



Espectrología o La escritura intermedial de Julio Llamazares

Claudia Hammerschmidt

Universität Jena

Claudia.Hammerschmidt@uni-jena.de

Resumen

El artículo versa sobre la relación intrínseca entre la escritura intermedial de Julio Llamazares y su temática del pasaje, entendiendo por intermedialidad no la inclusión armónica, sino la intermitencia producida por la incorporación de un medio a otro. Así, la obsesión por la recuperación siempre insuficiente del pasado individual y colectivo que caracteriza a sus textos, se refleja en la incorporación de técnicas mediáticas como las de la fotografía y las de la cinematografía que, por un lado, refuerzan el poder mimético de su escritura, pero por otro subrayan el intersticio o la llaga que se abre tanto entre los medios como entre presente y pasado. Lo que a Llamazares le interesa sobre todo son las pérdidas que en el acto de tránsito (existencial o medial) siempre ocurren –y son estos restos perdidos los que vuelven a sus textos, los intranquilizan bajo una superficie aparentemente llana y los que regresan como fantasmas inquietantes desde las lejanías suprimidas. Así, mientras que en sus novelas son las sombras del pasado que vuelven, en sus guiones para el cine –mucho más abiertamente políticos– es el tema de la migración legítima o ilegítima que se ilustra por el pasaje de fronteras y de medios. Y mientras que en las novelas la escritura intermedial se hace espectrología e ilustración del pasaje que debe franquearse para que lo inmóvil o muerto se ponga en marcha y vuelva sin, por eso, perder su anclaje en un tiempo y espacio pasados, en las películas se pone en escena el constante pasaje de la frontera en búsqueda de la supervivencia existencial. En los dos casos es sólo en el “entre” o más allá de la frontera, en su apertura y permeabilidad hacia los dos lados, que se abre un espacio para vivir.

Palabras clave: narrativa – cine – pasaje – intermedialidad – Julio Llamazares

El tema de las relaciones intermediales entre las artes, aunque se discuta en la teoría estética desde la antigüedad, es un tema íntimamente relacionado con uno de los aspectos centrales de la modernidad: el de la simultaneidad de acercamiento y de ruptura producidos por los medios de comunicación. No sólo son el siglo XIX y XX los que ven el desarrollo de medios técnicos como la fotografía y el cine, sino que la relación intermedial en sí, aunque parezca una inclusión del otro medio pacífica, homogénea o incluso necesaria para la propia constitución como es el caso de medios, ya de por sí plurimediales como el cine, siempre conlleva la noción de ruptura, de competencia, de devoración y, por último, de destrucción mutua tanto del medio incorporado como del receptor. En vez de constituir una simple presencia contigua de elementos o de citas de otros medios dentro de un medio receptor que así se ve reforzado estéticamente, lo que caracteriza al contacto intermedial es sobre



todo la necesaria intermitencia producida por la incorporación de un medio a otro.¹ En vez de llegar a una inclusión armónica de los medios utilizados, la intermedialidad siempre conlleva una intermitencia o apertura dolorosa del medio receptor a través del medio incorporado.

De esta manera, la intermedialidad refuerza el aspecto de cesura inherente a la noción de medio misma. El medio en todas sus connotaciones –como medio de comunicación, medio de transporte, medio ambiente, medio que sirve a una meta, punto medio de una distancia y hasta *medium* de una sesión espiritista que busca el contacto con el más allá–, implica siempre la confrontación de dos polos cuya distancia o diferencia supuestamente se supera en el transporte llevado a cabo por el medio. Pero, como sabemos a más tardar desde las reflexiones deconstructivistas sobre la escritura, el transporte no sólo acerca sino que separa al mismo tiempo en una *différance* sin límites. No existen los contactos inmediatos, cada comunicación se sirve de un medio que, al mismo tiempo que posibilita el transporte de un mensaje, abre la distancia entre los polos supuestamente unidos mediáticamente.-

Así, el "entre" de lo inter-medial escenifica lo que cada medio implica: no sólo la combinación lograda sino más bien la diferencia expuesta entre los polos puestos en relación. El vacío que se abre entre medios en su propia concatenación intermedial puede considerarse como la exteriorización de una no-coincidencia implícita en cada transporte. Ya McLuhan en su *Understanding Media* (McLuhan, 1995) propuso la tesis de que el cruce o la hibridación de los medios libera nuevas fuerzas y energías; en continuación, Joachim Paech (1997b: 335) determina la intermedialidad como la forma medial compleja cuya especificidad consiste en su figuración en tanto que forma de la diferencia entre distintos medios. De esta manera, lo que interrelaciona a los medios en el espacio intermedial, según Paech es justamente lo que los diferencia 'específicamente' (1997a: 16). Así, en lo intermedial siempre se abre una distancia, un intersticio o una llaga que, aunque posibilite el contacto o la transición hacia otro polo, al mismo tiempo lo aleja en su mismo intento de llegar a él.

Es en este sentido de apertura, de intermitencia o intersticio que el escritor leonés Julio Llamazares parece aprovecharse de la intermedialidad. Pero, a diferencia de escritores experimentales para los que la exploración de otras formas y técnicas (escriturarias o mediales) tiene su meta en sí², la incorporación intermedial de las técnicas de otros medios

¹ Cf. por ejemplo el análisis que hace Karl Prümm (1987).

² Cf. al respecto Joan Oleza (1996).



