

LA NARRATIVA DE LUIS MATEO DIEZ

por Leonardo ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

He estado tentado de titular este trabajo la «narrativa leonesa», de Luis Mateo Díez, no tanto por el origen geográfico del autor (Villablino, 1942) o por la acumulación de componentes topográficos y costumbristas del antiguo reino que se da en su obra en prosa, como por la trascendencia artística que el arraigo en un paisaje entrañado aporta a su obra literaria. El lector de Díez encuentra en su prosa tal adensamiento de referencias locales que se ve llevado a adelantar la observación leonesista al primer plano de la caracterización de su obra. Pero, sin que venga en demérito de este perfil —«forse altri canterà con miglior plettro»—, la denotación geográfica en la obra de Luis Mateo Díez es artificio de largo alcance que fascina tanto al *connaisseur* como al ignaro de las tierras leonesas. De cualquier modo, la obra publicada de Díez Rodríguez¹ merece ya un acercamiento más pausado que el de la crítica militante, pues no erróneamente ha subrayado ésta el interés literario y la calidad artística de los versos y prosas de nuestro autor.

En 1973, Pablo Corbalán introducía la edición de *Memorial de hierbas* con las siguientes palabras: «se trata de un escritor verdadero, de un creador literario y de un profundo observador de la vida, de sus luces y de sus sombras»². Es el primer juicio rotundo que he podido allegar sobre las condiciones literarias de Luis Mateo Díez. Desde este dictamen madruga-

(1) Luis MATEO DIEZ ha publicado hasta ahora las siguientes obras: AA.VV. DELGADO, DIEZ, FIERRO, LLAMAS, *Equipo «Claroboya»*. Teoría y práctica, Barcelona, El Bardo, 1971; *Señales de humo*, León, colección Provincia, 1972; *Memorial de hierbas*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1983; AA.VV. DIEZ, Agustín DELGADO, José María MERINO, *Parnasillo Provincial de poetas apócrifos*, Madrid, 1975; *Apócrifo del clavel y de la espina*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1977; AA.VV. DIEZ, Agustín DELGADO, José María MERINO, *J. A. Díez, ceramista*, Madrid, Colección Artistas españoles contemporáneos, 1979; AA.VV., *Cuentos del Premio Ignacio Aldecoa, 1976-1977*, Vitoria, 1979; *Relato de Babia*, Valencia, colección Papalaguinda, 1981; *Las estaciones provinciales*, Madrid, Alfaguara, 1982. Díez ha sido finalista en 1972 del concurso de relatos cortos de la editorial Novelas y Cuentos, y ganador de los concursos Café Gijón (1973) e Ignacio Aldecoa (1976). (El cuento «Los grajos del Sochantre» ha sido llevado al cine por J. M. Martín Sarmiento en el reciente filme *El filandón*).

(2) *Memorial de hierbas*, «Presentación», 9.

dor, las opiniones de la crítica han reiterado sin reservas los elogios a las calidades del autor. «La imaginación, el manejo de lo maravilloso cotidiano, es el encanto principal de este escritor», opinaba Emilio Salcedo a propósito también de *Memorial de hierbas*³ y, desde una perspectiva de conjunto, Santos Sanz Villanueva pronostica que se le «puede aventurar un magnífico porvenir»⁴. El margen de confianza como escritor en agraz que Díez Rodríguez merece a los críticos sorprende si se tiene en cuenta que su obra impresa comienza —hasta donde alcanzan mis noticias— en 1963, en el primer número de la revista poética *Claraboya*. Desde los primeros poemas publicados hasta el primer libro en prosa —*Memorial de hierbas*— pasan diez años. Cuatro libros de prosa narrativa, tres libros poéticos —y de ellos, dos en colaboración— y algunas páginas de varia lección constituyen la obra editada por nuestro autor en un período de más de veinte años, que señala el camino desde la iniciación hasta la madura plenitud que es preciso reconocerle.

Para la crítica volandera, el imperativo del juicio orientador perfila a un novelista llegando a su sazón y que aún tiene una larga carrera por delante, en la que se podrán confirmar las halagüeñas expectativas que suscita⁵. Apostar por su futuro es un acto de fe artística al que no me sustraigo, aunque prefiera, en este caso, aplicar la pluma y el escalpelo y proponer una explicación analítica de la obra narrativa de Luis Mateo Díez.

