

LA NARRATIVA BREVE DE LUIS MATEO DÍEZ: LA NOVELA CORTA

Epicteto Díaz Navarro
Universidad Complutense, Madrid

El alma ajena es un bosque sombrío.
Iván Turguénev¹

Hasta ahora, si no me equivoco, la mayor parte de los cuentos que ha publicado Luis Mateo Díez ven la luz en el siglo XX, con excepción de los diez que se incluyen en *Las lecciones de las cosas* (2004) y los cuatro que aparecen en *Gente que conocí en los sueños* (2019). Especialmente resulta destacable la recopilación que titula *El árbol de los cuentos* (2006), una selección de relatos de los que una buena cantidad ha sido valorada y recogida en distintas antologías. Sin embargo, se ha prestado menos atención a un género en el que sin duda destaca pero en el que publica más tarde, el de la novela corta, y será en las primeras décadas de este siglo cuando ven la luz cuatro excepcionales volúmenes de este tipo de relato: *El diablo meridiano* (2001), *El eco de las bodas* (2003), *El fulgor de la pobreza* (2005) y *Los frutos de la niebla* (2008), que forman el conjunto que ha denominado *Fábulas del sentimiento*, y al que se añade un quinto título, *La cabeza en llamas* (2012)². Además, quizá habría que sumar una narración de *Los desayunos del café Borenes* (2015a), que se publicó junto a un ensayo en que expone sus concepciones literarias y narrativas³.

¹ La cita de Turguénev procede de otro gran narrador, amigo del escritor, Juan Eduardo Zúñiga, de su libro *Desde los bosques nevados* (2010). A los dos les ha unido la afición por los escritores rusos, a quienes dedica el libro Zúñiga.

² Sobre *La cabeza en llamas* Ángeles Encinar ha publicado un notable trabajo en el que señala la importancia de la epifanía como procedimiento constructivo. También podría extenderse su análisis a otras ficciones del escritor (Encinar, 2017).

³ La narración tiene el mismo título que el libro y como subtítulo «(Un opúsculo)». También se ha juzgado como novela corta «Los círculos de la clausura», uno de los relatos incluidos en *Gente que conocí en los sueños*, pero me inclino a pensar que todos los textos de ese volumen son cuentos.

Es de destacar que en cuanto a géneros no todo es claro y distinto en Luis Mateo Díez pues, por citar dos ejemplos, él considera novelas *La ruina del cielo* y *Vicisitudes*, y bajo ese marbete han sido publicadas, mientras que algunos críticos las han querido leer como conjunto de cuentos; y, por otro lado, las escenas que componen *Días del desván* (1997), que apareció en una colección de libros autobiográficos junto a volúmenes de José María Merino y Juan Pedro Aparicio, años después serán incluidas como cuentos en la recopilación citada, afirmando que en ellas trata «una infancia de posguerra que pudiera parecerse más de lo debido a la mía» (Díez, 2006: 584)⁴.

No es este el lugar para repasar las definiciones de novela corta que desde distintas concepciones se han propuesto, pero quizá hay que recordar que la oposición bipolar cuento-novela encuentra en la modernidad este tercer elemento que complica las definiciones (véanse Sobejano, 1991; Martínez Arnauldos, 1996; Beltrán Almería, en prensa). Entre otros aspectos, hay que señalar la vinculación a distintas tradiciones literarias de términos como *novella*, *nouvelle* o *short story*, y en el «Prólogo al lector» a las *Novelas ejemplares* cabe señalar que implícitamente había un término del que se distanciaba Cervantes y al que nosotros prestamos quizá más atención: en la conocida afirmación cervantina de haber sido el primero que ha escrito «novelas» en español, un campo al que no tenía que atender era el del cuento, el apólogo, la conseja, que formaban parte del continente de la literatura oral y circulaban impresos⁵. No es casualidad que Beltrán Almería entienda que la novela corta resulta clave en la relación entre novela y cuento, en el trasvase entre tradición oral y creatividad de la escritura, y en la evolución del género novelesco⁶.

Entre las definiciones de novela corta quizá la de Gonzalo Sobejano, al estudiar la obra de Leopoldo Alas, resulta suficientemente útil y, con los matices que ha subrayado Beltrán, permite señalar algún rasgo de las que aquí

⁴ Este matiz y otros comentarios de interés se incluyen en la nota final que titula «Algunas referencias» en la edición citada de *El árbol de los cuentos*.

