

NOTAS

MEMORIA Y TIEMPO EN *ESCENAS DE CINE MUDO* DE JULIO LLAMAZARES

IRENE ANDRÉS SUÁREZ
Université de Neuchâtel

Soy una persona escindida entre el presente y el pasado. Justamente lo que yo cuento en mis libros es esta escisión.

(Julio Llamazares)

El tiempo todo lo arruina, incluidas las personas y sus sueños.

(Julio Llamazares)

INTRODUCCIÓN

Julio Llamazares empezó su carrera literaria con dos bellísimos libros de poesía: de *La lentitud los bueyes*¹ y *Memoria de la nieve*² y, aunque desde entonces no nos ha vuelto a gratificar con ninguna otra obra poética. En cualquiera de sus páginas persiste soterrado y vivo el latido de la poesía. En esos poemas de juventud hallamos ya el germen de los motivos que va a desarrollar invariablemente y bajo múltiples formas en sus libros y escritos ulteriores (la infancia, la soledad, la comunicación con la naturaleza, la muerte, la memoria como elemento existencial y como origen de la invención, el efecto devastador del paso del tiempo, etc.) y también los símbolos e imágenes (la luna, la lluvia, la nieve, etc.)

¹ León. Colección Provincia, 1979 (reeditado en Madrid, Hiperión, 1985).

² Burgos. Consejo General de Castilla y León. Colección Cántico, 1982. Premio Jorge Guillén (reeditado en Madrid, Hiperión, 1985).

que, con el transcurso de los años, adquirirán profundidad y contribuirán a configurar su universo tan personal y su estilo inconfundible.

En la mayoría de sus obras se percibe la nostalgia y la añoranza del universo de su infancia, especie de paraíso mítico al que no será posible regresar materialmente, pero sí mediante el recuerdo, verdadero motor de la creación. La memoria le obsesiona³, como ponen de manifiesto los títulos de sus obras: *El río del olvido*⁴, algunos de sus artículos: «La memoria del bosque»⁵, «El paisaje del fin del mundo»⁶, también sus libros de poesía. *Memoria de la nieve* se inicia con una alusión a la memoria («Mi memoria es la memoria de la nieve. Mi corazón está blanco como un campo de urces») y se cierra con otra al tiempo («¿Qué espero aún de la espiral del tiempo, de esos cuernos epílogos que suenan en los bosques?»).

La fidelidad a los paisajes y escenarios de la niñez, como portadores de la identidad y de la memoria individual y colectiva, es el motor de *La lluvia amarilla*⁷, y *Escenas de cine mudo*⁸ es otro intento de recuperar las vivencias que han ido quedando prendidas en los paisajes de sus doce primeros años, y el desencadenante de todo el proceso memorativo son unas fotografías, que llegan a manos del narrador tras la muerte de su madre, y que le permiten atravesar los abismos del tiempo, salvar las historias pasadas del olvido⁹. Dos son las imágenes clave que aluden al recuerdo: la mina, y la cámara fotográfica o cinematográfica:

La memoria es una mina oculta en nuestro cerebro. Una mina profunda, insondable y oscura, llena de sombras y de galerías, que se va abriendo ante nuestros ojos a medida que

³ «El núcleo temático central en torno al cual giran sus producciones líricas y narrativas representa la memoria individual y colectiva y su necesaria y a veces dolorosa actualización». Inge Beisel. «La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares», en *La novela española actual : autores y tendencias*. Eds. A. de Toro y D. Ingenschay, Kassel, Reichenberger, 1995, p. 194.

⁴ Barcelona, Seix Barral, 1990.

⁵ *El País*, 3-1-1991

⁶ *El País*, 14-12-1987.

⁷ Barcelona, Seix Barral, 1988.

⁸ Barcelona, Seix Barral, 1994.

⁹ Los personajes principales de *El Jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina reconstruyen igualmente su pasado, y el de la ciudad de Mágina, gracias a las fotografías que Ramiro Retratista, el fotógrafo del pueblo, había regalado al Comandante Galaz, padre de la protagonista.

avanzamos dentro de ella; una mina tan profunda como los hundimientos de nuestros sueños (Escena, p. 107).

