revela sus obsesiones e giros personales. Es decir, la repetición proporciona verosimilitud psicológica al texto y funciona como un procedimiento más para personalizar el discurso.

La reiteración más llamativa de la obra es, sin duda, la repetición al pie de la letra de la mitad del primer párrafo de la novela en el último de la misma. A causa de su extensión (13 líneas), esta repetición resulta psicológicamente menos creíble que las demás de la

¹⁴⁸ La repetición de distintos elementos no se limita dentro de cada obra, sino que los mismos símbolos, las metáforas, los emparejamientos, las comparaciones y hasta algunas frases casi idénticas pasan de una obra a otra en la producción de Llamazares, incluyendo géneros tan distintos como la poesía, los reportajes periodísticos, los cuentos y las novelas. (Andrés-Suárez 1998b; Andrés-Suárez 2000; Izquierdo 1995a; Izquierdo 1995b; Miñambres 1994.)

obra: parece inverosímil que el protagonista pueda repetir exactamente las mismas palabras en el orden exacto dos veces durante su discurso mental. Además, la situación de una repetición tan larga en los dos extremos de la novela resulta demasiado simétrica para poder ser producto de un pensamiento espontáneo. Por tanto, esta reiteración refuerza la impresión que la primera unidad de *La lluvia amarilla* sufre mediación narratorial.

Aunque la larga repetición al principio y al final de la novela no parezca creíble, no se trata de otra cosa que de llevar al extremo una técnica que se emplea de manera constante en toda la novela. La obra ha ido avanzando circularmente, y la repetición final no hace nada más que cerrar el círculo definitivo. Sin embargo, la novela sigue unas líneas más después de la larga reiteración: los hombres que vinieron a buscar el cadáver del protagonista paran en el Sobrepuerto y ven cómo la noche se apodera de Ainielle. Uno de ellos murmura lo que constituye las últimas palabras del libro: “*La noche queda para quien es*¹⁴⁹” (Llamazares 2001: 143). Las últimas líneas, no obstante, no causan una nueva apertura de la novela sino que, más bien, confirman el cierre definitivo. La última frase confirma que el tiempo de Andrés se ha acabado definitivamente, y, junto con la repetición anterior, causa la impresión de que la voz de Andrés, su último monólogo, se queda para siempre en el monte y en la noche rondando los alrededores de Ainielle.

6 CONCLUSIONES

En la parte teórica de este trabajo presentamos brevemente algunos estudios sobre el monólogo interior, y los dividimos en dos grupos. Al primer grupo pertenecen los

¹⁴⁹ Llamazares (2000c) comenta la última frase de *La lluvia amarilla* de la manera siguiente: “*Es, sin duda, para mí, la mejor frase del libro y la única, también, que yo no he escrito. Se la escuché a una vieja ancaresa, en los confines de Lugo y León, en una noche de ventisca. El fotógrafo que me acompañaba y yo estábamos haciendo un reportaje para un periódico sobre los pueblos aislados por la nieve aquellos días y nos marchábamos ya de la aldea en la que aquélla vivía. Anochece y la mujer nos dijo: ‘¿Cómo se van a ir ahora, que les va a coger la noche por el camino?’ ‘¿Y qué pasa porque nos coja la noche?’ , le pregunté yo, extrañado. A lo que ella me respondió, mirándome con misterio: ‘La noche queda para quien es’. Aquella frase se me quedó grabada. Hasta tal punto que la recuperé más tarde para poner el broche final a mi reportaje y, años después, para el de mi novela La lluvia amarilla. [...] Una frase tan abstracta como su propia articulación lingüística. ¿Para quién es la noche? ¿Para los muertos? ¿Para los lobos? ¿Para las almas en pena?’”*

estudios más antiguos que, generalmente, utilizan definiciones poco exactas, sufren una excesiva influencia psicológica y operan con un criterio demasiado estilístico, como hemos visto al examinar el planteamiento de Humphrey (1955). En consecuencia, estos trabajos no ofrecen un fundamento sólido para una tipología operativa del monólogo interior, aunque sí pueden resultar útiles en algunos aspectos puntuales. Por ejemplo, en este estudio hemos utilizado el concepto de *problema de intimidad* adoptado por Humphrey, aunque rechazamos otros aspectos de su tipología.

El segundo grupo comprende trabajos narratológicos más recientes. Los autores de estos trabajos suprimen casi totalmente las reflexiones psicológicas, limitan el monólogo interior estrictamente a la actividad lingüística de la mente y basan su estudio en un sólido criterio gramatical al distinguir diferentes modalidades de monólogo interior. El modelo de Genette (1980) sirve para aclarar ciertos puntos clave del monólogo interior, pero la tipología presentada por Cohn en *Transparent Minds* (1983) es más completa y detallada. En consecuencia, hemos decidido apoyar este estudio principalmente en las categorías y los conceptos introducidos por Cohn.