El ritmo lento de publicación de sus libros distorsiona la inserción del narrador en el grupo cronológico al que por fecha de nacimiento pertenece. Deliberadamente extraño a la promoción de joven narrativa experimental de la pasada década⁶, sus libros llegaron a ser saludados como una muestra de retorno a las formas narrativas tradicionales⁷. Algo que constituye un diagnóstico desacertado, porque Luis Mateo Díez se ha hurtado, por propia decisión, a las tendencias previamente configuradas y sólo ha sido fiel a sus propios e iniciales postulados de creación literaria.

En la coyuntura de los debates poéticos de los años sesenta alboreó su

(3) Emilio SALCEDO, *Escritores contemporáneos de Castilla y León*, Valladolid, 1982, 106.

(4) Santos SANZ VILLANUEVA, *Historia de la literatura española 6/2 Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 200 (cf. también pp. 203 y 450-1).

(5) «Quiero decir que de Luis Mateo Díez hay que esperar —y hay que exigirle— la novela larga en la que el universo que lleva dentro —y que en sus cuentos se concentra en tan variados y espléndidos, aunque breves, frutos— se explaye en conquistas de mayor ambición. Un libro como éste —el primero que su autor da a luz, según creo—, se convierte siempre en una responsabilidad de superaciones», Pablo CORBALAN, *Presentación de Memorial de hierbas*, 12.

(6) Han recogido información bibliográfica y avanzan un juicio crítico sobre la producción narrativa de los autores más jóvenes los siguientes estudios: Ignacio SOLDEVILLA DURANTE, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, de modo especial pp. 385-444; María del Pilar PALOMO, en las adiciones a la novena edición de la *Historia de la Literatura Española*, de Angel Valbuena, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, pp. 518-526, y el antes citado volumen de S. SANZ VILLANUEVA.

(7) M. CEREZALES, «El libro de la semana. Luis Mateo Díez. Radiografía de una ciudad», *Diario 16* (27-VI-82).

trabajo lírico juvenil, en el que se prefigura el «universo ficticio» —Y soy bien consciente de la inactualidad de esta expresión— que vino seguidamente. La orientación de la revista *Claraboya* documenta las posiciones iniciales de nuestro autor, que si bien no firma ninguno de los escritos teóricos o críticos que aparecen en ella, forma parte del equipo fundador —junto con Bernardino M. Hernando, Javier Carvajal, Agustín Delgado, J. Antonio Díez, Angel Fierro, José A. Llamas e Higinio del Valle— y antologiza una selección de sus poemas en el volumen de síntesis retrospectiva *Equipo «Claraboya». Teoría y poemas*⁸. Las páginas prologales de esta antología, sobre trazar una breve historia de la publicación leonesa⁹, intentan una definición teórica de los presupuestos y objetivos del grupo. El texto programático —«posibilidades de una poesía dialéctica»— no consigue iluminar un perfil neto de la poética del grupo¹⁰, salvo en su insistencia sobre las determinaciones insoslayables de la «realidad», «realidad que no existe fuera, sino en el poema». Parvo bagaje teórico e imprecisas formulaciones cuyo sentido exacto reside en su naturaleza de testimonio sobre un trabado grupo de amigos leoneses cuyos medios de publicidad estaban muy distantes de los circuitos de difusión de la literatura socialmente prestigiada en aquel momento. De los cuatro poetas de la sociedad inicial, uno de ellos ha perseverado con fortuna en la actividad poética¹¹ y otro —nuestro autor— ha dirigido su pluma hacia la prosa narrativa.

La crítica de urgencia ha señalado algunos trazos en la narrativa de Díez que, para los más avisados, coincidirían con su etapa de poeta en formación: personal «visión de lo real, una realidad levantada a nivel artístico», elusión de «toda megalomanía» temática y formal, «habilidad constructiva, humor, oficio admirable». Los textos entrecomillados proceden de reseñas dedicadas a *Las estaciones provinciales*¹² —novela en la que, jugando con el sustantivo del título, se ha visto el término de un primer ciclo creativo—, pero valdrían igual, con toda su carga de fórmulas hechas, si se aplicasen a

(8) *Equipo «Claraboya»*, pp. 86-99.

(9) La revista apareció en septiembre de 1963 y tuvo vida hasta el número 19 (enero-febrero de 1968). En ella publicaron, además de los escritores del grupo fundador, Diego Jesús Jiménez, José Batlló, José Miguel Ullán, Emilio Miró, Claudio Rodríguez, Gabriel Celaya, Vázquez Montalbán, Vicente Aleixandre, entre otros poetas conocidos, y algunos de los más jóvenes del momento (véase el número 15).