a Llamazares no sólo le sirve a una reflexión meta-estética, sino sobre todo al análisis de la realidad individual, social y política como se presenta en un mundo globalizado. La continuación y aceleración del proceso de destrucción de mercados económicos y de estructuras sociales sólidas, la pérdida de la memoria (tanto individual como colectiva), el abandono de las comunidades rurales, la inmigración a los centros económicos a costa de la propia identidad y dignidad son temas que se presentan dentro de un discurso que a su vez se constituye por trasplante de un medio a otro. Si, por un lado, la escritura de Llamazares es altamente intermedial al adoptar técnicas representativas sobre todo del cine o de la fotografía, sus temas ponen en escena la misma problemática del pasaje de un medio a otro al centrarse tanto en la recuperación de la memoria individual y colectiva a través de medios como la escritura, la fotografía o la cinematografía como en el pasaje de fronteras –tanto fronteras concretas entre países como simbólicas entre culturas y sus diferentes códigos hermenéuticos. Así, mientras que en muchos de sus textos Llamazares se aprovecha de la incorporación intermedial de medios técnicos para poner en evidencia la oscilación entre presencia y ausencia de los objetos representados, hace del proceso intermitente provocado por la trasposición a otro medio su tema predilecto que abarca problemas sociales y políticos de la realidad actual. Sus libros, que no se circunscriben a un solo género, sino que varían entre la poesía, la novela, el cuento, el ensayo periodístico, el libro de viaje y el guión cinematográfico, siempre ponen en escena tanto el trasplante de un medio a otro y de pasaje necesario para evitar la parálisis mortal en un *status quo* sin salida como las llagas y los fatales peligros de desarraigo producidos por tal transición. De todos modos, la puesta en escena del trasplante se da de manera diferente en sus textos literarios y en sus guiones: Mientras que sobre todo en sus novelas aplica técnicas de otros medios a su escritura y mientras que desde su tercera novela *Escenas de cine mudo* se dedica explícitamente a la exploración del funcionamiento de otros medios que no sean escriturales, en las películas en las que colaboró con un guión –y donde también incorpora otros medios que subrayan la distancia de la que sufre el protagonista como el teléfono, la carta o la fotografía–, su enfoque político es mucho más evidente porque hacen del trasplante intermedial el tema de la migración legítima o ilegítima motivada por causas económicas. En consecuencia, lo que a Llamazares siempre le interesa son las pérdidas que en el acto de tránsito existencial o medial siempre ocurren –y son estos restos perdidos los que vuelven a sus textos, los intranquilizan bajo una superficie supuestamente llana y los que regresan como fantasmas desde las lejanías suprimidas. En síntesis, Llamazares se aprovecha de la intermedialidad de un lado como procedimiento estético de su escritura que imita las técnicas de distintos



medios y, del otro, como tema básico de todos sus libros. De esta manera, al tema predilecto de Llamazares, el viaje (tanto espacial como temporal), la trasgresión de las fronteras, la vuelta desde espacios y tiempos lejanos, el nomadismo necesario tanto para un caminante romántico (al estilo de los *Rêveries d'un promeneur solitaire* del *citoyen* de Genève Rousseau) que busca sus raíces en el libro de viaje *El río del olvido* como para los excluidos del mercado mundial obligados a una inmigración clandestina y a una existencia sin raíces y "sans papiers", tal como los pone en escena en sus guiones cinematográficos, le corresponde al nivel formal una escritura intermedial que se mueve entre diversos medios y que implica especialmente la inserción inquietante y espectral de visiones fotográficas fluctuantes entre presencia y ausencia.

Ya la primera novela de Llamazares, la famosa *Luna de lobos* de 1985 que pone en escena la animalización paulatina y la muerte sucesiva de cuatro maquis escondidos en la Cordillera Cantábrica en una "historia del fracaso" (Beisel, 1995b: 65)³, se sirve de la escritura intermedial, en este caso cinematográfica, para ilustrar las llagas producidas por el acoso y la huida continua. Como lo demostró claramente Inge Beisel, aquí Llamazares rescata lo que durante la dictadura franquista se hizo invisible por imposición para

mantener presentes experiencias colectivas del pasado, que no tuvieron acceso a la historia oficial [...]. A través de la composición literaria, trata de activar, de "resemiotizar" las experiencias colectivas [...], de manera que pasen a formar parte del acervo cultural y se mantengan, de ese modo, asequibles. (Beisel, 1995a: 29)

Al imitar la focalización de una cámara subjetiva, la escritura adopta la perspectiva de Ángel, uno de los cuatro maquis –y el único que va a sobrevivir– que desde su perspectiva de acosado cuenta los sucesos casi simultáneamente a su transcurso.⁴ Su sintaxis muchas veces entrecortada, breve, jadeante, reproduce tanto su situación de huida continua como la de una cámara móvil⁵ y un montaje casi expresionista: "[G]rmos de tierra amarga se meten en mi boca. Levanto la cabeza entre la empalizada vegetal [...]. Busco la metralleta. Busco

³ En concreto, se trata del fracaso del frente republicano asturiano en 1937 y su siguiente persecución; en abstracto, por supuesto, se trata del fracaso de la humanidad.

⁴ Cf. por ejemplo la descripción siguiente: "Monte abajo, sobre los matorrales, rompiendo la niebla, he corrido con todas mis fuerzas hasta caer reventado en el fondo del valle, a la orilla del río [...]. Escucho. Asomo levemente la cabeza entre las espadañas y los juncos. Miro a mi alrededor: nada, el silencio, la niebla, las ovas enredadas en el centro del río y mi propio reflejo en la profundidad" (Llamazares, 2006a: 141).

⁵ Cf. también Guy H. Wood que constata explícitamente: "el maqui es una cámara móvil" (Wood, 1992: 82).



la oscura silueta de Gildo, inmóvil ya, como una sombra, en la tablada” (Llamazares, 2006a: 22).

A esta imitación de la cámara subjetiva y del montaje por medio del discurso narrativo se juntan transposiciones metafóricas que ayudan a transformar lo narrado en extensión visual del narrador. Como demostró Beisel, *Luna de lobos* está imbuido de metáforas antropomórficas que no sólo adscriben características humanas a la naturaleza, sino que al revés transforman a los cuatro héroes del relato en parte de la montaña que les sirve de escondite y en los lobos del título⁶:

No ha salido hoy tampoco la luna. La noche es sólo una mancha negra y fría sobre el perfil de los hayedos que trepan monte arriba, entre la niebla, como fantasmagóricos ejércitos de hielo. [...] De pronto Ramiro se detiene entre las urces. Olfatea la noche como un lobo herido. (Llamazares, 2006a: 12)

Esta visión analógica del mundo, manifiesta en las múltiples metáforas utilizadas – que, de paso, confirman la pretendida "visión poética" del autor⁷ y lo acercan a un cierto neorromanticismo (Izquierdo, 1995)–, reproduce al mismo tiempo fotográficamente la vivencia del narrador quien, esforzado por las circunstancias políticas, en una suerte de *mimikry*, debe transformarse en el medio en el que se mueve.