En la tipología de Cohn, se distingue entre el monólogo interior como técnica y el monólogo interior como forma independiente. En este estudio, hemos centrado la atención en las formas independientes, que comprenden el monólogo autónomo y una submodalidad llamada monólogo rememorativo. El monólogo autónomo y el rememorativo son las modalidades más radicales ya que prescinden completamente del modelo narrativo, o sea, pretenden transmitir el discurso interior del protagonista simultáneamente a su formación y sin mediación por parte de un narrador. Estas modalidades son poco frecuentes en la literatura porque aspiran a representar el pensamiento íntimo de su protagonista de un modo psicológicamente verosímil y, por ello, corren el riesgo de resultar enigmáticas. En este trabajo, hemos estudiado hasta qué punto *La lluvia amarilla* coincide con la definición de las formas independientes del monólogo interior y, asimismo, qué procedimientos ha utilizado el autor para asegurar la comprensión del texto.

La lluvia amarilla consiste en su totalidad en el pensamiento de Andrés, un hombre mayor en su lecho de muerte. El discurso del protagonista tiene suficientes características lingüísticas, peculiares del monólogo interior, como para considerarlo,

efectivamente, un ejemplar de esta categoría. Sin embargo, el texto muestra también unas características comunicativas típicas de la narración, las cuales necesitan ser explicadas. Hallamos la razón de estas peculiaridades narrativas si prestamos atención al contexto social y a la situación física y psicológica del protagonista. Según Sánchez (1996), el momento de la muerte constituye, en las culturas tradicionales, un punto importante en que se incorporan la memoria y la experiencia vital de un individuo en la cultura colectiva mediante la práctica del *storytelling*. Es decir, Andrés tiene una necesidad –impuesta por su cultura– de contar su vida antes de morir. Puesto que el personaje se encuentra solo, aislado de su comunidad y no tiene a nadie que lo escuche, su discurso se vuelve interior, pero aún así conserva en el fondo una intención comunicativa. De ahí se explican las características del lenguaje narrativo en el texto.

Aparte de las peculiaridades lingüísticas típicas del monólogo interior, Dorrit Cohn toma en cuenta varios requisitos más al definir el monólogo autónomo. Según su definición, el modo de representación del texto debe ser irreal, es decir, en un monólogo autónomo no se resuelve cómo el discurso íntimo del personaje llega a cobrar una forma escrita. *La lluvia amarilla* cumple perfectamente este requisito: la comunicación y la escritura del pensamiento de Andrés constituyen un misterio ya que el protagonista está solo, nadie lo escucha su discurso, él mismo no escribe sus pensamientos, ni puede hacerlo posteriormente porque el monólogo acaba en su muerte.

Según la definición de Cohn, el monólogo autónomo presenta siempre los sucesos del pasado sin respetar su orden cronológico y causal. *La lluvia amarilla* se adapta también a este requisito sin problemas, como hemos visto en el capítulo cinco. El texto respeta fielmente las asociaciones del protagonista y, en consecuencia, varios tiempos y sucesos se mezclan y se superponen en el texto continuamente. El discurso de Andrés ofrece suficientes pistas temporales como para reconstruir la biografía (aproximada) del protagonista, pero no sin esfuerzos por parte del lector. Al principio de la novela percibimos una mayor tendencia a la cronología, pero se debilita hacia el final, conforme el protagonista se va acercando a la muerte. Asimismo, los capítulos se hacen cada vez más cortos. Es decir, la temporalidad y la estructura de la obra están contruidos de modo que reflejan el estado físico y psicológico del protagonista.

Con respecto a la temporalidad, la definición de Cohn supone también que el monólogo autónomo se centre en el momento de la locución, salvo en el caso del monólogo rememorativo, en que el pensamiento se dirige exclusivamente al pasado y el presente se difumina. En *La lluvia amarilla*, los recuerdos cobran mayor peso que la experiencia simultánea. Sin embargo, no se omite el presente completamente como exigiría la definición del monólogo rememorativo. Por tanto, en relación con esta característica, la novela se situaría en un terreno intermedio entre el monólogo autónomo y el rememorativo.

