

LA LLUVIA AMARILLA, DE JULIO LLAMAZARES, O EL ARTE DEL DIALOGO OCULTO

Por M.^a Paz López-Brea Espiau

La lluvia amarilla, segunda novela de Julio Llamazares (tras *Luna de lobos*, de 1985), es, a simple vista, el monólogo de un viejo al borde de la muerte (incluso ya muerto), al recordar el decaimiento de su pueblo, Ainielle, y paralelamente, de su propia vida.

En la obra se establecen unas identificaciones entre el protagonista y los diferentes elementos de su entorno que permiten formar una red de coherencias y de significados semiotizados que ya analizaremos. Gracias a esta identificación, sería lógico pensar que los elementos de la naturaleza adquieren el rango de personaje. De esta manera, la forma aparente de monólogo que recorre toda la novela, es realmente un diálogo muy especial con estos personajes no humanos (1).

Por otro lado, la novela de Llamazares permite un replanteamiento acerca de la auténtica identidad del protagonista en su obra (2): ¿es el viejo o más bien el pueblo? Respecto a la caracterización de los personajes en la novela, Tomachevski (3) diferencia entre caracterización directa e indirecta, uno de cuyos procedimientos —las “Máscaras”— es decir, lenguaje, acción, descripción física y del entorno, aplicaremos a *La lluvia amarilla* para descubrir las identificaciones propuestas entre el viejo y su entorno. Elaboraremos, así, esa red de coherencias (por contraste o equivalencia) que anuda la novela. Otros críticos como Bobes Naves (4) y especialmente Rimmon-Kenan (5) nos confirman la idea de caracterizar al personaje por medio de los elementos ya citados.

Tras esta exposición teórica que nos sirve como punto de apoyatura, nos centraremos en la obra de Julio Llamazares (6).

DIALOGO SUBYACENTE AL MONOLOGO DEL PROTAGONISTA

En *La lluvia amarilla*, podemos diferenciar tres tipos de personajes: vivos, no vivos y no humanos.

En el primer grupo incluimos al viejo y a las pocas personas que van quedando vivas en los pueblos vecinos como Berbusa.

(1) Greimas aplica las nociones de “acteur” y “actant” a objetivos inanimados o a conceptos abstractos; en Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Methuen, 1983, pág. 34.

(2) Darío Villanueva señala el nuevo protagonismo colectivo en la novela moderna; en *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977, pág. 58.

(3) En B. Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, pág. 204.

(4) Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de la Regenta*, Madrid, Gredos, 1985, pág. 101.

(5) Vid. Rimmon-Kenan, *op. cit.*, pág. 60-68.

(6) Seguiré la siguiente edición: *La lluvia amarilla*, Barcelona, Seix-Barral, 1988, pp. 143.

La característica común que une a los personajes del segundo grupo es la alusión a aquellas personas que constituyen el pasado del viejo. Aunque pueda parecer paradójico, la muerte, —el recorrido del pasado, constituido por los personajes muertos— es la única razón que permite vivir al viejo. Cuando éste termine su trayecto, tampoco la vida tendrá ya razón de ser:

“Hoy, al borde de la muerte y del olvido todavía resuena en mis oídos el grito de las piedras sepultadas bajo el musgo y el lamento infinito de las vigas y las puertas al pudrirse.

La primera en cerrarse había sido la de Casa Juan Francisco... De la casa recuerdo su vieja portalada... De la familia solamente los ojos de una hija. Recuerdo, exactamente, sin embargo, el día en que marcharon... Recuerdo que mi padre permaneció en silencio largo rato...

La marcha de los de Casa Juan Francisco fue el comienzo tan sólo de una larga e interminable despedida, el inicio de un éxodo imparable que, dentro de muy poco, mi propia muerte convertirá en definitivo” (pág. 76).

