



Angustia frente a deleite en Primavera extremeña de Julio Llamazares: estrategias atenuantes del escritor gozoso durante los horrores de la pandemia

por Andrés Ortega Garrido

RESUMEN: Esta obra de Julio Llamazares, a medio camino entre la crónica y el libro de viajes, incide en varios temas predilectos del autor, a saber, la descripción de la naturaleza, la añoranza de la vida en el campo y la importancia del entorno natural. El escritor leonés aprovecha la circunstancia excepcional de la pandemia de 2020 para realizar la crónica de su propia experiencia durante esa primavera, que el autor pasó junto a su familia en una casa aislada en plena naturaleza extremeña. Frente al trauma colectivo vivido por la humanidad, el autor asiste al glorioso espectáculo del renacer de la naturaleza, que a un tiempo observa gozoso y avergonzado, por el hecho de estar disfrutando durante un momento de angustia general. En este trabajo estudiaremos cómo el escritor establece una serie de estrategias retóricas de protección de la propia imagen encaminadas a excusarse ante el lector, ya sea mediante el empleo de elementos lingüísticos atenuadores concretos que buscan la salvaguardia de su imagen, ya sea a través del escudo de la tradición literaria, con el recuerdo de una memoria histórica literaria (Boccaccio y Virgilio, principalmente) que hermana a la humanidad en momentos de angustia y vida retirada.



ABSTRACT: This work by Julio Llamazares, halfway between chronicle and travel book, focuses on several main themes of the author, namely the description of nature, the longing for rural life and the importance of the natural environment. The Leonese writer takes advantage of the exceptional circumstance of the 2020 pandemic to chronicle his own experience during the spring of that year, which the author spent with his family in an isolated house in the middle of the fields in Extremadura. Faced with the collective trauma experienced by humanity, the author attends the glorious spectacle of the rebirth of nature, that he observes with both joy and embarrassment, since he enjoys himself in a moment of general anguish. In this paper we will study how the writer establishes a series of rhetorical strategies to protect his own image aimed at excusing himself before the reader, either through the use of concrete linguistic elements of attenuation in order to safeguard his face, or through the shield of the literary tradition, with the memory of a literary background (Boccaccio and Virgil, mainly) that brings together people in moments of anguish and retired life.

PALABRAS CLAVE: Julio Llamazares; literatura de viajes; atenuación lingüística

KEY WORDS: Julio Llamazares; travel literature; linguistic attenuation

LLAMAZARES, LITERATURA DE VIAJES Y NATURALEZA

La obra del escritor español Julio Llamazares (Vegamián, León, 1955) ha transitado varios géneros literarios, de la poesía a la novela, de los libros de viajes al artículo periodístico. Los géneros que mayor reconocimiento de crítica y lectores le han generado son la novela y el cuento, a los que seguirían los libros de viajes, que en el quehacer creador de Llamazares ocupan un lugar central. En efecto, de los veinticuatro títulos que componen hasta el momento su obra de creación, sin contar los guiones de cine, tenemos once obras de narrativa, dos poemarios, tres recopilaciones de artículos y nada menos que ocho libros de viajes. Así, esta última faceta constituye, al menos desde el punto de vista bibliográfico, el género con un mayor número de títulos después de su narrativa de ficción. Es más, teniendo en cuenta el aspecto meramente cuantitativo, los libros de viajes suman el mayor número de páginas de su obra, por encima de la narrativa. Con ello podemos hacernos una idea del peso que tiene en el autor leonés su faceta como escritor de literatura de viajes.

Primavera extremeña. Apuntes del natural, publicado en noviembre de 2020, constituye un caso particular dentro de esta vertiente de su producción literaria, pues, a diferencia de sus anteriores libros de este género, ahora el viaje ha sido fruto de circunstancias externas. Se trata de un viaje de huida, de huida de la ciudad de Madrid y de los riesgos que la pandemia del coronavirus había desatado en España a principios del mes de marzo de 2020. Lo que en principio se preveía como una estancia corta, a lo sumo de quince días, se convierte finalmente en tres meses. Este periodo de tiempo



coincide con la eclosión, el esplendor y el final de la primavera en el campo extremeño en donde Llamazares y algunos miembros de su familia se refugian, lejos de los peligros de las aglomeraciones humanas de la ciudad. Estas circunstancias especiales, a las que se suman las restricciones de movimiento impuestas por las autoridades para impedir la difusión de los contagios, convierten este viaje en una experiencia fuera de lo normal, un viaje donde apenas hay movimiento, a diferencia de lo que lógicamente sucede en los demás libros de este género escritos por Llamazares. Aun cuando la vida en un ámbito rural permitía un mayor movimiento que en las ciudades, la plasmación literaria de las vivencias que tienen lugar durante estos tres meses se centró muy especialmente en la contemplación del paisaje y en su evolución durante las distintas fases que atraviesa a lo largo de toda la primavera. Como se señala constantemente en el libro, se vive una situación paradójica que provoca un sentimiento de culpa en sus protagonistas, Llamazares y familia: mientras el mundo vive un momento crítico de angustia, enfermedad, muerte y aislamiento, ellos, en su retiro rural, asisten al espectáculo natural de una primavera esplendorosa como no se recordaba por aquellos parajes. El gozo que sienten se entremezcla con la zozobra que experimentan cada vez que escuchan las noticias por televisión, generándose así un sentimiento de culpa y de vergüenza ante el disfrute que la naturaleza les ofrece, y del que ni pueden ni quieren escapar, en medio de una situación dramática para toda la Humanidad. Este sentimiento se traduce, desde un punto de vista lingüístico, en la puesta en marcha, a lo largo de toda la obra, de una serie de mecanismos de atenuación que buscan salvaguardar la imagen del autor, la cual se puede ver amenazada por los lectores, que acaso considerarían indecente el gozo del escritor en momentos de incertidumbre y tragedia.