De manera muy parecida actúa otro procedimiento de escritura intermedial en el texto. La 'mirada elíptica' o 'sinecdóquica' de Ángel⁸ corresponde tanto a un discurso mimético de la situación donde el que se esconde y es acosado sólo consigue ver fragmentos de una realidad cuya totalidad le es vedada, como también al registro técnico de la cámara que se fija en algún detalle y lo agranda en un *close-up* amenazador: “Veo las botas de Ramiro aplastarse entre la hierba en dirección a la collada, trepar por la ladera de

⁶ Cf. por ejemplo la cita siguiente –ya utilizada por Inge Beisel (1995b: 199): "No ha salido hoy tampoco la luna. La noche es sólo una mancha negra y fría sobre el perfil de los hayedos que trepan monte arriba, entre la niebla, como fantasmagóricos ejércitos de hielo. Huele a romero y a helechos machacados. [...] De pronto Ramiro se detiene entre las urces. Olfatea la noche como un lobo herido. Su única mano señala en la distancia algún punto inconcreto delante de nosotros. –¿Qué pasa? –la voz de Gildo es apenas un murmullo entre el quejido helado de la niebla" (Llamazares, 2006a: 12).

⁷ Cf. Llamazares en la entrevista que le hizo Yolanda Delgado Batista (1999).

⁸ Cf. Inge Beisel (1995a: 71): "[O]tro procedimiento que merece la mención [...] es la reducción sinecdóquica de la narración, como síntoma de un modo elíptico de percepción. Esto se manifiesta tanto en la concentración en fragmentos de la realidad, como en la omisión de acciones (a veces emocionales) o en la falta de concreción de determinados contextos. La reducción sinecdóquica de la mirada hacia un fragmento de la realidad [...] funciona como un objetivo fotográfico que permite al lector acercarse más a la situación correspondiente".



la peña delante de mis ojos, del vapor jadeante que nace de mi boca" (Llamazares, 2006a: 43).

Esta cámara móvil en continuo movimiento que se mueve de detalle amenazador a detalle amenazador, no sólo posibilita la visualización de una percepción subjetiva, sino, también, como "cámara que actúa" (Wood, 1992: 84)⁹, le permite al discurso de Llamazares reproducir cinematográficamente la reducción paulatina de los medios vitales en que se mueve la acción y que constituye el foco de interés de esta "historia del fracaso": la reducción paulatina de la visión y del medio ambiente (que se restringen desde la montaña a la fosa en la casa paterna de Ángel) y también la reducción de la presencia de la acción en la conciencia colectiva. Mientras pasan los años de la primera a la cuarta parte de la novela, es decir los años 1937, 1939, 1943 y 1946, no sólo Ángel se convierte más y más en animal hosco y solitario que se ve cada vez más acosado, sino que la colectividad, por imposición dictatorial y por el simple paso del tiempo, niega y suprime cada vez más el recuerdo de estos hombres-lobos que viven como fantasmas en la oscuridad. Así, cuando por fin el último sobreviviente de los cuatro decide pasar la frontera a Francia en "este largo viaje hacia el olvido o hacia la muerte" (Llamazares, 2006a: 152), Ángel ya no es más que una sombra sin historia que viaja por una eterna nieve que borra todos los confines. La última frase, "Sólo hay ya nieve dentro y fuera de mis ojos" (Llamazares, 2006a: 153), diluye tanto la historia personal como la colectiva en un *fading* que termina en la ceguera o la nada, punto final o cero de una vida que ya dejó de existir hace tiempo –pero que sobrevive, gracias al recurso a técnicas cinematográficas, en el texto de Llamazares.

Tanto como los maquis de *Luna de lobos*, también Andrés de Casa Sosas, el viejo protagonista de la segunda novela de Llamazares, *La lluvia amarilla* de 1988, es un sobreviviente, un vivo-muerto que, como un zombi, se mueve en un ambiente que le es hostil y cuyas fronteras debe traspasar. Y también en *La lluvia amarilla* prevalece la escritura cinematográfica. Aquí se narran los recuerdos del último habitante de un pueblo abandonado de las montañas leonesas, Ainielle, que se negó a desertar de su hábitat y que se muere en y con él después de diez años de soledad absoluta¹⁰, sólo interrumpida por su

⁹ Cf. también Llamazares mismo, que en una entrevista afirmó con respecto al narrador de *Luna de lobos*: "Sólo puede contar lo que ve en ese momento y tan sólo lo que abarca su vista. Pero ocurre que es a la vez una cámara que actúa. Está viendo, pero también está huyendo o corriendo o disparando" (Marco, 1988: 28).

¹⁰ Según Beisel, al poner en escena la pérdida del espacio habitado y, por ende, de "uno de los partadores esenciales de la historia colectiva (Burke)" (Beisel, 1995b: 211), aquí Llamazares recurre otra vez al tema de la pérdida de una identidad colectiva e individual como ya se reflejó en *Luna de lobos*.



perro y por los fantasmas de su madre, su esposa y algunos vecinos que vuelven de la muerte para prestarle compañía.¹¹ Concentrándose en esta reducción de los contactos más o menos intersubjetivos de Andrés a un animal, a los vivos-muertos, a la montaña y a las ruinas tanto de las casas del pueblo abandonado como de la mente del protagonista, la novela se cuenta desde la agonía de Andrés en un fluir de la conciencia¹² o monólogo interior que se pierde entre los tiempos de su vida pasada y su muerte futura, ya que, todo al principio del texto, Andrés imagina su propia muerte que anticipa la visión del final, la llegada de los que van a encontrar su cadáver descompuesto.¹³ Así, la novela se presenta en forma de un *flash-forward* que inaugura un *flash-back* a su vez anacrónico por desordenado y elíptico. Dice Llamazares al respecto:

[E]scogí los últimos momentos de un hombre que recuerda, como si fuera una película, su vida y la vida del pueblo que va a morir con él. Es una novela escrita a tumba abierta porque se elimina toda apoyatura de diálogo. [...] La estructura de la novela es la de la memoria. Y la memoria es episódica. Una cosa lleva a otra y salta de atrás hacia adelante continuamente, por asociaciones disparatadas. (Marco, 1988: 29)

La mirada subjetiva del lobo Ángel que focalizaba lo que la rodeaba inmediatamente en un presente eterno, aquí se convierte en una mirada perdida en las lejanías temporales sin presente del anciano Andrés que no sólo se dirige al pasado, sino también al futuro en la proyección del pueblo después de su propia muerte. Además, las metáforas que en *Luna de lobos* correspondían casi a fotos inmateriales de la vivencia del narrador, aquí son medios que transportan lo intangible para desembocar, como el "murmullo verde" de la muerte o el "aullido del silencio", en la hipóstasis o materialización de las ausencias –tal como los fantasmas que vuelven del reino de los muertos para acompañar al que los alucina.¹⁴

Así se podría decir que aquí Llamazares generaliza la pérdida de la visión y de los contornos del mundo como se produce en el *fading* del final de *Luna de lobos* y la hace el tema central de su segunda novela desde el inicio. Consecuentemente, esta vez se sirve

¹¹ Es sobre todo por la presencia de estos muertos que *La lluvia amarilla* siempre se comparó con *Pedro Páramo* de Rulfo, el escritor abiertamente admirado por Llamazares (Marco, 1988: 24).

