

# MOTIVOS CLÁSICOS EN LA NOVELA *DISTINTAS FORMAS DE MIRAR EL AGUA* DE JULIO LLAMAZARES

ÁLIDA ARES ARES  
Universidad de Trento

## RESUMEN

En este artículo se analiza la novela de Julio Llamazares *Distintas formas de mirar el agua* (2015)<sup>1</sup> estudiando los elementos característicos de la obra que guardan semejanza con los *trenos* y *plantos* del teatro griego. Para ello, en primer lugar, se señalan las similitudes en lo que se refiere a la estructura y a la función de los personajes, así como el contenido temático y los tópicos clásicos del género elegíaco. A continuación, se consideran las distintas funciones del paisaje en la literatura clásica, subrayando los paralelismos y los valores que este adquiere en la novela. Para concluir se hace una breve reflexión acerca del concepto ideológico de tragedia que se refleja en el drama contemporáneo y en la obra del autor. PALABRAS CLAVE: Julio Llamazares, literatura actual, drama contemporáneo, novela elegíaca, tragedia griega.

## ABSTRACT

This article analyzes the novel written by Julio Llamazares, *Distintas formas de mirar el agua* (2015), and takes into account characteristic elements of the work that are reminiscent of Greek Theatre threnodies (*planto* or *treno*). In order to do this, we underline in the first place the similarities linked to the structure and function of the characters and also the thematic content and topics of elegiac classical genre. Then we consider various landscape features in classical literature emphasizing parallels and values that it acquires in this novel. In conclusion, we make a brief consideration about the ideological concept of tragedy reflected in contemporary drama and in this work of Llamazares.

KEY WORDS: Julio Llamazares, nowadays Literature, contemporary Drama, elegiac novel, greek tragedy.

## 1. INTRODUCCIÓN

La producción literaria de Julio Llamazares abarca prácticamente todos los

---

Recibido: 05-10-2016 / Aceptado: 15-12-2016

<sup>1</sup> Llamazares, J., *Distintas formas de mirar el agua*, Alfaguara, 2015.

géneros, desde la poesía y la narrativa, con incursiones en el guión cinematográfico, hasta los libros de viaje, así como ensayos y artículos periodísticos que han sido recopilados en diversos volúmenes. La crítica ha analizado muchos de los aspectos más significativos de su obra: la expresión poética, el protagonismo del paisaje, la soledad, el paso del tiempo, la muerte, el existencialismo y la memoria histórica (Miñambres, 1994; Ravenet Kenna, 1996; Andres-Suárez y Casas, 1998; Rodas, 2001; Valls, 2003; Phillips, 2006)<sup>2</sup>. En cuanto a su estilo, todos los críticos concuerdan al afirmar que es uno de los más puros y auténticamente literarios de la literatura española actual: «Su pensamiento existencial, su lirismo, el ritmo que pulsa en su discurso y sus símbolos e imágenes han contribuido con el paso de los años a configurar un universo personal y un estilo inconfundibles»<sup>3</sup>.

De los múltiples aspectos de interés de su obra queremos subrayar aquí dos en particular: su capacidad de análisis de los sucesos históricos de nuestro pasado reciente y de introspección psicológica en los seres humanos y su extraordinaria habilidad para construir estructuras narrativas que muestren los hechos de manera holística y desde diversas perspectivas. En cuanto al primero, hay que considerar que su filosofía parte de la consciencia de la función histórica de la cultura como instrumento de memoria social<sup>4</sup>. Así el drama de los maquis en *Luna de lobos* (1985), el del último habitante de un pueblo rural en *La lluvia amarilla* (1988) o el de los desterrados por la construcción de los pantanos en la novela *Distintas formas de mirar el agua* -que estudiaremos a continuación- son prueba de su destreza para mostrarnos hechos controvertidos que formaron parte de la historia española reciente -y que por diversas razones han permanecido silenciados o anestesiados en nuestra memoria-, recreándolos literariamente y arrojando sobre ellos una mirada reflexiva y humana

---

<sup>2</sup> Miñambres, N., «La narrativa de Julio Llamazares», en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 572-573 (1994), pp. 26-28; Ravenet Kenna, C., *Memoria y Tiempo en la Narrativa de Julio Llamazares*, Stanford University, 1996; Andrés-Suárez, I. y Casas, A. (eds.), *El universo de Julio Llamazares. Actas del «Grand Séminaire» de Neuchâtel, 26 de mayo de 1998*, vol. 3, Suiza, Université de Neuchâtel, 1998; Rodas, C. B., «La Guerra civil en la novela española actual: ¿metáfora o mito?», en VV.AA., *De historias y ficciones. Estudios literarios españoles*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan, Argentina, 2001, pp. 51-66; Valls Guzmán, F., «El eco de la guerra civil (Algunos ejemplos: Julio Llamazares, Pilar Cibreiro y Antonio Muñoz Molina)», en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica (colección *Letras de humanidad*), 2003, p. 58; Phillips, P., «La memoria del paisaje en los viajes de Julio Llamazares», en Marrero Henríquez, J. M. (coord.), *Pasajes y paisajes: espacios de vida, espacios de cultura*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 105-124.

<sup>3</sup> Andrés-Suárez, I., «La prosa de Julio Llamazares», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, 2000, vol. 2, p. 477.

<sup>4</sup> Herpoel, S., «Entre la memoria y la historia: La narrativa de Julio Llamazares», en P. Collard (ed.), *Simposio Internacional «La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas», 18-19 de noviembre de 1994*, Ginebra, Librairie Droz, 1997; Cárcamo, S., «Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

que revela los traumas y fracturas que esas situaciones han provocado en el individuo y en la sociedad<sup>5</sup>.

Hay que precisar, sin embargo, que si bien las situaciones que aborda en sus novelas se ubican en épocas concretas y diferentes lugares de España, los dramas sociales e individuales que en ellas se plantean se han vivido contemporáneamente en toda Europa; entre ellos, la resistencia de los vencidos de la guerra, la despoblación de las áreas rurales y los destierros o la emigración de poblaciones enteras, constreñidas a abandonar sus hogares por penurias y otros diversos motivos, uno de los cuales ha sido precisamente la construcción de megapantanos que han provocado a menudo desastres humanos y ambientales<sup>6</sup>.