El paisaje es, en la escritura de Llamazares, uno de sus temas fundamentales; incluso podría decirse que, lejos de ser un decorado en el que suceden acontecimientos, el paisaje llega a ser un protagonista más. Ya desde sus primeros libros, los poemarios *La lentitud de los bueyes* (1979) y *Memoria de la nieve* (1982), se observa esa querencia por dotar al entorno natural de un protagonismo específico, sobre todo porque la naturaleza, dentro de la concepción de este autor, es una parte integrante del ser humano y sus acciones. En efecto, en sus libros hay una "incitación a conocer, valorar y respetar la naturaleza, así como las costumbres milenarias de los que viven en armonía con ella" (Andrés-Suárez 10). A lo largo de *Primavera extremeña* se suceden las descripciones de la naturaleza, una naturaleza que renace, quizá como preludeo del propio renacer humano tras la pandemia. No en vano, se ha señalado el hecho de que en Llamazares "los elementos naturales son humanizados, [...] replican las emociones y los actos humanos reproduciendo así la unidad arquetípica y fundacional del cosmos que es propia del modo épico desde su emergencia en el mundo oral y prehistórico de Homero" (Navajas 29). De hecho, dentro de las obras de nuestro autor, el paisaje natural entra en simbiosis con el ser humano, en una idea que algo tiene de herencia romántica, donde naturaleza y sentimientos humanos siguen caminos paralelos. Como indica Suárez Rodríguez, el paisaje no es solamente un objeto observado, sino también sentido:



Llamazares no se limita en sus obras a mostrarnos una percepción de los lugares geográficos como algo que se alimenta exclusivamente del relieve y las condiciones físicas, sino también de todo dato observable que pueda llegar a hacer más comprensible el espacio vivido. Nos transmite las relaciones entre las características del paisaje y los sentimientos que suscita, aspectos relacionados con el ejercicio de la sensibilidad humana, de orden estético y psicológico, paisaje “sentido” por el hombre. (285)

En cierto modo, esta comunión con la naturaleza hunde sus raíces en la propia característica evocadora de casi la práctica totalidad de su obra, donde la memoria, la melancolía, el olvido, el recuerdo y la evocación del pasado encuentran un anclaje fijo como elementos medulares de la experiencia humana auténtica, muy diferente de la experiencia urbana del mundo contemporáneo. En este sentido, la oposición entre lentitud y velocidad, inmanencia y caducidad, estatismo y movimiento, oposiciones asociadas al campo y a la ciudad, respectivamente, son claves para la comprensión de su universo literario. Como señala Gonzalo Navajas, en Llamazares esta elección por el ritmo lento frente a la voracidad de la rapidez es una filosofía de vida:

La lentitud, el estatismo, la no-movilidad emergen como una posición contrapuesta a la fluidez, el devenir indetenible que caracteriza la cultura de lo efímero y cotidiano. Frente a un discurso de lo inmediato y actual, Llamazares opta por el lenguaje y perspectiva que le permitan hallar una definición ontológica y ultratemporal de la realidad. (16)

Constituye una forma de protegerse ante un mundo con cuya realidad no comulga y, en definitiva, un modo de regresar a un emplazamiento originario que ya no existe, pero que es el depositario de lo verdaderamente esencial:

Ese tiempo y espacio conducen no tanto a la apacibilidad, la suspensión de la mutación sensorial y cognitiva –un antídoto contra el dolor y la angustia– como un retorno a un origen primordial con el que habíamos perdido el contacto. Esa búsqueda temporal/espacial tiene una dimensión ontológica que se contrapone a la transitividad y efimeridad posmodernas para la que la esencia es un concepto no tanto falso o esotérico como dispensable y redundante. (16-17)

En el texto que nos ocupa, la huida a Extremadura, aunque se produjera de forma en cierto modo obligada y no planificada con antelación, termina suponiendo claramente ese “antídoto contra el dolor y la angustia” (16) que menciona el crítico, a través de esa vida rural que, con sus ritmos diferentes y, especialmente, con la posibilidad de contemplar una naturaleza en todo su esplendor, por momentos hace olvidar o al menos cauteriza la herida psicológica causada por la experiencia de la pandemia.

Por otra parte, el hecho de vivir un momento crucial como este y observarlo desde una cierta distancia física parece estar en conexión con la idea que Llamazares ha expresado en más de una ocasión y que da título a una de sus recopilaciones de artículos (*En Babia*, 1991), ese estar en Babia que realmente indica una observación atenta desde la lejanía para lograr una mejor comprensión de las cosas; como señala Valls, “alejarse del mundo, del brillo que deslumbra, para desde lejos observar la realidad con distancia,



para poder ver con algo más de claridad” (43). El viaje de huida de la ciudad al campo, un viaje inverso a ese que ha terminado por vaciar buena parte de las zonas rurales de España desde hace décadas –problema que preocupa especialmente a Llamazares y sobre el que se manifiesta con frecuencia en artículos de opinión (Llamazares, *negocio, paisaje, obispo, molinos, volver, gobernar*)–, es un viaje de reencuentro no solo con la naturaleza, sino también con las costumbres de los hombres del campo y, en última instancia, con esas raíces originarias del ser humano. La plasmación literaria de todo ello es ineludible para un escritor de raza como Llamazares, quien, como confiesa en el libro que analizamos, durante el confinamiento ha dedicado a la escritura una muy buena parte del tiempo:

[...] aprovechaba todas las horas del día bien paseando o leyendo, bien haciendo la comida para toda la familia cuando me tocaba hacerla. Aunque a lo que más tiempo dedicaba era a escribir. Sentado en mi habitación, desde la que divisaba gran parte de la viña además del paisaje al fondo, se me iban las horas, sobre todo las de la tarde, prácticamente sin darme cuenta. (*primavera* 59)

En Llamazares, la escritura es una forma de conservación, de lucha contra el olvido o la desmemoria, pues, como señala Navajas, “la palabra poética se concibe como un modo de preservar la presencia de un pasado con atributos excepcionales y hacerlo imperecedero por encima de los acosos de la temporalidad” (19). La conservación de la naturaleza es igualmente un objetivo que se intenta lograr mediante su inclusión en la obra literaria como parte integrante de la experiencia humana, por lo que no es de extrañar que en la narrativa de Llamazares la naturaleza se pueda considerar una especie de metáfora del alma humana, como apunta Suárez Rodríguez:

Se produce la analogía entre el paisaje y los estados anímicos de los protagonistas de las historias, entre el espacio exterior y el mundo psíquico, subordinándose la acción externa a los sentimientos internos, a la intensidad de cada momento. De la mano del escritor, la naturaleza actuará como metáfora del alma humana. (293)

En realidad, estas observaciones son extrapolables a los libros de viajes del autor leonés, donde se busca una fusión entre viajero, paisaje y habitantes autóctonos. El autor traza un cuadro homogéneo donde la memoria busca rellenar todo aquello que los ojos no registran, para configurar ese fresco completo que va mucho más allá de la mera descripción de lugares, gentes y paisajes:

Todo se le vuelve paisaje a Llamazares: la tierra y sus pobladores, el espacio y el tiempo, porque ve el paisaje con los ojos y con la memoria. Y, al utilizar su memoria personal, va reconstruyendo espacios narrativos que nos remiten, por supuesto, a su tierra natal, pero, a la vez, connotan una visión más entrañable y universal de la condición humana. (355)

Su visión de la naturaleza hermana paisaje y memoria, en lo que constituye una mirada hacia el interior, pues “se trata [...] de mirar en torno, pero, especialmente, de mirar hacia atrás, o mejor dicho, hacia dentro, hacia su más íntimo pasado” (Suárez Rodríguez 309). En el caso de *Primavera extremeña*, se produce una situación singular,



pues la observación de la naturaleza provoca un sentimiento inusual de desazón y vergüenza debido a las circunstancias en que se produce; precisamente por eso, cuanto más bella es la experiencia vivida en esa primavera esplendorosa, mayor es el sentimiento de culpa. En referencia al libro de viajes *Tras-os-montes*, de 1998, Suárez Rodríguez comenta lo siguiente, que es plenamente aplicable al caso que nos ocupa, excepto en el detalle de que en 2020 el escritor no ha elegido exactamente el escenario:

El escritor elige un escenario, y su escritura quiere hablar de lo que se piensa y se siente en ese lugar. Hay en él un entendimiento singular del paisaje, un diálogo con el paisaje exterior que hace aflorar, en toda su plenitud, la experiencia interior, vivida, soñada o recordada. (315)

El sentimiento de culpa generado por esa observación casi obscena de una naturaleza en todo su esplendor mientras la humanidad sufre los efectos de una pandemia es el detonante para incorporar al texto toda una serie de elementos de atenuación que, a modo de catarsis, liberen de sus zozobras al Llamazares de *Primavera extremeña*.

LA ATENUACIÓN COMO FENÓMENO LINGÜÍSTICO Y COMO RECURSO LITERARIO

El fenómeno pragmático de la atenuación ha sido ampliamente estudiado, revelándose especialmente interesante en el ámbito del análisis de la conversación y, en la esfera hispánica, del español coloquial (Albelda, Álvarez; Briz *conversación coloquial, conversación polémica, eficacia, análisis semántico*; Caffi; Cestero, Albelda; Haverkate 209-211). Atenuación e intensificación son, en realidad, dos fenómenos que guardan entre sí una estrecha relación, ya que buscan la expresión del acercamiento social (Cestero, Albelda 77). La atenuación, en concreto, ha sido definida como

una categoría pragmalingüística cuya función consiste en minimizar la fuerza ilocutiva de los actos de habla y el papel de los participantes de la enunciación con el fin de lograr la meta prevista, el acuerdo (o en minorar en su caso el desacuerdo), que es el fin último o primero, según se mire, de toda conversación. (Briz, *análisis semántico* 11-12)

Así, la atenuación o mitigación busca en última instancia el éxito dentro de la interacción, ya sea con un fin cortés o solo estratégicamente cortés, como también apunta Briz (*análisis semántico* 7). Es decir, mediante una estrategia de distanciamiento lingüístico se está intentando establecer un acercamiento social, pues la mitigación a que se somete lo dicho reduce la distancia entre los participantes en la interacción. Dicho en términos más sencillos, en ocasiones puede existir para el emisor la conveniencia táctica de "recurrir a estrategias mitigadoras para hacer su punto de vista más aceptable para el interlocutor" (Haverkate 121). Para este autor, la atenuación se puede definir como "una partícula, palabra o expresión que sirve para modificar el significado de un predicado de forma que se indique que ese significado sólo se aplica parcialmente al objeto descrito" (209). Así,



el hablante muestra empatía por el interlocutor, anticipando disculpas por su comportamiento verbal. Dicho de otra manera, se toma la molestia de dar a conocer explícitamente que es consciente de que invade el territorio cognitivo o intencional del otro. (122)