⁵ Ya en el título José Manuel Pedrosa puntualiza el carácter de su notable estudio, *El cuento popular en los siglos de Oro* (2004). Ver también, *ça va sans dire*, las fundamentales aportaciones de Maxime Chevalier.

⁶ En abril de 2019 organizaron Antonio Garrido Domínguez y Luis Beltrán un seminario sobre la novela corta en la Universidad Complutense en el que Beltrán presentó «Teoría de la novela corta». Esperemos que pronto se publiquen esta y las demás intervenciones. En lo que nos interesa, Luis Beltrán insiste en esa vinculación con la literatura oral y cita a Eleazar Meletinskij, *Poetica storica della novella*, para quien la novela corta puede entenderse como «la fusión de la fábula y la anécdota» (2014).

estudiamos: para Sobejano, la novela corta presenta un suceso memorable; un tema puesto de relieve a través de motivos; un punto culminante o giro decisivo; y tendría una estructura repetitiva y una composición concentrada. A esa definición, que resumo en exceso, a la que se ajustan las obras de Clarín, Pardo Bazán o Alarcón, y en general a la literatura realista, quizá se pueden añadir dos diferencias esenciales en las novelas cortas de Luis Mateo Díez: primera, su estructura fragmentaria, casi todas tienen entre 18 y 24 fragmentos (solo en un caso, «El diablo meridiano»⁷, llega a 54, con una extensión semejante a las demás), que se yuxtaponen a veces, alcanzan una extensión temporal muy imprecisa y suponen también una representación incompleta; y, segunda, con respecto al suceso o sucesos, en ocasiones ni siquiera parecen existir: en la novela titulada «Los frutos de la niebla» lo más relevante en el relato no son los hechos, sino la conciencia del personaje, el eco de las palabras en una conciencia, los efectos de la imaginación y la memoria; es decir, un mundo subjetivo pero no por ello menos real. A este respecto podemos recordar que el escritor suele señalar la distancia entre los hechos y las palabras que los representan (las palabras y las cosas), las emociones sin nombre y, entre otros ejemplos, también debe señalarse la entidad de los personajes de sus últimos cuentos y a la que se alude en el título *Gente que conocí en los sueños*⁸.

Aquí me referiré de manera sucinta en las doce novelas cortas que incluye *Fábulas del sentimiento*, a las que se añadió una novela publicada anteriormente, *La mirada del alma* (1997), pues el escritor encuentra en ella —acertadamente— un parentesco y una obra precursora del conjunto. Cabe recordar, sobre las obras publicadas en los últimos años, algo que Luis Mateo Díez ha repetido en más de una ocasión: cuando comenzó a escribir siempre pensó que si tenía algún futuro en la literatura sería en la narrativa breve. Ahora bien, transcurridos unos años desde los poemas de *Señales de humo* (1972) y de sus primeros cuentos, *Memorial de hierbas* (1973), vemos que su obra se ha desplegado sobre todo en la novela, evitando las fórmulas de éxito asegurado o el encasillamiento en un producto de mercado, y, en definitiva, junto a sus

⁷La explicación del título se encuentra en un magnífico estudio de María Jesús Lacarra: no analiza específicamente «El diablo meridiano» pero sí explica la peculiar vinculación que tiene con textos medievales, con la pereza y la melancolía que podían afectar a los clérigos a mediodía, a la hora de la siesta: «al igual que en la media noche hacía su aparición el maleficio del demonio y se despertaba en ellos la “acidia” considerada como el octavo pecado capital» (2005: 146-147).

⁸Aurora Egido ha señalado, en un brillante trabajo, el importante papel que tiene el sueño en la construcción/ suplantación de la realidad en la obra del escritor (2017: 32).

obsesiones y temas característicos, ha ensayado una rica diversidad de tonos, de tipos de relato y lenguajes, que aumenta con el paso de los años hasta convertirle en uno de los narradores inevitables en las últimas décadas.

Quisiera detenerme en un breve comentario de estas novelas porque, según creo, ejemplifican una parte de sus técnicas y registros y una exploración de la novela corta que mantiene su sello personal. Tal y como han señalado los especialistas en su obra (Aurora Egido, Asunción Castro, José María Pozuelo, etc.) esta se caracteriza por la riqueza de su lenguaje y por su capacidad para elaborar diferentes tonalidades, a veces cómica (o con una gradación hacia lo tragicómico), como en *La fuente de la edad*, a veces absurdas, como *El expediente del naufrago*, y a veces en tragedias tan intensas como las del relato «Albanito, amigo mío» o como las de *Fantasmas del invierno*, en la que aparecen unos personajes dañados irreparablemente por la Guerra Civil.

