

Ernesto Pablo Molina Ahumada

ELOGIO de la DERROTA



HÉROES DEL FRACASO
EN LUIS MATEO DÍEZ

*Nueva edición
revisada y ampliada*

 Ferreyra
Editor

ELOGIO de la DERROTA

HÉROES DEL FRACASO
EN LUIS MATEO DÍEZ

Acerca de la primera edición

Una primera edición de este libro apareció en 2009 en la Colección *Estudios literarios, lingüísticos y del discurso* de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), recomendada para su publicación por un comité de referencistas externos, tal como lo estableció la Res. 750/03 de dicha Facultad. El ISBN de esa edición fue 978-950-33-0755-7.

Molina Ahumada, Ernesto Pablo

Elogio de la derrota : héroes del fracaso en Luis Mateo Díez / Ernesto Pablo Molina Ahumada. - 2a ed. - Córdoba : Ferreyra Editor, 2017.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: online
ISBN 978-987-766-005-0

1. Literatura. I. Título.
CDD 306



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

«La ilustración de tapa y contratapa es un detalle de la pieza The Siren Vase (1843,1103.31, AN7497001) que se encuentra en The British Museum (UK). La imagen original está disponible en el link http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=7497001&objectId=399666&partId=1, y se reproduce aquí bajo Licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).»

Datos de contacto del autor

Ernesto Pablo Molina Ahumada
Universidad Nacional de Córdoba

Dirección postal:
Manzana 15 Lote 05 Smata II, Córdoba (5016)
Argentina
E-mail: pablomolinacba@hotmail.com

ELOGIO de la DERROTA

HÉROES DEL FRACASO
EN LUIS MATEO DÍEZ

*Nueva edición
revisada y ampliada*

Ernesto Pablo Molina Ahumada

 Ferreyra
Editor

PRÓLOGO A LA EDICIÓN DIGITAL

Muchos han sido los caminos de interrogación e investigación que ha abierto este libro desde que fue editado en 2009 y publicado finalmente en 2011, en una colección de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, tras haber sido recomendado para su publicación por un grupo de referencistas externos en un concurso público de autores organizado por dicha institución. Agradezco a la Facultad por ese primer gesto de confianza. Por diversas razones, esa primera edición ya no se encuentra disponible en el catálogo, razón que impulsó esta segunda edición, aumentada y revisada, en formato digital y de libre acceso.

La segunda razón para reeditar este libro tiene que ver con la necesidad de regresar la mirada, críticamente, sobre el trabajo de investigación que fue el esqueleto de este texto, para repensarlo como un semillero de interrogaciones que me siguieron acompañando en trabajos posteriores. En cierto modo, *Elogio de la derrota* se convirtió en una especie de piedra fundacional en mi camino, primer tramo de un proyecto más ambicioso que abarcó instancias de docencia, investigación e intervención durante muchos años.

Lo que me propuse en esta investigación fue pensar los modelos heroicos recurrentes en nuestra cultura y sus implicancias estéticas, políticas e ideológicas a partir de su funcionamiento en la narrativa del autor español contemporáneo Luis Mateo Díez. Más tarde, esa misma pregunta me llevaría a interrogar otras narrativas (como la argentina) e incluso otros textos culturales (como los videojuegos, en mi investigación más actual). Así, la pregunta por el héroe se convirtió en un cuestionamiento acerca de lo remoto y lo presente, porque

en torno a esos modelos heroicos fue haciéndose visible el espesor simbólico acumulado por la cultura. Ciertamente, la figura heroica posee una inmensa capacidad generativa de nuevos significados gracias a su dimensión simbólica e histórica, convirtiéndose así en un elemento extranjero y conciudadano a la vez, escurridizo e intensamente atractivo para cualquier investigación.

Esta nueva edición de *Elogio de la derrota* nace de esa imposibilidad de agotar el tema y del deseo de aclarar algunos pasajes de la primera edición, aunque respetando la lógica argumentativa de aquel primer recorrido. Respetar esa lógica tiene, en última instancia, un doble valor: ofrecer una instantánea de un estado del pensamiento; y, por otra parte, aportar elementos para reconstruir una genealogía de la reflexión.

La reconstrucción de esa lógica es también una aventura, no heroica en el sentido épico, sino en el sentido iniciático que a lo largo del libro he intentado subrayar: una forma de adquisición de conocimiento que no hace al mundo necesariamente mejor, sino más completo y lúcido.

Como anexo al libro, he colocado una serie de intervenciones en reuniones académicas y eventos científicos en las que seguí ampliando mis interrogantes sobre la temática, considerando otras obras de Díez e incluso trazando puntos de comparación con otros autores. Esos textos son como ramificaciones o derroteros, haciendo honor a la propia idea de camino incierto que anima las fábulas de Luis Mateo y que sucedieron también en propio camino de indagación sobre su obra.

Por último, a modo de epílogo, publico por primera vez una entrevista que pude realizar al autor en Madrid, en el año 2003. Esa conversación aportó un valioso material en su momento a mi investigación y deseaba hace mucho tiempo darla a conocer. Esa charla, signada por la cordialidad y la intimidad de la amistad que hemos construido con Luis a lo largo de estos años, recorre temas fundamentales de su poética que pueden iluminar futuras investigaciones o ayudar a comprender sus ideas desde su propia voz.

Liberar esta nueva edición de *Elogio de la derrota* en las redes de lo virtual siempre fue un horizonte de expectativa. Sin embargo, era necesario dejar pasar un poco el tiempo para que la primera edición cumpliera su viaje. Ya es hora de iniciar otro derrotero, esta vez incierto y abierto.

Hora de navegar, entonces. Buen viaje y buenos vientos.

E. Pablo Molina Ahumada

Córdoba (Argentina), diciembre de 2017.

**«Hay quien opina que en el mito
es donde se encuentra la verdad más verdadera»**

Luis Mateo Díez. *La fuente de la edad.*

HALLAZGOS, ENSOÑACIONES

Una mañana municipal fui a buscar a un amigo en su despacho de archivero. Estaba enfrascado en un viejo legajo, rastreando con la lupa la intrincada caligrafía, y se le había caído un papel al suelo. Ese liviano papel venía nada menos que del Siglo de Oro, era un tembloroso recado con el que don Luis Vélez de Guevara suplicaba al madrileño Corregidor de turno que, por favor, le adelantase los dineros comprometidos por el Auto que tenía que entregar, para su representación en las Fiestas del Corpus, ya que estaba en la pensión sin poder salir a la calle por no disponer de pantalones.

El hallazgo orientó la idea poética de la novela que entonces empezaba a escribir. Fermín Bustarga, su protagonista, trabaja en el Archivo Municipal, y un día de uno de los legajos que maneja se desprende un amarillento sobre que contiene un mensaje que surge en el tiempo como la botella que arriba a la playa.

Yo recogí del suelo aquella mañana el papelillo con la dramática súplica de don Luis, y Fermín recoge ese sobre que, con el mensaje del naufrago, un lejano antecesor que confiesa un secreto guardado en el escenario de su vida, el polvoriento archivo burocrático, compromete el destino a que Fermín está abocado, los ensueños y quimeras de su vocación lírica.

Alejandro Saelices, el naufrago, es un poeta contradictorio y alucinado que busca la perfección del olvido. En el rastreo de su vida y de su obra correrá Fermín la aventura de una obsesiva persecución que va a llevarle mucho más lejos de lo que pudiera pensar y por derroteros cercanos a la quimera y el delirio.

Habitualmente las historias se nos ocurren. Una iluminación instantánea e inesperada surge cuando menos se piensa, el dato originario,

la idea poética revistiendo, al tiempo, la idea narrativa, dándole envoltura de sugerencia y significación. En otras ocasiones las historias vienen a por nosotros o nos esperan a la vuelta de la esquina, o en ese despacho de mi amigo.

El escritor es una especie de cazador furtivo que siempre anda a la que salta, con la escopeta cargada, dispuesto a cobrar la pieza. Los que somos más indolentes dejamos que algunas se nos escapen, y justificamos la pereza diciendo que acaso no pagaran el tiro, no merecieran la pena. Jamás he logrado anotar una ocurrencia sobrevenida en la noche, entre la duermevela o el sueño, y a la mañana siguiente, ya olvidada, me he condolido un poco, pero sin especiales quebrantos.

El azar es también un elemento de la creación, y en los trances azarosos la vida y la obra, las ideas y los sucesos cotidianos tienen, sin remedio, desencuentros y alteraciones.

*Precisamente esa tensión en la que la creación artística puede conducir al delirio o al padecimiento de una imaginación devastadora, concita elementos particulares y ambientales, también morales, en el mundo donde el protagonista de **El expediente del naufrago** se verá metido. Un mundo tan extraño como extraordinario, en el que subsiste la extravagante herencia de aquel Alejandro Saelices que perpetuó su obra en el olvido, como si la plenitud de sus inciertas iluminaciones no tuviera otro conducto para ratificarse.*

Esa pasión desatada de la escritura, las desordenadas convicciones, el ardor, la ensoñación, la ansiedad y el desafuero de los vividores que subsisten a la zaga del naufrago, como discípulos desvariados de un dios echado a perder, se corresponde con la irremediable conciencia de la mediocridad y el fracaso.

Don Luis reclamaba el anticipo para sus pantalones. El fracaso estaba en la pobreza, no en la literatura. La estela de los poetastrós que descubre Fermín Bustarga, la desazón de sus afanes, de sus créditos, envidias y soberbia, tiene componentes menos patéticos, más estrafalarios. La indagación de Fermín va recomponiendo un espejo que presagia su propio destino, la complicidad que articula una fascinación peligrosa.

Ésta es la fábula que involucra muchas de mis visiones y percepciones sobre el éxito y el fracaso, la posteridad y el olvido. La escribí con mucha convicción, cuando ya me sentía muy integrado en la herencia del expresionismo, y desde la tradición de mi lengua, y de la literatura que la reinventa y nutre, reafirmaba el gusto por los grandes narradores centroeuropeos, a quienes tanto debo.

Sigo pensando que un hallazgo puede cambiar nuestra existencia y, a veces, hasta el sentido de nuestra vida.

Y también que una novela puede parecerse al mensaje que el azar desprendió de un expediente, una mañana cualquiera, cuando el autor iba a buscar a un amigo para desayunar juntos.¹

Luis Mateo Díez

¹ Este relato nos fue enviado por el autor para introducir la edición de 2009. Agradecemos a Luis Mateo por su generosidad y, por supuesto, por habernos regalado este portal literario para nuestro texto.

PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN (2009)

Mito y literatura comparten quizá una misma vocación imaginaria e incluso, un mismo estatuto de indefinición por ser espacios fronterizos entre realidad y ficción, nunca afincados definitivamente en ninguno de esos dos polos en particular. A partir de allí, preguntarnos acerca de la relación entre mito y novela supone asumir este principio de vacilación como condición constitutiva de nuestra lectura, reconociendo el carácter precario de las conclusiones que podamos extraer.

Este trabajo propone una aproximación al estudio del funcionamiento del mito del héroe en la novela *El expediente del naufrago* (1992) del escritor español Luis Mateo Díez (Villablino, León, 1942). Desde la teoría, el mito ha sido definido como un tipo de relato tradicional que establece relaciones significativas entre elementos simbólicos de una cultura para ofrecer una «explicación» coherente del mundo. Del enorme repertorio mítico, hemos elegido trabajar con aquel que es quizá el más visible, **el mito del héroe**. Según nuestra lectura, es posible reconocer en la novela de Díez cierto funcionamiento de ese mito a partir de la comparación entre los elementos que la obra retoma del relato tradicional y aquellos que introduce, atendiendo tanto al marco novelesco como a las ideas estéticas de su autor.

En nuestro recorrido, tras un análisis de la extensa bibliografía sobre el estudio del mito en general y su relación con la obra literaria en particular, descubrimos cierta escasez de estudios específicos sobre mito y literatura española contemporánea, lo cual nos impulsó a proponer algunos conceptos específicos. Hemos recurrido fundamentalmente al método que sugiere Juan Villegas (1973) para el análisis

de aquellas obras literarias donde la «estructura» de la aventura mítica funciona como un «correlato estructural», problematizando y enriqueciendo a su vez esa idea con algunas categorías de la «mitocrítica» de Gilbert Durand (2003). A partir de estos conceptos, buscamos demostrar que *El expediente del naufrago* encuentra en el mito una profunda matriz de sentidos y representaciones reactualizados y enriquecidos por la tradición oral, la tradición literaria hispánica y universal, el cine y la propia trayectoria literaria del autor. En este sentido, el **mito del héroe** funciona por la actualización de dos elementos básicos: la **figura mítica del héroe** y la **estructura de su aventura**. Con respecto a lo primero, se resemantiza la representación canónica que hemos heredado para ofrecer una imagen degradada con rasgos particulares, sintetizada en torno a la categoría de «*héroe del fracaso*» que el propio Díez utiliza para referir a sus protagonistas en el marco del entorno social, cultural y político representado. De la aventura mítica se retoman algunos motivos y escenarios para enaltecer el derrotero del héroe novelesco, aunque degradándolo mediante un humor y una ironía de inconfundible raigambre cervantina y valleinclaniana. Como veremos, la novela admite dos niveles de significación: por una parte, un sentido particular, situado histórica y geográficamente en la vida de provincia durante la posguerra española, donde el mito funciona como crítica profunda a esa sociedad; por otra, un sentido general y de vocación universalista, que ofrece una visión «triste» de la existencia y la condición humana.

El objetivo de nuestro estudio es señalar las variaciones e invenciones del mito en la novela. Además, la reflexión acerca del resultado novelesco de esa aventura permite profundizar la definición de «*héroe del fracaso*» que mencionábamos anteriormente. Por último, a partir del análisis del modo en que se metaforiza el tiempo y el espacio en la novela, intentaremos plasmar la relación entre héroe y entorno, aspecto fundamental a la hora de interpretar la visión del autor y el sentido de la obra.

Nuestro trabajo se inicia con una breve *Introducción* que contextualiza la producción de Díez en el marco de la narrativa española

contemporánea, subrayando la vinculación estética del colectivo literario al cual se lo asocia (el «Grupo Leonés») con el tema de nuestro interés. En el siguiente capítulo, proponemos algunas aproximaciones teóricas al concepto de mito y a la estructura básica del mito del héroe en particular para delimitar un esquema que nos permita visualizar las variantes e invariantes en la novela y, en un segundo momento, problematizar la noción de «*fracaso*» heroico.

El tercer capítulo recupera ideas estéticas de Díez para aquilatar su categoría de «*héroe del fracaso*». A partir de este punto, nuestro abordaje de la obra se bifurca en una doble dimensión de análisis: por una parte, el cuarto capítulo se centra en la «dimensión mítica», es decir, aquella que atiende al esquema estructural de la aventura del héroe, al modo en que es construida esa figura y la reflexión acerca del resultado de ese periplo; el último capítulo atiende a la «dimensión metafórica» de la novela, considerando el sentido y la relación entre las metáforas que van trazando una red coherente de referencias.

Este trabajo es el resultado de innumerables aportes. Por una parte, es fruto de nuestra experiencia en la Cátedra de Literatura Española II de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC). La orientación bibliográfica general y metodológica, además de la oportunidad de leer autores españoles contemporáneos significaron aprendizajes valiosos para la concreción de nuestro proyecto y este libro pretende ser una devolución (y una contribución) a la labor de la cátedra. Por otra parte, el apartado que analiza el funcionamiento metafórico en la novela recupera avances de la investigación que desde hace años venimos desarrollando como integrante del equipo dirigido por la Dra. Silvia Barei. El abordaje propuesto en nuestro trabajo explora líneas de indagación generadas en el marco de discusiones entre los integrantes de ese proyecto, a quienes debemos también nuestra gratitud.

Deseamos expresar un profundo agradecimiento a la Lic. Cristina Estofán por haber dirigido nuestra labor de investigación, compartiendo los vaivenes que supone ese proceso. También, a la Dra.

Mabel Brizuela por co-dirigir el trabajo y por sus sugerencias estilísticas. Agradecemos a la Facultad de Filosofía y Humanidades por la concesión de una **Beca de Iniciación a la Investigación** para solventar nuestra actividad en aquel entonces y por la decisión de publicar ahora nuestro trabajo a través de la convocatoria de autores que organiza a través de la Secretaría de Ciencia y Técnica, expresando en ambos casos la firme voluntad de esta casa de estudios de apoyar la formación de docentes e investigadores, además de un voto de confianza a sus alumnos.

Agradecemos también a la Dra. Silvia Barei por las valiosas sugerencias y observaciones que enriquecieron la presentación del trabajo, además de su apoyo y su compañía. A la Lic. Patricia Renella, por sus orientaciones teóricas con respecto a teorías del mito. También al profesor Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid) por su generosidad sin límites y sus enseñanzas, y al profesor Teodosio Fernández Rodríguez por sus sugerencias. A Anita, por sus observaciones, su amor y su acompañamiento constantes; y a nuestras familias, por haber sostenido este esfuerzo con paciencia y calidez. En particular, a Alba, mi mamá, por contagiarme la curiosidad. Gracias también a todos aquellos amigos incondicionales que nos ayudan a mantener vivos los senderos con España: Amparo; César, Leonor y Olga; Sylvia y Pepe; Noemi; a los «mensajeros entre los dos mundos» Miguel y Sven, a Doña Carmen y a Carmen Casado, y a tantos amigos más. Por último, un agradecimiento muy especial a Mercedes Corcovado Rodríguez, Merche, por su magia que siempre sorprende, y a Luis Mateo Díez, por ofrecernos el texto que abre este libro, por el fascinante encanto de sus mundos imaginarios, por haber embellecido nuestra ciudad de Córdoba con sus palabras durante su visita en 2001 y por las horas compartidas en los bares de Madrid que convirtieron nuestras visitas a España en 2003 y 2009 en vivencias intensas e inolvidables.

Este trabajo es, en cierto modo, una humilde invitación a revivir esas emociones. Frente a un territorio tan vacilante y cautivador como el que media entre literatura y mito, nuestra lectura pretende

tan sólo impulsar a cruzar ese puente que enlaza la ficción con la imaginación. Sean ustedes bienvenidos al universo del mito y a la provincia de Luis Mateo Díez.

INTRODUCCIÓN

El contexto de la narrativa española y el «Grupo leonés»

La crítica coincide en reconocer un nuevo panorama para la novela española a partir de 1975 cuya característica principal consiste en una marcada recuperación de la narratividad, es decir, el «gusto por contar» historias. Tanto el neorrealismo italiano, a través del cine y de la obra de Pavese, Vittorini, Moravia y Pratolini, como el «Boom» latinoamericano y su lección vivificante sobre el modo de compaginar mitos, naturaleza e historia en una misma «materia novelable», son algunos de los factores que movilizaron a distintos creadores españoles a encaminarse en este nuevo rumbo estético desde 1975. Al respecto, la crítica apunta una situación compleja de convivencia generacional hasta la actualidad.

Luis Mateo Díez estaría comprendido dentro del grupo que Santos Sanz Villanueva (1992) denominó la «generación del 68». Sin embargo, desde de los años 80 la crítica empezó a agrupar a este y otros escritores de la región leonesa en un colectivo diferente, para el cual se creó el marbete «grupo leonés». Delimitar y conceptualizar esta categoría resulta muy problemático, tal como lo demuestran los estudios de García (1995) y Castro Díez (2001)². Sin embargo, la comunidad literaria establecida a fines de los 70 y principios de los 80 entre los escritores Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y José

² Para un panorama en torno a la problemática del «grupo leonés» remitimos además al número 572-573 de la *Revista Ínsula* (Agosto-septiembre 1994, Madrid) y a *La estética de la realidad* (Córdoba, FFyH, 2000), publicación del Proyecto de Investigación de la cátedra de Literatura Española II (UNC).

María Merino posee rasgos definidos que podrían llegar a justificar ese apelativo, no tanto por las coincidencias referenciales a León en sus obras ni por las semejanzas biográficas entre ellos, sino por el común éxito editorial y de premios³, además de otros factores como la mutua amistad, el paralelismo en su formación, la elaboración de proyectos en común, etc. Pero el rasgo que quizá distingue cabalmente a este grupo es la creación conjunta de un autor apócrifo, Sabino Ordás, «patriarca de las letras leonesas», guía intelectual y portavoz de las ideas estéticas que constituyeron una poética básica común para los tres autores. Dichas ideas aparecieron desarrolladas en un conjunto de artículos firmados por Ordás en el diario leonés *Pueblo*, entre el 30/11/1977 y el 03/11/1979⁴. A medida que cada uno de los escritores del grupo fue desarrollando su propia obra, la voz del apócrifo fue mitigándose y acabó por dejar de funcionar como «polarizador». Sin embargo, está claro que ante la ausencia de Sabino, «la simetría de sus trayectorias literarias no habría alcanzado tan significativa unidad y empuje colectivo» (Castro Díez, 2001:76).⁵

Ordás propugnaba una reivindicación de lo leonés, lo cual implicó una recuperación de los mitos y leyendas transmitidos oralmente en las ceremonias comunales de «calechos» y «filandones»⁶;

³ En 1985, *La orilla oscura* (1985) de Merino recibe el Premio de la Crítica. Díez recibe los premios de la Crítica y el Nacional de Narrativa en 1987 por *La fuente de la edad* (1986) y, en 1988, *Retratos de ambigü* (1989) de Aparicio recibe el Nadal.

⁴ Reunidos y publicados en Sabino Ordás (1985) *Las cenizas del fénix*. Edición de Aparicio, Díez y Merino. León, Breviarios de la Calle del Pez - Diputación de León.

⁵ Nos alejamos en este punto de la propuesta de García (1995) que concibe al «grupo leonés» como un efecto de lectura ideológico y políticamente fundamentado de la crítica, a partir de la relevancia asignada al fondo referencial y la coincidencia biográfica. La crítica de García se torna incompleta a la luz de las ideas de Sabino Ordás, la coherencia interna y la íntima articulación de las ideas estéticas de estos tres autores en cierto período de su producción, relación que impulsó a Asunción Castro Díez a postular la existencia de una «poética común».

⁶ Ambos términos dialectales sirven para designar «una institución rural, plurifamiliar y multigeneracional» de origen ancestral, que consiste en reuniones vecinales para relatar historias y cuentos en espacios determinados, durante cierta época del año. Irene Andres Suárez sugiere que quizá el *calecho* haya estado asociado a la estación

de este trasfondo imaginativo común proceden algunas estructuras, motivos y personajes que aparecen en la narrativa del grupo. En cierto modo, las ideas de Sabino entraron en diálogo y consonancia con la orientación que adoptaba la narrativa española por aquellos años y por ende, asumen algunos de los rasgos que Sanz Villanueva reconoce para la generación de narradores «del 68»: se recupera el gusto por contar al modo de los relatos cervantinos y se deja de lado la «impermeabilidad experimentalista» con su discurso restrictivo y artificial; las nuevas técnicas narrativas se ponen al servicio del argumento para propiciar un reencuentro con el lector; se recupera la peripecia y la elaboración de personajes y ambientes reconocibles. La novela intenta «alambicar» la vida cotidiana y «destilar» una nueva realidad que se mixture con ella (Ordás, 1985:37-39): la ficción penetra en lo real, lo enriquece y lo complejiza para trascenderlo significativamente. Por vía de lo cotidiano se implica lo local pero se desemboca en lo universal: según Ordás, la máxima del escritor portugués Miguel Torga («lo universal es lo local sin fronteras») se convierte en una premisa más que elocuente al respecto.

Esta forma de novelar explora las posibilidades de un nuevo realismo que reconoce su deuda con Cervantes y los maestros del siglo XIX (Galdós y Clarín), pero que se enriquece también con los hallazgos del XX: lo onírico y lo simbólico adensan la psicología de los personajes y la caracterización de los ambientes. Además, se recuperan las interacciones dialogadas (se abandona la omnisciencia de

veraniega, antes de la cena y en la calle. El *filandón*, por el contrario, tenía lugar en invierno, después de la cena, en la cocina de alguna casa. Quizá con el paso del tiempo, se haya ido prolongando la duración de los *calechos* hasta el invierno y haya culminado, como los *filandones*, utilizando las cocinas de las casas, favoreciendo la confusión entre ambos términos. Luis Mateo Díez fue un testigo privilegiado de esas asambleas y a él debemos, en varias de sus obras, la recreación de esas «horas del contar» y esa atmósfera donde «la palabra y la voz eran el fermento de la creatividad y de la memoria» (Andrés Suárez, 1999:72). Para ampliar esta definición puede consultarse el artículo de Irene Andrés Suárez (1999) «El *Filandón* y el *Calecho*: testimonios literarios y etimología» en: VV.AA. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.

cimonónica) y la dimensión humorística como forma crítica y reflexiva sobre la realidad, tradición que remite a Quevedo y Valle-Inclán como destacados exponentes. La coincidencia entre estos rasgos y las ideas estéticas de Luis Mateo Díez lo ubican como referente destacado de esta tendencia novelística (Sanz Villanueva, 1992).

Durante los primeros años de la literatura posfranquista, cobra relevancia la novela policíaca o «narrativa de intriga», etiqueta por la que opta Langa Pizarro (2000) para referir tanto a la novela propiamente policíaca (es decir, más «ajustada» al género) como a aquella que hace del *suspense* o la investigación el elemento fundamental del relato. Este dato es significativo si atendemos a la presencia casi basamental de la intriga en *Las estaciones provinciales* (1982), primera novela de Díez, o incluso en *El expediente del naufrago*.

Con respecto al posicionamiento político de esta generación contra el franquismo, se encuentra en general disociado de su quehacer literario. La guerra civil se mitifica y sus efectos pasan a ser expresados en la atmósfera de las novelas. De la vivencia provinciana durante la posguerra suele proceder, por ejemplo, la pobre materia novelable donde «el mínimo acontecer se engrandece en la narración y adquiere el eco de los acontecimientos extraordinarios» (Merino, 1998:108-109). Los tebeos y los cines de barrio figuran entre los recuerdos más entrañables del grupo porque, según Merino, representaban en ese entonces la posibilidad de evadirse y soñar aunque sea por algunas horas⁷. Espacios de libertad y ruptura con la censura y las regulaciones del mundo atenazado de posguerra, esos ámbitos fueron también lugar de encuentro y citas furtivas. En este sentido, cuando se analiza la posición que asume la narrativa posfranquista frente al Régimen, suele criticársele su falta de testimonialismo, aunque como vemos, quizá sea precisamente ese su mayor logro: testimoniar, por omisión, la imposibilidad de hablar de lo inmediato.

⁷ Vid. Asunción Castro Díez (2001) *Sabino Ordás, una poética*. JCyL, León. Pág. 35

La raigambre mítica

Como podemos vislumbrar, el hecho de reapropiarse del relato oral y recrear el arte de contar historias supuso cierta voluntad estética del grupo de comprometer la narración con la realidad y con la extensa tradición literaria española que el experimentalismo había dejado de lado (el Romancero, el Arcipreste de Hita, la novela picaresca, Cervantes, etc.). La literatura pasa así a ofrecer una visión totalizadora del mundo en su despliegue de espacios narrativos complejos, nacidos del entrecruzamiento de memoria, imaginación, vivencia, sueño, elementos engarzados en torno a una misma «estética de la realidad» (Brizuela, 2000) que «literaturiza» la vida, la fructifica y la ensancha a través de la palabra como legítimo instrumento de apropiación sobre esos territorios literarios conquistados para la imaginación. Por otra parte, esa recuperación de lo narrativo se inscribe en un proceso más amplio de incorporación del trasfondo folclórico (fecundo en mitos, leyendas y símbolos) a la literatura. De ese telón de fondo proviene precisamente el «aprendizaje imaginario y narrativo» original e insoslayable para el propio Díez, una vivencia a la que rinde tributo en su prosa a través del juego con la polifonía y la interpolación constante de historias.

Es a través de este sustrato oral que el mito penetra en el territorio literario y entabla un fecundo diálogo con elementos que sostienen la ficción. Frente a la pretensión estética del grupo de plasmar «lo local sin fronteras», el mito funciona como un elemento de doblez, una línea de fuga que se asocia a lo leonés pero que remite también a la cultura clásica y a un sinfín de motivos y personajes de otras tradiciones. Por otra parte, cumple una función decisiva en la recuperación de la narratividad, en tanto relato que conserva un valor emotivo y ejemplar con cierto atractivo estético. Además, la potencia simbólica del mito, encauzada a través de sus metáforas, nutre la representación de una realidad más compleja que es «apurada» y «llevada al límite» de la sugerencia y la «irrealidad» para perturbar, emocionar y fascinar al lector (Alonso, 1994). Por último, la ironía y

el humor son los otros ingredientes esenciales que colaboran con este efecto sobre la realidad, vinculando la representación a la tradición del grotesco. En consecuencia, esta concepción enriquecida de realidad implica el rechazo de cualquier otra que no incluya estos elementos, por tratarse tan sólo de una versión insulsa, incompleta y distorsionada de la vida.

Como señala Asunción Castro Díez (2001), otro de los rasgos comunes de la estética del grupo es la mitificación de la atmósfera provinciana de tedio y violencia en la posguerra, imagen que permanece entre los recuerdos de infancia de los autores.⁸ La historia cede a la imaginación y se transmuta en mito, reencuentra en él la posibilidad de contar explicando el mundo, anudando en una misma textualidad la lección de la oralidad con la práctica social de la memoria y el propio ejercicio selectivo y emotivo de los autores sobre sus recuerdos.

En tanto relato, el mito propicia a su vez la revalorización de la potencia creadora de la palabra. De hecho, el propio Sabino Ordás podría ser interpretado como la consumación extrema de este postulado al generar todo un mito en torno a su figura, su erudición, sus contactos, sus incontables anécdotas y su incansable disposición a opinar de lo que caiga en suerte. La palabra del mito hace inteligible el mundo a partir del ordenamiento de elementos dispersos, del mismo modo que los artículos de Ordás fundamentan la estética del «grupo leonés» y lo trascienden gracias a esa autonomía absoluta que confiere lo apócrifo.⁹

⁸ La referencia común a León va difuminándose a medida que cada uno de los escritores desarrolla su obra, con resultados diversos. Como observaremos más adelante, el caso de Díez se caracteriza por cierto proceso gradual de autonomización que confiere una identidad particular a sus territorios imaginarios, como es el caso de Celama o las diversas «Ciudades de Sombras» (Díez, 2004⁴): Ordial, Borela, Armenta, etc.

⁹ Un ejemplo de este influjo «verista» del apócrifo ha sido señalado por Castro Díez (2001), refiriendo a una nota al pie que aparece en *La novela española entre 1936 y el fin de siglo* (1997:423, N. al p. 107) de José Martínez Cachero. En ella, el crítico cita a Sabino como fuente autorizada para justificar la existencia real de Claudio Bastida,

El otro aspecto mítico de la «estética de la realidad» lo constituye el derrotero de los protagonistas ante una realidad frustrante en busca de la ocurrencia improbable o fugaz de su quimera, gesto que recupera la larga tradición mítica de héroes viajeros en su búsqueda de elixires o secretos que reordenen el mundo y lo hagan comprensible.

La raigambre mítica, además de conformar uno de los aspectos medulares de la visión estética propuesta por Ordás, sustenta profunda y extensamente la obra de los tres autores del «grupo leonés». Entrelazado a la lección de la oralidad, la reivindicación de lo leonés y la recuperación de la narratividad, el mito se asume como un elemento de sostén para los mundos de ficción, a la vez que sugiere nuevas perspectivas para concebir la realidad, estimulada por lo misterioso y fecundada por la potencia significativa de la metáfora y el símbolo. La misión de contar la vida que estos narradores asignan a la obra artística explota la vocación universalista del mito al asumirlo como mirada esclarecedora sobre la realidad.

Desde este marco de lineamientos estéticos compartidos se puede sostener la categoría de «grupo leonés» como ámbito de proyección de algunas ideas que nutren la visión artística particular de Luis Mateo Díez. Conforme cada uno de los escritores fue afianzando su propia obra, esta estética común fue especificándose de acuerdo a los propios intereses narrativos de cada uno, siendo quizá Díez el que más se ocupó de sistematizar sus apreciaciones en un extenso conjunto de textos críticos¹⁰ relacionados metatextualmente con su

escritor galardonado con el premio Heliodoro en 1979 y sospechado de ser un autor apócrifo. Como era de suponer, Sabino Ordás asegura en una nota de *Pueblo* (3/11/1979) que trató a Bastida «a fondo y muy de cerca durante un par de años, mis años parisienses». Además, los leoneses refirieron durante su visita a Córdoba en el 2001 otra anécdota sobre cómo consiguieron a alguien (un pariente de Merino) para que «actuara» como Ordás en una reunión social donde se lo esperaba con ansia.

¹⁰ Destacamos fundamentalmente sus libros de ensayos *El porvenir de la ficción* (1992) y *Las palabras de la vida* (2000). Además, «La mano del sueño» (Discurso de Ingreso a la RAE, 2001) presenta algunas ideas que pueden ser cotejadas con las expuestas por Sabino Ordás en *Las cenizas del Fénix*.

obra de ficción¹¹. En esos textos aporta interesantes reflexiones articuladas con una coherencia notable sobre un conjunto de conceptos que desarrollaremos en el capítulo 2.

Conviene indagar a continuación el alcance del concepto de mito que manejaremos en nuestro trabajo y los puntos de contacto con la obra literaria.

¹¹ Relación suficientemente desarrollada en el libro V.V.A.A. (2000) *La estética de la realidad*. Córdoba, FFyH-UNC y en BRIZUELA, Mabel (edit.) (2002) *Las horas del contar*. Córdoba, Comunicarte.

1. MITO Y LITERATURA

Aproximación al concepto de «mito»

El mito permite entender al mundo estableciendo relaciones significativas entre elementos dispersos o sucesos desconocidos que, integrados a esa textualidad mítica, se organizan en una cadena narrativa coherente y comprensiva. Podríamos definirlo como un relato tradicional que pone en escena personajes, «decorados» y objetos simbólicos valorizados (Durand, 1993). Pero a diferencia de otro tipo de relatos, la narración mítica posee un carácter ejemplar. García Gual (1992) destaca este valor diferencial del acontecimiento mítico: se trata de una actuación *memorable*, llevada a cabo por personajes *extraordinarios* en un tiempo *prestigioso* y *lejano*. Además del hito temporal, la acción heroica establece también una diferenciación espacial: instaura el centro del mundo.

El mito constituye un enunciado particular dentro de una tradición, es decir que forma parte de un sistema complejo o «constelación» (Monneyron y Thomas, 2004) que permite entender la relativa unidad del discurso mítico y la multiplicidad de sentidos en cada enunciado particular. La literatura retoma esos enunciados, reconstruyéndolos a partir de este límite fronterizo que se plantea entre unidad y diversidad. Por lo tanto, decir que el mito es un relato *tradicional* significa hacerlo parte de una herencia narrativa colectiva en la memoria anónima de la comunidad. Su función social específica consiste en la rememoración de esa significación que, actualizada en la ceremonia comunitaria de la narración oral, reafirma un saber unánime (García Gual, 2001:15). El mito representa acciones con sentido colectivo, revestidas a la vez de *dramatismo* y *ejemplaridad*.

El campo de estudio del mito representa un espacio de debate donde pueden reconocerse, a grandes rasgos, dos líneas en tensión¹²: la **sustancialista** y la **historicista**. La primera intenta descubrir una forma universal del mito postulando rasgos comunes entre diversos relatos o aplicando un conjunto de categorías homogéneas sobre ellos para proponer morfologías y tipologías de alcance universal (p. e.: Bachofen, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Carl G. Jung, Gilbert Durand). La búsqueda de una estructura común de base lingüística que propuso Lévi-Strauss (1977) para estudiar las variantes míticas podría ser incluida en este grupo, en una rama «estructuralista» opuesta al trabajo sobre el «símbolo» que caracteriza a otros aportes (Eliade, Campbell, Durand). A pesar de criticar algunas generalizaciones que pueden resultar excesivas, la corriente sustancialista ha logrado reunir un exhaustivo repertorio de variantes míticas. Precisamente, ese bagaje favorece la formulación de hipótesis de sentido y de relaciones significativas para el abordaje de la obra literaria.

La línea **historicista** destaca en la relación entre mito y acontecimiento histórico, la capacidad del primero para «reflejar» cierto estado de tensión entre instituciones sociales. El mito es leído como documento histórico particular de culturas remotas, situadas cronológica y geográficamente, lo cual demostraría la inexistencia de estructuras universales (p. e.: Dumézil, G. S. Kirk, Marcel Detienne, R. Girard y García Gual). A pesar de sus consideraciones contra la perspectiva sustancialista, esta tendencia tampoco ha prescindido de categorías analíticas de amplio alcance.

La descripción de ambas líneas pretende contextualizar algunas de las consideraciones de nuestro trabajo, sobre todo a la hora de recuperar aquellas categorías que consideramos útiles. No compartimos la pretensión universalista de los estudios sustancialistas porque interpretan como «naturales» las estructuras que precisamente podrían constituir el hallazgo original de cada relato, aunque es destacable la exhaustividad de su indagación en un vasto corpus de mitos.

¹² Es interesante el estudio de Furio Jesi (1976) acerca de los diversos avatares que ha afrontado la «ciencia del mito» a lo largo de la historia de nuestra cultura.

La postulación de una **estructura mítica** común o de una **morfología heroica** resulta de gran valor heurístico para interpretar diversas expresiones culturales, pero esas generalizaciones deben ser inscriptas, desde nuestra perspectiva, en una constelación semántica, social e histórica que las explique.

En este sentido, Kirk (1990) afirma que el mito es una derivación de la tradición narrativa de los cuentos populares, un desgajamiento accidental por el propio desarrollo de esa tradición a causa de la incorporación de material onírico o del propio interés de los auditores hacia lo sobrenatural. De allí se explica que el mito utilice motivos, elementos episódicos y recursos narrativos procedentes del cuento popular que contribuyen a la eficacia explicativa y al atractivo del relato.

Si bien hay autores que consideran que el mito actualmente ha perdido su eficacia para explicar el mundo social, podríamos reafirmar junto con Gilbert Durand (2003) la pervivencia y plena funcionalidad mítica en nuestra época. El desmoronamiento de las epistemologías y pedagogías que sostenían los grandes relatos de la modernidad, surgidos por la exacerbación del mito prometeico del progreso indefinido y la autonomía individual, nos ubica actualmente en un momento de conflicto y «presión imaginaria». Según este autor, en cada época coexisten en tensión mitos dominantes, mitos agonizantes y otros nacientes: de esa «convivencia» surge cierta tópica sociocultural. La metáfora de la «noria» a la que recurre Durand para pensar al mito (Durand, 2003:125) permite conceptualizar su dinámica en tres niveles sucesivos e interrelacionados: uno básico, arquetípico (entendido más como memoria cultural que como inconsciente colectivo junguiano), una corriente nutritiva profunda donde abrevan y de donde proceden los mitos rectores. En un segundo nivel, el mito que logra imponerse define los roles actanciales positivos y negativos coherentes con su lógica¹³. En un último nivel,

¹³ La morfología heroica podría ser entendida, en este sentido, como construcción intencionada de cierta cosmovisión puesta de manifiesto por el mito dominante de una época.

la instrumentalización del mito en grandes empresas racionales acaba por convertirlo en una forma vacía, carente de la potencia simbólica y la significación que lo diferencian del *logos* racional. Por agotamiento o saturación, la dinámica imaginaria de la cultura vivifica o suplanta esos mitos dominantes anquilosados a través de la recuperación de aspectos silenciados por los significados imperantes durante esa dominación. A esta orientación semántica global dominante en una cultura y en una época determinada, Durand la denomina «cuenca semántica», un «esquema perceptivo» complejo con fases progresivas que determinan ciclos de funcionalidad de los mitos. A través de esta noción, se da cuenta de la dinámica cultural de generación, imposición y renovación de la «directriz imaginaria» de una sociedad, orientación que es sostenida como dominante simbólica a partir de dos mecanismos fundamentales: el primero, la **redundancia** de rasgos característicos (oponiéndolos a los de otras directrices que la discuten, la parodian y la rechazan); y el segundo, la creación de sistemas de memoria para legitimarse (por ejemplo: las pedagogías, los monumentos, las bibliotecas, etc.) y garantizar «‘renacimientos’ culturales periódicos que, cada vez, marcan un poco más su genio singular» a través de los significados que esos sistemas escogen y reiteran (Durand, 2003:112). Es decir que el mito no muere ni se agota, es **palingenésico** porque su dinámica alterna eclipses y resurgimientos.

Recuperando la tesis de Kirk, podemos inferir que la redundancia está determinada además por las conveniencias de la narración oral. Se establecen en esa reiteración algunos núcleos significativos que funcionan como unidades estructurales mínimas de sentido simbólico: los **mitemas**. Presentados de forma patente (literal) o latente, la preeminencia de una u otra forma tiene consecuencias importantes: si predominan los mitemas patentes, gana fuerza cierta imagen estereotipada y cobra relieve lo descriptivo en detrimento del sentido; si predominan los latentes, el relato tiende al apólogo y a la parábola.

La novela modeliza los mitemas: los escoge, los traduce y los reinterpreta, reafirmandolos o parodiándolos. La supuesta «perenni-

dad» de cierta constelación de mitemas asociados a un «mito ideal», síntesis de todas las variaciones, se explica a partir de los imperativos semánticos que un mito rector instauro a través de la redundancia y de los sistemas que instrumenta para lograr esa hegemonía. Pero al tiempo que los recupera, la novela transfigura los mitos por la especificidad de su estructura y la sofisticación discursiva a la que los somete (*derivación*). Esa reescritura novelesca del mito está signada por el exceso o el defecto: expresa una perspectiva que a la vez que cita, pervierte (*deterioro*).

Durand (1993) rechaza una discontinuidad entre los argumentos significativos del mito y la disposición de los relatos culturales actuales. La racionalidad instrumental impuesta por el discurso modernizador puede ser entendida, desde este punto de vista, como imposición de cierta directriz simbólica basada en un mito rector. La afirmación de que el mito ha perdido su «pregnancia» simbólica, es decir, su capacidad para explicar el mundo, aparece entonces como efecto distorsivo por injerencia de otro mito rector, el positivista, racionalizado al extremo de desvanecer su propia potencia simbólica y condición mítica.

Si para Lévi-Strauss (1977) la función del mito es proporcionar un modelo lógico que resuelva una contradicción efectiva, podríamos pensar en una «racionalidad» mítica que comprende y aprehende el mundo de cierta manera. Esta función de «mediación progresiva» coincide con la concepción «sistémica» de Durand: el mito intenta mostrar cómo fuerzas diversificadas se organizan en un universo mental que, sin anular las tensiones y antagonismos, se basa en cierto principio de regulación y relación.

Manteniendo el enfoque estructuralista, Kirk critica esta idea de un «pensamiento mítico» porque estrecha la significación específica de cada relato al sustituirla con abstracciones formularias. Muchas de esas variaciones pueden deberse a la circunstancia narrativa (opciones del narrador, apetencia del público, etc.). Así, la función del mito no es sólo explicativa (la resolución aparente de una oposición) sino también narrativa: busca entretener. Además, desempeña

una función operativa: revalida (por repetición ritual en ceremonias comunitarias) costumbres e instituciones.

También desde el estructuralismo, Gérard Genette (1989:14) propone abordar el interjuego entre textos (*transtextualidad*) distinguiendo modos precisos de relación. Entre ellos, la *hipertextualidad* se define como la vinculación que une un texto B (*hipertexto*) a un texto anterior A (*hipotexto*), en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. En este sentido, el mito podría ser pensado como *hipotexto* de la obra literaria y la relación entre ambos, definirse a partir del concepto de *hipertextualidad*.

«El mito sólo existe por su encarnación en la historia de los hombres, pero esta historia no adquiere sentido sino construyéndose en relación con sus mitos» (Monneyron y Thomas, 2004:22). Mito e Historia, memoria y respiración de una cultura en una época dada, son dos fenómenos que se interpenetran. A su vez, el mito (*hipotexto* de la obra literaria, como señalamos) procede de una constelación mítica que representa tanto un repertorio literario para el creador como un marco interpretativo «familiar» para el receptor (García Gual, 1992)

Siguiendo a Furio Jesi (que retoma la propuesta de Kerenyi), nos interesa preguntarnos más que por el *ser* del mito, por el modo particular de funcionamiento de la «maquinaria mitológica», es decir, aquel aparato que lo instrumentaliza y lo impone como rector de una cultura. A esto alude también Hugo Bauzá (1998) cuando refiere a las manipulaciones que pueden «funcionalizar» el mito según los intereses de determinados grupos o individuos, proceso que no puede ser pensado al margen de las tensiones entre los mitos dominantes y los que no lo son (mitos nacies, agonizantes, relegados o silenciados, etc). Queda claro entonces que el mito sigue funcionando como estructura profunda y comprensiva de nuestra realidad, manifestándose como latencia, como sostén, como hipotexto en diversos ámbitos de nuestra cultura.