El elemento *memoria*, junto con el de la muerte (ambos presentes en el texto citado) actúan como eje en la novela, y todos los personajes (incluidos los del tercer grupo, de los que hablaremos ahora) participan de él. Si tenemos en cuenta que el factor tiempo queda incluido en el primer polo del eje, motivos que ya examinaremos como la nieve o la niebla, se inclinan por el pasado, y otros, como el silencio o la casa, lo hacen por la muerte. Veamos algún ejemplo que nos demuestre esta afirmación (7): La nieve responde al pasado (inmóvil ya):

“Durante algunos instantes, mientras el sueño volvía a apoderarse nuevamente de mis ojos, la nieve de la infancia comenzó a fundirse en ellos —como si la visión de la ventana y de la nieve que caía sobre el pueblo, formaran también parte del recuerdo—...” (pág. 22).

Respecto a los personajes no humanos (8) que se agrupan en torno a la muerte (dentro del eje sémico citado):

“...y el sopor de la noche y el humo de la hoguera fueron borrando poco a poco de mi mente el áspero recuerdo de la sogá que ahora yacía en medio de la calle bajo una gruesa losa de hielo y de silencio” (pág. 34).

En este caso concreto, el silencio adquiere su valor mortuorio por el lenguaje (las connotaciones que, por combinación, le transfiere la palabra “losa”) y también por las acciones, ya que el pasaje se refiere a la sogá con que Sabina (la mujer del viejo) se había ahorcado.

Veamos por último algún caso acerca de la luna. Llamazares continúa la larga tradición cultural por la que la luna es siempre testigo de algo mortuorio (9):

(7) Respecto a la niebla, vjd. pág. 41.

(8) Otro caso en pág. 125.

(9) Vemos esta tradición, entre otras obras, en *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, Barcelona, Destino, 1956, pág. 284. También en *Marinero en tierra* de Alberti, Madrid, Castalia, 1972, pág. 126 y 127.

"Y, por si ello fuera poco, en lugar de dormirme, en lugar de ayudarme a enfrentarme a la muerte, la luna se deshace y también me abandona" (pág. 132).

El tópico ha quedado incluido en el texto, implícito, pero a la vez superado; el viejo, consciente de esta tradición, no la nombra sino que se queja, porque ni siquiera la postrera compañía que suele vigilar a los moribundos está esa última noche con él. Hay una densificación en la expresión, propia más bien de la poesía. Efectivamente, esta novela podría ser calificada de lírica o poética en cuanto a su forma.

Tras hablar de los tres tipos de personajes que configuran la novela, demos un paso más. Estos tres grupos participan de dos dimensiones diferentes: la primera es lo que realmente son, lo que las descripciones directas muestran al lector. La segunda, sin embargo, es aquella en lo que sus "máscaras" los transforman. A este respecto, Bobes Naves presenta dos retóricas para caracterizar a los personajes: realista e imaginativa (10).

Desarrollemos la transformación de los personajes en su segunda dimensión:

A) Los personajes vivos, por medio de las acciones, cobran una segunda dimensión, es decir, se identifican con los no vivos:

"...en medio del silencio y de la nieve, entre la desolación y las ruinas de las casas, Sabina vaga por el pueblo como una aparición o un hálito irreal, seguida dócilmente de la perra" (pág. 23).

Es pues, una acción (los paseos inútiles de Sabina, noche tras noche, hasta su suicidio) lo que le permite identificar a Sabina con un personaje ya sin vida. El autor refuerza esta equiparación con el empleo de palabras como "aparición" o "hálito irreal".

Por otra parte, los personajes vivos (en este caso se refiere casi exclusivamente al viejo) mediante la máscara del lenguaje, y en especial de las descripciones, pasan a una segunda dimensión: se identifican con los personajes no humanos (11):

"Durante todos estos años no he sido yo el que se sentaba junto al fuego o el que vagaba por el pueblo como un perro abandonado y solitario" (pág. 42).