¹² Pardo Pastor relaciona esta "temática temporal y de la memoria" con Faulkner, Benet y la concepción filosófica de Bergson: "Un tiempo que fluye hacia la memoria del pasado" (Pardo Pastor, 2002).

¹³ Este fluir de la conciencia por otra parte provoca el ritmo narrativo tan distinto al de *Luna de lobos* – cf. Inge Beisel (1995b: 208:218). Beisel contrapone el ritmo regular de un fluir de la conciencia "de manera semejante al movimiento respiratorio" (1995b: 209) de *La lluvia amarilla* al ritmo alternante entre tensión y distensión de *Luna de lobos*.

¹⁴ Cf. al respecto: Baah (1996: 51-54).



menos del *close-up* que del *virage*, en una paulatina coloración monocromática y metonímica ya anunciada por el título¹⁵ que alude tanto a las hojas amarillas del otoño que caen en la montaña como a la mirada del protagonista que desde su soledad del pueblo montañoso abandonado se dirige al pasado que, a su vez, se hace paisaje¹⁶:

Día a día, en efecto, [...] la lluvia ha ido anegando mi memoria y tiñendo mi mirada de amarillo. No sólo mi mirada. Las montañas también. Y las casas. Y el cielo. [...] Lentamente, al principio, y, luego ya, al ritmo en que los días pasaban por mi vida, todo a mi alrededor se ha ido tiñendo de amarillo como si la mirada no fuera más que la memoria del paisaje y el paisaje un simple espejo de mí mismo. (Llamazares, 2007: 119)

Si entonces al final de *Luna de lobos*, al cruzar la frontera, el *fading* desemboca en la pérdida de la memoria, el *virage* de *La lluvia amarilla* que tiñe todo del mismo color y así suprime las fronteras entre las cosas equivale a la omnipresencia de la memoria que consume e imposibilita el presente.

Parece como si entre los dos, en su punto medio, se situara lo que sería la propuesta de Llamazares para tratar el conflicto entre el pasado y el presente, entre el anclaje en el hábitat y el cruce de la frontera, entre la inmovilidad y el movimiento continuo. Lo que permite encontrar este punto medio es el pasaje mismo que abre distancias y que posibilita no sólo la evasión, sino sobre todo la vuelta a lo perdido que por este mismo pasaje se transforma y recobra vida nueva.

¹⁵ Para la polisemia del amarillo y, por ende, del título cf. Beisel (1995b: 212-213) y Miñambres (1988: 20), que la 'traduce' de la manera siguiente: "la riquísima polisemia de 'la lluvia amarilla' (el olvido, el paso del tiempo, el efecto destructor de los elementos naturales, el origen de la tristeza...)"

¹⁶ De manera muy parecida se lee al principio del libro de viaje *El río del olvido*: "El paisaje es memoria. Más allá de sus límites, el paisaje sostiene las huellas del pasado, reconstruye recuerdos, proyecta en la mirada las sombras de otro tiempo que sólo existe ya como reflejo de sí mismo en la memoria del viajero o del que, simplemente, sigue fiel a ese paisaje" (Llamazares, 2008: 13). Pero como lo demuestran tanto el viajero del *Río del olvido* como Fernández, el protagonista de la película *El techo del mundo* (1995; director: Felipe Vega) para la que Llamazares escribió el guión (ver abajo), esta función de memoria del paisaje sólo funciona para los que vuelven. El que, como Andrés, siempre se quedó, se pierde y se diluye en algo que se hace absoluto y que ya no permite la toma de distancia. Hay que permitir que entre el que percibe y el paisaje percibido se haya interpuesto un lapso de tiempo o una distancia espacial de la cual se vuelve para que la función de memoria pueda ejercitarse. De esta manera, el paisaje adquiere la misma función que la fotografía (ver abajo).



Es Julio¹⁷, el protagonista narrador de la tercera novela de Llamazares *Escenas de cine mudo* (1994), el que pone en escena esta necesidad de tomar distancia a través de un pasaje al otro lado que posibilita la vuelta y así pone en marcha la memoria. Sólo la mirada retrospectiva de alguien que se fue y que volvió permite el desciframiento de un pasado que, en el momento de su actualidad inmediata, se sustrajo al desciframiento. Esta ruptura se vuelve necesaria para recuperar lo que nunca se poseyó. Como ya su título lo indica, también *Escenas de cine mudo* trabaja con las técnicas del cine y de la fotografía. Pero a pesar de que también aquí se trate de reconstruir un pasado colectivo que es el trabajo en las minas carbónicas de los años 50 y 60, la historia del pueblo leonés Olleros que aquí se reconstruye sirve sobre todo para ilustrar el intento de la recuperación de la historia individual del narrador a través de unas treinta fotografías heredadas de la madre.