Sin embargo, conviene preguntarnos en este punto qué implicancias tuvo en esta pervivencia del mito el paso de un sistema oral a

otro de carácter escrito. La escritura representa en cierto modo el fin de la palabra viva del mito, su clausura, su fijación en una versión que desatiende la situación particular de la circunstancia narrativa oral. La literatura cita al mito y en ese acto, lo pervierte: la palabra mítica que les sirve a las culturas orales para explicar el mundo se convierte en recreación imaginaria para la cultura escrita.

Mito, memoria y palabra

Como señala Kortazar (1992), podría trazarse cierta gradación de los tipos de memoria que administran el valor y la significación de esta palabra mítica: la primera memoria, la **oral comunitaria**, le reconoce un poder mágico que complementa lo experiencial (propio del ámbito rural). A través de la repetición, la palabra mítica se convierte en sostén vivificante del mundo. La segunda memoria, la **memoria escrita**, representa una tecnologización de la palabra que modifica sustancialmente esa visión; se trata de otra forma de conocer (asociada a lo urbano) que suplanta la experiencia vital por la lectura. A la redundancia, se opone el olvido de la frase para retener solamente el lugar de inscripción.

La literatura, sofisticada tecnología de la palabra escrita, recurre constantemente a esa primera memoria a través de un proceso de apropiación condicionado por la tradición literaria y la sensibilidad histórica particular. En general, se altera el esquema secuencial de mitemas y se singulariza al mito recuperando algo de su valor paradigmático, operación no ajena, por cierto, al estado de fuerzas entre mitos en un momento dado de la cultura.

A pesar de las diferencias señaladas, mito y literatura se asemejan en que ambos proponen perspectivas nuevas sobre el mundo para captarlo en toda su complejidad, ambos poseen incluso un mismo arraigo imaginario: se nutren de una misma constelación. Sin embargo, sería más adecuado recurrir a la categoría de **mito literario**

para diferenciarlo del **mito etno-religioso**. El primero se caracteriza, según Sellier (1985), por su consistencia estructural, su sentido simbólico y su alcance filosófico. En este sentido, el mito literario aparece como recreación singular de un discurso tradicional memorizado y el autor, como el agente que dinamiza y confiere cierto «prestigio» ejemplarizador y perdurable a escenarios, personajes y sucesos de su obra (Alas, 1992). Esta actualización no anula, sin embargo, la condición de «artefacto» del mito en una «maquinaria mitológica». Al enunciarse, el relato mítico se altera y deja de ser paradigmático, se convierte en una versión de sí mismo, reñida en la constelación mítica de la que procede y a la que se integra. El humor y la ironía colaboran también en la corrosión de esa «armazón» heredada que cumple la función de ser, a la vez, marca de reconocimiento y campo disponible para la innovación.

La novela es uno de los artefactos culturales que introduce variantes en estos relatos míticos heredados. En particular, la construcción del protagonista representa un vínculo significativo importante entre «mito del héroe» y literatura. Según Bajtín, el problema de la construcción estética del héroe implica además de lo estético, lo ético y lo cognitivo, porque sólo cuando el *personaje* –procedimiento convencional del género novelesco– logra explicitar los valores que gobiernan su conciencia y desde los cuales concibe al mundo, adquiere una «plenitud semántica» que lo *heroifican*. En este sentido, al hablar de *héroe* referimos a un objeto concreto de la visión estética del autor, poseedor de cierto acabado artístico y determinada significación, lo cual le confiere una posición central en el mundo de valores representado en la novela.

Mantener la categoría de «héroe» implica referir a un objeto de significación precisa en el mundo de valores representado por la novela y, por otra parte, remarcar la relación hipertextual entre mito y literatura: el mito relata las acciones *memorables* de sujetos *excepcionales*. Por su parte, Juan Villegas (1973:66) entiende por héroe «el personaje protagonista (generalmente) que representa el sistema de valores propuestos intrínsecamente en la novela». A partir de esta

definición es posible derivar la opuesta: antihéroe es el portador de los valores negativos en el contexto novelesco.¹⁴

Dilucidar la relación entre el héroe y el sistema de valores propuesto constituye un paso central para interpretar la obra literaria. Lukács (1966), desde una perspectiva marxista, observa en la relación héroe-sociedad el rasgo determinante para la distinción de los géneros, siendo la novela uno intermedio entre la epopeya (donde hay conciliación héroe-sociedad) y la tragedia (que muestra ruptura entre esos elementos). Según Lukács, la novela plantea la búsqueda problemática y degradada de un héroe en un mundo contradictorio y trágico, desacralizado.

Durand (1993:223), por su parte, establece una fuerte dependencia entre novela y estructuras imaginarias, de modo tal que la estructura del destino heroico ejemplar (en la epopeya) se adapta en la novela a la óptica individualista imperante en nuestra sociedad. La novela «no puede» prescindir del esquema mítico triunfante, ya que contradecirlo se traduciría en «insuficiencia» y fracaso psicosocial de la obra. En esta misma línea, Monneyron y Thomas (2004:34) señalan que «describir el mundo a través del sentimiento de la imposibilidad y del fracaso es, aquí también, matar al mito que, intrínsecamente, se quiere *logos spermatikos*, discurso naciente y abierto».

El triunfo y el fracaso heroico aparecen en estos dos planteos como resoluciones que trascienden los límites de la obra y adoptan cierta significación social. La relación entre las expectativas del lector y la resolución novelesca podría explicarse además a partir del trasfondo mítico dominante, la «cuenca semántica» de una sociedad. Por ejemplo, la propuesta de Juan Villegas (1973), que libera en cierto sentido esta atadura entre héroe y triunfo y propone que el fracaso heroico puede ser interpretado como un elemento de significación positiva si así lo postula la novela. Ya sea por la violencia del

¹⁴ Esta distinción podría complementarse con las ideas de Tomachevski (1970), quien piensa al protagonista como aquel personaje que recibe la «carga emocional» más intensa, a partir de la construcción estética que la novela hace de él. El héroe despierta piedad, compasión, orgullo, etc. El antihéroe, desprecio y odio.

medio o por la incapacidad del héroe para transformarlo, la proeza frustrada abre nuevas perspectivas de interpretación para un destino recurrente de los mal llamados «antihéroes» de la novela del siglo XX.

En resumen, la resolución de la aventura heroica depende de la orientación semántica vigente, pero también del sentido que quiera transmitir el autor, ya que el héroe es un elemento central y estructurador de toda la novela, sede de los valores que se desean poner de manifiesto. M. Bajtín (1999) ha trabajado de manera profunda la relación entre héroe y autor-creador. Este pensador ruso concibe la literatura como una forma que estetiza la realidad a partir de una perspectiva refractaria e ideológica, valoración que se plasma en una «arquitectura» que afecta todos los elementos compositivos de la obra y que se manifiesta, fundamentalmente, en la voz de los personajes.

En la palabra novelesca se actualiza la «heteroglosia social», la multiplicidad de voces en pugna por la imposición de definiciones en el campo social. Este entramado polifónico define el carácter dialógico de esa palabra novelesca que responde y aspira a ser respondida; palabra que transmite, por una parte, una visión y un modo de conceputar la realidad y, por otra, posee una orientación ilocutiva precisa que reúne siempre a dos hablantes: uno visible y convencional (narrador o personaje) y otro invisible «que se vale de éstos para hablar y más que una voz es una conciencia» (Arán, 1998:27): el autor-creador. El héroe sólo puede ser definido a partir de su relación con este autor-creador:

Es el autor quien confiere la unidad activa e intensa a la totalidad concluida del personaje y de la obra; esta unidad se extrapone a cada momento determinado de la obra. (...) La conciencia del personaje, su modo de sentir y desear al mundo (su orientación emocional y volitiva) están encerrados como por un anillo por la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su personaje y su mundo (Bajtín, 1999:19-20).

El autor es una «energía formativa» que se delata en algunos puntos del texto: en la visión del personaje como totalidad, en su representación, en el ritmo de su manifestación, en su estructura entonacional y en la selección de los momentos de sentido (Bajtín, 1999:16). Alejándose de una empatía inicial, la conciencia del autor construye al héroe como totalidad significativa a través de un proceso de «extraposición».

Es decir que el héroe representa el «centro valórico» de la novela y debe ser leído a partir de estos dos contextos constructivos: el del personaje (plano cognoscitivo-ético, vital) y el del autor (cognoscitivo-ético y formal estético). Su «acabado artístico» y su «plenitud semántica» lo ubican en el centro de la escena novelesca para que a través de su perspectiva, el autor muestre su propia valoración del mundo y convierta al héroe en un «ideólogo». El diálogo tenso entre autor y héroe convoca a su vez a un tercer actor, el lector, que responde activamente a la *idea de mundo* que se propone.

Ese cruce nos permite interpretar el *cronotopo novelesco*, entendido como aquel «conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados que, vinculados a la figura del héroe (...) logran refractar un modo social de interpretar el tiempo y el espacio reales» (Arán, 1998:68). El *cronotopo* es un procedimiento de mediación entre el conjunto de representaciones dominantes del contexto socio-cultural y la orientación semántica e ideológica particular de la obra. De esa intervencionalidad se desprenden dos posibilidades de lectura: analizar la construcción semiótica de un tiempo y espacio reales o interpretar en esos elementos una concepción del hombre y una organización social simbólica. (Arán, 1998:65). El cronotopo novelesco surge de la experiencia de un cronotopo real, semantizada, interpretada simbólicamente y «metaforizada» por un autor que logra así trascender los límites de la circunstancia histórico-geográfica que generó esa vivencia. El héroe queda inscripto en estas coordenadas de cruce y errancia (el cronotopo) y el esquema estructural de su aventura circunscribe su significación de acuerdo a la orientación semántica de la obra.

Villegas (1973) propone una secuencia de mitemas vinculada a cierta «estructura mítica» inmutable de la aventura del héroe, retomando la que Joseph Campbell (2001) hizo constar de tres instancias básicas: *separación - iniciación - retorno*. Desde el psicoanálisis, Campbell concibe el periplo heroico como un viaje introspectivo («terapéutico») que debe exteriorizarse para compartir la «gracia» obtenida (el autodomínio) con la sociedad. Su visión se asienta en la noción junguiana de «arquetipo»: aquel contenido mental inconsciente o modo de comportamiento arcaico de carácter universal que se manifiesta de modo variable en cada conciencia individual (Jung, 1981).

Villegas retoma también la noción de «arquetipo» para postular la vigencia de *estructuras míticas* preexistentes, originadas en determinadas situaciones de una cultura dada, que son reconocidas a partir de cierto «trasfondo asociativo» de carácter universal. Esas *estructuras* se actualizan en diversos contextos culturales y en ciertas obras literarias como «correlato estructural»¹⁵. En proximidad con los postulados del estructuralismo genético de Lucien Goldmann (1967)¹⁶, esta perspectiva teórica busca delimitar «la **visión del mundo o sensibilidad dominante** de la cual se ha hecho portadora la estructura mítica del caso» (Villegas, 1973:18. Énfasis nuestro).

El análisis de los mitemas en las estructuras míticas le permite a Villegas un doble abordaje: estudia su resignificación a partir del

¹⁵ Para Villegas no toda obra admite el método mítico de análisis, sino sólo aquellas «cuya estructura o sistema de imágenes no se manifiestan en toda sus riqueza o trascendencia si se prescinde de su trasfondo mítico» (1973:26). El caso de *El expediente del naufrago*, como lo sugiere Asunción Castro Díez (1998), amerita un abordaje desde esta perspectiva.

¹⁶ Cit. por Villegas, 1973, al pie, Pág. 25. La crítica que podría realizarse a este enfoque radica en la anulación que efectúa de la particularidad del autor-agente social al presentarlo como un sujeto transindividual, canal de la visión de mundo de su clase. Vid. Costa-Mozejko (2002).

sentido «general» rastreable en la tradición mítica de la aventura heroica¹⁷ y los interpreta políticamente como expresión de cierta significación específica, acaso intencional. Este crítico retoma el conjunto de mitemas (unidades estructurales que actualizan ciertos elementos míticos de la tradición y portan un contenido ideológico) que Campbell (2001:40-41) había propuesto para esquematizar la aventura heroica y efectúa algunas puntualizaciones importantes. Critica en primer lugar las marcadas connotaciones psicológicas del esquema de Campbell, inadecuadas a la hora de explicar cabalmente la novela moderna porque sólo refieren al héroe mítico tradicional, ente poderoso, semidivino y excepcional. La novela moderna muestra, como hemos señalado junto a Lukács, un mundo degradado por donde deambulan personajes comunes y cotidianos. Esta observación cobra relieve en la tercera instancia del esquema de Campbell (la del *retorno victorioso del héroe*), adecuada quizá en sociedades cerradas donde el individuo acepta el sistema de valores precedente, pero insuficiente para explicar la actitud del héroe de la novela moderna, quien pocas veces vuelve al mundo que ha abandonado y, si sucede, lo asume como un fracaso. La acentuación de la «lucha generacional» constituye para Villegas uno de los rasgos característicos de nuestra época: de allí que todo «retorno» a lo establecido por los «mayores» se traduzca en fracaso de las aspiraciones y de la libertad del héroe.

Para superar esta contradicción, Villegas inscribe el mito del héroe en un marco más amplio, el de los «ritos de iniciación»: procesos de transición que conducen al héroe de un estado imperfecto a otro perfecto. A diferencia del retorno «victorioso», el rito iniciático busca introducir al iniciado en una forma de vida estable, lo cual no implica **necesariamente** un mensaje salvador para los integrantes del grupo. Los alcances de la transformación que se opere en el héroe varían considerablemente según se adopte una u otra perspectiva.

Sin embargo, la rigidez estricta y sacramental del rito iniciático se contrapone a las situaciones desacralizadas de la novela moder-

¹⁷ Esta noción se aproxima a la de «mito ideal» que postula G. Durand como resumen de todas las lecciones mitemáticas.

na. Además, la iniciación del héroe novelesco suele ser solitaria, ajena a las certezas de los otros actores que vivieron la iniciación. Intentado superar ese desajuste, Villegas propone combinar ambos esquemas, el de los ritos iniciáticos y el de Campbell, para obtener uno más operativo al momento de analizar las actualizaciones del mito en la novela moderna. Para ello, distingue en primer lugar entre *mitemas* (unidades estructurales) y *motivos* (situaciones típicas que se repiten pero que no pertenecen **necesariamente** a una estructura). Los motivos están desligados de asociaciones míticas y representan más bien indicios de un sistema de valores.¹⁸

Villegas propone una estructura de tres instancias básicas y complementarias, conformada por los siguientes mitemas y motivos.

1- La vida del no iniciado. Comprende los mitemas:

- a. *El llamado a la aventura*: foco semántico importante para dilucidar la significación que intenta comunicar la obra. Se descubre en este punto la inautenticidad de la realidad, hecho que logra «inquietar» al personaje. Suele ser efectivizado por un mensajero de rasgos particulares y existe, además, la posibilidad de desoír el llamado.
- b. *El maestro o despertador*: incita al héroe a abandonar lo conocido o insatisfactorio.
- c. *El viaje*: propio más bien de la siguiente etapa, puede aparecer en esta como recorrido inquietante con hallazgos que despiertan la curiosidad del héroe. Suele pre-

¹⁸ Respetamos la distinción de Villegas pero consideramos necesaria una aclaración terminológica. La concepción de «motivo» que maneja este autor se aproxima a la definición que Kayser (1968) propone: situaciones típicas que pueden repetirse en varias obras. Esta condición de tipicidad les confiere cierta «firmeza» estructural y cierta significación emotiva. Desde la propuesta de Tomachevski (1970), el concepto de «motivo» que maneja Villegas se aproximaría más a la tipología del «motivo libre», aquel que puede omitirse sin afectar la sucesión cronológica y causal de la trama. En oposición, los «motivos asociados» son aquellos de los que no se puede prescindir. Desde la óptica de Tomachevski, los hechos y acciones del héroe serían «motivos dinámicos» (en oposición a los «estáticos» que no generan cambios).

sentarse como un desplazamiento espacial que provoca, inintencionadamente, un «despertar».

- d. *El cruce del umbral*: representa el abandono de lo conocido. Abarca dos mitemas, *el cruce del umbral* y el enfrentamiento con *los guardianes* que lo custodian. Es una zona fronteriza que comunica dos mundos.

Algunos *motivos* propios de esta primera etapa son *la orfandad*, soledad radical que arroja al héroe a una aventura individual; y el *sentimiento de desarraigo*, traducido como descentramiento existencial del personaje.

2- Iniciación en sí o la adquisición de experiencias. Los mitemas son:

- a. *El viaje*: mitema estructurante, parte fundamental del proceso de iniciación. Apunta Villegas que en la novela del siglo XX se dan casos de viaje exterior (por geografías concretas y externas al sujeto) y casos de viaje interior (por el mundo de los sueños y el inconsciente colectivo).
- b. *El encuentro*: apariciones de ayudantes y opositores al héroe. Una variante es la del guía que acompaña el aprendizaje del iniciante.
- c. *La experiencia de la noche*: el aislamiento en un lugar oscuro y solitario es requisito del rito. La superación de esa circunstancia confirma la valía del héroe. Las formas de representarla son múltiples, aunque coinciden en mostrarla como un hito fundamental en la biografía del personaje, determinante en la transformación irreversible de su conducta.
- d. *La caída o el descenso a los infiernos*: se relaciona con lo maléfico y peligroso que implica la permanencia en la oscuridad del «vientre de la ballena» (Campbell, 2001),

la marginación de la vida y con el retorno (idea del morir-renacer).

Los *motivos* asociados a este mitema pueden ser *la caída, el descenso a los infiernos* (literalmente) o *el encierro* en situaciones análogas a las del vientre materno (motivo de la cárcel, el cautiverio, etc.).

- e. *Los laberintos*: representa el escenario dificultoso de las pruebas como condición de la iniciación.
- f. *El morir-renacer*: el héroe suele enfermar, perder la conciencia y, superada esa calamidad, dar inicio a una vida diferente.
- g. *La huida y la persecución*: es la manifestación concreta de los obstáculos que minan el camino del iniciante. En la novela moderna es recurrente la forma de la huida nocturna con obstáculos.

Algunos *motivos* propios de esta etapa son *la primera vez* (el héroe suele vivir sus primeras experiencias), a lo que se suma *el asombro y el descubrimiento*, reforzados a su vez por *la orfandad y la soledad*. El motivo de *la amistad* suele aparecer como compensador de esta circunstancia solitaria (incluso puede aparecer el motivo del *amor*, salvación temporaria o definitiva).

3- La vida del iniciado. Triunfo y fracaso del héroe. Los mitemas son:

- a. *El regreso*: el héroe siente la necesidad de retornar a su medio, con un mensaje o saber que acaso comparta con otros.
- b. *La huida mágica*: el hallazgo del bien que se buscaba (el trofeo o el elixir) puede haber sido obtenido de los dioses o habérseles arrebatado. Esta circunstancia determinará el favor divino en el retorno o los obstáculos y la persecución sobrenatural.

- c. *La negativa al regreso*: el mitema está más vinculado al esquema de Campbell. Cautivado por su nueva situación, puede ser difícil e incluso imposible para el iniciado sobreponerse a ella y abandonarla.
- d. *El cruce del umbral de regreso*: el nuevo cruce por el espacio fronterizo.
- e. *La posesión de los dos mundos*: Villegas coincide con Campbell en subrayar cierta persistencia de «incongruencias desconcertantes» entre la sabiduría obtenida por el héroe tras su periplo y la prudencia necesaria en el mundo cotidiano. El conocimiento que se obtuvo viviendo en el otro mundo colabora, tras la experiencia, en la comprensión del mundo «real». La «posesión de los dos mundos» (Campbell, 2001) puede entenderse, en la novela moderna, como cierto grado de conciencia surgido a partir de un aprendizaje que hace inteligible al mundo.¹⁹

Como vemos, esta propuesta de análisis estructural resulta muy operativa para el trabajo sobre el texto que hemos elegido, pero no coincidimos con su trasfondo sustancialista. Aunque refuerza algunos aspectos para la interpretación histórico-ideológica, la crítica de Villegas a «la atemporalidad implícita» en los análisis esencialistas del mito parece recaer en cierta identificación entre «ideología» y «axiología» al definir la primera como el sistema de valores dominantes en una época.

Sin pretender agotar el significado de una categoría tan compleja como es la de «ideología»²⁰, buscamos ampliar algunas de las dimensiones acaso opacadas en la definición de Villegas. En primer lugar, la dimensión procesual que alude a la dinámica de luchas y

¹⁹ En esta misma línea, Monneyron y Thomas (2004) resumen la aventura heroica como un aprendizaje de lectura del mundo, una educación de la mirada que corrige la «ceguera» originaria del héroe.

²⁰ Cfr. Slavoj Žižek (comp.) (2003) *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Bs. As, FCE.

resistencias permanentes en el campo social, a partir de las cuales se impone cierto sistema de valores. Por otra parte, la dimensión experiencial que supera lo axiológico para referir al conjunto de sensaciones y percepciones que vivencian los sujetos a partir de los esquemas que impone cierto grupo social y que ellos asumen como «naturales» para entender y actuar en el mundo. La dimensión corporal participa de este conjunto de experiencias y las concretiza en posturas, movimientos y sensaciones sensibles. En este sentido, el cuerpo del héroe también aparece como espacio de cruce e inscripción de las circunstancias, como un reducto de la resistencia y la disconformidad que puede funcionar además como frontera frente al sistema que trata de regularlo y definirlo. En el caso de Díez, la errancia de los héroes, sus escalofríos, sus décimas de fiebre, su somnolencia, etc. expresan ese estar en el mundo y frente al mundo. Pensamos que la noción de «cuenca semántica» abarca muchos de estos aspectos, en cuanto orientación semántica del imaginario social constituyente y constituida a partir de «esquemas perceptivos», en sujetos que valoran, piensan y sienten de un modo. Más que sistema articulado de razones, es una experiencia cotidiana que impregna lo cognitivo y lo corporal.

El análisis estructural de Villegas opera, como señalamos, en dos niveles de significación: por una parte, evalúa la riqueza particular de los mitemas y motivos en una obra concreta y describe su funcionamiento preciso. Por otra, establece las relaciones de recurrencia que evidencian la vigencia del mito y que vinculan esos mitemas con un repertorio común. A pesar de la crítica de Kirk (1990) contra la clausura interpretativa a la que conduce el método estructural (en especial, el levi Straussiano), consideramos que no constituye un argumento para descartar la propuesta de Villegas, dado el amplio repertorio mitemático que este método ha recopilado para ejemplificar sus ideas.

Por su parte, Hugo Bauzá (1998) viene a subrayar el valor histórico y, por lo tanto, relativo del mito. Ajeno al sustancialismo, la construcción social e histórica del discurso mítico heroico funcio-

na según este autor como un sistema de referencias elaborado para «explicar» el mundo. Las variaciones del esquema paradigmático establecido en algún punto de la historia de nuestra cultura obedecen a las circunstancias e intereses particulares del momento histórico que lo retoma.

El mito del héroe escenifica además una transgresión: abandonar lo convencional y conocido para adentrarse en lo ignoto, lo mágico, lo oscuro, en busca de un bien valioso para el sujeto y acaso también para su sociedad, aunque esta coincidencia no siempre se cumpla. Bauzá, al igual que Campbell y Villegas, reconoce en el héroe ya «iniciado» cierto carácter ambiguo y agónico: los «dos mundos» que aprehende a través de su aventura conviven conflictivamente en un estado de vacilación y agonía permanente. Esta consideración resulta muy adecuada para pensar al héroe novelesco del siglo XX, pero es una generalización excesiva si atendemos a los cuentos populares o a otros mitos clásicos, donde no suele percibirse irresolución en la imagen final de los protagonistas. La tensión que destaca Bauzá constituye, desde nuestra lectura, un rasgo suficiente pero no necesario del relato mítico, más vinculable a la visión desencantada y fracasada que signa el periplo de los héroes contemporáneos. Esa «ambigüedad» tampoco es para Kirk un rasgo definitorio de la figura heroica: antes que un contraste consciente y deliberado entre órdenes opuestos, quizá sea la consecuencia accidental de una tradición narrativa que mantiene versiones contradictorias.

En resumen, podríamos decir que el mito de la aventura del héroe presenta una estructura común derivada de un modelo paradigmático remoto, establecido en algún momento de la historia de nuestra cultura. Una de sus versiones se erige como dominante en un período cultural y rige la orientación semántica del imaginario de una sociedad, racionalizándose e instrumentando los medios necesarios para difundir esa versión y hacerla funcional. Variar o repetir alguno de los mitemas que conforman ese diseño estructural puede ser entendido como efecto de cierta «empresa racional» instrumentada por grupos dominantes para sostener la vigencia de un mito, su

función y los roles que establece en una sociedad dada. Sin embargo, modificar esa estructura paradigmática puede ser también una decisión estética y política de un autor-creador que, inmerso en la cuenca semántica de su tiempo, recurra (o sea interpelado) por el mito como forma comprensiva de la compleja realidad.

A partir de estos supuestos puede interpretarse el hipotexto mítico en la novela. Complementar, por una parte, la funcionalidad, eficacia heurística y operatividad de los esquemas de análisis sustancialistas y, por otra, la crítica historicista a sus presupuestos universales y ahistóricos mediante el estudio de las condiciones coyunturales de actualización, puede redundar en un abordaje más fecundo y comprensivo de la obra literaria.

2. ERRANTES, LOCUACES Y DE «TRISTE FIGURA»: LOS HÉROES DE LUIS MATEO DÍEZ

Una estética: el «realismo metafórico»

Considerado uno de los novelistas más prolíficos y originales del panorama actual de la narrativa española, la trayectoria literaria de Luis Mateo Díez se inicia en los 70 con la publicación de sus primeras obras, aunque es en la década siguiente cuando recibe su consagración por parte de la crítica y del público, al ser galardonado en 1987 con el premio de la Crítica y el Nacional de Narrativa por su novela *La fuente de la edad*. La década del 90 representa una etapa de madurez expresiva y mayor complejidad compositiva en su obra. En el año 2000 obtiene nuevamente los premios de la Crítica y el Nacional de Narrativa por *La ruina del cielo* (1999) y al año siguiente, ingresa como miembro de la Real Academia Española. La lista de premios y reconocimientos concedidos se extiende hasta la actualidad.

Sus ideas estéticas se sustentan en tres conceptos clave: **imaginación, memoria y palabra**, articulados íntimamente y de manera coherente:

Se escribe desde la memoria, donde se macera la experiencia de vivir y, al fin, lo más imprescindible que es la imaginación, esa facultad del alma, no es otra cosa que la memoria fermentada. (...) La palabra narrativa sería así una palabra imaginativa y memoriosa o, para llevarla más lejos, fantásica y memorable (Díez, 2001⁶)

Gran parte del acervo imaginativo de Díez deviene de su aprendizaje de lo ficcional en las ceremonias de la oralidad en el valle leonés de su infancia. Herencia insoslayable en toda su obra, lo oral constituye asimismo un principio estructurador de sus novelas: en la disposición de los diálogos, en la intercalación de historias y en la finalidad ejemplarizadora de muchas de ellas, pero fundamentalmente, en la fascinación y la edificación que experimentan sus personajes ante la palabra del otro. Lo mítico aparece asociado en su estética a este aprendizaje de la infancia, tiempo de sensaciones imborrables en la memoria emotiva, en clara referencia a la idea pavesiana de la infancia como tiempo primordial del hombre:

La infancia como un destello en el que crepitan las noches de posguerra, el miedo que contaminó la inocencia sin que fuera posible distinguir los materiales de la contaminación. El miedo dura más que la noche. La detonación se extingue en el eco. El recuerdo la recobra y en el futuro entendimiento de la memoria de los niños, que ya no lo son, se imprime la certeza del disparo.

De esa certeza viene el desasosiego de tantas vigiliass, la desazón con que muchas mañanas tiembla la luz en el interior de los párpados como si se filtrara por la rendija de un pensamiento doloroso (Díez, 2004^c:250)

La vivencia infantil de la oralidad debe inscribirse en la circunstancia política y social de la inmediata posguerra española, experiencia de lo «preliterario» que se enriquecerá con la de lo literario en la etapa escolar, según las orientaciones pedagógicas de la Institución Libre de Enseñanza que funcionaba en el valle leonés²¹. Lo mítico se integra a la literatura, conversa con ella para enriquecerse con las historias legendarias de los héroes del valle (Bernardo del Carpio,

²¹ «Las lecciones de las cosas» (en el libro homónimo, 2004) narra el momento fundacional de esta institución y, junto con el cuento «La tiza» (*Días del desván*, 1997), expone sus postulados. En «Don Quijote cuando nieva» (*El porvenir de la ficción*, 1992) se comenta el momento fundamental en que, durante la narración oral del Quijote, se tomó conciencia del valor de los «héroes derrotados».

héroe del río Luna; Don Ares, el del Omaña y Suero de Quiñónes, el del Órbigo)²², con las de los pícaros y los «caballeros de triste figura». La deuda contraída con la oralidad también implica una recuperación de este deleite por contar y escuchar historias, en consonancia con la reivindicación de la narratividad.

Todo ese elemento de sustrato en su obra se enriquece con la larga tradición literaria española, siendo *El Quijote* un referente fundamental tanto para el carácter itinerante de muchas de sus novelas, como para la estructura narrativa compleja con historias intercaladas, la perspectiva humorística y la caracterización de los protagonistas perseverantes y derrotados. El humor inclinado a la ironía cervantina, enriquecido por la picaresca y la mirada caricaturesca de Valle-Inclán, nutren una mirada distorsionadora pero también un abordaje crítico y reflexivo del ambiente provinciano durante la posguerra española, atmósfera en la que Díez inscribe recurrentemente sus novelas y que Sanz Villanueva (1992:264) destaca como un «indudable arraigamiento crítico en las pautas de comportamiento del franquismo». De allí también el valor testimonial de su obra (Langa Pizarro, 2000:84).

Luis Mateo Díez ha reconocido siempre la gran influencia de Valle-Inclán en su visión estética. El esperpento es para el autor leonés «el último espejo, el más inmisericorde pero también el más cierto y entrañable» (Díez, 1999:84). Sin embargo, no existe una influencia única en la definición de su mirada humorística, vinculada más bien a toda una tradición de lo grotesco y lo absurdo. Como señala Castro Díez (1998:295), su humor alterna una visión distorsionadora con otra cómplice y sentimental, porque según confiesa el propio Díez: «el esperpento tiene un límite de deformación que no he usado nunca» (Hernández, 2003^b:509). En este sentido, su humorismo representa más un punto de lucidez y penetración de la realidad que un intento por degradarla en extremo. Además, la lec-

²² Esta relación entre los ríos del valle leonés y las historias legendarias de los héroes aparece en «Ritos del río», en *Las lecciones de las cosas* (2004).

tura del esperpento como mueca «sardónica y cruel» (Díez, 1999^c:84), la vejez como imagen ruinoso (Saelices en *El expediente del naufrago* -, el Viejo en *El oscurecer* -2002-), la máscara como disimulo del vacío, la mediocridad, la nada (los poetastros de *El expediente...*) y el predominio de ambientes nocturnos se aproximan más a lo que Bajtín (1989:23) llama el «grotesco romántico» que al «realismo grotesco». ²³

Lo ruinoso y lo invernal son imágenes recurrentes a la hora de describir los tiempos del franquismo, época degradada, alienante y opaca, donde un numeroso grupo de personajes se aboca a perseguir la quimera de un pasado legendario y deslucido. La construcción cronotópica de ese ambiente alude a la particular interpretación y simbolización de una vivencia del autor:

No hay estación que oriente la soledad con más rigor que el invierno, sobre todo en aquellos años en que todos, en mayor o menor medida, estábamos huérfanos y desposeídos, porque corrían tiempos de posguerra, que siempre son tiempos de perdedores, hasta para quienes albergan la engañosa sensación de haber ganado. (Díez, 2000^c:23)

Inicialmente ambientadas en León, es posible reconocer en sus novelas una desintegración gradual del referente a través de un proceso que opera, para Martínez Fernández (2003), en dos direcciones: la difuminación del paisaje cada vez menos concreto desde *Las estaciones provinciales* (1982), pasando por la mítica campiña y la oscura ciudad de *La fuente de la edad* (1986), hasta convertirse en ámbito simbólico y existencial en *El expediente del naufrago*. La bruma onírica de sus paisajes urbanos y la indistinción entre vigilia y sueño contribuyen con este efecto desrealizador. El ciclo de Cela-

²³ La principal característica del realismo grotesco es su ambivalencia: además de degradar y «amortajar», la risa regenera y renueva, posee un valor positivo relacionada con la cosmovisión popular festiva, alegre y utópica de la Edad Media y el Renacimiento. Cfr. Santos Alonso (2003).

ma²⁴ y el de las «Ciudades de Sombra»²⁵ representan puntos extremos en esa gradación, acentuando la complejidad de estos territorios dueños de cierta aureola surreal de espacios metaforizados.

Este desarrollo pone en evidencia la íntima relación que Díez reconoce entre el espacio y las vivencias de sus personajes: el entorno representa el escenario de un drama, tiene un valor definitorio en las vicisitudes del héroe y su destino. La ciudad nevada, nocturna, aterrida por la oscuridad y la intemperie, es una imagen recurrente en sus novelas²⁶ y ensayos²⁷. El texto que acompaña su novela *Fantasmas de invierno* (2004^a) insiste sobre este punto y lo describe elocuentemente:

(...) son espacios urbanos sin delimitación precisa, que suscitan cierta inquietud, que se atienen a la aureola del misterio que irradian la antigüedad y la noche, el tiempo que no se percibe porque parece inmovilizado, la oscuridad que anima al desorden o contribuye al extravío.

Ciudades poco seguras, aunque no existan en ellas problemas de seguridad: es ese derivado moral del extravío que conlleva la pérdida el que las hace peligrosas. (2004^d:13)

Por otra parte, se produce una interiorización del referente, transfigurado por la subjetividad (el sueño, la imaginación, el recuerdo) de los protagonistas. Lo leonés como horizonte cultural y emotivo compartido²⁸ se desdibuja a medida que sus territorios ima-

²⁴ El territorio imaginario de Celama es escenario de las novelas *El espíritu del páramo* (1996), *La ruina del cielo* (1999), *El oscurecer* (2002) y el opúsculo *Vista de Celama* (1999). Todos los títulos fueron luego reunidos en un mismo volumen: *El reino de Celama* (2003), Círculo de Lectores, Barcelona.

²⁵ Presentadas con el opúsculo *Ciudades de Sombra* (2004), acompañando la novela *Fantasmas del invierno* (Alfaguara, Madrid, 2004).

²⁶ *Vid. Las estaciones provinciales* (1990:264) y *La fuente de la edad* (2000:294 y siguientes).

²⁷ *Vid.* «Luna y nieve» en Díez, 2000 y «Don Quijote cuando nieva» en Díez, 1999.

²⁸ Rasgo que Sabino Ordás acentúa y que puede ser leído políticamente a partir de la coyuntura histórica en la que aparecen sus artículos.

ginarios van ganando encarnadura literaria. Celama representa un punto límite en este proceso de desintegración referencial. Junto con el borramiento del referente, Díez opera una potenciación mítica de los territorios que inventa, lo cual acaba hermanándolos con las marcas literarias creadas por Faulkner, Benet, Rulfo, García Márquez y Onetti. A través de este proceso de mitificación, Díez convierte el cronotopo provincial en metáfora universalizadora, trascendiendo el carácter particular y concreto del primero para autonomizarlo y convertirlo en puro «escenario» de la condición humana. Su ambición es la de llegar a lo universal ahondando en lo particular: desde lo leonés, hacia lo español, y finalmente lo humano (Valls, 1989). El proceso se sostiene a su vez en la potenciación mítica e irónica en el léxico de los personajes (Alonso, 2003:172) y su efecto transfigurador del espacio, sobreañadiendo un espacio-otro que se imposta en el anterior y se difunde en él.

El «anclaje» cronotópico de sus novelas se complementa con el frecuente desajuste entre tiempo de la historia y tiempo del discurso. En efecto, la brecha que media entre el momento en que suceden los hechos y el momento en que se los narra subraya, precisamente, la conversión irreversible de esa vivencia en un modo de ser, una forma de existencia asumida y decantada en ese tiempo que ha transcurrido (Sanz Villanueva, 1992). Contar se convierte, en la mayoría de los casos, en la excusa para «rememorar» un aprendizaje melancólico que explica una condición actual de fracaso. Pero el recuerdo es la «leyenda» de lo que se vive, el «fermento» que produce la imaginación cuando irrumpe en el espacio de la memoria vital. Recordar se convierte en una operación emotiva que «ficcionaliza» los sucesos bajo el estímulo de ese fermento imaginativo. La palabra narrativa encauza ese recuerdo y lo inscribe dentro de un territorio ficcional ambiguo, fronterizo entre lo vivido y lo imaginado. La atribución fundamental del autor es fundar, conquistar y colonizar esos territorios de la memoria y la imaginación, alimentados por el misterio y el secreto de la vivencia que la emotividad atesoraba. Sin embargo, esa conquista de lo imaginario no persigue sólo convertirse en memoria

lacerante de los tiempos de la dictadura, sino también cautivar al lector, suscitarle emociones, subsumirlo en la fascinación de la historia. Ofrecer «una visión crítica del mundo transmitida mediante jugosos relatos» constituye el doble eje de la narrativa de Luis Mateo Díez (Sanz Villanueva, 1992:340).

Todos estos elementos cuajan en su obra novelesca, concebida como un artefacto para suscitar emociones y, fundamentalmente, dotar de significado al mundo. La pregnancia mítica se superpone entonces a este cariz moral y cognoscitivo de la obra que, a través de sus metáforas y sus símbolos, aspira a enriquecer los mundos de la cotidianidad. Paul Eluard asegura que «hay muchos mundos posibles, pero están en éste» y Díez hace suya esa idea para definir la función de la representación ficcional, porque experimentar con profundidad las metáforas que sostienen esa realidad inventada implica una mayor comprensión de la cotidiana. En la novela se integran:

(...) las fabulaciones de nuestra vida, de nuestros sueños y quimeras, dando encarnadura narrativa a esas invenciones que conforman un espejo de lo que somos, un espejo distinto a todos los demás, un espejo capaz de ampliar, de subvertir, de enriquecer, a la postre, nuestra existencia. (Díez, 1999^b:13)

La imagen de la literatura como «espejo» de la vida remite sin lugar a dudas al realismo stendhaliano, pero implica además una recuperación crítica del realismo decimonónico español, el de Galdós y «Clarín», con su preocupación moral y su afán descriptivo, desmesurado a falta de otros medios que plasmasen la cotidianidad. Díez asume esta orientación realista para enriquecerla a partir de los hallazgos técnicos y temáticos de la novela del XX²⁹ y le confiere valor de testimonio crítico. Celebrar la memoria «es todavía una encomienda mayor que usarla, una encomienda que hay que asumir

²⁹ Aunque reconozca que varios de esos recursos ya podían ser encontrados en Galdós, si se lo lee minuciosamente. Para Díez, Galdós es, después de Cervantes, el gran novelista de todos los tiempos. (Díez, 2003^c).

con esa intención activa del combate, reconociendo la justificación moral de esa lucha que pretende la derrota del olvido.» (1999^b:16). De esta manera, la obra narrativa es concebida, por una parte, como objeto autónomo sostenido por el lenguaje, o mejor dicho, por el entrecruzamiento polifónico que aproxima el lirismo narrativo en las descripciones al habla, ya coloquial, ya culta y retórica, de sus personajes. Por otra parte, la obra se presenta como un artefacto de conocimiento del mundo que al tiempo que metaforiza la realidad, la suplanta y la enriquece. Así, como señala María Payeras Grau (2003^b:62), los territorios ficcionales de Díez propenden al mito por su ambigüedad que denota y connota a la vez, condición fronteriza que los desliga referencialmente y los trasciende metafóricamente.

A la luz de estas consideraciones, la estética de Díez podría ser interpretada como un *realismo metafórico*³⁰ que «parte del inventario cotidiano para buscar la categoría metafórica universal, que sitúa los relatos en una dimensión más honda y significativa» (Sotelo Vázquez, 2003:84). El humor abisagra ambos niveles confirmando cierta orientación ética y estética particular: el grotesco y la caricatura socavan las representaciones de las jerarquías sociales, la lucidez humorística se erige como paliativo frente a la frustrante realidad. El efecto completo es llevar al límite el realismo para sondear cierto espacio de «surrealidad» que no llega a falsear ni escamotear la representación. La mirada esperpéntica se enriquece y se apacigua en los pasajes donde aflora la voz del autor implícito, de tono lírico en algunos casos, enternecido con las situaciones en otros. La mordacidad y el sarcasmo nunca son absolutos: se moderan por esta injerencia de un punto de vista cómplice y comprensivo que vendría a funcionar como uno de los elementos de «contrapeso» que alivian la crítica y la hacen «áspera y piadosa» a la vez (Basanta, 2003:105; Sanz Villanueva, 1992:341).

A pesar de su extensión y diversidad, existen ciertas recurrencias en la obra del autor leonés: en la estructura novelística, en algu-

³⁰ Sotelo Vázquez (2003) y Ángel Basanta (2003).

nas imágenes o metáforas persistentes y en la caracterización general de los protagonistas. Como señala Ricardo Senabre (1999:35):

(...) junto a motivos secundarios, que aparecen y se diluyen pronto, van perfilándose con nitidez otros permanentes, que sólo en apariencia cambian y que permiten ir apreciando poco a poco la secreta vertebración de una obra extensa que, a pesar de ello, conserva una esencial unidad.

En este proceso gradual, la crítica coincide en ubicar *El expediente del naufrago* como «punto de inflexión» entre el apego realista de las primeras obras y el tono metafísico o existencialista de las que siguieron. Según Martínez Fernández (2003:141), representa un cierre de la «trilogía» junto con *Las estaciones provinciales* y *La fuente de la edad* a través de la «depuración referencial, la simbolización y la universalización». El ambiente mítico y de ensueño que presenta *El expediente...* es el resultado de este proceso que se acentuará además en novelas posteriores.³¹

El mitema del viaje estructura varias de sus novelas. Ese esquema itinerante genera, por una parte, variación espacial y contraste entre ambientes. Si pensamos en espacios metaforizados, podemos suponer que esa relación entre lugares, su caracterización, los efectos sobre los personajes que los transitan o el modo particular en que los interpretan, los vivencian o los imaginan, constituyen elementos significativos construidos gradualmente en la narración. Pero el mitema del viaje forma parte de una estructura mayor: la del itinerario heroico. Los héroes de Díez arrostran cierta iniciación en el «oficio» de vivir a través de una experiencia que los alecciona irreversiblemente. El viaje es una de las instancias que vehiculizan ese aprendizaje. De esta manera, consideramos que es a partir de la estructura del mito

³¹ El viaje nocturno e iniciático del adolescente Mino Mera en *El paraíso de los mortales* (1998), el clima persistente en el recuerdo del protagonista en *La mirada del alma* (1997) o el clima onírico esencial en «Pensión Lucerna» (en *El diablo meridiano*, 2001) podrían citarse como ejemplos de esta afirmación.

heroico (y no solamente de la del viaje) que se organizan muchos de sus relatos. Sus «héroes del fracaso» representan una lectura particular de ese mito.

Son recurrentes además ciertos símbolos y metáforas. Martínez Fernández (2003) postula como dominante la reiteración de las imágenes marítimas, afirmación que podría ser ampliada hacia lo acuático en general³², incluso en sus diferentes estados (la «nieve», por ejemplo, símbolo de la desolación, la melancolía, el «invierno» vital). Pero es quizá la metáfora del «naufragio» la que más nos interesa analizar. Cada vez más frecuente en la narrativa posterior de Díez, aparece como lugar simbólico de la existencia en cierto momento histórico particular y como condición general del ser humano. Cada novela construye gradualmente la significación específica de la metáfora, dimensión fundamental para interpretar la obra que hemos escogido. Náufragos, naufragados, estos «héroes del fracaso» aleccionados por la desgracia de vivir son el tercer elemento recurrente en su obra.