Me gustaría añadir unos casos en los que predomina un uso connotativo del lenguaje. Me refiero al empleo de aquellos verbos propios de acciones caninas aplicados a otras realidades (12):

"Indiferente al frío que aún mordía los portales..." (pág. 45).

B) Debemos señalar ahora cómo los personajes no vivos, gracias a la máscara de las acciones, cobran una segunda dimensión, esto es, se identifican con los vivos:

"Esa noche, cuando mi madre abrió la puerta y apareció de pronto en mitad de la cocina, yo estaba allí, sentado junto al fuego, frente a ella..., parecía que había venido

(10) Vid. Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 77.

(11) Son constantes las referencias a la perra: pág. 78, 109, 20, 24, 27 ó 137.

(12) Otras prosopopeyas semejantes en: pág. 45, 62, 82, 23.

a demostrarme que era el tiempo, y no ella, el que realmente estaba muerto" (páginas 85-86).

En otros casos, esta segunda dimensión se consigue simplemente mediante el recuerdo (ya dijimos que es la condición necesaria para mantener con vida Ainielle) o incluso mediante el sueño (13).

Igualmente, los personajes no vivos consiguen la identificación con los no humanos gracias al lenguaje. El caso más claro de la novela es el momento en que el viejo cuenta la muerte de Sabina a un árbol y de éste brotan unas manzanas grandes y amarillas (este color siempre connota la muerte en la novela de Llamazares) (14).

C) Por último, los personajes no humanos cobran una segunda dimensión por medio del lenguaje: se identifican con los dos grupos anteriores (vivos y no vivos). Posteriormente desarrollaré la identificación de estos personajes con el viejo. Pasemos a analizar algún caso de la equiparación con los personajes vivos (15):

"Un inmenso silencio llenaba todo el pueblo, introducía su larga lengua sucia, hurgando en la penumbra de las casas, la herrumbre del olvido y el polvo amontonado de los años" (pág. 26).

El lenguaje del silencio llena la soledad del pueblo, e igual que un pregonero, anuncia el olvido y la muerte de Ainielle (de nuevo nos encontramos con el eje sémico Pasado-Muerte).

En otras ocasiones se toma de las leyendas la base para personificar a un personaje no humano. Hemos recordado ya la tradición de la luna como testigo ante un hecho mortuorio o la piedra como oyente último de una noticia acerca de la muerte de algún vecino. Veamos ahora la personificación de los árboles (16):

"Aunque no nos demos cuenta, un árbol está vivo, y siente, y sufre, y se retuerce de dolor cuando el hacha entra en su carne... En cambio, con la luna menguante, los árboles se duermen y, como cuando un hombre se muere de repente en pleno sueño, ni siquiera se dan cuenta de que están siendo cortados" (pág. 132).

Tras estudiar los tres grupos de personajes, sólo nos queda añadir que se mantiene su primera dimensión si las máscaras no actúan. Así, el viejo es caracterizado en su primera dimensión de la siguiente manera:

"Pero yo, Andrés de Casa Sosas, el último de Ainielle, no estoy loco ni me siento condenado" (pág. 131).

Sólo en esta ocasión aparece el nombre del viejo. La razón técnica es muy simple: es una narración en primera persona que impide aclarar detalles de este tipo si no se dirige el relato a un destinatario concreto. Otra causa que explica esta "despersonalización" del viejo sería la continua

(13) Encontramos un caso significativo en pág. 113.

(14) En pág. 116 se identifica Sabina con las manzanas amarillas, imagen de la muerte.

(15) Respecto al viento, vid, pág. 18. El silencio se personifica también en pág. 25.

(16) Villegas habla del método mítico en su obra: *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barna, Planeta, 1978, pp. 23 ss.

identificación que establece el autor implícito (según la terminología de W. Booth) (17) entre el viejo y los demás personajes no humanos. Podría decirse que la verdadera personalidad del viejo está distribuida entre todos los elementos de su entorno.