(10) Abundan las citas extensas de la *Dialectica de lo concreto*, del Karel Kosik y las glosas casi literales de este libro. La exégesis del pensamiento del marxista checo es conducida hacia una coincidencia con los conocidos asertos machadianos sobre la poesía temporal (p. 32 de *Equipo «Claraboya»*). Para algunos estudiosos de la más reciente poesía española, la teorización poética del grupo Claraboya no pasa de ser sino una nueva formulación, con matices añadidos, de la poesía «social» de los años cincuenta (cf. Guillermo CARNERO, «Poesía de postguerra en lengua castellana», *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, 1981, pp. 80-81).

(11) Agustín DELGADO ha reunido todos sus libros poéticos en *De la Diversidad (Poesía, 1965-1980)*, Madrid, Hiperión, 1983.

(12) Sobre *Las estaciones provinciales* han escrito: José Pedro PEREIRA (*La Hora leonesa*, 18-III-82), Manuel CEREZALES (*Diario 16*, 27-VI-82), Bernardino M. HERNANDO (*Informaciones*, 17-VII-82), Luis SUÑEN (*El País*, 29-VIII-82), Santos ALONSO (*Reseña*, septiembre-octubre, 1982, pp. 13-14).

los textos poéticos aparecidos en *Claraboya* o en *Señales de humo*. Lo que equivale a decir que en la escritura de Luis Mateo Díez hay un coherente desarrollo, sin fisuras ni titubeos, desde sus postulados iniciales; de modo y manera que las incorporaciones de nuevos elementos que —necesariamente— se han producido, han ido integrándose sin llamativas metamorfosis en lo que ya existía. Todo ello es el resultado de un trabajo exigente realizado sin prisa y sin pausa.

LOS RELATOS CORTOS

Las notas críticas que hasta ahora se han dedicado a Luis Mateo Díez subrayan, entre otras características de su obra, el arraigo en la tierra leonesa. Algo que no se puede negar ni en sus trabajos de índole documental ni, en último término, en la prosa de ficción. A una modalidad literaria que entronca con los libros de «Viajes por España», tan generosamente cultivada por la anterior generación de novelistas, pertenece *Relato de Babia*, indagación folklórica y antropológica en las circunstancias de vida y en las pautas de comportamiento de los actuales habitantes de esa comarca¹³. Como era frecuente en los libros del género que le precedieron, el autor confiesa las deudas bibliográficas en una completa nota informativa que sirve para dar fe de la investigación en materias geográfica, lingüística e histórica sobre la que se basa. De todas formas, el apresto erudito que se incorpora al texto es mero excipiente. Las secuencias en las que el escritor se exhibe con mayor satisfacción son fragmentos en que algún informante *cuenta* algo, bien su biografía, bien las costumbres locales, bien un romance o canción de la tradición oral. Inevitable tirón del placer de las historias contables, del cuento de cuentos que puede ser el *filandón*, del relato legendario y casi mágico cifrado en las historias de linajes rurales.

Idéntico venero local nutre los dos relatos que constituyen el libro —de título próximo a un poemario de Alberti— *Apócrifo del clavel y la espina*. Las dos novelas cortas impresas en el volumen fueron, en su origen, textos independientes y distinguido el primero con el premio de relatos Café Gijón. Otro relato corto —el titulado *Cenizas*— obtendría en 1976 el premio Ignacio Aldecoa. *Cenizas*, a pesar de las resonancias valleinclanescas de su título, reconstruye un mundo opuesto por el vértice al de los dos textos incluidos en *Apócrifo del clavel y la espina*.

Si las dos obras fueron independientes genéticamente, su trabazón temática y estilística es tan estrecha que pueden leerse como una historia dividida en dos partes; así lo han visto Agustín Delgado y Darío

(13) Javier HUERTA CALVO no considera la obra literaria de los escritores modernos arraigados en el medio natural leonés, lo que resulta coherente con el planteamiento estrictamente lingüístico de su breve trabajo «Literatura leonesa» (pp. 899-909 del libro editado por J. M.^a DIEZ BORQUE, *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, Madrid, Taurus, 1980).