Los «héroes del fracaso» o el elogio de la derrota

Con respecto a la caracterización general de sus protagonistas, Asunción Castro Díez (2003) reconoce dos grupos básicos: en primer lugar, los héroes **vitalistas**, estrambóticos, que viven con exaltación una aventura disparatada y quimérica que los aleja de una realidad mediocre y chata: los *cofrades* en *La fuente de la edad*, el gremio de los *poetastros* en *El expediente del naufrago* o la troupe que secundan a Mino Mera en *El paraíso de los mortales*. Por otra parte, los héroes **melancólicos**, apocados, abúlicos, pasivos frente al destino que van descifrando en su aventura: el caso del adolescente en su aprendizaje (Mino Mera en *El paraíso de los mortales*, Merto en «El diablo

³² Calvi (1999) trabaja el tema del «agua» en *La fuente de la edad* desde una dimensión metafórica y lingüística.

meridiano» o, ya no adolescente, Sebastián Odollo en *Camino de perdición*). Esta distinción no constituye, sin embargo, una separación tajante entre modos de ser. En el análisis particular de cada personaje resulta difícil deslindar con precisión la categoría a la que pertenece cada uno, porque en general todos estos héroes suelen afrontar su destino activamente, persistiendo tenazmente en su búsqueda de lo ilusorio y lo quimérico. Ni abulia ni pasividad son rasgos que expliquen en todos los casos su aventura: la curiosidad ansiosa que los moviliza suele rozar más bien la obsesión³³.

Calificarlos de «vitalistas» implica diagnosticarles esa «fiebre de la vida, esa pasión de vivir lo que no se tiene, lo que no se puede, lo que sólo el arte de la ficción conquista en lo imaginario.» (Díez, 2000^c:138). Decir que son «quiméricos», además, no implica atribuirles una terquedad ingenua o voluntad escapista, sino más bien la convicción con respecto a las limitaciones de la vida y su voluntad de ampliarla, complicarla, desafiarla. Ese desajuste entre lo que se quiere y lo que efectivamente puede vivirse³⁴, orienta las acciones de estos personajes que buscan la plenitud, aunque más no sea para atisbarla fugaz e intensamente.³⁵

El carácter subjetivo de los protagonistas merece nombres particulares. Recurriendo a los nombres del Santoral y adosándoles apellidos de la toponimia leonesa³⁶ o del enorme acervo de cuentos,

³³ El caso de Fermín Bustarga, como veremos, es paradigmático y semejante a la obsesión que mueve la indagación de Ismael Cuende en *La ruina del cielo* (2000), tras los pasos del médico antecesor Ponce de Lesco y Villafañe, o la de Julio Álvarez Berlo en el relato «La sombra de Anubis» (*El diablo meridiano*).

³⁴ En entrevista personal, el autor señaló: «la condición humana tiene para mí ese sentido más trágico, fracasado, tal vez porque hay una contradicción siempre muy fuerte entre conciencia y moral, entre lo que uno quisiera vivir y lo poco que va a poder vivir, o sea, que las expectativas de la vida son siempre muy grandes y las posibilidades de llevarla a cabo son siempre pequeñas, lo cual da un punto de fracaso, o de fiasco» (Díez, 2003^c).

³⁵ Novelas paradigmáticas de esta vivencia son quizá *La fuente de la edad* y *El expediente del naufrago*.

³⁶ En *El expediente del naufrago*, tenemos por ejemplo Celso, Arsenio o [María] Josefa como nombres del Santoral. De la toponimia leonesa: Bustarga, Saelices, Villada, Yebra, Rodiezmo, Bobia, Llánaves, Veneros, Cifuentes, Villarente.

mitos y leyendas, los propios recuerdos o la extensa tradición literaria, Díez distingue y especifica la vida de sus personajes a través de sus nombres:

Irónicos, simbólicos o caprichosos, unos juegan la carta de la eufonía, otros descubren raíces semánticas o semejanzas fonéticas significativas, otros más se entregan al equívoco legendario o mitológico, en tanto que buena parte contribuyen a la caracterización física o psicológica de los personajes. (Payeras Grau, 2003^b:63)

Como señala Bauzá (1998:79), el significado del nombre del héroe realza una cualidad distintiva y anticipa un atributo calificante. Además, la onomástica representa la reivindicación más cabal del poder creador de la palabra narrativa: nominar al héroe es, en cierto modo, trazar un sentido y un destino posibles, señalar un transcurrir en ese territorio imaginario que el autor ha fundado. Nombrar es un modo de colonizar ese espacio.

De improviso, la «aventura a la vuelta de la esquina» interpela a estos héroes apertrechados tras su quimera. El azar, la imprevisión guían la indagación de las fisuras y las posibilidades en un mundo deslucido y aparentemente compacto. Vinculados al modelo del héroe romántico con toques del cine negro norteamericano (Díez, 2003^c), los «héroes del fracaso» poseen una innegable y profunda filiación cervantina, deudores privilegiados de aquella derrota primigenia de Alonso Quijano en «un mundo donde la ganancia siempre era sucia y la pérdida honorable» (Díez, 2000^d:16). Existe cierto virtuosismo o dignidad en el fracaso convertido en la vicisitud exclusiva y consciente de los que asumen un riesgo: el de vivir (Casas, 1999:233). La metáfora del naufragio trastoca así su sentido trágico para asumir otro, uno que resalta lo positivo y loable de ciertas derrotas, tal como aparece dicho en *El diablo meridiano*:

(...) para ocultarse hay que encontrar una guarida y la que más me seduce es la que más se parece a la isla del naufragio (...) tienes la sensación, el convencimiento de que te tiraste al agua para encon-

trarla, de que la isla era más necesaria que el propio barco donde unas veces navegabas de grumete y otras de capitán, eso da lo mismo. Hay que llegar a alguna playa desconocida, un barco en alta mar no es un seguro de vida, en la vida no hay nada seguro, todo marinero tiene la obligación de saltar por la borda. (Díez, 2001^a:88-89)

Contrario quizá al modelo mítico que valoriza los hallazgos (el «dominio de los dos mundos») antes que la búsqueda, podría pensarse que, en la novelística de Díez, el sólo intento dignifica la empresa visionaria de los personajes. La aventura de estos héroes suele ser solitaria³⁷ y ese rasgo se intensifica en la imagen del huérfano que busca un referente paterno y que en los encuentros casuales con otros personajes va agregando indicios que complejizan la significación del aprendizaje final. Ayudantes y oponentes conforman un extenso universo humano que pone en evidencia ese itinerario errático y que posee una funcionalidad específica: la novela representa la «conquista de lo ajeno», de ese «otro» a través del cual es posible conocerse. En las solidarias empatías y antipatías con ese entorno abigarrado, el héroe descubre la significación de su aventura.

La sexualidad tiene una existencia precaria en este mundo de encuentros fortuitos. Cercado por las convenciones sociales, por la moral restrictiva y por la hipocresía religiosa, el sexo se presenta como una experiencia efímera y abruptamente coartada (Sanz Villanueva, 1992:337). Son pocas las posibilidades del amor, convertido más en mera apariencia y «señuelo» que en realidad. Lo pulsional reemplaza generalmente lo emotivo y se concreta en encuentros furtivos, ocultos, amenazados por la inminente delación o el peligro³⁸. «El amor

³⁷ Con la salvedad del personaje colectivo de los cofrades en *La fuente de la edad*.

³⁸ Como ejemplos de esta afirmación pueden considerarse los encuentros amorosos de Marcos Parra con Claudia y Tina en *Las estaciones provinciales*, el de Chon Orallo y Ángel Benuza en *La fuente de la edad*, los de Eloína con Fermín en *El expediente del naufrago* o los de Lila y Fordián en «El limbo de los amantes» (*El eco de las bodas*, 2003).

resulta imposible, pura quimera, en el mundo egoísta y viciado de la novela» (Sanz Villanueva, 1992:338): esta inoportunidad profundiza la soledad del héroe e intensifica el clima melancólico de su aventura.

En la recuperación del entorno humano circundante, Díez se aleja de actitudes narrativas psicologistas o solipsistas para subrayar la importancia de la comunicación intersubjetiva, vínculo conceptualizado simbólicamente a través de la relación inédita que establece la metáfora, tal como lo expresa, por ejemplo, Ismael Cuende en *La ruina del cielo*:

En eso estribaba la obsesión de su hallazgo. Una metáfora que ilumina tu vida, que da sentido a tantas cosas que no puedes expresar, unas pocas palabras que resumen, sin perder su misterio, y acaso su belleza, lo que tienes, lo que sientes, lo que padeces. Y que alguien las escribió, como espejo verbal de sí mismo y, a la vez, como impremeditado testamento. (Díez, 2003^b:502)

Para el entorno politizado que aspira al anonimato y la indiferenciación de los individuos, el otro representa una peligrosidad potencial: «Fermín Bustarga no es un peligro por sí mismo sino por mostrar la errancia conturbadora del otro.» (Hernández, 2003^a:247), ese otro que es la fisura en el diagrama regular impuesto por la dictadura, es la presencia que amenaza perturbar el sistema. Como se ve en la cita de Cuende, los héroes del fracaso se obsesionan con la metáfora del otro porque representa un principio de búsqueda y definición, el punto a partir del cual trazar líneas de errancia y cuestionamiento. Precizando esta idea, podría pensarse que su auténtico impacto de ese encuentro reside en la inauguración de un entrecruzamiento de experiencias, en la posibilidad de comunicación intersubjetiva que fractura la estandarización y el encapsulamiento pretendidos por el régimen. En definitiva, en la turbación que produce el otro anida este afán de diálogo y reunión. De allí el intento de reapropiación de la memoria del otro que mueve a los héroes del

fracaso. Se trata en casi todos los casos de un antecesor inaccesible u olvidado por alguna circunstancia particular: la «depuración» en el caso de Saelices, en *El expediente del náufrago*; una apuesta terrible en el caso del tío de Mino Mera en *El paraíso de los mortales*; el suicidio en el de Lesco y Villafaña en *La ruina del cielo*. La ausencia de ese antecesor se convierte en el auténtico motor de la aventura de estos protagonistas que presienten en esa desaparición una clave para descifrar su propia existencia.

Es decir que lo «ajeno» aparece como el espejo para contemplar la vida de estos héroes, el espacio de inscripción que la hace legible. En esta necesidad del otro se pone en evidencia un rasgo fundamental de los «héroes del fracaso»: su inadaptación profunda frente a su entorno sociocultural, al que oponen su vocación y su compromiso irreductibles con sus propios deseos. Su «derrota» debe ser reivindicada como la afirmación irrenunciable del ansia de libertad³⁹ en tiempos autoritarios, el testimonio concreto del fracaso de la dictadura franquista frente a la libertad de vivir (Juristo, 1995).

Como es de suponer, la aventura de estos héroes representa una irrupción perturbadora en su medio. Luchan, como señala D. L. Hernández (2003^a), contra el anonimato y la indiferenciación a través de la individuación de un «yo» capaz de adquirir un conocimiento sobre el mundo, es decir, capaz de «revelarse como ser que piensa y se piensa, incluso en su desventura» (2003^a:246).

Ese aprendizaje reafirma la disconformidad esencial de estos protagonistas que deciden no ser cómplices del «aquellarre triunfalista» y las «sórdidas capitulaciones» de su tiempo (Payeras Grau, 2003^b:14). El perdedor se convierte más que en un fracasado, en un renunciante:

³⁹ Precaria, pero suficiente, tal como es definida en *El paraíso de los mortales* (1998:49): «la libertad (...) está en no dejarse vencer, en aceptar que la vida es una derrota que merece la pena, y que lo único posible es elegirla, no perder la batalla donde te llevan, sino donde a ti te dé la gana: esa es la libertad, precaria pero suficiente, del vividor.»

De vividores y seres derrotados, que derrotan en su navegación como los barcos que se des gobiernan, estaba lleno este mundo, o este universo, que diría alguien más pedante: de perdedores, a fin de cuentas, entendiendo las pérdidas no sólo como desgracias, también como renunciaciones. Somos gentes, le había oído a Parra en algún momento, a las que nos va la moral de la perdición como contraste de la moral de la ganancia y el éxito, que tanto se predica y valora en estos tiempos que corren. (Díez, 1998^b:49)

Es evidente entonces que el gesto de renuncia no puede ser dimensionado en toda su profundidad si no se lo contrasta con el conjunto de ideas y representaciones que conforman el entorno de esta aventura heroica. La partida del héroe desde el mundo «conocido» persigue resignificar ese medio, devolverle vitalidad, potencia, belleza. Desde otra perspectiva, la hipertextualidad mítica puede ser entendida también como un gesto narrativo incardinado en cierta línea estética: la novela se imposta en la vida para enriquecerla y suplantarla. El mito literario recupera un sentido alternativo y critica los imperativos semánticos dominantes en una época determinada.

En la primera parte de *La fuente de la edad*, el capítulo tres («El cautivo»⁴⁰) representa una descripción concreta y clarificadora del ambiente social en el que se desenvuelve la aventura de estos héroes: la violencia absurda y desmesurada, los castigos persistentes y los cautiverios crueles, la soterrada solidaridad de los dominados, el silencio y la angustia del sufrimiento en la posguerra:

Estos tiempos empu-tecidos que nos tocó vivir son hijos de la ignominia y del desastre -dijo, acentuando el tono declamatorio-. Ya

⁴⁰ El título alude al mulo Celenque que ha permanecido cautivo durante 15 años y que está en trance de muerte. La prisión absurda y cruel fue dictaminada por un tribunal militar a causa de una cox que mató a un oficial del bando nacional. Con su muerte, Celenque se convierte en un símbolo que desmiente la memoria oficial: «Esta empu-tecida urbe jamás podrá borrarle de la memoria», asegura uno de los cofrades (Díez, 2000^a:47).

veis quiénes los gobiernan: las peores varas, las más hipócritas, los zascandiles y las sotanas. La vida se va reduciendo al crespón y a la vergüenza. De la inteligencia han hecho un vertedero. Y yo me pregunto cómo podremos sobrellevarlos, quién tiene la receta para, al menos, hacerlos pasaderos, disimulando su terquedad y oprobio. (Díez, 2000^a:44-45)

En esa búsqueda se cifra el sentido de toda su aventura: sobrevivir al mundo, «sobrellevarlo» como sea. La ironía, el grotesco, la parodia, la hipérbole, el humor, todos son recursos válidos para trascender ese entorno indiferente y nocivo. El efecto más concreto de este medio queda expresado en la recurrente presencia de lisiados que, según Emilia Velasco Marcos (1999:226), «hacen dolorosamente plástica la merma de lo que fue, la eterna carencia, la miseria del tiempo y del escenario, en definitiva la realidad mutilada que se encuentra en el fondo de estos textos»⁴¹. Al héroe como agente dinamizador del mundo en la visión mítica paradigmática, se contrapone esta otra imagen, refuncionalizada, del héroe inscripto en una «épica de la supervivencia», lo que implica la exploración de aquellos espacios o acciones que suspenden en cierto modo la degradación del mundo, aquellos que han logrado situarse en un lugar-otro y resguardar un margen de libertad ajeno al clima «emputecido» que todo lo contamina y rige: se trata del ámbito de lo nocturno, el ámbito del comer y el beber, y el ámbito del habla de los personajes. Con respecto al primero, podría mencionarse cierta relación fuerte con el mitema de *la experiencia de la noche* en el esquema heroico que hemos rescatado. En ese sentido, la obra de Díez muestra recurrentes itinerarios nocturnos donde es difícil deslindar lo que proviene del sueño de lo que aportan las experiencias realmente experimentadas por los personajes, entregados a una suerte de «duermevela» que se amalgama con la nocturnidad y el desvelo (Díez, 2004^d:18). Por

⁴¹ Como ejemplos: los lisiados en la redacción de *El Vespertino* en *Las estaciones provinciales*, la «peña de los lisiados» en *La fuente de la edad*, el manco del Bar Astilla en *El expediente del naufrago*.

otra parte, es durante la noche cuando suele develarse cierto hallazgo fundamental en su aventura y en su vida.⁴² Lo nocturno abre el campo de la posibilidad porque fisura el control de la censura para estos noctámbulos incansables que son los héroes del fracaso. La oscuridad resguarda la vivencia del secreto frente a la lucidez diurna y la oculta de la censura y la violencia que ejerce el dispositivo político de la dictadura. Como señala Díez, la noche es concebida:

(...) como refugio de tu propia libertad, y probablemente eso como símbolo tiene que ver un poco, tal vez, pues con la propia imagen de la España franquista de los años 50 en que se desarrollan tantas de mis historias, donde la libertad (la poca que podía estar en la vida o en la expresión de la vida, no la expresión interior) estaba en la noche. (Díez, 2003^c).

Lo nocturno, ámbito paradigmático de la vivencia mítica del héroe, se enriquece en este anclaje cronotópico que resignifica el mito. La libertad nocturna, sin embargo, representa un margen acotado temporalmente, recuperado en los resabios del sopor, la fatiga y la resaca del día siguiente, indicios comprometedores que deberán ser ocultados de la mirada diurna del dispositivo porque la señas corporales hacen visibles las sensaciones del héroe, la experiencia de la aventura y del entorno. Aún siendo efímero, deambular por la ciudad nocturna es contravenir la norma de la dictadura.

Los héroes del fracaso también se liberan en el comer y el beber. Lo gastronómico aparece asociado al deleite y a la conversación. Sin embargo, la instancia comunitaria de la comida adopta significaciones diversas en la obra del autor leonés: denunciar las

⁴² Además del derrotero nocturno de Bustarga en *El expediente del naufrago*, podría citarse la vivencia «iniciática» de Ismael Cuende al caer de su mula una noche «vacía y quieta», «espejo fatal de las desazones de nuestro interior más oculto» (2003^b:62). Esa vivencia (Capítulo 9, *El espíritu del páramo*) siembra en su vida el germen del desasosiego y la melancolía que se percibe, como voz de fondo, en *La ruina del cielo* (1999), donde Cuende elabora un «obituario» de Celama a partir de las anotaciones de su antecesor, suicidado, Ponce de Lesco y Villafañe.

relaciones de poder en la cena a la que asiste Marcos Parra en *Las estaciones provinciales*; reafirmar los postulados étlicos y vitalistas del Padre Gerónides en la cena de ancas de rana para la goliardesca cofradía en *La fuente de la edad*; desenmascarar las simulaciones de los poetastros en las cenas a deshora con Sira Lumbreras en *El expediente del naufrago*. Lo étlico ocupa también un lugar privilegiado en la vida de estos personajes. El beber tiene como ámbito recurrente un sinfín de tugurios tabernarios que conforman la rutina de sus derroteros. La sucesión maratónica de copas y la embriaguez de los noctámbulos colaboran en algunos casos a acrecentar el grado de ambigüedad del mundo en que se desenvuelve su aventura. Territorios fronterizos entre la vigilia y el sueño, están además en el límite de la sobriedad y la embriaguez⁴³. Como opina Sanz Villanueva (1992), la comida y el alcohol representan en la narrativa de Luis Mateo Díez una liberación en un mundo sin alicientes. En su exceso, en el desmesurado consumo que, salvo intencionalidad explícita⁴⁴, no cae en la glotonería, se encierra una nueva clave de la disconformidad de estos personajes. Comer y beber representa la posibilidad de una suspensión del entorno a favor de una experiencia gozosa y estimulante de los sentidos.

Los «héroes del fracaso» también hallan libertad en el hablar. Verborrágicos incansables, la locuacidad de estos «charlatanes» edifica por sí misma un escenario alterno más vital y emocionante que se superpone al mundo deslucido en el que viven. En contraste con el entorno, ese decir reafirma su inadaptación y su intención de criticar la vida anodina, dando cuenta de cierta capacidad de la palabra para crear mundos posibles. Aprendizaje de lo oral sin lugar a dudas, ese

⁴³ Las visiones alcoholizadas de Doña Cima, registradas en su Diario, son un ejemplo de esta complejización referencial en la narrativa de Díez. Vid. «El diablo meridiano» en *El diablo meridiano*.

⁴⁴ La imagen de glotonería y desmesura en la cena de los poderosos en *Las estaciones provinciales* (primer apartado del capítulo dos) orienta claramente una crítica despiadada y profunda contra esas clases. Además, la perspectiva narrativa acaba por animalizarlos.

hablar excesivo representa el único escudo con el que estos personajes afrontan su aventura. Al igual que la noche, el lenguaje representa un campo de posibilidades dirimido entre lo público del instrumento lingüístico y lo privado de su realización; por lo tanto, apropiarse de él para expresar lo que se piensa es un gesto de libertad contra cualquier régimen que imponga regulaciones de lo decible y lo pensable, un gesto de conocimiento pues lo silenciado se olvida y con ello, se extingue también la chance de conocer. La palabra de los personajes representa una apuesta estética del autor que busca «extraponerse» a sus personajes y asumirlos como entidades autónomas. Dejar que ellos hablen es darlos a conocer sin agotar su significación, sin psicologismo ni omnisciencia narrativa, ofrecerlos para que se los valore por lo que dicen de sí y de los otros.

Además de estos tres ámbitos de liberación, puede mencionarse otro como los cines de barrio, imagen que recupera emotivamente la suspensión imaginaria de las películas extranjeras en aquel tedioso entorno de la posguerra.

Por último, la literatura en sí misma representa un espacio de liberación que fluye a través de cuartillas y cuadernos escondidos. Aparece como un lenguaje-otro con respecto al habla cotidiana y marca la posibilidad de crear mundos, conferir cierto poder demiúrgico a quien detenta la palabra poética auténticamente (el caso de los «poetastros» en *El expediente del naufrago* grafica el deterioro y la degradación de esa idea). Representa además un modo diverso de registrar y comprender la realidad (Payeras Grau, 2003^b:34), opuesto diametralmente a la letra burocrática, yerta, opaca, numérica, del «laberinto» de cifras impuesto por la dictadura franquista (Hernández, 2003^a:250). En la palabra literaria se encierra la única chance de plasmar algo del misterio y del secreto que rodea a los seres de ese territorio imaginario, único vehículo expresivo, comunicativo y cognoscitivo capaz de afrontar la violencia de esa atmósfera. Como señala D. Luis-Hernández, se nutre de la experiencia personal pero la trasciende en busca de lo puro y lo preciso, porque su aspiración es la de la autonomía, la de la especificidad que en un punto extremo

olvida la vida para trocarla por la intensidad efímera de la experiencia poética. Aliciente insustituible, la poesía fragua además el testimonio de la vivencia y la sensibilidad: sus recursos específicos y su capacidad metafórica convierten ese mensaje en hallazgo existencial para otros «náufragos», emoción que la burocracia desdeña y omite.

Las características básicas de estos héroes devienen a su vez de su pura cotidianidad, de la aventura «a la vuelta de la esquina», por lo que lo mítico y lo épico se integran a su vida corriente y acuñan nuevas formas de heroicidad. Sin caer en lo antiheroico, estos personajes conservan para su autor cierto grado de virtud en un terreno intermedio y lábil:

(...) la integración de lo mítico en lo cotidiano tiene, a veces, una parecida disposición al uso de lo épico en igual ámbito, pues a más de uno nos gusta hablar de otros grados de heroicidad más cercanos a la perdición, de las tareas antiheroicas que no pierden su virtud, de una épica de la supervivencia paralela a esa mítica de lo común. (Díez, 2000:65)

La «pregnancia» simbólica del mito se refuerza en este nuevo ajuste de la categoría heroica que, sin degradarse, se especifica por su transposición al ámbito de lo cotidiano. Que Díez mantenga cierto reconocimiento mítico y épico para referir a la aventura de sus protagonistas podría ser leído como rasgo de una forma de percepción original, una visión de la realidad estructurada a partir de ciertos esquemas heredados. Como señalamos antes, la impronta temprana de la oralidad y el posterior contacto con lo literario implicaron para este autor un influjo fuerte con aquel caudal imaginario de estructuras, mitemas y motivos recurrentes.

¿Es entonces el «héroe del fracaso» un tipo específico de la narrativa de Luis Mateo Díez o existen coincidencias con los rasgos del héroe novelesco contemporáneo? Con Lukács habíamos señalado ya la imposibilidad del heroísmo en el mundo contemporáneo. Encinar Félix (1990:11) postula incluso la desaparición del protago-

nista como una de las tendencias de la novela española contemporánea, a partir de 1970, por el afán experimentalista y por el mundo ambiguo y problemático que ya no contempla esa figura. Desde la filosofía, Savater (1992:167) reconoce que nuestra época opone la virtud a una sabiduría práctica antivirtuosa, estableciendo las bases de una nueva «poética moderna del fracaso»: «la melancólica glorificación de la derrota como dignidad ante lo ineluctablemente adverso» (1992:169). Este rasgo contemporáneo, nacido bajo el signo del Quijote, demuestra la irreconciliable relación entre el personaje y el sistema de valores vigente (1992:199). Aunque esta insatisfacción también está presente en el héroe mítico, lo nuevo en la modernidad es el vacío social en torno a la función del protagonista, o mejor dicho, la modificación del alcance de su proeza. Tal como hemos señalado con respecto a la tercera instancia de su viaje, podríamos agregar con Savater que esta frustración y derrota del héroe actual lo diferencian positivamente del paradigma mítico: a la invulnerabilidad y eficiencia, se opone esta vacilación, esta fragilidad que recupera una faceta más profundamente humana.

Existen por lo tanto múltiples conexiones entre la caracterización de los héroes de Díez y la de otros héroes contemporáneos. Sin embargo, consideramos que la categoría de «héroe del fracaso» posee dos dimensiones fundamentales que modifican sensiblemente el alcance de su interpretación y que deben relacionarse con la diferencia que Díez (2000^d) establece entre un «héroe mítico» (de carácter general, universal) y otro «legendario» (más ligado a una época y un lugar). En una dimensión general, los «héroes del fracaso» comparten un destino común de derrota y frustración. El mito del héroe es retomado aquí para resaltar su inadecuación contemporánea y la categoría heroica tiende a generalizarse como metáfora de la «condición humana». Tratándose de una dirección, de una tendencia más que de un hecho efectivamente concretado, hablaremos más bien de una dimensión «generalizante». Por otra parte, la categoría del «héroe del fracaso» tiene una funcionalidad específica desde una dimensión «particularizante»: expresar la vivencia del heroísmo en un en-

torno situado histórica y geográficamente. En este sentido, la categoría sirve para criticar (y testimoniar) los usos y abusos del franquismo, reivindicando el «fracaso» como renuncia digna. Por otra parte, sirve para rescatar valores que no tienen cabida en el marco ideológico de esa época: el de la transgresión, el impulso vitalista, la quimera como aliciente existencial. Nuestro abordaje recupera las características que hemos señalado para los «héroes del fracaso», considerando estas dos perspectivas o dimensiones de análisis: una generalizante que encuentra en la metáfora un vehículo hacia lo universal, y otra particularizante que la utiliza para acotar e intensificar la crítica.

Por último, ¿por qué mantener la designación de «héroe» en el caso de los protagonistas de Díez si la categoría utilizada para referir a los personajes de la novela contemporánea suele ser la de «antihéroe»? Los personajes de este escritor leonés no representan valores negativos e incluso reconocen con lucidez la negatividad del medio que los rodea y los coarta. Su fracaso implica la confirmación de un destino humano, pero también la insobornable resistencia de seres que no se resignan a la «complicidad» con la dictadura. Su vitalismo se traduce entonces como un grado de exaltación y convicción que los hace insumisos, incapaces de establecer una tregua con el medio. En ese desajuste entre falsa moral (social) y conciencia libre (individual) radica la insatisfacción básica de estos héroes y el motor más profundo de sus acciones que, orientadas positivamente, no son negación de lo heroico sino su inoportunidad.

En resumen, a partir de la apreciación que rescatamos de Bajtín en el capítulo anterior acerca del *héroe* como objeto estético concreto y central en la visión artística que comunica la obra, y en función de las características con las que hemos definido a los protagonistas novelescos de Díez, consideramos más conveniente referir a ellos como *héroes*.

3. *EL EXPEDIENTE DEL NÁUFRAGO:* MELANCÓLICO APRENDIZAJE DEL FRACASO

La dimensión mítica

Asunción Castro Díez (1998:217) advierte acerca del riesgo notable de empobrecer la significación de esta novela si no se la interpreta simbólicamente. A ese requerimiento se suma, desde nuestra perspectiva, el de una lectura mítica a partir del hipotexto de la aventura heroica, pues en sus recurrencias y divergencias cobra relevancia determinada dirección semántica que da cuerpo a la categoría del «héroe del fracaso».

En general, predomina en la novela un tono existencial sostenido por las continuas reflexiones acerca del destino «náufrago» del ser humano y la caducidad de la memoria de la posteridad. La nostalgia y la resignación impregnan la voz narrativa del «yo» que cuenta la historia. Genéricamente, es difícil acotar con precisión el caso de esta novela: construida a partir del modelo indagatorio del policial⁴⁵, la mirada de Bustarga-investigador se solapa con la perspectiva enunciativa de Bustarga-testigo, más próximo a la novela autobiográfica. El relato de la aventura se produce a cierta distancia temporal del momento de su realización. Ese lapso que media entre la pesquisa y sus hallazgos constata, precisamente, la consumación de cierto «aprendizaje de la desgracia» que años después se decide contar.

⁴⁵ Señalamos ya que Langa Pizarro (1999:30) habla de «narrativa de intriga». La estructura indagatoria de esta novela ha llevado a la crítica a trazar un vínculo fuerte con *Las estaciones provinciales*.

El narrador alterna así entre la figura del testigo y la del protagonista⁴⁶, en un doble juego donde se solapa la mirada distante que rememora sucesos acaecidos con la del sujeto que los vivencia y va aleccionándose con ellos. Según Hernández (2003^a), la novela complejiza el concepto genettiano de *homodiégesis* a través del «ajuste hermenéutico» que opera el narrador: narrar se convierte en un desentrañar, un contrastar las apariencias de las primeras impresiones con hallazgos posteriores. De esta manera, la selección de la mirada en perspectiva demarca el tiempo de la búsqueda como un tiempo fundamental, iniciático: «ese tiempo que trastocó mi vida, que me hizo comprender tantas cosas, que sembró en mi ánimo la semilla de esa planta oscura que es la desgracia» (87).⁴⁷

La linealidad del relato desde el tiempo presente del narrador se contrapone a la disposición laberíntica de los espacios por donde transita el héroe y a la percepción onírica, embriagada, desrealizada que ese tránsito provoca:

No puedo ordenar los recuerdos de esa noche y en una importante medida sé que su desorden es beneficioso porque a veces la claridad no es la mejor fórmula para restablecer la memoria, ya que en la claridad se pierden muchos perfiles y los encontrados sentimientos necesitan de la ambigüedad de las medias sombras porque las palabras que los expresan tampoco pueden ser rotundas. (286-287)

El tono narrativo impreciso tiene una funcionalidad específica, compatible con la concepción del recuerdo como fermento de la memoria imaginativa. A partir de este postulado estético, rememorar e imaginar se mixturán para entramar el relato de lo que se vive.

⁴⁶ Esta distinción tomada de Hernández (2003^a) retoma dos de las categorías propuestas por N. Friedman: las de narrador-testigo y narrador-protagonista.

⁴⁷ Citamos de Luis Mateo Díez. *El expediente del naufrago*. 1^o edición, Madrid, Alfabeta, 1992. En adelante, para las citas de esta novela sólo consignaremos el número de página entre paréntesis.

Además de esta «inevitabilidad» creativa en el recuerdo, existe cierta valoración cognoscitiva de este narrar-imaginando que promueve la «palabra narrativa»: la posibilidad de recuperar en el amasijo de memoria e imaginación, sesgos fugaces y lábiles, ocultos a la «claridad» de otro narrar más exacto. Esta «imprecisión» refuerza asimismo dos tendencias significativas en la novela: la metaforización y la mitificación de los escenarios, las situaciones y los personajes, direcciones a las que se suma la manera específica en que los propios actores conciben esos aspectos. Dicha percepción puede reforzar o contradecir la del narrador homodiegético, aunque la primacía, por supuesto, corresponda a esta voz que «ajusta» continuamente las interpretaciones.

Considerar las dos tendencias señaladas implica reconocer dos dimensiones privilegiadas en la novela: una dimensión metafórica, compuesta por un conjunto de imágenes construidas gradualmente que remiten a otras en diversas novelas del autor leonés; y una dimensión mítica, que recupera algunos de los mitemas del recorrido heroico para resignificarlos según la orientación semántica particular de la novela. Tanto la recurrencia metafórica como la hipertextualidad mítica representan tendencias generalizantes que se intervinculan profundamente: por una parte, la conversión metafórica refuerza la vinculación con el mito y, en algunos casos, la hace explícita; por otra, la mitificación reinstala esos elementos en un tiempo y espacio diferenciados, revalúa las situaciones y los personajes y dota al conjunto de una significación general. En términos de Díez, podríamos pensar que esta tendencia desdibuja lo legendario para alojarlo en el plano de lo mítico.

Nuestro análisis se inicia con un abordaje de la aventura heroica desde esa dimensión mítica. En el siguiente capítulo nos abocaremos a la dimensión metafórica.

Aspectos generales: argumento y estructura.

La novela narra la historia de un joven empleado municipal, Fermín Bustarga, que encuentra azarosamente en el Archivo donde trabaja un mensaje misterioso y cautivante de un empleado antecesor, Alejandro Saelices Cordal. El contenido de ese mensaje lo impulsa a la búsqueda de su autor y de su obra poética que yace escondida en la inmensidad del Archivo. A partir de ese punto, el héroe inicia un itinerario que lo comunica con diversos personajes, tanto de su ámbito laboral como de otros barrios de la ciudad donde encuentra más indicios sobre la vida de este empleado y gradualmente, va desentrañando una historia de amistad, traición y muerte que culmina en el encuentro con el propio Saelices, en un asilo de ancianos. En su itinerario, el héroe descubre además el mundo de rencillas y envidias que caracteriza al «gremio» de poetastros epígonos del poeta antecesor y el clima de violencia, autoritarismo y censura, tanto en la época de Saelices (1947) como en la de la búsqueda de Fermín, la España franquista de mediados de los 60.⁴⁸

En cuanto a la estructura externa, la novela aparece dividida en treinta y dos apartados numerados que narran cronológicamente la indagación de Fermín. Internamente, podríamos distinguir tres grandes momentos en relación con el gradual acercamiento a la figura del antecesor y la consumación de un aprendizaje. Dichas etapas no pueden ser directamente vinculadas a los tres momentos básicos del viaje heroico, porque las menciones acerca de la tercera etapa de ese viaje son dispersas e imprecisas en la novela. El retorno y destino del héroe no se resuelve narrativamente, aunque aparecen, como veremos en su momento, ciertos pasajes en este y en otros escritos que sugieren el destino de Bustarga.

⁴⁸ Esta fecha puede establecerse a partir del lapso transcurrido (20 años, según se menciona en la página 34) desde la fecha de redacción que figura en la carta de Saelices: 1947 (pág. 18). La última novela de Díez, *Fantasmas de invierno* (2004) también está ambientada en 1947.

Si atendemos a la definición de «héroe del fracaso» notaremos que ese destino no conduce a la muerte del héroe sino al «aprendizaje» voluntario de cierta condición fracasada y melancólica de existencia en el mundo. La muerte asedia y signa la existencia del héroe, sin extinguirla⁴⁹. En ese sentido, la novela narra la situación en que esa condición se fragua y se interrumpe en el momento en que se inicia la vida entristecida, que es su efecto.

La estructura interna presenta entonces tres instancias de esclarecimiento y acercamiento a la figura de Saelices: una primera etapa de indagaciones en el Archivo y sus alrededores, lugar de trabajo compartido por ambos empleados. Las limitaciones burocráticas, la censura, la imprecisión y escasez de los recuerdos obligarán a Bustarga a internarse en los ámbitos donde Saelices transcurría su vida extra-laboral: la segunda etapa es la del barrio de la Estación. Por último, la figura de la hija de Saelices, Eloína, y la esperanza de obtener detalles más precisos internarán a Fermín en el último de los espacios de su recorrido, precisamente aquel que lo conducirá al encuentro con el ex empleado del Archivo: el barrio de Vulcano y el viejo cine Lesmes. Estos espacios aparecen concebidos a partir del diseño y la metáfora del laberinto (Hernández, 2003^a), aunque con significaciones diferentes.

El mitema del viaje⁵⁰ es el que posibilita el tránsito a través de estos espacios y la intromisión de otros personajes y relatos en el camino del héroe, a quien los sucesivos encuentros le aportan una multiplicidad de indicios que constituyen aprendizajes preparatorios para el encuentro final. El mitema alude además a la dinamicidad de la vida, a la posibilidad de transformación en la sensibilidad

⁴⁹ Como ejemplos: el suicida Yebra en *El expediente del naufrago*, la muerte por infarto de don Paciano al final de *Las estaciones provinciales*, el suicidio de Dorina en *La fuente de la edad* o el de Ponce de Lesco y Villafañe en *La ruina del cielo*.

⁵⁰ Morilla Trujillo (1999) postula cierta recurrencia del mitema del viaje en la narrativa de Díez y lo interpreta como herencia cervantina de la novela itinerante y, simbólicamente, como expresión de cierta visión de la existencia cambiante del hombre por los caminos de la vida.

de los personajes. Ese cambio es irreversible porque el viaje plantea un regreso imposible. Odiseo y Quijote, grandes referentes del itinerario heroico, representan modelos insoslayables que se reencuentran en esta concepción:

Se conjugaría perfectamente esa idea mítica, lejana, del viaje, con unas pautas de los viejos héroes viajeros hasta el viaje cervantino que sería, seguro, el que más irradiaría en lo que a mí me ha interesado. Es el viaje de la aventura, de la imaginación en una realidad hosca y ajena. Esa imaginación es la que impone un cierto camino quimérico que te hace buscar un estrambótico ideal más allá de la realidad y casi de la vida, en el sueño y en lo misterioso. (Díez, 2003^c)

Con respecto a los elementos que intervienen y hacen progresar ese viaje, mencionamos dos que están presentes en todo momento: el azar y el sueño. El primero en premoniciones, intuiciones, inspiraciones que constituyen el sustrato estratégico en los hallazgos «ocasionales» de Fermín y se recubren de cierto halo de misterio: «en las simetrías y en las intuiciones de mis hallazgos hay un impulso inexorable que no logro controlar, tal vez porque el mecanismo de la indagación, lentamente puesto en marcha, funciona por sí solo llevándome sin remedio.» (283). Acaso derivada del desajuste temporal entre la vivencia y el relato de la indagación, la constatación de ciertas simetrías y su filiación con un movimiento mecánico desencadenado, se resuelve en otro pasaje como «fatalidad» (330). La idea de un «destino heroico» contribuiría a acentuar la inexorabilidad de la derrota y a ilustrar el margen limitado y precario de libertad para enfrentarla. El sueño, por su parte, es la piedra de toque de las obsesiones del héroe. Su rastro despliega siempre opciones a seguir: «el sueño albergaba una pista cierta, que tan absurda como había sido mi intuición para descubrir aquel expediente desgraciado, podía ser esta orientación que conducía mis pasos» (50). Coherente con el continuo estado de «duermevela», el sueño representa en la novela

un modo de conocimiento intenso, enriquecido, que se entremezcla con la imaginación y el recuerdo.⁵¹

Semblante de un héroe: Fermín Bustarga

Uno de los rasgos relevantes para nuestro estudio tiene relación con la edad de Bustarga. En diversos pasajes de la novela se resalta su juventud, asociada a la inexperiencia sexual: Fermín es «carne joven» para las «alimañas» del Archivo, según la advertencia de Bobia (54). Además, se vincula su edad con la curiosidad ingenua e imaginativa: «En mi fascinación existía un componente de ingenuidad, muy propio de mi juventud» (33). Pero la juventud de Fermín presenta también un rasgo específico que la distingue y realza: «Eres joven, Fermín, y a tus años no sabía yo ni la mitad de lo que tú sabes» (252). En este límite entre inexperiencia y sabiduría precoz se dirime la figura del protagonista.

El significado de su nombre adelanta algunos rasgos que deben ser contrastados con los que emanan de su aventura⁵². «Fermín» proviene del latín y significa «el que es firme y constante». Es, además, el nombre de un santo y mártir de la Iglesia Católica en Pamplona. «Bustarga» pertenece a la toponimia leonesa. En conjunto, su nombre anticipa su tesón y perseverancia, tanto en la búsqueda de la obra y la vida de Saelices, como en su propia búsqueda poética.⁵³

Bustarga reactualiza la figura del héroe foráneo: oriundo «De un pueblo de arriba, de la montaña» (220), su estadía en la ciudad se limita a los seis meses que lleva trabajando en el Archivo (9). La condición del forastero se asocia a cierta lucidez y criticidad para

⁵¹ Los «sonámbulos» de «Pensión Lucerna» (*El diablo meridiano*) representan un caso extremo de esta consideración.

⁵² Para Tomachevski (1970) el nombre-máscara es aquel que designa un rasgo característico del protagonista.

⁵³ Bustarga se considera a sí mismo un poeta poco «fértil» pero «laborioso» (26).

interpretar y problematizar una realidad extraña y ajena, según apunta Díez:

La figura del forastero tenía en mi infancia una aureola de extrañeza y misterio, el que no era de nuestro pueblo o de algún otro pueblo reconocible no parecía de ningún sitio, y ese debía de ser el mejor modo de saber más que nadie, de patrimonializar lo desconocido (Díez, 2001⁹)

A este desarraigo se suma su soledad: Fermín vive en una pensión (espacio de lo transitorio) y es huérfano de madre (240). No hay otra mención sobre vínculos familiares (la invocación del padre para sonsacar a Bobia más datos sobre Saelices aparece en el marco de la mentira) y los encuentros amorosos con Eloína serán siempre fugaces y furtivos, sin alivio para la soledad del personaje.

Los rasgos que hemos mencionado contradicen en cierto sentido la «excepcionalidad» del héroe mítico para ofrecernos un personaje común con una vida rutinaria. Los excelsos atributos heroicos (fuerza física, magnanimidad, orientación ética, etc.) se diluyen en la figura de un personaje que expresa en su sencillez la *humanitas*, la fragilidad propia de lo humano (Savater, 1992:201).

El camino de la aventura

Que se trate de un héroe común no implica, sin embargo, que su aventura lo sea. En el caso de Díez, las aventuras imprevistas remiten a cierto grado de sorpresa y misterio en la vida de todos los días: en cualquier pliegue de lo cotidiano existe la posibilidad disruptiva de la aventura.

La aventura de Bustarga comprende básicamente las dos primeras instancias del esquema mitemático que hemos propuesto, con breves y sesgadas menciones de la tercera. En general, la topografía de este viaje heroico alterna descensos (*katábasis*) y ascensos (*anábasís*), alejamientos y acercamientos con respecto a la figura de Saelices,

es decir, opera en diversos planos de verticalidad y horizontalidad. La tendencia general es la de alejamiento descendente, tomando como punto de partida el mundo conocido del Archivo y los escuetos datos que allí se guardan, para ir adentrándose en un nuevo espacio, espiralado en algunos tramos, laberíntico en otros, que protege con ese diseño su centro: Saelices.

Mencionar esto implica remitir a la geografía imaginaria paradigmática del Más Allá en el viaje heroico. Como señala Briosio Sánchez (1996), la escenografía y decoración de ese ámbito forma parte de un repertorio extenso y familiar que aúna elementos de diverso origen. El Más Allá, en oposición al mundo conocido, representa un ámbito discontinuo y extraño cuya idea primigenia fue complejizándose con conceptos éticos, religiosos y filosóficos a lo largo de la historia de la cultura. El tránsito entre estos dos espacios está vedado para cualquier mortal y el cruce de la frontera que los separa refuerza la idea de viaje irreversible. A partir de la geografía imaginaria del Más Allá⁵⁴, la novela reactualiza y resignifica algunos de esos escenarios, vinculando el viaje heroico de Fermín con el de otros héroes viajeros (Heracles, Odiseo, Eneas, Teseo, Orfeo, etc.). El efecto hipertextual solapa la topografía mítica a la de la ciudad provincial, históricamente situada, por donde transita Bustarga, imbricación que contribuye a la desrealización del referente leonés a favor de la mitificación del cronotopo novelesco.