Aparte de la definición de monólogo autónomo de Cohn, hemos estudiado *La lluvia amarilla* apoyándonos también en el concepto de problema de intimidad adoptado por Humphrey (1955). En el capítulo cuatro de este trabajo analizamos los métodos que Llamazares utiliza para facilitar al lector la comprensión del pensamiento íntimo y la psicología del protagonista. Prestamos especial atención a la importancia de la mirada y de los ojos en el texto, ya que ésta ofrece claves para la interpretación de la novela. A menudo, el protagonista busca acceso a los pensamientos de los demás observando su mirada, y aún más frecuentemente los ojos de los demás sirven para reflejar el estado sentimental o psicológico propio del personaje. Es decir, la mirada del protagonista asigna a otros personajes, al paisaje y al pueblo los sentimientos y procesos que éste mismo experimenta. En consecuencia, la función de la naturaleza y del pueblo en la novela es, principalmente, reflejar la interioridad del protagonista. Asimismo, Llamazares utiliza sistemáticamente cierto tipo de metáforas y comparaciones que contribuyen a reforzar los lazos que unen la naturaleza y el pueblo con la intimidad del protagonista.

Mediante la equiparación de lo exterior con lo interior se eluden largas introspecciones, que podrían resultar excesivamente monótonas, y el texto adquiere dinamismo. La personificación de varios elementos naturales y abstractos permite al lector sentir en su propia carne el dolor y la desesperación del protagonista, lo cual aumenta la sensación de autenticidad del texto. Las metáforas que se utilizan en la obra se explican paulatinamente, hecho que permite al lector acercarse poco a poco al mundo interior del protagonista. De este modo, el texto se hace comprensible sin perder la ilusión de intimidad, propia de un monólogo interior. En suma, podemos afirmar que el autor ha

superado de un modo efectivo y creativo los problemas de comprensión que plantea la presentación de la intimidad.

Según la definición de Cohn, el monólogo autónomo es, ante todo, una forma independiente. Por tanto, para ser considerado un monólogo autónomo, el monólogo interior debe cobrar total independencia en la obra. Es decir, en un monólogo autónomo el pensamiento del protagonista sustituye completamente al narrador. En *La lluvia amarilla*, si consideramos que el breve epígrafe del autor no pertenece al cuerpo de la novela, no hay ningún comentario introductorio por parte de un narrador sino que el lector se encuentra inmerso en el pensamiento del protagonista desde las primeras líneas. No obstante, en el capítulo trece es posible distinguir, en dos ocasiones, entre el Andrés-narrador y el Andrés-personaje. Sin embargo, estas excepciones son puntuales y únicas en la novela y, por tanto, las consideramos un despiste momentáneo del autor y no les atribuimos mayor importancia.

Aunque en *La lluvia amarilla* no hay, aparte del capítulo trece, un narrador personalizado que introduzca, comente o desmienta el discurso interior del protagonista, encontramos en el texto otro tipo de interferencias narrativas, es decir, elementos y características estructurales que no pertenecen al pensamiento del personaje. La división del texto en capítulos numerados constituye uno de estos elementos: esta división no corresponde a ninguna realidad psicológica del protagonista, sino que sirve principalmente para facilitar la lectura de la novela. Es decir, la numeración de los capítulos es una clara señal de intervención narrativa, exterior al discurso del personaje, ya que parece totalmente inverosímil que una persona divida su pensamiento espontáneo en partes numeradas.

La estructuración del texto en dos unidades constituye otra prueba de la manipulación exterior del texto. La segunda unidad de *La lluvia amarilla* muestra una composición y una estructura típicas del monólogo autónomo, pero la primera unidad –sobre todo, su situación demasiado simétrica en los dos extremos de la segunda– destruye la impresión de un pensamiento espontáneo e inmediato. El autor se ha esforzado en disipar el límite entre las unidades, pero, en todo caso, resulta extraño que el protagonista se muera al final de la segunda unidad, pero el libro –o sea, el pensamiento de Andrés– no acaba aquí, sino que sigue aún la segunda parte de la primera unidad. En realidad, la primera

unidad de *La lluvia amarilla* desempeña la función que normalmente correspondería a un narrador, es decir, contribuye a crear un marco narrativo más o menos sólido al enmarañado monólogo interior de la segunda unidad. Al principio de la novela, a falta de un narrador, la primera unidad introduce discretamente el protagonista y su situación y, al final, ofrece un epílogo. En suma, podemos afirmar que en *La lluvia amarilla* no hay un narrador personalizado, pero sí existe una entidad narrativa parecida¹⁵⁰ responsable de la estructuración del texto.

A modo de conclusión, hemos reunido aquí los principales resultados de este estudio para ofrecer nuestra respuesta al problema principal del trabajo: ¿corresponde *La lluvia amarilla* a la definición del monólogo interior autónomo de Dorrit Cohn? En resumen, la novela se adapta a la mayoría de los requisitos de esta modalidad, pero, sin embargo, no cumple el más importante: el texto muestra claras señales de manipulación narrativa, lo cual implica que no se trata de un habla interior inmediata. En consecuencia, nos resulta imposible considerar *La lluvia amarilla* un monólogo autónomo a pesar de que el texto reúna la mayoría de las características propias de esta modalidad.