Villanueva¹⁴. La crónica retrospectiva de la decadencia de un linaje era un tema que, desarrollado en 1970, podía resultar artificiosamente convencional. Este escollo, y otros de distinto calado, presentes en ciertas impropiedades léxicas, no sofocan la capacidad sugestiva de los relatos que constituyen la primera historia. *Apócrifo del clave y la espina* es una sarta de historias individuales que, desde la Edad Media se prolonga hasta finales del XIX. Un bastardo enfermizo narra las biografías de distintos miembros de la familia Alcidia; la cadencia expositiva del relato va entretejida con motivos rigurosamente folclóricos, para los que se encuentra documentación suficiente en el ángulo noroccidental de la península. Anotemos tres motivos de este origen: la historia de las dos cajas que esconden tesoros simbólicos¹⁵, la amante castigada a portar consigo la cabeza del amado¹⁶ y la restauración de la honra en el homenaje al cadáver de la mujer difamada¹⁷.

La capacidad de encantamiento que consiguen procedimientos tan acreditados como los que traman la urdimbre de *Apócrifo* se potencia en el segundo relato por medio de técnicas más exigentes. La soledad a la que va accediendo el viejo hidalgo protagonista de *Blasón de muérdago* lleva un magistral ejercicio de espacialización simbólica, que, por su contención, entreverada de esperpentismo, no llega a la situación surrealista del cuento de Cortázar *Casa tomada*¹⁸.

La aproximación que acabo de establecer con un cuento de Cortázar sirve para señalar un punto de inflexión en el quehacer narrativo de Luis Mateo Díez: el cuento de breve extensión que se define por marcas estrictamente literarias. La mejor muestra de su maestría en este dominio son los dieciséis relatos incluidos en *Memorial de hierbas*, libro dividido en tres partes, como *Las estaciones provinciales*. La primera parte abarca textos de ambientación legendaria; la segunda recoge relatos de corte ligeramente experimental, en los que se advierte de modo más evidente la lectura de relatos de Borges y Cortázar, y la tercera —como apuntó Corbalán— presenta seis estampas que podrían ser etiquetadas como «nuevos esperpentos». Estos cuentos reiteran la calidad de un estilo mixto

(14) «Una novela y en dos. Efectivamente, el Apócrifo es la historia y el Blasón el final de la historia», A. DELGADO, *Prólogo* a la edición de la obra. «Una novela que en sus dos partes bien diferenciadas, pero interdependientes y con un estilo de fuerte impronta lírica, resume la genealogía de una estirpe leonesa, los Alcidia», D. VILLANUEVA, *El año literario español*, 1977, Madrid, Castalia, 1977, 32.

(15) Es un motivo que encontramos ya en el *Barlaam*, «De como el rrey mandó fazer quatro archas de madera» (cf. edic. de Keller y Linker, Madrid, CSIC, 1974, 56).

(16) Motivo que puede enmarcarse en la entrada «castigos humillantes» y podría relacionarse con el motivo del «corazón devorado», presente en la *Vita Nuova*, III, y el *Decamerón*, IV, 9 (véase J. D. WILLIAMS, «Notes on the Legend of the Eaten Hearth in Spain», *HR*, 26, 1958, 81-98). El motivo aludido en la nota 14 aparece en la obra de 1553, de fuerte impronta noroccidental, *Colloquios satíricos* (ver L. ROMERO, «El arte del diálogo en los *Colloquios satíricos*, de Antonio de Torquemada», *Edad de Oro*, III, 1984, 241-256).

(17) Es el mismo motivo del hecho legendario en que se basa Vélez de Guevara para su drama *Reinar después de morir*.

(18) *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965 (3), 9-18.

de humor y lirismo y confirman la opinión crítica sobre las virtualidades de cuentista que posee Luis Mateo Díez: situaciones insólitas, hábil proyección de los personajes y concentración tectónica en la configuración de los textos. Los personajes de *Las estaciones provinciales* esmaltan sus paseatas y conversaciones de jocosas anécdotas —a veces éstas funcionan como cuentos breves—, que desvelan, una vez más, las condiciones de excelente cuentista que tiene el autor de la novela¹⁹.