Los recuerdos son extremadamente vulnerables, «a veces —la mayoría—, no son más que carteleras, escenas de una película que se quedó reducida a cuatro o cinco momentos y a la que sólo puede dar vida el foco distorsionado de las máquinas del tiempo» (*Escenas*, 4). Muchos son los recuerdos que se desvanecen para siempre en los abismos del tiempo, saberlos irrecuperables anega de añoranza y melancolía al escritor y a sus personajes. El narrador de *Escenas de cine mudo* compara estos olvidos o huecos de la memoria (una forma de muerte) con los cortes de las películas que él veía en el cine del pueblo y que terminaba haciendo incoherente e incomprensible la película¹⁰; con el carbón, que borraba los contornos del pueblo minero; con la niebla, «el vaho de la memoria», «Niebla espesa y cuajada de amenazas (*Lluvia*, p. 25); o con la lluvia amarilla: «La lluvia ha ido anegando mi memoria tiñendo mi mirada de amarillo (...) las montañas también. Y los recuerdos (...), todo a mi alrededor se ha ido tiñendo de amarillo como si la mirada no fuera más que la memoria del paisaje y el paisaje un simple espejo de mí mismo» (*Lluvia*, p. 119). La herrumbre y el olvido caerán sobre Ainielle al final de esta última obra y convertirán al pueblo en un cementerio.

La lucha contra el poder destructor del tiempo la comparte el escritor¹¹ con sus agonistas, los cuales expresan la impotencia y la angustia de no poder detenerlo y sienten que la vida, en un momento dado, empieza inexorablemente su cuenta atrás. La noria, el río¹², la lluvia imparable y el reloj¹³ de arena son los símbolos que expresan su efecto ininterrumpido y devastador:

¹⁰ Este tema lo desarrolla igualmente en un artículo periodístico, «Manzanas verdes», recogido en el libro *En Babia*, p. 54.

¹¹ «A veces pienso si mi obsesión por el tiempo no estará provocada por mi carácter errante, del mismo modo que mi pasión viajera ha hecho nacer en mí una particular mirada del paisaje» (*Escenas*, p. 53). En uno de sus poemas leemos: «Y el tiempo huye de mí como un crujido dulce de zarzales».

¹² En *Viaje del olvido*, plantea la exploración del curso del río como analogía del carácter de una cultura y el discurso del viaje como búsqueda y reconstrucción de una identidad.

¹³ A Llamazares le gusta mencionar el reloj del *British Bar*, en Lisboa, cuyas agujas corren hacia la izquierda en lugar de hacerlo hacia la derecha como todos los demás. Simboliza para él este proceso de recuperación del tiempo. Cf. «Tres postales portuguesas», en *Nadie escucha*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 216-217 y *Escenas de cine mudo*, p. 46.

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 (*Lluvia*, p. 106).

El tiempo es una lluvia paciente y amarilla que apaga poco a poco los fuegos más violentos (*Lluvia*, p. 51).

Contra el tiempo y el olvido el ser humano siempre termina perdiendo la batalla. La blancura y el frío de la nieve¹⁴ (la muerte) acaban destruyendo su trabajo y helando el soplo de la vida. En sus tres novelas la muerte es una referencia habitual y perdurable y concluyen todas con una imagen de extinción: «Sólo hay ya nieve fuera y dentro de mis ojos» dice, al final del libro, el único superviviente de *Luna de lobos*¹⁵ (p. 153). *La lluvia amarilla* se cierra con una doble destrucción, la del protagonista y la del pueblo, inmortalizadas en un bello epitafio: «La noche queda para quien es» (p. 143). Y el final de *Escenas de cine mudo* es aún más lapidario: «Como la nieve» (p. 219), es decir, como la muerte.

