

LUNA DE LOBOS DE JULIO LLAMAZARES:
EL NARRADOR-PROTAGONISTA A PARTIR DEL PACTO NARRATIVO¹

DIANA N. DIACONU

Universidad «Alexandru Ioan Cuza» Iași, Rumanía
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Desde una perspectiva sociocrítica, el artículo se propone leer en la forma, a nivel del discurso, la evolución que experimenta a lo largo del desarrollo de la trama el protagonista que, al mismo tiempo, es el narrador de la historia. La categoría de *héroe novelesco, problemático, moderno* (en el sentido de Lukács y Bakhtin), relacionada con la clásica distinción de Benveniste entre *enunciación histórica* y *enunciación novelesca*, a la par que el cotejo de la novela con la película que ha inspirado, permite estudiar en todos sus matices el discurso novelesco polisémico y muy rico en sugerencias que recuerda los orígenes poéticos de la escritura de Julio Llamazares. Ángel, el protagonista, maestro de la escuela del pueblo, combate en el bando republicano, después de cuya derrota es cada vez más perseguido, y pasa a ser un rostro de viajero que aspira a borrar sus huellas desapareciendo entre la multitud, amparándose en el anonimato y convirtiéndose en un «hombre invisible» más. Su destino incita a una reflexión sobre el choque de mentalidades premodernas, modernas y postmodernas en la sociedad española traumatizada por el gran drama de la guerra civil.

Palabras clave: Sociocrítica, discurso, protagonista, narrador.

Abstract

From a sociocritical point of view this article purports to read on the discourse level, the evolution that the main character experiences throughout the novel. This main character also happens to be the narrative voice of the novel. The analysis of the *novelistic, problematic or modern hero*, in the sense proposed by Lukács and Bakhtin closely linked to the well-known distinction introduced by Benveniste between *historical* and *novelistic enunciation* as well as the comparative study with the film issued from the novel, allows us to conduct a nuanced study of the polysemic novelistic discourse, rich in thought provok-

¹ Texto de la ponencia presentada con motivo del Coloquio rumano-alemán de literatura española actual (la obra de Julio Llamazares), Iași, 23-26 de octubre de 2004.

ing images. Such images which constitute constant reminders of Julio Llamazares' poetic stance. Angel, the village's schoolmaster, fought with the Republican faction as the circle kept closing in, and finally became just a traveller whose only aspiration is to disappear among the crowd, feeling safe in his anonymity and turning into another «invisible man». The destiny of the main character invites us to reflect on the clash between premodern, modern and postmodern mentalities in a traumatized post-Civil-War Spain.

Keywords: Sociocriticism, discourse, main character, narrative voice.

Luna de lobos se abre con un epígrafe autógrafa que impacta por su brevedad y sencillez:

En el otoño de 1937, derrumbado el frente republicano de Asturias y con el mar negando ya toda posibilidad de retroceso, cientos de huidos se refugian en las frías y escarpadas soledades de la Cordillera Cantábrica con el único objetivo de escapar a la represión del ejército vencedor y esperar el momento propicio para reagruparse y reemprender la lucha o para escapar a alguna de las zonas del país que aún permanecían bajo control gubernamental.

Muchos de ellos quedarían para siempre, abatidos por las balas, en cualquier lugar de aquellas en otro tiempo pacíficas montañas. Otros, los menos, conseguirían tras múltiples penalidades alcanzar la frontera y el exilio. Pero todos, sin excepción, dejaron en el empeño los mejores años de sus vidas y una estela imborrable y legendaria en la memoria popular².

Antes de que arranque la novela y de que el lector se vuelva consciente de haber aceptado las «reglas del juego» propuestas por el novelista, estas palabras escuetas que precisan el telón de fondo histórico social del libro anticipan un primer elemento importante del pacto narrativo: la insinuación paulatina de lo subjetivo en la expresión objetiva, impersonal. La coexistencia de ambos tipos de discurso, objetivo y subjetivo, se constata a lo largo de toda la novela, tanto en las notaciones del narrador-protagonista, que van privilegiando, sin embargo, el discurso subjetivo, como en sus diálogos con los demás personajes. Los excombatientes, los cuales en el presente de la narración luchan sencillamente por la supervivencia, esconden su tensión, su inquietud, su rebeldía nacidas de la situación límite que están viviendo, bajo una actitud impasible que se deja leer al comienzo de la novela en las réplicas breves, neutras, que no dejan aflorar sus vivencias personales. A partir de este momento inicial, la subjetividad disimulada bajo una tercera persona, se irá infiltrando en el texto, ganará cada vez más terreno hasta terminar suplantando enteramente el discurso objetivo, al cerrarse el pacto narrativo. De esta manera, la propia forma de la obra lleva implícita, a nivel del discurso, sin necesidad de enunciarla directamente, la idea de la agudi-