¹⁵⁰ Si no queremos denominar a esta entidad "narrador", podemos utilizar, por ejemplo, el término *presentador* sugerido por Chatman (1990: 113).

FUENTE PRIMARIA

LLAMAZARES, Julio: *La lluvia amarilla*. Barcelona, Seix Barral, 2001 [1988].

BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, KUNZ, Marco y VALLS, Fernando: "Bibliografía de Julio Llamazares". *Cuadernos de narrativa* [número monográfico titulado *El universo de Julio Llamazares*], 3, diciembre 1998a, pp. 171-180.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene: "Introducción". *Cuadernos de narrativa* [número monográfico titulado *El universo de Julio Llamazares*], 3, diciembre 1998b, pp.7-12.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene: "La prosa de Julio Llamazares", en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. II. Madrid, Castalia, 2000, pp. 476-485.

BARCLAY, Craig R.: "Remembering Ourselves", en G. M. Davies y R. H. Logie (editores), *Memory in Everyday Life*. Amsterdam, Elsevier Science Publishers, 1993, pp. 285-309.

BEISEL, Inge: "La literatura como arte mnemotécnico en *Luna de lobos*, de Julio Llamazares", en F. Bonaddio y D. Harris (editores), *Siete ensayos sobre la cultura posfranquista*. Aberdeen, Centre for the Study of the Spanish Avant-garde, 1995a, pp. 64-76.

BEISEL, Inge: "La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares", en A. Toro y D. Ingenschay, *La novela española actual. Autores y tendencias*. Kassel, Edition Reichenberger, 1995b, pp.193-230.

BENJAMIN, Walter: "The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov", en W. Benjamin, *Illuminations* [traducción del alemán al inglés, Harry Zohn]. London, Fontana Press, 1992 [1955], pp. 83-107.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, GONZÁLEZ ARIAS, Francisca, RAVENET KENNA, Caridad, MIÑAMBRES, Nicolás y TEJERINA CANAL, Santiago: "Coloquio", en S. Tejerina Canal, 2001, pp. 281-282.

BRUNER, Jeffrey Benham: "A Room with a View: The persistence of Memory in Julio Llamazares's *La lluvia amarilla*". Comunicación presentada en *Kentucky Foreign Language Conference*, 22-24 de abril de 1993 [no publicado].

BURUNAT, Silvia: *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1980.

CARLÓN, José: "Los ángulos de la mirada", prólogo a *Sobre la nieve. La poesía y la prosa de Julio Llamazares*. Madrid, Espasa-Galpe, 1996, pp. 7-30.

- CASTAÑEDA, Belén S.: "Aproximaciones críticas al monólogo interior en la Hojarasca" [<http://www.iacd.oas.org/RIB%201-4%2097/castane.htm>, consultado el 4 de diciembre de 2002].
- CENIZO JIMÉNEZ, J.: "Lirismo y reflexión en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares". Comunicación presentada en el *VIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, Fundación Luis Goytisolo, El puerto de Santa María, Cádiz, 2000 [no publicado].
- CHATMAN, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York, Cornell University Press, 1990.
- COHN, Dorrit: *The Distinction of Fiction*. Baltimore, Maryland, The John Hopkins University Press, 1999.
- COHN, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1983 [1978].
- DELGADO BATISTA, Yolanda: "Julio Llamazares: Mi visión de la realidad es poética". *Espéculo* [revista digital cuatrimestral de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid], 12, año IV, julio – octubre 1999 [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/amarilla.html>, consultado el 16 de septiembre de 2002].
- GENETTE, Gérard: *Narrative Discourse* [traducción del francés al inglés, Jane E. Lewin]. Oxford, Basil Blackwell, 1980 [1972].
- GONZÁLEZ ARIAS, Francisca: "Paisaje y memoria en la obra de Julio Llamazares: Reflexiones sobre la crítica autobiográfica", en S. Tejerina Canal, 2001, pp. 257-264.
- HUMPHREY, Robert: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, University of California Press, 1955.
- IZQUIERDO, José María: "Julio Llamazares: Un discurso neorromántico en la narrativa española de los ochenta". *Iberoromania*, 41, 1995a, pp. 56-67.
- IZQUIERDO, José María: "Julio Llamazares un escritor español para lectores escandinavos". *Moderna språk*, 1, vol. XCII, 1998, pp. 92-99.
- IZQUIERDO, José María: "Memoria e identidad en tiempos de amnesia: Manuel Vázquez Montalbán y Julio Llamazares". Oslo/Lund, 1995b [<http://folk.uio.no/jmaria/VazquezMontalban/Vazquez=Llamazares.pdf>, consultado el 17 de diciembre de 2001].
- JAMES, William: *The Principles of Psychology*, vol. I [= *The works of William James*, editor general, H. Burkhardt]. Harvard University Press, 1981 [1890].
- KAKAVOULIA, Maria: *Interior Monologue and Its Discursive Formation in Melpo Axioti's Δυσκολες Νυχτες* [Miscellanea Byzantina Monacensia 35]. München, Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität München, 1992.

