

## Memoria y mito en la obra de Julio Llamazares

Adrià BALLONGA I MONTOLIU

Sorbonne Université

**Resumen:** La memoria, individual y colectiva, es el elemento central de la novela de Julio Llamazares *Escenas de cine mudo*. El artículo relaciona el proceso mnémico-narrativo con los elementos míticos propios del universo del autor. Tanto el lugar que se describe, Olleros, como la época correspondiente a la infancia del autor-narrador pueden ser leídos como espacios y tiempos fuera de la realidad. Además, la base del análisis se centrará en la revisión del mito platónico de la reminiscencia, que le sirve a Llamazares para recuperar este lugar y tiempo perdidos desde un proceso de conocimiento vía el reconocimiento. Las fotos que estructuran la novela sirven así de objeto mnémico. Son usadas para desvelar la memoria olvidada y proponer la recuperación de un pasado histórico desde la microhistoria.

**Palabras clave:** reminiscencia, mito, posmemoria, autoficción

**Résumé :** La mémoire, individuelle et collective, est l'élément central du roman *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares. L'article propose une lecture du processus mnémologique-narratif à partir de l'idée du mythe. Les éléments mythiques sont très présents dans l'œuvre : tant le lieu décrit, Olleros, que l'époque correspondant à l'enfance de l'auteur-narrateur peuvent être lus comme tels. L'analyse se concentrera notamment sur la révision du mythe platonicien de la reminiscence, qui sert à Llamazares à dévoiler ce lieu et ce temps perdus à partir d'un processus de connaissance par la reconnaissance. Les photos servent d'objet mnémologique pour dévoiler la mémoire oubliée et proposer la récupération d'un passé historique à partir de la micro-histoire.

**Mots-clés :** réminiscence, mythe, post-mémoire, autofiction

**Pour citer cet article / Para citar este artículo :** BALLONGA I MONTOLIU, Adrià, « Memoria y mito en la obra de Julio Llamazares », p. 21-41, in BALLONGA I MONTOLIU, Adrià et ROMANO, Julie (coord.), *Narradoc* N°2 « Résurgence du mythe et démythification dans la fiction espagnole contemporaine », mis en ligne sur [narrativaplus.org](http://narrativaplus.org) (NEC+), juillet 2026. <http://narrativaplus.org/Narradoc2/Memoria-y-mito-en-la-obra-de-Julio-Llamazares-BALLONGA-I-MONTOLIU.pdf>.

La memoria es un tema fundamental para la literatura de Julio Llamazares. Ya desde su primer éxito literario, *La lluvia amarilla* (1988),<sup>1</sup> este tema aparece en primera línea narrativa. Tratado de distintas formas, atraviesa toda su obra literaria, periodística y documental, adquiriendo la categoría de *leitmotiv*. Para no repetir lo que algunos artículos ya estudiaron, me centro aquí en la relación entre la memoria y el mito en su novela *Escenas de cine mudo* (1994).<sup>2</sup> A mi parecer, es la que presenta de manera más clara la obsesión del autor con las relaciones entre mito y memoria. Si analizo solo una de sus obras es, sobre todo, por falta de espacio en este artículo. Sin embargo, el análisis concreto puede ser leído también desde un plano general, debido a que memoria y mito se entremezclan y aparecen en gran parte de sus novelas. Si bien la trama y el planteamiento cambian, las obsesiones del autor se repiten.

*Escenas de cine mudo* se estructura a través de una serie de escenas fragmentarias sobre el pasado de Julio, el narrador. Estas se basan en los recuerdos de su infancia y de su temprana adolescencia. La rememoración surge de la contemplación de un álbum de fotos perteneciente a su madre y legado a Julio después de la muerte de esta. Las fotografías que contiene «resumen en treinta imágenes los primeros doce años de mi vida».<sup>3</sup> Así, el tema principal de la novela es la recuperación de la memoria del narrador a través de las fotografías del álbum, que permiten traer al presente los momentos de su pasado. De este modo se rememora el espacio-tiempo particular de Olleros, un pueblo minero de la cuenca de Sabero que hoy en día se encuentra en pleno proceso de despoblación. Considero que este tiempo (el de la infancia) y este espacio (el de Olleros) son míticos.

La infancia es un tiempo mítico porque, como escribe el narrador, los primeros doce años de su vida pertenecen a una dimensión «en la que el vaho de la memoria envuelve y difumina las imágenes».<sup>4</sup> La novela no trata de una simple reflexión sobre el «tiempo perdido» de la infancia. Si es mítica es porque ocurrió en un lugar y un contexto que ya no existen hoy en día. Las fotos del álbum atizan los lejanos recuerdos de las vivencias de un niño en Olleros. La infancia se mitifica, pues, como aquel tiempo de aprendizaje, de crecimiento y

---

<sup>1</sup> Julio Llamazares, *La lluvia amarilla* (1988), Barcelona, Seix Barral, 2022.

<sup>2</sup> Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo* (1994), Madrid, Cátedra, 2022.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 95.

descubrimiento propio al *bildungsroman*. Las escenas retratan un yo que ya solo existe en la memoria imperfecta del adulto, un yo que vivió en un lugar que, como él, también ha desaparecido.

Así pues, Olleros es una mítica Atlántida naufragada. El capítulo introductorio («Mientras pasan los títulos de crédito») nos inserta fácticamente en este mundo perdido. Consiste en un resumen de la historia de la cuenca minera del Sabero y, más concretamente, de la historia de Olleros. Estos apuntes históricos no están exentos de aura mítica, porque ya desde la primera frase se cuestiona la misma existencia del pueblo: «La pregunta no es si hay vida después de la muerte; la pregunta es si hay vida antes de la muerte».<sup>5</sup> La muerte a la que el narrador hace referencia no es la suya propia, sino la del pueblo minero. La pregunta cuestiona la verdadera existencia de este, una vez que sus minas fueron cerradas y empezó el proceso de despoblación. Este «pueblo duro y violento (por más que lo rodeara un bucólico y bellissimo paisaje) en el que se hacinaban y trabajaban más de ochocientas familias»,<sup>6</sup> ¿existió de verdad o solo fue la mera fantasía de la mente de un niño?