El mundo verdadero, como decía Friedrich Nietzsche, puede ser «inasequible, indemostrable» y puede que se haya convertido en «fábula», pero al margen de esa posibilidad Luis Mateo Díez construye unos relatos en los que no aparecen verdades absolutas y en donde entrevemos algo que es lo real o lo que un personaje considera real. El narrador en sus ficciones combina un conocimiento parcialmente omnisciente (una omnisciencia selectiva y limitada), con el que muestra lo que piensa o siente un personaje, lo que experimenta o imagina, a veces en estilo indirecto libre, pero lo hace de una manera antidogmática y bajo un principio que se repite: el tiempo todo lo cambia, todo lo modifica o destruye, también lo que hemos llegado a saber poco antes. Aunque los hechos sean claros, que no siempre lo son, aunque el relato pueda reconstruirse, suelen faltar eslabones en la cadena explicativa y el personaje (como ocurre en las ficciones de William Faulkner y otros narradores del *Modernism*) es un enigma que no llegamos a conocer por completo. Dice en una de las páginas de *Los desayunos del café Borenes*:

El novelista tiene que ser dueño de todo lo que se trae entre manos, fundamentalmente de esa peculiar lucidez que le permite transitar por lo imaginario: un territorio ignoto que sus palabras iluminan con bastantes zozobras e indecisiones. Tiene que ser dueño también de su obsesión, ser víctima de la misma suele complicar demasiado las cosas, abocar al desánimo y la disolución. (Díez, 2015a: 106)

Hay entonces que destacar que lo imaginario, la ficción, es un territorio de niebla en el que la voluntad del autor choca con las limitaciones del conocimiento, y aunque lo imaginario parte de la memoria no se limita a lo

conocido, la narración no copia lo real, sino que construye un mundo cuyas relaciones con la realidad no son las del simple reflejo.

Con esto no quiero decir que los relatos del escritor, sus novelas cortas, incluyan largas digresiones filosóficas, un perfil intelectual, o que en ellas se disuelva la realidad, sino que con situaciones cotidianas o insospechadas, con personajes comunes o infrecuentes, a veces de un origen social difícil de precisar (o que es poco relevante), nos sitúan frente a su dimensión humana, frente a las múltiples identidades que componen su mundo narrativo en el que la «materialidad» está en el origen del sentimiento.

Y ese es uno de los rasgos que encontramos en estas fábulas, el gran número de personajes, que, siguiendo a Honoré de Balzac, el creador ha denominado «comedia humana», pues cada una de las novelas, aunque se centre en uno, siempre da cabida a varios personajes importantes, y en conjunto suponen una colectividad abigarrada, que se añade a los mundos posibles de *El reino de Celama* (2003), *Vicisitudes* (2017) y el resto de sus narraciones.

Con frecuencia, como otros textos del escritor, reflejan la existencia individual solitaria, siendo frecuentes protagonistas los marginados, los huérfanos, abandonados, personajes sin familia o que carecen de un asidero social. Son en muchas ocasiones mujeres que sufren, por su condición de mujer, el aislamiento y la falta de solidaridad incluso de los familiares o de los hijos⁹. No suelen ocurrir hechos extraordinarios, de importancia para la sociedad en que se sitúan, sino que tienen un alcance limitado, privado, al margen casi siempre de lo que se puede observar en el exterior del personaje. Y el objetivo del relato es así presentar a un individuo, a veces dos o tres, desde su punto de vista personal, como señalaba Henry James, en un breve recorrido que solo puede hacerse de manera fragmentaria.

El ser humano, como afirma la filosofía existencialista, es arrojado al mundo sin referencias, carente de suelo ideológico o emocional que dé sentido a su existencia. Con frecuencia el personaje siente el absurdo, toma conciencia de su situación y solo en algunos casos la amistad, el amor o la generosidad son un breve paréntesis, algo más que el sonido de una palabra. El niño madura sin que haya sido nunca niño y la edad es solo resistencia ante el dolor y el deterioro.