² Julio Llamazares, *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral, 1992 (1ª edición en 1985).

zación hasta el paroxismo de los problemas planteados por el argumento y de la evolución psicológica correspondiente de los personajes.

Al mismo tiempo, el epígrafe permite que la novela empiece *in medias res*, lo cual tiene como efecto un aceleramiento de su ritmo. Se crea una tensión que reaparecerá después, de manera sincopada, a lo largo de toda la obra, imprimiéndole un ritmo jadeante. Aunque sea a nivel del subconsciente, se le transmite al lector que no hay ni un segundo que perder, que la huida de los refugiados ha empezado ya y con ella empieza para él también una carrera loca hacia el punto final de la novela; que, los momentos de tregua no serán, ni para los unos, ni para el otro más que efímeros de aquí en adelante.

Con una breve tregua empieza la novela y con el mismo tipo de discurso impersonal, en tercera persona que, también en el epígrafe, creaba la impresión de testimonio imparcial, sobrio, con gran fuerza de impacto. Parece que nadie asume el discurso, que se va a dejar hablar a los hechos mismos. Pero este tipo de enunciación, que Benveniste llamó «histórica», es incompatible a la larga con la posición novelesca, al contrario, es típica de la posición épica, del mundo premoderno de la epopeya, de las civilizaciones «cerradas» que describe Bajtín, las cuales funcionan según normas antiguas, apriorísticas, y en las cuales el individuo todavía no ha emergido; por consiguiente, el héroe solamente posee en el más alto grado unas cualidades que pueden darse en otros miembros de la colectividad a la cual pertenece y de la cual no se distingue cualitativamente. Este tipo de héroe épico existe también en *Luna de lobos*, aunque, por supuesto, no se confunde con el protagonista. Lo identificamos fácilmente con el personaje de Ramiro, apodado el «Manco de la Llánava», el jefe de la partida republicana de la cual sólo quedan los cuatro refugiados del comienzo de la historia. Si Ángel es el tipo de héroe problemático y, por eso, el protagonista de la novela, como se verá más adelante, Ramiro, en cambio, es protagonista de la acción, lo que explica también las modificaciones que opera la película inspirada en esta novela con respecto a la obra original, en el sistema de personajes. En la película —la cual se centra mucho más en la acción que la novela— Ramiro se convierte en protagonista y todos los demás personajes gravitan alrededor suyo: por ejemplo, Juana, hermana de Ángel en la novela, es hermana de Ramiro en la película; el padre de Ángel en la novela igualmente pasa a ser padre de Ramiro en la película, etc. Gracias a esto, el foco de la cámara de filmar se centra en Ramiro, el cual protagoniza todas las escenas-clave de la obra cinematográfica³.

³ Se trata de la película homónima, basada en la novela, dirigida por Julio Sánchez Valdés, según un guión de Julio Llamazares y Julio Sánchez Valdés, con Santiago Ramos, Antonio Resines, Álvaro de Luna y Kiti Manver.