La historia de los orígenes de las minas del Sabero es, también, una mezcla de elementos fácticos y de aspectos legendarios. El texto nos traslada a principios del siglo XIX, cuando El Inglés llega a Olleros. Él es un «legendario personaje que apareció un buen día por la zona cargado de herramientas muy extrañas y sin otra compañía que un caballo».<sup>7</sup> De hecho, el Inglés buscaba el hierro que, supuestamente, los romanos habían olvidado en aquella zona. Es así como se excavó la primera mina, el Imponderable. Sus orígenes se basan en la leyenda «del hierro romano» que un señor inglés creyó. La mina misma se convertirá después en un lugar mítico, receptáculo de numerosas leyendas. Más tarde, Miguel Botías continuó la expansión minera. Aunque el ingeniero vasco también llegó allí seducido por el hierro romano, su pragmatismo lo llevó también a excavar para explotar los yacimientos del valle. Interesado por el hierro y el carbón, soñaba con que la cuenca de Sabero se convirtiera en un nuevo El Dorado, otra tierra mítica.

Las excavaciones de Botías, ya en ruinas cuando el narrador nació, sentaron el precedente para la creación de la Sociedad de Minas Palentino-Leonesa, que poseyó el primer alto horno de España,

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>6</sup> *Id.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 88.

aunque tuvo que cerrar diecisiete años después, en 1862, debido a la pésima calidad del producto. La Sociedad en decadencia es absorbida por Hulleras de Sabero, la gran empresa que convierte Olleros en «un pueblo de aluvión, crecido anárquicamente y hecho a golpe de oleadas siguiendo el curso del valle y los estrechos barrancos»,<sup>8</sup> que transforma la pacífica aldea de antaño en un «sucio y turbulento hacinamiento de casi cuatro mil almas». <sup>9</sup> El capítulo termina con una reflexión sobre la memoria y la realidad del pasado: el narrador se pregunta si su vida anterior en este espacio mítico no le convierte a él en fantasma, debido a la irrealidad de su existencia pasada.

Las fotos del álbum de su madre le ayudan a «recordar —¿o inventar?— aquellos años». <sup>10</sup> Las reflexiones metahistóricas mientras pasan los «títulos de crédito» (*sic*) me permiten introducir la perspectiva analítica de este artículo. Mi hipótesis inicial es que Llamazares no solo quiere recuperar un tiempo y un espacio míticos (en tanto que hacen referencia a un lugar y a una temporalidad que ya no existen), sino que el pasado se desvela a través de un proceso mnemónico-narrativo basado en la revisión del mito de la reminiscencia platónico. En efecto, la reminiscencia es el mecanismo que permite al narrador recobrar tanto el espacio de Olleros como el tiempo de su infancia. Así, *Escenas de cine mudo* emplea la teoría de la reminiscencia de Platón como fórmula literaria con la que el narrador reconoce su pasado individual como *verdad* y puede así recuperar el pasado colectivo de Olleros.

Para la mitología griega, Mnemosine es un titán, diosa de la memoria y del raciocinio, hija de Urano y de Gaia, amante de Zeus y madre de las nueve musas. Mnemosine instauro el mito de la memoria, que tantas veces ha sido retomado por la cultura occidental. Tenemos, por ejemplo, el Atlas Mnemosine, proyecto inacabado del historiador Aby Warburg (1866-1929), cuya intención era la de trazar las imágenes y los gestos de la antigüedad que han subsistido a lo largo de la historia del arte occidental. También Mario Praz publica en 1967 *Mnemosyne. The Parallel between Literature and Visual Arts*,<sup>11</sup> con el objetivo de estudiar la memoria estética de las épocas a través del paralelismo

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>11</sup> Mario Praz, *Mnemosyne: The Parallel between Literature and Visual Arts* (1967), Princeton, Princeton University Press, 1970.

cultural entre literatura y pintura. En todo caso, la diosa Mnemosine inspira sin lugar a duda toda la obra de Llamazares.

La condición de transterrado del propio autor explica el porqué de la presencia de Mnemosine en su obra. Julio Llamazares nació en 1955 en Vegamián, un pueblo leonés que se encuentra hoy en día sumergido bajo las aguas del río Porma. Construido por el reconocido escritor e ingeniero Juan Benet, en 1965 el embalse anega Vegamián, Campillo, Ferreras, Quintanilla, Armada y Lodares. La familia de Llamazares se muda a Olleros en 1957, nueve años antes de la inauguración del embalse. El hecho de haber nacido en un lugar que hoy en día ya no existe convierte al escritor en transterrado (expulsado del territorio donde nació por motivos geográficos y políticos). Esta condición explica en parte su interés literario por los lugares abandonados y los espacios míticos. Aunque aquí analice otra Atlántida autobiográfica, el Olleros de *Escenas de cine mudo*, Llamazares trata literariamente el sumergimiento del valle del Porma en *Distintas formas de mirar el agua* (2014).<sup>12</sup> Esta novela, contrariamente a la que aquí analizamos, presenta una multiplicidad de voces narrativas: es el canto coral de toda una familia transterrada, que retorna al embalse para esparcir las cenizas del patriarca, oriundo de Ferreras.

Julio Llamazares pasó su infancia en Olleros. Como en la novela, fue educado por su padre, que era el maestro de la escuela. En aquella época, la cuenca de Sabero era un bullicioso y próspero núcleo minero que contrasta profundamente con el abandono al que está sometido hoy día. Aunque no haya sido sumergido por ningún río, el cierre de las minas lo convierte en otro de los tantos pueblos de la provincia de León en progresivo abandono. En 1967, el autor llega a Madrid para seguir con sus estudios en el seminario de la Orden de los Capuchinos en El Pardo. En 1971 se mudará a León para estudiar derecho en la universidad. Se instala definitivamente en la capital de España en 1981, donde se dedicará al periodismo y a la escritura. Su éxito literario adviene en 1988 con *La lluvia amarilla*, monólogo del último hombre de Anielle, un pueblo aragonés deshabitado. El libro se convierte en todo un *longseller*.

A Llamazares se le ha incluido dentro del grupo de escritores de la llamada «nueva narrativa española de los 80», formado por Almudena

---

<sup>12</sup> Julio Llamazares, *Distintas formas de mirar el agua* (2014), Barcelona, Alfaguara, 2023.

Grandes, Ignacio Martínez de Pisón, Rosa Montero, Cristina Fernández Cubas, Javier Marías y Antonio Muñoz Molina, entre otros nombres. Sin embargo, algunos críticos y el escritor mismo insisten en que su literatura no sigue la estética propia de este grupo, consistente en una narrativa urbana y en una temática *light* que buscaba evadirse de la realidad para olvidar el triste pasado franquista.<sup>13</sup> Sin querer extenderme más en su biografía, Llamazares no solo ha publicado novela, sino que también ha ejercido de poeta, de escritor viajero y de guionista cinematográfico.