⁹ Quizá podríamos aplicar la distinción que propone Jameson, entre «emoción» y «afecto» (*emotion, affect*) en cuanto a que los primeros pueden resolverse con la serie de términos de que disponemos en el lenguaje común, amor celos, ira, etc., mientras que los segundos son singulares, únicos y no pueden narrarse sino que deben describirse (Jameson, 2013: 27-44).

En una de estas fábulas, vemos que un banquero y hombre de negocios se siente desorientado y se ve atraído por el «fulgor de la pobreza», que sería la antítesis del fulgor del oro, el único socialmente reconocido. Se trata de lo que ese viajero potencial que fue Charles Baudelaire, que casi nunca salió de París, denominaba el «derecho a marcharse», que en opinión del poeta debía ser incluido entre los Derechos Humanos, en este caso un derecho que le lleva a alejarse de su mujer y sus hijos, de sus negocios, sin causa aparente, por una indefinida voluntad de escapar de una vida sin dificultades «objetivas».

Estos textos, según se indica en el prólogo/nota inicial, cuando se publican en un volumen en 2013 (aparecieron originalmente entre 2001 y 2008), se sitúan en un nuevo orden, que no sigue la ordenación previa de su primera publicación. En esa nota en su publicación definitiva, titulada «Vidas, secretos, conmociones», señala su voluntad de probar su oficio en el género de la novela corta y la independencia con que puede leerse cada novela, algo que no les priva de una unidad de significado que para el escritor reside tanto en su forma como en su carácter ejemplar, y matiza:

En el título *Fábulas del sentimiento* se expresa la intención de la escritura, lo que nutre las historias una ejemplaridad tanto positiva como negativa, la connotación moral, acaso contradictoria, y que en su condición de fábulas pudieran llenarse de sugerencias y significaciones, con la idea de expresar el sentido de lo que se cuenta de la manera más misteriosa posible. (Díez, 2017: 110)¹⁰

No cabe duda de que esa ejemplaridad tiene un origen cervantino y quizá en ocasiones resulte hiperbólica esa autocalificación de su modo de relatar, pero no lo es la presencia del misterio, de la dificultad para explicar motivaciones y actos, y palabras que flotan en la atmósfera en que habita el personaje, sin que se trate de una mixtificación, puesto que quizá la calificación que más se puede aplicar a estos seres es la de «perdidos» o «extraviados».

No es fácil explicarla singularidad del arte de Luis Mateo Díez, su magia verbal, la enorme capacidad expresiva que ha ido depurando y perfeccionando con los años. Hay que recordar que distintos especialistas, como Asunción Castro, han señalado que el espacio característico en que se desarrollan parte

¹⁰ Esta y las demás citas de las *Fábulas* proceden de la edición de 2017, que, si no me equivoco, no presenta variaciones textuales respecto a las primeras ediciones.

de sus últimas obras, *Celama*, se construye a partir del lenguaje y en una particular atmósfera (Castro, 2017: 116).

Sobre la configuración del espacio en *Celama*, el más conocido del autor, Castro ha defendido hace poco que este mundo es distinto del que aparece en otras obras suyas, en obras anteriores y posteriores, como las que comentamos y en donde se mencionan muchas veces los mismos topónimos: Ordial, Armenta, Borenes, etc. Subraya el carácter imaginario del espacio que resiste a la investigación antropológica, y su vinculación a un mundo rural de la niñez del escritor ya desaparecido para siempre. La asociación central en *Celama*, entre otros, en el paisaje nevado es la muerte y ello queda marcado en títulos y subtítulos *La ruina del cielo*, *El oscurecer*, *Un obituario*.

No obstante, en mi opinión, Luis Mateo Díez crea varios «mundos posibles»¹¹ que guardan cierta semejanza, y ese mundo que ha denominado las «ciudades de sombra» es un espacio limítrofe con *Celama* que presenta rasgos propios y compartidos. Este segundo espacio corresponde a pequeñas ciudades de provincias o pueblos (se mencionan en distintas ocasiones coches, hoteles, cafeterías) con una comunidad de costumbres que pueden situarse en (que se inspiran en) la geografía del norte de España¹². Esto es, mientras que el espacio en *Celama* es rural, con especial significación en la climatología extrema, el largo frío invernal que amenaza la agricultura, en las *Fábulas del sentimiento* domina una geografía urbana, de pequeñas ciudades, y las actividades de los personajes no se concentran en la agricultura y encontramos profesores, policías, abogados, a los que se suman también la pobreza y el abandono.