Asimismo, se ha señalado la distinción entre una atenuación del propio enunciado o atenuación del *dictum* y una atenuación de la enunciación o atenuación del *modus* (Briz, *español coloquial* 148), con la diferencia de que en el primer caso se emplearían operadores o modificadores de tipo semántico-pragmático (sufijos, elementos externos como el entrecomillado, la selección léxica, los extranjerismos o el uso de onomatopeyas), mientras que en el segundo caso los operadores serían de tipo eminentemente pragmático, con una amplia panoplia: verbos y adverbios modales de pensamiento, probabilidad o duda, modificación temporal del verbo, la impersonalización en sus más variadas formas, oraciones coordinadas adversativas y subordinadas concesivas, la petición de disculpas (a veces mediante fórmulas estereotipadas), la introducción de justificaciones, etc. (véase un amplio elenco en Cestero, Albelda 6-7). Las posibilidades son muy variadas, pero, en todo caso, la expresión atenuante tiene como finalidad

mitigar y, en consecuencia, favorecer el desarrollo sin tensiones de la interacción [...]. Más en particular, los atenuantes que afectan a toda la proposición pueden ser a su vez preludios mitigadores, minimizadores del desacuerdo. (Briz, *español coloquial* 150)

Como señalábamos al comienzo de este apartado, el estudio de la mitigación lingüística se ha llevado a cabo sobre todo en el terreno de la producción oral, que es donde se manifiesta de manera espontánea. En todo caso, los mecanismos lingüísticos concretos no varían sustancialmente cuando trasladamos la observación a otras esferas de la comunicación, como, en el caso que nos ocupa, a un texto literario. No hay que olvidar, además, que nos encontramos frente a un libro de viajes, un género que en cierto modo guarda relación con el diario, pues se organiza en función de una cronología raramente alterada y el contenido suele tender a la reflexión intimista. Con todo, a diferencia del diario personal, que en principio no tiene un verdadero destinatario, la literatura de viajes prevé un lector al que, además, es necesario atraer y hacer partícipe de todo aquello que se cuenta, intentando alcanzar una simpatía, en sentido etimológico, que haga posible la vívida transmisión de las impresiones experimentadas por el viajero. En este sentido, dado el sentimiento de culpa patente en el libro de Llamazares, se hacía perentorio encontrar una vía para congraciarse con el lector, pidiendo disculpas de antemano por las experiencias positivas de las que tal vez el lector no pudo gozar durante los meses de confinamiento entre marzo y junio de 2020.

Por otro lado, aparte de la atenuación lingüística, Llamazares recurre a una especie de atenuación que podríamos definir como literaria, con ejemplos de la literatura clásica que actuarían como igualadores de la condición humana, pues el sol de los desterrados –si se nos permite la referencia al título del conocido ensayo de Claudio Guillén (*sol*)– es el mismo para todos. Guillén se refiere, a su vez, a un texto del Séneca exiliado, *Consolación a Helvia* (8, 6), donde el cordobés señala precisamente que el sol, la luna y



las estrellas son comunes a cualquiera que levante la vista al cielo, se encuentre donde se encuentre, y si un sujeto no es privado de la contemplación de todo eso, poco importa qué suelo sea el que pisen sus pies. El propio Llamazares –sin citar ni a Guillén ni a Séneca, de cuyo pasaje no hay trazas reconocibles e inequívocas en el texto– recurre a esta misma imagen en un momento en que alza la vista al cielo nocturno e imagina que también quienes sufren el confinamiento en las ciudades están observando el mismo espectáculo; resaltar ese factor común actúa como atenuación de la coyuntura privilegiada del escritor:

Imaginé que muchas personas desde sus ventanas en las ciudades estarían mirando el mismo cielo con angustia y con la sensación también de estar fuera del mundo como yo y sentí una solidaridad con ellas que iba más allá del pensamiento y de las noticias que había visto en la televisión. (*primavera* 47)

En este mismo sentido, al comienzo de *Primavera extremeña*, en el texto previo al primer capítulo, se menciona el *Decamerón* para subrayar la similitud entre la huida de los personajes del libro de Boccaccio cuando se declara la epidemia de peste en Florencia y el éxodo de Llamazares y los suyos en marzo de 2020 hacia tierras extremeñas. Con ello, de entrada, el autor leonés está ya introduciendo una especie de justificación a su actitud, justificación que se basa exclusivamente en la mención al texto de Boccaccio, como ejemplo literario paradigmático de una situación similar a la vivida por el propio Llamazares. Con todo, el sentido de culpa que poco a poco desarrolla el autor leonés está ausente del texto de Boccaccio, donde los personajes que huyen de la ciudad incluso elogian la posibilidad de disfrutar de una naturaleza bella e incontaminada, en contraste con la pestilente situación tanto sanitaria como moral de la urbe.

Más adelante, en el primer capítulo del libro se cita *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati, no para referirse a algún pasaje concreto de la novela, sino más bien con el ánimo de realizar una analogía entre la situación de incertidumbre que se vive en la narración del italiano, con ese ejército que se espera y nunca llega, y la asustada población de un Madrid asediado por un enemigo invisible cuyo ataque se percibe como inminente y fatal.