## LA REMINISCENCIA DESDE LA AUTOFICCIÓN

Una cuestión planea sobre toda la novela de *Escenas de cine mudo*: ¿se trata de un relato de vivencias reales, es decir, autobiográfico, o de una simple ficción? La cuestión es importante, porque de su respuesta depende toda la interpretación del texto. En el caso que estudio aquí, si consideramos el relato puramente ficcional, la reminiscencia del pasado debe interpretarse solo como un juego literario. En cambio, si es autobiografía, el pacto autobiográfico (según lo determina Philippe Lejeune) nos permite interpretar la reminiscencia como una exposición de la realidad de antaño, de la vida *histórica* de Olleros en aquella época.

Sin embargo, al autor no le interesa clarificar estos conceptos. De hecho, justo antes del primer capítulo, un párrafo puramente metaliterario pone en crisis todo el debate sobre la ficcionalidad o la realidad de lo explicado en esta obra. Transcribo el parágrafo entero, signado por «El autor»:

Esta novela, que no otra cosa es por más que a alguno le pueda parecer una autobiografía (toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción), se sitúa en una época y en unos escenarios que existieron realmente. Aunque los nombres no son los mismos, salvo excepciones, ni las historias que allí ocurrieron son exactamente estas, unos y otras se les parecen bastante, al menos en mi recuerdo. Cualquier parecido con la realidad *no* es, por tanto, mera coincidencia.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Konstantinos Paleologos, «Julio Llamazares o la historia que se borró», *Estudios Humanísticos. Filología*, 39, 2017, p. 42.

<sup>14</sup> Llamazares, *Escenas de cine mudo*, *op. cit.*, p. 85.

Parece que a Llamazares no le gustan las categorizaciones de la narratología. Afirmando que es una novela, para luego, entre paréntesis, decir que ficción y autobiografía son lo mismo, el autor se aleja de todo debate en torno a la veracidad de la autobiografía y a la falsedad de la ficción. Insiste, empero, en que los escenarios relatados son reales, mas se excusa de la poca fiabilidad de su memoria. El parecido con la realidad, en efecto, no es mera coincidencia, sino que es la base de esta novela. El carácter autobiográfico se diluye en la ficción, creando un relato de autoficción.<sup>15</sup> Este párrafo prologal introduce dos claves de lectura: primero, el aspecto mnémico (la ambigüedad de la memoria a la hora de exponer una realidad pasada); segundo, el contrato de lectura propio de la autoficción (novela autobiográfica o autobiografía ficcional). Efectivamente, recordar es inventar una realidad que, sin embargo, contiene puntos de referencia reales.

Más allá del prólogo, ciertos aspectos del texto son puramente autobiográficos. En primer lugar, el nombre del narrador, Julio, instauro la semejanza con el autor propia de los relatos autobiográficos.<sup>16</sup> El padre del narrador, como el del escritor, es el maestro de la escuela de Olleros. Además, el espacio novelístico se corresponde con el espacio geográfico donde Llamazares vivió y creció. También, como comenta Orsini-Saillet, encontramos desde el primer capítulo:

[...] une évocation de la remise en cause de la limite entre le texte et le hors-texte si l'on met en rapport la dédicace du roman – « a mi madre que ya es nieve » –, avec le lien entre la neige et la mort dans toute l'œuvre de Llamazares et avec les premières indications que livre le narrateur dans la fiction : il fait allusion à sa mère qui justement vient de mourir.<sup>17</sup>

Cabe añadir el hecho de que algunas de las anécdotas de *Escenas de cine mudo* fueron ya explicadas por el autor en varios artículos de prensa, en los cuales no hay duda de la relación entre la identidad del autor y del narrador.

En relación con el sujeto de enunciación autoficcional, es interesante comentar el proceso de reminiscencia desde un presente equiparable al de la escritura de la novela. En más de un capítulo, el narrador viaja

---

<sup>15</sup> Catherine Orsini-Saillet, «La mise en scène d'une mémoire : *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares», *Hispanística XX*, 17, 2000, p. 99.

<sup>16</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

<sup>17</sup> Orsini-Saillet, art. cit., p. 101-102.

al pasado desde el presente en el que es sujeto recordante. Estos fragmentos están escritos en presente de indicativo y suelen contener reflexiones filosóficas en torno al tema de la memoria. Veamos cómo se opera este cambio temporal poniendo en relación el capítulo 1 con el capítulo 3. El primero, titulado «Horizontes lejanos», comienza con un recuerdo *in medias res* fruto de una fotografía que solo nos es descrita en las últimas líneas. En ella, Julio posa delante de la cartelera de El Minero, el cine comunal de Olleros. El capítulo inaugural permite al narrador presentar justamente la reminiscencia platónica revisada con la cual articulará el resto de la novela. La escena nos presenta a un Julio niño que observa los fotogramas del cine de Olleros. La imaginación de las películas que no podía ver, a través de los fotogramas, instauro un paralelismo para con las fotografías que le llevan a recordar el pasado. Esta escena, «qui correspond à un temps évoqué, un temps hors-champ, est au présent, temps grammatical habituellement réservé à la description pure des photos pour en suggérer le côté atemporel».<sup>18</sup> Es justamente su carácter intemporal el que permite establecer el doble paralelismo: Julio niño reconstruyendo las películas a través de los fotogramas / Julio adulto reconstruyendo el pasado desde las fotografías del álbum.

En cambio, el tercer capítulo («La Colina del Diablo») nos sitúa en un momento posterior, más próximo al tiempo coetáneo a la redacción del libro, en el que el narrador se encuentra en el parque de Grönwald, en Berlín. Explica que ha sido enviado allí para hacer un reportaje por un periódico español.<sup>19</sup> La mitad del capítulo evoca sus paseos berlineses hasta que llega a la Colina del Diablo, la montaña artificial nacida de los escombros de la Segunda Guerra Mundial. La colina le sirve para evocar por correspondencia de sentidos las escombreras de Olleros, que remiten finalmente a una fotografía de Julio con su hermano delante de una de ellas. La evocación del pasado a través de la sugestión de una experiencia del presente real del narrador se repite varias veces, siempre precediendo a la descripción de la fotografía. Así, el narrador puede saltarse la línea cronológica marcada por el orden de las fotografías en el álbum y proponer un discurso desordenado y ambiguo como la memoria misma. La línea cronológica y la línea sugestiva corresponden a las dos dimensiones del recuerdo.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>19</sup> Llamazares, *Escenas de cine mudo*, op. cit., p. 103.