Por otro lado, los tres tipos de personajes se relacionan en la segunda dimensión vista, a través de la cual se establece el diálogo de los personajes con el protagonista. Pero, ¿quién es el protagonista de la novela? Si nos atenemos a la definición de C. Bobes —“Personaje del que más información da el discurso”— (18), sin duda diríamos que no es del viejo, sino del mismo pueblo con sus elementos naturales (o personajes no humanos) de quien el discurso da más información. No es extraño que esto sea así si pensamos que el protagonista aparente es al mismo tiempo narrador (homodieético, por tanto) e intradieético, según la terminología de Genette (19).

El viejo participa de la acción y narra desde su propia perspectiva (20). Por esto, la forma de monólogo es, técnicamente, la aparente. Además, la figura del narrador se anticipa a la del personaje. Esto hace que las prolepsis y analepsis no sean extrañas en el texto. Desde el momento en que el narrador sigue relatando, a pesar de la muerte del personaje, el desdoblamiento de estas dos figuras se hace patente:

“...nadie iniciará el gesto de la cruz o el de la repugnancia, cuando tras esa puerta las linternas me descubran al fin encima de la cama, vestido todavía, mirándoles de frente, devorado por el musgo y por los pájaros” (pág. 16).

Un último punto, antes de analizar el diálogo propiamente dicho, se centraría en el paso de lo implícito a explícito gracias a la identificación vista. El paralelismo entre el pueblo y el viejo se establece de tal modo que las referencias explícitas a uno de los dos términos se puede aplicar perfectamente al otro. Veamos un caso bastante significativo (21):

“...los que contemplan el pueblo desde las altas campas de Sobrepuerto, sabrán que aquí, entre tanta quietud, entre tanto silencio y tantas sombras yo les habré ya visto” (pág. 10).

Y unas líneas más adelante, en el siguiente párrafo:

“...y luego al fondo, recortándose en el cielo, el perfil melancólico de Ainielle: ya frente a ellos, muy cercano, mirándoles fijamente desde los ojos huecos de sus ventanas” (pág. 11).

La equivalencia entre la mirada del viejo y la del pueblo permite la equiparación de ambos al mismo rango (como personajes), así como la peculiar comunicación entre los dos.

Veremos a continuación cómo este diálogo queda polarizado en dos imágenes: el viejo identificado con la casa y con el entorno natural. Centraremos a partir de ahora el análisis en el diálogo que se deriva de ambas identificaciones:

(17) Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, pág. 142.

(18) Vid. Bobes Naves, *op. cit.*, pág. 126.

(19) Genette, *Nouveau Discours du Récit*, París, Seuil, 1983, pág. 118.

(20) El tercer modo, según Vernon Lee, por el que un personaje puede ser “envisioned” es “from the character's own internal point of view”; en S. Lanser, *The Narrative Act*, Princeton Univ. Press, 1981, pág. 208.

(21) Sobre las connotaciones mortuorias que adquiere el pueblo, pág. 10.

El diálogo que se establece entre el viejo y la casa, se produce por la identificación entre ambos, propiciada por el empleo del lenguaje, el desarrollo de las acciones y la elaboración de descripciones.

Comencemos por el lenguaje: el empleo de palabras de igual o semejante campo semántico aplicadas tanto al viejo como a la casa, acerca las dos realidades. Veamos algún caso en la novela (aunque sea necesario añadir que no siempre es posible deslindar claramente los tres instrumentos señalados: lenguaje, acción y descripción; trataremos de centrarnos en la función poética al hablar del lenguaje, en la función narrativa o hechos concretos al hablar de las acciones, y en los elementos que rodean esos hechos al hablar de descripciones):

“Casi instantáneamente, un frío inexplicable me invadió. La casa estaba helada, cargada de amenazas” (pág. 36).