Volviendo ahora a la novela: aunque se abre con una enunciación histórica, como vimos, ya en la primera página no tarda en surgir y en asumir el discurso el *yo* del narrador-protagonista del libro, el antiguo maestro del pueblo, Ángel, con lo cual la enunciación se revela ser en realidad «discursiva» (Benveniste), es decir producida por un centro evaluador individual, distinto de la mirada de los demás. Por supuesto que esto no anula el primer efecto producido, el de un testimonio objetivo, desnudo y sobrio —sobre todo porque se hace sutilmente, con los medios propios del discurso literario—, sino que le añade la evaluación subjetiva sin la cual no habría creación novelesca. La tercera persona encubre ahora a menudo una enunciación discursiva, haciéndola pasar por objetiva, a primera vista. «Ramiro se ha sentado junto a la puerta del chozo de pastores...» pero, en la siguiente frase, ya no es Ramiro quien «contempla absorto la riada de piedras y de barro que el aguacero arrastra por la ladera de la montaña» y cuya silueta «se recorta en la abertura de la puerta como el perfil de un animal inmóvil, quizá muerto» (pág. 11). Aquí protagonista es, en realidad, la mirada de Ángel, esta mirada que cae sobre Ramiro y que interpreta también el paisaje. Y cuando se nos cuenta que Ramiro «olfatea la noche como un lobo herido» (pág. 12), ya es más obvio aún que en realidad se trata de las vivencias y de las apreciaciones del narrador-protagonista. La voz de Ángel, cuya importancia es decisiva en la novela, nunca aparece en primer plano, casi siempre se expresa indirectamente y no acalla las voces de los demás. Se escucha directamente la voz firme y llena de confianza de Ramiro mirando el aguacero, se apunta la sonrisa optimista de Gildo, en cambio la evaluación menos esperanzada de Ángel llega indirectamente, velada, a través de la descripción:

—Bueno. Parece que esto se acaba —dice.

Y mira brevemente hacia el rincón donde su hermano, Gildo y yo, acurrucados junto a la hoguera de leña verde y amarga, intentamos en vano protegernos de la lluvia que se cuele por la techumbre hacia el interior.

—En cuanto baje la noche, cruzamos el puerto —dice Ramiro encendiendo su cigarro—. Al amanecer, estaremos ya al otro lado.

Gildo sonrío desde el fondo de sus ojos grises, bajo el pasamontañas. Arroja otro manojo de ramas a la hoguera. Las llamas brotan, alegres y amorosas, en la espiral del humo que sube al encuentro con la lluvia a través de los cuernos empapados. (pág. 11)

Semejantes matices, más sutiles, que llegan a expresarse únicamente mediante las palabras en la novela, como este dueto de la esperanza y de la desesperanza, se pierden en la película, la cual, por esta razón es menos rica en significado y a veces, por unívoca, resulta más optimista: se queda con la voz de los luchadores, de los hombres de acción y acalla la voz del protagonista, la cual, finalmente, es la más importante en la novela. Es por

eso que en la película el único que no puede morir antes del final es Ramiro mientras que en la novela el único probable superviviente de toda la antigua partida de Ramiro es Ángel.

Ángel sí es distinto cualitativamente de sus compañeros, es el único hombre culto y por eso es autor de unas evaluaciones y reflexiones de las que no serían capaces los demás. Así no haya sido elegido para protagonizar la película (que privilegia claramente la acción), Ángel es, en cambio, protagonista de la novela: tiene todo el perfil del héroe problemático moderno (Lukács), el cual posee una clarividencia sobre el mundo y el destino humano ajena a los demás.

Al principio de la novela coexisten las ideas —excluyentes desde el punto de vista lógico— de la pertenencia y de la no pertenencia de Ángel al mundo premoderno, a este universo rural, familiar, acogedor, protector. Cuando suben hacia el puerto de Amarza, el narrador-protagonista apunta que van «hacia el techo del mundo y de la soledad». El pueblo natal y sus alrededores bien conocidos son para él todavía El Mundo, pero un mundo que, a lo largo de la novela, le vuelve la espalda cada vez más, lo deja solo y desprotegido, acorralado por la desconfianza y la desesperanza, sin ningún valor firme que sostenga su «alma podrida» (pág. 145), como el perro abandonado, cuya imagen emblemática podría cerrar la primera secuencia significativa de la novela. Cada vez hay menos gente de la que se puede fiar, e incluso entre estos pocos que están de su lado aún menos son los que reconocen su dignidad humana. Éstos son más bien reliquias del viejo orden patriarcal, como los leñadores y el niño o el pastor con los que se cruzan fugazmente los excombatientes. En muy contadas ocasiones al protagonista se le presenta también en una luz que reconozca su grandeza, que lo coloque por encima de todos, que lo presente como a un ser casi sobrehumano, como a una figura legendaria. Su aparición casi milagrosa cerca del lecho de muerte de su padre es quizás el momento cuando más agrandado por las miradas asombradas de los vecinos se le muestra. Pero esta impresión, además de ser muy fugaz, queda casi anulada por las circunstancias de esta aparición en la velada: es obviamente demasiado tarde, el riesgo corrido por Ángel es enorme y lo conseguido es mínimo, apenas una ilusión, pues el padre que agoniza ya ni lo oye. Finalmente —y sin borrar del todo la imagen legendaria— lo que prevalece de Ángel es el hombre desvalido, solo, que se siente reducido a la condición animal y perseguido peor que una alimaña. Un hombre que sabe que «ya no tiene vuelta atrás» —como él mismo dice después de haber matado para sobrevivir— porque aquel mundo estable y ordenado, sostenido por certezas y valores firmes ya no existe. De todo aquello le queda a Ángel solamente una nostalgia por el mundo antiguo, la cual explica la atracción que sintió desde siempre por las montañas, «siempre