La referencia temporal constituye otra diferencia, pues en las *Fábulas del sentimiento* nos encontramos con una temporalidad que puede situarse hacia finales del siglo XX, por distintos indicios, mientras que en *La ruina del cielo* de la región de *Celama* se recogen los siglos XIX y quizá las primeras décadas del XX, y en *El espíritu del páramo* y *El oscurecer* en años posteriores a 1947 pero en una temporalidad que no se organiza linealmente, ni como una saga,

¹¹ Utilizamos el término siguiendo a Lubomír Doležel en *Heterocosmica*: «Fictional worlds of literature, as already stated, are a special kind of possible world; they are aesthetic artifacts constructed, preserved, and circulating in the medium of fictional texts». En ellos encontramos personajes, lugares, hechos, que no corresponden al mundo real («non actualized possible states of affairs» (1998: 16).

¹² Entre las últimas aportaciones al estudio del espacio en la obra del escritor merece destacarse la de Natalia Álvarez, «Geografías de la memoria y otros territorios fabulados. Los espacios narrativos de Luis Mateo Díez y José María Merino» (2017).

sino como una sucesión de franjas temporales cuya autonomía les hace escapar de los límites señalados, sin que tenga importancia en los hechos su temporalidad histórica, probablemente porque en la sociedad rural que refleja, poco ha cambiado durante siglos¹³.

En las ciudades o en el mundo rural, la vida del hombre no se representa de un modo costumbrista, la mirada del narrador no se detiene en propiedades peculiares a ojos del visitante sino que se dirige a una dimensión universal. Usualmente se citan como semejantes en su construcción Macondo de Gabriel García Márquez, o Yoknapatawpha de William Faulkner, a veces se añade Región de Juan Benet, pero creo que también hay que mencionar Santa María de Juan Carlos Onetti, cuyos rasgos urbanos presentan unas características peculiares y en la que destaca el contraste entre las posibilidades del «nuevo mundo» y su sorprendente ruina.

En las *Fábulas* de Luis Mateo Díez se percibe la multiplicidad de un mundo en que coexisten una gran variedad de personajes, según se ha dicho, pero a la diversidad de sus acciones y destinos se une la dificultad de caracterizar la relación entre el espacio y el personaje, como ocurría, por ejemplo, con el determinismo en la narrativa del naturalismo, o de algunos modelos del «realismo», mientras aquí nos encontremos con una opacidad o resistencia al intentar entender la acción humana, al evaluar su capacidad de actuar al margen de su contexto. El espacio que ha imaginado Luis Mateo Díez tanto en sus *Fábulas del sentimiento* como en otros textos nos recuerda un aspecto de la literatura que han destacado Roman Ingarden y la teoría de la recepción, en especial, Wolfgang Iser: el carácter esquemático del texto literario, la necesidad de que el lector complete en el acto de lectura lo que no aparece y resulta necesario para entender una obra literaria. En textos tan elípticos y basados en la sugerencia como los que examinamos nada excede, nada puede ser exhaustivamente registrado, y el lenguaje tanto del narrador como de los personajes no busca ni un registro elevado ni una reproducción realista. No son frecuentes las descripciones pero cuando aparecen es necesario prestarles una cuidadosa

¹³ Sobre la relación con la historia reflexiona Ismael Cuende en *La ruina del cielo* al revisar documentos de su antecesor Ponce de Lesco, y señala que las desamortizaciones y la revolución liberal del siglo XIX no trajeron ninguna mejora a las condiciones de vida en Celama, hasta el punto de ni siquiera puede decirse que tenga una «memoria histórica»: «Las memorias individuales de Celama, las miles de vidas que se envuelven la propia materia de los siglos, en las anónimas experiencias que cobraron su liviano trance antes de desaparecer, difícilmente nutren ese cúmulo, que ni siquiera sostiene el hilo de su destino. Las mínimas huellas ancestrales de Celama están disueltas [...]» (Díez, 2015: 434).

atención. En una de las primeras *Fabulas del sentimiento*, titulada «El eco de las bodas», se narra el recuerdo del encuentro casual de tres matrimonios que celebraron su banquete nupcial en unos salones que se derriban años después. Al aparecer la noticia en el periódico, impulsa la memoria de los personajes y la narración se centra en los dos matrimonios que fracasaron. Cuando se refiere al recuerdo de una de las protagonistas, llamada Omega, que no estaba del todo convencida de su boda, encontramos una percepción visual en la que se unirían presente y pasado. La mujer deja el periódico que leía en sus rodillas y recuerda la ceremonia y la celebración:

La verdad es que el recuerdo se parecía más a un sobresalto.