<sup>20</sup> Orsini-Saillet, art. cit., p. 108.

La ambigüedad de la autoficción plantea otra cuestión importante en cuanto al tratamiento literario de la reminiscencia: la oscilación entre recuerdos reales y los inventados. A Llamazares le interesa dicha ambigüedad, porque coincide con su particular visión de la memoria. Como comenta Valcárcel, el autor «indaga en los mecanismos que rigen el funcionamiento de la memoria: de la memoria como despensa de la imaginación y de la imaginación como vertebradora de la urdimbre narrativa».<sup>21</sup> En efecto, a los recuerdos del pasado lejano, el narrador se acerca desde la literatura. Literaturizar el recuerdo (la historia individual) contiene, sin lugar a duda, un trabajo de imaginación y, acaso, de pura ficción. Es así como el contexto espaciotemporal de la infancia del narrador, tan parecida a la del autor, se transforma en el universo diegético de una ficción.<sup>22</sup> Este universo también es mítico, porque incluye en él el tiempo de la infancia y el espacio de Olleros en aquella época en la que era un bullicioso centro minero. El propio autor comenta, en una entrevista, que la verdad del recuerdo es siempre ambigua y que la ficción no es necesariamente falsa, sobre todo cuando ayuda a reconstruir un pasado muy real. Hablando de *Escenas de cine mudo*, comenta:

No son memorias [...], sino una reflexión sobre cómo funciona la memoria, ya que la memoria funciona como una cámara de cine. [...] La memoria recuerda sin palabras y en blanco y negro, por lo que el escritor, al tomarla como fuente literaria, tiene que poner los colores y las palabras para llevar el empeño a su término.<sup>23</sup>

## LA REMINISCENCIA PLATÓNICA: RECORDAR ES RECONOCER

La cita anterior nos permite introducir el tema de la reminiscencia platónica. El proceso de rememoración se basa en un doble movimiento: el recuerdo es desvelado desde la mirada (la contemplación de la imagen) y reconstruido a través de la escritura (de la ficción). Las fotografías del álbum se relacionan con el acto de imaginación de Julio niño delante de la cartelera de El Minero. Ahora, de adulto, contempla las fotos del mismo modo, transformándolas,

---

<sup>21</sup> Carmen Valcárcel, «Introducción», in Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo*, Madrid, Cátedra, 2022, p. 35.

<sup>22</sup> Orsini-Saillet, art. cit., p. 112.

<sup>23</sup> Alonso Santos, «Llamazares: “La memoria recuerda en blanco y negro”», Entrevista», *Leer*, 71, 1994, p. 30-32.

gracias a la imaginación, en «fotogramas de un *continuum*».<sup>24</sup> Estas le permiten organizar el relato como si fuera un montaje cinematográfico. Las fotografías «se mueven y cobran vida como aquellas carteleras que veía en la vitrina del Minero».<sup>25</sup> Son escenas de cine mudo, porque los recuerdos contienen siempre espacios de silencio, de mutismo, de olvido:

Entre cada recuerdo —como entre cada fotografía—, quedan siempre unas zonas en sombra bajo las que se nos ocultan trozos de nuestra propia vida; trozos de vida a veces tan importantes, o tan significativos, como los que recordamos.<sup>26</sup>

Los silencios que contienen estos momentos recuperados del olvido solo pueden llenarse a través de la imaginación, es decir, de la ficción.

Cada capítulo del libro está ligado a la descripción de una fotografía. Sin embargo, no están insertadas en el texto, sino que se describen con un proceso de écfrasis.<sup>27</sup> Una vez más, el lector no sabe si existen realmente o son figuraciones del narrador. Ahora bien, debido al pacto autoficcional establecido en el párrafo introductorio, su existencia debe suponerse verdadera. El proceso descriptivo sirve entonces como proceso mnémico: las fotografías se transforman en objetos puros que permiten desvelar lo olvidado. Así, como el objeto visual no está insertado en el texto, la rememoración funciona a través de un doble proceso: primero, la contemplación de la fotografía por parte del narrador lleva al conocimiento del recuerdo. Segundo, la literatura permite insuflar vida al recuerdo imperfecto, narrándolo y transformándolo en texto literario. Con la narración de las escenas surgidas del recuerdo (estos «pies de foto personales para este álbum perdido de mis años en Olleros»),<sup>28</sup> se recupera el pasado, pero no habría posibilidad ni de relato ni de rememoración sin el objeto fotográfico externo al texto. Además, el proceso de écfrasis exige que el lector reconstruya la fotografía para que así pueda entender el proceso mnémico. Imaginándola, acompaña al narrador en su reminiscencia.

Al relacionar las fotografías con los fotogramas de la cartelera de El Minero, el narrador introduce un paralelismo. La contemplación de los

---

<sup>24</sup> Valcárcel, *op. cit.*, p. 35.

<sup>25</sup> Llamazares, *Escenas de cine mudo*, *op. cit.*, p. 111.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>27</sup> Valcárcel, *op. cit.*, p. 52.

<sup>28</sup> Llamazares, *Escenas de cine mudo*, *op. cit.*, p. 111.

fotogramas sueltos de las películas despertaba en él la fabulación y, a través de ella, el conocimiento:

El niño, ahora, está muy lejos de ese pueblo sobre el que tiembl[a] la lluvia y [...] vaga ahora por las calles de una ciudad misteriosa en la que, en vez de pabellones, hay hoteles y, en lugar de vagonetas, automóviles que brillan bajo la luna como diamantes.<sup>29</sup>

Del mismo modo que las fotografías, los fotogramas son el elemento clave para entender la revisión del mito platónico de la reminiscencia.