En España, bajo el régimen franquista, e incluso en el periodo de la transición, se inundaron pueblos enteros para construir grandes embalses<sup>7</sup>. Estas obras hidrográficas se llevaban a cabo sin considerar las consecuencias que de ellas se derivaban para los campesinos que habitaban en las poblaciones afectadas. En torno al tema, Llamazares, que nació en Vegamián, uno de tantos pueblos de León sumergidos por un pantano, y que además en su labor de periodista ha podido conocer de primera mano cómo han ocurrido los hechos y cómo lo vivieron los afectados, ha escrito una novela coral de tono elegíaco, *Distintas formas de mirar el agua* (2015)<sup>8</sup>.

En este artículo vamos a analizar la novela observando en ella los elementos que la vinculan a la tradición clásica de la tragedia, y más específicamente a los *trenos* y *plantos* del teatro griego. Para ello analizaremos las similitudes con estos en lo que se refiere a los elementos de género y estructurales, la función de los personajes, el contenido y los tópicos clásicos del género, así como el protagonismo y la simbología del paisaje.

## 2. CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO Y ESTRUCTURA

En primer lugar hay que destacar el tono elegíaco de la obra, entendiendo *elegíaco* como expresión de duelo, con el significado que posee el término original gr. ἐλεγεῖα,

<sup>5</sup> Sobre el tema Mainer, J. C., «Voces sobre el agua», *El País, Babelia* (13 de febrero de 2015), s.p.; Belmonte Serrano, J., «Memoria triste de la España menguante: *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares», en *Babel. Littératures plurielles*, 13 (2006), pp. 211-228; Navajas, G., «La opción ética en la novela: el caso emblemático de Julio Llamazares» en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *El universo de Julio Llamazares. Actas del «Grand Séminaire» de Neuchâtel, 26 de mayo de 1998*, vol. 3, Université de Neuchâtel, 1998, pp. 13-30.

<sup>6</sup> Schiavon, N., *Clima. Il cammino della scienza*, Bologna, ART Servizi Ed., 2012, p. 197.

<sup>7</sup> Araque Jiménez, E., «Implicaciones territoriales de una gran obra hidráulica: el embalse del Tranco (Cabecera del Guadalquivir)», en *Investigaciones Geográficas*, 57 (2012), Universidad de Alicante, pp. 61-79. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10045/24872> [consultado 06-04-2015].

<sup>8</sup> Llamazares, J., *Distintas formas de mirar el agua*, ob. cit.

derivado de ἔλεος<sup>9</sup> 'lamento, canto fúnebre', si bien en las obras de los primeros autores elegíacos que se conservan (ss. VIII a II a. C.) se hallan también exhortaciones, consideraciones morales, temas políticos, amorosos, militares, etcétera, debido a la influencia de la épica. Serán los poetas latinos Horacio (*Ars* 75-78) y Ovidio (*Am.* 3,9) los que confieran de nuevo a la elegía su carácter original de lamentación o duelo. En particular Ovidio, desterrado por Octavio Augusto a Tomis (Rumanía) en el año 8 d. C, ha sido quien mejor ha representado en sus obras *Tristia* y *Ex Ponto* la elegía del destierro y el que ha dotado al *planto* ('llanto') de su carácter y plasticidad teatral al describir las escenas de duelo y separación que hoy distinguen a dicho género. En ellas, el lamento (*treno*) es un *leitmotiv*<sup>9</sup>, la aridez del paisaje acentúa la soledad de su confinamiento; la lengua extranjera y su esfuerzo por integrarse agudizan su sufrimiento; el exilio, la amargura de sufrir un cambio involuntario, le provoca una metamorfosis espiritual traumática, una especie de pérdida de identidad personal<sup>10</sup>.

En *Distintas formas de mirar el agua* encontramos muchos de los motivos que caracterizan al *planto*, así como una ambientación escénica y una ritualidad propias también del teatro griego<sup>11</sup>. En primer lugar, el marco de la obra, el escenario en el que transcurre la acción, que -como la *orchestra*- es un espacio circular al aire libre que se sitúa en el embalse del río Porma, en el valle de Vegamián, un anfiteatro natural entre las montañas del Norte de León. En segundo lugar los personajes, que forman un cortejo fúnebre, silencioso, de dieciséis personas -familiares y allegados- que se dirigen a las orillas de ese pantano para arrojar en él las cenizas del abuelo Domingo y cumplir así la última voluntad de este. Allí está sepultado el pueblo donde nació el difunto, Ferreras, del que fue desterrado junto con su familia por la construcción de la presa.

Los distintos miembros de la comitiva, como los *coreutas* en los *plantos*, son los encargados de narrar la historia y entonar la elegía por el difunto. Al igual que en el

---

<sup>9</sup> «Cum subit illius tristissima noctis imago / qua mihi supremum tempus in Vrbe fuit, / cum repeto noctem, qua tot mihi cara reliqui, / labitur ex oculis nunc quoque gutta méis» (*Tristes*, I, 3). Cito la ed. del texto y la traducción de Ovidio, de Eulogio Baeza Angulo [Alma Mater, CSIC, Madrid, 2005]: «Cuando se me aparece la tristísima visión de aquella noche / que fue para mí mis últimos momentos en Roma, / cuando de nuevo revivo la noche en que tuve que dejar tantas cosas para mí queridas, / todavía ahora de mis ojos resbalan las lágrimas».

<sup>10</sup> El *planto* más difundido en la Edad Media fue el del libro *Lamentaciones*, atribuido al profeta Jeremías. En la literatura castellana las primeras elegías funerarias o *plantos* son de carácter épico-juglaresco y clerical: en el ámbito de los cantares de gesta, en el s. XIII encontramos el *Cantar de Roncesvalles* y ¡Ay Jherusalem! y en la poesía clerical el *Planto que fizo la Virgen el día de la Pasión de su fijo*, de Gonzalo de Berceo. Juan Ruíz en su *Libro de Buen Amor* (s. XIV) incluyó un *planto* por la muerte de Trotaconventos. Las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique (1478) y el *planto* de Pleberio por la muerte de su hija Melibea con que concluye *La Celestina* (1499) suponen la máxima expresión del género a finales de la Edad Media. En la literatura castellana del s. XX destacan el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca y la *Elegía a Ramón Sijé* de Miguel Hernández.