En el segundo capítulo, a raíz de los contactos iniciales con el escenario campestre extremeño, se cita el comienzo de la primera de las *Bucólicas* de Virgilio, primero en latín y después en traducción al español, concretamente la de Aurelio Espinosa Pólit, aunque con ligeras variaciones, quizá porque, como el propio Llamazares señala, recita “mentalmente recordando a Virgilio y los días del colegio en el que estudié de niño” (*primavera* 19). De nuevo la literatura, o más concretamente el recuerdo de la literatura, actúa como medio de salvación frente a los horrores de la pandemia y, de hecho, en ese momento Llamazares se felicita “por haber llegado a un lugar donde creía que estaríamos a salvo de cualquier peligro” (*primavera* 19), un perfecto *locus amoenus* donde nada hay que temer (de hecho, más adelante, en la página 80 utilizará la expresión “lugar arcádico”).



ALGUNOS MECANISMOS LINGÜÍSTICOS DE ATENUACIÓN EN *PRIMAVERA EXTREMEÑA*

Desde el comienzo, el narrador marca las distancias entre su propia persona y el resto de los españoles, a los que se refiere en tercera persona del plural, como si él no lo fuera, manifestando así, de entrada, lo que será el inicio de la pandemia para él (el disfrute de una primavera en medio de una naturaleza en plenitud) frente a lo que supondrá para los demás, principalmente reclusos en ciudades. Por otra parte, un recurso que empleará a lo largo de todo el libro es la impersonalización de su propia primera persona diluyéndola en una primera persona del plural, que incluye en principio a los miembros de su familia que lo acompañan y, en ocasiones, también a algunos amigos que encuentran en el lugar. De esta manera, el narrador protege su imagen de las posibles amenazas que pudiera recibir por parte del lector, pues no es él el único que disfruta de esa naturaleza esplendorosa, sino que es una vivencia hasta cierto punto común.

Una manifestación directa de la atenuación la encontramos ya en la primera página del texto, donde se afirma lo siguiente:

Quizá parezca obsceno hablar en términos elogiosos de una primavera que para mucha gente fue trágica y para todos, sin excepción, muy dura, pero es la que a mí me regaló Extremadura [...]. (*primavera* 9)

A esta primera declaración le seguirán otras muchas de similar cariz a lo largo del libro. El hecho de haber escapado del peligro puede dañar la imagen positiva del narrador, de manera que se buscará atenuar el léxico referido a este hecho mediante distintos mecanismos, como, por ejemplo, el empleo de indefinidos (“algo de”) para desdibujar la fuerza de un sustantivo (“abandono”). Por otro lado, se introduce una justificación a esta huida, pues se asimila la ciudad a un escenario prebélico del que es necesario escapar:

El viaje tuvo algo de abandono. O de huida, dada la forma precipitada en la que lo hicimos. Mientras cruzábamos la ciudad, la sensación de escapar de un lugar a punto de entrar en guerra se fue adueñando de nosotros. (*primavera* 14)

Más adelante se afirma que viven en una especie de doble irrealidad: por un lado, la del mundo sumido en una pandemia y por otro el de una primavera exuberante. Se atenúa el propio hecho de estar allí, pues a la primavera extremeña “habíamos venido a parar de golpe” (*primavera* 28), explicitando que gozar de ella era un hecho casual no imputable a ellos. Dicen vivir en la “película de terror en la que se había convertido de repente el mundo”, en una “irrealidad confusa”, a la que “tardamos días en habituarnos” (*primavera* 28). Con todo, son conscientes del privilegio del que disfrutaban:

Éramos unos afortunados por estar donde estábamos y por poder disfrutar de una naturaleza que la mayoría tenía que imaginar desde sus domicilios, encerrados en ellos sin salir desde



hacía días, pero, a la vez, eso nos provocaba un sentimiento de culpa. Como si hubiéramos abandonado huyendo el barco común de todos.
Por eso llamábamos continuamente a los amigos y familiares y por eso evitábamos despertar su envidia contándoles nuestra situación y el espectáculo fabuloso de la primavera extremeña. Sólo a los más cercanos y con cuentagotas. (*primavera 29*)

En el fragmento anterior destaca el empleo de atenuaciones mediante mecanismos sintácticos, en concreto oraciones coordinadas consecutivas (“por eso”, “y por eso”), y léxicos (el adverbio “sólo” y la expresión “con cuentagotas”), en un intento de justificar y restringir el alcance de sus acciones.

Como decimos, estas justificaciones generales son constantes a lo largo del libro, como sucede al final del capítulo 7, por ejemplo, donde se vuelve a emplear una oración consecutiva para introducir la atenuación a través de una justificación (“por eso”):

Pero no éramos más que unos afortunados que, sin peligro (al menos constatable hasta el momento), podíamos permitirnos hacer algo que para el común de nuestros compatriotas, incluidos los vecinos de los pueblos que veíamos desde el monte, era una fantasía imposible. Por eso nos sentíamos también un poco culpables, pese a que a nadie podíamos ofender o poner en riesgo. (*primavera 41*)

En todo caso, la propia atenuación está inmediatamente atenuada, por partida doble: por un lado, se emplea el modificador “poco” para referirse a la culpabilidad y, por otro, se atenúa todo lo dicho anteriormente con una subordinada concesiva introducida por “pese a que”.