KŁOSIŃSKA-NACHIN, Agnieszka: *Monólogo interior en la novela española. Técnica narrativa y visión del mundo*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2001.

KUNZ, Marco: “Realidad y ficción de un pueblo abandonado: *La lluvia amarilla*”. *Cuadernos de narrativa* [número monográfico titulado *El universo de Julio Llamazares*], 3, diciembre 1998, pp. 119-133.

LLAMAZARES, Julio: “Bajo el infierno blanco”, en J. Llamazares, 1991, pp. 127-135 [publicado originalmente en *El País* el 18 de enero de 1987].

LLAMAZARES, Julio: “Conferencia inaugural”. Comunicación presentada en las *VIII Jornadas en torno a la traducción literaria*, Tarazona, 5–7 de octubre de 2000c [<http://www.acett.org/6vasos18.htm>, consultado el 5 de abril de 2002].

LLAMAZARES, Julio: “El paisaje del fin del mundo”, en J. Llamazares, 1991, pp. 86-88 [primera versión publicado en *El país* el 14 de diciembre de 1987 con el título de “Pasión paisaje”; segunda versión, definitiva, en *Paisajes*, 1, noviembre de 1990].

LLAMAZARES, Julio: *El río del olvido*. Barcelona, Seix Barral, 2000b [1990].

LLAMAZARES, Julio: *En Babia*. Barcelona, Seix Barral, 1991.

LLAMAZARES, Julio: *Escenas de cine mudo*. Barcelona, Seix Barral, 1994a.

LLAMAZARES, Julio: “La casa de *Mata-Hari*”, en J. Llamazares 1991, pp. 172-175 [publicado originalmente en *El País Semanal* el 23 de diciembre de 1990].

LLAMAZARES, Julio: “La España menguante”, en J. Llamazares, 1995, pp. 113-118 [1994].

LLAMAZARES, Julio: *La lentitud de los bueyes. Memoria de la nieve*. Madrid, Hiperión, 1994b [1979 y 1982].

LLAMAZARES, Julio: “La memoria del bosque”, en J. Llamazares, 1991, pp. 102-104 [publicado originalmente en *El País* el 3 de enero de 1991].

LLAMAZARES, Julio: “Las campanas de Foncebadón”, en J. Llamazares, 1995, pp. 83-88 [1993].

LLAMAZARES, Julio: *Luna de lobos*. Barcelona, Seix Barral, 2000a [1985].

LLAMAZARES, Julio: *Nadie escucha*. Alfaguara, Madrid, 1995.

LLAMAZARES, Julio: “Vista (parcial) de Cangas de Narcea”, en Llamazares 1995, pp. 57-61 [1992].

LLAMAZARES, Julio: “Volverás a región”, en J. Llamazares, 1991, pp. 123-126 [publicado originalmente en *El País* el 24 de diciembre de 1983].

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel: "Julio Llamazares: Se canta lo que se pierde. Acercamiento al mundo novelesco de Julio Llamazares", en D. Ingenschay y H. J. Neuschäfer, *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*. Barcelona, Lumen, 1994, pp. 203-217.

MARCO, José María: "Julio Llamazares, sin trampas". *Quimera*, 80, 1988, pp. 22-29.

MARTIN-MÁRQUEZ, Susan L.: "Vision, Power and Narrative in *Luna de lobos*: Julio Llamazares' Spanish Panopticon". *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 2, vol. XIX, invierno 1995, pp. 379-387.

MIÑAMBRES, Nicolás: "La narrativa de Julio Llamazares". *Ínsula*, 572-573, agosto-septiembre 1994, pp. 26-28.

MIÑAMBRES, Nicolás: "Simbología recurrente en la obra de Julio Llamazares", en S. Tejerina Canal, 2001, pp. 249-255.

NAVAJAS, Gonzalo: "La opción ética de la novela: el caso emblemático de Julio Llamazares". *Cuadernos de narrativa* [número monográfico titulado *El universo de Julio Llamazares*], 3, diciembre 1998, pp.13-30.

ORSINI-SAILLET, Catherine: "En torno a una poética de la frontera: Luna de lobos de Julio Llamazares". *Cuadernos de narrativa* [número monográfico titulado *El universo de Julio Llamazares*], 3, diciembre 1998, pp. 87-103.

ORTEGA Y GASSET, José: "Ensayo de estética a manera de prólogo", en J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Espasa Calpe, 1987 [1914].

PARDO PASTOR, Jordi: "Significación metafórica en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares". *Espéculo* [revista digital cuatrimestral de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid], 21, año VII, julio – octubre 2002 [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/amarilla.html>, consultado el 16 de septiembre de 2002].