<sup>11</sup> En Grecia los relatos solían transmitirse oralmente, como canto o recitado poético, o bien como representación plástica e iconográfica.

teatro clásico también el autor hace un uso no cronológico del tiempo recurriendo al monólogo interior de los distintos personajes, lo que envuelve al grupo en el silencio y reviste la escena de solemnidad ritual e intimidad, confiriéndole unidad de acción, tiempo y lugar, ya que todo sucede ante el pantano, con pocas alusiones a otros lugares, excepto los parajes que lo rodean y el lugar al que se fueron a vivir más tarde, y que sirve de contrapunto. Este recurso no puede ser más eficaz para abstraer y centrar la acción de la novela en lo que muestra y esconde la presa. Todo sucede en pocos minutos, al mismo tiempo que los monólogos interiores, que tienen lugar simultáneamente aunque su exposición sea sucesiva.

El lenguaje, asimismo, como en el canto elegíaco, se reviste a menudo del lirismo de la poesía:

Durante todo ese tiempo su cuerpo se ha acostado cada noche junto al mío, sus ojos se han abierto y se han cerrado prácticamente a la vez que los míos, sus sueños se han confundido con los que yo soñaba [...] <sup>12</sup>.

Abundan las oraciones vertebradas en dos hemistiquios: «Cuando llegamos a la laguna, el poblado estaba aún sin construir» (p. 11); los periodos rítmicos octosílabos «Me pasó con Valentín / de cuya temprana muerte / nunca me recuperé [...]» (p. 14) y endecasílabos (el título mismo, *Distintas formas de mirar el agua*, es un endecasílabo), y posee una cadencia, un ritmo acentual interno, a menudo dactílico, con acento en 4ª sílaba, que le proporciona musicalidad. La repetición, la anáfora y el paralelismo ayudan a la acentuación simétrica, y el contraste, que pausa el ritmo, junto con la selección cuidada de las palabras, también contribuyen a ello. Una belleza formal que, sin embargo, no está reñida en absoluto con la claridad del *mensaje* que aporta la novela <sup>13</sup>.

También, como señalábamos arriba, uno de los aspectos de mayor interés de la producción de Llamazares es su maestría en construir estructuras narrativas que reflejen los hechos en sus diversas facetas y desde diferentes perspectivas. *Distintas formas de mirar el agua*, como se desprende de su mismo título, constituye un claro ejemplo. El autor, a través del coro de voces de los personajes -la abuela Virginia, los hijos, nietos y allegados-, nos ofrece una visión poliédrica del drama del destierro sufrido por esta familia. Cada uno de los *coreutas* del drama moderno evoca los hechos según la importancia que han revestido para su historia personal, elogia al difunto a partir de su relación con él, proyecta su mirada sobre el paisaje a tenor del mayor o menor apego que sienta por sus raíces y plantea sus relaciones dentro del entramado

<sup>12</sup> Llamazares, J., *Distintas formas de mirar el agua*, ob. cit., p. 22.

<sup>13</sup> Sobre el carácter poético de la prosa de Llamazares véase también Valls Guzmán, F., *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Crítica, Barcelona, 2003, p. 58.

familiar reflejando en su monólogo los cambios de mentalidad generacionales.

La función de los personajes de la obra guarda analogía también con la del drama griego<sup>14</sup>: entre ellos cabe destacar a Virginia y Agustín, que con sus monólogos son los encargados del *prólogo* y el *éxodo* de este *planto* moderno. Virginia, la esposa del difunto Domingo, introduce la obra refiriendo cómo vivieron el drama que marcó sus vidas. Cuarenta y cinco años atrás les fueron expropiadas sus tierras para construir el pantano y se vieron forzados a abandonar el pueblo de Ferreras e irse, con sus cuatro hijos, los animales y todas sus pertenencias, a vivir al lugar que les destinaron: una laguna desecada de Palencia, un territorio desolado completamente distinto geológicamente del valle que habían dejado, lo que agudiza su sufrimiento.

Como en la elegía griega, también Virginia, mientras despide al ser querido, lamenta el paso del tiempo, la nostalgia por el amor perdido. El *pathos* se manifiesta a través de la exposición de los hechos que producen dolor y el uso de figuras retóricas<sup>15</sup>, como los *erotemas* o interrogaciones retóricas («¿De qué nos valía ya añorar los verdes prados de Ferreras, los regueros y los huertos junto al río [...]?»), p. 12), las *lamentaciones* («¡Cuánto tuvimos que trabajar y cuánto sudor [...]!»), p. 15), la *piEDAD* («¡Qué duro debió de ser para mi marido!»), p. 16), la *enumeración* de las dificultades («Domingo tuvo desde el principio no solo que aprender a orientarse en la nueva tierra, sino también una agricultura que desconocíamos completamente», p. 16) o la *autocompasión* («Y ahora me ha dejado sola», p.18). Y se ennoblece con *alegorías*, como la del pantano con la muerte y el olvido, o el río con la vida (*vita flumen*) y la memoria, y la *personificación* del paisaje que muda con las miradas y los estados de ánimo. Los tópicos clásicos del *ubi sunt* y *tempus fugit* están presentes en toda la obra: son precisamente las vidas de esas gentes humildes las que nos hacen sentir más intensamente la impresión de que todo pasa y se aleja. La anciana termina su *planto* recorriendo con la imaginación el camino por el que ella y su marido regresaron el día en que se hicieron novios y que ahora yace en el fondo bajo las aguas. Es la derrota del amor frente a la muerte, y constituye uno de los pasajes más simbólicos y bellos del libro:

[...] ¿A quién podría contarle ahora la emoción que yo sentía aquella tarde y la que sentí al volver, ya de noche, los dos andando por el camino de Vegamián? ¿Cómo confesarle a nadie que desde entonces todo ha sido desandar aquel camino bordeado de espinos y de avellanos que hoy es solo un recuerdo bajo el agua de este lago en el que Domingo reposará enseguida? Junto a sus padres. Junto a los míos. Junto a ese hijo al que no llegamos a ver crecer, pues se nos murió muy pronto, y que se quedó esperándonos todo este tiempo mientras nosotros íbamos de un lado a otro gastando nuestras fuerzas y la vida en el trabajo de volver aquí<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Mastromarco, G. y Totaro, P., *Storia del teatro greco*, Firenze, Le Monnier Università, 2008.

<sup>15</sup> Mortara Garavelli, B., *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.

<sup>16</sup> Llamazares, J., *Distintas formas de mirar el agua*, ob. cit., pp. 22-23.