Las imágenes y los símbolos que evocan la muerte son numerosísimos en su obra. Los más reiterativos, además de la nieve, son: la luna («el sol de los muertos»¹⁶, *Luna*, p. 65), el carbón («ahora sé que los días se convierten en carbón», *Luna*, p. 182); la lluvia amarilla («la savia de la muerte había invadido ya todo el pueblo (...) impregnaba mis huesos como una humedad lenta y amarilla», *Lluvia*, p. 121). Ésta posee una gama simbólica muy amplia, aunque siempre de signo negativo; además de aludir a la muerte, evoca el dolor («el dolor encharca mis pulmones como una lluvia amarga y amarilla», *Lluvia*, p. 74), el origen de la tristeza («la lluvia —confiesa Andrés— entró en mi alma para no volver nunca a abandonarme el resto de los días de mi vida», *Lluvia*, p. 119), y el olvido («La lluvia ha ido anegando mi memoria y

¹⁴ La nieve, según Nicolás Miñambres, se repite como veta literaria que da consistencia simbólica a la obra de J. Llamazares. *Memorias de la nieve* es el título de uno de sus primeros libros y la dedicatoria de *Escenas de cine mudo* reza así: «A mi madre, que ya es nieve».

En *La lluvia amarilla*, la nieve va destruyendo el pueblo, las casas y al protagonista. Aparece también como telón de fondo en muchas de las fotografías que urden *Escenas de cine mudo*. José Carlón, en su libro *Sobre la nieve. La poesía y la prosa de Julio Llamazares*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, afirma que «el frío y la nieve es la sintaxis de la obra de Llamazares (...) está sobre la nieve, escribe sobre ella, la nieve es el terreno de su poética donde sólo el invierno es imprescindible» (cf. contraportada).

¹⁵ Barcelona, Seix Barral, 1985.

¹⁶ Alusión a un verso de Baudelaire.

tiñendo mi mirada de amarillo (...), las montañas también. Y los recuerdos (...), todo a mi alrededor se ha ido tiñendo de amarillo como si la mirada no fuera más que la memoria del paisaje y el paisaje un simple espejo de mí mismo», *Lluvia*, p. 119).

Salvo *Trás-os-Montes*¹⁷, ubicado en el extremo nordeste de Portugal, todas sus obras transcurren en escenarios rurales del norte de España escarpados y glaciales: las montañas leonesas colindantes con Asturias¹⁸ (*Luna de lobos*), Olleros y la región de Sabero (*Escenas de cine mudo*), las riberas del río Curueño, que atraviesa los montes de León (*El río del olvido*), y los Pirineos aragoneses (*La lluvia amarilla*), y en todos ellos también hay una constante incitación a conocer, valorar y respetar a la naturaleza, así como las costumbres milenarias de los que viven en armonía con ella. Para Llamazares, el paisaje es memoria, «sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo»¹⁹, forma parte del individuo²⁰, de ahí que en sus obras sea mucho más que un simple decorado. El ha quedado marcado de manera indeleble por los escenarios donde transcurrió su infancia, por las tareas del campo, por los conocimientos ancestrales de los campesinos, por su lenguaje, y deja constancia de todo ello en sus libros porque sabe que es la única forma de rescatar sus experiencias y conocimientos del olvido. Y ese canto a la tierra y a la cultura de sus antepasados va acompañado de la exaltación de ciertos personajes solitarios, en los que percibimos una extraña añoranza y un destino trágico (los *maquis* de *Luna de lobos*, Andrés de Casa Sosa, etc.), vagabundos (Bernardo y Melino, el Genarín noctámbulo y andariego de su ciudad natal), dispuestos a luchar por sus valores y principios, a sabiendas de que ya no tienen vigencia en la sociedad actual, y a defender contra viento y marea su libertad e independencia. En todos sus libros laten las mismas inquietudes y se proyecta la misma visión del mundo.

¹⁷ Madrid, Alfaguara, 1998. Nos hemos ocupado de esta obra en «Trás-os-Montes. Un viaje al corazón de Portugal, en *El universo de Julio Llamazares, Cuadernos de Narrativa*, Universidad de Neuchâtel, núm. 3, 1998.

¹⁸ Los paisajes de la montaña leonesa son calificados por Llamazares de «tundra siberiana», en *El País*, 28 de enero de 1990, p. 4.

¹⁹ «Paisaje y Memoria», en *El río del olvido*, p. 7.