POZUELO YVANCOS, José María: "IX. Teoría de la narración", en D. Villanueva (coordinador), *Curso de la teoría de la literatura*. Madrid, Taurus Universitaria, 1994, pp. 219-240.

RAVENET KENNA, Caridad: "El entierro de Genarín: Carnaval y espíritu ensayístico". *Cuadernos de narrativa* [número monográfico titulado *El universo de Julio Llamazares*], 3, diciembre 1998, pp. 73-88.

REUS BOYD-SWAN, Francisco: "El cronotopo idílico en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares", en Vv.aa., *Bajtín y la literatura*. Madrid, Visor, 1995.

te RIELE, Dorothée: "The Metaphorical Landscape of the Spanish Author Julio Llamazares". *Yearbook of European Studies*, 18, 2002, pp. 199-213.

RIMMON-KENAN, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York, Methuen, 1983.

ROMBERG, Bertil: *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Lund, Håkan Ohlssons Boktryckeri, 1962.

SÁNCHEZ, Antonio: "Reivindicación de la memoria perdida". *Journal of Hispanic Research*, vol. 4, 1996 [consultada una versión no publicada].

SCHECHTMAN, Marya: "The Truth About Memory". *Philosophical Psychology*, 1, Vol 7, 1994, pp. 3-18.

SMYTH, Mary M., COLLINS, Alan F., MORRIS, Peter E. y LEVY, Philip: *Cognition in Action* [2nd edition]. London, Erbaum, 1998.

STANZEL, F.K.: *A Theory of Narrative* [traducción del alemán al inglés, Charlotte Goedsche]. Cambridge, Cambridge University Press, 1988 [1979].

TEJERINA CANAL, Santiago (editor): *Del rascacielos a la catedral: Un regreso a las raíces* [Actas de la XVI Asamblea General de ALDEEU. Encuentro Internacional en la Universidad de León 8–12 de julio de 1996]. León, Publicaciones de la Universidad de León, 2001.

TURPIN, Enrique: "El sol de los muertos. Una aproximación crítica a *Luna de lobos*, de Julio Llamazares". *Cuadernos de narrativa* [número monográfico titulado *El universo de Julio Llamazares*], 3, diciembre 1998, pp. 105-117.

VALLS, Fernando: "En el horizonte de la literatura. La prosa periodística de Julio Llamazares". *Cuadernos de narrativa* [número monográfico titulado *El universo de Julio Llamazares*], 3, diciembre 1998, pp. 41-56.

VERES, Luis: "Intertextualidad narrativa en los cuentos de Julio Llamazares". *Espéculo* [revista digital cuatrimestral de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid], 19, año VII, noviembre 2001–febrero 2002 [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/llamazar.html>, consultado el 18 de noviembre de 2002].

VIRSEDA, Yolanda: "Julio Llamazares. Crónica de la jornada". *Eidon* [revista de la Fundación de Ciencias de la Salud], 5, octubre 2000 – enero 2001 [www.fcs.es/fcs/esp/eidon/Introesp/Eidon5/otramirada/otramirada_2.html, consultado el 16 de septiembre de 2002].

WOOD, Guy H.: "Autobiografía y cinematografía en *Luna de Lobos* de Julio Llamazares", en G. Cabello Castellet, J. Martí-Olivella y G.H. Wood (editores), *Cine-Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction* [second edition]. Portland, Portland State University, pp. 80-91.

WOOD, Guy H.: "El legado del hombre salvaje en la novelística de Julio Llamazares", en S. Tejerina Canal, 2001, pp. 265-273.

YERRO VILLANUEVA, Tomas: *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1977.

Anexo 1

Ejemplos de dos tipologías

TIPOLOGÍA DE GENETTE

Narrated speech

Discurso enunciado I informed my mother of my decision to marry Albertine.¹⁵¹
Discurso interior I decided to marry Albertine.

Transposed speech in indirect style

Discurso enunciado I told my mother that I absolutely had to marry Albertine.
Discurso interior I thought that I absolutely had to marry Albertine.

Reported speech

Discurso enunciado I said to my mother: it is absolutely necessary that I marry Albertine.
Discurso interior I thought: it is absolutely necessary that I marry Albertine.

Immediate speech

Discurso enunciado It is absolutely necessary that I marry Albertine.
Discurso interior It is absolutely necessary that I marry Albertine.