¹⁷ La dimensión autobiográfica de la novela es evidente: no sólo el protagonista se llama Julio, sino que Olleros, el lugar donde fueron sacadas las fotos, es el mismo pueblo donde vivió Llamazares hasta sus 12 años, edad en que, tal el Julio de la novela, se fue del pueblo para estudiar en Madrid. Cf. al respecto la entrevista a Llamazares por Verónica Viñas (2008), donde el autor, preguntado por su última novela *El cielo de Madrid* (2005), cuenta su primera llegada a la capital española: "[S]eguramente surgió cuando yo tenía doce años y vivía en Olleros de Sabrero. Me vine a estudiar interno a un colegio de frailes capuchinos al lado del Pardo, cerca de donde vivía Franco. Lo que recordaré siempre de aquel viaje fue el túnel del Guadarrama. Era de noche y viajaba en un autobús con otros chicos que venían internos. Al cruzar el túnel apareció todo el horizonte de Madrid y el cielo lleno de luces, como si se hubiera iluminado la pantalla de un cine gigantesco delante de mis ojos. Cada vez que vuelvo por el túnel recuerdo aquella imagen, en la que seguramente está la idea en sentido embrionario de esta novela." Como se sabe, Llamazares no nació en Olleros, sino en Vegamián, el municipio desaparecido que estaba situado en la ribera del río Porma en el noreste de la provincia de León. Es curioso constatar que el municipio desapareció definitivamente el 23 de junio de 1969, bajo las aguas del embalse del Porma (hoy en día embalse Juan Benet), proyectado casi 15 años antes y construido justamente por Juan Benet, el ingeniero y autor de *Volverás a Región* que influyó mucho en la trayectoria de Llamazares. Así, como Olleros es el lugar donde se desarrollan las *Escenas de cine mudo*, hasta cierto punto Vegamián es el pueblo abandonado y destruido Ainielle donde agoniza Andrés, como lo indica el mismo Llamazares en otra entrevista al hablar de *La lluvia amarilla*: "Hacia mucho tiempo que quería escribir una historia sobre pueblos abandonados. Yo creo que el escritor no elige los temas; los temas le eligen a él, salvo que no tenga nada que decir, con lo cual puede escribir de cualquier cosa. Por mi propia biografía, por mi propia peripecia humana, yo estaba condenado a escribir una historia de pueblos abandonados. Yo nací en un pueblo que ahora está destruido" (Marco, 1988: 24). Vegamián resurge aparte como alusión a un pueblo abandonado en la película de Iciar Bollaín, *Flores de otro mundo* (1999), para la que Llamazares escribió el guión Cf. la publicación de este guión, junto con una charla entre Iciar Bollaín y Llamazares sobre su experiencia de colaboración, en Llamazares y Bollaín (2000); para el tema del pueblo abandonado, ver secuencia 73 (Llamazares y Bollaín, 2000: 147-149); además, es el tema explícito del guión para *El filandón* (1984), película de José María Martín Sarmiento basada en cinco cuentos de escritores leoneses (a parte de Llamazares, colaboraron Luis Mateo Díez, Antonio Pereira, Pedro García Trapiello y José María Merino). Casi milagrosamente, el guión de Llamazares, *Retrato de bañista* (que salió publicado en 1994 con el mismo título y con fotografías reales de Agustín Berrueta) no sólo hace resurgir al pueblo desaparecido a través de su designación, sino que coincide con el resurgimiento fantasmagórico pero real de Vegamián desde las profundidades "del embalse en que yacía desde hacía lustros; un decorado real que enseguida volvió a quedar sumergido" (Llamazares, 1995: 7).



Pero tanto como el libro pone en escena la distancia entre lo que el chico de las fotos vivió y lo que recuerda el que las mira, el libro ilustra la diferencia entre diversos medios empleados o imitados: la escritura, la fotografía y la película anunciada por el título del libro.¹⁸ El texto parece no cumplir con lo que promete, ya que se presenta menos como una película muda que como un álbum de fotografías habladas, "prose pictures" (Hirsch, 1997: 3)¹⁹ reproducidas en el texto a través del procedimiento retórico de la écfrasis. Lo que aquí prevalece cromáticamente son el blanco y el negro.²⁰ Tanto como Ainielle era un pueblo-espectro visitado por fantasmas y diluido en el amarillo de la conciencia podrida de Andrés, también Olleros, el pueblo minero lleno de pozos y ferrerías abandonadas, resulta un "espectro arquitectónico" (Llamazares, 2006b: 19) donde se mueven las figuras negras de los mineros en una nieve sempiterna que los hace surgir como fantasmas en una fotografía espectral²¹. Así, otra vez el tema y la técnica intermedial se reflejan mutuamente, ya que, como se sabe desde *La Chambre claire* de Roland Barthes, lo que diferencia a la fotografía de los demás medios es su calidad de representación espectral de lo que existió, ya no está, pero vuelve en la fotografía. Para Barthes, que por su vínculo al espectáculo y a lo espectral denomina a la foto explícitamente *spectrum*, la fotografía siempre se constituye por un *revenant*, algo presente-ausente que deambula entre las esferas distintas que son el presente y el pasado. Es espectral justamente porque hace regresar, al mismo tiempo que abre una diferencia temporal y hace visible el "avoir-été-là" de los referentes que ya no están.²²

¹⁸ Cf. también el prólogo "Mientras pasan los títulos de crédito".

¹⁹ Citado ya por Fiona Schouten (2006: 275).

²⁰ Desde el capítulo 16, sin embargo, se trata de fotos en color. Sin que la primera de éstas indique una fecha, debe ser desde 1968 que Julio descubre un mundo coloreado en las fotos, ya que es en este año que las fotografías en color, gracias a un aumento de la sensibilidad del material, se hacen la norma. Cf. Monaco (1995: 116).

²¹ Cf. la práctica espiritista de las 'fotografías espectrales' desde los años 1870 que pretendían establecer el contacto con los muertos y hacer aparecer señales del más allá. Cf. al respecto Clément Chéroux (2004). Algo parecido a estas fotografías espectrales se produce en las "prose pictures" de Llamazares en *Retrato de un bañista*; aunque, para precisar, habría que decir que son las fotos de Berrueta que parecen espectrales (ya que por la coloración le prestan una atmósfera misteriosa a las fotos de casas abandonadas, destruidas y medio inmersas), mientras que las "prose pictures" de Llamazares se acercan más bien a la fotografía de muertos, tan difundida en el siglo XIX. Aquí cuenta su encuentro en Vegamián con muertos que parecen estar durmiendo en sus camas. Por la escenografía espectral del pueblo inundado y reaparecido, sin embargo, la técnica de la fotografía espectral reproducida en las fotografías reales y la técnica de la fotografía de muertos imitada en el discurso de Llamazares se funden en el texto para, al mismo tiempo, marcar las distancias de un medio hacia el otro.

²² Pero la resurrección de los que ya no están, que regresan y reviven a través de la foto, no es un mecanismo automático y técnicamente repetible; todo al contrario, siempre es algún detalle pequeño producido por el azar que asalta al que la mira lo que constituye el *punctum* barthesiano –una punzada, un pequeño agujero, una mancha, una cortadura– y que garantiza la representación espectral de lo que fue. Es este pequeño detalle lo que en la fotografía establece el pasaje entre



Por esto el narrador Julio que se mira en las fotos y que ahí descubre la cercanía a la muerte de los mineros que antes no había percibido, constata que “[d]esde cada fotografía, nos miran siempre los ojos de un fantasma. [...] Desde cada fotografía, nos mira siempre el ojo oscuro y mudo del abismo” (Llamazares, 2006: 27).