LAS ESTACIONES PROVINCIALES

El proceso de elaboración de esta novela confirma el ritmo pausado del trabajo de Díez. Ya en la breve nota biográfica que precede a sus poemas en el libro *Equipo «Claraboya»*²⁰ se citaban entre la bibliografía del joven escritor unas «*Revelaciones criminales de Marcos el empedernido* (novela)». Desconozco lo que fuera este proyecto novelesco en sus inicios, pero el título sugiere no sólo el nombre del narrador de *Las estaciones provinciales* —Marcos Parra—, sino también el hilo policiaco que parece conducir el relato en su estructura superficial. La rancia onomástica local inunda la novela definitiva: Isauro, Paciano, Gerónides, Restituto, Emeterio... Marcos es, pues, un hito más en el paladeo de los nombres epónimos de la tierra. El apellido, Parra, supone un tributo a la vieja tendencia de la nominación simbólica, transparente en la narrativa decimonónica, como lo es en este caso, con su remisión al origen de los caldos que trasiegan los visitantes de tantos y tantos bares, tascas y aguaduchos, como se puntean en el plano de la ciudad. Parra —a veces, la variante familiar, hoy en desuso, Parrita— es el protagonista y narrador, en primera persona, de la novela; un azacaneado periodista que, con el auxilio de su sagacidad y de las circunstancias, es capaz de reconstruir el origen de dos crímenes y el sórdido trasfondo de corrupción pública que subyace bajo la bonachona gente de la ciudad de provincias. El procedimiento, como recurso narrativo que apunta al doble objetivo de suscitar el interés de los lectores y apuntalar un esquema de crítica política y social, está suficientemente acreditado en la novela actual; baste recordar el nombre de Francisco Ayala²¹.

(19) Jaime SILES dedicó una página periodística a dilucidar algunos rasgos de *Memorial de hierbas* (*Las provincias*, 29-IV-73). En ella subrayaba acertadamente el eco del relato geométrico de Borges y concluía augurando que, con la publicación del libro, «la desatención que sufre el cuento, género literario que ha culminado con Ignacio Aldecos, dé paso pronto a un nuevo interés y cuidado».

(20) Ob. cit., p. 86.

(21) Ayala, en su Discurso de Ingreso en la Real Academia Española, ha analizado el procedimiento en referencia a su propia obra novelística: «... cuando el suceso es de aquellos que hacen esperar a un desarrollo en el tiempo, el periodista suele actuar a la manera de detective, investigando por su cuenta y contribuyendo así muchas veces a constituir *los hechos* mismos. En ocasiones, llegará, incluso, a originarlos, es decir, a inventarlos, prestándoles, no sustancia, pero sí efectividad. Los que constituyen la acción novelesca en la segunda parte de *El fondo del vaso* dan comienzo con un homicidio cuyo autor se ignora, y la información de mi

La novela, más allá de sus componentes policíacos, tiene una consistencia emblemática que la sitúa —como ocurre con los relatos de Ignacio Aldecoa o Fernández Santos— en la zona de la significación simbólica. La tendencia a la simbolización aparecía ya en los primeros poemas del autor, como en «Dormidos en la mina», publicado en el primer número de *Claraboya*, y que se cierra con estos versos:

... ..
 Al despertar vuela un zumbido
 en nuestra frente, la llamada que
 lejos nos reclama suyos.

 Y no sabemos si aún dura la
 noche entre los nuestros. O si
 la tierra nos tiene aquí plantados
 a madurar el fruto que recoge...

El simbolismo de *Las estaciones provinciales* funciona desde la polisemia del mismo título de la novela. «Estaciones» es el título de la sección convencional que el protagonista escribe en el periódico —«Le sigo en el periódico. No me pierdo ni un día “Las Estaciones”»²²—, al mismo tiempo que es término coloquial para aludir al recorrido habitual de los bebedores —«En la viña H cantaban Gildo, Verín y otros aficionados, el improvisado orfeón que hacía las estaciones desde La Esponja, para aterrizar a última hora en las bodegas del Húmedo...»²³—. Ahora bien, en la estructura del texto narrativo, la palabra-clave *estación* tiene una doble dimensión de carácter temporal y de índole espacial.

Por una parte, no resulta gratuito que la novela esté dividida en tres partes —«capítulos», titula el autor— y que cada una de ellas corresponda a una estación meteorológica, en un calculado sucederse temporal que va medido incluso con índices cronológicos muy precisos²⁴: verano, otoño, preámbulos invernales. Las señales climáticas tienen una subrayada micro-textual en la abundancia de toques descriptivos relativos a los efectos producidos sobre el paisaje urbano por el calor estival o por las primeras nieves de la temporada. Valgan dos testimonios:

fingido periódico se inicia por un preámbulo donde apenas si oculta —o mejor dicho: donde revela al querer ocultarlo— el despecho que el colega y rival le haya *pisado* la noticia, como en la jerga periodística suele llamarse a la anticipación de una primicia. Ese preámbulo tiene como finalidad en mi periódico imaginario la de suscitar la curiosidad y crear las expectativas de sus lectores frente a un acontecimiento que, por lo pronto, aparece envuelto en el misterio y promete escandalosos desenvolvimientos» (*La retórica del periodismo*, Madrid, 1984, pp. 28-29; véase la aludida novela del autor).