El monólogo de Agustín cumple lo que en la tragedia corresponde a la salida de escena del cortejo (*éxodo*). Él es el hijo menor y el más desvalido, sufre retardo mental, y es quien despide al difunto de manera más conmovedora, con más ternura, quien hace de él los mayores elogios; quien más lo necesitaba y lo quería. La admiración que muestra por su padre y su unión con él son absolutas; él le enseñó *las distintas formas de mirar el agua*:

Porque no todo el mundo la mira de la misma forma, me dijo. Unos lo único que ven en ella es su interés, si les sirve para beber o para regar las tierras, para venderla en garrafas como hacen muchas empresas, mientras que otros la miran sin fijarse en ella, al pasar al lado de un río, de un pozo o de una laguna. Pero nosotros, me dijo él, tenemos que ver el agua de otra manera. Nosotros no podemos contemplarla sin respeto después de lo que nos supuso ni despreciarla como hacen otros, esos que la malgastan sin darle uso porque no saben lo que cuesta conseguirla<sup>17</sup>.

Le enseñó todo, también a llamarlo cuando lo necesitara arrojando una piedra al agua, («pues toda el agua del mundo está comunicada entre sí», p. 183), le dijo, y las ondas al propagarse llegan a todas partes y quien lo desee las oirá. Por eso, al acabar la ceremonia, mientras el cortejo se aleja lentamente, él lanza una piedra al lago, «para que mi padre nunca se olvide de dónde estoy y de dónde tiene su casa»<sup>18</sup> -piensa mientras lo hace-; pero, también, para que todos lo escuchen, para llamar la atención hacia aquel lugar.

En la parte central de la obra los monólogos de los otros hijos, nietos y allegados aportan otras tantas visiones sobre los hechos y añaden nuevos detalles acerca de lo sucedido, al tiempo que nos permiten ir reconstruyendo el puzle del entramado familiar. Destaca en ellos el realismo con el que el autor traza el cuadro familiar y el carácter de los distintos personajes. Su función en la obra es similar a la de los *estásimos* de los coros griegos, las intervenciones en las que implícitamente se expresan las ideas políticas, filosóficas, críticas y éticas del autor.

Llamazares, situándose al margen de la novela, silencia su propia voz, y deja que hablen sus personajes. El resultado de esta ficción literaria es un reflejo más fiel de la situación, sin manipulaciones, y permite que las voces se entrecrucen, que la comprensión o la reflexión sobre los hechos se produzca a través de esas voces. Su mirada se detiene particularmente en los momentos liminares en los que mundo interior y exterior se encuentran; en los silencios en los que la comprensión y la reflexión sobre los sucesos acaecidos pueden formarse; en la búsqueda de una respuesta profunda acerca de estos. Llamazares reconstruye lo sucedido con los recuerdos de los personajes para mostrar cómo el yo ha vivido esa experiencia en función de los lazos afectivos y

<sup>17</sup> Llamazares, J., *Distintas formas de mirar el agua ob. cit.*, p. 182.

<sup>18</sup> Llamazares, J., *Distintas formas de mirar el agua , ob. cit.*, p. 186.

familiares y de una mayor o menor proximidad a ella.

### 3. TEMÁTICA

Si bien en la novela encontramos muchos de los motivos que preocupan al escritor y que se hallan también en otras obras suyas (la soledad, la muerte, la resistencia, la memoria como elemento existencial, el paso del tiempo o la comunicación con la naturaleza)<sup>19</sup>, el tema principal sobre el que discurren estos monólogos es el del destierro, el desarraigo, el veto del regreso, y, junto con este, el del cambio ideológico generacional de abuelos a nietos que se muestra desde el perspectivismo de las diferentes miradas de los protagonistas sobre los hechos.

Como en el *planto*, se combina el lamento por el acontecimiento infausto con la loa de los méritos del difunto. En cuanto al primero, son sobre todo las hijas quienes denuncian con más vehemencia los abusos. Teresa, la mayor, parangona el destierro sufrido con el de los judíos, deplorando el trato que les dispensaron las autoridades. Virginia lamenta el dolor del padre por la disgregación de sus familiares y amigos, de muchos de los cuales no volvió a tener noticias, y reprueba la veleidad de las autoridades y del ingeniero que un día decidieron transformar el valle por completo anegando los pueblos y destrozando la vida de tantas personas o, al menos, cambiándosela sustancialmente. Miguel, su marido, describe el sentimiento de desarraigo de Domingo, forastero en todas partes, perdido en tierra extraña:

[...] pasaron los años y seguía igual: encerrado en sus recuerdos y ajeno a lo que ocurría a su alrededor, salvo a lo que afectaba a sus propiedades y a su familia<sup>20</sup>.

Los nietos forman, a su vez, un coro de voces discrepantes entre sí y con las de sus padres, y juzgan los hechos desde la distancia temporal y cultural que los separa, aunque muestran benevolencia hacia los abuelos. No admiten la añoranza y el apego al pasado. Para ellos la vida de sus abuelos y de sus padres, de haber seguido allí, habría sido peor de lo que ha sido. Raquel relaciona lo acontecido con las dos caras del *fatum* o destino que, si bien mudó y trastornó la vida de los mayores, hizo posible que ella naciera. La mirada de Daniel, que es ingeniero, es más pragmática, considera los pantanos una necesidad, aunque deplora el trato que en su día dieron a los damnificados y compadezca a sus abuelos. En cambio Alex, el otro nieto, no está de acuerdo con que el progreso económico lo justifique todo. Él cree que en su caso

<sup>19</sup> Miñambres, N., «La lluvia amarilla, de Julio Llamazares: el dramatismo lírico y simbólico del mundo rural», en *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, 502 (1988), p. 20; Andrés-Suárez, I., «La prosa de Julio Llamazares», *art. cit.*, pp. 476-485; Belmonte Serrano, J., «Memoria triste de la España menguante: *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares», en *Babel. Littératures plurielles*, 13 (2006), pp. 211-228.

<sup>20</sup> Llamazares, J., *Distintas formas de mirar el agua*, *ob. cit.*, p. 42.



se habría rebelado, habría protestado, cuando más tarde tuvieron la oportunidad de hacerlo.

Los allegados, como la nuera de Barcelona o la novia italiana de Daniel, acentúan el contraste, observan todo desde fuera y, aunque comprenden el daño que sufrieron los mayores, opinan que la familia se regodea en su dolor, que deberían haber olvidado ya lo sucedido hace mucho tiempo.