Esta cita engloba un único campo sémico, el de la frialdad. En esta primera dimensión quedan trabados el viejo y la casa. Pero en la segunda dimensión se designa algo diferente (por medio del lenguaje): la palabra “amenazas” nos sitúa ante el frío sentido por el presentimiento, no por la temperatura (incluido en el contexto, este pasaje se refiere al suicidio de Sabina). El autor no expresa este sentimiento explícitamente, sino mediante la connotación que la palabra “frío” le presta (en su acepción secundaria de miedo).

Veamos otro campo sémico:

“En sólo cuatro años, la hiedra y la carcoma han destruido el trabajo de toda una familia y todo un siglo... Esas sustancias viejas, cansadas, amarillas, —como la lluvia en el molino aquella noche, como mi corazón ahora y mi memoria—, que un día, tal vez muy pronto ya, se pudrirán también del todo y se desmoronarán, al fin, en medio de la nieve, quizá conmigo, dentro todavía de la casa” (pág. 84).

En este caso, el color amarillo enlaza y comunica ambas realidades. La segunda dimensión se sitúa ahora en la connotación que cobra este color en toda la novela: el pasado, el tiempo, y por tanto, la muerte. El pasado supone muerte, igual que el olvido. Sólo en el recuerdo es vida (22).

Respecto al léxico de la destrucción:

“Quizá alguno piense que lo mejor sería llamarme, romper la espesa niebla del silencio y dejar que sea la voz la que me busque tras tanta puerta abierta, tras tanto cristal roto” (pág. 12).

Y más adelante:

“Yo estaba ahí, junto a la cama, completamente a oscuras, definitivamente roto ya por el cansancio y por el suelo” (pág. 30).

(22) Otros casos de este campo semántico en pág. 34, 35, 92, 107, 119 y 120. En ocasiones estas semejanzas se semiotizan y actúan como premoniciones futuras (los ojos amarillos de Sabina indicaban muerte, como posteriormente le ocurrirá al viejo).

La equivalencia exacta entre "cristal roto" y viejo "roto" nos sitúa de nuevo en ese diálogo oculto que responde a una coherencia léxica y estructural cercana a la poesía (23).

A continuación veremos el diálogo entre el viejo y la casa gracias a las acciones que nos permiten identificarlos:

"Pero todas [las casas], al fin más viejas o más nuevas, más tiempo o menos tiempo abandonadas, aparecían ya entonces heridas por la nieve, roídas por óxido, convertidas en refugio de las ratas, las culebras y los pájaros" (pág. 62).

La existencia de culebras en una de las casas y el hecho de que al viejo le pique una víbora, no es coincidencia fortuita, sino un elemento más de enlace entre ambos personajes (la casa y el viejo) (24).

Las unidades narrativas que configuran el libro (no creo que "capítulo" sea el nombre exacto en una novela en que la función poética predomina sobre cualquier elemento narrativo) quedan siempre engarzadas.

La comunicación entre el viejo y la casa por medio de las descripciones podría quedar englobada en el primer instrumento (lenguaje). Un caso representativo será suficiente, por tanto, para apreciar la equivalencia de estilos aplicados a la casa y al viejo respectivamente:

"...como si de una lenta lepra se tratara, el esqueleto descarnado de las vigas en que aquellos se apoyaban"... (pág. 82).

Y respecto al viejo

"...mi lengua se había convertido en un despojo informe y pegajoso que ni siquiera servía ya para tratar de humedecer los labios" (pág. 66) (25).

Por medio de la identificación entre la casa y el viejo, aquélla cobra la categoría de personaje no humano y se establece entre ambos un diálogo. Además, esta equiparación permitirá saber al lector que el viejo seguirá el mismo camino que las casas (26). Ya hemos visto que todos los personajes no humanos contienen un significado premonitorio adquirido por semiotizaciones o connotaciones de tipo tradicional.