²⁰ Declaraciones a María José Obiol, en *El País*, 11 de junio de 1989, p. 24.

ESCENAS DE CINE MUDO

Como nos indica el mismo título, este libro está compuesto de un conjunto de escenas o viñetas —veintiocho en total— más una densa introducción en la que se plasma el proceso de industrialización de Olleros (fundación, desarrollo y declive), pueblo leonés con yacimientos de hierro y de carbón, y se describe de manera pormenorizada el escenario en el que se va a desarrollar la acción²¹.

Cada uno de estos capítulos o «relatos» —Llamazares tiende a borrar deliberadamente las fronteras entre los géneros²²— va precedido de un subtítulo hondamente sugestivo y evocador y, en su conjunto, son como los cangilones de una noria —símbolo de la vida y de su movimiento— a la vez independientes e interrelacionados entre sí, o como las consecuencias aisladas de una película que, al ser ordenadas, cobran sentido y nos ofrecen los años más importantes del narrador-protagonista²³.

Cada escena gira en torno a un motivo central, experiencia o descubrimiento determinante en la formación y despertar a la vida del pequeño Julio, como de puede observar en el esquema que sigue:

²¹ Olleros «el poblado minero perdido entre montañas y olvidado de todos en un confín del mundo (...). Un pueblo duro y violento (por más que lo rodeara un bucólico y bellissimo paisaje) en el que se hacinaban y trabajaban más de ochocientas familias y en el que nada recordaba ya la pacífica aldea de montaña que Olleros, ciertamente, debía de haber sido en algún tiempo» (p. 11).

«Era un pueblo de aluvión, crecido anárquicamente y hecho a golpe de oleadas siguiendo el curso del valle y los estrechos barrancos que formaban entre sus pliegues la mayor de las montañas. Estaba, por un lado, el pueblo viejo, invadido poco a poco por la mina y ya prácticamente abandonado, y estaban, por el otro, las barriadas que la empresa había ido construyendo para acoger a la gente que se instalaba en Ollero a medida que las minas avanzaban» (p. 15).

²² Cf. Caridad Ravenet Kenna, «Con la cámara en la novela, o el enfoque de Julio Llamazares», en *Revista Hispánica Moderna*, L, 1, junio 1997, pp. 267-277.

²³ «Con esa gente, y con los hijos de esos mineros para los que la propia vida no valía mucho más que una partida de cartas (acostumbrados como estaban a jugársela allá abajo), fue con los que yo aprendí todo lo realmente importante que he aprendido con los años» (pp. 15-16).

Capítulo	Título	Tema central
1	«Horizontes lejanos»	el cine
2	«Retratos de un fantasma»	la escuela
3	«Las colinas del diablo»	el trabajo en la mina
4	«La máquina del tiempo»	la memoria
5	«Se vive solamente una vez»	el amor y el tiempo
6	«Puente sobre el abismo»	el tiempo
7	«El frío»	la muerte y la memoria
8	«Extraños en la noche»	la radio
9	«La noche americana»	el cine
10	«Música árabe»	el dolor de la emigración
11	«El mundo en la barbilla»	el circo
12	«Pulmones de piedra»	la enfermedad (silicosis) y la muerte
13	«La memoria enterrada»	la mina
14	«Viaje a la luna»	la televisión
15	«La vida en blanco y negro»	la tristeza
16	«El color del mundo»	la fotografía en color
17	«Carne de ballena»	el mar
18	«Esperando a Franco»	la decepción
19	«La orquesta compostelana»	el poder de la música
20	«La Huelga (película para mayores)»	el compromiso político y la represión
21	«Judas en la carretera»	la traición y la injusticia
22	«Tango»	la discriminación y la muerte violenta
23	«Las hojas verdes»	la conciencia de su transformación
24	«Huérfanos en la catedral»	la ciudad
25	«Camino de la adolescencia»	el deseo sexual
26	«La foto muerta»	los estragos del paso del tiempo
27	«Uvas de perro»	la culpabilidad sexual
28	«Camino de la nieve»	la muerte de la infancia

Los capítulos se suceden paralelamente a la evolución del protagonista y, no sólo nos transmiten información sobre su personalidad²⁴ y las etapas de su crecimiento y proceso de concienciación, sino sobre los acontecimientos históricos y sociales más importantes de esa época, tal como los percibe el muchacho. Uno de los más grandes logros del libro radica, a mi entender, en el hecho de mostrarnos los sucesos desde la perspectiva infantil, aunque en algunas ocasiones se superpone a ésta la del adulto, más fría y analítica.