Platón desarrolla la teoría del conocimiento en el diálogo *Menón*<sup>30</sup> y la alegoriza a través del mito del carro alado en *Fedro*<sup>31</sup> (sección 246a-254e). En este mito, Platón compara el alma humana a un carro con un auriga y dos caballos alados. Uno de ellos es bello y bueno: corresponde al alma que quiere elevarse hacia el mundo de las ideas. El otro es todo lo contrario; representa los vicios del cuerpo que no permiten al alma levantar el vuelo. El filósofo explica también la teoría de la reencarnación de las almas: al escoger la segunda vida, solo las almas que han contemplado la Verdad del mundo de las ideas pueden reencarnarse en el ser humano. Con la reencarnación, el alma olvida y, para aprender, debe establecer un proceso de reminiscencia de la verdad contemplada antaño. Sin embargo, debido al caballo malo (a la prisión del cuerpo y de sus vicios), no todo hombre puede llegar al conocimiento de la Verdad. Solo el filósofo logra hacerlo:

[...] el hombre debe realizar las operaciones del intelecto según lo que se llama idea, procediendo de la multiplicidad de percepciones a una representación única que es un compendio llevado a cabo por el pensamiento. Y esta representación es una reminiscencia de aquellas realidades que vio antaño nuestra alma, mientras acompañaba en su camino a la divinidad, miraba desde arriba las cosas que ahora decimos que «son» y levantaba la cabeza para ver lo que «es» en realidad.<sup>32</sup>

Así, Platón desarrolla una filosofía precristiana en la que el cuerpo es la prisión del alma y la causa del olvido de la Verdad. La única forma de elevarse al mundo de las ideas es a través del conocimiento, y este se adquiere por un proceso comparativo y filosófico que consiste en rememorar lo olvidado. *Grosso modo*, aprender es recordar. Para

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>30</sup> Platón, *Menón* (388 a.C.), traducido del griego por Alfonso Gómez-Lobo, Santiago de Chile, Universitaria, 2002.

<sup>31</sup> Platón, *Fedro* (370 a.C.), traducido del griego por Luís Gil Fernández, Madrid, Editorial Dykinson, 2009.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 165.

Platón, la reminiscencia, clave del conocimiento, es posible gracias a 1) el conocimiento matemático del mundo y 2) una aproximación filosófica a los objetos reales, es decir, al objeto puro sin ser deformado por el contacto corporal (a la idea del objeto).

Llamazares no comparte la visión precristiana de Platón, pero la rememoración del pasado a través del objeto puro de la fotografía se asemeja al proceso de conocimiento propio de la reminiscencia platónica. De hecho, *Escenas de cine mudo* se construye a través de un acto de reminiscencia que lleva al conocimiento de aquello que se había olvidado: la infancia de Julio y Olleros ahora ya inexistente. Como subraya Valcárcel, «la memoria del narrador no tiene extensión en el tiempo o en el espacio sino profundidad».<sup>33</sup> En una metáfora magistral, el autor la compara con las minas de Olleros:

Las minas deben de tener memoria. O mejor: la memoria es una mina oculta en nuestro cerebro. Una mina profunda, insondable y oscura, llena de sombras y galerías, que se va abriendo ante nuestros ojos a medida que avanzamos dentro de ella; una mina tan profunda como los hundimientos de nuestros sueños. Así, a medida que yo avanzaba en aquella, en mi memoria se iba encendiendo una luz [...] que alumbraba cada vez con más intensidad la propia mina de mis recuerdos. De algunos de ellos ni siquiera tenía ya conocimiento.<sup>34</sup>

La luz que alumbraba la propia mina de recuerdos olvidados es la de las fotografías que, en tanto que objetos puros platónicos, recuperan del olvido los recuerdos. De esta forma, la memoria es *reconocimiento* de la realidad olvidada.

Las fotografías del álbum están también relacionadas con la muerte. Cuvardic García pone en relación la novela de Llamazares con las teorías postestructuralistas sobre la fotografía. En concreto, Roland Barthes desarrolla en *La Chambre claire*<sup>35</sup> el concepto de *punctum* fotográfico. Son los trazos de vida que los muertos dejan en las fotografías, como si estas congelaran para siempre la vitalidad que tenían cuando se tomó la fotografía. Barthes escribe: «Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement».<sup>36</sup> Muchas de las personas que aparecen en las fotografías que Julio describe llevan ya tiempo muertas. La imagen

---

<sup>33</sup> Valcárcel, *op. cit.*, p. 46.

<sup>34</sup> Llamazares, *Escenas de cine mudo*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>35</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 15.

congelada del pasado permite recuperar el recuerdo porque muestra un instante único e irrepetible (el de la fotografía) que, debido al *punctum*, permite resucitar momentáneamente a los muertos.

La fotografía abre una brecha temporal, aunque ilusoria, que permite al narrador trasladarse al momento en que la foto fue tomada. Es así como la novela «tematiza una de las más importantes reflexiones sobre los escritos teóricos postestructuralistas sobre la fotografía: su relación ontológica con la muerte, con la ausencia».<sup>37</sup> La otra muerte que retratan es la de Olleros entero: ya no se trata aquí de recordar a un familiar o amigo muertos, sino de recobrar un lugar que ya no existe como antes.

Así, como venimos diciendo desde el principio, la realidad olvidada que se recupera desde la reminiscencia es al mismo tiempo aquella individual del yo-Julio y aquella colectiva del pueblo (de sus gentes, de sus paisajes, de la microhistoria). Describiendo las vidas que antaño poblaron este mundo mítico —en tanto ya no existe hoy en día—, el narrador se apropia también de las otras memorias, como si su yo se desintegrara para dejar hablar a los otros:

Son recuerdos de cocinas muy humildes, de padres que ya no existen, de provincias y de pueblos muy lejanos. Recuerdos de escuelas pobres, de adolescencias fugaces, de maletas, de caminos, de muchachas, de autobuses y de trenes renqueantes en los que llegaron a Olleros cuando todavía eran jóvenes y recuerdos, sobre todo, de esa mina.<sup>38</sup>

Aunque mayoritariamente son las fotografías las que permiten la rememoración, a veces esta sucede por correspondencia de sentidos y, siempre, en ocasión de un viaje. Lo cierto es que el narrador se presenta a sí mismo siendo, ya adulto, un viajero acérrimo. Se define incluso como un ser errante, también debido a su condición de transterrado:

A veces pienso si mi obsesión por el tiempo no estará provocada por mi carácter errante, del mismo modo que mi pasión viajera ha hecho nacer en mí una particular mirada del paisaje [...]. Tal vez por eso, los viajeros y los hombres errabundos (quiero decir: los que andamos por

---

<sup>37</sup> Dorde Cuvardic García, «*Punctum* fotográfico y construcción de la memoria personal y colectiva en *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares», *Études Romanes de Brno*, 33(2), 2012, p. 67.