En ese tránsito es recurrente encontrar, además, ciertos espacios ajenos y desgajados que funcionan como «limbos». Cercanos a la inocencia o a la inopia, la caracterización de estos espacios remitiría a

⁵⁴ Segura Ramos (1996) reconoce, a partir de la *Eneida*, una región entre el mundo superior y el río Aqueronte, donde se encuentra el porteador de almas Caronte. Del otro lado del río, el can Cerbero restringe el ingreso de cualquier mortal al mundo de los muertos. Antes del Tártaro (o infierno propiamente dicho), el Limbo alberga las almas que murieron prematuramente. Representa un espacio de inocencia e ingenuidad, sin el sesgo punitivo que podría asociarse a lo infernal. A continuación, el Tártaro (o lugar de los condenados) y luego el Elíseo (campo de los bienaventurados). Antes de retornar al mundo de los vivos, el río Leteo garantiza el olvido de la traumática experiencia.

cierto modo de existir despreocupado, desatento de las regulaciones morales, políticas o cotidianas que operan en la sociedad circundante.⁵⁵

A partir de la sucesión del esquema mitemático que hemos propuesto, nuestro análisis propone algunas líneas de lectura recalando en los aspectos más notorios de ese viaje. La complejidad de la novela, la profusión de imágenes, metáforas, referencias míticas, literarias, orales, etc. nos obligan a presentar nuestra lectura como una interpretación posible entre las múltiples miradas que incentiva la obra.

I - La vida del no iniciado y la partida

a) El ámbito de la rutina: el Archivo

El **mundo conocido** del que parte el héroe está representado en la novela por la rutina laboral del Archivo. Las primeras percepciones de Fermín sobre este ámbito irán confrontándose con las de otros personajes y variando a medida que avance su indagación.

Inicialmente, el Archivo representa un entorno disfórico, signado por la melancolía y lo mortuorio. Lo lóbrego y lo polvoriento tiñen de tedio y tristeza la rutina laboral: «una opaca sensación condenatoria que crece en el ánimo como una planta parasitaria» (9). La vivencia del Archivo se presenta como un proceso mediato de contagio y despojo que despersonaliza las subjetividades y las sujeta al estricto límite de una función: se trata de una «jaula» (128), un «calabozo» (29).⁵⁶ Esa experiencia se compagina además con el clima general de ruina, decrepitud y suciedad que rodea el desempeño habitual: «un aroma de hojas rancias, de tinta reseca en el garabato

⁵⁵ En uno de los relatos que compone *El eco de las bodas* (2003), «El limbo de los amantes», se ilustra con precisión este sentido de ajenidad y desenfado que caracteriza los ámbitos metaforizados como un limbo.

⁵⁶ En «Oficina» (*Balcón de Piedra*), Díez relata la vivencia de un empleado que siente «la condición burocrática que se inmiscuye en la existencia de uno» (2001^b:49).

de las rúbricas, de añosas estampillas que golpearan sin piedad las instancias y los timbres» (11).

El ritmo y la topografía del Archivo aparecen afiliados a lo funerario. Su influjo alcanza tanto a los elementos del edificio: «El desportillado cartel (...) pendía de una cuerda, ahorcado en algún gancho del techo (...) Las dos bombillas también ajusticiadas derramaban su luz estreñida con un parpadeo mortal» (10), como a los empleados: «Celso (...) parecía ajusticiado en el peligroso olvido del último peldaño» (13), y los expedientes: «la disposición de los legajos en los estantes se asemejaba a la de los nichos en los cementerios» (28). La filiación metafórica confirma, indefectiblemente, el talante de estos funcionarios: ser sepultureros (28). Lo cadavérico se sostiene además en las descripciones viscerales de los expedientes: «sobresalían los destripados legajos» (10), «me afanaba en el vientre de los legajos» (11), «el polvo que supuraban sus entrañas» (15).

El Archivo, según señala Hernández (2003), es un laberinto de cifras y representa tanto un diseño político como una metáfora de la circunstancia de la dictadura. Concebirlo de ese modo implica considerar el diseño intencional que fundamenta su arquitectura y evaluar, asimismo, la vigencia de ese principio constructivo. En ese sentido, el dispositivo numérico que implanta el Archivo opera en dos sentidos: intenta establecer una organización racional al cúmulo de documentos generados por la textualización de la vida cotidiana y sostiene la disciplina según la cual una sociedad confiere validez y autoridad a ese «rastros» burocrático de la experiencia.

Sin embargo, ese principio aparece contrariado por la inmensidad del Archivo. Su desmesura desbarata sus regulaciones y lo convierten en una máquina defectuosa: «una numeración que ni siquiera proporcionaba un sentido orientador (...) Las referencias numéricas y alfabéticas se salteaban sin orden en la compaginación de los legajos, mezclando calles y apellidos» (11). Nacidos para remediar la amnesia de la memoria colectiva (Favier, 2002), los archivos documentales debieron enfrentar dos desafíos cruciales: el de la relevancia y el de la organización de los datos a almacenar. La imagen del Archi-

vo en esta novela⁵⁷ expresa en toda su plenitud las consecuencias de la imprevisión y la desatención de estos dos aspectos: «De todo guarda el Archivo memoria, pero pocos son los recuerdos que se pueden rescatar. Este mar de papel anega lo que contiene.» (11).

A la imagen del laberinto se superpone la del océano insondable y extenso que sumerge lo que almacena: «aquellas hojas que habían dormido, entre las olas quietas de los legajos, un sueño de abandono y soledad extrema» (17). La antigüedad de ese mar, su quietud lo aproximan más a una representación pantanosa y estancada que fluuyente y cristalina. Esa imagen podría vincularse a la serie isotópica de «aguas inferiores» que Calvi (1999) asocia a la suciedad y el estancamiento⁵⁸.

El mundo del Archivo constituye también «una isla lejana» en el mapa general del Municipio (73). En esta doble valencia residen los elementos fundamentales para ir delineando la condición de «náufragos» de Saelices y Bustarga: la rutina en el «insondable» territorio del Archivo implica cierta desaparición de la escena del mundo, aislamiento y soledad que signa la personalidad de sus empleados y los incapacita para «enfrentar» la realidad del mundo (47). Esta condición insular se compagina perfectamente con la inmensidad envolvente del entorno. En ese límite puede significarse la imagen del naufrago aislado e incomunicado que cuenta sólo con el azar de la inmensidad acuática que lo rodea para lograr que su mensaje llegue a

⁵⁷ Ya en *La fuente de la edad* aparecen sugeridas algunas de estas ideas. Jacinto Sariegos, uno de los cofrades, trabaja en el Archivo municipal y sus percepciones remarcan tanto la suciedad, la ruina y lo laberíntico de ese ámbito laboral como el tedio que contagia a los funcionarios que lo administran: «Jacinto Sariegos percibió el contagio que emparentaba aquella caverna con el laberinto del Archivo, donde sus días se enmohecían desde hace veinte años bajo el solar consistorial, una gemela huella de almacenadas pertenencias destinadas al olvido, formando un bagaje de extraviados pedazos, de derruidas memorias, de cotidianos empeños definitivamente inútiles. Todo ello organizado con el desorden de lo que queda como una cáscara que todavía alguien no se resignase a desaprovechar.» (2000^a:63).

⁵⁸ Así lo percibe también Sariegos cuando imagina en la cima de su indigestión con ancas de rana, la imagen del Archivo inundada «por el croar de las aguas espesas, desbordadas en los túneles del laberinto» (Díez, 2000^a:23).

otras manos. Naufrago es además el que se extravía (voluntariamente) en esa vastedad.

El Archivo no es sólo prisión sino también espacio de cobijo y resguardo, «limbo»: «el Archivo era un limbo ajeno a la realidad, donde uno tenía conciencia de estar guardando algo inútil y la inutilidad era lo que más cerca estaba de la inocencia.» (36). Esta transfiguración del espacio constituye uno de los efectos fundamentales de la carta de Saelices, que funciona en esta novela como **el mensaje inquietante**. Saelices representa al **despertador** que incita a la búsqueda y a la aventura.

b) La memoria inútil, el mundo estático

Con el mensaje de Saelices (Capítulo 2:17-24), el héroe descubre que la misma desmesura que entorpece al Archivo puede funcionar a favor del secreto y la resistencia. Ese descubrimiento lo convierte en interlocutor y custodio de un saber fundamental.

La carta es el nexo que conciliando dos intenciones (avisar a otro y reconfortar a quien escribe), comunica dos épocas y establece cierta empatía confidencial. Su hallazgo confiere al héroe la certeza de una utilización no reglada del dispositivo en beneficio de un héroe antecesor que ha sabido manipularlo: «yo me he servido de él y supe utilizarlo para a mi obra verdadera darle cobijo en su insondable soledad» (23). En ese «templo erigido para que el olvido y la memoria confundan su conciencia en el polvo que los hermana» (22), Saelices ha descubierto cómo preservar su poesía «verdadera», privada, secreta: en la «perfección del olvido» que garantiza el Archivo. La parquedad de su obra floral (pública) es el reverso exacto de esta otra, oculta.

Además de esta primera distinción entre obra pública y secreta, la carta establece una segunda distinción entre un tipo de memoria «inútil» (la burocrática, «legado inerte y estéril», del Archivo) y otra «sagrada» que permite «permanecer engarzados a lo que fuimos y a lo que otros fueron» (23). Es decir que en el hallazgo del vínculo

con el otro, en la exploración de las relaciones intersubjetivas se encuentra parte de la significación de nuestra propia existencia. La carta también anoticia sobre la vida de Saelices a partir de una tercera distinción: la que lo presenta como funcionario y la que refiere a su existencia extra-laboral. A partir de estas oposiciones se establecerá la doble línea de búsqueda tras la obra poética y tras los indicios de la vida privada del ex empleado. Sin embargo, emprender esa tarea implica contradecir la pretensión de olvido a la que aspiraba Saelices y en este punto, Bustarga se aparta del «mandato» guiado por su propia interpretación de la carta que pretendiendo «avisar ciertas consideraciones» y «reconfortar» a quien escribía, se convierte para él en una confesión, un vaticinio, «un espejo donde contemplarme en la previsión de mi propio futuro de servidor del Archivo» (25).⁵⁹

Podría pensarse que existe en el mensaje de Saelices una ambigüedad esencial: su misma existencia niega la posibilidad de la perfección del olvido porque representa una incitación a la búsqueda que convoca, en su misma enunciación, al vitalismo y la quimera:

El naufragio es una vicisitud que sólo pueden correr quienes navegan, aquellos que en la vida se adentran como en el mar, ora turbio, ora calmo, dispuestos a enmendar su aventura aunque, como en mi caso, esa aventura tenga su mayor correspondencia en la sima donde el ser humano se busca y se arriesga, entre ese vendaval que se hace tempestad y borrasca, pasto de confusión y perdiciones, del que emerge, un día inspirado y otro no, el poema como dolorida o gozosa enseña. (19-20)

El mensaje orienta al héroe hacia dos direcciones mutuamente implicadas: una centrífuga, que indaga sobre la figura y obra del

⁵⁹ En *La ruina del cielo*, Cuende también encuentra «un mensaje sin destinatario entre las cuartillas de la procelosa Topografía» de Ponce de Lesco y Villafañe. Entremezclada en el escrito del estudio, el médico descubre una metáfora oculta que «interferiría mi vida como uno de esos espejos que son capaces de revelar algo sustancial de tu existencia (2003^b:478-479). El diario de Lumajo en *La fuente de la edad* es otro ejemplo válido.

otro, y otra centrípeta, que dimensiona constantemente el grado de coincidencia entre esa vida y la propia. La confluencia de ambas orientaciones va conformando cierta sensación fascinada y obsesiva de empatía: «Yo comprendía a Saelices. Lo comprendía con la conciencia de ser el único que pudiese hacerlo y con la complicidad de sentirle próximo, en la distancia de aquel abismo de legajos» (34). Las experiencias del cuerpo (la «urgencia, casi física» (33) de buscarlo), las del sueño (29-30) y la juventud del héroe son los catalizadores que transforman esa inquietud y la coincidencia laboral en una obsesión.

La ambigüedad del mensaje podría ser interpretada además como eslabón en un juego⁶⁰ diseñado en torno a ese destinatario. La idea de un «destino fatal» se trastoca por el de estratagema: el mensaje oculta una trampa⁶¹ que, alimentada por la propia obsesión del cautivo, instaura una sucesión: «Si algo más de mí quisieras saber» (24). El mensaje incompleto deriva a otro sitio, a otros datos, y pone en funcionamiento la maquinaria de la indagación: «*Alea jacta est*» (24). En esta idea lúdica del manuscrito-trampa subyace además la necesidad de encontrar a otro que derrote el olvido «engarzándolo» a una vivencia común. Esa necesidad de un interlocutor destaca otro aspecto fundamental: se conoce a través del «otro», en la conquista de aquello que es lo ajeno, y la escritura representa uno de los canales para comunicarse aunque sea de manera diferida.

Es importante mencionar que sólo la carta de Saelices aparece citada textualmente en la novela: los diversos poemas que el héroe irá encontrando sólo son comentados (31, 44, 74, 130), acaso expresando la incomunicabilidad de la poesía, protegiendo el aura de se-

⁶⁰ Obdulia Renedo, ex empleada y amiga de Saelices, le confirma a Fermín que Saelices gustaba de los juegos.

⁶¹ Esta idea aparece en torno a Don José María Lumajo, autor del diario que conduciría a la fuente virtuosa de la juventud en *La fuente de la edad*: «El presbítero usó una estratagema para preservar el secreto de su descubrimiento -decía-. Estoy convencido de que tendió más de una pista falsa. Es lo propio de una mente simbólica: alimentar las suspicacias sembrando la confusión. Sólo debemos guiarnos de nuestros datos y de nuestras conclusiones. El principio para orientarse en el Laberinto, ya lo decía Crise-lio en su Cenobio Etrusco, es el de las propias percepciones» (2000:165).

creto y misterio que la rodea. Otro rasgo del ajuste hermenéutico que regula la narración: conocemos la obra «verdadera» de Saelices por las percepciones de Bustarga.

La significación del mensaje de Saelices se revela por contraste con el mundo que rodea su producción y su recepción. El mundo invernal y ruinoso de la posguerra se concretiza en la vivencia del tedio y la anonimia del Archivo. En ese mundo estático, el mensaje representa un principio dinámico que fisura la pretensión igualadora del entorno y proclama la individuación como trayecto posible. Saelices transgrede conscientemente ese límite y utiliza el entorno según sus propios fines de rebelión contra la rutina y la estandarización de la función. El centro de interés se desplaza hacia otro lugar misterioso, el Más Allá que es preciso sondear para devolver autenticidad al mundo o para sobrellevarlo. Las direcciones de búsqueda centrípeta y centrífuga operan también en este plano: el Archivo se transfigura en bóveda secreta y refugio de lo prohibido, a la vez que Bustarga en su custodio. La obra de Saelices que «siembra» (22) el Archivo se convierte en atisbo de vida y germinación, principio generativo que augura renovaciones desde ese «más allá que se mueve» (42).

También el mundo circundante se transfigura en ámbito de lo vital, de la libertad implicada en el abandono de la rutina laboral. Pero ese salir al mundo para asumir el riesgo de la individuación significa adentrarse en el entramado social y político que rodea el diseño autoritario del Archivo, como por ejemplo aquel «barrio obrero de Vulcano, donde obreros y menestrales fueron los míos» (19). Abandonar el Archivo es asumir políticamente esa búsqueda y definir la insatisfacción del héroe como una no-complicidad.

El influjo de Saelices es doble: por una parte, muestra al héroe la posibilidad de refuncionalizar el Archivo y convertirlo en maquinaria del secreto y la protección.⁶² Por otra, sugiere el rastro inquieto

⁶² La imagen del desván es sumamente significativa en este punto. La abordaremos en el último capítulo de nuestro trabajo.

tante que conduce fuera del laberinto numérico. En ambos casos, el misterio de su figura se enriquece con la magnitud de la función que Bustarga le atribuye: ser el único portador de la clave que descifra la significación del mundo, ya en su poesía dispersa por el Archivo, ya en la ambigüedad de su metáfora del «náufrago», o en ambas.

c) *La huella y los destellos*

La **ausencia del mensajero** es otro elemento que alimenta la obsesión de Fermín. Ese vacío es cautivante por su imprecisión y por el halo de misterio que segrega. El Archivo sólo guarda la huella burocrática de sus empleados y Josefa Bobia es el **cancerbero** de ese rastro cifrado. En su figura se explicita la intencionalidad de control y disciplinamiento más profunda del diseño laberíntico: Bobia-Ariadna es «la única dueña del hilo invisible que permite recorrer el laberinto de tantos nombres y apellidos, puestos, cargos, destinos, con las claves de cada situación particular» (53). Al remontar ese hilo se suscita una nueva distinción: a la escueta y anónima «huella burocrática» se contraponen los múltiples «destellos» que atisban la intimidad vital de Saelices. Parecida constatación ocurre en *La ruina del cielo*, en el momento en que Ismael Cuende indaga en la biografía de su antecesor, Ponce de Lesco:

Es curioso comprobar cómo la escueta realidad de una persona, en sus referencias burocráticas, suscita como mucho la huella anodina que tan parecidos nos hace a todos. De aquella intimidad de Lesco, expresada en la metáfora de su ocasional confesión, a la verdad estricta de su huella en el archivador y la ficha, había una distancia que difuminaba sin remedio su figura. (2003^b:478)

Confinado a un fichero «reservado» con antecedentes «confidenciales», la única huella burocrática de Saelices que guarda el Archivo es la de un «depurado» político, «personas que, a estas alturas, merecen más el olvido que el desprecio y olvidándolas todos nos

evitaremos problemas...» (304). En el develamiento de este ostracismo burocrático, el héroe hace visible también la persistencia de la censura, la persecución ideológica y la violencia implícita en toda la sociedad de los años de posguerra española.⁶³

La mácula de la «depuración» gravita en torno a Saelices. Cruel e implacable con sus oponentes, el dispositivo del Archivo lo recuerda sólo como «un degenerado» (306) que «se sacó de encima» con un expediente disciplinario a meses de su jubilación. Saelices se convierte en un apestado y su aureola, en signo de la corrupción y el contagio. Tanto desde esta visión pestífera del otro como desde aquella que resalta su transgresión individualizadora al anonimato impuesto, Saelices encarna el poder conturbador y disruptivo del otro y la amenaza epidémica de su influjo. En este sentido, la ausencia del mensajero podría ser explicada por motivos políticos, pero también puede ser interpretada como consumación de un postulado poético extremo: la supervivencia de su obra dispersa y secreta a pesar de los avatares de su vida. Aún en este plano, la búsqueda se politiza: la poesía de Saelices no es neutra y llega a molestar incluso al Gobierno Civil (61-62).

A la huella burocrática que resguarda Bobia, **primera guardiana** en el viaje de Fermín, se oponen los destellos dispersos que mantienen los otros empleados del Archivo, los presentes (Rodiezmo, Celso, Enebro) y los pasados (Julio Venero y Obdulia Renedo). En los primeros, Fermín constata el proceso de deterioro y alienación que produce el cargo: el ojo caído de Celso (47), su disfunción sexual (45) coincidente con la de Valentín Enebro (133), la sensación de condena y aprisionamiento (35, 41). En los segundos, la soledad y

⁶³ El proceso de «depuración» franquista se ensañó con el magisterio español. Muchos maestros debieron afrontar el proceso de investigación en el que debían demostrar la «inocencia» contra cualquier sospecha de filiación republicana o izquierdista. En «La tiza» -*Días del desván*- se relata el exilio de un maestro asociado quizá a ciertos lineamientos de la Institución Libre de Enseñanza. Belisario Madruga, uno de los personajes que encuentran los cofrades de *La fuente de la edad*, es también un maestro depurado (2000:171).

la melancolía vital ya consumada. A través del relato de los ex empleados, se especifica la distinción entre la vida y la función dentro del Archivo: la función borra la identidad y atrofia la subjetividad. Según Venero: «Volver a uno mismo se hace imposible porque los restos de lo que privadamente fuimos se diluyeron al fin. Yo no me encuentro, no sé quién soy, más allá del puesto que detenté» (62).

Con el tiempo, el Archivo convierte a sus empleados en «lisiados» (62), en desposeídos de aquellos rasgos diferenciadores que los individualizan⁶⁴. Su lógica repudia, somete y acalla cualquier atisbo personal. Nuevamente, la figura del despertador pervierte el diseño al extraer lo privado de su «ámbito ajeno y secreto» para insertarlo impertinentemente en el territorio de lo público: el Archivo se ha convertido en almacén para su obra más auténtica y privada.

Los destellos sobre Saelices sugieren una vida disoluta de mujeres y alcohol. Dispersos e imprecisos, los datos en torno a su figura instauran cierto principio de misterio que alimenta la curiosidad del héroe. La parca noticia personal y la impersonalidad del rastro burocrático del poeta obligan al héroe a abandonar el mundo del Archivo, o mejor dicho, a evadirse de su radio de control, porque en el sondeo del mundo conocido, Bustarga descubre el alcance de su influjo, como una reverberación decreciente que sujeta aún a quienes tuvieron que adentrarse en él. En cierto sentido, los empleados arrastran el Archivo tras de sí, lo presentizan en sus percepciones, en su desasosiego y en su talante triste y solitario.

⁶⁴ Además de lo mencionado en el capítulo anterior, los lisiados tienen según Nazario (uno de la «Peña» en *La fuente de la edad*) «la condición de lo incompleto, la conciencia de que aquello que nos falta es ya patrimonio de la muerte, preludio de ese porvenir fatal» (2000^a:31). Esa condición se contrapone con la de los mutilados, quienes «se arrastran por la vida enaltecidos por la engañosa aureola de la heroicidad» (2000^a:233). La referencia a los mutilados de la guerra, en clave humorística, aparece además en *Las estaciones provinciales*: «Este de manco salió mejor librado. Le quitaron el reuma de por vida y lo hicieron acostumbrarse a cogérsela con la derecha, que es mucho más práctica. A algunos la guerra los hizo unos hombres» (1990:211-212). En este sentido, resultaría más preciso pensar que el Archivo mutila, no lisa.

La escueta noticia sobre el suicida Belarmino Yebra complementa la transgresión de Saelices y expresa, además, el extremo patológico del talante melancólico de este ex-empleado cuyo acto transfigura el espacio del Archivo para convertirlo en escenario de una auto-inmolación. La indagación de Fermín en el «lazareto» tras las pertenencias «malditas» del suicida (Capítulo 9) pone en evidencia el influjo personal de los sujetos sobre el Archivo. Como un rumor oscuro y contagioso, la «aureola» desgraciada de algunos empleados afecta a sus pertenencias y las torna inutilizables. La Sección de Acopios se transforma en ámbito de lo deliberadamente olvidado y desterrado, tanto de la realidad como de la memoria.

Las bolitas de pan en el cajón del escritorio de Yebra y en los bolsillos de su gabardina constituyen un símbolo de la desgracia - [Yebra era] «Uno de esos hombres que llevan la desgracia metida en el bolsillo de la gabardina» (37)- y la expresión angustiada de una necesidad -»ese rastro, como en algún cuento infantil, acaso para no extraviarse del todo en los ominosos caminos de la vida» (85). Esta última significación es la que condensa el dramatismo de la imagen final de la novela, con Saelices jugando con bolas de pan entre sus dedos. Las pelotitas de pan son, además, expresión de una proyección íntima hacia una posesión personal: «un extraño producto que luego no nos resignamos a destruir, como si contuviera algo de nosotros mismos, la secreción de nuestras propias glándulas.» (83). Ese apego se explica también como una urgencia primordial, obsesiva, última, la misma que expresan los enigmáticos bolsillos vueltos del suicida Ponce de Lesco:

¿Qué puede buscar tan denodadamente en los bolsillos alguien que está a punto de matarse? (...) cualquier recuerdo, dijo el teniente, la ansiedad de encontrar algo necesario, de agarrarse a lo que fuera, un recuerdo en el límite de la voluntad trastornada, las migas de pan formaban una siembra miserable y no lejos de ellas había cuatro gotas de sangre. (2003^b:506)

Por su parte, la gabardina⁶⁵ remarca metonímicamente la ausencia de alguien (Díez, 1998^b:21-22). Si vinculamos esta afirmación con el significado etimológico del nombre de su dueño original⁶⁶ podría proponerse un nuevo sentido para el hallazgo de Fermín como el descubrimiento en el camino de una «armadura» que dejó un «caballero» anterior derrotado, en una especie de relevo heroico. El encuentro amoroso con Eloína confirmará luego esta filiación, que incluye además de Yebra, a Sento Sentines.

Todos estos elementos, ya sea la ficha de Saelices en el fichero «reservado» o la gabardina de Yebra en el territorio inhóspito y olvidado de Acopios, confirman la característica represiva del dispositivo que intenta silenciar cualquier rastro perturbador. Pero la estela vital y la noticia dispersa que va recopilando Bustarga constituyen el límite y el signo más flagrante del fracaso de esa censura burocrática. En este sentido, la partida del Archivo no representa la clausura de un mundo sino su transfiguración por la búsqueda de aprendizajes en otro ámbito, a partir del ejemplo transgresor de Saelices y de la rotunda autoafirmación del suicida Yebra. De allí que tampoco sea casual la aparición de la figura del suicida en los sueños, fecundos en intuiciones y obsesiones, del héroe (49).

d) El cruce del umbral

El Archivo oculta y olvida aquello que resulta perturbador. La inquietud del héroe choca con ese límite y lo obliga a adentrarse en un mundo más vital y fecundo para su indagación. Este ingreso al cronotopo del barrio de la Estación es paralelo a la transfiguración del Archivo en espacio de cobijo (Cáp. 10), es decir, a su utilización impertinente.

El barrio de la Estación se presenta como un mundo desconocido y misterioso, un Más Allá: «Era una zona de la ciudad comple-

⁶⁵ En esta novela, la prenda se convierte en «una presencia emblemática y misteriosa, un extraño eslabón» (88) que alimenta el misterio en torno al suicido de Yebra.

⁶⁶ El nombre «Belarmino» deriva del germánico y significa «el de la bella armadura».

tamente desconocida para mí, un territorio más allá de las vías que tendían su frontera como estiradas cicatrices entre la carbonilla» (91). El **cruce de esa frontera** implica el ingreso a un territorio socialmente caracterizado (barrio ferroviario) y demarcado por una frontera precisa. El barrio representa el escenario vital de Saelices donde se custodia «una huella más evidente, menos emboscada» (91) que la del Archivo.

Según Hernández (2003^a), este barrio constituye un segundo laberinto en el recorrido heroico, ámbito de la «experiencia», de los aprendizajes corporales (el derrotero tabernario va minando la rutina del héroe con resacas y sopor) y poéticos (con el «gremio»). La búsqueda se politiza, impostada en este ambiente embotado que encuentra como metáfora más precisa la de un invierno sucio y ruinoso: «Una de aquellas tardes, con el resol invernal salpicando la nieve sucia del horizonte» (91), matiz que anticipa en cierto modo la ruina del tercer y último laberinto, el barrio de Vulcano.

El mitema del **cruce del umbral** se concretiza en el franqueo de una pasarela y el inicio de una percepción diferente del espacio y del tiempo. La geografía del barrio se desrealiza y difumina con el humo de las máquinas que despliegan «una cortina tras la que el barrio parecía flotar» (91). El motivo del puente riesgoso que sólo el héroe puede cruzar se simplifica en esta novela en la simple pasarela. El conjunto de vías, trenes, estaciones y andenes simbolizan para Díez lo transitorio y fugaz, convirtiendo a este espacio en un ambiente existencial.

Por su parte, la imagen del laberinto se compagina con la sensación de familiaridad que siente Bustarga, percepción que confirma la filiación profunda entre el héroe y su aventura, sugiriendo un «destino heroico» ya tramado:

El barrio me iba ganando con esa atracción del laberinto donde uno descubre espacios que parece recordar, sendas de las que te adueñas porque debieron ser tuyas, el tramo fraccionado de un viaje a los lugares que ya presentías y donde, al fin, alguien te estaba esperando. (93)

La penetración en el cronotopo también modifica la percepción del tiempo a través de la rutina del «rito antiguo y demorado» por los bares. Según Díez, la vivencia de la taberna provinciana «clásica» lo llevó a asociarla con dos significaciones:

Siempre he tenido la sensación personal de la taberna como espacio literario: el vino, los amigos, la vertiente de la vitalidad (...) Y yo tenía también ciertas sensaciones de que la eternidad también está en la taberna como refugio del tiempo. (Morilla Trujillo, 1999:343-344).

En la novela, optar por el «tiempo detenido» de algunas tabernas forma parte de una estrategia de búsqueda: «Dejé a un lado los establecimientos que me parecían más nuevos y fui eligiendo por los meandros del barrio aquellos que evidenciaban la pátina de su decoración añeja» (92). La eternidad de estos lugares constituye uno de los aspectos temporales más destacados en esta nueva instancia, descrita como una bruma quieta y lóbrega, contagiosa, que tamiza los objetos y los seres hasta sepultarlos: «Reconocí el bar donde los fantasmales clientes murmuraban como sepultados en las mesas. La mañana invernal no limaba las sombras antiguas que rezumaban un alcohol espeso» (235).

Además, este clima melancólico no es ajeno a cierta crítica social, anticipada por la carta de Saelices. Los bares son espacios politizados y socialmente significativos: son bares **ferroviarios** y en ellos se evidencia el contraste entre las expectativas ensoñadas y la realidad de carencia y deterioro laboral:

Era frecuente observar en ellos su condición de ferroviarios, el trámite compartido de un saludo o una despedida que parecía marcar el regreso del trabajo, el hatillo tan semejante en todos, la mirada de carbonilla y sueño que se les había petrificado en los andenes o en las consignas. (92-93).⁶⁷

⁶⁷ La imagen del bar ferroviario aparece también en *Las estaciones provinciales*, con la

En dos de esos bares, el héroe enfrentará al **segundo guardián**: un militar borracho que amenaza con «dos meses de reclusión y retirada del pase pernosta» (100) por el «delito» de leer un poema en voz alta. La escena remite al clima político en el que transcurre la aventura del héroe: censura y violencia, abulia imaginativa que niega a la poesía su oportunidad y su auditorio⁶⁸. La hipocresía que Bustarga había vislumbrado en el Archivo⁶⁹ se confirma en estos enfrentamientos que culminan en huidas apresuradas (100, 125). Más que tiempos no líricos, se trata de momentos peligrosos para la poesía y asumir ese riesgo constituye el aprendizaje poético de Fermín: «la prueba de fuego de todo poeta que mereciese ese nombre era la de padecer, con igual proporción y suerte, al menos una vez en la vida, el riesgo estético y el físico.» (126). A ese clima se superpone además la mediocridad del «gremio» de poetastros, deslucidos epígonos de Saelices.

mención incluso de la enfermedad asociada al trabajo minero: «En el Bar Mínero recalaban los ferroviarios, apostados en la barra con la tartera envuelta en la servilleta anudada y los ojos escocidos por el humo y la carbonilla. Domingo, el dueño, un minero silicótico y viudo, atendía el negocio sirviendo y bebiendo a partes iguales.» (1990:74)

⁶⁸ Marcos Parra, en *Las estaciones provinciales*, opina también sobre la adversidad del entorno para la poesía: «La misma nieve como las mismas aguas del mismo río, la misma monodía, la misma brisa, nada convierte más a mi noble y odioso y bello recinto en un lugar de encantadas transparencias, sutiles y horrosas y llenas de peligros para la vana lírica que uno despacha con la necesidad del que vomita, revuelto y perdedor, que esa inquietante paz de la nieve que cae como una imposible purificación» (1990:244)

⁶⁹ Puede percibirse en el silencio «moral» y las advertencias de Ángel Rodiezmo acerca de los «amonestados y expedientados» del Archivo, pero fundamentalmente en la mención de aquel jefe que habiendo hallado un poema erótico «le aplicó la llama de su mechero afirmando, así lo recordaba Valentín, que para las mentes sucias el fuego era el edicto de la depuración» (134). Asociada a la violencia extrema de las condenas de la Inquisición, la censura aparece vinculada a cierta necesidad de «higiene» moral.

II - La iniciación: momento de experiencias

a) Los territorios: viaje por laberintos y espirales

El **viaje** constituye el mitema estructurante del proceso de iniciación. Además, es un elemento cronotópico (Morilla Trujillo, 1999) porque hace visible la íntima vinculación entre tiempo y espacio, categorías simultaneizadas a través de la búsqueda del héroe. En su intento por comprender la ausencia seminal e inquietante de Saelices, el héroe *des-cubre* y vincula espacios y personajes a través de un recorrido que abarca dos planos: por una parte, un *desplazamiento exterior* por la geografía de la ciudad, comunicado a través de las sensaciones que experimenta el yo-narrador. Ese movimiento incluye alejamientos y acercamientos (eje horizontal: desde el Archivo hacia el barrio de Vulcano), ascensos y descensos (eje vertical: desde la «Torre Municipal» hasta los sótanos del cine Lesmes). Por otra parte, se trata de un *viaje interior*, confirmando en el gradual aleccionamiento del héroe la noción de viaje irreversible que señalamos anteriormente.⁷⁰

Viaje y nocturnidad se hermanan en esta novela⁷¹ donde el mitema de **la experiencia de la noche** se conjuga con el ritual etílico por los bares. No se trata de un aislamiento del héroe sino más bien de su inmersión en otro ámbito que lo enfrenta a nuevas experiencias y aprendizajes, lo contacta con otros personajes, favoreciendo empatías, disidencias y confraternidades. Además, ese derrotero se impregna con el tiempo ruinoso y eternizado de los bares.

⁷⁰ En rasgos generales, la sucesión de espacios sería: del Capítulo 1 al 6, 14, 21 y 30 la aventura ocurre dentro del Archivo; del 7 al 9 en torno al Archivo (casa de retirados y Sección Acopios); del 10 al 13, del 15 al 17, del 24 al 26 y 29 en el Barrio de la Estación; del 18 al 20, 31 y parte del 32 en el Barrio de Vulcano-Cine Lesmes; del 22 al 23, del 27 al 28 y parte del 32 en el barrio del Cine Degaña-gabinete de Beruelo.

⁷¹ No así, por ejemplo, en *La fuente de la edad* (1986), donde el viaje contrapone lo rural-diurno a lo urbano-nocturno.

El carácter nocturno predominante en el cronotopo urbano configura una atmósfera misteriosa⁷² que incide en la aventura del héroe, no sólo por su sentido iniciático⁷³ sino también por la posibilidad y la nocividad que engendra: la posibilidad del ocultamiento, de la libertad tras la persiana oscura; la nocividad de la desorientación y la pérdida: «La noche de Vulcano consumó mi extravío después de más copas de las debidas» (209). En extremo, la noche se convierte en una entidad que oprime hasta el aplastamiento: «la cúpula destartalada del lucernario que a duras penas contenía el peso cada vez más profundo de la noche.» (155).

Las metáforas del contagio y la impregnación realzan la faceta negativa de lo nocturno, amenaza que se solapa con la ruina del barrio ferroviario. Como una «lepra invisible» (180), ese ambiente afecta las sensaciones del narrador y va contagiándolas con cierta melancolía vital: «Poco a poco el oscurecer vertía su sucia simiente en el barrio viejo y las callejas invernales se confundían en el dédalo de las esquinas donde una masa espesa las aprisionaba con la misma desolación de su antigüedad y de su ruina» (275).

En el **viaje exterior** por la ciudad, los trayectos del héroe aparecen concebidos a partir de dos figuras: **el laberinto y la espiral**. Ya mencionamos que considerar al laberinto como dispositivo o «diseño» implica reconocer que en él «habitan todos los ardidés de la construcción, de la generación de nudos y de redes que lo complican y aseguran su pervivencia» (Hernández, 2003^a:225). Pero el laberinto tiene además un valor simbólico que Castro Díez (2003) vincula con la estructura novelística itinerante (rasgo cervantino, de la novela de aprendizaje y mítico) y con una idea de la condición humana

⁷² Esta especificidad se explicita en *Ciudades de Sombras* (2004^d:13): «son espacios urbanos sin delimitación precisa, que suscitan cierta inquietud, que se atienen a la aureola del misterio que irradian la antigüedad y la noche, el tiempo que no se percibe porque parece inmovilizado, la oscuridad que anima al desorden o contribuye al extravío».

⁷³ Vid. *El espíritu del páramo* (Cáp. 9) y la aventura de Mino Mera en *El paraíso de los mortales*.

como perdición, extravío, desorientación. Para esta estudiosa, la imagen del laberinto sugiere que «un destino ciego y casual confunde los caminos del ser humano que avanza por la vida sin conciencia ni voluntad, y que lo insólito e inesperado puede estarle esperando a la vuelta de la esquina» (2003:444).⁷⁴

Desde nuestra lectura, a medida que el viaje heroico avanza, la metáfora del laberinto es trasvasada por la de la espiral. Esta operación posee una función específica: el diseño espiralado de Vulcano conduce al héroe hacia el cine Lesmes, ámbito donde ocurrirá el «descenso». La espiral subraya la idea de centro y la de cierto aprisionamiento inevitable:

Yo tuve desde mi primera visita la rara impresión de un entramado circular, de un imperceptible torbellino que atenazaba aquellas sendas interiores por donde uno iba sin la conciencia precisa de sus pasos hacia el centro, nunca seguro, de lo que pudo haber sido una plaza. (173).

La forma espiralada atribuye al cronotopo cierta pendiente que genera un efecto de concavidad. Esa inclinación repercute en dos sentidos: por una parte, acrecienta la imagen de encerramiento del héroe, sensación reforzada por la imagen laberíntica: «el laberinto interior del barrio, donde más de una vez yo había tenido esa sensación de pérdida que elimina cualquier orientación y alimenta la idea de que si alguien no te rescata nunca podrás salir» (312). Por otra, genera la sensación de resbalamiento y caída hacia un centro, efecto inevitable de la concavidad.

La experiencia de la bebida colabora en la desrealización del paisaje y patrocina el desenfreno locuaz en los diálogos y relaciones

⁷⁴ La categoría de «héroe del fracaso» que propusimos contradice en cierto modo esta visión involuntaria que destaca la cita. La vitalidad heroica representa, desde nuestra lectura, un afán de resistir a la adversidad atmosférica que coarta la libertad de estos personajes. La definición de la quimera como búsqueda lúcida devuelve su dimensión política e ideológica a esa aventura y la presenta como una afirmación asumida, a pesar de sus consecuencias.

que tejen estos héroes. La bebida media en cada encuentro, en una ceremonia ritual que instaura lazos de sinceridad y fraternidad⁷⁵. Siguiendo a Calvi (1999), la bebida puede asociarse a lo positivo (*aguas superiores*) o a lo negativo (*aguas inferiores*). En el primer caso, es sacralizada y convertida en bálsamo y elixir mítico, transfigurador de la realidad desvitalizada y mediocre. Así lo promueve, según comenta Fermín, la «Oda al Orujo» de Saelices (39)⁷⁶ hasta propiciar la lucidez del trance etílico: «una especie de salmodia profanadora en la que la celebración del rito del alcohol propiciaba la sagrada conciencia de la embriaguez» (51). Negativamente, el consumo excesivo acarrea el malestar físico del elixir devenido líquido «emponzoñado»⁷⁷, con el consiguiente aislamiento social del bebedor: la aureola en torno al «alcoholismo» de Saelices y su consecuente «enfermedad» (72) pervive en el Archivo como una de esas «manchas» privadas que «afean lo público» (61), al decir del ex-empleado Venero.

En el derrotero por los bares, la liturgia en torno a la bebida ritual transfigura el tiempo, el espacio y la condición misma de los oficiantes. El tiempo eterno se compagina con un espacio continuo de tugurios oscuros con iguales «regentes» y recurrentes «manchas de humedad». Esta indiferenciación ocasiona en el héroe extrañeza y sospecha, la confusa sensación de un espacio único e infinito: «Sus contiguos interiores parecían ordenados en idéntica dirección, sosteniendo un túnel que los comunicaba y los hacía intercambiables» (224). Toda liturgia implica una reactualización: la rutina del alco-

⁷⁵ En este sentido, la imagen del bebedor en compañía convive con la del bebedor solitario, más inclinado al ensimismamiento personal, como es el caso por ejemplo de Ismael Cuende (*La ruina del cielo*) para quien «el alcohol es la ayuda más propicia para escribir, decir, pensar» (2003^b:299). El alcohol como aliciente de la confesión personal aparece también en el diario de doña Cima («El diablo meridiano»).

⁷⁶ Esta representación convoca, sin lugar a dudas, el mandato etílico que la cofradía de *La fuente de la edad* respeta como rito conmemorativo de la beoda y mítica santidad del Padre Gerónides.

⁷⁷ La imagen remite al cap adulterado en la 3ª parte («La flor de invierno») de *La fuente de la edad*, en aquel caso, intencionadamente «emponzoñado» como venganza de los cofrades.

hol funciona como forma rememorativa que solapa los pasos del héroe con los del antecesor:

Dos de orujo en cada establecimiento. Ramales, Sotero, Valdosín, Mediavilla, El Casco, Brito, Casa Millares y Traviesas. La jornada comenzaba al oscurecer y a la medianoche estaba concluida, salvo los días que se extraviaba. (103).

Como un ritual consagratorio, las «jornadas» o «rutinas» nocturnas sugieren cierta voluntad reinstauradora de un tiempo y lugar que sirvan como escenario mítico (continuo, deslocalizado, sacralizado) para convocar a Saelices: «la noche era una mentira en la que de una forma más o menos caótica entraban todos los bares de un compaginado recorrido que los ensamblaba en un extenso túnel que presidía un hombre subido en un púlpito» (230). El alcohol, los regentes y los «feligreses» se transubstancian desde la percepción de Fermín en elementos de un rito sagrado.

En definitiva, el trasvasamiento del laberinto por la espiral y la consagración de la bebida como elemento ritual son percepciones del héroe durante su aprendizaje gradual. Esas experiencias repercuten en la homodiégesis, es decir, en la manera en que el propio héroe organiza su narración para dar cuenta de ellas.

Con esto entramos a lo que denominamos **el viaje interior** del héroe, representado principalmente a través de la vivencia corporal. Fernando Valls (1994) describe ese proceso como una «saelización» de Bustarga, es decir, la asunción de esa «conciencia amarga de las cosas» que caracteriza, según Obdulia Renedo, al ex empleado. Por su parte, Aurelio Loureiro (1993) señala que ese proceso autobiográfico no puede ser desvinculado del marco de la indagación, ya que nadie puede «acotar» su identidad individualmente. Podemos proponer dos afirmaciones a partir de estas opiniones: en primer lugar, la búsqueda del héroe no sólo simultaneiza coordenadas de tiempo y espacio, sino también proyectos vitales que se solapan en algún punto. En rigor, no hay búsqueda solitaria sino intersubjetiva: la con-

quista de lo ajeno se basa en esta presencia de «intermediarios» que, cautivos de un secreto, ponen en funcionamiento cierto mecanismo de la existencia: «el dispositivo de la vida es siempre de descubrimientos, previsiones, presunciones, secretos develados, en referencia a otros, no a uno mismo. Mis personajes tienen una gran vida interior pero siempre en relación con los demás» (Díez, 2003^e).⁷⁸

Muchos personajes de Díez se definen por esta aureola misteriosa y esquiva⁷⁹ que promueve, aunque más no sea fugazmente, complicidades espontáneas con interlocutores imprevistos. El diálogo solidariza y «reconforta», pero esa vivencia permanece en el plano del secreto: «seguro que esos personajes vuelven a ser lo que fueron y tienen dentro la luz de ese hallazgo, de haberse visto en los demás, de haber, diríamos, tenido la experiencia intensa de la confesión de los otros» (Díez, 2003^e).

Más que guardar el secreto, Bustarga lo administra con discreción. De hecho, todo su relato representa la comunicación de ese secreto una vez asumida su significación. En esto radica precisamente nuestra segunda afirmación: la visión predominante en el relato de Bustarga confirma la «irreversibilidad» de su aleccionamiento⁸⁰. A partir de las tres dimensiones temporales en la novela (1947, 1967 y un tercer momento, «tantos años después»), prima en la narración la visión desencantada y melancólica del presente: «Luego vendrían otros [apercibimientos laborales] jalonando los largos años del Ar-

⁷⁸ En esta misma entrevista, el autor recalcó que quizá la imagen más ilustrativa de la preeminencia que tiene lo intersubjetivo en la conformación de la propia identidad podría buscarse en el relato «Pensión Lucerna» (*El diablo meridiano*), un ejemplo «muy metafórico del destino de mis personajes».

⁷⁹ Vid. «El personaje esquivo» en Díez (1999^e).