El [abismo; C.H.] que yo veo ahora se abre entre ellos y yo y es tan profundo y oscuro que ni siquiera la mirada del fotógrafo que, sin saberlo, comenzó a abrirlo aquel día me sirve ya para poder cruzarlo sin que el vértigo del tiempo me llene de nostalgia y de melancolía. (Llamazares, 2006b: 55)

Estos abismos, rupturas o intersticios no sólo se abren entre el presente del que mira y el pasado que vuelve en la fotografía, sino entre los recuerdos mismos. Tanto como entre las fotografías del álbum no hay una continuidad explícita como la hay en las imágenes en movimiento del cine, tanto “[e]ntre cada recuerdo –como entre cada fotografía– quedan siempre unas zonas en sombra bajo las que se nos ocultan trozos de nuestra propia vida” (Llamazares, 2006b: 57).

Y es justamente para llenar estos trozos, huecos o pozos que entra en juego otro medio que conecta las imágenes entre sí y que a su vez es evocado por ellas. Se trata de la memoria que se activa por los *revenants* de las fotos y que, una vez puesta en marcha, debe revelar tanto lo que se esconde atrás de la fotografía como lo que queda vacío entre las imágenes. Es sólo por la memoria que se conecta una foto a la siguiente, de manera que de la yuxtaposición fragmentada de imágenes singulares del álbum se hace la película de la vida pasada:

Así, a simple vista, es todo lo que recuerdo, todo lo que podría escribir sobre esta imagen que el fotógrafo nos hizo sin que nos diéramos cuenta [...]. Pero, a medida que la contemplo, las figuras se mueven y cobran vida, y el paisaje va adquiriendo poco a poco dimensiones y relieve. Es la máquina del tiempo, que se enciende, el foco de la memoria que ilumina la película de aquella tarde de invierno y que la proyecta luego en la pantalla borrosa de los recuerdos y de los sueños (Llamazares, 2006b: 42-43).²³

tiempos y espacios alejados. Cf. Barthes (1994: 49): *punctum* - "piquûre, petit trou, petite tache, petite coupure [...] ce hasard qui, en (la photographie; C.H.), *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)".

²³ Así, la memoria cumple el mismo papel que la imaginación como la que aparece desde el inicio del libro y desde el primer recuerdo que le dio título al libro. Es el recuerdo de un niño de seis años parado de noche frente al cine "en el que hace ya una hora dio comienzo la película que sus padres están viendo sentados tranquilamente en el patio de butacas y que él ha de imaginar mirando las carteleras que anticipan a la entrada sus momentos principales" (Llamazares, 2006b: 23). Hay que llenar los trozos que faltan por la película que nos pasamos solitos.



*

De todos modos y quizás por la labor colectiva que implican, en las películas reales a las que Llamazares colaboró con un guión, la intermedialidad como ilustración del pasaje de fronteras se vuelve abiertamente tema político. Así, en las películas se pone en escena tanto el cruce de las fronteras reales y la siguiente inmigración legal o ilegal a los centros económicos del mundo globalizado como también su resultado, es decir el choque de culturas sufrido por el país receptor y sobre todo por el inmigrante amenazado con la pérdida de la propia identidad y dignidad.

Sobre todo en *El techo del mundo* el tema de la frontera que se traspasa está omnipresente. La película comienza con un montaje paralelo que presenta, por un lado, la ceremonia solemne en la que Fernández, después de veinte años de trabajar en Ginebra, recibe la ciudadanía suiza, y, por el otro, el intento frustrado de dos africanos de cruzar la frontera de España hacia Francia clandestinamente. Pero mientras los africanos, siempre capturados por la policía y mandados de vuelta a sus países de origen, continuamente intentan volver a pasar al otro lado de la barrera económica hacia el Eldorado Suiza, Fernández tiene que volver a España para recuperar su personalidad e historia perdidas. Esta pérdida ocurre en dos fases: Primero, al adquirir el nuevo pasaporte pierde su personalidad para asimilarse a su contexto.

SECUENCIA 1 de *TECHO*

Muy poco después, en un accidente de trabajo, Fernández pierde también su historia, la memoria de su pasado, lo que decide a sus hijas de llevarlo de vuelta a su pueblo natal para que la recupere a través del paisaje de su infancia.

Una de las escenas centrales de la película es esta vuelta hacia España con un Fernández sin memoria que perdió la noción de lo que la frontera implica:

SECUENCIA 2 de *TECHO*

Después de muchas adversidades y la fusión paulatina del tema de la inmigración clandestina de los africanos con el tema de reencuentro con el propio pasado, la película se termina con Fernández y su nuevo amigo Ousmane escapándose hacia una dirección desconocida, rumbo a una tierra de nadie o heterotopía que es el más allá de la frontera y que se abre a un horizonte abierto donde todo parece posible.

SECUENCIA 3 de *TECHO*



Baste con estos ejemplos para ilustrar la presencia del tema del trasplante de un medio a otro en las películas. Mientras que en las novelas de Llamazares la escritura intermedial se hace espectrología e ilustración del pasaje que debe franquearse entre los medios para que lo inmóvil o muerto se ponga en marcha y vuelva sin, por eso, perder su anclaje en un tiempo y espacio pasados, en las películas se pone en escena el constante pasaje de la frontera en búsqueda de la supervivencia existencial. En los dos casos es sólo en el "entre" o más allá de la frontera, en su apertura y permeabilidad hacia los dos lados, que se abre un espacio para vivir.

Bibliografía

Alonso, Santos (1998). "La poesía de Julio Llamazares. El canto épico de la memoria". Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *El universo de Julio Llamazares*, Neuchâtel, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Université de Neuchâtel, 31-40.

Andrés-Suárez, Irene (1998). "Trás-os-Montes: un viaje al corazón de Portugal". Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *El universo de Julio Llamazares*, Neuchâtel, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Université de Neuchâtel, 151-169.

Baah, Robert Nana (1996). "When the Dead Reappear to Comfort the Living: Julio Llamazares and the Poetry of Silence, Loneliness, and Death". *Selecta* 17: 51-54.