El retrato de Domingo que surge de la suma de las miradas es el de un hombre honesto, un campesino de carácter obstinado, reservado y melancólico, que sabía, no obstante, escuchar y hablar juiciosamente. Era también un padre que vivía entregado a su familia, un trabajador infatigable que lo daba todo sin pedir nada a cambio. Virginia hija admiraba su resistencia y tesón para salir adelante «sin humillarse ante nadie ni pedir nada a nadie». Susana, la nieta mayor, destaca su dignidad, su orgullo («prefería perder su derecho sobre algo a mendigarlo discutiendo»), y para Raquel, su hermana, era un Ulises que siempre deseó volver a su Ítaca, incluso aunque hubiera sido sepultada bajo las aguas. Llamazares, como en sus obras anteriores, se interesa por la situación vital de los personajes, por su tenacidad y resistencia callada y digna, como subraya Mainer<sup>21</sup>:

Su acusado interés de siempre por la larga agonía de la vida rural española no busca un testimonio político, ni siquiera sociológico; de estos destinos de desarraigo le importa más la perduración de los lazos vitales y la fuerza de la resignación laboriosa.

En los monólogos de los hijos y nietos, además de la admiración por el abuelo, destaca la que sienten por la abuela Virginia, junto con la piedad por su sufrimiento y soledad, y se compara sus vidas con las de ellos ahora, reflejando el cambio de mentalidad generacional, social e ideológico que ha tenido lugar en nuestro país en relación con la manera de entender la vida, el trabajo, la educación, las creencias religiosas y los vínculos familiares, entre ellos la fidelidad, la indisolubilidad del matrimonio y el rol de la mujer.

#### 4. EL PAISAJE

Hemos dejado para el final la confrontación entre la función del paisaje en la literatura clásica y la función y relevancia que adquiere en la obra de Llamazares, aunque él sea, junto con la población que encierra, el elemento clave de la novela.

Se ha dicho con frecuencia que la función del paisaje en la literatura contemporánea

---

<sup>21</sup> Mainer, J. C., «Voces sobre las agua», en *El País. Babelia. Crítica literaria* (13 de febrero de 2015).

difiere radicalmente de la que poseía en la obra clásica griega. Sin embargo, hay que tener en cuenta que se desconoce mucho acerca de la concepción griega del paisaje, ya que se suele identificar con el *locus amoenus*, que no es más que una de las diversas representaciones del paisaje que encontramos en los géneros clásicos.

Como advierte Carruesco<sup>22</sup>, este concepto se debe a que en la literatura medieval y renacentista triunfa sobre todo la visión del paisaje idealizado de la *Arcadia* de Teócrito, autor de quien arranca la tradición clásica griega del bucolismo (*Idilios*) y el tópico del *locus amoenus* reelaborado posteriormente en las églogas de Virgilio y sus contemporáneos y más tarde en el Renacimiento en relación con el del *Beatus ille* horaciano. Esta es la idea de 'paisaje clásico' que prevalece y se difunde en la literatura hasta el Romanticismo y que se transformará a partir de entonces con la revolución estética que este movimiento trajo consigo.

Sin embargo, como nos muestra Carruesco, se trata de una idea no correcta, ya que en la configuración del concepto de paisaje en la cultura griega arcaica, la percepción subjetiva es también a menudo tan importante como el objeto representado<sup>23</sup>. En las obras literarias o artísticas griegas que nos han llegado encontramos descripciones de paisajes «personificados» que evocan ya las representaciones románticas del paisaje, como en el poema de Alcman, poeta arcaico del s. VII a. C, denominado modernamente «Sueño de la naturaleza»:

Duermen las cumbres de los montes y los barrancos, las alturas y los torrentes, y las tribus de los reptiles que cría la tierra negra, y las bestias salvajes de la montaña, y la raza de las abejas, y los monstruos del abismo del mar espumante; duermen las tribus de las aves de largas alas<sup>24</sup>.

En otras ocasiones, el paisaje, en el texto griego -prosigue el crítico- adquiere un valor simbólico: es un espacio de enajenación, como ilustra una imagen grabada en una tumba expuesta en el Museo de Paestum, que representa a un hombre que se zambulle en el agua.

«El acto de zambullirse -advirtió Carruesco- está relacionado en los textos griegos con experiencias de alteridad en las que el sujeto pierde temporal o definitivamente su identidad, como en la embriaguez, el amor, la muerte»<sup>25</sup>. Este valor simbólico lo hallamos también al final del monólogo de la anciana Virginia que termina su *planto*

<sup>22</sup> Carruesco, J., «El concepto y las formas del paisaje en la Grecia antigua», en *Antiqua. Jornadas sobre la antigüedad*, Centro Cultural Koldo Mitxelena de Donostia, 2012. Disponible en <http://www.guipuzkoakultura.net> [consultado 05-07-2015].

<sup>23</sup> Carruesco, J., «El concepto y las formas [...]», *ob. cit.*, p. 2.

<sup>24</sup> Alcman, fragm. 89 en Carruesco, J., «El concepto y las formas [...]», *ob. cit.*, p. 2.

<sup>25</sup> Carruesco, J., «El concepto y las formas [...]», p. 3.

«zambulléndose» con la imaginación en las aguas del pantano, para volver a recorrer el camino por el que ella y su difunto marido regresaron el día en que se hicieron novios (pp. 22-23).



Asimismo, el paisaje puede reflejar una representación idílica de una concepción mental, más que limitarse a describir la realidad: «No se trata -puntualiza Carruesco- de un simple ver, sino de una mirada que produce un efecto en quien mira, pero que también construye lo que contempla»<sup>26</sup>. En la *Odisea* (7, 112 y ss.) se encuentra la descripción del jardín del palacio de Alcínoo contemplado por la mirada «admirada» del forastero Ulises: un jardín lleno de plantas que florecen y fructifican todas a la vez y que es la expresión espacial de la imagen mítica de la Edad de Oro.

En conclusión, como afirma Carrueso, el paisaje en la obra griega no es solo un *locus amoenus* ni un elemento decorativo ni puramente estético, como a menudo se ha interpretado después, sino que «reviste a menudo un valor significativo, connotado, simbólico incluso, desde una doble perspectiva, religiosa y política»<sup>27</sup>.