⁸⁰ El caso de los canónigos en *Las horas completas* acentúa esta irreversibilidad con la destrucción material de la colegiata. Sin mundo conocido donde retornar, los personajes quedan atrapados en el viaje mismo que han emprendido ese día, tal como lo presiente uno de ellos: «He sentido que nos quedábamos aquí para siempre, sin otro cobijo – dijo don Ignacio. (...) tuve la seguridad de que no nos quedaba otra cosa que este viaje y este coche. Como si ya nouviésemos donde volver a guarecernos» (2004^b:208)

chivo, pero para entonces mi aprendizaje de la desgracia ya estaba cumplido y mi vida era otra.» (326-327).

La vivencia corporal tiene una significación importante en la novela. Esa experiencia se compagina con el estado de duermevela constante: «La atmósfera de la cantina se adensaba con ese lastre del sueño y los hedores que multiplican la incomodidad de la noche, el signo desvariado de las horas interminables de vigilia y desazón» (124), «mientras corría despavorido por el andén, tuve la sensación de estar soñando» (125). Esta mixtura confirma la condición enriquecida del realismo de Díez, construido a partir de este vaivén continuo entre sueño y vigilia, con una incorporación sutil del elemento «surreal» que complejiza la percepción sin desvincularla de la realidad.

El sopor, la fatiga, la resaca y las décimas de fiebre constituyen algunas de las experiencias que definen el estado abúlico y distante del héroe:

El cansancio y la nublada conciencia de la noche, que se aliviaba con el ingrato aguanieve (...) El café me calentó el estómago y en la banqueta, ante la barra, sentí deseos de apoyar la cabeza sobre las manos y unirme al desigual concierto de aquellos durmientes que no lograban llegar al sueño ni regresar de él. (124)

(...) el sopor de la resaca y la renovada sensación de la fiebre, otras circunstancias que amparaban mi orfandad y mi pérdida (229)

Un estado de ánimo alicaído y taciturno me iba minando con el creciente malestar de lo que derivó en una gripe. Sentía el aprensivo reflejo de las décimas, esa huella de la fiebre que te invade con un sentimiento de ruina íntima (...) y una intensa somnolencia, auspiciada por la oscuridad, comenzaba a perderme por completo (217)

A estas sensaciones motivadas por la bebida y la vida nocturna (sensaciones opuestas al tedio y al aburrimiento en el Archivo), se suman otras vinculadas a los hallazgos y aprendizajes: desazón, des-

asosiego, angustia. Todo va minando el ánimo de Fermín y auspicando el carácter melancólico definitivo del presente narrativo:

(...) mi pesar se acrecentaba ante la esterilidad que me iba invadiendo: un estiaje de la inspiración que llevó al límite mi desánimo (128)

(...) una tristeza honda me deja vencido, con esa profundidad que en el despertar alcanza la desolación más intensa, tal vez porque es el instante del mayor desvalimiento, el momento en que aún no son posibles las defensas que inventamos para subsistir. (325)

Si el hallazgo del mensaje implicaba para el héroe el descubrimiento de la «inautenticidad» del mundo, en esta novela ese hallazgo nace y crece bajo el signo del desasosiego. Tanto la dimensión corporal (resaca, fiebre, fatiga) como la «anímica» (tristeza, desasosiego) delatan ese gradual aleccionamiento.

Hemos propuesto pensar el cuerpo del héroe como «reducto» de la disconformidad, en consonancia con el espíritu vitalista y quimérico de estos personajes. El deambular errático y extraviado por las urbes nocturnas ejemplifica esta «resistencia» a los ámbitos de circulación estatuidos. Además, el desenfreno de los sentidos que promueve la ebriedad y el sexo⁸¹ constituye otra de las «contestaciones» desde el cuerpo. Así, las sensaciones corporales son una «piedra de toque», un «espejo» privilegiado que delata las variaciones en el ánimo de Bustarga.

El derrotero del héroe tras la memoria «sagrada» de Saelices incide irreversiblemente en su propia identidad. La intemperie de la noche, el intrincado mapa de callejas, la rigurosidad de la penitencia poética, todo ese viaje exige guías que inicien al héroe. Antes de encontrar a Saelices, Bustarga se topará con los deslucidos apóstoles que pervierten, en su mismo accionar, los dogmas de la fe que dicen profesar.

⁸¹ Referimos al derrotero con Eloína en el Cáp.28.

b) *Los guías: el «gremio» y las mujeres*

Y es que en esas amistades casi siempre hay un teórico, alguien que en ese trance del aprendizaje –cuando la vida deja de ser opaca para hacerse confusa– es capaz de enhebrar alguna personal doctrina donde asirse, una balsa en la que navegar, al menos, el tiempo justo que precede al naufragio.

L. M. Díez. «Un Aventurero» (1999^c: 68).

No es raro encontrar en la obra de Luis Mateo Díez agrupamientos espontáneos que logran, en algunos casos, cohesionarse hasta adquirir una precaria estabilidad.⁸² El factor aglutinante es diverso pero suele cifrarse en la coincidencia ante una misma obsesión (la cofradía tras la fuente rejuvenecedora en *La fuente de la edad*), ocupación (la «logia» de viajeros en *Camino de Perdición*, los canónigos en *Las horas completas*) o condición (los lisiados de la «Peña» en *La fuente de la edad*). Pero también la «intemperie» del mundo aglutina a estos personajes que intentan afrontar el desencanto y la inoportunidad con cierta lucidez (López Molina, 1999:31). Así lo indica uno de los poetastros: «Dios los cría y ellos se juntan, ya sabes que suele ser así en este mundo de huérfanos y refugiados.» (143).

La locuacidad convoca lo gregario y cuaja a veces en una retórica de sentidos compartidos. Se establecen además lugares y rutinas de reunión. El gremio poético en *El expediente del naufrago* deambula por un conjunto de tabernas engarzadas en la rutina del rito de copas. El héroe penetra en el territorio del gremio y conoce al primero de los poetastros (Villada) a partir de su persistente averiguación en los bares viejos del barrio (95). Pero no es esta constancia la que franquea al héroe la entrada al territorio desconocido del «gremio», sino su condición de poeta. Se reespecifica así el mitema del **cruce**

⁸² La ronda de viajeros casuales reunida en el «filandón» de *Camino de perdición* (1995:380-392) o el grupo de huéspedes que coincide en la misma pensión una noche («Pensión Lucerna» en *El diablo meridiano*) no constituirían, desde esta perspectiva, un «gremio», por lo azaroso y efímero de esos agrupamientos.

del umbral en este reconocimiento de Fermín como integrante de un «nosotros»-poetas (97).

Vinculado al mitema de los encuentros que favorecen u obstaculizan el aprendizaje del héroe, cada cruce con un representante del gremio implica, desde nuestra perspectiva, instancias concéntricas de experiencias calificantes que propician el encuentro final con Saelices. Decimos concéntricas porque cada experiencia complejiza las anteriores, las discute, las retoma, las practica o las pervierte. La búsqueda de la poesía⁸³ implica la exploración de las ideas estéticas particulares (irradiadas por la vida y obra de Saelices) de cada uno de los epígonos del «gremio». Hablamos de experiencias calificantes porque implican un aprendizaje escalonado de lecciones fundamentales, asociadas al guía o maestro que las imparte: Yebra, Villada, Oblov y Sentines, Beruelo y cuatro mujeres (Obdulia Renedo, Sira Lumbreras, Irina Moldava y Doña Eredia)⁸⁴.

- *Belarmino Yebra o los atisbos difusos*

La imagen del suicida implica un doble aleccionamiento para el héroe, a pesar de que no pueda mensurar en su momento el alcance preciso de ese aprendizaje. Además de su significación metafórica (las bolitas de miga y la gabardina), lo cautivante en la historia de Yebra es su mensaje, más próximo a la confesión que al testamento: «me maté porque era mío» (37). Representa la asunción extrema de la pertenencia y la singularidad (Hernández, 2003^a:237) que deviene tras la individuación. Su inmolación es una afirmación de libertad, la voluntad del suicida⁸⁵ que se impone sobre el anonimato del Archivo para convertir ese espacio en un mausoleo.

⁸³ Morilla Trujillo (1999) define el viaje en esta novela como una búsqueda de la poesía. Para profundizar el tema de la poesía en las novelas de Díez, en relación con su obra poética, puede consultarse el artículo de Carlota Casas Baró (1999).

⁸⁴ El personaje de Eloína Saelices merece un análisis específico que desarrollaremos en apartado posterior.

⁸⁵ Sobre otro suicidado, Ponce de Lesco y Villafañe (*La ruina del cielo*), se comenta:

Pero el mensaje expresa también soledad absoluta, un abandono que redefine esa «pertenencia» como un desprendimiento y un exilio del mundo. La figura de Yebra se vincula además a la del eremita Sentines por el común afán autodestructivo y por la profunda motivación amorosa que imbrica ambas historias: la ausencia insoportable de Eloína.

Aún difuso, Yebra se convierte en una figura latente en los sueños y tanteos del héroe, fascinado por su determinación y los atisbos de su historia desdichada. Esta instancia podría ser vinculada con la del mensaje no percibido (mitema del **llamado**), lo cual viene a confirmar que el héroe aún no está listo para abandonar su rutina y emprender la aventura (Villegas, 1973:99).

• *Néstor Villada o el guía extraviado*

Los extraviós por la geografía nocturna del barrio junto a este guía contradicen el trazado regular de las rutas diurnas que Villada sigue como viajante de lencería.⁸⁶ Más que camino, convendría hablar de una persecución vertiginosa y acelerada a la saga de un Villada grácil y escurridizo, guía desorientado y azaroso: «El barrio parecía distinto, improvisado en los inhóspitos recodos tras el rastro vertiginoso de Néstor, a quien no lograba alcanzar.» (104).

«Lo único que oí alguna que otra vez, sin llegar a entenderlo del todo, es que a ese hombre lo mató un filósofo que se llamaba Schopenhauer» (Díez, 2003^b:480)

⁸⁶ Díez ha referido que ese trazado regular y predestinado de la ruta comercial de los viajeros recupera no una idea mítica sino utilitaria del viaje. En él se da un juego ambiguo con la significación de los destinos (cada uno de los puntos de visita comercial) y el destino (en sentido metafórico) del viaje (Díez, 2003^c). Esta idea aparece fundamentalmente en *Camino de perdición*: «El viajante es un viajero profesional, amiga mía -dijo complacido-, lo que supone que en sus viajes no hay aventura porque no hay ningún destino incierto. El profesional del viaje lleva numerada la ruta y no va a otra cosa que a cumplir los débitos de su profesión.» (1995:132). Esa definición se vincula con la metáfora marina: «El talante del viajante, por lo que llevo visto, se parece más al del marino, puertos y destinos, rutas y pensiones, hoy aquí y mañana allí, si te he visto no me acuerdo.» (Díez, 2000^c:201).

Bustarga experimenta con él la *lección del renunciamiento*. Para Villada, la poesía implica necesariamente autoflagelación, un sacrificio voluntario y ritual de la propia obra con miras a transfigurarla: «Cuanto más impío seas con tu obra, más llegarás a santificarla» (101). Pero este doloroso desprendimiento (casi una «mutilación») linda peligrosamente con la inoportunidad poética: la estética de Villada condena, por perfectible, toda obra a su irremediable destrucción: «Sólo quien no tiene seguridad de escribir algo mejor se aferra a lo que ha hecho.» (102).

La idea del «poeta renunciante» se inscribe en el contexto de disputas estéticas dentro del gremio, rechazando fuertemente toda idea o pretensión de «posteridad»:

Néstor predicaba (...) la disolución de la vida y la obra, diciendo que ambas debían fundirse y confundirse hasta hacerse una misma materia y que ése era el ejemplo de Saelices, de modo que en la mutua disolución todo se justificaba y el rastro de la obra y el de la vida debían ser uno y el mismo y acabar al unísono, sin que debiera existir lo que se llama posteridad. Y Barroso sostenía (...) que la obra debía estar al servicio de la vida (...) hasta el punto de que el poema sólo vale o debe valer para exaltar o excitar lo que se vive (...) un acto utilitario, efímero y en seguida inútil, como todo lo bello. (145-146)

En ambos casos, la idea del renunciamiento sustenta un desprecio por la «vanagloria estúpida» de la posteridad. La poesía se convierte en una experiencia solitaria de búsqueda que se devora a sí misma, pues borra los propios pasos de su tanteo hacia la belleza.⁸⁷ Sin embargo, Fermín percibe una contradicción con el destino de la obra «secreta» de Saelices según conoce por el mensaje que él ha descubierto, lo cual le permite trazar desde el principio cierta dis-

⁸⁷ Remitimos a la imagen ourobórica que Haber (1976) considera símbolo primigenio de lo infinito circular.

tancia interpretativa entre lo que los poetastros dicen y lo que él mismo intuye acerca de la vida y obra de Saelices.

Este contraste entre las «engreídas aseveraciones» de los poetastros y el saber que posee Fermín se manifiesta con claridad en un diálogo con Villarente, quien discute la imagen del «poeta renunciante» de Villada y la trastoca por la del «poeta lisiado» que traiciona su genialidad y se conforma con ser un poetastro. La posteridad existe, pero requiere «coraje y ganas y estar menos aventado por la quimera, que es un salvoconducto para la disipación y una coartada para la mediocridad...» (265), dice Villarente. La poesía reclama un compromiso de lucidez y sinceridad con la propia obra para apreciar justamente su valor: «todo gran poeta lleva dentro, escondido en algún lugar oscuro, un poetastro, y es casi imposible no detectar en el total de su obra, por excelsa que sea, la mano de ese ser inferior.» (265). Villarente interpreta la escasez de la obra de Saelices como una elusión culpable: haber esquivado el destino de «poeta» para jugar a ser «poetastro», situación que tiene un correlato claro con el episodio del «pollastrón» (Capítulo 25).

La destrucción de la incipiente obra de Bustarga (102) representa una iniciación dolorosa a la que sucede un período de «estiaje» imaginativo (128), pero el héroe sabe que Saelices entabló un diálogo confidencial con sus lectores futuros y, a partir de su ejemplo, decide desobedecer el estricto apostolado de Villada y no destruir toda su obra. Su gesto implica una determinación política: convocar a un «otro» futuro que realmente la «memoria sagrada». Así resuelve ocultar su poesía también él en el inmenso océano del Archivo:

Quando comencé a caminar por las polvorientas galerías, entre las apiladas montañas de los legajos, una cierta desazón, en alguna medida paralela a la que había sentido cuando Villada exterminó mis versos, comenzó a corroerme, pero no duró mucho. Elegí un legajo, extraje sus expedientes e introduje el sobre en uno de ellos. (215-216)

La decisión hermana al héroe y a su antecesor en la continuidad de una misma práctica de resistencia, convirtiendo al Archivo en territorio del secreto y la intimidad. El ámbito «ideológicamente tomado» (Hernández, 2003^a) se convierte así en espacio de cruce y confluencia generacional, un ámbito densamente politizado por la reapropiación específica que Bustarga y Saelices deciden ejercer sobre él. Esa complejidad es el efecto del solapamiento entre formas de uso del Archivo, solapamiento y no relevo porque los diversos mensajes se entrecruzan y hacen de ese recinto una gran cámara de resonancia dialógica.

Pensar que el Archivo fue sólo incursionado por Bustarga y Saelices implicaría negar dos de sus efectos: el vértigo cautivante -»El Archivo es un pozo de aguas estancadas donde es fácil arrojar lo que se quiera. Yo creo que hasta concita esa manía, igual que el abismo concita la de mirarlo peligrosamente.» (36-37)- y el incentivo escritural -»Otro misterio del Archivo que debe ser efecto de una manía contagiosa. Tanto papel muerto se ve que incita a seguir emborronando» (38)-. Así, la «Oda al Algar de Clodia» (130) que aparece en cierto momento resulta «apócrifo», un hallazgo no compaginado con la voz de Saelices sino la de alguien más. Esa incongruencia pareciera constatar la multiplicidad dialógica del Archivo a la que remite Celso: «Nunca encontraremos al Pez de Oro pero nos seguirán llegando **mensajes de los naufragos**, aunque ellos ya no existan» (42. Énfasis nuestro).

- *El falso ruso y el poeta eremita*

La importancia de Orencio Oblomov reside en dos aspectos precisos: en primer lugar, el «falso» ruso desmitifica la visión del gremio que ofrece Villada. Además, pone en contacto al héroe con Sento Sentines, poeta devastado por su penitencia autodestructiva.

Oblomov ataca directamente el factor aglutinante del gremio: «El gremio no existe, y tú [Villada] lo sabes mejor que nadie» (112), desenmascara y hace visible la trama oscura de envidias y competen-

cias, egoísmos y vanidades que existe entre los poetas del gremio. Este personaje funciona como el rapsoda memorioso que ofrece al héroe la historia de la constitución y penurias del gremio (111, 145-146), con cierta nostalgia del tiempo de Saelices, subrayando el contraste y la deformación actual: «De los tiempos de Saelices (...) no queda casi nadie. Entendámonos, nadie que le conociese a fondo. Saelices fue hombre de pocos amigos, de trato difícil. Los que se tienen por seguidores suyos lo son de boquilla, de oído» (111).

Si las tabernas eran el lugar privilegiado de encuentro con Villada, la librería «El Rublo» será el sitio de encuentro con el ruso. Lugar sombrío y silencioso, aparece como un espacio sagrado e íntimo (137).

El ruso Oblomov, en realidad, es ruso por elección: «Decidí hacerme ruso –dijo Orencio– porque de niño siempre soñé con una estepa nevada por donde corría desnudo en un trineo.» (150). El sueño de Orencio aparece como ámbito de la libertad y la permisión, un lugar de realización íntima e intensa que incide en la vida cotidiana. Así, tanto los sentimientos ocultos como los deseos imposibles alimentan la propia percepción de la realidad y se inmiscuyen en ella para resignificarla.⁸⁸ Quimera y sueño se entrelazan como formas contestatarias frente al tedio y a la mediocridad atmosférica⁸⁹. La vida soñada de Orencio confirma la preeminencia de lo onírico sobre lo real, pero se trata de una imagen precaria y solitaria que puede desbaratarse ante el otro-no soñador. Así, Villada socava la quimera y la denuncia como simulación o autoengaño: «Unos te tie-

⁸⁸ En esta misma línea, traemos a colación esta cita de *La ruina del cielo*: «Hay una sensación de que lo que se sueña pertenece al ámbito más hondo de la intimidad, porque lo que se sueña con frecuencia quebranta las conveniencias de la realidad, libera ese soterrado interior que ni siquiera nosotros mismos sospechamos» (2003:242). En *La fuente de la edad*: «Cuando se sueña es cuando más intensamente se vive –opinó Paco Bodes-. Es el único trance en el que no hay límite para las emociones.» (2000^a:135)

⁸⁹ Dalmacio lo expresa así en *Las horas completas* (2004^b:168): «Y es que esta vida, amilanada y terca, que uno lleva, es una vida tan baldía y tan menor que con los sueños no tiene comparación posible».

nen por menchevique, Orencio, y otros dicen que la única taiga que viste en tu vida es la de la paramera.» (112).

Irina Moldava, compañera de Oblomov, funciona como puerto imaginario de esa «patria» onírica, asidero de amarre y contención del sueño del falso ruso: «he tenido la suerte de que mi patria sea a la vez esta mujer que acepta el que yo la quiera y la ayude. Y es que también Irina soñó con ese río que canta.» (150). A pesar de estos canales de comunicación y cercanía que pareciera propiciar el sueño compartido, la propia Irina refutará esta creencia confirmando, una vez más, lo precario del sueño de Oblomov.⁹⁰

Orencio facilita el contacto con Sentines, uno de los antiguos poetas del gremio que sufre su soledad y su desvarío empotrado en un «ergástulo»⁹¹, pasando sus días como un eremita. Con él, podríamos decir, Bustarga descubre la *lección de la penitencia*.

El encuentro y la revelación de Sentines acontecen en un espacio mítico transfigurado significativamente por las sensaciones de Bustarga en «cueva»: «El portal del lóbrego caserón en el límite de la última calleja era la boca oscura de una cueva donde daba miedo entrar.» (151). Cacho Blecua (1996) señala que la ambivalencia consustancial de este espacio deviene de la imbricación de dos sensaciones básicas: la fascinación y el miedo ante lo desconocido. La cueva suele representar un *locus terribilis*⁹² que comprende los guardianes peligrosos que la custodian, los animales feroces que en ella se guarecen y las visiones terribles que provoca.

La visita a la buhardilla de Sento Sentines, la experiencia en el sótano del Lesmes y los encuentros amorosos con Eloína en el gabi-

⁹⁰ A pesar de ser una quimera «común», la vivencia de la fuente es experimentada de manera diferente por cada cofrade en *La fuente de la edad*. La experiencia de Chon y Ángel en la cueva de las Cristalinas, por ejemplo, no se aproxima a la visión cada vez más desmitificada de Sariegos o la distancia que percibe Benjamín frente al grupo que acompaña.

⁹¹ Según el diccionario de la RAE, *ergástula* (lat. *ergastulum*) es la cárcel de esclavos, en la antigua Roma.

⁹² Aun que puedan alternarse dentro de ella ámbitos paradisíacos e infernales.

nete de Beruelo pueden ser interpretados como instancias de descenso o penetración en ámbitos cavernosos. Blecua distingue al respecto varios tipos de cuevas: en primer lugar, la *cueva-morada* como habitáculo de «alimañas». Allí, el héroe se enfrenta a un ser indefinido entre humano y animal. En segundo lugar, la *cueva-prisión* funciona como lugar de castigo hasta la llegada del héroe liberador. También hay una *cueva-refugio* como ámbito de supervivencia frente a la intemperie exterior. Por último, la *cueva iniciática*, espacio mítico por excelencia, escenifica el tránsito de la iniciación heroica.

La buhardilla⁹³ de Sentines condensa las imágenes de la *cueva-prisión* y la *cueva-refugio* en la noción de *eremitorio*. Allí, oscuridad y suciedad son los elementos caracterizadores:

El techo vertical agobiaba sus límites y la humedad concentraba un aroma de gruta castigada por la intemperie, en la que el polvo y los residuos habían cuajado una pátina espesa, una rara fermentación del abandono más impío que concentraba su lepra resbaladiza en los zócalos y en el suelo (155)

Franqueada la entrada que custodia la cancerbero-Doña Eredia, el ascenso al desván se trastoca en descenso peligroso «al fondo secreto de un foso» (154) donde Sentines cumple su penitencia. El eremita hace de la devoción lírica una forma voluntaria de renuncia que se degrada en el mismo momento de su realización, por su anacronismo y su despropósito:

Sento se retiró del mundo (...) Quiso hacerlo de otro modo, igual que los antiguos eremitas en la Tebaida, en algún monte perdido, pero ya no tenía ni salud ni voluntad suficientes. Este triste lugar es el modesto espacio de su eremitorio, aquí, en esta cumbre maltrucha como él la llama. (154)

⁹³ Buhardilla admite como sinónimo, en una de sus acepciones, «deshván» (RAE). En el cuarto capítulo explicaremos la significación de esta metáfora en la narrativa de Díez.

El camino lírico de Sentines es el del despojamiento que linda con la desaparición: «Yo sigo despojándome y éste es el camino para librar la existencia, las ataduras... Es bueno para mí, no lo dudes. Cada día es mayor la lucidez de mis versos.» (159). Un humorismo sutil corroe el gesto del poetaastro para convertirlo en desvarío personal⁹⁴. El efecto emana de lo absurdo de la situación y del personaje, y no de la percepción del narrador. En conjunto, toda la escena representa un guiño de ironía narrativa que degrada la escena de heroísmo.

La descripción del «ergástulo» intensifica el efecto: «el poeta eremita se había preparado un escueto habitáculo parecido a un nicho, donde su cuerpo podía reposar incrustado e inmóvil entre las tejas, con las piernas levemente alzadas a la intemperie.» (156). Rescatar al poeta (de su trance y del lugar inaccesible que ha construido) sugiere la idea de la cueva refugio o calabozo elegido.

Si con Villada la poesía conduce a la destrucción de la obra, con Sentines se realiza a partir del trance corporal. Alejamiento y encerramiento aparecen como vías adecuadas hacia la lucidez y la belleza, formas de comprender el mundo. Sin embargo, la visión mística roza el peligro de la muerte: «Sento Sentines era un ser esculpido, semidesnudo, al que el viento parecía haber arrancado de algún cobijo para clavarle en aquel lecho mortal» (156-157). En el *nicho-cárcel*, la vivencia iluminadora de la poesía linda al mismo tiempo con la autodestrucción. La muerte de Sentines (capítulo 29) confirma esta cercanía entre locura, inocencia y muerte: «No hay mayor fragilidad que la de la locura que, como tal, alberga irremediable la inocencia y en su interior, la muerte...» (296).⁹⁵

⁹⁴ En esta misma línea se ubica el humorismo que degrada la aventura del anacoreta Samo en el páramo de Moravines («Oración del desierto» en *Las palabras de la vida*) o la aventura del eremita Gamar (Capítulo 56, *La ruina del cielo*). En *La fuente de la edad*, el retiro de Belisario Madruga, maestro depurado, se tiñe de una significación política: es un exiliado. Sin embargo, ese dramatismo es aliviado muy pronto por el humorismo (la desmesura con la que come y lo estafalarío de su «prole» de cabras) (2000:171 y sgtes.)

⁹⁵ Esta idea aparece también en la figura de Dorina, la hija loca de un militar que

Con esa muerte se difumina el efecto humorístico para ofrecernos una imagen extrema del desvarío y una representación general de la precariedad existencial del ser humano. La penitencia de Sentines se convierte en una experiencia del límite, un abandono extremo que trastoca la quimera en locura y la lúcida inocencia en un impulso autodestructivo:

Yo me voy convenciendo de que la obra adquiere su sentido más puro, más propicio, como acto secreto y, al fin, el mayor secreto de la misma se alcanza en el extremo no ya de la voz sino del corazón de quien la hace. Sabiendo que esto es una quimera y que la belleza es lo único que justifica la vida, y la posteridad algo siempre indigno. (166)

El propósito de la renuncia es derrotar la atadura entre vida y obra para someter la primera a la segunda (167), aún si esa tarea conlleva la muerte. El riesgo que entraña la penitencia reside en este enfrentamiento del poeta con el «conocimiento patético del mundo, de la vida y de uno mismo» (Casas Baró, 1999:83), porque ese aprendizaje siempre es doloroso y visceral (de allí el cuerpo escuálido de Sentines). Sin embargo, la penitencia también implica un beneficio: reafirmar la quimera frente a la desolación del mundo, «dotar de algún sentido nuestra mediocre existencia. El más heroico de los intentos, si bien se mira: aprender a resignarse a lo que toda experiencia vital tiene que ofrecernos y saber sacarle su provecho» (Casas Baró, 1999:83).⁹⁶

La amenaza del poetaastro agazapado en lo íntimo se concreta en la pesadilla del «bicho absurdo extraviado en la noche» (160), el

dispersa su canción solitaria y premonitoria en la ciudad donde deambulan los cofrades de *La fuente de la edad*. Su aparición al inicio y al final de la novela encuadra la quimera de los cofrades y convoca la presencia ineludible de la muerte. La idea también aparece en el ensayo «Don Quijote cuando nieva» (*El porvenir de la ficción*).

⁹⁶ En este sentido, Ismael Cuende se erige, al final de *La ruina del cielo*, como el héroe no resignado al dolor de la existencia, aquel que responde a la desesperación con una afanosa búsqueda de sentido.

pullus trepidus, que tortura al eremita. Esa presencia va en contra, por su deformidad, de la búsqueda de lo inefable y lo bello, y representa para el poeta el miedo de constatar la propia mediocridad. Sin embargo, Bustarga descubre algo oculto detrás de la lección poética de Sentines: el rastro de la obsesión amorosa y la ausencia de Eloína (169), lo que reconvierte ese retiro del mundo en un tormento mítico (el de Tántalo) donde se cifra una advertencia para el héroe: buscar a Eloína es riesgoso, por el daño que su amor puede infligir y por el «fantasma» que la resguarda (171).

• *El arcángel Miguel*

Único amigo superviviente de Saelices (223), Miguel Beruelo es además el custodio del secreto de su destino⁹⁷. Su sospechosa ocupación de «anticuario» (227) se disipa con la cruda afirmación del yo-narrador: Beruelo es el «saqueador de innumerables sacristías» (230) y de ese negocio provienen todas las estatuillas religiosas que «custodian» su gabinete⁹⁸. Junto a Beruelo, el héroe accede, no sin advertencias, a la *lección de la desgracia y la desdicha*. La diferencia entre ambas es fundamental porque precisa el sentido de la «derrota» de los «héroes del fracaso».

La desgracia se naturaliza bajo la figura del «don», amargo y entrañable, que todo ser humano aloja «en lo más bajo y en lo más

⁹⁷ El sentido de su nombre es coherente con su función de arcángel protector del Pantocrátor-Saelices, tal como aparece representado Saelices en el mural que discutirá Bustarga en el Cine Lesmes.

⁹⁸ En *La fuente de la edad*, el personaje del Gafas también vive del tráfico de bienes: «Al sueño parecían incitar también, en su desorganizada aglomeración, los residuos de los arcanos mobiliarios, las herrumbrosas muestras de la ferretería, las lozas, los molinillos, las tuberías, las cornucopias, el enjambre de llaves y aldabas, y las torcidas repisas donde se mezclaban cálices, vinajeras, patenas y carcomidos volúmenes de la biblioteca de alguna casa parroquial.» (2000^a:63). Más precisa en el caso de Beruelo, la referencia al comercio de bienes religiosos remite a una de las consecuencias de la guerra civil española. Por Eloína sabemos que «Beruelo desvalijó muchas sacristías, no sólo de iglesias de pueblo, también de colegiatas y catedrales.» (227). Los negocios oscuros y sospechosos son un elemento central también en *Las estaciones provinciales*.

digno y oscuro de su condición. Porque de ella estamos hechos y sin su contraste la felicidad es una excusa (...) La desgracia, al fin, es el extremo de nuestra fragilidad» (235). La desgracia sobreviene inevitablemente en la vida de los hombres para confirmar precisamente la condición humana.

La desdicha, por el contrario, se busca y se cultiva en el afán extraviado de quienes procuran la «fortuna» cuando su destino es el del fracaso:

Nunca podremos alcanzar la fortuna de la vida los que para ella no estamos preparados. No busquéis la felicidad quienes sabéis que el infortunio por todas partes os acecha, porque erraréis haciéndolo y viviréis en la desazón. Haced vuestra la desventura, amadla como una flor humilde, ya os dijeron que también de los desventurados es el reino de los cielos. (238)

La derrota de estos héroes debe ser interpretada entonces a partir de esta distinción entre un destino común de desgracia y el intento empecinado de torcerlo. Lo positivo reside en constatar esa condición y asumirla, resignarse a la desdicha por la inoportunidad. Esta apropiación del infortunio es el único gesto que estos héroes pueden permitirse frente a la desolación del mundo. Aún si lo contraviniesen, ese logro tendría un alcance efímero y limitado⁹⁹, razón por la cual toda empresa que decidan emprender debe partir de esta constatación seminal: vivir es un fracaso porque nunca se alcanza la intensidad que se desea. Asediar la vida, afrontarla, completarla es, en esta novela, tarea primordial de la poesía.

La indagación de Fermín culmina con la aceptación de la «maravillosa mediocridad» (Valls, 1994:24), proyección de aquel anun-

⁹⁹ Por ejemplo, la venganza de los cofrades en *La fuente de la edad*. Si bien se opone a la tristeza resignada de Marcos Parra (*Las estaciones provinciales*) o la del propio Bustaraga, no elude la melancolía y la muerte que significa el suicidio de Dorina al final de la novela. Así, se demuestra que el mito de la fuente no ha podido transfigurar al mundo y la muerte (de Dorina y de uno de los lisiados) confirma la existencia efímera del hombre. En *Las estaciones provinciales*, esto se vislumbra en el deceso de Don Paciano.

cio de desamparo y soledad que condensaba la metáfora de la ciudad en llamas al final de *Las horas completas* (Loureiro, 1993). Su aprendizaje consiste en acompañarse a ese ritmo existencial común que trasluce la vida de cada uno de los personajes en su recorrido. De hecho, conocer la «memoria sagrada» ya es, como lo anticipaba Saelices, asumir un lugar en la cadena que hermana a todos estos héroes bajo el mismo destino de desgracia. Pero esa asunción sólo se consuma tras la resistencia: la de haber confrontado al «destino» con la perseverancia, la quimera y el sueño. Recordar la desgracia de Saelices implica asimismo impostarse en ella: «Quien se acerca a la desgracia, que es el atributo de los desgraciados, corre el riesgo de contagiarse.» (233) advierte Beruelo, y en ese anuncio se sugieren interpretaciones para la metáfora que cierra la novela: «El mundo es una isla triste» y en él sólo perviven los mensajes inciertos de los naufragos que ansían desesperadamente ser hallados y recordados por quienes los sucedan.

- *Las mujeres: Obdulia, Sira, Irina y Doña Eredia*

Estas mujeres encarnan en la novela «el sentido de la realidad», rasgo que las confirma como maestras indiscutibles de *la lección de la lucidez*.

En el caso de Obdulia Renedo, la inmediata impresión de Fermín anticipa algunos rasgos del personaje: «lo que enseguida percibí fue ese halo de extrema pacificación con que se rodean quienes ya aceptaron el curso definitivo de la vida, instalados en ese límite de melancólica indolencia.» (65). Desde esta distancia que confiere la edad y la experiencia, Obdulia enriquece las dos direcciones de búsqueda del héroe. Sobre la escasez y dispersión de la poesía de Saelices, remite a una idea clave del ex empleado: «La vida está hecha para gastarla, le oí decir alguna vez, y la obra no merece mejor trato» (66). Sobre su vida, rememora la amistad fugaz que ambos mantuvieron, la inclinación lúdica de Saelices y, dato fundamental, la existencia de una hija (73). A partir de esta imagen apocada y tímida del ex em-

pleado, descuidado con su poesía y rodeado de «cierta aureola posiblemente más tendenciosa que merecida» en el Archivo, Obdulia concretiza la imagen del poeta sugiriendo de manera leve y brumosa algunos rasgos de su historia vital: «a su alrededor nada era normal o nada era trivial, todo estaba inundado de invenciones y de ironías. Y a veces de crueldades.» (69).

En segundo término y tal como lo evoca su apellido, Sira Lumbreras representa el cobijo y el reconfortamiento de la lucidez tras las aventuras etílicas y poéticas junto a Villada. A pesar del sentido festivo que posee la abundancia en el comer para los héroes de Díez, en las cenas a deshora con Sira predomina más que la glotonería¹⁰⁰, el diálogo. En esas conversaciones, el héroe descubre la sensatez de esa mujer con quien entabla una amistad profunda y filial (240).

El embotamiento y el sopor se difuminan gracias a los cuidados y reparos de Sira, definida metonímicamente por los alimentos que provienen de su cocina. Ese ámbito implica la suspensión placentera y alimenticia frente a la desnudez y la soledad del mundo exterior: «el cobijo de la cocina, un amparo tan real y verdadero como el aroma y el sabor de sus guisos recientes.» (120). Como «cocinera del gremio», Sira puede referir las «mañas y costumbres» que minan al grupo: envidias, egoísmos, rencillas, aborrecimientos y una entrega «desasosegada» a la «quimera». A través de ella el héroe accede también a una visión no poética de Saelices, coincidente con la mirada amistosa de Obdulia y opuesta a la mirada burocrática de Bobia:

Un santo patrono –dijo ella, sonriendo con ironía– Alguien que vivió la dichosa quimera hasta el límite de la desesperación. Un pobre hombre, más desgraciado que ninguno, que dejó una extraña leyenda, en buena medida alimentada por sus seguidores. (121).

¹⁰⁰ Explícita, como hemos dicho, en la cena con las «fuerzas vivas» de la ciudad a la que es invitado Parra (Capítulo 2 de *Las estaciones provinciales*). Más sutil en la abundancia que caracteriza las comidas de los cofrades en *La fuente de la edad* o la de los canónigos, en casa de Doña Olina, en *Las horas completas*.

Según Sira, la quimera de la poesía es un extravío que agota el cuerpo y embota la mente. Su cocina, a pesar de ser el sitio donde recalar tras la rutina vertiginosa de los bares, no es más que una pausa breve en la «perra vida» de quienes han sido ganados por la quimera.

También Irina Moldava, la compañera de Orencio, aparece recluida en un ámbito específico. «Musa» y «patria» del falso ruso, Irina es el pájaro paralizado y triste que canta apresado sin poder suicidarse: «la atmósfera de aquella habitación aérea me pareciera la de una jaula, donde aquella mujer tendida en el jergón era uno de esos pájaros sabios que hacen adivinaciones y cuentan secretos en los cuentos de hadas.» (139-140)

Sus ideas acerca de la poesía reafirman la confrontación entre vida y obra para asestar una crítica demoledora al empeño desvariado de los malos poetas del gremio: «La lírica es tan ajena a todo (...) Dilapidar por ella la vida es como arrojar a un barranco para intentar coger una flor en el abismo, algo tan desmedido como improbable» (140). La poesía aparece como desmesura y despilfarro inútil. Frente a ella, la elección de Irina es clara y devastadora a la vez: «Yo prefiero un hombre bueno a un poeta bueno, por eso vivo con Orencio.» (141). El amor al ruso se sostiene sobre esta gran simulación que realza su patetismo en las declaraciones amorosas del poeta: «Vivo de su admiración (...) Todos mis versos, desde hace casi tres años, están dedicados a ella (...) los ama del modo en que a mí jamás podría amarme.» (150). Lo que la poesía no logra entre ellos, lo consigue quizá el sueño compartido, pues ambos desean elegir su lugar de nacimiento, jaqueando el dispositivo de la vida para imponer una opción más intensa y significativa.¹⁰¹

Por último, Doña Eredia es la que resguarda el acceso al eremitorio de Sentines. Al igual que en los otros dos casos, su habita-

¹⁰¹ En el caso de Orencio, Rusia (150). En el de Irina, la referencia es imprecisa. «Smetana», según Orencio, «Es la melodía de un río del país donde Irina quiso haber nacido» (148). La referencia al compositor bohemio Bedrich Smetana (1824-1884) podría estar aludiendo entonces a Checoslovaquia.

ción posee características particulares: «El saloncito era un diminuto hormiguero invadido por la codicia de sus recuerdos.» (152). La amenaza de la ruina y el olvido (el miedo a que se detenga el reloj) aparece en el recinto como proyección de la soledad extrema del personaje (164). Desde este límite lúcido que propicia el olvido¹⁰², Eredia alerta sobre el peligro de muerte que entraña el desvarío penitente del eremita: «Una cosa es retirarse del mundo y otra consumirse a propio intento» (153). Gracias a ella, Fermín descubre además la obsesión amorosa oculta en el retiro de Sentines: «ese hombre no se ha escondido ahí arriba para buscar no se sabe qué gracia, como quiere dar a entender Orencio, sino porque es un ser desesperado. El amor de una mujer lo trastornó, sólo hay que oír cómo la llama.» (163).

En definitiva, la visión de estas mujeres contribuye a desmitificar cada uno de los aprendizajes que el héroe vivencia con los poetastros. Desde una perspectiva crítica, se polemiza con esas lecciones, se las confronta, se las cita para desenmascararlas, todo un juego de develamientos que otorga al héroe una conciencia más lúcida que la del resto del gremio. Gracias a ella, puede resguardarse y proteger el secreto de Saelices del mandato destructivo de Villada y de la penitencia extintiva de Sentines. Además, esa lucidez le permite reinterpretar el mensaje del naufrago, captando los sutiles matices de desgracia y de desdicha que puede haber en él. El «sentido de realidad» de las mujeres muestra a su vez el límite de la poesía y la quimera, a la vez que cierta irrupción de la medida y la mensura sobre el ideal incansable y estafalario que moviliza a los poetastros.¹⁰³

¹⁰² Renedo y Venero, los ex empleados, participan en cierto modo de este mismo estado de soledad y resignación vital, rasgo que el autor suele achacar a personajes ancianos, como aparece en *El oscurecer* (2002).

¹⁰³ En *La fuente de la edad*, Chon Orallo, uno de los personajes predilectos de Díez (Morilla Trujillo, 1999:346), presenta este punto de lucidez que impide asociarla completamente al resto de los cofrades. Se trata de un personaje enigmático, ya citado como vecina en los escritos de Sabino Ordás (1985:201), famosa por su pericia culinaria con las ancas de rana.

El juego polifónico entre estas voces va trazando los rasgos de un mundo que se debate continuamente entre la presentación de una realidad deslucida y la simulación de una realidad ensoñada. El engaño y el autoengaño sostienen la fachada que los personajes erigen para reafirmar su propia valía o su quimera. Indudablemente, otro de los «despilfarros» a los que recurre el gremio para ocultar su condición mediocre y decadente.

La agrupación de poetastros nació «bajo la estela de la figura de Saelices, más que de su obra» (144) y se consolidó, en última instancia, en la rutina absurda por los bares que imitaban las jornadas del poeta: «era como una peregrinación sin causa ni destino a la que nos fuimos acostumbrando.» (144). Al afán de liderazgos, la cizaña y los egoísmos, le sucedieron las poses y máscaras que *descubre* Fermín en su recorrido: la potencia sexual de Villada se revela como la conspiración con la falsa mora Doraida y Samuel para sonsacar el dinero de las apuestas (115); el fuego cruzado entre Orencio y Villada desenmascara la falsa nacionalidad del primero y el falso liderazgo del segundo (112-113); la pose de Irina ante la mala poesía de Orencio; el silencio de Villada sobre su complicidad glotona en la cena de la pata del *pullus*. Esta dispersión, la animadversión entre los miembros y el continuo desenmascaramiento de las simulaciones entre ellos problematiza fuertemente la idea misma de «gremio». De allí su estabilidad precaria, dirimida en la infinidad de matices que cada uno de los «miembros» sostiene desde sus propias ideas sobre la poesía.

Sin embargo, compartir los espacios y las obsesiones propicia cierto código común que remite a algunos sentidos compartidos. La retórica del grupo¹⁰⁴ se basa en este uso desmesurado de la palabra. Los poetastros, obligados por su oficio poético a asumir cierto «profesionalismo» en su uso, incurren en el exceso y la verborrea, lo que hace de ellos unos «dueños bastante contradictorios y miserables» (Díez, 2003^c) del instrumento.

¹⁰⁴ Mucho más visible y cohesionada en el caso de los cofrades de *La fuente de la edad*.

La intención de erigir un mundo de palabras que suplante la realidad se desbarata permanentemente por la desmesura de estos «charlatanes». En este sentido, el viaje del héroe podría ser pensado también como un cruce a través del territorio babélico del gremio hacia la metáfora esencial de Saelices. Sólo en la simpleza de ese mensaje final queda dimensionado el contraste con el mundo abigarrado de palabras que Bustarga ha debido traspasar.

Aunque mal usada, la palabra no deja de ser un arma fundamental para los poetastros. Ella posibilita, por ejemplo, la resistencia al silencio «moral» que impone el Archivo o la transfiguración de la ruina y desolación de un barrio ferroviario en escenario de la aventura poética. La mirada lúcida que propicia el humor sólo puede sostenerse en la palabra, que es su vehículo y su ariete. La palabra es, además, la única armadura para asediar y re-encantar la realidad.¹⁰⁵

En resumen, intentar definir qué son los poetastros nos obliga a parafrasear la teoría de la palabra¹⁰⁶ que Eliseo Valduerna propone para imaginar otra vida, alejada de «aquellos años de inopia» de la posguerra: «Menos pasquín monorrímo y más ensoñación lírica» (1999c:69), en una búsqueda que demuestre su nobleza en su inutilidad, o mejor dicho, en su «inutilitarismo». Esa es la búsqueda poética: adueñarse de la palabra a como dé lugar, reapropiársela en el gesto lúcido y resistente de aquel que se empeña en vivir más de lo que puede o debe:

Negándose así a la vida precaria y mendaz –como él decía– donde las cosas rutinarias instauran los símbolos de la claudicación, se podía ir entablando la personal reyerta con el mundo invasor lleno

¹⁰⁵ Sobre esta idea, la referencia a Valle Inclán es insoslayable. En «Palabras, espejos y jardines» (*El porvenir de la ficción*), el propio Díez recuerda que uno de los aprendizajes fundamentales leyendo a Valle fue descubrir «ese especial fulgor de la palabra que ata la vida con el trallazo de su sorpresa, o el destello que la retiene en una melancolía de ensueños y jardines» (1999c:84).