TIPOLOGÍA DE COHN

Técnica

Monólogo citado, contexto narrativo: tercera persona

“Resistance is impossible!”, he said to himself. “If I could only understand what it is all for!”¹⁵²

Monólogo citado, contexto narrativo: primera persona

This then – that’s about how my thoughts went at the time – this faded and pimpled individual is the thief of hearts who was just now longingly idolized by the gray masses!¹⁵³

Monólogo narrado, contexto narrativo: tercera persona

How could she have been so deceived! He protested that he had never thought seriously of Harriet – never! ... The picture! How eager had he been about the picture! And the charade! And a hundred other circumstances; how clearly they had seemed to point at Harriet!¹⁵⁴

Monólogo narrado, contexto narrativo: primera persona

[El narrador está abrazando a su amante cuando oye la puerta; piensa que ha entrado su mujer]
We stood thus for a second, paralysed. Then I pulled myself roughly out of the embrace.
It could only be Antonia. She had changed her mind about going to the country, and had decided to come and look the furniture over before our interview tomorrow.¹⁵⁵

¹⁵¹ Todos los ejemplos de la tipología de Genette pertenecen a la obra *Remembrance of Things Past (A la recherche du temps perdu)* de Marcel Proust y aparecen citados en *Narrative Discourse* (Genette 1980: 171-173).

¹⁵² James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*, citado por Cohn (1983: 70).

¹⁵³ Thomas Mann: *Bekenntnisse des Hochtaplers Felix Krull*, citado por Cohn (1983: 162).

¹⁵⁴ Jane Austen: *Emma*, citado por Cohn (1983: 113).

Forma independiente

Monólogo autónomo

I bet the cat itself is better off than us have we too much blood up in us or what O patience above its pouring out of me like the sea anyhow he didn't make me pregnant as big as he is I don't want to ruin the clean sheets the clean linen I wore brought it on too damn it damn it and they always want to see a stain an the bed to know youre a virgin for them all that's troubling them theyre such fool too¹⁵⁶

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. (Llamazares 2001: 113.)

Monólogo rememorativo

Aquel invierno, también el viejo se había muerto. Como Sabina, no había resistido más tiempo. Me lo dijo la hija, secándose las lágrimas, mientras buscaba en el armario una carta que había llegado para mí hacia varios meses. Pobre Bescós. Todavía le recuerdo, sentado en el portal, bajo el alero de esas tejas que la luna recorta ahora en mis ojos. Había sido uno de los primeros en abandonar Ainielle. Tenía nueve hijos y apenas cuatro tierras para mantenerlos. Al acabar la guerra, bajó a Biescas a trabajar en la hidroeléctrica y, desde entonces, yo le cuidaba las ovejas cuando subían a los puertos de Ainielle en primavera. Mil pesetas y la mitad de los corderos: ése era el último trato que los dos habíamos hecho. Pero, ahora, también él estaba muerto y los hijos habían vendido las ovejas. Nada tenía ya, pues, que hacer en Biescas. Cogí la carta y, en silencio, me despedí de la hija sabiendo que jamás volvería a verla. (Llamazares 2001: 48-49.)

¹⁵⁵ Iris Murdoch: *A Severed Head* (Cohn 1983: 166).

¹⁵⁶ James Joyce: *Ulysses* (Cohn 1983: 223).

Anexo 2

Historia y texto en *La lluvia amarilla*

- () Entre paréntesis: las páginas¹⁵⁷ en que se refiere al suceso mencionado
- () Número subrayado entre paréntesis: la página en que se da una pista temporal
- (**x**) Número en negrita entre paréntesis: la página en que se cuenta el suceso con más detalle
- Subrayado: las fechas que se dan explícitamente en el texto
- >/→ Flechas: consecuencias del suceso mencionado
- A. Andrés, el protagonista

El abuelo levanta la casa (52)

1901: A. nace, el padre planta el manzano (116)

Agosto, A. apenas es un niño: Se cierra la primera casa, la Casa Juan Francisco (76, 83)
> Empieza el éxodo (76, 103)

1907: Muere el abuelo (72, **73**)

1911: Muere el niño monstruo de la Casa Acín (63) fantasma (63)

1916: Se quema el caserón de Sobrepuerto (111, 143)

1925: Nace Sara (57)

Febrero 1926: muere la madre (87, 106)
> Acaba la juventud (106)

1929: Muere Sara (57)

1938: Despedida de Camilo (34, 55), la foto a Sabina (34)

La guerra: Se evacua el pueblo (62), sólo queda Adrián (78)

Después de la guerra: Camilo no vuelve (54), los de casa Acín no vuelven (62), Bescós se marcha a Biesca (48, 49) A. cuida de sus ovejas hasta 1961 (49)
(Juan Francisco, Acín, Santiago y Aurelio Sasa ya se habían ido antes) (49)

Febrero 1949: Se va Andrés (51, 52, **53-54**) vive en Alemania, casado, dos hijos (49)
> Vuelven los fantasmas de Camilo y Sara (53, 54, 55, 85), (el de Camilo ya estaba) (54)
> Sabina lleva flores a la tumba de Sara hasta su muerte (55, 57)

1950: Sólo quedan la familia de Julio (79), Tomás Gavín, él, Sabina y Adrián (77)

1950: Se marcha Adrián (77, **79**)

¹⁵⁷ Seguimos aquí, como en todo el trabajo, la edición de *La lluvia amarilla* publicada por Seix Barral, Barcelona, en 2001.