<sup>38</sup> Llamazares, *Escenas de cine mudo*, op. cit., p. 160.

la vida sin destino) compartimos la misma afición a asomarnos a los puentes y a las fotografías.<sup>39</sup>

El viaje o, más adecuadamente, la errancia, permite a Julio vivir un sinfín de experiencias muy distintas a la nieve y el carbón que gobernaron su infancia y temprana adolescencia. Sin embargo, su vida de trotamundos le lleva en todo caso de regreso al Olleros mítico. Desde Lisboa, Bagdad, Berlín o Nueva York, la narración termina siempre en el pueblo minero. No solo, como indica Valcárcel, este lugar es el cronotopo narrativo que concentra todas las temporalidades,<sup>40</sup> sino que también es el espacio geográfico central de la narración, el ojo del huracán.

En el libro, el viaje es siempre ocasión de rememoración. Así, se recuperan algunos recuerdos a través de la sugestión proustiana: la memoria de un instante sobreviene gracias y a través de una experiencia vivida en el transcurso de un desplazamiento. La Colina del Diablo, en Berlín, se asocia a las escombreras de las minas; delante del reloj del British Bar en el Cais do Sodré (Lisboa), cuyas agujas corren al revés, relampaguea el recuerdo de cuando su madre le enseñaba a leer las horas del reloj de la cocina; el canto del muecín, en Bagdad, le trae el recuerdo de los primeros árabes que llegaron al pueblo; la primera vez que entró a escondidas en la mina la Chivata se sobrepone a la experiencia de la visita de una mina en Laponia. Pero es sobre todo en su primer viaje a Estados Unidos donde vemos el doble proceso de reminiscencia: una experiencia en el contexto de un viaje lleva, por correspondencia, a un recuerdo concreto de Olleros que, luego, se pone en relación con una fotografía, y no al revés.

Cuando el narrador explica su viaje a Nueva York, en «La noche americana», insiste en la extraña luz grisácea que envolvía la ciudad y que le recordó el filtro usado en *La Nuit américaine* de Truffaut. Debido a esta luminosidad ambigua, el viaje de Julio se desdobra. Por un lado, está el viaje físico: él visita por primera vez Nueva York. Por otro lado, una vez que se encuentra allí, la luz grisácea le traslada a través del tiempo y del espacio al Olleros de su infancia, porque fue allí donde vio por primera vez la película de Truffaut. Es la correspondencia de los sentidos que mezcla presente y pasado, realidad y recuerdo. En la ciudad americana se siente como en El Minero cuando pasaban las películas:

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>40</sup> Valcárcel, *op. cit.*, p. 44.

no las veía, las inventaba, que es una forma de recordar lo que nunca uno ha vivido. Del mismo modo, pero, al contrario, aquella noche, en Nueva York, yo no veía lo que miraba, ni escuchaba lo que oía, sino lo que recordaba.<sup>41</sup>

La experiencia sensible (la luz grisácea) se relaciona con la película de Truffaut que vio una vez de niño y, más tarde, con el halo de las fotografías viejas. Así, del viaje físico pasamos al viaje conmemorativo y, de allí, a una reflexión sobre las fotografías antiguas que nos lleva a la descripción por éfrasis de una de ellas. De este halo grisáceo, el narrador escribe que «es la luz de los recuerdos y de las fotografías que uno ya había olvidado y que se vuelve a encontrar al cabo de muchos años».<sup>42</sup> La reminiscencia aquí es evidente: en el pasado, el niño conoció Nueva York desde la película de Truffaut (y también desde su imaginación), y esta ciudad no conocida que de niño se imaginaba se superpone a aquella real que, ya de mayor, logra visitar. Así, el filtro de Truffaut activa el mecanismo de la memoria y Julio se da cuenta de que la ciudad ya la conocía sin conocerla realmente.

## LUGAR MÍTICO Y MEMORIA COLECTIVA

La reminiscencia platónica permite reconocer el mundo mítico de la infancia, pero, al estar ligado a un lugar y a un tiempo en concreto, el recuerdo desvela también una realidad sociohistórica, una memoria colectiva. Para distinguir las dos vertientes de la memoria en *Escenas de cine mudo*, podemos seguir la propuesta de Chen Chaohui<sup>43</sup> y mencionar los cuatro niveles memorísticos de Aleida Assmann. En *Shadows of Trauma*, nos divide la memoria en cuatro tipos: el primero es el nivel individual, que sirve para construir una identidad personal; el segundo, el social, que configura la identidad de una generación; el tercero es el nivel institucional, que forma una cierta memoria colectiva oficial y, muchas veces, nacional; el cuarto, el cultural, cuya

---

<sup>41</sup> Llamazares, *Escenas de cine mudo*, op. cit., p. 143.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>43</sup> Chen Chaohui, «De una memoria colectiva olvidada a una identidad compuesta: un análisis de las novelas de Julio Llamazares», *Cuadernos de ALEPH*, 12, 2020, p. 163-178.

voluntad es la de desplegar una memoria social que no dependa del discurso oficial.<sup>44</sup>

La memoria colectiva que Llamazares desvela en *Escenas de cine mudo* tiene que ver con un entramado entre memoria individual y cultural. En ningún caso se trata de la memoria institucional, porque él se interesa por aquellas personas marginales que quedan fuera de la representación mediática y oficial: «Me he erigido en defensor de los pobres y de los olvidados. Esa gente sobre la que nadie escribe».<sup>45</sup>

Podemos afirmar entonces que la labor mnemónica en *Escenas de cine mudo* no solo pretende recuperar el pasado mítico de la infancia a través de las «notas al pie de las fotos», es decir, dando vida a las imágenes congeladas a través del recuerdo. También se pretende retratar la realidad sociocultural e histórica de los años que van del 61 al 67. La realidad de la vida en este pueblo minero se entremezcla con la realidad histórica del franquismo y las vivencias individuales de Julio niño. Sin embargo, es una historia alterada por la ambigüedad del recuerdo, cuyo funcionamiento de reminiscencia es siempre inexacto y se basa en el relato de los otros (al final, el orden del álbum lo escogió la madre). Como comenta Fabrizio Cossalter, Llamazares conjuga en esta obra un:

[...] extraordinario compendio del recorrido narrativo del escritor por el recuerdo de vidas, historias y paisajes, en busca de un tiempo perdido cuya restauración sepa conjurar la definitiva transformación en desecho y ruina de una geografía de la memoria.<sup>46</sup>

Lo que pretende el autor es dar voz a los silenciados de la historia desde el compromiso literario. Para hacerlo, la reminiscencia del narrador incluye también las voces y recuerdos de sus vecinos y amigos, así como de todos aquellos que han sido silenciados por la historia. Así, Llamazares desvela no solo un mundo perdido, sino también un fragmento de la historia de la España de la posguerra, haciendo casi imposible separar la experiencia personal de la experiencia colectiva. De hecho, en la novela, la historia se explica

---

<sup>44</sup> Aleida Assmann, *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity*, traducido del alemán por Sarah Clift, New York, Fordham University Press, 2015, p. 12-42.