En la obra de Julio Llamazares el paisaje posee asimismo un valor significativo, físico y simbólico al mismo tiempo<sup>28</sup>. Es la urdimbre en la que se entreteje el drama y adquiere un protagonismo relevante dentro del mismo. En toda su obra, como afirmaba Suárez Rodríguez<sup>29</sup>, la percepción del paisaje que nos ofrece Llamazares muestra grandes coincidencias con la de los románticos:

[...] esos escritores y artistas que formulaban su deseo de regresar a un tiempo primigenio, al resurgimiento de la analogía que vuelve habitable el mundo, a la

<sup>26</sup> Carrueso, J., «El concepto y las formas [...]», *ob. cit.*, p. 6.

<sup>27</sup> Carrueso, J., «El concepto y las formas [...]», *ob. cit.*, pp. 10-11.

<sup>28</sup> Phillips, P., «La memoria del paisaje en los viajes de Julio Llamazares», *art. cit.*, pp. 105-124.

<sup>29</sup> Suárez Rodríguez, M. A., *La mirada y la memoria de Julio Llamazares: paisajes percibidos, paisajes vividos, paisajes borrados (memoria de una destrucción y destrucción de una memoria)*, León, Universidad de León, 2004, p. 26.

visión del cosmos como un sistema de correspondencias entre el paisaje interior y el exterior.

El autor mismo puntualizaba así el concepto en «El español y el paisaje»<sup>30</sup>, describiendo el cambio en la percepción del paisaje operado por los románticos:

La naturaleza, hasta entonces representada de un modo idílico, como correspondía a su carácter puramente ornamental, no era ya aquel lugar fabuloso en el que el hombre vivía feliz, sino el espejo que reflejaba sus ilusiones, sus sueños y sus temores.

En *Distintas formas de mirar el agua* la visión del paisaje se filtra a través de los sentimientos de quienes lo contemplan. El valle de Vegamián es al mismo tiempo el anfiteatro donde se representa la obra y un espejo en el que se miran los personajes y donde se refleja su alma. Esa mirada se proyecta desde el interior de los personajes y en una dúplice dimensión, espacial y temporal: fuera y dentro del pantano, desde la memoria del pasado y desde el presente.

El paisaje, por consiguiente, va adquiriendo en la obra distintos significados gracias a que el filtro de la memoria permite una continua confrontación entre el presente y el pasado.

En el recuerdo de algunos de los protagonistas, como la abuela Virginia y su hija Teresa, el valle de antes de la construcción de la presa aparece como un *locus amoenus* en el que destacan el circo de peñascos blancos y las lomas que lo rodean, la dulzura del río recorriéndolo y regando sus prados y sus huertos, los pastos donde se apacientan los rebaños. Virginia, la anciana, asocia ese paisaje a la niñez, a la juventud y al amor, y su destrucción conlleva la imposibilidad de volver a aquellos parajes y rincones que le permitirían revivir los recuerdos felices y evocar los rostros queridos que están asociados a ellos en su memoria. Es símbolo de un paraíso perdido. Y esa pérdida irreparable es la que le ocasiona mayor dolor y melancolía. Por ello, para Virginia ya solo queda enajenarse con los recuerdos, «zambullirse» con la imaginación dentro del pantano, buscando el camino que recorrió con Domingo y que, junto con el río, permanece bajo las aguas. El recuerdo actúa como un freno contra la labilidad del tiempo, reforzando el apego a ese bien, ya inaccesible.

El pasaje a que aludimos (p. 22-23) evoca la imagen de la tumba del Museo de Paestum, la inmersión como el salto a una dimensión imaginaria y a este paisaje contraponen la anciana el «hostil y árido» de la asolada llanura palentina adonde fueron destinados, que refleja el «desierto» de su ánimo, de su frustración. Este se identifica con trabajo, penalidades y soledad, porque allí ya no podían contar con la ayuda de

---

<sup>30</sup> Llamazares, J., «El español y el paisaje», en *El País* (9 de agosto de 2009).

la familia ni los convecinos en las tareas agrícolas, ni tampoco celebrar con ellos los festejos ni disfrutar de su amistad y compañía en la vejez.

La visión del paisaje es además antropomórfica, adquiere la semblanza de las gentes que lo habitan, la música de sus voces o el silencio del abandono, lo que determina su carácter acogedor o inhóspito: el difunto Domingo echa de menos a sus convecinos más que el paisaje geográfico en sí. Sufrió tanto por la separación de los amigos y del resto de la familia que no quiso regresar de nuevo al lugar –cuenta Agustín– para no verlo muerto, para recordarlo tal como era cuando estaba vivo «Un día me dijo [...] que prefería recordar este valle tal como era, como hacía con las personas que se morían. Se negaba siempre a verlas para poder recordarlas vivas»<sup>31</sup>. Esa mirada sobre el valle con sus gentes incluye también la memoria de los antepasados que lo construyeron: Virginia, la hija, cree que la voluntad de su padre de que echaran sus cenizas allí obedece a que deseaba que su espíritu alentara en aquellos valles con el de sus antepasados, quienes con su esfuerzo habían edificado los pueblos y labrado sus campos: «Como los de sus antepasados, que son los míos, aquellos hombres y mujeres que construyeron nuestra memoria generación tras generación y de los que aquí estamos hoy somos herederos»<sup>32</sup>.

Teresa también manifiesta su nostalgia por aquella antigua paz rural perdida para siempre, que conoció de niña: «Aunque era muy chiquilla cuando me marché de aquí, también yo sigo amando estos montes y este valle sumergido bajo el agua cuyo recuerdo cada vez es más borroso en mi memoria, pero que añoro a pesar de ello»<sup>33</sup>. Su monólogo se cierra con un *epítome* que sintetiza su visión del pantano, que como a Ulises en el jardín de Alcinoos, si bien en sentido inverso, le devuelve reflejada en la belleza del mismo su propia tristeza en él: «La gente que lo contempla no sabe lo que hay debajo y dicen ¡Qué bonito! Y qué triste añado yo»<sup>34</sup>.

José Antonio, el otro hijo, no recuerda ya el valle antes de ser inundado, solo tiene de él las imágenes de cuando en una ocasión vaciaron el embalse para hacer obras de mantenimiento y quedaron a la vista los «cadáveres» de los pueblos sumergidos. Esta visión es la del propio Julio Llamazares, que nació, como hemos dicho, en Vegamián, uno de los pueblos sumergidos por el embalse del Porna.