iguales, siempre quietas y en silencio» a diferencia de otros elementos de la naturaleza como el fuego, el viento, los ríos que «están vivos, [...] siempre en movimiento» (pág. 81).

Los pocos familiares y amigos fieles que no lo han traicionado, lo siguen ayudando, pero ya sin fe, desesperadamente, con un sentimiento doloroso de impotencia y resignación el cual culmina con las últimas palabras de Juana, su hermana: «Tienes que marchar de aquí, Ángel. Esta tierra no tiene perdón. Esta tierra está maldita para ti» (pág. 151). A diferencia de sus compañeros, Ángel ya no pertenece al universo del pueblo, ya no comparte la mentalidad tradicional, premoderna de los campesinos. La experiencia traumática de la guerra civil le ha transformado la identidad: nada queda ya del antiguo maestro del pueblo, personaje único, conocido y respetado por toda la colectividad. Basta recordar cómo hace Ángel el amor con la mujer del hombre de enlace —el que lo iba a poner en contacto con otro rebelde, El Francés—, para notar en seguida que se trata ya del amor moderno: rápido, sin palabras, casi robado a la vida, con una mujer apenas conocida, cuyo nombre ni siquiera se apunta en la novela. El comentario de Ángel al mirar impotentemente como las llamas destruyen la casa de Tina llevándose su vida y la de Ramiro, el último compañero que le había quedado, es también la reflexión de un hombre moderno, sin el consuelo de la protección divina: «Y una densa columna de humo negro se funde con la noche ofreciendo a un dios bárbaro e impasible el bramido brutal de las vacas abrasadas» (pág. 121).

Si se contraponen escenas como éstas a la tradicional muerte del padre, a cuya velada acuden casi todos los vecinos del pueblo, se alcanza a apreciar el abismo que separa ya a Ángel de los suyos y de la pequeña sociedad patriarcal, premoderna, donde la muerte, como la misma vida, no es individual, todavía, sino pública. Es la muerte «domesticada», en palabras de Ph. Ariès⁴, la cual, por ser compartida con los demás y por esa creencia en la prolongación de la vida en el más allá y en los herederos, carece del dramatismo de la muerte moderna, individual y definitiva. Ángel ha perdido la fe en todos estos consuelos premodernos, por eso le obsesiona la idea de que sus existencias ya no son humanas, sino de meros animales o de «muertos en vida», hombres con el alma podrida, que están bajo el signo de la luna —«sol de los muertos».

Como los españoles recién salidos de la guerra civil, Ángel se enfrenta a todos los problemas que conlleva la modernidad (la soledad, el abandono

⁴ Véase *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Barcelona, El Acantilado, 2000.

de los dioses, la desesperanza, etc), pero sin beneficiarse, al menos, de sus grandes promesas, pues la libertad y la dignidad humana son lo primero que se les niega rotundamente a él y a sus compañeros. En las últimas líneas de la novela —donde siempre se puede leer en qué concluye el pacto narrativo—, el foco se restringe, se centra de manera no disimulada en el protagonista y su presente, el de la narración, el discurso se vuelve declaradamente subjetivo, ya no esconde al «yo». Un viajero con papeles falsos sale, rumbo hacia ninguna parte, camino del exilio, en un tren que lo arrastra. Su destino y su vida están en manos del azar. Nada tiene que ver este viajero con el antiguo maestro del pueblo. Esta figura plenamente novelesca, este hombre moderno y a la vez ya desengañado por la modernidad emerge del discurso mismo, de las distintas modalidades literarias de la enunciación discursiva por la cual se opta. Por esta razón, es únicamente el texto el que permite conocer el verdadero rostro de Ángel, visto en toda su complejidad.