²⁴ Inés d'Ors señala muy acertadamente que las fotos que el narrador contempla no poseen rostro y que el lector apenas cuenta con datos que le permitan imaginar físicamente a los personajes. Cf. «Escenas de cine mudo: un álbum de fotos sin rostro», en *El universo de Julio Llamazares, Cuadernos de Narrativa*, Universidad de Neuchâtel, 1998.

Enseguida nos damos cuenta de que en ese mundo cerrado, pobre y triste, en negro (del carbón) y blanco (de la nieve), el cine va a desempeñar un papel central. Introduce en su vida el color, es una ventana abierta a horizontes lejanos y exóticos, principalmente americanos, y, sobre todo, una vía de acceso al mundo del sueño y de la imaginación (la «vitrina de sus sueños»). La radio es otro instrumento de penetración del mundo exterior en el pueblo y en su vida, pero menos excitante por carecer de imágenes y aportar noticias tristes, la muerte del presidente americano John Kennedy, o inquietantes, su padre escucha clandestinamente, a altas horas de la noche, emisoras que transmiten desde el extranjero información sobre lo que ocurre en el país y sobre la resistencia al franquismo. Gracias a ella descubre también que había gente que vivía, trabajaba y moría en otros lugares del mundo. La televisión no hará su aparición en Olleros hasta 1963, y con ella llegarán las imágenes del primer viaje de los hombres a la luna.

Poco a poco, el pequeño Julio irá percibiendo y asimilando lo que ocurre a su alrededor: «el frío feroz, afilado y terrible» en el recinto escolar²⁵ a causa de la penuria de la posguerra, la leche en polvo americana que les obligaban a tomar en tazas de aluminio durante el recreo, el penosísimo trabajo de los mineros, la miseria y la enfermedad (la silicosis), su constante cohabitación de la muerte, el dolor de los emigrantes que viven en Olleros, su sentimiento de orfandad y de desarraigo, y, de manera más confusa, la incidencia de la guerra civil, del franquismo y de la dictadura sobre su familia, los habitantes del pueblo y del país. La huelga de los mineros, abortada a causa de la traición, y las duras represalias que le siguen dejarán una honda huella en el corazón infantil.

Los años van transcurriendo y con ellos llega el despertar afectivo y sexual y, sobre todo, la reflexión y el dolor que conlleva la lucidez. El libro se articula en torno a dos ejes, a los que se dedican varios capítulos: la lucha inútil del hombre contra el tiempo y la imposibilidad de mantener vivo el recuerdo. Éstos «simplemen-

²⁵ Describe su experiencia en la escuela de Sabero como un «régimen de terror» donde «aprendí las cosas indispensables para sobrevivir en aquella jungla».

En el artículo periodístico «Maestros de escuela», recogido en su libro *En Babia* (pp. 68-69) cuenta la larga progenie de maestros de su familia —su abuela María, que ejerció muchos años en la aldea de la Mata de la Bérbula, en las montañas del Curueño, su tío Angel, su padre, su hermana— y encumbra la labor de los maestros rurales.

te se suceden. Aparecen de pronto detrás de una fotografía y luego van pasando poco a poco por delante de nosotros y desapareciendo... «Es por eso, para no volver a perderlos, por lo que hoy me he puesto a escribir, después de tantos años sin verlas», dice el narrador (pp. 39-40).

EL TIEMPO

La aparente sencillez de esta obra se ve desmentida de inmediato a la hora de abordar el tratamiento del tiempo. Son fácilmente observables cuatro niveles que, en algún momento, se entremezclan:

1) La introducción da la supremacía al tiempo histórico y abarca un siglo aproximadamente, desde mediados del siglo XIX hasta la década de los sesenta en el siglo veinte.