EL VIEJO IDENTIFICADO CON EL ENTORNO NATURAL

A continuación, iremos exponiendo, uno a uno, los personajes no humanos que hemos creído ver en la novela de Llamazares, así como su identificación con el viejo.

Comencemos por el *Viento*. No olvidemos que todos estos motivos mantienen su primera dimensión, es decir, su identidad empírica, observable (27). No es esta dimensión la que nos interesa, sino la segunda, en la que se identifica el viento y el viejo:

(23) No olvidemos que Llamazares ha publicado dos libros de poesía: *La lentitud de los bueyes* (1979) y *Memoria de la nieve* (1982).

(24) El motivo de las víboras aplicado a la casa y al viejo en pág. 70 y 71.

(25) Otro ejemplo aplicado a la casa en pág. 46.

(26) Se puede apreciar en pág. 76.

(27) Véase un caso más en pág. 22.

“...llegó el viento de Francia... Durante varias noches, sentados junto al fuego, le escuchamos aullar como un perro rabioso en el tejado” (pág. 18).

Y respecto al viejo:

“Durante todos estos años, aquí solo, igual que un perro, he visto transcurrir los días y los meses” (pág. 137).

El lenguaje actúa en esta cita como mediador para la equiparación entre ambos personajes: la idea de soledad que se desprende del segundo caso se une a la rabia e impotencia que aparece en el primero. En esta comunicación entablada gracias a los tres instrumentos vistos (lenguaje, acción y descripciones), dos personajes independientes, no dialogantes, se muestran al lector unidos en una red de equivalencias e identificaciones. Es un diálogo formal, en suma.

Respecto al *silencio*, ya veíamos la paradoja que crea el autor por ser el silencio quien anuncia el vacío del pueblo. Metafóricamente podríamos decir que es el silencio el verdadero narrador que relata el drama de Ainielle:

“Será el silencio... el que lleve a los hombres, primero, la sospecha y, luego la certeza, de que se encuentran ya ante la misma puerta por la que algunos de ellos sacaron la caja con el cuerpo de Sabina, cuando en Ainielle no quedaba ya nadie que pudiera ayudarme a trasladarla al cementerio” (pág. 14).

Es un caso esclarecedor respecto a la personificación o segunda dimensión del silencio. En cuanto a la identificación entre el silencio y el viejo, se logra merced a un tercer elemento al que ambos se equiparan: la muerte (28).

El tercer personaje no humano, el *fuego*, tiene dos significaciones diferentes según se trate del presente o del pasado. En el pasado, constituye el tradicional símbolo de amistad (29), frente al presente distanciador. He aquí la segunda dimensión, en la que se establece el diálogo indirecto entre el viejo y el fuego:

“Sobresaltado, desvié la mirada hacia la lumbre. Los troncos crepitaban doloridos” (pág. 34).

Y respecto al viejo:

“como si el fuego que brotaba de la herida me abrasara las venas y quemara los huesos... todo mi cuerpo ardía como una antorcha viva...” (pág. 66).

Ambos personajes quedan identificados mediante la noción de dolor (30).

Pasemos a otro de los personajes no humanos: la *nieve*. Si la primera dimensión de estos personajes se corresponde con lo externo, la segunda es una interiorización del segundo significado de este elemento en el viejo (de ahí que podamos establecer unas identificaciones). Este paralelismo entre lo exterior y lo interior se ve claramente en el siguiente caso:

(28) Lo comprobamos en pág. 114 y 115.

(29) La comprobamos en pág. 20.

(30) La idea de dolor provocada por el fuego aparece también en la pág. 112.

"Y así, cuando llegó la nieve, la nieve estaba ya, desde hacía mucho tiempo, en nuestros propios corazones" (pág. 20).

La manera en que Llamazares ha dispuesto el orden de las palabras (repetición del sintagma "la nieve", separados ambos por una coma) permite un especial efecto estilístico: se diría que el autor habla de dos realidades diferentes (a pesar de denominarlas con el mismo nombre): nieve externa en la primera parte de la cita (fenómeno meteorológico) frente a la nieve interna, es decir, la soledad. Es la connotación de olvido, tan temida por el viejo, la que acarrea la nieve (31).