(22) *Las estaciones provinciales*, pp. 169-70.

(23) Ob. cit., p. 236.

(24) Las señales sobre la sucesión temporal, en la primera y tercera parte de la novela, se presentan con notable detallismo, hasta el punto que el lector puede ir anotando las diversas horas de cada una de las jornadas que constituyen los capítulos primero y tercero. El tiempo del capítulo segundo se extiende a dos días.

«Toda la inquina de agosto estaba en las calles. La luz agotadora que desde las primeras horas bruñe los pavimentos, el sol que cuarteja tejados y fachadas, las calinas del secaño como algodones etéreos o nubes de polvo que no se mueven. La tortura estival de una mano demasiado caliente que, poco a poco, se cierra sobre el cuello de la ciudad dejándola sin respiración»²⁵.

«La nieve continuaba abrumadora, afianzándose en la solemne multitud de los copos que iban arrebatando los territorios de la ciudad como una siembra prodigiosa.

Sólo la intermitente señal de las farolas rompía con su amarillento fulgor el paisaje asediado»²⁶.

La sucesión del tiempo connotada en el ritmo de las estaciones abre los efugios de lírica descriptiva, refugiada en los párrafos de ambientación paisajística. Pero, además, el espacio tiene también sus estaciones; a las de todos los días ya se ha aludido anteriormente —el Nacional, el Victoria, el Bambú, casa Sandalio, el Tropezón, el Isma, Cabrillanes...—; queda por referir la «estación» de ferrocarril, en cuyo recinto concluyen los dos primeros capítulos de la novela. También pudo terminar allí el tercer capítulo si a tal recurrencia no se hubieran cruzado otros acontecimientos inesperados y, singularmente, si no hubiera resultado un homenaje excesivamente evidente a tantos finales de películas neorrealistas españolas o italianas.

La doble dimensión espacial y temporal que comporta el término *estaciones* delimita su campo de significación con el adjetivo *provincial*, por el que nuestro autor manifiesta un especial atractivo en construcciones sintagmáticas en que aparece asociado con entes literarios entrañables y difusamente merecedores de la parodia: «vate provincial y secreto»²⁷, *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*.

El tiempo y el espacio reconstruidos en esta novela no son simples andamios para la representación de «escenas de la vida de provincias», sino que funcionan como tejido nutricional de la memoria del propio escritor. Este, en las únicas declaraciones de carácter general que conozco sobre su obra narrativa, explica que «la idea de escribir una novela sobre una base de realidad muy concreta, integrando un mundo muy definido para mí, rescatando en la memoria muchos gestos, muchas imágenes, tanto verbales como fotográficas, se acomoda bastante a lo que la novela acaba siendo»²⁸. Los términos de la cita podrían intercambiarse con otras explicaciones sobre la función memorativa en el proceso de creación literaria que, con abundancia, exponen los escritores jóvenes. Entre los poemas primerizos de Díez encontramos textos en los que aparece también la correlación calles ciudadanas y memoria:

(25) Ob. cit., p. 10.

(26) Ob. cit., p. 260.

(27) Ob. cit., p. 25.

(28) Leopoldo AZANCOT, «El mochuelo en su olivo», *Nuevo Índice*, n.º 12, 1983.

La ciudad se nos queda
 arrasada en su paz de torpes edificios, viejas
 sendas de aliento acostumbrado
 que ayudaron la historia de ajenos corazones.
 Envejecemos con esta soledad. La juventud
 ha perdido su brote y crecen las nostalgias
 en bosques de ceniza²⁹.