El pasillo daba la vuelta y en la esquina de la mañana había una luz de invierno huido, de esas que se agarran a la ventana más próxima como si los cristales quisieran perpetuar el reflejo de su extinción, antes de que la primavera deje las cosas en su sitio. (Díez, 2017: 420)

El lenguaje metafórico relaciona las estaciones, el cambio de estaciones, con el espacio, una casa, y de ese modo se alude también al ánimo del personaje: la mañana aparece como una visión sorprendente, pero la luz se caracteriza por un adjetivo que personifica la estación, «invierno huido», cuyas connotaciones son evidentes y la personificación se extiende mediante un deíctico «de esas», que implica al lector, y se suma también la animación o personificación de los cristales, para terminar el párrafo de manera antitética con el término «extinción» antes de que se mencione la llegada de la primavera (que constituiría un oxímoron). Tal y como creían los románticos, el espacio exterior es un estado de ánimo, en el que es difícil distinguir entre el presente y el pasado del personaje, el hoy y el recuerdo del día de su boda dudosa.

Encontraremos, tal como indica su denominación, una exploración de las minucias del alma humana, de sentimientos intensos y difusos, breves o que se extienden en el tiempo aunque solo se represente en limitados fragmentos. «El limbo de los amantes» es una de las fábulas en que resulta sorprendente su tratamiento de la plenitud del amor, y sus circunstancias inesperadas. Desde el momento en que se conocen los enamorados, Fordián y Lila, al caerse él por las escaleras saliendo de la consulta del dentista y a la que llega ella con bastante temor, veremos la trayectoria que los lleva a ese estado de ánimo en que dejan de percibirse las horas y los días, en que la vida se limita al limbo que el sujeto habita con otra persona. El relato cuenta con un receptor interno, la amiga que recibe las confesiones de Lila, y en sus tiempos verbales fluctúa entre el pasado y el presente para expresar lo que fue, pues como señala el narrador el presente no suele tener la intensidad del recuerdo, en el que siempre interviene la fantasía.

En numerosas ocasiones encontramos también, en cualquiera de las voces que intervienen, un lenguaje sentencioso de enorme capacidad expresiva: Dice, en «La viuda feliz», una línea del personaje que ha sobrevivido a las muertes de sus maridos: «El tiempo siempre dura más cuando menos se necesita» (344). Esas interpolaciones y excursos, las sensaciones y emociones que se nos muestran, como en los grandes narradores clásicos, transmiten una sobresaliente capacidad reflexiva y sensible, que, claro está, es inseparable de una elaboración lingüística que a veces nos llevan al camino del «extrañamiento» («*ostranénie*», según el término que empleaban los formalistas rusos)¹⁴ y que quizá, como Jacques Rancière señalaba, se basa en la consideración de que la literatura es la superación de la «palabra retórica», una palabra que en realidad no profiere nadie (*La parole muette*, 2007). En la experiencia de la modernidad que denominamos literatura, las formas tienen que alejarse del cliché, de la retórica usada, de la palabra en sus usos habituales.

También se puede señalar que un procedimiento constructivo importante en algunas fábulas es su referencia a un tipo de relato, a un género o a un tópico literario: así en «Los frutos de la niebla», al ser uno de los protagonistas policía y al mantener un aire de confesión las conversaciones con un antiguo amigo llamado Cimo, el lector comienza a interpretar la narración como si se tratara de un relato policíaco, aunque según avancemos se acumulen las dudas sobre ese carácter. En otros casos, en más de una ocasión, el narrador recuerda las convenciones de los cuentos populares, o maravillosos, que contrasta con el contenido de la narración, incluso aparece la alusión ya en un título, como en «La escoba de la bruja», una fábula inicialmente publicada en 2008¹⁵. En este caso además, el narrador recuerda un tópico que podemos encontrar en muy distintas formas de narración: la de partir del retrato que un personaje no conoce y enhebrar desde ahí, con más o menos pericia, la historia de quien fue pintado o fotografiado. Justamente, en el relato mencionado se da una situación en la que se ironiza ese motivo en las únicas tres fotos que existen de Abisina, dada su humildad y el terrible destino que le espera.