¹⁰⁶ Dicha «teoría» aparece en «Un aventurero», artículo que Díez publicó originalmente en el diario *El País* (28/12/1987) y que luego fue editado en su libro de ensayos *El porvenir de la ficción*.

de agrimensores, en el que la realidad no es otra cosa que el vacío que deja la imaginación secuestrada, la degradada contrapartida de la fantasía, el rebufo macilento del sueño abismal donde uno navega entregado al improbable destino de las sombras mecedoras. (1999^c:69)

El destino naufrago del «héroe del fracaso» se compagina con esta búsqueda poética de los poetastros, deficiente y contradictoria, pero portadora de un sentido más profundo, sentido que encierra, desde la perspectiva de Valduerna, una estética y una ética de la palabra: perturbar el mundo de las definiciones aquietadas, útiles quizá para las dictaduras pero extremadamente exiguas para los inconformistas.

c) El descenso a los Infiernos: el cine Lesmes

El hipotexto mítico de la aventura del héroe se delata claramente en dos puntos cruciales de la novela: el descenso a la cripta del cine Lesmes y el encuentro con el *pullus trepidus*. Según Asunción Castro Díez (1998:221), después de que el héroe ha cumplimentado ciertas experiencias, puede acceder al conocimiento de la «verdad». En este sentido, las dos escenas representan «clímax narrativos» en ambientes de sostenida irrealidad.

El mitema de **la experiencia de la noche** que exige el aislamiento ritual del iniciante en un lugar oscuro e incomunicado cobra dimensiones específicas en estos dos pasajes. Como ya señalamos, la condición noctámbula de Fermín es un rasgo persistente desde su incursión en el Barrio de la Estación. Sin embargo, es en este nuevo tramo de experiencias donde ese rasgo se acentúa y cobra mayor relevancia.

La incursión en el barrio de Vulcano (capítulo 18) es emprendida de manera solitaria, tras los derroteros aleccionadores con los poetastros. Lo nocturno se desdobra y penetra en todos los espacios: en las callejas aplastadas por la noche y en los ambientes agobiados

por la oscuridad. Además, se imbrica con el sueño y la embriaguez para convertir el derrotero en un extravío riesgoso (312).

El laberinto de Vulcano, más que exterioridad, es el trasunto de la propia obsesión del héroe, fascinación centrada en Saelices pero que incluye, en este punto, el deseo de conocer a su hija. La preeminencia del ambiente sobre el personaje se invierte para mostrar la capacidad «demiúrgica» del héroe (Velasco Marcos, 1999): el poder de crear, desde la memoria y el sueño, el espacio que recorre y aquel al que quiere llegar. De esta manera, barrio e intimidad se compaginan en una misma metáfora: «Entonces tuve que reconocer que hasta el laberinto extraño de Vulcano se relacionaba mucho con la temerosa fantasía que acaso inconscientemente se había ido forjando en mi interior desde que supe que Saelices tenía una hija» (180).

La metaforización del ambiente promueve dos efectos de sentido: por una parte, la trasposición mítica convierte el barrio en el territorio oscuro y tenebroso (desconocido) donde tendrá lugar el mitema del **descenso a los infiernos**. Por otra, el barrio encarna la falta de planificación y la inequidad de una modernización incipiente:

El barrio de Vulcano era una mancha gris al este de la ciudad. Un territorio apiñado sobre el rastro deforme de un pueblo que había sucumbido en el asedio de la frontera urbana y del que apenas podía adivinarse la huella de su maltrecha fisonomía. Conservaba una vaga aureola de barrio obrero que la precaria industria no había logrado fomentar y en la imagen híbrida de su crecimiento ya se apreciaba la pobreza de su destino, la inminente decadencia de unas construcciones deterioradas antes de tiempo. (173)

Esta crítica social se sutaliza en la construcción de una atmósfera ruinoso y desolada, en consonancia con la vivencia existencial del protagonista. Ese mundo inhóspito encuentra su cifra en el lúgubre edificio del viejo cine Lesmes, *locus terribilis* de la aventura heroica. Normalmente laberíntica, la *cueva iniciática* comprende tres amenazas: animales monstruosos, seres de fuerza extraordinaria y persona-

jes encantados (Blecua, 1996). El interior del Lesmes, oscuro y «harapiento», lo asemeja a una «gruta»: «aquella cueva oscura donde apenas podían distinguirse las cabezas de algunas parejas diseminadas.» (176).

En el mundo de «simulaciones»¹⁰⁷, la deficiencia en el sonido y en las imágenes delata la verdadera función de este cine: «clandestina madriguera» (179) para los encuentros furtivos de las parejas. Tributo al viejo cine de barrio, el Lesmes aparece asociado en la novela a lo furtivo (*cueva-refugio* para el amor) y a lo evasivo (por la fascinación hipnótica y catártica del cine). Ambos sentidos se anudan en la historia de sus administradores, Tolibio Cifuentes y Eloína Saelices.¹⁰⁸

La experiencia del cine modifica sustancialmente la percepción de Bustarga. Al soñar despierto, a la embriaguez, al aplastamiento de la noche, se agrega ahora el recuerdo rumoroso y sucio de las imágenes del Lesmes. El cine transfigura la realidad, acentuando el efecto de desrealización. El siguiente pasaje ilustra claramente lo que estamos señalando:

No era muy complicado delimitar en esas imágenes el fulgor polvoriento de la pantalla del Lesmes, el roto que señalaba el arañazo de un atentado, el lento y después vertiginoso discurrir de las calles de Vulcano que se iban transformando en túneles, como si la noche invernal que pesaba sobre ellas las enterrase. Y también el ritmo monocorde de una vía infinita en el pavimento de esas calles y, a veces, el rostro difuminado de una mujer que lanzaba un grito mudo, un alarido felino antes de que en las tinieblas nocturnas de la pantalla un bicho enorme saltara con extrema agilidad desde las ramas del árbol de un jardín. (209-210)

¹⁰⁷ Tolibio concibe al cine como una maquinaria mentirosa y degradante.

¹⁰⁸ Con respecto a los nombres de estos personajes, vale la pena mencionar que Tolibio significa «tumultuoso» y Eloína es una variante de «Eloísa», forma francesa del germánico «Helowidis» que significa «entero, completo, incólume», asociado a «la guerrera con fama». En: www.sitiosargentina.com.ar/Nombres/femeninos/E.htm.

Para franquear la entrada a la «cueva», el héroe debe superar tres **pruebas de reconocimiento**. La primera, el suceso ambiguo en la taquilla que despierta la inmediata referencia al hipotexto mítico:

Al asomar a la taquilla para solicitar una localidad, tuve esa molesta sensación de quien no va a ser atendido en su requerimiento, porque el cancerbero duda en conceder la gracia de la admisión y alarga su respuesta prolongando la penosa zozobra. (175).

La voz de «tono desabrido», la visión «fugaz y hostil» de una mano, todo convierte el episodio en el cruce de un pasaje vedado, es decir, el cine es equiparado al Más Allá mítico, discontinuo y extraño con respecto al mundo conocido. La segunda prueba acontece cuando, ya en la sala, la luz de una linterna delata al héroe, «como si el trámite de contabilizar a los espectadores estuviese dirigido a detectar un sospechoso (...) como si el burdo detalle de la linterna tuviese algo de advertencia o indirecta amenaza.» (178). El cine vuelve a aparecer como un espacio clausurado, confirmado por los mensajes cifrados al reverso del billete de entrada (186). Sin desentrañar las señales que organizan ese espacio, el héroe está inhabilitado para orientarse en él.

De esta manera, en la aventura del lector Bustarga, el cine comienza siendo un espacio ilegible. Por su parte, los recados y la información que brinda el manco del Bar Astilla¹⁰⁹ constituye una bisagra importante para desentrañar algunos de estos usos y sentidos que encierran la rutina y el pasado del cine (182). Personaje comunicante más que ayudante, la presencia del manco no altera la condición solitaria de la aventura de Fermín. Desde una perspectiva mítica, la aventura de Bustarga en el Lesmes (capítulos 19 y 20) puede ser considerada un **descenso a los infiernos**. Además, así lo certifica explícitamente el reproche de Eloína: «No se trataba de bajar al infierno sino de subir al paraíso» (207).

¹⁰⁹ Nueva presencia del lisiado en consonancia con la realidad incompleta y carente del barrio «donde ya no hay nada que ver ni sitio adonde ir...» (181).

La disyuntiva entre caminos es un tema recurrente en el viaje al Más Allá. Esa decisión no sólo revela el rumbo al éxito de la aventura sino también, la auténtica condición del héroe: si es el indicado, su elección será correcta. ¿Se equivoca Fermín cuando en vez de subir por la escalera del Lesmes para conocer a Eloína, desciende al sótano donde vive el estrambótico Tolibio? Equivoca el camino hacia Eloína pero no el que lo conduce a Saelices, porque la revelación de Tolibio es sustancial para comprender la noción de «fracaso». En este sentido, ya por la casualidad que lo condujo a Tolibio o por verse implicado en la «expedición zoológica» del *pullus*, el héroe afronta dos episodios fundamentales en su camino de iniciación.

Los sótanos del Lesmes se convierten en la *cueva iniciática* y el primer aspecto que lo constata es el descenso laberíntico. Priman en esta etapa las sensaciones del héroe, estimuladas por los accidentes del terreno o las condiciones ambientales: enterramiento («las sombras que me sepultaban» (188)), agobio (por la oscuridad y la atmósfera), ruinosidad y precariedad (el piso empolvado (189), el zócalo de la pared con escamas de humedad). El desamparo y el extravío hacen de ese pasaje un cruce por «un desierto de tinieblas» (189), perspectiva alimentada por el sueño, la imaginación cinematográfica y la memoria. El efecto: una descripción con tintes de irrealidad y metaficción para plasmar la vivencia del héroe:

Algunas misteriosas imágenes comenzaban a surgir brotando desprendidas de las yemas de mis dedos, que seguían apurando la senda polvorienta de los fotogramas. Eran imágenes igual de borrosas que las de la pantalla del Lesmes y apenas se iluminaban con el resplandor ceniciento de una cripta donde alguien, que podía ser yo mismo, se acababa de desvanecer. (189)

En este «trance» de sueño y vigilia, el héroe confía su suerte al rastro de una lengüeta de película. Las metáforas para definirla implican dos concepciones presentes en el mito del héroe. Según la primera, la cinta es «el hilo de Ariadna dispuesto para ser seguido en el interior del laberinto, entre las sombras arcanas de las zahúrdas

del Lesmes.» (188). La referencia mítica, además de transfigurar el espacio, define dos entidades a cada extremo del hilo: la del Minotauro-Tolibio, en el centro del Laberinto, con lo cual Bustarga se convierte en el héroe Teseo que pone fin al suplicio de las víctimas de la bestia; y la de Ariadna-Eloína, que a través del recurso del ovillo asegura el retorno del héroe al mundo conocido. La segunda metáfora profundiza esta vinculación con el mundo de partida: la cinta es el «cordón umbilical» que garantiza el regreso a la protección uterina. Desde esta perspectiva, la aventura de Fermín se equipara a la traumática experiencia del nacimiento¹¹⁰ o, en este caso, a la de renacer.

Ambas referencias acentúan la caracterización disfórica del laberinto, radicalizada en la mención mortuoria de Tolibio: «Hasta tres esqueletos descubrí, todos con las calaveras vueltas del revés, que es el signo de la muerte desesperada, la más infame» (190). El laberinto se convierte en el «vientre» de la ballena (Campbell, 2001) donde el héroe debe enfrentar los peligros del aislamiento y la soledad. Superar esos riesgos es otra de las pruebas que denotan la condición heroica y Fermín no perece ni se pierde en el «desierto» de tinieblas, y puede regresar finalmente con la revelación que contemplará en la gruta.

A esta inclinación mitificadora del espacio se contraponen, casi inmediatamente, la visión degradada, desmitificadora: el laberinto se solapa con la «zahúrda» que legó la «civilización degenerada» de los romanos. La inversión humorística fisura la representación mítica y la reinscribe en el diálogo carnavalesco bajtiniano. En el contraste entre imagen mítica y humorística del espacio cobra relieve la ruina y la degradación que el tiempo impone a la vida y a los objetos: «Estas zahúrdas que los siglos reducen a la miseria de un laberinto, debajo de un puto cine de barrio. Todo un imperio para esta memoria secreta y maloliente...» (193).

¹¹⁰ Según Haber (1976), el útero representa el símbolo envolvente que alude a la totalidad primordial, anterior a la creación del universo. El símbolo uterino aparece también en Campbell (2001), retomado de Jung.

En este marco tiene lugar el tercer reconocimiento del héroe: tras el desierto de tinieblas, el Minotauro-Tolibio se convierte en el único guía capaz de introducir al iniciante en los círculos del infierno degradado. Porteador y centinela, este Caronte degradado exige al héroe, tras haber «llegado a la otra orilla de un lago de sombras» (193), sinceridad y convicción: «me tiene que jurar que ni ellos le mandan ni usted alberga torcidas intenciones» (194).

El segundo aspecto de la *cueva iniciática* abarca las amenazas a enfrentar. Nuevamente, la degradación en clave humorística (con resonancia esperpéntica) desluce la significación mítica de cada elemento para ofrecérselos desvalorizados: el animal monstruoso que custodia la cueva no es el can de tres cabezas sino el gato sexualmente desaforado, Melicio¹¹¹. La «bestia lúbrica» obsesionada por el apareamiento (204) purga en los sótanos el castigo de su obscenidad: a la *cueva iniciática* se superponen las imágenes de la *cueva morada* (de la alimaña) y de la *cueva prisión* (la reclusión de este «tigre de Bengala» que amenaza, según Tolibio, «la selva» del barrio Vulcano).

La locuacidad y la vestimenta estrafalaria de Tolibio Cifuentes conjugan y degradan a la vez el segundo y el tercer elemento amenazante: seres de fuerza extraordinaria y personajes encantados. «No sé si era una gabardina o un guardapolvo lo que vestía aquel hombre. Un pasamontañas le cubría la cabeza y llevaba las manos enfundadas en guantes de lana.» (191). Ni hechizo ni maleficio, la enfermedad epidérmica de Tolibio lo obliga a ser una criatura nocturna: «La luz natural me ataca y me destiñe» (203), un «fantasma» que arrastra su pesar por las «mazmorras» del Lesmes junto al felino cuyo semen es tan corrosivo y maloliente como «la lefa podrida del último dios romano» (206).¹¹²

¹¹¹ La perfidia del gato Zumido (capítulo 57, *La ruina del cielo*) y los gatos enfermos que copulan hasta morir en el barrio de Larmina (*La mirada del alma*) complementan esta caracterización negativa de los felinos. De allí también el valor premonitorio en la advertencia de Villada: «Nunca te fíes de estas fieras, Fermín –se detenía entonces a advertirme- Todos los felinos tienen el alma traicionera.» (104). Por otra parte, la imagen de la «bestia lúbrica» coincide con la del potente gallo que convive con el hidalgo decadente en *La fuente...* (2000^a:138)

¹¹² «Lefa» es un término de la jerga «turca» en la Coruña, que significa «semen».

En el centro de este laberinto, los defectos de iluminación (197) y la amenaza del «tigre» guardián parcelan la percepción y desrealizan la contemplación del mural al final del camino, el mural que representa el «cielo de los Malos Poetas» y que es la burla sardónica y despiadada que Tolibio ha concebido para escarmentar la mediocridad del gremio.

En la representación del vertiginoso y torpe apresuramiento de los poetastros que buscan un lugar privilegiado cerca del hierático Pantocrátor-Saelices, el héroe es capaz de contemplar aquello en lo que ha venido aleccionándose: el concepto del fracaso y de la mediocridad. En las sensaciones de Bustarga, la pesadilla y el desasosiego suplantando al sueño y a la quimera, porque la contemplación de ese «Parnaso perverso», con aquella «recua impenitente» (198) purgando la mediocridad de sus versos (201), no puede ser sino una pesadilla. En los círculos concéntricos que muestra el mural, los poetastros se ubican en el tercero, el más alejado del Dios Padre que los repele con sorna.

La representación, a través de la metáfora del espejo, tiene una importancia capital en el camino de los héroes de Luis Mateo Díez¹¹³. Esa plasmación que el otro hace de sí o de algo externo es uno de los recursos que permiten «la conquista de lo ajeno». A través de ella, el héroe encuentra las claves necesarias y desoladoras para pensar su realidad, confirmando que todo conocimiento es forzosamente intersubjetivo. Por otra parte, es la experiencia metafórica la que devela la significación triste del mundo y vuelve a hacer presente el límite de la lucidez. También en la revelación metafórica anida un peligro que se despliega conjuntamente con ella: no hay saber sin ruina y no

¹¹³ La indagación, develamiento y administración del secreto que transmite la representación es un recurso estructural fundamental en la narrativa de Díez (Velasco Marcos, 1999). El caso que más se aproxima al mural de Tolibio, es el de Orestes Enebro, el personaje imaginario engendrado por los lisiados de *La fuente de la edad* con los miembros que a cada uno le falta. En esa novela, uno de los integrantes de la «Peña» decide representar a Enebro y su pintura se convierte en el reflejo cruel de la deformidad y la desmesura (2000:33). Contemplados en el espejo de la pintura, los integrantes se abandonan a la penuria y la tristeza vital.

hay lucidez sin desgracia. En esta novela, el precio de contemplar el mural es la liberación del monstruo desenfrenado que incrementará la ruina de Vulcano.

La representación-espejo del mural devuelve inevitablemente la imagen de su creador, Tolibio. Como opina Beruelo, la «prisión» de los poetastros captura también a su creador: «El peor pintor de la historia de la humanidad dedica un mural a los malos poetas... Es el espejo deforme de sí mismo.» (237). En la «conquista de lo ajeno», esa aprehensión del otro compromete profundamente al yo-creador.

El lector es el otro elemento fundamental del acto de lectura que acontece allí, porque la profundidad de la metáfora del mural «estalla» en quien la devela. Ese hallazgo alimenta su imaginación y su memoria, «rehace al que lee» (Díez, 2000^c:136). La contemplación secreta del mural es un hito fundamental en la travesía lectora de Fermín porque posibilita la confrontación entre la metáfora de Tolibio y la del «naufragio» en la carta de Saelices. Confirmaciones, diálogos, contradicciones, todo se funde en la vivencia del iniciante emocionado:

Entre los rostros de la expoliada muchedumbre, de los bienaventurados indignos que ascendían desnudos al falso Parnaso de su falsa gloria, no había el más leve indicio de piedad, todos los gestos eran deudores del agravio que les desterraba de sus ilusiones y quimeras, reconducidos en el torpe rebaño que igualaba su infortunio. (199)

Ante la crueldad y el odio que supura esa representación, la «piedad» del héroe pone de manifiesto otra de las características que lo particularizan: la *humanitas* (Savater, 1992) que cifra en la sensibilidad y la emoción, más que en la dureza de corazón, el recurso para afrontar cualquier aventura. Al igual que la figura de Yebra, la contemplación del mural se convertirá en obsesión inevitable para Fermín, como la que persigue a Sentines o a Villada. Pero el mural expresa también una visión estética que hace de Tolibio el más estricto-

to e inquisitivo crítico: «Líricos de mierda que holláis las sagradas metáforas, que envilecéis las estrofas...» (201), que usaron el Santo Nombre (¿Saelices?) en vano (198). Tolibio castiga el despilfarro, el uso irresponsable del «don» artístico que enaltece los sentimientos y las emociones y sin el cual, caeríamos en el desenfreno de nuestra naturaleza (como el gato Melicio). Así, arte y naturaleza aparecen como polos que el poeta debe dominar con pericia y responsabilidad.

El acto «sacrílego» de los poetastros conlleva el castigo en esa «posteridad indigente y clandestina» en esa prisión que Tolibio les ha construido hasta la eternidad (202). La memoria (o mejor dicho, el olvido) se implica en una visión conjunta que vincula el mural, el pasado romano y el cine: en el futuro, sin una clave de desciframiento para entender el mural, no habrá memoria posible para decodificar ese «Parnaso perverso» de seres extraños, aprisionados en un mundo incomprensible. Pero la búsqueda de la memoria es también una búsqueda imaginativa, la aventura de develar el misterio de los otros tal como lo está realizando Fermín.

Tolibio, «la única continuación del absurdo hilo de Ariadna» (192), es además del monstruo, el artífice y guardián del mural. El dios Vulcano, inventor del rayo, aún siendo cojo y tullido fue el único autorizado por Zeus para desposar a Venus. El delirio piromaniaco de Tolibio recupera la simbología mítica de ese dios, asociado por su oficio al fuego y su poder. La imagen del fantasma «encadenado» con las cintas de película con las que piensa incendiar el Lesmes (capítulo 31) confirma esta referencia. Pero también se recupera la referencia a Vulcano a través del motivo del marido engañado: el asedio de los pretendientes que codician a Venus impulsa al cojo a inventar un artificio que delate y escarmiente las infidelidades. Tolibio es también un custodio celoso que castiga con rigurosidad. Ese amor enfermo se materializa en el cuerpo de Eloína: «Los moratones y las magulladuras ensombrecen con un color tumefacto las espaldas, las nalgas y los muslos. Los sollozos de Eloína derivan en un largo llanto» (286).

Vulcano es además un dios industrioso, aquel que opone a la adversidad su inventiva¹¹⁴. Ante eso, Tolibio opone su mural, que es escarmiento y también creación de un mundo autónomo. Sin embargo, el humor vuelve a escamotear la representación con un guiño de ojo en la figura del Pantocrátor-Saelices, contraviniendo todo el dibujo y convirtiéndolo en un espacio ambiguo y plurisignificativo. El ojo averiado del mural de Tolibio cifra, en lo que tiene de deformidad, su efecto más preciso: complejizar las interpretaciones a partir de la misma ambigüedad que nace de considerarlo «alguna taimada burla» (el guiño) o un simple defecto físico. Si es lo segundo, la potencia alienadora del Archivo irrumpe en el ámbito mitificado de la cripta y el ojo caído del Dios se equipara, por ejemplo, al de otro servidor del Archivo como es Celso (47). Si no es un defecto, entonces es la seña cómplice y esquivada que desbarata las líneas del dibujo y confirma la aureola lúdica que Renedo (capítulo 8) siempre atribuyó a Saelices.

El efecto humorístico de la seña resignifica el mural de Tolibio en una doble dirección: **profundiza la caricatura**, porque degrada y ridiculiza (en clave valleincliniana), pero también **alivia y reconcilia** la visión descarnada que Tolibio ofrece. El humor introduce la complejidad como dimensión comprensiva de la realidad. Tal como señala Castro Díez (1998:295), se retoma cierta tradición del grotesco, con el esperpento de Valle-Inclán como su realización más profunda. De ese grado extremo de deformación se distancia Díez, ofreciendo «una visión más romántica, al alternar una óptica distanciada que permite la distorsión con otra visión cómplice y sentimental de los personajes» (1998:295). En este sentido, asume la deformación como un medio de descripción y no como un fin en sí mismo, porque la deformación de sus personajes no anula nunca cierto reducto de dignidad. La imagen de Saelices guiñando un ojo es, desde este punto de vista, la metáfora más explícita de esta potencia humorísti-

¹¹⁴ Además de ser el creador del escudo de Hércules, de las armas de Aquiles y de Eneas, en otra versión del mito griego se lo destaca como creador de unas «estatuillas de oro» que luego Zeus animó, originando la humanidad.

ca que salva a los «héroes del fracaso» de ser antihéroes trágicos por esa dignidad seminal que se les reconoce.

La ambigüedad del mundo por donde deambula Bustarga lo obliga a asumir una mirada oblicua y a desacreditar cualquier versión que asuma monolíticamente la pretensión de verdad. En ese espacio lábil, donde se intersecan la felicidad mediocre de estos «bienaventurados» poetastros y el peligro felino y desesperante del Hades donde viven Tolibio y Melicio, se fragua uno de los aprendizajes fundamentales del héroe: el que emana precisamente de ese «estallido» metafórico que permite experimentar la tristeza vital. A partir de estos elementos, consideramos que este pasaje no puede prescindir de una lectura mítica que recupere el juego complejo que propicia el mito de Vulcano y Venus, el del Minotauro en el laberinto y el del héroe en su descenso a los infiernos. Todos ellos son reformulados a través del humorismo, mediante un difícil equilibrio tragicómico para todo el episodio del cine Lesmes que es fundamental para comprender la inclinación trágica que asume la novela.

d) *Frente al gemelo: el pullus trepidus*

El segundo «clímax narrativo» de la novela lo constituye la «expedición veterinaria» en la que participan Villada y Bustarga, tras un engendro genético huido, el *pullus trepidus*, invención de Villarente para potenciar la virtud alimenticia de la carne de pollo.

La noche y el laberinto vuelven a ser elementos centrales en la configuración de la atmósfera: «la noche enredaba el ovillo absurdo de nuestros pasos» (253). En un clima de intenso onirismo, el paisaje de la aventura se transfigura en un territorio extraño, conversión que propicia además lo absurdo de la encomienda y de la criatura a capturar: «un territorio diferente, adonde me había asomado persiguiendo una estrambótica quimera en la que no podía creer» (255). Junto a ello, el invierno y el palor lunar reflejado en la superficie del río, contribuyen a la creación de un ambiente profundamente desrealizado, asociado a lo mortuorio y lo funerario:

La luna rielaba sobre la superficie del cristal calmado. Era una luna de invierno, pálida y fría, y en el espejo del agua parecía deshacer su faz más secreta, como si el líquido diluyera sus reflejos fúnebres, la llama helada de los cirios que palpitaban en su interior. El brillo del cuarzo se transformaba en una luz votiva que llenaba el río de un resplandor funeral, a cuyo reclamo podrían regresar a la superficie todos los ahogados de su historia, los cuerpos cautivos que el limo retuvo en las profundidades. (255)

En esta descripción de intenso lirismo, la metáfora acuática realza su faceta negativa: la de las víctimas que son convocadas en una especie de *nekyománteia* [consulta oracular de un cadáver] que auspicia la luz de la luna¹¹⁵. En este marco, acontece la contemplación del engendro. El animal se convierte en el espejo viviente que hace visibles, en el extremo de su deformidad, los defectos y la precariedad que definen al ser humano. Esta función espejada admite dos posibilidades: en primer lugar, la del **espejo plano**, donde el vínculo confirma correspondencias entre dos identidades que se explican mutuamente. Es el caso, por ejemplo, de la potencia sexual que Melicio («la bestia lúbrica») y Tolibio comparten como rasgo: «Él siempre puede» (289), reprocha Eloína a un Fermín extenuado una noche de extravío sexual (capítulo 28). Pero el reflejo también puede ser de un **espejo cóncavo**¹¹⁶ que desenmascare lo aparente y subraye el contraste, la deficiencia, la limitación: esta posibilidad es la que se explota en la figura del «pollastrón».

El héroe vuelve a afrontar una prueba, esta vez en la *cueva-morada* que la noche y el sueño han tejido para alojar a la absurda alimaña que abreva dificultosamente en el río: el *pullus trepidus*, el

¹¹⁵ Carlos García Gual (2001:52-53) diferencia esta evocación de los espíritus de los muertos de la *Katábasis* o bajada a los infiernos. En la *nekyománteia*, el héroe no se desplaza sino que, tras cumplir los ritos fúnebres prescritos, se encuentra **entre** los muertos.

¹¹⁶ Eco de aquel espejo del Callejón del Gato, en la aventura nocturna de Max Estrella por un Madrid absurdo y terrible que Valle Inclán nos ofrece en *Luces de bohemia* (1920).

«pollo monstruoso que temblaba desde el pico a la pata con un temblor enfermizo» (257).

Tanto su nombre científico en latín¹¹⁷ como su nombre común¹¹⁸ juegan con algunos sentidos que enriquecen su significación. El monstruo no lo es tanto por su deformidad sino por el efecto que produce en quienes lo contemplan: «-Me miro en su desgracia...- le escuché decir [a Villada], casi en un sollozo.» (254). El aumentativo incrementa a su vez la sensación de desproporción, jugando con la alusión a la engreída pretensión de los poetastros que se creen poetas. En este pasaje, el humorismo se apacigua para acentuar el efecto patético de la visión y convertirla en una vivencia triste y desolada, en el extremo de la lucidez. A partir de la atmósfera onírica, el héroe reconvierte la vivencia en una pesadilla, «un mal sueño» como aquel vivido en la cripta del Lesmes:

Tenía la sensación de que en el mismo espejo de las aguas donde nos mirábamos había algo que nos concernía, que entre la amorfa imagen que no lograba delimitar y tantas otras de sueños propios y ajenos, existía una indeterminada correspondencia, como si todo confluyera hacia el descubrimiento de una máscara oculta, de la figuración de una larvada pesadilla en la que, al menos por ahora, estaba más cercana la piedad que el miedo. (256)

La deformidad delata la inautenticidad del mundo, desbarata la simulación ya resquebrajada por la lucidez de las mujeres. El pollastrón es la metáfora viviente que permite «leer» el mundo: empatía, piedad, el héroe se hace cómplice con el discurso patético que

¹¹⁷ La traducción sería «pollo tembloroso o inquieto» aunque puede enriquecerse a partir del doble sentido del adjetivo singular masculino *trepidus*, referido tanto a lo que es inquieto/turbado/tembloroso como a lo que hace temblar, lo que resulta alarmante o pavoroso. (Dicc. Vox, 1984).

¹¹⁸ «Pollastrón» es el aumentativo (con sufijo *-ón*) derivado de «pollastro» (raíz latina *pullaster*, *-tra*, de *pullus*, pollo), sinónimo de «pollastre» que significa tanto «pollo o polla algo crecidos» como «jovenzuelo que se las hecha de hombre» en el habla coloquial. (Dicc. RAE)

trasluce la monstruosidad de la criatura. Pero el animal también es el resultado de un entorno que restringe con dolor: «La única pata en que tan precariamente se sostenía le daba un penoso aspecto de mutilado» (257). Alineado en la cadena de lisiados y amputados que pululan por las obras de Díez, el pollastrón se convierte en crítica a la chatura del entorno social y denuncia de la arbitrariedad «glotona» del poder, porque la amputación de la pata ha sido el precio que la ciencia tributó al poder, en una cena cruel que reunió a mandatarios y otros «confabulados amigotes» (263), entre los que se encontraba Villada.

«Somos pollastrones, Villarente –dijo Néstor con los ojos nublados- Seres anómalos, tanto cuando hacemos versos, sean buenos, malos, evidentes o secretos, como cuando ejercemos la ciencia, sea ésta infusa o difusa o confusa...» (266). Pollastrón y poetastro, deformidad y fracaso se hermanan en esta visión culposa de Villada que interioriza el pesar existencial y hace propia esa deformidad.

El *pullus* es el que hace temblar, el que provoca el estremecimiento porque en la concavidad de su reflejo devuelve una imagen más auténtica que la de todas las simulaciones con las que estos poetastros se han apertrechado para afrontar su mediocridad. El pollastrón es un *gemelo* y esa identificación alude a lo que Campbell (2001:223) define como la lucha con el hermano-guardián en el cruce del umbral: en la expedición «veterinaria» se opera un ingreso a un nuevo territorio peligroso y desconocido que es el de la lúcida revelación que atormenta a Villada y a Sentines. No hay lucha sino encuentro, traumático y fugaz, con el gemelo.

Como hemos señalado, la lucidez acarrea cierta degradación. En este caso, el precio es el presagio de la muerte, vislumbreado en la relación entre el ahogo de la criatura en el río y la penitencia de Sentines: «Era el sueño de Sento Sentines lo que la noche arrastraba y una honda desolación me llenó el alma, como si en el interior de aquel sueño mojado se fuese también la vida y la quimera de su dueño» (258). Muertes entrelazadas, la noticia del deceso del eremita se conocerá poco después, en el capítulo 29.

En el relato de Villarente, la historia triste del *pullus* se equipara también a la de Saelices (261), bajo la imagen de aquel poeta «lisiado» que se negó a la posteridad, ocultándose tras la máscara del poetastro. Pero Bustarga desbarata para sí esta idea, pues sabe que la trepidación (temblor) de Saelices no proviene de su inspiración «amputada» sino del efecto de su obra secreta, proyectada desde el Archivo para activar la memoria.

En el pesar de Villada, el *pullus* es la metáfora de la condición más profunda y sincera del ser humano y nada puede hacer contra ella la poesía más que asestar algunos cortes sin daño: «Me río yo del vil metal reconvertido en el oro que sublima nuestra precaria condición...» (266). La poesía es una simulación más, ilusión que los desdichados anteponen a la caducidad de la vida sin redención posible.

En este sentido, el gesto de Saelices se distancia de la postura más abúlica y ensimismada de Villada porque el instrumento poético se convierte para el primero en un movilizador del otro que lee en la posteridad. El estremecimiento que provoca Saelices construye un diálogo entre las metáforas del mundo que propone y la significación particular que el lector (Bustarga en este caso) les asigna. El episodio del *pullus* significa un aprendizaje fundamental en la travesía lectora de Bustarga que aprende, sin postrarse, a ver y verse en la tristeza, la deformidad y la existencia trepidante del espejo cóncavo que es ese adefesio genético.

e) *Eloína o la rendición ante la diosa*

Joseph Campbell (2001:104) señala que el mitema del *encuentro con la diosa*¹¹⁹ representa el matrimonio místico que tiene

¹¹⁹ Este mitema no aparece en el esquema propuesto por Villegas. Sin embargo, consideramos que puede agregarse en este análisis a partir de la funcionalidad específica del personaje de Eloína. En el esquema presentado, podría ser incluido en la instancia de *Iniciación*, como una combinatoria compleja con elementos de otros mitemas (*el encuentro*, *la experiencia de la noche* y *el descenso a los infiernos*). Como motivos que lo sostienen, figura en nuestra descripción el de la *primera vez* (las prime-

lugar «en el nadir, en el cenit, o en el último extremo de la tierra; en el punto central del cosmos, en el tabernáculo del templo o en la oscuridad de la cámara más profunda del corazón». El encuentro amoroso entre Bustarga y Eloína¹²⁰ también tiene lugar en un espacio particular: el gabinete donde Beruelo tiene «secuestradas» las infinitas estatuillas de santos y mártires con los que «negocia». Este desplazamiento de las figuras religiosas provoca la sacralización del espacio que guarece el otro recinto, aquel «nicho descolgado del mundo» (229) donde está el catre, habitación equiparable al espacio simbólico central del encuentro entre diosa y héroe.

Al limbo mítico y seguro¹²¹ de ese habitáculo es conducido Bustarga tras un derrotero que amalgama la fiebre, la euforia y la embriaguez. Ese entrecruzamiento genera una aureola de misterio que convierte a Eloína en un ser extraño. Esa percepción constata además el efecto subyugador que ejerce esa mujer sobre el héroe:

En el merodeo por las callejas, que tranzaban su laberinto en las fronteras de la noche, la seguridad de haberla encontrado me hacía feliz y percibía que no era una felicidad inconfesable, que me perteneciera como una ilusión más o menos ingenua, sino más profunda y acaso compartida, un hallazgo que sostiene ese temblor de las cosas que ata el destino, como puede leerse en algunas novelas. (220)

ras experiencias, sexuales en este caso, que vive el héroe) y el del *amor* (salvación temporaria o definitiva).

¹²⁰ En *La fuente de la edad* hay un pasaje fugaz que tiene lugar en el Archivo donde Sariegos trabaja. Allí viene a visitarlo Eloína Puentes, una conocida que Sariegos no se alegra tanto en recibir, para pedirle que vaya a «verla». Figura ambigua, el aparente desprecio del empleado se conjuga con la fascinación sensorial por su perfume: «Jacinto distinguía, a la vez, aquella figura que exageraba el orgullo profesional, el desprecio ante su atención, y el penetrante perfume que anidaba sobre su memoria como un fuerte chasquido lleno de intensas emociones.» (2000^a:227)

¹²¹ Las paredes repletas de marcos vacíos resultan significativas: sin pintura, no hay representación. Tanto el cuadro de Orestes Enebro (*La fuente de la edad*) como el mural de Tolibio representan espejos desolados de la condición fracasada. Los cuadros vacíos ofrecen la seguridad del espejo roto.

En la aventura ficcionalizada por el barrio de Vulcano, el héroe mitifica el extravío cómplice y afiebrado para convertirlo en un feliz abandono del mundo, con un tiempo y espacio caducados por el influjo transfigurador de la diosa: «Los pocos pasos que debía dar me parecieron más extraños, igual que si el suelo se desvaneciera bajo ellos.» (223).

Negada a la contemplación directa, la mitificación de Eloína como diosa le confiere cierto halo de ambigüedad. De allí el recuerdo primigenio de su rostro, donde se entremezclan cine y realidad para ofrecer una imagen difusa y hasta irreal (218), o la curiosidad del lector-Bustarga frente al transformismo que hace ininteligible el semblante de la diosa:

De la oscuridad del Degaña a la luz cenicienta de la tarde ya podía presentir alguna variación en Eloína, en su rostro, en sus ojos, en el gesto tan cambiante entre la dulzura y la dureza, en algo que sería imposible calcular porque cierto aire jovial, compaginado con la piel tersa y el brillo de los ojos, se transformaba de un día para otro en un semblante cansado y en una mirada de oscura melancolía que, sin duda, arrastraba más edad de la presumible. (219-220)

A esto se agrega el avasallamiento sexual del héroe, su captación por el amor posesivo y extenuante de Eloína: «como siempre sería con ella, mi voluntad no contaba para nada ya que, a su lado, esa voluntad no existía» (227). Según Campbell (2001:110), en la figura de la diosa se cifra la totalidad de lo cognoscible, la vivencia junto a ella otorga al héroe acceso al aprendizaje extremo de los sentidos: «La mujer es la guía a la cima sublime de la aventura sensorial». El motivo de las *primeras experiencias* se conjuga, en el caso de Bustarga, con la del *amor*, entendido como una experiencia precaria que alcanza momentáneamente cierto límite de intensidad:

El sueño nacía ahora del placer de sus manos, del placer de sus labios. Era un sueño quieto, detenido en la emoción de un sentimiento que no venía de la vida sino de ese otro espacio que es como

un más allá ajeno a este mundo (...) ya el placer estallaba y el sueño definitivamente me perdía en el otro extremo de la noche. (227-228)

El amor por Eloína es resorte de la escritura. La mujer, presencia inspiradora, se convierte en una potencia generativa con un efecto conturbador: el primer poema que Bustarga «arroja» al Archivo es uno de amor, para Eloína (215-216). Sin embargo, en el límite de la experiencia sensitiva se conjugan la poesía y la experiencia, en un proceso que agota la palabra y la avasalla al silencio del éxtasis. Al eco del nombre pronunciado en la soledad del Archivo («Eloína- musité, y en el silencio del Archivo volví a repetir ese nombre varias veces», 216), se contrapone el silencio exigido para sustanciar la experiencia de abandono total del héroe en la diosa: «-Eloína...-volví a repetir, y su mano se posó en mis labios» (228).

La filiación mítica Venus-Eloína encierra uno de los aspectos definitorios del amor en esta novela: la precariedad.¹²² El amor aparece como una escapatoria efímera e ilusoria frente a un entorno aplastante que lo vigila y lo inhibe. La cita en el cine Degaña, el encuentro en el «nicho» de Beruelo, todo convierte a ese amor en expresión del secreto y la clandestinidad. El encuentro amoroso conforma un ritual mítico que confiere al héroe un saber definitivo: la *lección del éxtasis*, aunque hay en lo profundo de este aprendizaje cierta peligrosidad agazapada de detención para la aventura heroica. La mujer se convierte en tentación y el rito del amor deja de ser un proceso (re)generativo del mundo. Sobrepasarlo, sobreponerse a esa «dicha

¹²² También en otras novelas, la inminencia de la delación o del espionaje convierte los encuentros amorosos en una experiencia efímera y perentoria: Marcos Parra, en *Las estaciones provinciales*, en los encuentros con Claudia y Tina, interrumpidos por la policía y por la dueña de la pensión respectivamente; el encuentro furtivo entre Chon y Ángel en la cueva de las Cristalinas (*La fuente de la edad*); en *El espíritu del páramo*, la amenaza de la delación de Surco, el perro testigo de las infidelidades. También en *La ruina del cielo*, los relatos en los apartados 35 y 44, o el relato del amorío entre Fordián y Lila, en «El limbo de los amantes» (*El eco de las bodas*).

desastrosa que alivia la quimera de padecerlo» (328) es también una de las tareas heroicas.

Eloína termina la relación (capítulo 28) pero en el preludio de esa ruptura, el desenfreno de los sentidos se entrefiere con la ebriedad y la ensoñación en un derrotero sexual por los servicios de los bares del barrio:

Ni el hervor de sus llagas, los espacios de aquella piel lacerada que marcaban su desnudez, era suficiente para contener el acoso, y en la penumbra helada de los servicios yo sentía las acometidas que me incitaban a confabularme en el juego amoroso, como si en ese juego debiéramos compartir alguna emoción prohibida para la que ya no estábamos dispuestos, porque la ginebra había logrado apaciguarnos en una serena frustración. (288-289)

La desaparición de Eloína no es azarosa sino ritual, tal como lo anticipaba la metáfora de Sentines: una araña que, entre amor y ausencia, teje la trama de un castigo terrible que culmina con el abandono y el olvido. Otro rasgo ritual: el día de la ruptura con Bustarga, el 12 de diciembre (276), se cumple un aniversario más del suicidio de Yebra. Según el mito, tras la muerte de Adonis, la diosa Venus fue autorizada a pasar seis meses en la tierra para concurrir a las fiestas en honor del amante, y los otros seis, en las profundidades del Hades. Así, el regreso de Eloína al lóbrego y cavernoso Lesmes-Infierno puede ser interpretado como un retorno de la diosa junto con su esposo, Vulcano-Tolibio, una vez consumada la fiesta.

El segundo peligro que encierra *la lección del éxtasis* es la exacerbación de lo instintivo, la desmesura de aquella condición «bestial» que hay que aprender a domesticar, «dándole de comer» según Beruelo (232) o enalteciéndola a través del arte según Tolibio (204). Fermín recorre los dos caminos, a través de la experiencia sensitiva con Eloína y de la artística con la poesía. En el éxtasis, ambos métodos se solapan y se confunden.

La figura de Eloína comparte la mirada lúcida de las otras mujeres. Sus advertencias, sin embargo, están signadas por el rencor

hacia su padre y en su accionar, la hija demuestra un carácter contradictorio: la «huérfana» extraviada y enferma decide adentrarse en el Lesmes junto con el fantasma absurdo y su bestia desahogada. En esta determinación que confunde lucidez y extravío, se confirma la ambigüedad esencial de este personaje, un ser defectuoso, lisiado, tal como se presiente en la cojera que el héroe supone: «nunca logré saber a ciencia cierta si Eloína Saelices cojeaba, si ese mínimo defecto era real o puramente imaginario, como tantas cosas en ella.» (178). Cumplido el rito del amor y los sentidos, Eloína cede su lugar al último de los guías en la novela: Beruelo.

f) La inminencia y la revelación

Los dos últimos capítulos de la novela completan el camino iniciático de Fermín. En este pasaje vuelven a hacerse presentes los mitemas de **los laberintos, el morir-renacer y el camino con obstáculos**. El efecto desrealizador que venía acentuándose, con las escenas centrales del Cine Lesmes y el pollastrón, se condensa en el extravío total que le impide al héroe poder reconstruir con precisión las jornadas antes de su encuentro definitivo con Saelices.

La aventura se inicia con la inminencia trágica que sugiere la ausencia de Eloína. Esa tensión se resuelve en la visita al Lesmes que ha sido incendiado por Tolibio. El cine ha devenido además «mausoleo» de Melicio; Eloína se ha marchado. Todo esto origina un extravío etílico que dura tres jornadas y acarrea a Bustarga su primer apercebimiento laboral.

Domingo Luis Hernández (2003^a) detecta un contraste entre el dramatismo del penúltimo capítulo y el desenfreno del último. En conjunto, lo interpreta como un guiño irónico que la novela intenta transmitir:

La desazón, los malsanos indicios de asesinato, han de concluir en una sonada juerga. Se dejan al margen las exigencias formales de las novelas detectivescas; se asume una condición de los seres huma-

nos: ser herido por el dardo del amor es tan consustancial en nuestras vidas como ser tocados por el dardo de la vida. Es decir, el drama y el poema vital que lo contiene deben buscarse en otro lugar. (2003^a:253-254)

Beber para olvidar es la única premisa de la aventura que se desarrolla desde ese momento bajo la guía de Tolibio y Beruelo, en un movimiento que desanda el camino heroico para instaurar la sensación de regreso. El viaje es nocturno y la amenaza de la luz es eludida en los refugios reparadores durante el día. El sopor y borrachera se adueñan de la situación y extinguen toda conciencia del tiempo y el espacio, los anulan como dimensiones lineales para plegarlas a las necesidades cíclicas del propio derrotero: durante la noche se bebe, en el día se descansa. El héroe y sus acompañantes quedan integrados a una dimensión difusa de eternidad, la de los bebedores «sepultados» en los bares, «como habitantes de ese reino imperturbable que es un más allá donde nada brilla ni se mueve» (324).