Si no hemos "errado el tiro", hasta ahora hemos recorrido las identificaciones entre los personajes no humanos y el viejo. Pero, además, hemos ido definiendo el valor que la segunda dimensión tenía en cada uno de estos personajes no humanos: en la nieve, el olvido; en el fuego el dolor; en el silencio, el anuncio de la muerte; en el viento, la destrucción. En el siguiente personaje, la *niebla*, el significado que toma en su segunda dimensión es el de la amenaza. La niebla impide ver la luz (es decir, impide tener un total conocimiento de un hecho) pero también difumina la oscuridad (no permite que el peligro de la noche sea totalmente percibido (32). La identificación entre el viejo y la niebla se encuentra en el peligro del olvido, el riesgo a que el pasado diluya su fuerza (igual que la luz se difumina en la niebla):

"...los recuerdos también dejan bancos de niebla a su alrededor" (pág. 41).

De la *perra*, ya hemos visto unos casos de identificación con el viejo (33). Se crea una doble interacción entre la perra y los demás personajes de la novela: actitudes o acciones propias de la perra se aplican al resto de los personajes, y viceversa (34). Todo el eje semántico de características caninas recorre la obra hasta que se establece la comparación final entre el viejo y la perra.

Creo que, gracias a las características del perro, se hace explícita la idea del tiempo que da dentelladas inexorablemente. En esta novela, las nociones abstractas se concretan siempre en elementos naturales del entorno: soledad, olvido, dolor, destrucción, y ahora, en la perra, la amistad —o al menos, la compañía—. Estos conceptos son la especial información que percibimos en ese diálogo oculto.

Examinemos el siguiente personaje no humano: la *casa*. En *La lluvia amarilla*, la casa adopta una serie de connotaciones negativas frente a la noción tradicional de hogar (35). La segunda dimensión de este personaje que permite su identificación con el viejo es la muerte. De nuevo serán el lenguaje y la acción, los instrumentos que lo harán posible:

"He visto derrumbarse las casas una a una y he luchado inútilmente por evitar que ésta acabara antes de tiempo convirtiéndose en mi propia sepultura... he asistido impotente a una larga y brutal agonía... he sido el único testigo de la descomposición final de un pueblo que, quizá ya estaba muerto antes incluso de que yo hubiese nacido. Y hoy, al borde de la muerte y del olvido, todavía resuena en mis oídos el grito de las piedras sepultadas bajo el musgo y el lamento infinito de las vigas y las puertas al pudrirse" (pág. 76).

(31) Véanse dos casos más en pág. 23 y 98.

(32) Compruébese en pág. 25.

(33) Especialmente en pág. 137 de la novela.

(34) En pág. 18, 72, 110 ó 91.

(35) Vemos esta descripción en pág. 26.

Y refuerza esta idea:

“Pero luego, poco a poco, casi en el mismo orden en que habían sido abandonadas fueron hundiéndose una a una la de Acín, la de Goro, la de Chano, y, así, prácticamente la mayoría de las casas” (pág. 83).

A esta misma idea de objeto sin dueño (la casa abandonada) respondía la anterior visión de la perra. Estas conexiones apuntan a una idea: la obligatoria necesidad de la muerte. Todos los personajes semiotizan alguno de sus valores para anunciar esta muerte (que es, en definitiva, el final del recuerdo).