¹⁴ Víctor Shklovski afirmaba que «The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unfamiliar”, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important» (1990: 15).

¹⁵ En el trabajo mencionado, Aurora Egido ha señalado la importancia de los cuentos tradicionales como referente en sus obras, por ejemplo, el motivo de los niños perdidos en el bosque. Siguiendo a Luis Beltrán en ellos se mostraría el carácter de la novela corta, el origen oral y la elaboración creativa del escritor.

Como en un buen número de las novelas extensas de Luis Mateo, en distintas narraciones los niños son el centro del relato, a veces en el registro de una parte sustancial de la vida del personaje; en otras, la narración se ocupa fundamentalmente de su experiencia, en la que el lector suele ver la «parte de la verdad» que el niño no alcanza a entender, como en «La sombra de Anubis» o en «Príncipes del olvido» y cuya indefensión da paso al resultado que señalaba T. S. Eliot en «Gerontion»: «After such knowledge, what forgiveness?» (1971: 21). Estos relatos destacan por la empatía y porque la mirada se sitúa siempre al lado del personaje para convertir al lector en testigo, que no puede evitar la evaluación moral.

Quizá, para hacer justicia, habría que añadir que en sus distintos aspectos, las *Fábulas* son un conjunto en el que se ha buscado la variación de enfoques, de identidades y espacios, y que una de las sobresalientes, la citada «El diablo meridiano» se compone de distintos textos escritos que se entrecruzan: el diario de doña Cima, la patrona de la casa en la que tiene una habitación alquilada Merto, un joven que escribe cartas a Evedía, familiar de la patrona que no quiere seguir en contacto con él y que responde con breves notas. De manera magistral veremos el contraste de los tres puntos de vista, de tres personajes que en su propio lenguaje muestran el desconocimiento de los otros, de lo que no aparece en el texto y que el lector, desde su posición privilegiada, conoce pero también de manera incompleta y provisional.

En el último de sus volúmenes de novelas cortas, *La cabeza en llamas* (2012) se da también la concentración en los sentimientos, en las emociones que experimentan los personajes y el lector, y en el caso de la novela que da título al volumen se produce un fuerte contraste entre la comicidad del personaje y los tristes sucesos de su vida. En esta veta que enlaza con novelas como *La fuente de la edad* o *El expediente del naufrago*, se da tanto un humor de situación como un humor verbal verdaderamente brillantes y que resultan poco frecuentes en las *Fábulas*, con la excepción de algunos momentos y una de las novelas, «Pensión Lucerna», donde se construye una peculiar comedia en el cruce de tres vidas no precisamente felices. En este último libro encontramos otros dos relatos que se centran en niños, «Luz de Amberes» y «Vidas de insecto», siendo el último de ellos, según afirma el escritor en el epílogo del libro, en parte autobiográfico.

Quizá desde una perspectiva cultural podría afirmarse que estas obras de Luis Mateo Díez muestran la relación entre la modernidad y sus fantasmas, a veces en contextos urbanos y en espacios imprecisos, en la periferia, en lugares donde solo ha llegado parcialmente el progreso. La ruptura con las culturas

orales se resuelve en un tiempo transitorio, vacío, fugitivo, el del presente que escapa y un pasado diluido, según dictaminaban Charles Baudelaire y Walter Benjamin. A veces los fantasmas tienen dimensión humana, a veces son espacios que han quedado ruinosos o demolidos, en ocasiones objetos o relaciones que se olvidan y desaparecen.

Y, en definitiva, ¿por qué fábulas? ¿Qué les diferencia de otras narraciones del escritor? Creo que hay cierta semejanza con la fábula clásica en la depuración, en la limitación de los elementos del contexto en que vive el personaje y lo que conocemos de él, a veces el espacio y el tiempo, y otras también la situación social, porque como el escritor ha declarado en distintas entrevistas le interesan más los afectos contradictorios y las emociones que las ideas. «El sentimiento implica esa orientación de las emociones que revela la fragilidad y la intensidad lo que se vive» (2017: 110). Y así, como ocurre a lo largo de su obra, se centra en personajes y hechos. La narración se presenta al lector en la distancia justa, alejada de lo melodramático aunque el narrador, como los de las novelas de Charles Dickens o Leopoldo Alas, no puede dejar de detenerse ante la desgracia y el dolor.