En esta *fiesta* de iniciación, el exceso funciona como elemento instaurador de un mundo diferente al de la rutina cotidiana. La «juerga» de los tres bebedores representa un alivio de humorismo frente a la condensación trágica de la novela mediante el viaje por los recodos de un **laberinto enmarañado**. Pero es también un episodio de resonancia mítica: la exaltación etílica regenera la vida y promueve la embriaguez imaginativa. Si antes la bebida era el aliciente de la locuacidad y el diálogo, en este último pasaje se convierte en el elixir que liban los iniciantes en el rito transfigurador del mundo. La aventura imaginaria, en «una noche de éstas, equilibradamente libertaria y beoda, que es como nos gustan, promueve la vida donde ningún fantasma de la realidad puede cobrárnosla» (Díez, 1999^c:69). Asimismo, la aventura en el laberinto convierte ese derrotero en un **camino obstaculizado**: «El demorado camino debió contar con todas las trabas y desorientaciones porque el barrio lo alcanzamos hacia el amanecer (...) Sé que en más de una ocasión Tolibio se nos perdió.» (323).

El mitema del **morir-renacer** aparece en la novela como una pérdida de conciencia, seguida de una recuperación de la lucidez. Para el héroe, el retorno desde ese «más allá» que ha instaurado la *fiesta* se presenta como un proceso complejo, profundamente intersubjetivo, que requiere del guía-Beruelo para reconstruir y ordenar los sucesos:

Mi posterior lucidez está en principio contagiada por las imágenes del sueño y la memoria que confluyen a partes iguales y en ráfagas y sensaciones más o menos fragmentarias e indeterminadas. Llegar a delimitar esa lucidez, a sentirme dueño de ella, es un esfuerzo costoso al que me ayuda Beruelo, que domina estos trances, porque su existencia está, en buena medida, en ese más allá que es un abismo donde poco a poco las posibilidades de regreso son menores y las que quedan sólo se conocen sabiendo que, al fin, la eternidad es irremediable. (325)

La narración en pasado cede a un breve pasaje en presente, expresión de la vivencia desvalida y confusa del héroe en su despertar (325). La resaca es el signo corporal dominante, al que se suman la tristeza por la ausencia de Eloína y la confusión frente al desordenado mapa de hallazgos que aún no ha podido desentrañar. El rito de la libación marca una inminencia: el iniciado ha pasado las pruebas y está listo para contemplar y asumir la revelación final.

Blas Matamoro (1982) señala que todo el esquema heroico puede ser concebido como una gran *agnición*, sostenida a partir de reconocimientos parciales. En ese proceso de anagnórisis, el otro cobra una importancia fundamental porque es su reconocimiento el que confirma la condición heroica (1982:416). El secreto de Beruelo¹²³ y el de Fermín se entrecruzan y se revelan mutuamente, ajenos a un esquema causal y más próximos al reconocimiento recíproco

¹²³ Eloína también conoce el secreto (328). Su silencio no implica un «escamoteo» informativo, sino un deliberado plan de olvido, por el odio que mantiene hacia su padre.

que ha promovido la confianza y la complicidad durante las jornadas de borrachera: «No sé si el secreto de Miguel surgió en justa correspondencia al mío o si en su ánimo ya estaba hacerme partícipe de él.» (327).

La nieve de la mañana invernal, asociada por su blancura y su quietud a lo mortuorio (Calvi, 1999:164)¹²⁴, condensa metafóricamente la atmósfera de la revelación. El entorno se subjetiviza al punto de convertirse en trasunto interior: «Esa lentitud helada de los copos era como una figuración de mi propia voluntad y en su caída percibía el sosiego de la memoria que iba restaurando los recuerdos al tiempo que la conciencia recuperaba su lucidez» (328). La idea de cerco nevado intensifica el clima de misterio e inminencia que tamiza toda esta escena. Construida con gran maestría descriptiva, esta escena confirma el cumplimiento de un ciclo o una «simetría», el cierre de un «círculo» que une dos vivencias y dos destinos de errancia, Saelices y Bustarga, «ambos perdidos en el mar de la vida.» (329).

Según Campbell (2001:137), en el mitema de la **reconciliación con el padre** «el héroe trasciende la vida y su peculiar punto ciego, y por un momento se eleva hasta tener una visión de la fuente. Contempla la cara del padre, comprende y los dos se reconcilian». Este entrecruzamiento de miradas es el rasgo más preciso para describir el encuentro con Saelices. La experiencia inhibe las palabras porque son ineficientes para dar cuenta de la «angustia» y la «emoción» del héroe: «Me era imposible decir nada», «Me acerqué, incapaz de decir nada» (331). La vivencia sólo puede cifrarse en la comunicación que el cuerpo conoce y propicia: «yo estreché la mano cerrada sobre la bola de miga de pan entre las mías» (331). Contemplar a Saelices implica, en cierto modo, desbaratar el mito, encarnarlo en la figura senil de ese anciano que mira caer la nieve por la ventana de un

¹²⁴ En apoyo de esta interpretación, podríamos mencionar sólo dos de los múltiples ejemplos que presenta esta metáfora recurrente en la obra de Luis Mateo Díez: la escena desoladora final de la ciudad nevada en *Las estaciones provinciales*, o la joven Dorina confundida en su suicidio con los copos de nieve sobre la ciudad, en *La fuente de la edad*.

asilo. En su rostro, el héroe no encuentra el guiño cómplice del Pantocrátor, sino la mirada vencida del fugitivo anciano: «los ojos desorientados de su ruina, como si en la derrota de su memoria quisiera encontrar un gesto agradecido de reconocimiento.» (331).

Para Ricardo Senabre (1999), los diversos motivos que aparecen en la narrativa de Díez articulan un tema único: «la concepción de la vida como degradación, como ruina, como algo condenado irremisiblemente a la extinción y al olvido.» (1999:37). La figura y la enseñanza de Saelices resultan coherentes con esta apreciación. La ancianidad del ex empleado admite dos interpretaciones diferentes. Por una parte, representa el agotamiento vital al que todo individuo está destinado, o «condenado», según la lectura disfórica que hace Díez de esta etapa vital como oscurecer de la vida¹²⁵, a pesar de reconocer la sabiduría de la edad. Pero la ancianidad de Saelices admite también una lectura política: aquella que interpreta ese estado final como efecto de una alienación. Sin pretender simplificar la riquísima significación de esa imagen en un esquema causal, aludimos en esta segunda interpretación a la preeminencia que Díez asigna a la «atmósfera» para interpretar la personalidad de sus personajes. Desde esta lectura, la opinión de Venero se convierte en presagio: la función avasalla la intimidad y la anula en un proceso irreversible. El dispositivo del Archivo afecta al cuerpo (los párpados caídos, la disfunción sexual) y la mente (tedio, abulia, ostracismo), regula violentamente la subjetividad, se impone y se perpetúa en ella. Así, la tristeza de Saelices es una constatación de alcance universal, pero puede ser también una secuela, el efecto de un tiempo terrible de posguerra impregnado en las mentes y los cuerpos: «La tragedia de nuestra guerra tiene su mejor medida, más allá de las atrocidades, en la pena huma-

¹²⁵ Remitimos a *El oscurecer* (2002), novela que narra el retorno del pastor Rapano a Celama para morir. El glaucoma, el sopor, el decaimiento, la confusión de los sentidos, los recuerdos y la imaginación hacen del Viejo un personaje continuamente extraviado en el límite del sueño y la irrealidad. Según José González Boixo (2003:556) se trata de «una novela triste porque es un relato sin futuro, la narración de una vejez depauperada, de la ruina humana, del hundimiento en la nada».

na, en la miseria moral, en el desamparo de quien no entiende nada.» (Díez, 2000^c:111)

El rastro del fugitivo-Saelices ha movilizado al fugitivo-Bustarga. El viaje heroico es un camino en pos de una «ejemplaridad», un suceso de vida que nutre la experiencia del vivir (Díez, 2003^c) y transfigura la aventura en un acto de memoria necesario e imperioso. La manía de las bolas de miga en Saelices se compagina con esta pretensión memorial, porque representa el gesto que apega al mundo y el rito conmemorativo que conjura la ausencia del amigo muerto, Yebra.

¿Qué representa Saelices? Para responder a esto, podríamos recordar aquel principio fundamental de la Institución Libre de Enseñanza en que Díez se formó:

(...) hacer de la vida la escuela y de la escuela la vida, lo que se compadece muy bien con eso que Cossío menciona de las cosas, de las lecciones de las cosas, de que el niño está en la vida, está entre ellas, y con todo lo que hay en el mundo se aprende y se vive, porque se aprende para vivir y se vive para aprender. (Díez, 2004^c:54-55)

La lección de la tristeza se concilia muy bien con esta idea de las «lecciones de las cosas», un aprendizaje en la vida de Bustarga y la vivencia de un aprendizaje. Luego de asumirlo, su ejemplaridad debe ser comunicada por el héroe, sin olvidar que recordar es imaginar lo que se cuenta. Bustarga es el custodio de la obra secreta del naufrago, cuya existencia ya ha olvidado la memoria extraviada de Saelices. La travesía lectora del héroe lo ha convertido en el único poseedor del código para desentrañar el mundo y hacerlo inteligible, el único capaz de descifrar el cúmulo de poemas que acaso siguen navegando en el Archivo. Ese es el premio y el riesgo de asumir la «memoria sagrada» y acercarse a la desgracia, como le indica Beruelo: «Conviene que sepas lo que sobrevive de esta historia porque después de lo que me has contado **te pertenece más que a nadie...**» (329. Énfasis nuestro). Como subraya Matamoro (1982), esta nueva identidad del héroe

emerge del proceso autobiográfico que ha sobrellevado y no de la «recuperación» de una identidad originaria que se ha perdido. Ni el humor ni la ironía de los capítulos anteriores pueden aliviar la potencia desoladora de esta imagen final. Hay, según Castro Díez (1998), una «lección moral» predominante en estos finales desesperanzadores: subrayar la fugacidad e imposibilidad de todo escape que intenten estos personajes frente a la realidad que les tocó vivir:

La balanza de lo tragicómico se inclina definitivamente hacia la tragedia y el argumento y contextualización concretos de cada obra transfieren su significado a una lectura más profunda y general sobre la condición humana. (1998:295)

La nieve, el malestar de la resaca, la ausencia de Eloína, todo contribuye a convertir el enunciado de Saelices en la afirmación de una verdad demoledora y crucial. *El expediente del naufrago* participa de esta tendencia hacia lo trágico porque todo en la novela resume tristeza, mitigada de a ratos por el humorismo o la ironía, pero engarzada definitivamente en el aprendizaje de la inoportunidad y la desgracia que arrostran estos héroes.

III - El retorno del iniciado. Triunfo y fracaso del héroe

Ni por un momento se me puede pasar por la cabeza que el destino de un personaje acabe siendo el regreso a la vulgaridad de la vida normal y corriente, no hay personaje inolvidable que no mantenga la aureola de su exuberancia imaginativa o metafórica...

L. M. Díez. *La línea del espejo* (1998^b:48)

a) Los senderos irreversibles

La tercera etapa del viaje heroico es la más significativa porque condensa la idea sobre el mundo que el autor quiere transmitir. En muchas novelas de Luis Mateo Díez el desenlace nos muestra perso-

najes desanimados y entristecidos, varados en medio de un paisaje desolador, a veces nocturno e invernal.¹²⁶

El mitema del **regreso del héroe** alude a su necesidad de reencontrarse con su comunidad y hacerla partícipe del hallazgo que reimplante el cosmos y regenere el mundo. Por otra parte, la intensidad de la experiencia o el bienestar del Más Allá puede amenazar al retorno, por su influjo hipnótico y la enorme atracción que ejercen sobre el héroe: se trata del mitema de **la negativa al regreso**.

La novela de Díez culmina con el encuentro entre el héroe y su antecesor. La instancia del retorno está elidida y se intuye en algunas apreciaciones que el narrador dispersa en el texto. En un relato posterior (*La línea del espejo*, 1998) se retoma la historia de Bustarga. En ese texto, Marcos Parra le comenta al narrador que, tras la aventura, Bustarga enfermó y tres años después de la muerte del poeta, abandonó el Archivo. Sin embargo, es en el Archivo donde el narrador de *La línea del espejo* reencuentra al empleado que se muestra proclive a conversar sobre su experiencia.

La inoportunidad poética, la represión y la censura, la burocracia y su memoria inútil hacen de estos tiempos una época adversa para los «héroes del fracaso». Rechazarla es el acto voluntario que ellos asumen y en esa no-complicidad se cifra uno de los aspectos que permiten leer políticamente la búsqueda, por ejemplo, de Fermín Bustarga. Embarcarse en la aventura implica compenetrarse con esa valoración, a pesar de las sanciones o derrotas que acarree. Por otra parte, negarse al regreso es una consecuencia de afrontar lúcida-mente el mundo.

En la aventura de un héroe como Fermín, más que rechazo hay **imposibilidad** de regreso, porque la quimera es un camino irreversible que acaba suplantando la vida con la palabra y la imaginación. El mito del héroe, como viaje de retorno imposible, es reapro-

¹²⁶ Como ya señalamos, el desenlace de *Las horas completas* es más que elocuente al respecto: el incendio de la colegiata y el aprendizaje asumido en la aventura del viaje despoja a los canónigos de sus certezas para encerrarlos en el presente de la cápsula del auto.

piado en esta novela para mostrarnos a un Bustarga «demiurgo», construyendo el mundo imaginario de su encierro. Guarecido en el cobijo del Archivo, frente a la intemperie y la tristeza del mundo, la imagen final de Bustarga es la de alguien confinado al recuerdo de su antecesor. La «saelización» del héroe se ha convertido en una «simbiosis» profunda y su voz, «prisionera de la de Saelices» (Díez, 1998^b:35), no es más que un instrumento útil para revivir el mensaje desolador de su precursor y vencer así al olvido. Al narrar ese hallazgo, se instaura además un proceso continuo, un contagio de desánimo que afecta al que escucha ese relato desolado. Esa sensación la experimenta, por ejemplo, el narrador que se entrevista con Bustarga en *La línea del espejo* (1998^b:35): «Había dejado a Fermín en el Archivo y me extraviaba por las callejas sin mucho ánimo de llegar a casa». Zozobra, orfandad, desasosiego, tristeza vital, todas emociones que el héroe incauto afronta por no haber previsto la cera en sus oídos.

b) Tiempos tristes: ¿derrota y posmodernidad?

¿Puede eludirse este mensaje derrotista? Como señala Castro Díez (1998:211, 224), lo tragicómico cede en esta novela a lo trágico, a una visión pesimista, acorde en cierto modo con la sensibilidad posmoderna frente al destino heroico. En nuestros días, aquella «melancólica glorificación de la derrota como dignidad ante lo ineluctablemente adverso» (Savater, 1992:169) podría significar una directriz semántica dominante en la *cuenca semántica*.

Para la posmodernidad, concebida como una de las tendencias de la novela española contemporánea (Vance Holloway, 1999; Langga Pizarro, 2000)¹²⁷, el *acto poético* constituye un instrumento revitalizador insoslayable para oponerse al clima de alienación y deshu-

¹²⁷ En el estudio de Holloway, *Las estaciones provinciales* aparece ubicada en la línea histórica, dentro de la tendencia de la novela social; su contracara, la novela de la crisis del sujeto, comprende *La fuente de la edad*, *Las horas completas* y *El expediente del naufrago*.

manización que impera en nuestros días. En esta novela de Díez, según Holloway (1999), «El hallazgo del poeta decrepito al final de la novela recalca por contraste que el camino y la idealización de lo que podría ser la poesía han sido lo importante, no el pobre ser de carne y hueso hallado al final» (1999:284). Desde nuestra lectura, el hallazgo de ese ser es un elemento ineludible y fundamental en la búsqueda de Bustarga, fascinado desde el principio tanto por la obra como por la vida de Saelices. La imagen «decrepita» del poeta es la última en una larga cadena de hallazgos, inseparables de la búsqueda poética: el párpado caído de Celso, la disfunción sexual de Villada, el cuerpo escuálido de Sentines, la enfermedad epidérmica de Tolibio o la deformidad «trepicante» del *pullus*. Así, es más bien en la relación entre la realidad de la aventura y la versión imaginaria que se impuesta para sobrevivir donde radica la complejidad del concepto de fracaso heroico en Díez: un fracaso matizado, que opone al «fiasco» de vivir la voluntad lúcida e incansable del vividor. El efecto más perturbador y persistente del «aprendizaje del fracaso» reside precisamente en el contraste entre esos dos elementos: lo que se pretende *ser* y el deterioro psíquico y corporal que ocasiona el *estar* en el mundo.

Ángeles Encinar Félix (1990) considera que la recurrencia de experiencias de aturdimiento, fracaso, desesperación y caos son signos de una tendencia hacia la desaparición del héroe en la novela española contemporánea. Para Loureiro (1993), Bustarga relata lo sucedido sólo cuando se ha impregnado, «hasta la propia disolución», en la desgracia y la mediocridad del mundo que lo rodea. Y acaso en esta afirmación se encuentre la respuesta a la pregunta que nos planteamos: *El expediente del naufrago* es una novela con héroe, uno que reelabora el concepto mítico para especificarse y eludir el mensaje derrotista de la frase final de Saelices, porque el relato mismo, el «expediente» que Bustarga ha elaborado de esa vida «naufragada», es la expresión de una voluntad heroica que traspasa la derrota, recupera la «exhuberancia» metafórica de Saelices y reafirma su ejemplaridad. En su relato, Bustarga reescribe las «historias sucedáneas y finitas» que ha recogido y las reordena para mostrar los «ver-

daderos protagonistas de la crónica» (Hernández, 2003^a:255). En ese acto se implican una ética de la memoria y del relato. Grandes fabuladores, los personajes de Luis Mateo Díez comparten esa creencia común acerca del poder de la palabra:

(...) todo lo que mereció ser vivido seguro que merece ser contado, porque también contando se genera otro ámbito de realidad y vida, sobre todo si se hace ganando la intensidad que el arte concede a lo que se cuenta como es debido. (Díez, 2000^c:219)

La homodiégesis surge como resistencia al influjo del Archivo, es una estrategia en una contienda discursiva. Así, el héroe no es sólo el que conoce sino también el que puede contar «como es debido» lo valioso de la aventura. Al reescribir esa historia, Bustarga recupera una memoria distinta para los acontecimientos en función de cierta intención narrativa. Su maniobra narrativa adquiere así cierto carácter metafictivo que, al mostrarnos la urdimbre del relato, nos lo presenta como artefacto al servicio de la memoria sagrada.¹²⁸

En la crítica de Holloway a esta novela, se apunta que la focalización homogénea, junto con la uniformidad de la acción y la «carencia de variedad en las anécdotas episódicas e historias» de los bohemios hacen que el «agobio monótono sentido por los naufragos se traspasa de alguna forma al lector» (1999:285). Para Hernández, esta complejización homodiegética hace al sentido de la novela, que consiste en «fijar la identidad de un individuo, en ordenar las conjeturas y en prevenir al lector de los sentidos más allá de los significados superficiales» (2003:234). Bustarga aclara el mundo que va ilu-

¹²⁸ Resulta muy interesante la relación que plantea Holloway entre mito y metafiction, analizando la obra de José María Merino, otro integrante del «grupo leonés»: «un análisis más detenido de las novelas de Merino revelará que el mito y la metafiction están en una relación dialéctica en la que la metafiction ofrece una respuesta a los límites de la intervención mítica y ambos postulan una síntesis posible en el mundo narrativo así como en la identidad del sujeto contemporáneo. Esta síntesis, y el relativismo medular con respecto al sujeto que supone, es el rasgo fundamental del posmodernismo que examinamos en este capítulo.» (1999:292).

minando en su aventura para hacer de su escritura un instrumento más contundente: «traspasar» también al lector el agobio melancólico del mundo. Cruce entre novela policíaca y biografía, el **ajuste hermenéutico** implica la continua remisión a un tiempo presente donde muchas de las impresiones y los equívocos han sido develados: «Decir que aquella tarde cambió mi vida puede parecer una exageración que casi ni yo mismo me resigno a aceptar» (25).

A esta condición intermediaria del héroe, entidad comunicante entre espacios diferenciados, remite el mitema de **la posesión de los dos mundos**. Bustarga es, más que el instrumento de Saelices, su continente, el custodio del secreto y destino de su mensaje. Como Julio Álvarez Berlo en «La sombra de Anubis» (*El diablo meridiano*), Bustarga descubre que «todo secreto supura incertidumbre o equívoco y sólo quien lo guarda puede administrar interesadamente su destino» (Díez, 2001^a:196). Fermín es el dueño y el artífice del «expediente» sobre Saelices, es decir, del conjunto de saberes sobre un asunto que conduce, en el orden que se impone a ese material, a una perspectiva ética y valorativa. La historia de Saelices es la de un padre estricto que influyó por su intransigencia en el suicidio del amigo (Yebra) y en el rencor inclemente de la hija (Eloína). O es acaso la de un empleado que trató de compaginar la poesía con la burocracia, rediseñando el Archivo; o la de aquel «depurado» que recibió su «tiro de gracia»; o la figura mítica que rememoran y mal pueden imitar los poetastros del gremio. O es el dueño de las metáforas que al otro lado del tiempo descifran para Fermín el destino y el sentido de su propia existencia. Saelices es todo eso y más, porque nada queda estrictamente definido en el mundo lábil que recorre Bustarga durante su aventura y durante su escritura: «mundo sin perfiles claros donde el sueño, el azar y la quimera se convierten en dudosos guías» (Castro Díez, 1998:223).

c) El repliegue del mundo

Contar lo valioso como es debido, asumiendo la responsabilidad moral que implica recordar: el gesto de Fermín se aproxima al de

Álvarez Berlo («La sombra de Anubis»), que descubre, tras la imagen despiadada del profesor «Anubis», el secreto de una hija enferma, modificando así «la sustancia de su recuerdo, quiero decir que aportaba un reconocimiento distinto a lo que había significado, porque la desgracia alienta la compasión y hace más piadosa la memoria.» (2001:152). Acercarse a Saelices es aproximarse a la desgracia, tal como lo anticipó Beruelo, pero hacerlo desde esta mirada condolidada del héroe. De allí que el humor no alcance el extremo de deformación esperpéntica y resguarde cierta visión compasiva frente a los personajes. El lirismo en las descripciones atmosféricas también mitiga el efecto humorístico y va constituyendo escenarios precisos que acordonan la significación del encuentro final con la fuente mítica de la indagación: Saelices, no ya culpable terrible, sino náufrago desgraciado (y cultor de la desdicha) en el mar de la vida.

A partir del discurso interiorizado de la primera persona, Bustarga construye el relato y nos los ofrece como el expediente de un náufrago. Cede su voz en los diálogos con los poetastros, pero atena la aureola mítica de la poesía de Saelices coartando nuestro acceso a esos poemas. De ellos sólo se obtiene un hálito indirecto y abstracto que nos impide disentir con la valoración fascinada del narrador. Esa experiencia acaba perteneciendo al «secreto del sumario»: «seguro que esos personajes vuelven a ser lo que fueron y tienen dentro la luz de ese hallazgo, de haberse visto en los demás, de haber, diríamos, tenido la experiencia intensa de la confesión de los otros» (Díez, 2003^e). Comunicar el secreto o resguardarlo se constituyen en dos variantes diferentes del mitema del **regreso del héroe**. De esa decisión puede inferirse también la relación con el entorno, pues si el héroe se apropia y administra autoritariamente su hallazgo, se hará necesaria la aparición de un nuevo héroe que derroque al antecesor, convertido en tirano. Por otra parte, la escritura de Bustarga reitera la ambigüedad profunda del mensaje de Saelices: lograr su objetivo en el momento mismo en que lo contradice. Al igual que el afán de olvido del ex empleado no se correspondía con su carta instando a la búsqueda, atesorar el secreto de Saelices en nada se condice con ela-

borar un relato que recupere su memoria. Se trata de un secreto dicho a voces, un mensaje que reitera el juego industrioso del ex empleado para comprometer al lector en una constatación lúcida y desoladora a la vez. En este sentido, el «agobio» que señala Holloway es parte misma del efecto que persigue el relato de Bustarga, como un contagio del descubrimiento más profundo de su aventura: aprender a atizar la memoria sagrada.

Encerrado en ese mundo triste, Fermín pone en funcionamiento el artefacto narrativo para contar con metáforas el mundo y la vida. Más que un retorno al mundo o la posesión de mundos, se opera en esta novela un **repliegue del mundo**, una torsión imaginativa que desmantela las simulaciones y la mediocridad de la vida para mostrárnosla en toda su complejidad. En ese mundo, el héroe descubre el tenue latido de la memoria sagrada y decide vivificar las ejemplaridades olvidadas. Ese viaje abarca las dos dimensiones que señalamos: la particularizante sitúa políticamente a Saelices (1947) y la búsqueda de Fermín (1967), rememora la depuración, los años oscuros de la posguerra franquista, su influjo en la vida cotidiana provincial. El relato de Bustarga («tantos años después» de 1967) representa una crítica demoledora a esa circunstancia, expresa **un rechazo intransigente contra cualquier complicidad con ese mundo**.

Pero la aventura de Bustarga es trascendida metafóricamente y adquiere una dimensión generalizante. El héroe asume la melancolía de la existencia como un rasgo humano, no sólo motivado por la circunstancia histórica particular del franquismo. Tal como señala Sebastián Odollo en *La línea del espejo*:

Los seres humanos, en general, hacemos esa ruta de nuestra derrota, lo que no quiere decir que la vida no pague el tiro o que no tengamos ambición para vivirla, al contrario: solemos ser vitalistas, vividores, gente inconforme que, acaso por serlo, nunca lleva las de ganar. Pero ¿quién gana en este mundo, dígame usted si se puede ganar algo con decencia, dígame qué clase de mierda acarrea la ganancia? (Díez, 1998^b:41-42)

A esta inevitable condición, Fermín opone un vitalismo persistente (haciendo honor a su nombre) y el recurso de la narración. Al **rechazo** del mundo, el héroe opone este **repliegue** del mundo, suplantado por la argamasa de la imaginación y la memoria. Esta es la proeza del héroe-demiurgo que instaura el mundo al contarlo. De allí la faceta metafictiva de Bustarga, al reiterar el gesto del autor-creador en la construcción de su obra: parte de un cronotopo real (la vivencia real) y lo interpreta para convertirlo en cronotopo novelesco y en metáfora de la existencia.

Memorial de los olvidos

¡La persona que quiere recordar no puede quedar-se sentada en un sitio y esperar que los recuerdos lleguen solos! ¡Los recuerdos se han desperdigado por todo el mundo y uno tiene que viajar para encontrarlos y hacerlos salir de sus escondrijos!

Milán Kundera. *El libro de la risa y el olvido* (1987:239)

a) Memorar e imaginar

El recorrido heroico de Bustarga pone en funcionamiento un complejo proceso rememorativo que especifica la estructura mítica de su aventura. De hecho, tal como señala María Vittoria Calvi (2003), la novela se construye a partir de un doble procedimiento rememorativo: el de los personajes que recuerdan a Saelices ante Fermín, y el del propio Fermín, años después, ante su propia labor de investigación. El diálogo es el recurso narrativo que sostiene el primer proceso a lo largo de los encuentros, casuales o planificados, que mantiene el héroe con los otros personajes. Con respecto al segundo, la narración en primera persona desde un tiempo posterior nos «ata», en cierta medida, a percepciones subjetivas que van articulándose coherentemente en torno a una constatación: el fracaso del héroe. A

este encauzamiento interpretativo se suma la mirada selectiva del narrador que clausura, por ejemplo, la posibilidad de que el lector difiera con su valoración estética de los poemas de Saelices.¹²⁹

En esta novela no se advierten contradicciones entre la aparente «inmediatez» de la realidad que se nos ofrece y las apreciaciones que delatan un tiempo del discurso posterior: «La instancia del narrador, asumida desde un tiempo verbal de pasado, no interfiere apenas y la perspectiva corresponde a un riguroso presente: el de los hechos según van transcurriendo. De este modo, narrador y personaje aparecen disociados» (Castro Díez, 1998:225). En el discurso subjetivo del narrador en primera persona, Hernández (2003^a) detecta cierta singularidad *homodiégetica*: la convivencia entre un *yo-protagonista* y un *yo-testigo*. La mirada del primero, investigador de los hechos, prima en los capítulos iniciales de la novela hasta la penetración al laberinto de la «experiencia». El encuentro con Villada rompe el carácter unitario y lineal del argumento y da paso a una diversidad de episodios narrativos relativamente autónomos: los sucesivos encuentros con los personajes tras la pista de Saelices (Castro Díez, 1998:226). Este desplazamiento desde un yo-protagonista inicial hacia un yo-testigo «pasivo» que se limita a constatar lo que sucede, podría ser interpretado a la luz del proceso iniciático que Bustarga está llevando a cabo. La aparición de los guías explica el cambio de actitud: en su proceso de aleccionamiento, el iniciante asume una disposición más apaciguada y receptiva para potenciar su aprendizaje.

El diálogo es un recurso privilegiado para conocer las vivencias y opiniones de los personajes de Díez, trazar relaciones entre ellos y descubrir la trama de conflictos que nutren la historia y la hacen progresar.¹³⁰ La «discreción narrativa» de Díez elude cualquier intro-

¹²⁹ Como hemos mencionado, conocemos los poemas por la narración de las sensaciones del yo-narrador. El único texto de Saelices citado es su carta, en el capítulo 2 de la novela.

¹³⁰ Vid. «Una voz y muchas voces» en *El porvenir de la ficción* (1999^c). Además, «Fulgur de arena» y «Voz de la fiebre» en *Las palabras de la vida* (2000^c).

misión psicologista del narrador y hace del diálogo el único medio para objetivar al personaje. En esta apuesta estética se condensa quizá otra de las claves para entender la variación protagónica del narrador Bustarga.

Contar no es inocuo ni inintencionado y su eficacia reside en la disposición silenciosa del que escucha. Contar y guardar silencio son una díada esencial que Díez vincula a su vivencia infantil de la oralidad: la del silencio como expectativa de la palabra y como atisbo de la modulación, antes que vacío o ausencia sostenida:

No hay mayor desamparo que el que promueve la desaparición de la palabra, que el que la hace imposible. Porque la voz, la palabra, eran los únicos signos de la compañía (...) Huí del miedo a base de huir del silencio miedoso, y me hice la idea, a la más grata sensación, de que el silencio es simplemente el compás de espera de la palabra. Más tarde o más temprano, llega la palabra y el silencio pierde su sentido (Díez, 2000^e:14-15)

Oír o leer se convierten en un trance insoslayable en el aprendizaje de lo imaginario. Contar es una destreza enriquecida de ese impacto aleccionador de la palabra recibida, vivencia asumida e interiorizada. En este sentido, el cambio en el protagonismo de Fermín puede ser interpretado como la disposición receptiva frente a la «lección» que cada poetastro va a «contar». La díada contar-escuchar no es ajena a la palabra excesiva y desbordante de estos guías¹³¹. Su verborrea, su inclinación a la recitación de extensos parlamentos pueden ser interpretadas de dos maneras diferentes y complementarias: como defensa frente a la anodina realidad, con el «uso creativo, denodado, incansable de la palabra» (Díez, 2003^e); y como elemento humorístico, acentuando en esa misma desproporción la condición deficiente del gremio frente a un instrumento que no sabe dominar.

El cambio en la voz narrativa se corresponde con este apaciguamiento de la autonomía heroica a partir de la penetración en un

¹³¹ Nos referimos fundamentalmente a Villada, seguido de Oblomov y Beruelo.

campo discursivo denso y abigarrado, donde el «ruido» ambiental que provocan los devaneos lingüísticos del gremio tiene su contrapartida necesaria en la actitud ensimismada del iniciante. Sin embargo, la decisión del héroe de visitar la librería de Orencio (capítulo 15) o a Sento Sentines (capítulo 17), la de adentrarse solo en el barrio de Vulcano y en el cine Lesmes (capítulo 18), escoger el camino a seguir (escaleras arriba-escaleras abajo) (capítulo 19), concretar el encuentro con Eloína (capítulo 21) o lo más importante, la decisión de revelar a Beruelo el secreto que ha atesorado durante toda su búsqueda, clave para el encuentro final con Saelices (capítulo 32), son elementos que tensionan la interpretación de una reducción protagonista de Fermín.

En este sentido, el laberinto de las «experiencias» implica la vivencia a través del camino que van trazando los guías y maestros, sin anularse la voluntad y la autonomía del protagonista. Asociamos lo testifical a la actitud receptiva en la diversidad de encuentros en los barrios y no a una disposición involuntaria o pasiva del personaje, ya que asumir esa significación implicaría, desde nuestra perspectiva, lesionar la disposición conciente que caracteriza a los «héroes del fracaso».

Además, el silencio de Bustarga es señal de sigilo y discreción:

La duda de si mi secreto debía o no ser comunicado todavía no me acarrearba especiales complicaciones (128)

(...) quien indaga debe mantener fría y distante la línea de sus descubrimientos para no involucrarse ni evidenciar la sospecha de que sabe más que nadie, cosa que yo difícilmente lograría. (144).

(...) algo tan sustancial como lo que yo sabía, el secreto que comunicaba el mensaje del náufrago. (213)

El desentrañamiento del secreto en torno a Saelices, en clara relación con el mito del héroe, implica no sólo un desplazamiento hacia el nuevo centro de interés del mundo, sino también la madu-

ración interior del iniciante para afrontar ese conocimiento. En este sentido, el silencio y la omisión intencionada de Fermín contribuyen a sostener el clima de simulaciones que caracteriza la atmósfera del gremio.

Entre los poetastros, la confrontación de las versiones sobre Saelices remite a dos cuestiones entrelazadas: la primera, el carácter dilemático, interesado y parcial de toda reconstrucción del pasado (Vázquez, 2001); la segunda, central en el mundo narrativo de Díez, el recuerdo entendido no como aval sino como metáfora de lo sucedido, una imagen literaria cercana a la fabulación (Díez, 2000^d). Como se percibe, la imaginación ocupa un lugar central en su planteo estético y es la gran ausente, según el autor, en nuestras sociedades modernas.¹³² Su mirada concibe lo imaginario como un aspecto indisociable de cualquier narración sobre el pasado, en tanto instrumento cognoscitivo que permite trazar relaciones insospechadas entre los elementos de ese relato.¹³³ Es de suponer entonces que la maceración imaginaria opera tanto en los relatos que Fermín recoge como en el relato que él mismo construirá «tantos años después» (218).

No se trata de versiones «distorsionadas» porque no es posible, desde esta perspectiva, recordar prescindiendo de la imaginación. Sin embargo, cada versión deviene de la operación que realiza cada sujeto sobre el caudal de sus vivencias. Datos dispersos, contradictorios, referencias veladas, la polifonía y el perspectivismo colaboran en

¹³² «Vivimos en una sociedad en la que el ocio es industria y esa industria fabrica y vende sin piedad infinitos pasatiempos. También porque a esa industria, según dicen algunos expertos, no le interesa la imaginación. En realidad, la industria del ocio existe para sustituir la imaginación, para fabricar productos que la hagan innecesaria, ya que a quien le sobra imaginación jamás le falta entretenimiento.» (Díez, 2000^c:134-135).

¹³³ En esta misma línea, G. Agamben (1994) señala que la imaginación era considerada, en la antigüedad, mediadora entre la forma sensible y el intelecto posible, ocupando el mismo lugar que nuestra cultura actual concede a la experiencia. «Lejos de ser algo irreal, el *mundus imaginabilis* tiene su plena realidad entre el *mundus sensibilis* y el *mundus intelligibilis*, y es, antes bien, la condición de su comunicación, es decir, del conocimiento» (1994:160).

la construcción de una memoria compleja y lábil sobre Saelices. Así como no hay «verdad» en el estricto marco de la búsqueda de Bustarga (Hernández, 2003^a), tampoco hay unanimidad en la significación del ex empleado.

Desde la lectura de Payeras Grau (2003^b), la novela contrapone fuertemente dos modos de registrar la realidad: uno burocrático¹³⁴ y otro literario. Como ya señalamos, las insuficiencias de la búsqueda «burocrática» de Saelices impulsan a Fermín a internarse en el ámbito vital del poeta. La memoria de Saelices en el Archivo es la de un expedientado, un depurado cuyo secreto se atesora en un fichero confidencial. Cinismo del Poder: el Archivo no olvida, hace olvidar; no borra, sólo omite, perpetuando en lo recóndito el control sobre sus condenados. Saelices es y será para la lógica del Archivo «un degenerado» (306).

b) El héroe y la reivindicación de la memoria

La función del héroe frente a la historia es un elemento políticamente significativo en el siglo XX.¹³⁵ Por ejemplo, postular un retorno al pasado podría ser funcional en algunos casos a propuestas «reaccionarias». El sentido que asigna Matamoro (1984) a la búsqueda heroica coincide con el sentido de la práctica de la memoria en esta novela de Díez: el héroe convierte su aventura en viaje hacia su identidad, pero no la de origen sino la biográfica, es decir, la

¹³⁴ De allí que subraye la «resonancia kafkiana» de esta obra en particular (2003^b:34). Asunción Castro Díez (1998:218) señala por su parte la vinculación del Archivo, en tanto continente de la totalidad, con la Biblioteca borgesiana. Esta referencia también aparece en Hernández (2003^a). Comentamos además una curiosa coincidencia entre la imagen del Archivo donde trabaja Bustarga con el Archivo del Registro donde trabaja Don José, protagonista de la novela *Todos los nombres* (1998) del autor portugués José Saramago.

¹³⁵ Así se evidencia en el análisis de Blas Matamoro (1984) contrastando la figura heroica «conservadora» que propone Carlyle (*Los héroes*, 1840), los tipos que postula Wagner en la segunda mitad del XIX y la propuesta crítica de Nietzsche. Remitimos además al estudio de Hugo Bauzá (1998).

resultante de la propia historia que demuestra ser capaz de realizar. Agotar las posibilidades del Archivo, indagar fuera de él, compenetrarse con la desgracia y el pasado del antecesor desandando sus pasos, son operaciones que implican una reactualización con dos consecuencias concretas: la primera, se revitaliza una transgresión que socava los dictámenes del poder, una resistencia que, para Bustarga, es aún vigente y necesaria. La segunda: se constata una vivencia común a través de la empatía que iguala las sensaciones y define la vida como un intenso y valioso fracaso. La perversión del diseño alcanza su punto más irónico en el instrumento común del que se valen Saelices y el Archivo: la palabra escrita. A la marca entintada en una ficha confidencial y al infinito cúmulo de papel emborronado en los «nichos» de este último, se opone el misterio y la emoción que emana de la escritura del poeta. Es decir que, además de significación, el poeta es grafía —en la primera carta, la mecanografía de los tipos desgastados de una máquina vieja con tinta azul (15) o la caligrafía diminuta y precisa con las «estiradas letras mayúsculas subrayadas por una doble línea» como título del primer poema hallado (31)- y sonido —los que reviven la recitación de Celso (44), Venero (58) y Obdulia Renedo (74)-.

El uso político de la escritura remite a dos intenciones: nominalizar y clasificar la realidad en el caso del Archivo; vehiculizar la comunicación intersubjetiva para Saelices. Desde esta lectura, la inutilidad de la memoria almacenada en el Archivo no depende tanto de su materialidad sino de la funcionalidad específica que se asigna allí a la escritura. Por el contrario, escribir se convierte para Saelices en vínculo con la posteridad, un canal de empatía que fija los eslabones de la «memoria sagrada». A la precariedad de la vida se opone la potencia de la escritura, paliativo contra la muerte¹³⁶, contra el olvi-

¹³⁶ El tema del aplazamiento de la muerte a través de la escritura es abordado en dos relatos de *Los males menores* (1993): «La carta» y «Últimas voluntades». La carta extensa que permanece inacabada se presenta como el pretexto último de cierta perseverancia vital, alejando a estos protagonistas del suicidio. Puede consultarse además el artículo de Ricardo Senabre (1999).

do y contra la soledad. La escritura representa el afán desasosegado de perdurar y ser escuchado, afán de naufrago: «Escribir es también, como estricta experiencia particular, la profunda e incorregible manía de un naufrago que en la pluma encuentra la salvación de su soledad.» (Díez, 1999^c:32).

Así como quien recuerda imagina lo vivido, quien lee suplanta a quien escribe. La creatividad del lector moviliza la palabra escrita y la enriquece con su sensibilidad y su experiencia. La rememoración de Bustarga tiene mucho de ese devaneo digresivo y asociativo de un lector que, en la travesía del texto, además de *decodificar* el mensaje de Saelices, lo *sobrecodifica*. Lector-autor, según Barthes (1984), que con su acción actualiza la *im-pertinencia* congénita de toda lectura.

La búsqueda de la memoria de Saelices se dirime también en la travesía lectora de Bustarga, en su búsqueda denodada por significar los trazos de escritura que va hallando. La escritura habla de la vida, o conduce hacia ella, porque en la argamasa de lo leído y lo vivido se fragua el conocimiento sobre el mundo y sobre la propia identidad¹³⁷. El abandono del Archivo y la penetración en otros ámbitos se producen también por esta necesidad de interpretar el sentido de lo que, en grafía o como sonido, el héroe ha recuperado de Saelices. Su labor hermenéutica supera entonces el mero análisis de evidencias para convertirse en el desentrañamiento del secreto de una obra y una vida: «Nada, ni siquiera su mensaje, iluminaba con claridad el corazón del naufrago prisionero en su isla oscura» (135). Se recuerda desde los intereses del presente. De allí que la memoria que guardan los poetastros sea imprecisa, difusa y sumamente interesada:

Me resultaba difícil entender aquella penosa historia en la que la figura de Saelices era una referencia ajena y manipulada, traída por

¹³⁷ Imposible no recuperar en este punto las palabras de Sabino Ordás (1985:38): «La memoria de mi vida, es decir, mi misma vida, está construida con una mixtura tan íntima de lo vivido y de lo leído, que ya soy incapaz de desmembrar y colocar a un lado lo real, a otro lo ficticio».

los pelos a un asunto de envidias y confrontaciones que en nada le concernía. (145).

En torno a su figura sólo hay opacidad y misterio, alicientes suficientes para impulsar al héroe hacia el tercer laberinto: el Barrio de Vulcano (Hernández, 2003^a)¹³⁸. Al olvido punitivo del Archivo (y su memoriosa perpetuación de la condena) se agrega el olvido rencoroso de Eloína, la hija contrariada por la severidad del padre: «De Alejandro Saelices no hay ninguna memoria» (214), «... ese hombre al que esta noche no quiero volver a nombrar...» (292). El silencio del odio, una de las formas del olvido, convoca en su negación lo que pretende omitir. El rencor de Eloína conjura dos fantasmas: el de Yebra, el amante suicidado, y el de Saelices, el padre implacable que condujo al amigo a la muerte. Ese triángulo condensa la historia de amor, culpa y muerte que el héroe va descubriendo.

La memoria de Beruelo, «el único que conoce todos los secretos de ese hombre» (292), lo convierte en el cancerbero y el guardián de la senda que conduce al viejo Saelices. El silencio de Beruelo en los encuentros con el héroe (capítulos 23, 27 y 31) antes de la revelación final (capítulo 32) es considerado por Castro Díez (1998:213) un «escamoteo» informativo. Sin embargo, ese silencio acentúa la anagnórisis del héroe, aleccionado en los múltiples aprendizajes y preparado para acceder a la «fuente», «elixir» o «llave». En ese sentido, se percibe un doble efecto narrativo: por una parte, la estructuración de la aventura heroica mantiene esta gradualidad creciente hacia el punto de la revelación final; por otra, es un efecto calculado a partir de una intención narrativa específica: fascinar contando.

¹³⁸ Asunción Castro Díez (1998:221) decide prescindir de esta distinción clasificatoria para «no multiplicar innecesariamente la división de los espacios y, una vez hechas estas matizaciones, considerar éste como continuación del espacio de la experiencia». Desde nuestra perspectiva, la distinción entre el barrio de la Estación y el Barrio de Vulcano es necesaria porque el segundo espacio representa la vivencia mítica del héroe. En nuestro abordaje, la gradualidad metafórica (simbólica según Castro Díez) no estaría completa sin este cruce del ámbito de la experiencia poética y corporal al escenario del mito.