Baah, Robert Nana (1997). "Julio Llamazares' Unstoppable Journey to the Past: A Comparative Study of *La lluvia amarilla* and *Escenas de cine mudo*". *Selecta* 18: 71-82.

Baah, Robert Nana (1998). "Constructing a stylistics of compassion: Julio Llamazares and the poetry of abandonment, loneliness and death in *La lluvia amarilla*". *Hispanófila* 124: 35-49.

Barthes, Roland (1994) [1980]. *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil (Cahiers du Cinéma Gallimard Seuil).

Beisel, Inge (1995). "La relevancia de la memoria y del recuerdo en las obras narrativas de Julio Llamazares y Juan José Millás". Hans Felten y Ulrich Prill (eds.), *Juegos de la interdiscursividad. Actas de la sección VII del Hispanistentag 1995*, Bonn, Romanistischer Verlag, 23-36.

Beisel, Inge (1995a). "La literatura como arte mnemotécnico en *Luna de lobos* de Julio Llamazares". Federico Bonaddio y Derek Harris (eds.), *Siete ensayos sobre la cultura postfranquista*, Aberdeen, Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, 64-76.



- Beisel, Inge (1995b). "La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares". Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay (eds.), *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 193-229.
- Beisel, Inge (1995-1997). "Zur Relevanz von Gedächtnis und Vergessen als Semiose der Zeit: Thesen und ihre Illustration am Beispiel des narrativen Werkes von Julio Llamazares". *Fenster-Zeitschrift für Zeichen und Wirkung* 5/6: 9-47.
- Boyd-Swan, Francisco Reus (1995). "El cronotopo idílico en *La lluvia amarilla*". José Romera Castillo, Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbayo (eds.), *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor, 373-381.
- Cárcamo, Silvia (2006). "Del aforismo a la ficción: la memoria en Julio Llamazares". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 33 (URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/afollama.html>).
- Chéroux, Clément (ed.) (2004). *Le troisième œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard.
- Delgado Batista, Yolanda (1999). "Julio Llamazares. Mi visión de la realidad es poética". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 12 (URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/llamazar.html>).
- D'Ors, Inés (1998). "*Escenas de cine mudo: un álbum de fotos sin rostro*". Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *El universo de Julio Llamazares*, Neuchâtel, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Université de Neuchâtel, 135-149.
- Encinar, Angeles (1998). "El arte de contar historias y los personajes marginales en la narrativa breve de Julio Llamazares". Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *El universo de Julio Llamazares*, Neuchâtel, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Université de Neuchâtel, 57-71.
- Fernández, Luis Miguel (1996). "La transgresión del canon en la narrativa española contemporánea. El simulacro fílmico en Marsé y Llamazares". *Moenia* (Revista lucense de lingüística & literatura) 2: 293-307.
- Gamarra, Pierre (1989). "La machine à écrire. Le nocturne de Julio Llamazares". *Europe* 720: 178-180.
- Genovese, Gabriela (2007). "Volver del olvido. Sombras legendarias en *Luna de lobos*, de Julio Llamazares". Marta B. Ferrari (ed.), *De la letra a la imagen. Narrativas posfranquistas en sus versiones fílmicas*, Mar del Plata, Eudem, 43-61.
- Henn, David (2006). "Rivers, Roads, and Technical Considerations: The Travel Books of Julio Llamazares". *The Modern Language Review* 101/3: 715-727.
- Herpoel, Sonja (99-110). "Entre la memoria y la historia: La narrativa de Julio Llamazares". Patrick Collard, Ingeborg Jongbloet y María Eugenia Ocampo y Vilas (eds.), *La memoria histórica en las letras hispánicas*, Genf, Droz, 99-110.
- Hirche, Katrin (1995). "Julio Llamazares. *La lluvia amarilla*". Hans Felten y Ulrich Prill (eds.), *La dulce mentira de la ficción: ensayos sobre narrativa española actual*, Bonn, Romanistischer Verlag, 49-55.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard UP.
- Izquierdo, José María (1994-1995). "Aspectos plurifónicos de un monólogo en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares". *Explicación de textos literarios* 23/2: 1-12.



Izquierdo, José María (1995). "Julio Llamazares: un discurso neorromántico en la narrativa española de los ochenta". *Iberoromania* 1: 55-67.

Kunz, Marco (1998). "Realidad y ficción de un pueblo abandonado: *La lluvia amarilla*". Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *El universo de Julio Llamazares*, Neuchâtel, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Université de Neuchâtel, 119-133.

Labanyi, Jo (1994). "Espacio y horror en *Luna de lobos* de Julio Llamazares". Geneviève Champeau (ed.), *Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 147-155.

Linares, Félix D. (2005). "El Cielo de Madrid. El éxito y el fracaso en el arte. Entrevista". *Elcorredigital*, abril (URL: http://servicios.elcorredigital.com/auladecultura/llamazares_linares).

Llamazares, Julio (1995) [1983]. *Retrato de bañista*, (Fotografías de Agustín Berrueta), Badajoz, Los Libros del Oeste.

Llamazares, Julio (2005). *El cielo de Madrid*, Madrid, Punto de Lectura.

Llamazares, Julio (2006a) [1985]. *Luna de lobos*, Barcelona, Seix Barral (Booket).

Llamazares, Julio (2006b) [1994]. *Escenas de cine mudo*, Madrid, Alfaguara.

Llamazares, Julio (2007) [1988]. *La lluvia amarilla*, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve).

Llamazares, Julio (2008) [1990]. *El río del olvido*, Madrid, Punto de Lectura.

Llamazares, Julio e Iciar Bollaín (2000). *Cine y literatura (Reflexiones a partir de "Flores de otro mundo")*, (Ed. Joaquín Rodríguez), Madrid, Páginas de Espuma.

Macklin, John (1995). "Memory and oblivion: personal and rural identities in the narrative writings of Julio Llamazares". Ruth Christie, Judith Drinkwater y John Macklin (eds.), *The Scripted Self: Textual Identities in Contemporary Spanish Narrative*, Warminster, Aris & Phillips Ltd, 49-62.

Marco, José María (1988). "Julio Llamazares, sin trampas. Entrevista". *Quimera* 80: 22-29.