2) Hay un segundo registro presidido por el tiempo que equivale a lo que dura la contemplación de las fotografías por parte del narrador adulto, tras la muerte de su madre. Un tiempo concentrado, sin precisar, y a la vez extremadamente dilatado dado que es él que despierta el recuerdo y la imaginación.

3) El tercero lo constituyen los doce primeros años de su vida en Olleros, donde su padre ejercía de maestro. El escritor selecciona los momentos más representativos para el pequeño Julio y los presenta sin respetar la cronología; así en el capítulo doce, a los doce años, lo vemos tomar conciencia, de los estragos de la silicosis sobre los mineros y, cuatro capítulos más adelante, aún no ha rebosado los ocho, de ahí que no disponga de la información y madurez necesarios para comprender en su plenitud lo que supone la huelga abortada de los mineros de Olleros y las represalias brutales de la Guardia Civil franquista. Dos fechas concretas, 1961 en la viñeta 4 y 1967 en la última, enmarcan este período y nos permiten situarlo con precisión en el tiempo. Concluye con la clausura de la infancia del protagonista, justo en el momento en el que emprende el viaje a la gran ciudad, Madrid, para proseguir su formación.

4) El cuarto y último nivel está formado por algunos momentos cruciales de su actividad profesional como periodista. Aquí el punto de vista del adulto experimentado se impone sobre el del

niño incapaz de comprender, por falta de información y madurez, la trascendencia de ciertos acontecimientos políticos e históricos. Coinciden siempre con un viaje al extranjero.

4.1. Uno de ellos tiene lugar en 1986 (descrito en la viñeta trece) cuando visita en Gällivore, Laponia, una mina de hierro²⁶. La modernidad de sus instalaciones le trae a la mente la vetustez, la ausencia de mecanización y el peligro continuo de las de Olleros.

Durante los doce años que viví en Olleros —se dice entonces—, de los que sólo recuerdo ya la mitad, y cada vez más borrosamente, ya no llegué a comprender del todo lo que ocurría a mi alrededor y no compartí, por tanto, la vida de aquella gente más que de modo circunstancial, no fue por desinterés, ni por insensibilidad, sino por desconocimiento. Aunque durante doce años viví encima de la mina y respiré el mismo polvo y el mismo miedo que los mineros, me fui de allí sin saber lo que era aquélla (p. 105).

4.2. Una experiencia similar vuelve a repetirse en 1989 al viajar a Berlín tras la caída del muro²⁷ y el desmoronamiento del comunismo en los países del este de Europa (p. 13). Un vagabundo le cuenta la historia de la colina del diablo²⁸, situada en el parque de Grünewald, formada por los escombros de la ciudad destruida y conducidos allí por las mujeres berlinesas al final de la guerra, cuando la mayoría de los hombres estaban muertos o en la cárcel, «montones de ruinas y de escombros en los que las berlinesas²⁹ enterraron también muchos de sus recuerdos y todo el dolor de un pueblo que ni siquiera tenía derecho a manifestar-

²⁶ Cf. «Los suecos están locos», *En Babia*, pp. 169-70. Este viaje a Laponia es descrito en otros dos textos periodísticos recogidos en el mismo libro: «El paisaje del fin del mundo» (pp. 86-88) y «El tren de Laponia» (pp. 202-216).

²⁷ Antes de esa fecha, Llamazares había escrito: «Esta ciudad sobre la que el viajero ahora aterriza tenía en 1938 cuatro millones y medio de habitantes —uno y medio más que ahora, (...)— y era la capital de un país de cerca de setenta. Ahora el país se halla dividido en dos estados —ideológicamente antagónicos e irremediabilmente separados por minas y alambradas— y la ciudad aislada en el medio de uno de ellos, partido en dos mitades por un muro de 160 kilómetros y tres metros de alto y ocupada por más de 30.000 soldados extranjeros que son los únicos que pueden sobrevolar su cielo y patrullar sus calles y sus fronteras», «Berlín, el huevo de la serpiente», *En Babia*, p. 183.