Las calles que corren o pasean los personajes tejen una red de topónimos fácilmente identificables en la ciudad de León; diversas referencias y alusiones geográficas insisten por su lado en la localización. El escenario de la novela no es un lugar inventado ni tampoco un espacio mítico, así lo han reconocido todos los críticos de la novela. Pero los espacios públicos resultan ser las sendas de un espacio íntimo que se fabrica, desde la confesión del personaje, en el propio texto de la novela: «uno va cruzando la ciudad de norte a sur, de este a oeste, y las huellas recientes cubren las anteriores, porque, como las bandadas de grajos, es siempre el mismo vuelo repetido por los mismos lugares»³⁰. La primera persona del narrador termina identificándose con el espacio urdido en tantos trasiegos callejeros y, a la postre, éstos son el trasunto de los repliegues de la propia conciencia del personaje. Este eje estructurador se explicita en el único fragmento de su obra en el que el narrador acude a la fórmula del relato en segunda persona, rasgo constructivo que dota de singular importancia al fragmento:

«... A la ciudad se le había contagiado un prematuro silencio y no era difícil sentir su abandono.

Vas viendo que, como ella, te quedas más solo que la una, en la intemperie de lo que son sus rincones, a los que amas tanto como aborreces, porque es dura y cruel y hermosa la condenada. Todo en la medida en que tú quieras comprenderla o rehusarla. Ese honrado navío de piedra vieja, talado al paio de los siglos como por un cincel de glorias y de miserias (...)»³¹.

Precisamente, la imagen marina que se apunta en el párrafo anterior es un rasgo recurrente en la novela, bien para abocetar los encuentros amorosos de Marcos Parra³², bien para reincidir una vez más en el viejísimo tropo que ve la existencia humana como una frágil embarcación³³.

(29) *Claraboya*, n.º VII, 17.

(30) *Las estaciones provinciales*, 85. El relieve de elemento estructurante que tiene el espacio urbano en la obra hace de ella en un buen modelo de la «novela espacial» estudiada, entre otros, por Ricardo GULLON (ver *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980).

(31) *Las estaciones provinciales*, 238. Para el empleo de la segunda persona en la novela moderna es imprescindible el estudio de Francisco Ynduráin, «La novela desde la segunda persona. Análisis estructural», *Clásicos modernos*, Madrid, Gredos, 1969.

(32) «Por las dulces tormentas del cuerpo de Claudia Vergel zozobra hasta su emocionante naufragio un navío que acaba olvidando su enseña y pabellón» (75); «el colchón rebullía sobre el somier envencijado y la cama era un navío de no mayor entidad que cualquier gabarra destinada al inmediato desguace» (149).

(33) Ob. cit., p. 260.

Recordaba en páginas anteriores el imperativo «realista» que planeó durante toda la trayectoria de la revista *Claraboya*. La novela de Díez, si no tanto por fidelidad a la poética del grupo, sí por constancia de la propia memoria del autor, está cuajada de espesor realista, conseguido por el más ortodoxo procedimiento de la simple alusión a usos políticos, sociales, religiosos o culturales de los años cincuenta. La abrumadora presencia de las comidas y las bebidas o las descripciones de las hazañas eróticas del protagonista ya no tienen la consistencia del material documentado sobre la realidad entorno. La técnica de la acumulación y la parodia³⁴ o el esguince lírico confinan las manifestaciones fisiológicas de los personajes en un terreno diverso del de la información sociológica de la novela realista al uso, en los años cincuenta.

La experiencia de lo vivido —frases hechas que apuntaban la conversación de los personajes, lujo de coloquialismos y de formas léxicas vigentes en un momento preciso de la historia del español³⁵, espesor documental antes aludido— se suma a la experiencia de lo leído, aunque los modelos escritos parecen más ocultos en un relato de reconstrucción memorialista.

El autor ha reconocido en alguna ocasión su deuda respecto a los novelistas italianos que, como Bassani, Pratolino o Vittorini, han situado sus mundos narrativos en las ciudades provincianas: «nunca he dejado de preguntarme cómo este país nuestro tan provincial, tan variopinto, tiene tan pobre reflejo literario de esa diversidad, como si la sombra más burda del costumbrismo la condenase, y tantos vacuos y artificiosos cosmopolitismos de medio pelo»³⁶. Turín, Ferrera, Florencia, las pequeñas ciudades de las islas son, en la narrativa de Pavese, de Bassani, de Partolini o de Vittorini, el espacio público de los personajes ficticios y, al par, el área íntima para los rescates líricos de propio escritor. Pavese formuló una nota en su *Diario*³⁷, una clasificación de los relatos que constituyen *La bella estate*, según la cual el texto que da título al libro es, sin más, «naturalismo», y los otros dos relatos constituyen «realidad simbólica». De modo paralelo, realismo soslayado y «realidad simbólica» son los espacios urbanos cifrados en la polisémica significación de las *estaciones* de Luis Mateo Díez. El cierre de la novela, con toque de cuño cinematográfico, remite a la conclusión de un significativo texto de Pavese:

(34) La excelente secuencia de la opípara cena que leemos en el capítulo segundo ofrece ecos de la hipérbole descriptiva de «il ghiottone» de Moravia (*I sogni di pigro*) y de los pasos de los señoritos achulados de *La Corte de los milagros*.