En cierta ocasión el embalse fue vaciado y el pueblo surgió del lodazal. A partir de la visión de las ruinas, Llamazares escribió *Retrato de bañista*, tres poemas

<sup>31</sup> Llamazares, J., *Distintas formas de mirar el agua*, ob. cit., p. 184.

<sup>32</sup> Llamazares, J., *Distintas formas de mirar el agua*, ob. cit., p. 132.

<sup>33</sup> Llamazares, J., *Distintas formas de mirar el agua*, ob. cit., p. 34.

<sup>34</sup> Llamazares, J., *Distintas formas de mirar el agua*, ob. cit., p. 36.

que inspiraron el guion de una parte de la película «El filandón» (1984)<sup>35</sup> dirigida por José María Martín Sarmiento de la que Llamazares es protagonista. También en esa Llamazares se *zambulle* en el lago, en el pasado, en los recuerdos, como un acto simbólico, y recorre el viejo pueblo destruido. La imagen que describe es la de «la muerte» de los pueblos anegados por la presa y la visión de sus «cadáveres podridos».

En medio de aquel paisaje dantesco, lo que más admira a José Antonio es ver que el río todavía continúe corriendo por su cauce como antes de que construyeran el pantano, pasando por debajo del puente viejo, que también permanece en pie. Cuando Llamazares describe ese paisaje se coloca en el espacio liminar entre la vida y la muerte, representado por el agua que corre y el agua estancada, y el puente entre las dos orillas.

Los nietos y los allegados contemplan el paisaje desde el presente y desde la superficie, sin la enajenación dolorosa que produce el recuerdo, por lo que admiran su belleza, con las montañas llenas de flores espejándose en sus aguas. Todos, salvo Alex que, sabiendo lo que oculta, siente aprehensión: para él el agua quieta despide un olor pútrido y tiene la sensación de estar ante un cementerio, una gran fosa común hecha con agua en lugar de tierra. Jesús, que tan solo tiene 19 años, proyecta su visión hacia el futuro, piensa que el pantano un día será desecado, como la laguna de Palencia antes de que fueran a vivir a ella los abuelos, y que volverá a renacer; lo imagina lleno de árboles y caminos que llevan de un pueblo a otro.

El pantano del Porma no es, pues, solo el lugar físico y real de la acción, no es un decorado, es un símbolo múltiple; lo que muestra y oculta constituye el foco principal de la trama. La capacidad de atracción y rechazo a un tiempo que posee sobre los personajes que lo contemplan reside en su belleza exterior y en lo siniestro que encierra. Es un territorio ambiguo, lo que hace que desconcierte las miradas y turbe las conciencias de quienes lo observan.

A esas miradas de los integrantes del cortejo se añade al final la de un automovilista que pasa casualmente por allí, y al verlos imagina que son turistas que visitan el lago en un día de primavera. Él aporta la visión superficial o evasiva de la sociedad en general, que ignora o prefiere ignorar lo que no le gusta, en este caso lo que se oculta bajo los pantanos.

La ceremonia fúnebre termina cuando Agustín arroja la piedra al agua y pronuncia mentalmente su frase de despedida. El significado es polisémico: Agustín

---

<sup>35</sup> El guion de la parte correspondiente se ha publicado con el título *Retrato de bañista* (Badajoz, Oeste Ediciones, 1995). La película incluye otras cuatro historias de otros tantos escritores leoneses: Antonio Pereira, Luis Mateo Díez, José María Merino y Pedro García Trapiello, enhebradas junto con la de Llamazares por un filandón, al modo del *Decamerón* o de *Los cuentos de Canterbury*.

quiere tender un puente entre las orillas de la vida y de la muerte. Igual que su padre no quiso ver el antiguo pueblo «muerto», para recordarlo vivo, tampoco él quiere mirar sus cenizas. La piedra que arroja al lago y el pensamiento que formula, «para que mi padre nunca se olvide de dónde estoy y de dónde tiene su casa» (p. 186), es a un tiempo una despedida y una exhortación al reencuentro, y remite a la fórmula de hospitalidad del que ofrece su casa al huésped: «Vuelva cuando quiera. No olvide que aquí tiene su casa». Con ello se subraya, junto con la pérdida de la casa, la de las tradiciones y los lazos vitales. El acto de depositar una piedra en una tumba forma parte de la tradición de los ritos funerarios. También los judíos, por ejemplo, evitan mirar al difunto, para recordarlo de vivo, y depositan una piedra sobre la tumba como símbolo de la eternidad del alma y de los vínculos de unión perdurables entre los familiares y el difunto.

Por último, como *colofón* de la obra, encontramos una cita de Juan Benet, el ingeniero que construyó el pantano, que a modo de una voz en off (el *deus ex machina* de la tragedia griega) resuena sobre el escenario vacío que acaba de abandonar la comitiva. La cita nos permite confrontar su mirada sobre el paisaje con la de los damnificados por la construcción de la presa: «Todo el aire de esa región queda reducido a bien poco: una sierra al fondo, una carretera tortuosa y un monte bajo en primer plano [sic]». Como se puede apreciar, el ingeniero Benet lo observa pragmáticamente, prescindiendo en su visión de las personas que lo habitan.

El paisaje se rodea en la obra de unos valores simbólicos que se remontan en su origen al mundo griego: el agua del pantano es un espacio liminar entre la vida (su belleza exterior primaveral) y la muerte (la destrucción que encierra). Es el estanque donde se sumergen en busca de los recuerdos y del que emergen los «cadáveres» de los pueblos que oculta. Esa doble mirada de los integrantes del cortejo contrasta con la del automovilista y con la del ingeniero que lo consideran solo desde el aspecto turístico o profesional, respectivamente.

## 5. CONCLUSIONES

Las tragedias griegas narraban las desventuras del hombre enfrentado a los designios de los dioses o del destino, y más tarde el Romanticismo, recogiendo y revolucionando ese concepto clásico, mostraba al personaje trágico como víctima de una suerte injusta. A partir de entonces el género dramático ha ido asumiendo paulatinamente el tono de denuncia social. Hoy en día la tragedia no solo no ha perdido vigencia, sino que además ha ido cobrando nuevos significados, y se materializa continuamente en los distintos sucesos que padece la humanidad. El eje central de la tragedia griega consistía en tratar de restablecer el orden alterado de los hechos, sacar

a la luz el deber en el plano político y ético, explicando la conflagración subyacente entre el individuo, el destino y el poder representado por los dioses.