Otro ejemplo de justificación general lo tenemos en el capítulo 11, donde se enfatiza lo “impúdico” del disfrute de la naturaleza en tales circunstancias:

El milagro de la naturaleza se repetía un año más al margen de lo que sucedía en el mundo y nosotros asistimos emocionados a él sin saber si disfrutarlo o lamentarlo, pues a la vez sentíamos que era hasta impúdico hacer partícipes de él a nuestros amigos que seguían encerrados en sus casas desde hacía más de un mes. (*primavera 58*)

De todos modos, a continuación el autor introduce otros mecanismos de atenuación general que, en realidad, sirven como justificaciones exculpatorias. En primer lugar, se lanza una serie de preguntas retóricas a modo de disculpa, a las que sigue una respuesta en que se señala lo “absurdo” que sería no gozar del privilegio del que disponen; a esa respuesta le acompaña una explicación mediante una oración causal (“puesto que”); toda esta secuencia de justificaciones se cierra con una oración consecutiva que expresa la conclusión lógica de lo expuesto anteriormente, a saber, seguir disfrutando de la naturaleza:

¿Pero qué podíamos hacer? ¿Dejar de disfrutar del espectáculo que el paisaje extremeño nos ofrecía? ¿Encerrarnos dentro del lagar como en los días de lluvia sólo por propia voluntad para no ofender a nadie con nuestro privilegio? Sería absurdo, puesto que a nadie le consolaría de su situación ni le aliviaría su encierro. Así que paseábamos y cogíamos naranjas y limones [...] y por la noche salíamos a contemplar el cielo, que, sin apenas nubes ya, se había vuelto a llenar de estrellas. (*primavera 58-59*)



El hecho de disfrutar de ciertos privilegios se justifica también aludiendo a las circunstancias externas que han forzado tal situación, eximiendo así al narrador de cualquier culpa, como en el siguiente ejemplo, donde se habla de la vida de un mundo rural ya extinto:

Toda una civilización nos contemplaba desde las ruinas rotas y nosotros no sabíamos interpretarla, como tampoco sabíamos interpretar la moderna vida rural, la de Herguijuela y los demás pueblos, alejados de ella como vivíamos pese a que las circunstancias nos hubieran obligado a contemplarla desde cerca. (*primavera 77*)

Un detalle importante es que en cierta ocasión el narrador califica la primavera que está viviendo como “fantástica” (*primavera 28*), en un sentido ambiguo, ya que aparte de ‘maravillosa’ parece ‘producto de la fantasía’. Calificar como irreal el esplendor de esa primavera se puede interpretar como una atenuación de carácter léxico, pues se está atacando la imagen del elemento que produce el sentimiento de culpa. En otros momentos, la realidad circundante se volverá a calificar como irreal o salida de un sueño, atenuando así su valor, pues el mundo real es otro, como se apresura a recordar el narrador en varias ocasiones. De este modo, se mitiga la sensación de disfrute, pues corresponde a una especie de ensoñación, que, como tal, sería inaprensible y perecedera. Así, en un momento el narrador afirma que el paisaje “más que real, parecía ilusorio” (*primavera 94*). Una sensación parecida experimenta al contemplar un rebaño de cuatrocientas cabras, las cuales, por efecto de la luz “parecían irreales” (*primavera 98*). Más adelante, durante un paseo nocturno, la sensación de irrealidad lo inunda todo:

Así que entre el olor de la jara y la hierba seca, más el silencio que cubría el monte y que aumentó al pararnos nosotros, todo se quedó en suspenso, como si bajo la luna el mundo se hubiera detenido para siempre y el tiempo dejara de discurrir. No era verdad, pero lo sentíamos así [...]. Tras la cena, volví a salir a mirar la luna. Estaba ya en lo alto de un firmamento tan estrellado que parecía un espejo [...]. Sobre la viña recién arada por el tractor [...], la luna resplandecía iluminándola por entero, lo que la hacía parecer más grande y más oscuras sus hojas [...]. Y con los naranjos sucedía igual. A la luz de la luna llena parecían casi negros [...]. En cambio, los olivos se veían más plateados que por el día, pues la luna los contorneaba con su luz irreal y fantasmagórica. Hasta los palos de muermo [...] parecían fantasías vegetales que la luna proyectaba en la imaginación de los que la mirábamos. (*primavera 112-113*)

La atenuación aquí se produce mediante comparaciones (“como si”), el uso constante del verbo “parecer” y mecanismos léxicos que insisten en lo irreal de este paisaje (“no era verdad”, “luz irreal y fantasmagórica”, “fantasías vegetales”). Igualmente sucede cuando visita la basílica visigoda de Santa Lucía del Trampal, que se le aparece ante los ojos como una visión: “parecía un espejismo en piedra, una representación de una idea y no una iglesia real” (*primavera 116*).