²⁸ Esta experiencia la cuenta también en el artículo «Las colinas del diablo», *En Babia*, pp. 60-63.

²⁹ Las legendarias «Trümmerfrauen».

lo» (p. 33). Con el tiempo, dichas ruinas se transformaron en un lugar de recreo para los niños de la ciudad e incluso en una pista de esquí en los meses fríos de invierno. La memoria ha sido enterada para que la vida pudiera brotar de nuevo.

La visión de esta Colina del Diablo desencadena en el protagonismo el recuerdo del nazismo, de la muerte de Rosa Luxemburgo (1919), del puente de Glieniker —«símbolo por excelencia de la guerra fría y protagonista mudo de tantos intercambios diplomáticos»³⁰—, por el que rusos y americanos canjeaban sus espías cuando «la guerra fría», y el de las escombreras de Olleros —espacio de sus juegos infantiles—, «en cuyo fondo se escondía la memoria de todos los mineros sepultados» (p. 33-34).

4.3. En noviembre de 1998, recién acabada la guerra Irak/Irán³¹ —el 19 de agosto de 1998—, nuestro reportero se traslada a Bagdad y allí, en una noche solitaria,

«la salmodia triste, monótona e interminable» del muecín llamando a la oración lo transporta a Olleros y al pequeño grupo de emigrantes árabes que había llegado al pueblo durante los años sesenta. «Yo los veía, en invierno, al volver de la mina, pasar por la carretera con sus ropas (...) y sus chilabas árabes cubriéndose la cabeza, y me parecían fantasmas caminando en fila india por la nieve. Y, en el verano (...) los veía asomados a las ventanas, fumando y mirando al cielo, y los imaginaba recordando con nostalgia sus países del mismo modo en que recordaría yo una noche el mío mirando el cielo de Irak desde la habitación de un hotel rodeado de radares y cañones antiaéreos» (p. 84).

Dicha experiencia le hace tomar conciencia de las consecuencias de la emigración —el desarraigo, la soledad, el dolor, el temor de perder su propia identidad, etc.— y trae a su memoria el recuerdo de «los moros» que llegaron a España con Franco al inicio de la guerra civil y sembraron el miedo por donde pasaban.

Desde el punto de vista temporal, estos tres capítulos mencionados tienen la misión de contraponer, en forma de díptico, la bipolaridad de perspectivas y ofrecer una imagen plural de los hechos. La del niño es directa, ingenua y parcial; la del adulto, enriquecida por la experiencia y la toma de conciencia, resulta más

³⁰ Cf. «Nostalgia del muro», *En Babia*, p. 90.

³¹ Explica las causas de esta guerra en «Irak, el país de las mil y una guerras», *En Babia*, pp. 217-228

amarga y desilusionada. El narrador las presenta las dos en primera persona —«narrador y protagonista se identifican»³²—, pero sin caer en la mera autobiografía porque el esfuerzo creador del novelista supera aquí la concreción de su vida y la de las personas que le circundan confiriendo al libro la universidad artística.

El ritmo de publicación de J. Llamazares es deliberadamente lento y sosegado y su estilo muy cuidado³³; para él la literatura es ante todo oficio de solitarios y un instrumento para soportar el paso del tiempo y entender la vida; su ritmo de publicación es deliberadamente lento y sosegado —él mismo ha repetido en varias ocasiones que la novela «necesita su tiempo de cocción y de reposo»³⁴—, y su estilo muy cuidado. Cada uno de sus textos —ya sean novelas, cuentos, artículos periodísticos o poemas— es una nueva pieza de su particular visión del mundo y un hito en su búsqueda infatigable de la depuración formal y de la perfección.

³² Nicolás Miñambres, «La narrativa de Julio Llamazares», en *Insula*, núms. 572-573, agosto-septiembre 1994, p. 27.

³³ Hemos tratado este aspecto de su obra en «La prosa de Julio Llamazares», en *Actas de XIIIº Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid julio 1998 (en prensa).

³⁴ Julio Llamazares: «La nueva novela española», *El País*, 4 de junio de 1991, p. 15.