(35) Dejando fuera de nuestra consideración los términos específicamente leoneses, no tan abundantes en esta obra como en los otros relatos del autor, sí merece la pena destacar el abundante vocabulario de época: la «guzzi», un «orange», asgalla, echar la pastilla, el «pato» (clase de automóvil), jallá películas!, alipende...

(36) Entrevista con L. AZANCOT, citada en nota 28.

(37) *Il mestiere di vivere*, Torino, 1952 (anotación del 26-XI-1949).

«Y entonces descubrí al ratón fugitivo encaramado sobre las teclas de mi máquina. La luz parecía desconcertarle, y por unos instantes, antes de emprender la huida, se me quedó mirando, y pensé que ambos lo hacíamos con esa desalentada complicidad con que se miran los que se sienten desgraciados»³⁸.

«Lo curioso había sido alquilar aquella habitación, un estudio de pintor, hacerse llevar una butaca; nada más, y morir así, ante la ventana que miraba al monte Superga. Un gato la había traicionado, estaba con ella en la habitación y, al día siguiente, maullando y arañando la puerta, le habían abierto»³⁹.

Las correspondencias inter-textuales no son deliberadamente llamativas en *Las estaciones provinciales*; el pudor del narrador explica su declaración amorosa a Claudia en un «mensaje con más literatura que periodismo»⁴⁰. Del mismo modo, el recato del autor ahorra exhibiciones cultas; las citas literarias pertenecen al patrimonio de lo trivial —«municipal y espeso», «feo, católico y sentimental»— y los homenajes implícitos sugieren hipotéticas coincidencias, como el posible paralelismo que ofrecen las difusas notas descriptivas de la redacción del periódico local con el concentrado aguafuerte que es la descripción de «El Baluarte del Betis», en el *Viva mi dueño valleinclanesco*.

La intertextualidad implícita, por contra, es un hilo permanente en el tejido de la novela. Aquí el escritor trabaja por la vía de la parodia que, para un lector aprovechado de Valle-Inclán y dotado de un selectivo sentido del humor, se revela como uno de los procedimientos más productivos en la creatividad literaria. La invasión del mundo exterior a la voz narrativa se cumple por medio de los diálogos, abundantes y sabrosos en sus irisaciones del español coloquial y, sigularmente, opulentos en el registro paródico. El habla neutra de los funcionarios administrativos y las muletillas de los funcionarios políticos, el estilo periodístico del furibundo corresponsal de aldea y la expresión aprendida del vate provinciano, las estrofillas escatológicas de las conversaciones amicales y la aplicación inerte de las frases hechas a las situaciones catastróficas ofrecen al lector un divertido juego de distanciamientos cristalizados en el propio texto y cuya lectura es —como ahora se dice— altamente gratificante.

* * *

Sin pretender hacer previsiones sobre la trayectoria futura de Luis Mateo Diez y realizando —en la medida en que esto es posible— abstracción de su personalidad, la consideración estrictamente literaria de la obra publicada hasta ahora, me permite llegar a las siguientes apreciaciones de conjunto:

— El proceso creativo del autor se ajusta a un pausado ritmo de

(38) *Las estaciones provinciales*, pp. 260-61.

(39) «Entre mujeres solas», cito por la traducción española de *El bello verano*, Barcelona, Destino, 1966, 427-8.

(40) *Las estaciones provinciales*, 69.

creación en el que las junturas de lo preexistente con los nuevos elementos artísticos incorporados no han modificado los supuestos literarios de las primeras producciones.

— La fidelidad a unas tierras y a unas tradiciones explica el apego a una técnica del relato —la sarta de sucesos, anécdotas o cuentos— singularmente característica en su prosa narrativa.

— El empleo de la memoria personal reconstruye espacios narrativos que denotan —digamos de forma abreviada— leonesismo, pero a la vez connotan una visión entrañable y humorística de la condición humana, nota última y definitiva de la obra literaria de Luis Mateo Díez.