<sup>45</sup> Declaración de Llamazares, en Amelia Castilla, «Julio Llamazares recupera la imagen del viajero en Tras-os-Montes, su nuevo libro», *El País*. <[https://elpais.com/diario/1998/03/14/cultura/889830004\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/03/14/cultura/889830004_850215.html)> [Consulté le 11.10.2025].

<sup>46</sup> Fabrizio Cossalter, «La silenciosa dignidad de los vencidos. La poética de la memoria de Julio Llamazares», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 29, 2007, p. 304.

desde la microhistoria,<sup>47</sup> es decir, desde las experiencias individuales que quedan fuera de todo discurso oficial y se alejan de un panorama histórico general.

Aquí, las pequeñas historias de los habitantes de Olleros dibujan un fresco distinto de la historia oficial. La voluntad del escritor de hablar de la memoria de los marginados remite a otro mito, si bien más reciente, el que instauró Walter Benjamin al comentar el cuadro de Paul Klee *Angelus Novus*. El filósofo bautizó a este ángel con los ojos abiertos de par en par como el ángel de la historia, al que el viento del progreso no le deja detenerse para restaurar el pasado en ruinas. Con su mirada aterrorizada, mira sin cesar detrás, hacia el pasado, aunque el viento solo acumule ruinas a sus pies.<sup>48</sup> El *Angelus Novus* puede identificarse con este Julio narrador que, marchando por los caminos de la vida adulta, vuelve su mirada hacia el pasado para intentar reconstruir la memoria colectiva de un pueblo ahora ya abandonado.

La estructura del libro, dividido en escenas fragmentarias, permite tratar relatos distintos pertenecientes a otros habitantes del pueblo, como Tango el *cow-boy*, el fotógrafo errante o el solitario personaje a quien todos llaman Judas. Estos retratos nos presentan varios escenarios y sucesos de la vida cotidiana de la época, permitiendo así erigir un cuadro de la España franquista y de las cuencas mineras que va más allá de los discursos históricos oficiales. Se trata de una memoria cultural construida a partir de las múltiples microhistorias individuales que el narrador, junto a la suya, recupera.

El retrato de la dura realidad de esta España minera bajo el franquismo se nos presenta, además, desde la mirada inocente de la infancia recobrada. De niño, Julio se imagina a Franco como una especie de superhombre capaz de pescar salmones gigantes, ballenas y culebras inmensas. Explica que durante mucho tiempo imaginó que el dictador «debía de oler como aquella carne [de ballena de] olor blando y dulzón, a fiebre y a pan de algas».<sup>49</sup> Esta mirada infantil está presente en la narración de los recuerdos de Olleros, de modo que la neutralidad hacia el contexto sociohistórico puede parecer problemática. El niño, en efecto, no juzga ni tiene una opinión sobre las terribles condiciones de vida de los mineros ni sobre la

---

<sup>47</sup> La microhistoria es una metodología impulsada por Carlo Ginzburg y Giovanni Levi, entre otros, que se define por la reducción de la escala de observación histórica. El historiador pasa a centrarse en un caso local y singular que le permite esclarecer fenómenos sociohistóricos mucho más amplios.

<sup>48</sup> Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire* (1940), Paris, Gallimard, 2000, IX.

<sup>49</sup> Llamazares, *Escenas de cine mudo*, op. cit., p. 193.

dictadura. Sin embargo, la mirada objetiva, incluso inocente, de Julio opina mostrando. Desnuda con los ojos de ese ángel de la historia particular la miseria, las enfermedades, la represión y la educación franquistas, sin tener que ejercer sobre estos retratos un juicio racional que sería más propio del narrador adulto. Esta manera de escribir se adecua perfectamente a la reminiscencia platónica a través del objeto puro: si conocer es reconocer, si la narración quiere aproximarse al mundo mítico de la infancia en un Olleros que ya no existe, solo es posible hacerlo recobrando el punto de vista del niño que vivió aquel entonces.

En este sentido, el esfuerzo de recuperación de un contexto histórico ligado a la reminiscencia de la infancia se asemeja a lo que el mismo Walter Benjamin quiso retratar en *Infancia en Berlín hacia 1900*.<sup>50</sup> En esta narración autobiográfica se detalla la infancia del filósofo en el seno de una familia judía adinerada en el Berlín de antes del nazismo y de la guerra. Su voluntad era la de narrar las posibilidades históricas que prometía el pasado antes que la historia escogiera el camino del fascismo. Por su parte, Llamazares recobra el pasado para que el lector observe una realidad y juzgue por sí mismo qué camino ha tomado la historia.

La tragedia sociohistórica de Olleros es, pues, presentada desde la infancia. Este es el contexto en el que Julio crece y aprende, porque *Escenas de cine mudo* tendría algo de *bildungsroman*, si no fuera porque es narrado desde la voz de Julio ya adulto. Como en el libro de Benjamin, aquí también se presentan los diferentes caminos por los que la historia hubiera podido bifurcar, a través, siempre, de la ambigüedad de la autoficción. Llamazares ejerce la justicia social e histórica desde la literatura, porque solo a través de ella el escritor puede dar voz a los olvidados de la historia y hablar del pasado desde la posmemoria. Marianne Hirsch, inventora de este término, lo define así:

The “post” in “postmemory” signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath [...] it reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. [...] Postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter-and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is

---

<sup>50</sup> Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900* (1950), Madrid, Alfaguara, 1982.

a consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove.<sup>51</sup>

No cabe duda alguna de que a Llamazares le interesa la posmemoria. Para él, la literatura es la forma más adecuada para hablar de los traumas colectivos de una generación distinta a la suya. Como escribe en un breve artículo:

el tiempo de la memoria ya se ha pasado. Ahora es el tiempo de la posmemoria, que es la que nos corresponde a quienes, como la mayoría de los españoles vivos, conocimos la guerra y la posguerra a través de nuestros antepasados; o sea, tenemos una memoria de esas dos épocas modificada por el distanciamiento.<sup>52</sup>

*Escenas de cine mudo* recupera el pasado traumático del franquismo a través de la memoria de un niño que no sufrió el trauma de vivirlo en la edad adulta. La realidad vivida desde la infancia necesita la reescritura narrativa propia de una novela, porque así el autor puede dejar hablar a aquellos que sí vivieron en plena madurez la dictadura española.

## CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, el artículo ha analizado el tratamiento del mito en *Escenas de cine mudo* desde tres perspectivas distintas. Primeramente, se ha estudiado cómo, desde la autoficción, se construye un relato que aspira a recobrar el tiempo mítico de la infancia perdida y el espacio mítico de un pueblo minero que hoy en día ya no existe como tal. En segundo lugar, se ha estudiado la revisión del mito platónico de la reminiscencia como método literario para recuperar el pasado. Se ha considerado que el proceso mnémico que domina la narración funciona a través del reconocimiento de la

---

<sup>51</sup> «*Posmemoria* es el término al que llegué basándome en mis lecturas autobiográficas de obras de escritores y artistas visuales de segunda generación. El «post» en «posmemoria» indica más que un decalaje temporal y más que un momento concreto en una posteridad [...]. [La posmemoria] refleja una compleja oscilación entre continuidad y ruptura. [...] La posmemoria no es un movimiento, un método o una idea; más bien la veo como una estructura de transmisión intergeneracional y transgeneracional de conocimientos y experiencias traumáticas. Es una consecuencia del recuerdo traumático, pero (a diferencia del trastorno de estrés postraumático) con un distanciamiento generacional.» [Traducción personal]. Marianne Hirsch, «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, 29(1), 2008, p. 106.

<sup>52</sup> Julio Llamazares, «La posmemoria», *Artifara*, 8, 2008, p. 1-3.

realidad del pasado a través de las fotografías. Las imágenes operan como objeto puro y permiten así recordar lo olvidado. Por último, el artículo se ha centrado en la recuperación de la memoria colectiva desde la microhistoria, así como desde el mito del Angelus Novus.

Así, en esta novela que tiene tanto de ficción como de realidad, Llamazares entrelaza fabulación y realismo para construir un relato capaz de recuperar la realidad fragmentaria de un lugar olvidado y de un pasado que parecía perdido para siempre. Olleros y su historia se reconstruyen desde la memoria individual que, al mismo tiempo, se entrelaza con la experiencia microhistórica colectiva. Revisando el mito platónico, el narrador relaciona de forma evidente fotografía, fotograma, memoria, imaginación y conocimiento en esta cita que concluye el artículo mejor que mis propias palabras:

A veces, mirando fotos, siento el deseo de saber quiénes son los que me miran desde ellas. Me refiero a fotos ajenas [...]. Los miro y les pongo nombres, como si, de esa manera, les dotara al mismo tiempo de memoria, y trato de imaginar, a través de sus rostros y de su aspecto, quiénes eran y qué hacían y por qué quedaron unidos para siempre en esa foto. Es lo mismo que hacía cuando era niño contemplando la vitrina del Minero. A veces —la mayoría—, no había visto la película [...] y, entonces, mi imaginación era pura e infinita como un sueño [...]. Pero, en otras, las carteleras eran recuerdos; recuerdos de películas que ya había visto, algunas más de una vez, y que me remitían inevitablemente a lo que sabía de ellas.

Por eso, precisamente, la imposibilidad de reconocer o de recordar un rostro o el nombre de un personaje que estaba viendo en las carteleras, en lugar de hacerme soñar, como me ocurría en aquellas, me producía un gran desconsuelo: sentía la obligación, el deber de conocerlos.<sup>53</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

ASSMANN, Aleida, *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity*, traducido del alemán por Sarah Clift, New York, Fordham University Press, 2015.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980.

BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire* (1940), Paris, Gallimard, 2000.

---, *Infancia en Berlín hacia 1900* (1950), Madrid, Alfaguara, 1982.

---

<sup>53</sup> Llamazares, *Escenas de cine mudo*, op. cit., p. 237-238.

CASTILLA, Amelia, «Julio Llamazares recupera la imagen del viajero en Tramos-Montes, su nuevo libro», *El País*. <[https://elpais.com/diario/1998/03/14/cultura/889830004\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/03/14/cultura/889830004_850215.html)> [Consulté le 11.10.2025].

CHAOHUI, Chen, «De una memoria colectiva olvidada a una identidad compuesta: un análisis de las novelas de Julio Llamazares», *Cuadernos de ALEPH*, 12, 2020, p. 163-78.

COSSALTER, Fabrizio, «La silenciosa dignidad de los vencidos. La poética de la memoria de Julio Llamazares», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 29, 2007, p. 299-306.

CUVARDIC GARCÍA, Dorde, «Punctum fotográfico y construcción de la memoria personal y colectiva en *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares», *Études Romanes de Brno*, 33(2), 2012, p. 59-71.

HIRSCH, Marianne, «The Generation of Postmemory», *Poetics Today*, 29(1), 2008, p. 103-28.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

LLAMAZARES, Julio, *La lluvia amarilla* (1988), Barcelona, Seix Barral, 2022.

---, *Escenas de cine mudo* (1994), Madrid, Cátedra, 2022.

---, «La posmemoria», *Artifara*, 8, 2008, p. 1-3.

---, *Distintas formas de mirar el agua* (2014), Barcelona, Alfaguara, 2023.

ORSINI-SAILLET, Catherine, «La mise en scène d'une mémoire : *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares», *Hispanística XX*, 17, 2000, p. 97-112.

PALEOLOGOS, Konstantinos, «Julio Llamazares o la historia que se borró», *Estudios Humanísticos. Filología*, 39, 2017, p. 39-53.

PLATÓN, *Menón* (388 a.C.), traducido del griego por Alfonso Gómez-Lobo, Santiago de Chile, Universitaria, 2002.

---, *Fedro* (370 a.C.), traducido del griego por Luís Gil Fernández, Madrid, Editorial Dykinson, 2009.

PRAZ, Mario, *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

SANTOS, Alonso, «Llamazares: "La memoria recuerda en blanco y negro", Entrevista», *Leer*, 71, 1994, p. 30-32.

TOMASINELLI, Paola y LLAMAZARES, Julio, «La posmemoria: con una nota introductoria de P. Tomasinelli», *Artifara*, 8, 2008.

VALCÁRCEL, Carmen, «Introducción», in Julio LLAMAZARES, *Escenas de cine mudo*, Madrid, Cátedra, 2022.