Frente a esta irrealidad del entorno, el narrador protege su imagen positiva poniendo de relieve el hecho de que sabe cuál es la realidad, es decir, el mundo sumido en una crisis sanitaria, representado por la ciudad:



Y lo que nos preocupaba era qué encontraríamos a la vuelta y, sobre todo, cómo nos adaptaríamos a ello después de tanto tiempo viviendo en una burbuja, la de la sierra extremeña. (*primavera* 105-106)

La llegada del frutero fue una señal más de que el final de la cuarentena estaba ya próximo y con él nuestra vuelta a Madrid y nuestra despedida de la sierra y de Herguijuela. [...] refugio en un momento de gran zozobra, quizá el mayor de nuestras existencias. (*primavera* 107-108)

Así pues, comenzamos a vivir como cuando, al final de las vacaciones, la melancolía invade a la gente, pues ha de volver a la realidad. Sólo que nosotros no estábamos viviendo unas vacaciones. Vivíamos una cuarentena, bien que endulzada por la primavera. (*primavera* 109)

Así, desde el principio del libro, no faltan tampoco las expresiones de sensación de incertidumbre y de cercanía respecto al resto de seres humanos, reforzando la imagen positiva del narrador como partícipe de la tragedia común:

Día tras día, mientras en la televisión las escenas de lo que sucedía en el mundo hacían temblar a la humanidad, incluidos nosotros, el campo se vestía con todas las flores y los colores imaginables. (*primavera* 10)

Igualmente, un recurso más de atenuación es el ataque a la propia imagen, como en la frase que abre este otro párrafo:

Los madrileños éramos los apestados de la pandemia, como al principio de ella los chinos. Junto con los de La Rioja y Vitoria, donde se había detectado el primer foco nacional del virus (decían que en una familia de gitanos que se desplazó a la capital vasca a un funeral; a saber si sería verdad), los madrileños éramos los sospechosos de contagiar una enfermedad de la que nada se sabía a fe cierta, pero a la que todo el mundo temía como si fuera una nueva peste. En muchos sitios, al parecer, los madrileños que huían a sus segundas residencias [...] estaban siendo mal recibidos por los vecinos [...]. Por suerte no era nuestro caso, pues la casa a la que habíamos llegado está en mitad del campo y a dos kilómetros del pueblo más próximo, que es Herguijuela, por lo que difícilmente podríamos contagiar a nadie aquélla, siempre en el caso de que la tuviéramos. Y con Ricardo [...] tendríamos buen cuidado. (*primavera* 22-23)

Llamazares, aun siendo de origen leonés, se considera madrileño de adopción y, como habitante de la capital española, se incluye entre los posibles "apestados" que, al trasladarse fuera de la ciudad, podrían transmitir la enfermedad incluso a los habitantes de las zonas rurales más apartadas. Presentarse como madrileño funciona como ataque a la propia imagen, pues es imposible disociarse de esa comunidad a la que se pertenece y que durante la pandemia es mal vista y resulta estigmatizada.

De todos modos, ese ataque inicial a la propia imagen positiva se atenúa inmediatamente con verbos impersonalizados ("decían que"), expresiones hechas ("a saber si sería verdad", "al parecer", "nada a fe cierta", "por suerte"), subordinadas especificativas mitigadoras ("una enfermedad de la que nada se sabía"), oraciones consecutivas, verbos modales y adverbios ("por lo que difícilmente podríamos contagiar a nadie"), oraciones explicativas ("pues la casa a la que habíamos llegado está en mitad del campo") y oraciones en condicional ("podríamos", "veríamos", "tendríamos").



Los ataques a la propia imagen positiva, ya sea de manera directa o presentándose en una situación incómoda, de desventaja o de ausencia de ventaja (cuando otros sí disfrutaban de ella), funcionan como forma de atenuar la idea de ser un privilegiado que vive la cuarentena en un paraje idílico; los encontramos a lo largo de toda la obra:

Se veía que tenían miedo y más de un forastero que podría traer el virus con él. (*primavera* 31)

Pero el único forajido esa mañana era yo. (*primavera* 32)

El 28 de marzo fue mi cumpleaños. [...] Pero [...] coincidió en el tiempo con la mayor escalada de la pandemia, cuyas cifras de contagiados y muertos erizaban ya la piel de tan terribles. (*primavera* 45)

El 2 de mayo fue el primer día en el que las autoridades dejaron salir de casa a todos los españoles. [...] A nosotros, en nuestro retiro, eso nos afectó muy poco. (*primavera* 65)

Yo apenas había cruzado la verja dos o tres veces (siempre a Herguijuela, a comprar comida o medicamentos) y, como yo, todos los demás. (*primavera* 66)

Por experiencia sabíamos que pronto, hacia finales de junio, incluso antes algunos años, el terrible calor de Extremadura lo resecaría todo y el campo se convertiría en un secarral en el que los animales se esconderían del sol bajo las encinas o en sus madrigueras y la vida se detendría durante largas horas. (*primavera* 71)

[...] éramos unos extraños, unos señoritos. (*primavera* 77)

Seguíamos instalados, como al llegar, en una especie de irrealidad que ya se había hecho costumbre, lo que nos convertía en unos personajes anacrónicos, pues ni éramos vecinos de la sierra o de Herguijuela ni tampoco se nos podía considerar forasteros ya. Éramos mitad y mitad, refugiados. (*primavera* 90-91)

Con la llegada del calor, nuestra vida se redujo al interior de la casa y a la piscina. (*primavera* 104)

Como última estrategia para salvaguardar la imagen positiva, el narrador plantea una pregunta retórica en la última página del texto, con la cual atenúa la elección del lugar en el que ha pasado la cuarentena y justifica a los ojos del lector todo lo que este ha leído a lo largo de las páginas anteriores:

¿Qué mejor que ese lugar para escapar de él [del virus], en una casa deshabitada a dos kilómetros del pueblo más próximo y en mitad de una sierra que, si un día estuvo viva, hoy vive al margen del mundo, sin apenas personas que la trabajen y la visiten, salvo en verano sus antiguos dueños y en primavera algún ornitólogo y los cazadores de los alrededores? (*primavera* 121)