Adoptando una estructura formal similar a la de la obra clásica, en *Distintas formas de mirar el agua* Llamazares bucea en el interior de los personajes y se plantea el conflicto entre las aspiraciones del ser humano y el destino adverso, entre su indefensión y el poder, simbolizado por las instituciones públicas: de una parte, el individuo ligado a sus tradiciones y a sus afectos; de otra, los pensamientos convencionales propios de nuestra civilización desarrollista que trata de justificar los sacrificios que el individuo ha de hacer en aras del bien común, del progreso.

El autor muestra en esta novela, una vez más, su capacidad y agudeza de observación, de nuevo encontramos la misma atención a la riqueza del mundo exterior e interior que en novelas precedentes, el mismo esfuerzo por comprender la interrelación entre ambos, por revelar el sentido oculto que se esconde tras la apariencia, tras la presunta inocencia de los hechos, mostrando así una forma de expresar con transparencia y belleza el misterio que encierran ciertos lugares, que es el hilo conductor de su obra y lo que constituye una de las características más sobresalientes de su producción.

En *Distintas formas de mirar el agua* Llamazares no denuncia de manera explícita los hechos, sino que arroja una piedra al pantano para que volvamos la mirada en aquella dirección. El autor adopta en esta obra una perspectiva social moderna que desvela los errores de una parte de la sociedad que actúa de manera errónea y destructiva sobre la naturaleza y el individuo. Y haciéndonos reflexionar nos exhorta a valorar y respetar esa naturaleza así como a los que aún viven en armonía con ella.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS SUÁREZ, I., «La prosa de Julio Llamazares», en Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, 2000, vol. 2, pp. 476-485.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. y CASAS A. (eds.), *El universo de Julio Llamazares. Actas del «Grand Séminaire» de Neuchâtel, 26 de mayo de 1998*, vol. 3, Université de Neuchâtel, Suiza, 1998.
- ANDRÉS-SUÁREZ, I., KUNZ, M., VALLS GUZMÁN, F., «Bibliografía de Julio Llamazares», en *Cuadernos de narrativa*, 3 (1998), pp. 171-180.
- ARAQUE JIMÉNEZ, E., «Implicaciones territoriales de una gran obra hidráulica: el embalse del Tranco (Cabecera del Guadalquivir)», en Universidad de Alicante (ed.),



- Investigaciones Geográficas*, 57, 2012, pp. 61-79. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10045/24872> [Consultado 06-04-2015].
- BELMONTE SERRANO, J., «Memoria triste de la España menguante: *La lluvia amarilla*, de Julio Llamazares», *Babel. Littératures plurielles*, 13 (2006), pp. 211-228.
- CÁRCAMO, S., «Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 33 (2006), Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/afollama.html> [consultado 05-06-2015].
- CARRUESCO, J., «El concepto y las formas del paisaje en la Grecia antigua», en *Antiqua. Jornadas sobre la antigüedad*, Centro Cultural Koldo Mitxelena de Donostia, 2012. Disponible en: <http://www.guipuzkoakultura.net> [consultado 05-07-2015].
- HERPOEL, S., «Entre la memoria y la historia: La narrativa de Julio Llamazares», en P. Collard (ed.), *Simposio Internacional «La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas», 18-19 de noviembre de 1994*, Ginebra, Librairie Droz, 1997.
- LÓPEZ LÓPEZ, C. M., «Distintas formas de mirar el agua, espero lírico de la memoria», en *Monteagudo*, 21 (2016), Universidad de Murcia, pp. 339-344.
- LLAMAZARES, J., *En Babia*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- \_\_\_\_\_, *Retrato de un bañista*, Badajoz, Oeste Ediciones, 1995.
- \_\_\_\_\_, «El español y el paisaje», *El País* (9 de agosto de 2009).
- \_\_\_\_\_, *Distintas formas de mirar el agua*, Alfaguara, 2015.
- MAINER, J. C., «Voces sobre las aguas», *El País. Babelia. Crítica literaria*, (13 de febrero de 2015).
- MASTROMARCO, G. y TOTARO, P., *Storia del teatro greco*, Firenze, Le Monnier Università, 2008.
- MIÑAMBRES, N., «La lluvia amarilla, de Julio Llamazares: el dramatismo lírico y simbólico del mundo rural», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 502 (1988), pp. 20-21.
- \_\_\_\_\_, «La narrativa de Julio Llamazares», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 572-573 (1994), pp. 26-28.
- MORTARA GARAVELLI, B., *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.
- NAVAJAS, G., «La opción ética en la novela: el caso emblemático de Julio Llamazares» en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *El universo de Julio Llamazares. Actas del «Grand Séminaire» de Neuchâtel, 26 de mayo de 1998*, vol. 3, Université de Neuchâtel, 1998, pp. 13-30.
- OVIDIO, P. N., *Obras Completas*, Antonio Ramírez de Verger (ed.), Madrid, Espasa, 2005.
- PHILLIPS, P., «La memoria del paisaje en los viajes de Julio Llamazares», en Marrero Henríquez, J. M. (coord.), *Pasajes y paisajes: espacios de vida, espacios de cultura*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 105-124.

- RAVENET KENNA, C., *Memoria y Tiempo en la Narrativa de Julio Llamazares*, Stanford University, 1996.
- RODAS, C. B., «La Guerra civil en la novela española actual: ¿metáfora o mito?», en VV.AA., *De historias y ficciones. Estudios literarios españoles*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan, Argentina, 2001, pp. 51-66
- SCHIAVON, N., *Clima. Il cammino della scienza*, Bologna, ART Servizi Ed., 2012.
- SUÁREZ RODRÍGUEZ, M. A., *La mirada y la memoria de Julio Llamazares: paisajes percibidos, paisajes vividos, paisajes borrados (memoria de una destrucción y destrucción de una memoria)*, León, Universidad de León, 2004.
- Valls guzmán, F., «En el horizonte de la literatura. La prosa periodística de Julio Llamazares», en Andrés-Suárez, I. y Casas A. (eds.), *El universo de Julio Llamazares. Actas del «Grand Séminaire» de Neuchâtel, 26 de mayo de 1998*, vol. 3, Université de Neuchâtel, Suiza, 1998, pp. 41-56.
- \_\_\_\_\_, «El eco de la guerra civil (Algunos ejemplos: Julio Llamazares, Pilar Cebreiro y Antonio Muñoz Molina)», en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica (colección *Letras de humanidad*), 2003.