Martín-Márquez, Suan L. (1995). "Vision, Power and Narrative in *Luna de lobos*: Julio Llamazares' Spanish Panopticon". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 19: 379-387.

McLuhan, Marshall (1995). *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden-Basel, Verlag der Kunst.

Miñambres, Nicolás (1988). "*La lluvia amarilla* de Julio Llamazares: el dramatismo lírico y simbólico del mundo rural". *Ínsula* 502.

Monaco, James (1995) [1977]. *Film verstehen*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.

Monreal, Beatriz (1990). "Presencia machadiana en *La lluvia amarilla* de Llamazares". AAVV, *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Tomo III, Sevilla, Alfar, 149-159.

Navajas, Gonzalo (1998). "La opción ética en la novela: el caso emblemático de Julio Llamazares". Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *El universo de Julio Llamazares*, Neuchâtel, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Université de Neuchâtel, 13-30.

Oleza, Joan (1996). "Un realismo posmoderno". *Ínsula* 589-590: 39-42.

Orsini-Saillet, Cathérine (1998). "En torno a una poética de la frontera: *Luna de lobos*, de Julio Llamazares". Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *El universo de Julio*



Llamazares, Neuchâtel, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Université de Neuchâtel, 87-103.

Otero, Agustín (1996). "A viaje por *El Río del olvido*". *Monographic Review/Revista Monográfica* 12: 237-246.

Otero, Agustín (1998). "*Luna de lobos* de Julio Llamazares: la memoria popular en un espacio natural mítico". *Romance Languages Annual* IX: 641-644.

Paech, Joachim (1997a). "Intermedialität". *Medienwissenschaft* 1: 12-30.

Paech, Joachim (1997b). "Paradoxien der Auflösung und Intermedialität". Martin Warnke, Wolfgang Coy y Georg Christoph Tholen (eds.), *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*, Basel, Stroemfeld, 331-367.

Pardo Pastor, Jordi (2002). "Significación metafórica en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares". *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 21 (URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/amarilla.html>).

Penzkofer, Gerhard (2007). "La memoria anti-épica en las novelas de Julio Llamazares". Wolfgang Matzat (ed.), *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*, Frankfurt, Vervuert, 163-183.

Pörtl, Klaus (1995). "Die Einsamkeit der Helden in den Romanen von Julio Llamazares". Nikolai Salnikov (ed.), *Sprachtransfer – Kulturtransfer. Text – Kontext und Translation*, Frankfurt, Peter Lang, 273-275.

Prümm, Karl (1987). "Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder". *TheaterZeitschrift* 22: 95-103.

Ravenet Kenna, Caridad (1997). "Con la cámara en la novela, o el enfoque de Julio Llamazares". *Revista Hispánica Moderna* 50: 190-204.

Ravenet Kenna, Caridad (1998). "*El entierro de Genarín*: carnaval y espíritu ensayístico". Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (ed.), *El universo de Julio Llamazares*, Neuchâtel, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Université de Neuchâtel, 73-86.

Rien, Horst (2002). "Reales und Imaginäres. Eine Lektüre von Julio Llamazares' Roman *Escenas de cine mudo*". *Iberoromania* 55: 100-113.

Rizzi, Andrea (2005). "Julio Llamazares retrata en *El cielo de Madrid* el viaje hacia la madurez". *El País*. 18 de febrero.

Schouten, Fiona (2006). "Turning Photographs into a silent Film. Individual and collective memory en *Escenas de cine mudo* by Julio Llamazares". *Neophilologus* 90: 271-281.

Turpin, Enrique (1998). "El sol de los muertos. Una aproximación crítica a *Luna de lobos* de Julio Llamazares". Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *El universo de Julio Llamazares*, Neuchâtel, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Université de Neuchâtel, 105-117.

Valls, Fernando (1998). "En el horizonte de la literatura. La prosa periodística de Julio Llamazares". Irene Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *El universo de Julio Llamazares*, Neuchâtel, Institut de Langue et Littérature Espagnoles, Université de Neuchâtel, 41-56.

Veres, Luis (2001-2002). "Intertextualidad narrativa en los cuentos de Julio Llamazares". *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 19 (URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/llamazar.html>).



Viñas, Verónica (2008). "Zapatero es la última oportunidad de León para coger el tren del desarrollo". Diario de León. 2 de septiembre. (Edición digital: www.diariodeleon.es)

Wood, Guy H. (1992). "Autobiografía y Cinematografía en *Luna de lobos* de Julio Llamazares". George Cabello Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy H. Wood (eds.), *Cine-lit: Essays on peninsular film and fiction*, Portland, Portland State University, 80-91.

Filmografía

El filandón (1984; director: José María Martín Sarmiento) (película basada en cinco cuentos de escritores leoneses: Julio Llamazares, Luis Mateo Díez, Antonio Pereira, Pedro García Trapiello y José María Merino).

Luna de lobos (1987; director: Julio Sánchez Valdés)

El techo del mundo (1995; director: Felipe Vega).

Flores de otro mundo (1999; directora: Iciar Bollaín)

Datos de la autora

Claudia Hammerschmidt se doctoró en Filología Hispánica en 1999 con la tesis "*Mi genio es un enano llamado Walter Ego. Strategien von Autorschaft bei Guillermo Cabrera Infante*" (que ha dado pie a una traducción que se publicará a fines de 2008 como "*Mi genio es un enano llamado Walter Ego. Estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante*").

Ha sido ayudante de cátedra en el Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre España, Portugal y Latinoamérica en la Universidad de Colonia, colaboradora de investigación en la Facultad de Filología Románica de la Universidad de Colonia, investigadora en la Facultad de Filología Románica de la Universidad Friedrich Schiller de Jena y también profesora asociada en dicha facultad.

Se desempeña actualmente como profesora colaboradora en la Facultad de Filología Románica de la Universidad Friedrich Schiller de Jena y en la sustitución del catedrático de Filología Francesa e Hispánica en la misma institución.

Entre sus últimos trabajos podemos mencionar los artículos "Escribir (d)el exilio: Exorcismos del centro en ejercicios periféricos", "El cine de Almodóvar entre mensaje político y deconstrucción o De Franco a Europa pasando por *Carne trémula*" y "De



trasposiciones diabólicas y explosiones mediáticas: 'Las babas del diablo' y *Blow-Up*'. También ha llevado a cabo tareas de edición, participa en la preparación de un diccionario aún inédito y ha realizado diversas traducciones y entrevistas.