En definitiva, el libro de Llamazares busca transmitir al lector la idea del gozo que produce la contemplación de una primavera que causa estupor en quienes la contemplan debido al esplendor inusitado de esa explosión natural de vida. Pero al mismo tiempo, las circunstancias negativas en que se produce esta inusual primavera,



es decir, durante la pandemia de coronavirus de 2020, con las decenas de miles de muertos que acarrea, obligan al narrador a ser cauto respecto al gozo que transmite esta visión de la naturaleza en toda su riqueza. Para ello, como hemos visto, se vale de ciertos mecanismos de atenuación. Por un lado, unos de tipo literario, mediante la mención de algunas obras que pueden remitir a narraciones de otras pandemias (Boccaccio) y a momentos en que la angustia y la espera son circunstancias básicas del relato (Buzzati), así como a escenarios de una idealizada vida campestre que poco tiene que ver con la cruda realidad (Virgilio). Por otro lado, emplea mecanismos de atenuación meramente lingüísticos, desde el amparo y salvaguardia de la propia imagen hasta los ataques a la propia imagen positiva, buscando en todo caso excusarse ante el lector por el disfrute durante un periodo de tribulación.

BIBLIOGRAFÍA

Albelda, Marta, y Alexandra Álvarez. "Los corpus discursivos en el estudio pragmático de la atenuación y de la intensificación." *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana*, núm. 9, 2010, pp. 79-100.

Andrés-Suárez, Irene. "Introducción." *El universo de Julio Llamazares*, editado por Andrés-Suárez Irene, y Ana Casas. Universidad de Neuchatel, 1998, pp. 7-12.

Briz, Antonio. "La atenuación en la conversación coloquial. Una categoría pragmática." *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*, editado por Luis Cortés Rodríguez, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 103-122.

---. *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*. Ariel, 1998.

---. "La atenuación en una conversación polémica." *Estudios sobre lengua y sociedad*, editado por José Luis Blas Arroyo, et al., Universitat Jaume I, 2002, pp. 87-103.

---. "La estrategia atenuadora en la conversación cotidiana española." *Actas del Primer Coloquio Edice*, editado por Diana Bravo, Programa Edice, 2003, pp. 17-46.

---. "Eficacia, imagen social e imagen de cortesía. Naturaleza de la estrategia atenuadora en la conversación coloquial española." *Estudios de la (des)cortesía en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpus orales y escritos*, editado por Diana Bravo, Dunken, 2005, pp. 51-89.

---. "Para un análisis semántico, pragmático y sociopragmático de la cortesía atenuadora en España y América." *Lingüística Española Actual*, núm. 29, 1, 2007, pp. 5-40.

Caffi, Claudia. "On mitigation." *Journal of Pragmatics*, núm. 31, 1999, pp. 881-909.

Cestero, Ana, y Marta Albelda. "La atenuación lingüística como fenómeno variable." *Oralia*, núm. 15, 2012, pp. 77-124.

Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Quaderns Crema, 1995.

Haverkate, Henk. *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico*. Gredos, 1994.

Llamazares, Julio. *Primavera extremeña. Apuntes del natural*. Alfaguara, 2020.

---. *En Babia*. Seix Barral, 1991.



---. "El negocio de la despoblación." <https://elpais.com/opinion/2020-09-11/el-negocio-de-la-despoblacion.html>. Consultado el 10 jul. 2022.

---. "Paisaje y memoria." <https://elpais.com/opinion/2021-02-05/paisaje-y-memoria.html>. Consultado el 10 jul. 2022.

---. "El obispo que resucitó." <https://elpais.com/opinion/2021-02-26/el-obispo-que-resucito.html>. Consultado el 10 jul. 2022.

---. "Molinos de viento." <https://elpais.com/opinion/2021-06-05/molinos-de-viento.html>. Consultado el 10 jul. 2022.

---. "Volver." <https://elpais.com/opinion/2021-07-17/volver.html>. Consultado el 10 jul. 2022.

---. "Gobernar contra la España vacía." <https://elpais.com/opinion/2021-08-07/los-gobiernos-contra-la-espana-vacia.html>. Consultado el 10 jul. 2022.

Navajas, Gonzalo. "La opción ética en la novela: el caso emblemático de Julio Llamazares." *El universo de Julio Llamazares*, editado por Irene Andrés-Suárez, y Ana Casas. Universidad de Neuchatel, 1998, pp. 13-30.

Suárez Rodríguez, María Antonia. *La mirada y la memoria de Julio Llamazares: paisajes percibidos, paisajes vividos, paisajes borrados (memoria de una destrucción y destrucción de una memoria)*. Universidad de León, 2004.

Valls, Fernando. "En el horizonte de la literatura. La prosa periodística de Julio Llamazares." *El universo de Julio Llamazares*, editado por Irene Andrés-Suárez, y Ana Casas, Universidad de Neuchatel, 1998, pp. 41-56.

Andrés Ortega Garrigo es profesor contratado en la Università degli Studi di Bergamo, donde ha disfrutado de una beca de investigación (assegno di ricerca). Doctor en Filología y licenciado en Filología Hispánica y Filología Clásica por la Universidad Complutense de Madrid, ha enseñado en la UCM, en la Universidad Internacional de la Rioja, en la Università degli Studi di Milano y en el Instituto Cervantes de Milán.

<https://orcid.org/0000-0001-6832-4616>

andres.ortega@unibg.it