En uno de los ensayos de *Nunca fue tan hermosa la basura* (2010) José Luis Pardo recuerda que los poetas suelen acusar a la filosofía, como género literario, de crear imágenes pobres, aunque unas pocas sean tan influyentes como la de los habitantes de la caverna que ven sombras reflejadas en la pared. La que comenta es una de esas imágenes, «simples, pobres y humildes», pero mucho menos conocida, una escena en la que vemos

un niño que camina perdido en la oscuridad tarareando una cantinela. El niño está solo, completamente solo, en el exterior. Afuera. En la oscuridad acechan las sombras. Allí no hay nada, absolutamente nada, porque precisamente lo que las tinieblas tienen de destructivo, de atroz y de amenazador es que en ellas no hay formas ni figuras, no hay rostros, perfiles ni escorzos [...]. (291)

Ese niño está rodeado de la oscuridad y el caos y, en efecto, la melodía que tararea es una defensa, la musiquilla es una forma, un orden que quiere convertirse en un refugio frente al caos, una morada con la que intenta protegerse de lo que le rodea. Así, de manera semejante en las *Fábulas del sentimiento*, en la experiencia de personajes que caminan por las calles de Ordial, de Armenta, o de cualquier lugar indeterminado, puede percibirse una obstinada voluntad de oponerse al caos.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, NATALIA (2017): «Geografías de la memoria y otros territorios fabulados. Los espacios narrativos de Luis Mateo Díez y José María Merino», en Ángeles Encinar y Ana Casas (eds.), *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Cátedra, Madrid, pp.133-155.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (en prensa): «¿Es necesaria una teoría de la novela corta?», Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- CASTRO, ASUNCIÓN (2017): «Celama, la configuración de un territorio literario en el imaginario de Luis Mateo Díez», en Ángeles Encinar y Ana Casas (eds.), *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Cátedra, Madrid, pp.107-131.
- CHEVALIER, Maxime (1999): *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- DÍEZ, Luis Mateo (2006): *El árbol de los cuentos. Cuentos reunidos 1973-2004*, Alfaguara, Madrid.
- DÍEZ, Luis Mateo (2012): *La cabeza en llamas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- DÍEZ, Luis Mateo (2015a): *Los desayunos del café Borenes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- DÍEZ, Luis Mateo (2015b): *El reino de Celama*, Asunción Castro (ed.), Cátedra, Madrid.
- DÍEZ, Luis Mateo (2017): *Fábulas del sentimiento*, Debolsillo, Barcelona.
- DÍEZ, Luis Mateo (2019): *Gente que conocí en los sueños*, Ilustraciones de Mo Gutiérrez Serna, Nórdica, Madrid.
- DOLEŽEL, Lubomír (1998): *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- EGIDO, Aurora (2017): «La blanca mano y la soltura del sueño en la narrativa de Luis Mateo Díez», en Ángeles Encinar y Ana Casas (eds.), *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Cátedra, Madrid, pp. 21-56.
- ELIOT, T. S. (1971): *The Complete Poems and Plays 1909-1950*, New York, Harcourt, Brace and World, p. 21.
- ENCINAR, Ángeles (2017): «Experiencias decisivas y miradas epifánicas en *La cabeza en llamas* y *La trama oculta*», en Ángeles Encinar y Ana Casas (eds.), *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Cátedra, Madrid, pp. 21-56.
- JAMESON, Fredric (2013): *The Antinomies of Realism*, Verso, London, pp. 27-44
- LACARRA, María Jesús(2005): «El camino de Santiago en la literatura contemporánea: el ejemplo de Luis Mateo Díez», *Boletín Helvético*, núm. 6, pp.141-158.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1996): «Deslinde teórico de la novela corta», *Montea-gudo*, núm. 1, pp. 47-66.
- MELETINSKIJ, Eleazar M. (2014): *Poetica storica della novella*, ed. al cuidado de M.

Bonafin, EUM, Macerata.

PARDO, José Luis (2010): *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

PEDROSA, José Manuel (2004): *Los cuentos populares en los Siglos de Oro*, Ediciones del Laberinto, Madrid.

RANCIÈRE, Jacques (2005): *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, Paris.

SHKLOVSKY, Viktor (1990): *Theory of Prose*, Dalkey Archive Press, Elmwood Park, IL.

SOBEJANO, Gonzalo (1991): *Clarín en su obra ejemplar*, Castalia, Madrid.

ZÚÑIGA, Juan Eduardo (2010): *Desde los bosques nevados. Memoria de escritores rusos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.