El viejo y la casa, como si de círculos concéntricos se tratara, son englobados por el último personaje: el *pueblo*. Todo lo aplicable a aquéllos, es igualmente aplicable a éste (36). Llamazares nos muestra además, la perspectiva externa e interiorizada de la casa (respecto al personaje focalizador de la novela, es decir, el viejo):

“Visto desde los montes, Ainielle continúa conservando, pese a todo, la imagen y el perfil que tuvo siempre... Desde los robledales del camino de Berbusa, o desde la collada del monte Cantalobos, las cosas aparecen todavía tan lejanas, tan difusas e irreales, entre el polvo de la bruma, que nadie podría nunca imaginar, al descubrirlo en la distancia, junto al río, que Ainielle, es tan sólo un cementerio abandonado para siempre y sin remedio a su destino” (pág. 75).

La descripción (máscara que, en este caso permite la identificación) impresionista y perspectivista de la primera parte contrasta con el expresionismo que roza el final de la cita.

Tras finalizar este recorrido, terminaremos con el estudio del punto al que abocan las identificaciones del viejo con la casa y con el entorno natural: nos referimos a la relación entre el tiempo y el viejo.

La tradicional metáfora del río de la vida aparece también en esta novela. El tiempo que fluye inexorablemente se interioriza en nuestro personaje, al igual que otros elementos paisajísticos (37). Así describe el propio autor el tópico de la vida como río (38):

“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...” (pág. 106).

Esta presencia obsesiva del tiempo se manifiesta en la novela tanto en el contenido como en la estructura. Respecto al contenido, la presencia del tiempo en la obra hace que se igualen en un mismo nivel la realidad empírica y la realidad del recuerdo.

Este aspecto no es exclusivo de Llamazares: *Beltenebros* (89) de Muñoz Molina, *El vergel* (88) de J. Aldecoa, *El sur* (85) de A. García Morales y otras muchas novelas actuales españolas, son obras en las que el pasado se iguala a la realidad empírica en el nivel conjunto de la realidad existente.

(36) La idea de la muerte aplicada tanto al viejo como al pueblo aparece en pág. 74 y 75.

(37) Rimmon-Kenan analiza la interiorización del paisaje en *op. cit.*, pág. 69-70. En *La lluvia amarilla*, en páginas 107, 116, 81.

(38) Otro caso en pág. 108.

Desde el punto de vista de la estructura, *La lluvia amarilla* se divide en tres partes claramente diferenciadas gracias a este empleo del tiempo:

- Una primera parte en futuro, en que el viejo, ya muerto, habla del momento en que vengán a buscarlo.
- La segunda parte se subdivide en dos momentos: uno en pasado (se hace el recorrido de la vida del viejo) y otra en presente (llega al momento en que espera la muerte).
- Por último, una tercera parte en futuro, cierra el ciclo, de nuevo, con el viejo ya muerto.

Así, cuando el recorrido del pasado finaliza y se llega al presente (y final) del hombre (y de la narración) las unidades narrativas se hacen mucho más breves (39).

Para concluir, subrayemos los puntos más importantes de este estudio: los personajes de esta novela están configurados por dos dimensiones: una real y otra simbólica o poética (40). En su dimensión real, el viejo es presentado como el único hombre vivo de un pueblo. En su dimensión poética, sin embargo, aparece constituido por los diferentes elementos paisajísticos.

Esta presentación del personaje en la novela será la que nos descubra el diálogo subyacente al aparente monólogo del viejo. La novela se elabora, pues, en dos niveles: el diálogo oculto y el nivel del recuerdo.

El diálogo auténtico se entabla cuando en los personajes no humanos aparece la segunda dimensión (por lenguaje, descripción o acciones). Cuando se mantiene en su primera dimensión, también el viejo se mantiene en su monólogo.

(39) Concretamente se puede apreciar a partir de la pág. 113.

(40) A este respecto, Torrente Ballester dice que "para que el personaje pueda existir como tal, es menester que, el mundo en el que se le hace vivir sea adecuado a su despliegue como tal personaje"; *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, pág. 118.



Ha sido impreso este número setenta y seis de la revista TIERRAS DE LEON, en edición de mil trescientos ejemplares, en la Imprenta de la Excelentísima Diputación Provincial de León