Enero 1961: Se derrumba la cuadra de Casa Juan Francisco (83)

1961: Muere Gavín (**80**, 99)

Octubre 1961: Se van los de casa Julio (17, 18, 80, 107)

Muere Mora, nace la perra

Diciembre 1961: A. mata el jabalí (20, 21)

Sabina empieza a vagar por el pueblo por las noches (22, 23)

Finales de diciembre 1961: muere Sabina (17, 24, 29, 37, 51, 52, 54, 81, 88, 99, 101, 107, 116, 117), A. encuentra el cuerpo (17, **27**) y cuenta la muerte al manzano (116)

> La memoria se convierte en "*la única razón y el único paisaje*" de la vida de A., el tiempo comienza discurrir en sentido contrario (40)

> Empieza la destrucción (107)

→ A. lleva siempre un cuchillo (88)

Diciembre 1961: Los hombres de Berbusa entierran a Sabina (14, 29, 57, 100)

A. tira la soga (**31**), la locura deposita sus larvas amarillas en su alma (47)

31.12.1961: A. quema el retrato (**35**), Sabina aparece (**35**, 85) y A. entierra todo lo que le recuerda de ella (37)

Invierno 1961-62: Muere Bescós (48)

Invierno (1961-)-62: Se derrumban la Casa Juan Francisco (46, 83), la cuadra y la leñera de Santiago (83), y la cuadra de la casa de Acín (63) y la de Santiago (46)

Primavera 1962: El deshielo (**44**, 45, **46**)

> A. encuentra la soga y la ata en la cintura (47)

Abril 1962: A. baja a Biescas (47), recibe la carta de Andrés (48, 49);

Escuela ya hundida (61), la casa de Aurelio intacta (61)

Verano 1962: A. conversa con los fantasmas de las casas del pueblo (61)

Agosto 1962: La picadura de la víbora (62, **64**)

> A. no vuelve a acercarse a la casa de Acín (69) hasta tres o cuatro años más tarde (70)

1963 – 1964: ?

1965: Se derrumba la Casa Lauro (83), más tarde las de Acín, de Goro, de Chano

Agosto 1965: Aurelio vuelve por sus cosas (94, **95**, **96**, 127)

> ni los pastores se atreven a entrar ya en el valle (96)

Septiembre 1965: A. ya no baja a comprar a Biescas (97)

Diciembre 1966: Viene abajo el pajar de la casa de A. (84)

Invierno 1965-66: La nieve le entierra a A. en su casa durante un mes, pasa hambre (97)

Febrero 1966: A. baja a Berbusa para pedir ayuda (99, **100-101**)

> A. se encierra en casa, decide ya no salir del pueblo (105)

> pierde la noción de los días (105)

La última noche de febrero 1966: La aparición de la madre (85, 87, 93, 94, 96)

> Sensación de que ya está muerto (93)

→ A. no vuelve a mirarse en un espejo (93)

→ A. ya no sale de Ainielle (94, 102)

Más apariciones, luego ninguno durante meses (91)

A partir de noviembre 1966: más apariciones (92), todos los muertos de la casa (88) y los del pueblo (90)

> A. pierde la noción y la memoria de los días (105, 107), el tiempo detenido (107)

Noviembre o diciembre: La incidente de Sobrepuerto (108-109, 112)

> La lluvia amarilla entra en su alma y anega su memoria (119)

> El avance del amarillo (**119-121**)

Otoño 1970: A. mata la perra (**133**) y cava su tumba (131)

La última noche, el momento de la locución (11, 17, 29, 39, 42, 43, 45, 51, 53, 56, 59, 66, 67, 69, 71, 72, 75, 82, 84, 93, 99, 103, 113, 114, 115, 119, 121, 129, 131, 140)

La supuesta muerte de A. (121, 129, **140**)

Ainielle quedó completamente abandonado (7)

Futuro indefinido: Los hombres suben a Ainielle (9-16, 29, 128), paran en Sobrepuerto (9), A. los ve (10, 14, 16, 17), encuentran el cadáver (**16**, 17, 43, 67, 117, 141), pasan la noche en la cocina (**141**), entierran el cuerpo (142)

> Todo concluye para A. y Ainielle (142)

Los hombres se quedan un rato (142), se marchan (142-143), paran en Sobrepuerto (143)

La gente viene a saquear el pueblo (126, 127, 128)

¿Andrés regresa? (126, 128, 129)