En resumen, la inutilidad del Archivo para explicar el mundo deriva de la opacidad y silencio impuestos por el poder al convertirlo en uno de sus instrumentos. Frente a ello, la explicación que propone Saelices con la «memoria sagrada» presenta dos niveles de significación: por una parte, contextualiza la desgracia personal de Saelices en el marco de condiciones políticas para su realización: Saelices-depurado. Por otra, desindividualiza su travesía para interpretarla en términos universales: Saelices-náufrago. En ambos casos, la memoria insta a la escritura, es su resorte y su sustrato.

La narración no inmediata del pasado propicia en el yo-narrador la maceración de la imaginación y la asunción de su condición fracasada. Contar es una manera de constatar esa asunción: «una vez aceptada la derrota de la mediocridad en uno mismo, el poeta puede ya incurrir de lleno en la sublimación de lo real.» (Casas Baró, 1999:89). Salir a buscar la memoria, como señala Kundera, implica este riesgo de afrontar la intemperie del mundo y contagiarse de su desgracia.

Fermín Bustarga: ¿héroe del fracaso?

«Crear formas es tarea de disconformes» (Savater, 1992:158). Y en eso consiste el logro de Fermín: por una parte, arrostrar la aventura mítica de la «maravillosa mediocridad» en una ciudad de provincia durante la posguerra; por otra, convertir esa aventura en materia novelable y contarla. Su disconformidad se opone a los usos impuestos por el régimen imperante en ese mundo (el Archivo, su metáfora precisa) y a la memoria falseada que se conserva de Saelices. Bustarga renuncia a la seguridad engañosa para afrontar los riesgos de su libertad: indagar en los lugares oscuros de la memoria (el fichero confidencial del Archivo), en los lugares vitales del poeta (los barrios ferroviarios), y en el rencor doloroso y vigente (Eloína).

La intemperie del mundo impregna al héroe. Sin embargo, la tristeza vital no se traduce en abulia. Coherente con su nombre, en

Bustarga el vitalismo es fundamental porque su pasión por vivir, su curiosidad, su empatía, sensibilidad estética, ingenuidad juvenil y fascinación hacia lo quimérico conforma un amasijo complejo que impide catalogarlo sólo como un héroe «melancólico», aunque ese estado sea el predominante. Por otra parte, lo solitario de su aventura no implica solipsismo. En los múltiples encuentros, el diálogo posibilita «la conquista de lo ajeno» y hace del conocimiento un proceso intersubjetivo.

Fermín cree en la poesía como modo de conocimiento y como instrumento imaginativo para transfigurar y suplantar la realidad. La de Saelices aparece así como una forma de conocer orientada hacia la sensibilidad y la intuición.

Para Agamben (1994), la rutina de nuestra vida cotidiana anula cualquier posibilidad de considerar esa vivencia como «experiencia». Su último refugio estaría en la aventura porque «presupone que hay un camino hacia la experiencia y que ese camino pasa por lo extraordinario y por lo exótico (contrapuesto a lo familiar y a lo común)» (1994:164). La aventura de Bustarga nace de una cotidianidad mitificada (o de un mito cotidianizado), hace de un hallazgo el motivo de extrañamiento ante el mundo e impulsa al héroe, ser común y corriente, a una búsqueda extraordinaria, ensalzada por su propia fascinación. Esa aventura lo conduce a una experiencia «genuina»:

(...) en la desgracia, en el fracaso, en la conciencia penosa de la mediocridad o en la tribulación de no poder ser lo que se quiere, lo que se ambiciona, hay grados de heroísmo, no lo dude, sobre todo cuando el empeño es limpio y apasionado (Díez, 1998^b:32-33).

Derrota digna y experiencia auténtica, el fracaso surge del contraste entre un *querer* vitalista y un *no poder* impuesto por el entorno. Resignificado, el mito del héroe se lía con la experiencia cotidiana de estos seres, involucrados repentinamente en una misteriosa sucesión de acontecimientos tras una visión más lúcida sobre el mundo. Así, Díez mitifica y dignifica la vida porque la auténtica experiencia espe-

ra a la «vuelta de la esquina» y más que buscarla, estos héroes se topan con ella. Y a eso sigue la obsesión, las enormes dosis de energía que manan del vitalismo y que afectan los sueños y el cuerpo.

Así como esta novela representa un punto de inflexión en la narrativa del autor leonés, los rasgos que hemos destacado de su protagonista lo aproximan a los de otras novelas del autor.¹³⁹ Esos rasgos permiten reafirmar a Bustarga como un «héroe del fracaso».

¹³⁹ Más que vínculos, trazamos algunas líneas de diálogo entre las obras. Estas relaciones exigen un estudio más profundo, considerando otras novelas cortas y relatos de Díez. En general, la rutina urbana y pedestre, la indagación tabernaria y la imagen naufragada final se vinculan a la aventura de Marcos Parra (*Las estaciones provinciales*); lo etílico tabernario, la potencia del mito, el sueño y la quimera transfiguradora y el impulso gregario, con *La fuente de la edad*; la adversidad del entorno y su influjo alienante en estas dos novelas se suma al desamparo existencial de los canónigos en *Las horas completas*, para alimentar la atmósfera existencial de *El expediente...* Como proyecciones de esta novela, la aventura de Odollo en *Camino de perdición* complejiza el esquema itinerante y la estructura episódica. En *El paraíso de los mortales*, la troupe estrambótica que acompaña a Mino y el derrotero nocturno remedan algo de los poetastros. *La mirada del alma* (1997) apela al mismo recurso memorístico de *El expediente...*: reconstruye un pasado a partir de los intereses de un presente desasosegado. En *La ruina del cielo*, la búsqueda de Cuende se asemeja notablemente a la de Bustarga, con un desenlace no resignado al dolor de la ejemplaridad del antecesor. En «La sombra de Anubis» (*El diablo meridiano*), la búsqueda de Berlo resulta también muy semejante a la de Fermín.

4. LAS PALABRAS DE LA VIDA

La dimensión metafórica

La ciudad, como todo lo que sucede, como nosotros mismos los cofrades, es metafórica, y mientras menos real más fantasmal o más onírica o ya, sin remedio, más imaginaria

L. M. Díez. *La línea del espejo* (1998^b:24)

En este tramo nos interesa abordar la manera en que los lugares, las situaciones y los personajes son metaforizados.¹⁴⁰ Este proceso refuerza la vinculación con el mito, explicitándolo en algunos casos. Además, construye un entramado de coherencia significativa que intensifica el sentido final de la novela y la vincula con otras. Como señalamos, para Díez no hay memoria ajena a la imaginación. La «invención» del recuerdo se sostiene en las metáforas que funcionan como recurso emotivo e instrumento cognoscitivo. La distancia temporal entre el momento en que el autor escribe y la época en la que ambienta sus novelas, circunstancia equiparable a la de Bustarga frente a su aventura, promueve esa conversión metafórica del momento original:

He necesitado asumir ese tiempo, congraciarme con su recuerdo, despojándolo de su penoso patrimonio, y he encontrado el resorte

¹⁴⁰ El proceso de metaforización que utiliza Díez se basa normalmente en una primera aparición de combinaciones de imágenes en forma de símil o comparación, para luego volver a presentarse como metáfora pura (Calvi, 1999). Esta mecánica refuerza la «sistematicidad» metafórica, promoviendo la «intersignificación».

de la ironía y el humor para enaltecerlo y, modificándolo, dejarlo donde literariamente me parecía que debía estar: donde su metáfora lo hace más complejo y entrañable, más doloroso a base de ser más absurdo y divertido. (Díez, 2000^d:28)

Esta definición se aproxima a la de *realismo metafórico*, concebido por Asunción Castro Díez (1998) como un proceso que convierte el espacio provincial de posguerra en un marco donde determinados personajes y anécdotas, «sin perder su interés inmediato, transfieren su significación a valores más simbólicos y universales» (1998:277).¹⁴¹ En este sentido, la metáfora instituye una dimensión significativa de alcance general o, como se afirma en *La fuente de la edad*: «Todo es una metáfora –musitó Paco Bodes, cuya mirada se perdía por un momento más allá del confín de la azotea, donde el mar de la noche inundaba la ciudad» (2000^a:28).

Además de ser una constante en la obra de este autor, la metafóricación es un proceso intersubjetivo que hace de la palabra narrativa su portavoz. Esa palabra compromete a quien la utiliza y estalla en quien escucha, encuentra y descifra la metáfora que comunica. Lo metafórico aparece así como una capacidad compartida, develada en el cruce que propicia el texto entre alguien que cuenta/escribe y alguien que escucha/lee.

La locuacidad de los personajes tiene como contrapartida esta expectación de la metáfora, una disposición en la que se conjuga curiosidad y fascinación. De esta manera se confiere al tropo la capacidad de expresar, con sugerencia y misterio, una sensación. A Bustarga, por ejemplo, la imagen del naufragio le permite prever un destino «paralelo e irremediable» al de Saelices (25) y descubrir además en esa potencia significativa de la metáfora, una invitación a la transgresión. Apropiarse de las metáforas constituye un acto político definido para el protagonista: romper con formas cristalizadas de

¹⁴¹ Castro Díez (1998:230) señala además una «dimensión simbólica» superpuesta a la realidad efectiva que vive Fermín, basada en la creación de imágenes que subjetivizan y autonomizan la realidad narrativa.

concebir la realidad para patrocinar otras y propagar su efecto. Conocer el mundo no significa confirmarlo y esa es una premisa definitoria en la estética de Díez, según lo expresa en una apreciación sobre *La fuente de la edad*:

(...) una historia en la que he pretendido trastocar la dimensión realista en una dimensión metafórica, orientar los hallazgos de una mirada simbolista que no fracture ese ámbito de realismo, conjuntar un cierto pálpito de realidad y surrealidad sin escindir fronteras, propiciando la mezcla y el contagio. (1999:89)

Esta capacidad metafórica para explicar el mundo coincide, en cierto sentido, con la concepción de Lakoff y Johnson (1998). Desde un marco cognitivista, estos autores definen la metáfora como una forma estructurante de nuestro sistema conceptual. Su aparición se vincula a ese sistema que regula y significa todas las expresiones de una cultura. En definitiva, las metáforas estructuran nuestra forma de interpretar, experimentar, pensar y actuar en el mundo.¹⁴²

A partir de lo que vamos señalando, convendría acotar la significación de dos categorías para ajustar nuestro análisis y delimitar el alcance del «*realismo metafórico*». Nos referimos a la distinción entre *metáfora* y *símbolo*. Según Paul Ricoeur (1988), la experiencia simbólica se vale de la metáfora para trasladar al lenguaje la semántica implícita en el símbolo. En tanto procedimiento lingüístico bidimensional, la metáfora es tanto depositaria de esa potencia simbólica (pre-semántica), como elemento vinculante entre ese orden y el semántico del lenguaje. Diríamos que es **a través de ella** que podemos acceder al símbolo. Siguiendo esta perspectiva, se define el enunciado metafórico como aquel que genera una tensión particular propo-

¹⁴² Los autores proponen tres grandes agrupamientos: las metáforas estructurales (un concepto estructurado en términos de otro: *una discusión es una guerra*), las orientacionales (*bien es arriba, lo feliz es arriba*) y las ontológicas (*la mente es una máquina* –un concepto concreto brinda sustancia o entidad a otro más abstracto–, *la depresión es un pozo* –se concibe al concepto como un recipiente).

niendo dos interpretaciones para un mismo enunciado. Esta «torsión» destruye el sentido literal y hace visible cierto «error». Calculada e intencionalmente, el recurso induce a la «impertinencia» semántica como efecto de este exceso de información en el enunciado, un auspicio a «ver como si». Por el contrario, el símbolo carece de autonomía por su carácter no semántico: requiere de la «flexión» metafórica para ser expresado. Por último, destacamos la noción de sistema u orden que propone Ricoeur, refiriendo a la organización de las metáforas en conjuntos y niveles jerárquicos en el texto. Ese sistema promueve relaciones intersignificativas entre ellas. Ciertas metáforas dominan el conjunto, aglutinan a otras y las subordinan: este autor las designa como **metáforas radicales**.

A partir de estas consideraciones, las metáforas radicales que estructuran la novela de Díez son un procedimiento que encamina cierta significación simbólica. Si cotejamos los efectos del proceso de metaforización, sumado al de intersignificación u «orden metafórico»¹⁴³, con aquella concepción que entiende al mito como relato que explica el mundo estableciendo relaciones entre elementos con valor simbólico, concluiremos que la metáfora cumple un papel fundamental a la hora de estructurar y significar ese relato. Además, el efecto «transgresivo» de ese recurso (su «impertinencia» semántica) potencia la significación simbólica del mito y lo convierte en un artefacto de extrañamiento que impacta en quien lo interpreta y descifra.

¹⁴³ Remitimos al concepto de «orden metafórico» que define Silvia Barei en el capítulo Introductorio del libro que reúne los trabajos del grupo de Investigación que estudió el funcionamiento de las metáforas en la vida cotidiana y en los sistemas culturales complejos. De acuerdo a esa investigación, la metáfora es un «principio estructurador del pensamiento» que «rige primariamente nuestro modo de conocimiento del mundo y todas las posibilidades del lenguaje, desde las más simples al lenguaje del arte como sistema complejo». (Barei, Silvia y Pérez, Elena (comp) *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Facultad de Lenguas, UNC, 2006). La intersignificación metafórica se explicaría a partir de la coherencia semántica que sostiene todo nuestro sistema conceptual. Para conocer más acerca de la propuesta de investigación de este equipo, remitimos a la colección *Cuestiones Retóricas* (2008).

El expediente que dibuja el mundo

Tal como señalábamos con Castro Díez (1998), esta novela exige una lectura simbólica para no empobrecer su significación global. Su enorme riqueza es la que nos obliga a considerar nuestro análisis como un abordaje parcial que propone algunas interpretaciones posibles. Nuestra selección de metáforas y símbolos tampoco es exhaustiva, atiende a aquellos elementos que consideramos más vinculados a la relación entre el mito del héroe y la aventura de Bustarga.

Ninguna metáfora admite lecturas unívocas porque en su estructuración, realza ciertos aspectos (los coincidentes entre los términos) y oculta otros (los que deja de lado o quiere silenciar). Frente a esta complejidad, nuestro análisis comprende dos niveles de sentido: por una parte, considera una significación particular que alude a una circunstancia histórica concreta; y por otra, contempla un sentido más general que desliga la metáfora de lo contingente para colocarla en un plano universal.

• *El Archivo*

Como ya indicamos, aparece al principio como espacio mortuario y funerario, con estantes que son «nichos» y «cuevas oscuras» (*cueva-morada* de las alimañas). Junto con la metáfora visceral de expedientes-cadáveres, se identifica al Archivo con un **cementerio** -y su perversión, la «fosa común» (16)-. Con esta metáfora se introduce además cierta vinculación con el momento histórico en que se ambienta la historia: «los legajos yacían sin orden ni concierto como cadáveres abandonados de una batalla antigua» (9). La metáfora bélica impregna la descripción del accidente de Celso, Ángel y Don Eladio («Yo no había salido de mi parapeto (...) Uno de esos reclutas que sobreviven en el olvido tras el fragor y la devastación» -14) y la sensación de Fermín por el ascenso que recibe por ello («un ascenso bastante innoble, como si el recatado recluta, ajeno a los riesgos

mayores de la contienda, recibiera la medalla» –15). La lógica del Archivo queda equiparada a la de una contienda «innoble» que premia la cobardía o la impavidez (de allí la jubilación como «premio», según Bobia. ¿Una medalla?). El conjunto podría ser interpretado como una gran metáfora de la sociedad española tras esa otra guerra «innoble», la Guerra Civil.

La metáfora del Archivo como «bosque virgen» (28) se conecta con la advertencia de Bobia: «Eres carne joven en un bosque donde la mayoría de las alimañas están sobradas de trienios» (54). El peligro surge de la conjunción entre la juventud del héroe y el apetito desaforado de las «alimañas» en un entorno laboral «decaído» (sexualmente). La metáfora anticipa además la amenaza sexual de Melicio (el «Tigre de Bengala» frente a la «selva» de Vulcano).

El **océano** es la otra metáfora utilizada para caracterizar este espacio. Para Bachelard (1965:64), concebir, por ejemplo, la ciudad como océano implica establecer cierto principio de cosmicidad que naturaliza las agresiones del entorno urbano (p. e.: el bullicio es oleaje). En el Archivo, esa metáfora también funciona naturalizando su inmensidad incomprensible e inquietante (ese «más allá que se mueve» –42-, ese Pez de Oro que surca las aguas del Océano Pacífico –10). Coherentemente, lo desconocido se asume como una vicisitud de la «pesca» y el extravío, como un «naufragio».

La inmensidad exterior da cuenta de la profundidad interior (Bachelard, 1965) porque contemplando esa vastedad se acentúa el ensimismamiento del que observa. La enormidad del Archivo es funcional para el poder porque anega lo que contiene (in-utiliza la memoria y a los sujetos¹⁴⁴) e impone el aislamiento («insularidad») como principio en las relaciones de sus servidores. Por otra parte, es a partir de estos efectos que Saelices puede pervertir el diseño: la única posibilidad del naufragado es arrojar botellas desde su «isla» a la «in-

¹⁴⁴ En Celso, trasladado al registro de Industrias y Actividades, se constata que la protección aislante del Archivo puede llegar a «inutilizar» a los sujetos para afrontar la realidad: «Esta ventanilla me encara sin remedio a la realidad, Fermín, y no hay defensa posible –afirmó-. Me muero de miedo mirando por ella.» (47).

mensidad», esperando algún rescate. En esta línea, Calvi (2003) interpreta la relación metafórica océano-náufrago como expresión del conflicto entre individuo y espacio ilimitado. Retomando algunas consideraciones de esta autora sobre metáforas acuáticas (Calvi, 1999), en el Archivo pueden reconocerse dos cadencias acuáticas diferentes: por una parte, la de las aguas empantanadas («un pozo de aguas estancadas» –37) o quietas («el Archivo navega varado en la simulada inmortalidad de su deforme memoria» –18-, «entre las olas quietas de los legajos» –17). Por otra, la de las aguas fluyentes, sugeridas en cierto oleaje que garantiza la llegada de otros mensajes de los naufragos (42). En conjunto, la metáfora acuática alimenta una línea de coherencia que atraviesa toda la novela y a través de ella, la sorpresa y el extravío se naturalizan y se presentan como riesgos potenciales del ámbito marítimo. Por otra parte, la inmensidad y la cadencia aquietada del Archivo se convierten en una invitación al ensimismamiento, un influjo negativo según Rodiezmo (38) y Eloína (213).

El hallazgo del mensaje de Saelices opera una transformación metafórica esencial que provoca que el Archivo devenga refugio del secreto: «aquel mundo sepultado en el Archivo donde, cada vez con mayor dedicación, yo encontraba un cobijo insustituible también para mi modesta obra» (92). El cementerio y el océano se convierten en **desván**.

Según Senabre (1999:40), la imagen del desván reúne los motivos dispersos en la obra de Díez en una misma significación: la de la muerte y la finitud, en ese depósito que constata la naturaleza contingente y huidiza de todas las cosas. La metáfora va enriqueciéndose a partir de la experiencia infantil original¹⁴⁵, pasando por cierta asociación imprecisa con la memoria interior y lo arrumbado en *Las*

¹⁴⁵ En «El libro cautivo» (*El porvenir de la ficción*) y en «Clima del corazón» (*Las palabras de la vida*) se relata la vivencia infantil de Luis Mateo junto a su hermano Antón. Se trata del hallazgo de un libro requisado por la dictadura (*Corazón*, de Edmundo de Amicis) en unas cajas en el desván de su casa. Para Díez, esa vivencia significó una experiencia originaria por el contraste emotivo y fascinador de la lectura en el desván, frente a la «ruina precaria» de aquellos años de posguerra.

*estaciones provinciales*¹⁴⁶, más nítida en las descripciones del Archivo donde trabaja Sariegos y en el motivo del manuscrito encontrado en *La fuente de la edad*, convertida en elemento fundamental en *El expediente del naufrago*. En esta gradación metafórica, *Días del desván* es, sin dudas, el cenit.¹⁴⁷

Con la metáfora del desván se espacializa la memoria y se concretiza una sensación ambigua de angustia y anhelo. La primera sensación deriva del miedo ante las prohibiciones y confinamientos de algunos objetos, enfatizados por el mismo ocultamiento, abandono u olvido al que han sido sometidos. La segunda, por la curiosidad, la sorpresa y la emoción que promueven el misterio y el secreto de esos objetos. Así, la atmósfera del desván es tanto la de la ruina, el abandono y la incuria, como la del refugio, el escondite y el secreto (Trojani, 1999:176-177; Velasco Marcos, 1999:217) y en la vivencia infantil, esa imagen se mantiene más nítida porque de allí procede la significación histórica y política más precisa de la metáfora:

La tragedia, como en todo tiempo de posguerra, y ese es el tiempo de aquellos días que el Desván revela, es lo que nombra, con aire de metáfora griega y aliento de desgracia, una contienda fraticida que también había llenado de desolación el Valle, en cuyo centro estaba la casa del Desván.» (2000^b:522)

En el desván, el secreto «poético» de Saelices es contiguo al secreto del «depurado» Saelices porque la metáfora convierte el Archivo en espacio inspirador y en refugio contra la dictadura: el Archivo cárcel, cementerio o pantano convive con el cobijo, el refugio, el desván. Por otra parte, como Díez ante el libro de Edmundo de

¹⁴⁶ «Hay ocasiones en que uno desearía vaciar la cabeza como se vacía un desván, aunque sólo fuese para sentir el alivio de las superficies solitarias.» (1990:180); «Con cierta congoja miré el espacio vacío donde las mesas parecían reposar como fúnebres túmulos en el desván de alguna mala memoria.» (1990:264).

¹⁴⁷ «El desván del valle», publicado en *Las lecciones de las cosas*, relata la génesis de ese libro, a través de la vivencia de Luis y su hermano Antón ya adultos, volviendo a visitar el desván y planificando un libro conjunto donde quede plasmada la experiencia infantil.

Amicis, Bustarga no descubre motivos para «requisar» el mensaje de Saelices y se lo apropia.

Siguiendo a Bachelard, la percepción de este espacio como cobijo lo aproxima a la imagen de la casa, espacio ensoñado de bienestar, cosmos e intimidad. Las estanterías con expedientes se vinculan a los cajones, cofres y armarios, recintos del secreto y expresión de cierta «inteligencia del escondite» que los administra (1965:121). En el desorden arrumbado y decrepito del desván, esos secretos aguardan ser encontrados:

En realidad, el Desván contenía muchos secretos, una polvorienta acumulación de Secretos que yacían en la penumbra con la misma paciencia que los objetos, diseminados en el desorden que suscita el abandono. (2000^b:521)

El secreto valoriza entonces el espacio abandonado del Archivo: «es un sitio tranquilo y a veces uno tiene la sensación de que esa memoria muerta que hay allí no es mal amparo...» (223). La poesía de Saelices y de Bustarga adensan el recinto y lo convierten en un espacio «lleno», opuesto al vacío nocturno de las calles: «Las callejas estaban frías y la luz macilenta y triste de alguna taberna no invitaba precisamente a entrar. Eché de menos el amparo del Archivo al que se había referido Fermín.» (Díez, 1998^b:36)

Construido en el extremo superior de la casa, el desván se opone al sótano, espacio tenebroso y subterráneo donde anidan seres misteriosos y oscuros (Bachelard). La oposición es significativa en la aventura de Fermín por los sótanos del Lesmes, junto al gato Melicio¹⁴⁸ y su dueño, el fantasma encadenado. Al cobijo hallado en el

¹⁴⁸ Interesante resulta una mención de Bachelard (1965:54) sobre el «gato maldito» que maulla en un sótano como símbolo de las faltas no expiadas, en el cuento «El gato negro» de Poe. Coincidentemente, Tolibio es sospechoso de un crimen, rumor que el manco del Astilla comenta y que Beruelo, posteriormente, aclara (311). Si bien no hay confirmación explícita de la inocencia de Tolibio, Eloína también refiere al hecho violento al definirse como una «cómplice de su suerte y de alguna muerte verdadera» (291).

Archivo (desván-superior) se contrapone el peligroso espacio inferior (sótano-infierno), aunque preferir la seguridad burocrática y diurna del Archivo implicaría establecer una complicidad con ese entorno. Por otra parte, la inmensidad del Archivo se opone a la simpleza del ergástulo de Sentines, próximo a lo que Bachelard concibe como el refugio íntimo y solitario absoluto, la «cabaña del ermitaño» (1965:68). En torno a Bustarga, el espacio denso, fecundo: la obra de Saelices, los secretos poemas aún no hallados y la inmensa memoria inútil que los guarece; frente a eso el ergástulo representa el espacio vacío y despojado. Además, el Archivo conserva el poema para Eloína, a diferencia de aquellos de Sentines que se lleva el viento, tras su muerte (capítulo 29).

En resumen, la metáfora del desván incorpora una perspectiva compleja de valoración espacial que concibe al Archivo como lugar de muerte y ahogo, refugio de la intimidad, del secreto y de la memoria política-poética de Saelices. Esa ambigüedad entre peligrosidad-felicidad y daño-beneficio lo convierten a la vez en espacio arrumbado y tedioso, vivificado por el secreto hallado, y en ámbito de la resistencia frente a los «requisamientos» y prohibiciones de la dictadura franquista.

- *Los laberintos*

El estudio de Domingo Luis Hernández (2003^a) establece en la novela una oposición básica entre dos laberintos:

El Archivo es un laberinto de cifras y no de discursos. La dictadura es un laberinto de cifras y no de discursos, de enunciados sin cotejo, de imposiciones sin respuestas, de funciones sin preguntas, de premios por acatamiento. El Lesmes (el laberinto dos) es el laberinto del conocimiento, de la revelación y del decir. El laberinto uno es sistémico y burocrático; luego, ideológicamente está tomado. El laberinto uno reclama y cuida la permanencia en su estado impersonal. El laberinto dos puede/debe desaparecer con el revelado. (2003^a:250)

La metáfora del laberinto uno hace visible el dispositivo represivo que pesa sobre las ideas y las acciones de los sujetos, poniendo de relieve su condición arquitectural de diseño estratégico e intencional como si fuese un *dispositivo* foucaultiano: compuesto heterogéneo de discursos, leyes, regulaciones, disposiciones administrativas, etc. que introduce un principio de regulación en las acciones de los sujetos y a partir del cual se puede ver, decir y pensar (Foucault, 2002).

En la novela de Díez, cada laberinto promueve ciertas posibilidades de ver, decir y pensar. La diferencia entre los que señala Hernández estaría dada por una variación en las relaciones de poder y el margen de resistencia para el héroe en cada caso. En el primer laberinto, la sanción y el silencio «moral», entrecruzados con el autoritarismo jerárquico (Don Eladio) y el control minucioso (Bobia), lo convierten en un espacio disciplinario altamente regulado, con una fachada («el buen nombre y la solvente ejecutoria de la Alcaldía» – 12) que traslapa las tensiones («Fomento, Festejos, Abastos –gritaba don Eladio– Sólo hay ovejas negras en este rebaño» –13) o las invisibiliza (el archivo confidencial). Todo *dispositivo* se perpetúa en las disposiciones que genera en los sujetos y el laberinto del Archivo impone la función, desindividualiza, indiferencia e instrumentaliza a sus servidores. Sin embargo, el rumor y la memoria privada resisten a esta pretensión totalizadora e incentiva la curiosidad del héroe, que aprende a explotar esta tensión soterrada.

Sistémico y burocrático: ideológicamente tomado, según concluye Hernández. ¿Son sistemas las ideologías? La ideología: ¿convierte al Archivo en sistema? Siguiendo a Angenot (1998), reivindicamos el carácter contradictorio, heterónimo, interdiscursivo y selectivo que presenta a las ideologías como tejidos de aporías, de tal forma que la «sistematicidad» sería un efecto retórico que «zurce» una superficie para ocultar el cúmulo de enfrentamientos que conforman la ideología. Sin este trasfondo inquieto, la aventura heroica no tendría oportunidad porque precisamente, son esas «fisuras» las que instauran cierta sospecha de «inautenticidad» del mundo. Com-

pletando la idea de Hernández entonces, el laberinto uno está ideológicamente tomado también por este murmullo persistente de datos, recuerdos, palabras, mensajes, resistencias. El laberinto parece apacible porque es un artefacto apaciguante.¹⁴⁹

Por otra parte, el predominio de las cifras no implica prescindencia del discurso. La dictadura, el Archivo y cualquier régimen represivo ejerce violencia simbólica a través del dominio discursivo. Así, el «expediente disciplinario con el que se lo quitaron de encima» (305) a Saelices se opone a otro conglomerado discursivo: el «expediente del naufragio». «Ficha limpia», «expediente personal impoluto», «Intachabilidad», «incumplimiento», «abandono de servicio», «depurado», «degenerado»: son algunos de los semas en el código de este laberinto. La «impertinencia» metafórica, por supuesto, encuentra otro código para resignificar ese espacio («Negociado», «antro») o la vivencia en él («naufragio»).

El laberinto dos promueve la experiencia como vía de conocimiento: el peligro de las callejas y su extravío, la amenaza de los guardianes (el cabo borracho–99), el peligro de los sótanos de cine o de alguna cacería veterinaria. La uniformidad superficial del laberinto uno estalla por la variedad extrema del segundo, donde cada rastro tras los poetastros traza una línea de errancia en un dibujo complejo. Además, si la dirección predominante en el primero es recta-ascendente, la del segundo es dispersa y descendente en el Lesmes.

A pesar de la complejidad laberíntica en los barrios de la Estación y de Vulcano, el extenso «túnel» que parece comunicar todos los bares¹⁵⁰ remite a la imagen de «ultrasótanos» (Bachelard, 1965) como entramados subterráneos que intercomunican los recintos y conducen hacia un único lugar o pasillo. Este efecto simplificador sirve en la novela para intensificar el desenlace, pues tras la fiesta de la inicia-

¹⁴⁹ También el trasfondo sexual que sugería Bobia con su metáfora (54) alude a este trasfondo inquieto que el laberinto uno sanciona y oculta.

¹⁵⁰ Al final de «La muerte y la brújula» (1944), Jorge Luis Borges menciona esta idea de un laberinto de línea única, recta, incesante. Esa imagen refiere a la paradoja de Aquiles y la tortuga, planteada por Zenón de Elea.

ción consumada, el camino de la revelación se angosta y las posibilidades de extravío se anulan.

El laberinto dos rompe con la imagen de «maquinación» (*dispositivo*) para ofrecernos un cuadro disperso y polifónico de información en el que no hay verdad absoluta ni posibilidad de conciliar visiones sobre Saelices. El laberinto acentúa esta constatación ofreciéndole al héroe un matiz distinto en cada recodo. El «expediente» sobre Saelices abarca toda esta inmensidad intrincada e inabarcable aludida en la metáfora. Para Castro Díez (2003), esa imagen se relaciona con dos intenciones recurrentes en la narrativa del autor leonés: por una parte, concretiza la concepción espacial de las novelas con estructura itinerante; por otra, expresa simbólicamente la condición extraviada, errante, confundida de la existencia humana. Representa el camino accidentado de la vida, destino común para todos los seres.

En resumen, podrían asignarse dos valores para esta metáfora en la novela. Uno particular, el del Archivo-laberinto como artefacto represivo, y entonces al abandonar ese espacio se ingresa a otro entramado laberíntico que propicia experiencias vedadas en el anterior. El segundo valor es general: el laberinto-camino de la existencia, errático, extraviado, ineludible destino.

- *Bestiarios: el pullus y Melicio*

Como analizamos anteriormente, los animales aparecen metaforizados como **espejos** con efectos dispares, según sean planos o cóncavos. Los primeros, establecen una relación de continuidad semántica con lo reflejado (la potencia sexual de Melicio-Tolibio). Los segundos, desbaratan con su reflejo deformado las simulaciones erigidas por los personajes para sobrellevar sus limitaciones (el *pullus*). Según Enrique Turpin (1999), la presencia de animales en la obra de Díez puede ser analizada como continuación y reelaboración de dos tradiciones diferentes: la fabulística esópica (y de Samaniego) y el recurso de la animalización en el esperpento. Con respecto a la pri-

mera, Díez incorpora animales no tradicionales, dotándolos de características específicas (la mula Mensa en *La ruina del cielo* o el mulo Celenque en *La fuente de la edad*). También, les confiere actitudes inusuales (el desenfreno sexual de Melicio o la perfidia de Zumido – en *La ruina del cielo*)¹⁵¹. Los animales que la fábula tradicional personificaba y convertía metafóricamente en vicios y virtudes del hombre¹⁵², se resignifican sin anular el sesgo moralizante de la fábula y se enriquecen con matices y sugerencias novedosos.

La excitación de Melicio, por ejemplo, proviene de su cinefilia: «le gustaban algunas artistas como la Dietrich y se masturbaba en las butacas» (191). Su obsesión se describe como un exceso del instinto. En contraste, la poesía representa una capacidad humana para sojuzgar esa inclinación y enaltecerla a través del arte. El confinamiento del felino es una medida cautelar que evita la irrupción del caos en el mundo, de tal modo que además de cancerbero, Melicio es la metáfora de un rasgo humano insoslayable: el instinto sexual y su amenaza de desenfreno. Su significación complementa la idea de poesía como sublimación de lo instintivo, como procedimiento para sujetar esa irracionalidad. De hecho, según Tolibio, la irracionalidad digna de Melicio se contrapone al despilfarro irresponsable del don poético en manos de los poetastros.

La otra metáfora es la del pollastrón. En ella es posible distinguir varios niveles de sentido. En su aventura, el héroe accede primero al nivel universal de la metáfora: el engendro espeja la deformidad esencial de la condición humana, rasgo que ni la poesía puede corregir. A continuación, conoce el resto de la historia: el pollastrón es un producto del exceso modernizador y de la violencia del poder, y así

¹⁵¹ Otros ejemplos: la gallina Cervera y la lucha épica por su posesión (*El espíritu del páramo*, capítulo 10) o el perro Lancedo y su conflicto instintivo (capítulo 26) en *La ruina del cielo*.

¹⁵² Siguiendo a Lakoff y Johnson, entendemos la personificación como un tipo de metáfora ontológica que confiere a un objeto o animal entidad humana. Así, una amplia diversidad de experiencias con entidades no humanas se comprende en términos de motivaciones, características y actividades humanas. *Vid.* Lakoff y Johnson (1998), capítulo 7.

como Vulcano mostraba las falencias de una industrialización incipiente (173), el engendro es un efecto de la experimentación y de los errores de cálculo de la ciencia que ha procreado al «bicho triste y torpe». «La ciencia es frágil y los que la ejercitamos estamos muy necesitados de mano izquierda» (259): el marco político y económico doblega la «neutralidad» científica e impone, con sus regalías, las pretensiones del poder. Así, la amputación de la pata es el tributo a la glotonería del poder y es también el sacrificio doloroso impuesto a los dominados. En particular, el *pullus* se convierte en otro «amputado» por el entorno cruel del franquismo. En un nivel más general, su figura se equipara a la de otros «sueños de la razón» pergeñados por nuestra modernidad.

La metáfora del gato desenfrenado y el pollo deforme se inter-significan, adecuándose al orden metafórico de la novela. Concebidos como espejos, ambos propician un reflejo efímero: ni Melicio ni el *pullus* sobreviven, el primero sacrificado en el altar del Pantocrátor, el segundo ahogado en un río mortuorio. Espejos vivientes, espejos móviles, finalmente destruidos.

- «*El mundo es una isla triste...*»

... el pesar no superaba la convicción de que el mundo se confabulaba contra él, entendiendo el mundo en el más amplio sentido de la palabra: la vida en general y la condición humana en particular.

L. M. Díez. *El paraíso de los mortales* (1998^a: 15)

La frase final de Saelices es un enunciado metafórico crucial, orientado en dos direcciones: una retrospectiva y otra proyectiva. En la primera, la metáfora define y concretiza toda la aventura del héroe, es el punto límite de la revelación porque condensa todo el significado que ya está listo para comprender y asumir. Pero es también proyectiva porque sólo a partir de esa constatación demoledora, el héroe consume y penetra en su vida el «aprendizaje de la desgra-

cia». La complejidad de su sentido deriva del juego intersignificativo que gradualmente se ha generado con otras metáforas en la novela. Así, esta imagen final que explica el mundo sintetiza y se sostiene en las parciales aproximaciones a esa tristeza vital. Su efecto no reside sólo en lo inédito de la idea¹⁵³, sino también en la *confluencia* del significado de la frase, el de la vida de Saelices y el de la imagen decrepita del viejo en el asilo. En este sentido, proponemos un abordaje secuenciado que desglose, término a término, el enunciado metafórico y procure, al final, una lectura sintética en función de esta confluencia significativa.

En primer lugar, la tristeza aparece metaforizada a través de la nieve y, en general, del invierno. La significación mortuoria de estos elementos se enriquece con el análisis que propone Bachelard, para quien la nieve «universaliza el universo en una sola tonalidad» (1965:76), borra las diferencias en torno al recinto que, por este cerco, incrementa su valor de refugio. El invierno aparece como una estación de encerramiento, un tiempo que rezuma antigüedad y que promueve el recogimiento y el reposo. Estos sentidos se aproximan a aquellos que el propio Díez recuperaba de su vivencia infantil de la oralidad.

La nieve intensifica los valores íntimos y el ensimismamiento en este escenario emotivo que asocia la metáfora con el secreto y la confesión. Además, la nieve concentra el cosmos en un recinto y en un momento determinados, instituyéndolos como centro del mundo frente a la intemperie indiferenciada del afuera. La revelación lúcida sólo se efectúa en co-presencia de la muerte, elemento asociado indefectiblemente también a la nieve y al invierno. Entre ambos conforman el escenario de la vivencia existencial, iluminan el momento en que la metáfora del mundo es comunicada y estalla en el lector que la escucha fascinado.

¹⁵³ Novedad que sí era decisiva en la metáfora del «náufrago» de la carta de Saelices o, más claramente, en la metáfora de Celama como «espejo» de la ruina del cielo, que emociona a Cuende por su originalidad.

Por otra parte, el invierno como metáfora de tiempos ruinosos, de una época de soledad y orfandad, alude directamente a los años de posguerra. El encuentro con Saelices en aquella mañana invernal que la resaca soñolienta de Bustarga difumina, se hermana con aquel otro «invierno ruinoso y desolado» de 1947 en que el poeta escribe su carta (19). Simetría metafórica, la revelación de la tristeza convoca una misma escenografía, veinte años después.

En segundo término, la isla como metáfora de la soledad o, más precisamente, del aislamiento. En el caso de Saelices, la metáfora sugiere varias interpretaciones. Para el aislado por el dispositivo represivo del Archivo, la isla es el espacio de confinamiento y exilio por la transgresión. Para el naufrago varado en el inmenso océano de la vida, la isla es el refugio solitario del navegante desdichado que busca auxilio arrojando botellas al mar. En esta línea, la isla no implica incomunicación sino retardo, comunicación diferida. En busca del mensajero, la aventura del héroe se inicia con la lectura de Saelices y culmina con la audición y la visión del poeta, desde la grafía al «cuerpo a cuerpo» de la co-presencia. La isla-refugio, reclusa por el cerco-nevado, se convierte en la fortaleza frente a la intemperie del mundo, aún si el precio de ese bienestar es el de la soledad.

En tercer término, la metáfora del mundo. A las dos significaciones que apunta el epígrafe de este apartado, agregamos una tercera: la de aquellos años de posguerra. El juego de gradación metafórica transfiere así un significado más histórico y particular a otro más universal, porque la tristeza del mundo abarca, como hemos tratado de demostrar, todos estos grados: el «mundo triste» de posguerra, el de la inoportunidad imaginativa, la represión, el silencio y la hipocresía que conforman el clima abúlico de la provincia. Así es el que vivió Saelices en 1947, cuando escribía su carta; así es ese otro de 1967, escenario de la aventura heroica, y así sigue siendo, «tantos años después», cuando Bustarga se apronta a relatar su aprendizaje para confirmar la persistencia de la desgracia.

El mundo «en particular» es el de la condición humana triste y desolada que plasma la metáfora final. Esa imagen es el reducto de

un aleccionamiento progresivo, donde se destacan las vivencias con los poetastros, la del mural del Lesmes y la del pollastrón. La metáfora se cruza con la del laberinto para hacer del mundo un intrincado recorrido de recovecos donde cada curva es una chance de hallazgo y una amenaza de extravío. «En general», el mundo es la vida, ese mecanismo incesante de develamiento y apropiación de los secretos del otro para asumir la propia existencia.

La metáfora de Saelices, como una «lección de las cosas», se aprende en y para la vida. En eso radica, quizá, la condición «vital» de la tristeza en la novela: en su constitución como circunstancia ineludible que deben afrontar los intensos «vividores» en su fiebre por experimentar lo que no se puede o no se debe.

Todas las significaciones acrecientan el dramatismo del encuentro final. La nieve acordona el recinto con un trasfondo triste y mortuorio; la metáfora insular desprende la habitación y acentúa la soledad del viejo Saelices. Desandando el camino del olvido, el héroe ha seguido el hilo que lo conduce a la isla del naufrago, centro del cosmos triste que todo lo contagia. El viejo, ensimismado en la contemplación de la nieve por la ventana, recibe al héroe con sus ojos desorientados, su memoria senil, su gesto vencido pero sonriente y aquellas migas de pan que atesora maniáticamente como tributo al amigo, a la vez que atadura al mundo del presente. Toda la escena es una metáfora que expresa, con crudeza, el destino ruinoso del ser humano, el extravío vital y la carcoma del mundo. Desde este centro de soledad concentrada (Bachelard, 1965:68), refugiado en el secreto del asilo, al final de una vida de desgracia, rencores y punición, Saelices confirma la tristeza de esos tiempos, de la humana condición y de la vida.

- *El naufrago*

Además de su complejidad, esta metáfora es una de las más recurrentes en la obra de Díez, sobre todo en su última narrativa, según afirma Pozuelo Yvancos (2003:411). Su significación en esta

novela se enriquece notablemente a la luz de un texto posterior¹⁵⁴, donde se alude a otro naufragio, esta vez en la Plaza Mayor madrileña. De esa vivencia se desprenden algunos rasgos generales: la condición extemporal, la de una supervivencia continua que «explica que los ojos y las barbas de los naufragos miren y crezcan sin horizonte ni medida» (2001^b:13). Además, su memoria detenida en la «conciencia de su naufragio» como una constatación persistente que subsume en la tristeza vital: «el naufragio, la pérdida de destino y de las ganas de seguir navegando, tenía algo de ensueño que venía a culminar la conciencia de su propia condición.» (2001^b:14).

La metáfora se articula coherentemente con la del entorno marítimo. Esa inmensidad circundante, si es opresiva (resultado de una fuerza **en contra** del naufragio), convierte su desamparo en efecto de un confinamiento. En esta línea, «la barba crecida de varios días, el pelo encanecido muy desordenado» (331) de Saelices son signo de un abandono y un olvido intencional, dispuestos por el Archivo contra el «naufragado» que paga, en su isla-prisión, el castigo de su individuación. Si el entorno no ejerce fuerza, su efecto se constata en la propia percepción del sujeto que contempla: vértigo, desolación. Así, el océano de la vida se presenta no como espacio de la nada sino como alrededor ininteligible e inconmensurable. Sin embargo, el héroe-demiurgo aprende en su viaje a «leer» y establecer un orden en ese espacio que lo rodea. Así como el relato de Bustarga entrelaza sentidos y propone una identidad a ese mar informe de la vida, el mito hace inteligible el mundo relacionando elementos dispersos. La narración de Fermín no está lejos de esa pretensión: la secuencia de aprendizajes va significando gradualmente cierta imagen pesimista de la vida, a partir de la condición humana desgraciada y el infructuoso intento de eludirla.

La metáfora de Saelices nominaliza esta percepción: **a través de ella**, esa experiencia se hace visible, legible, comunicable, se inaugura la sucesión de la «memoria sagrada». En este territorio ambiguo

¹⁵⁴ «Un naufragio», en *Balcón de Piedra* (2001).

de reclusión y extravío, se cifran algunos de los sentidos a los que podría estar aludiendo la metáfora del naufrago, misteriosa y fecunda como cualquier otra que sirva para contar el mundo.

Del mito a la metáfora

La «cuenca semántica» hace visible el proceso de conflicto entre diversas directrices imaginarias que estructura un «esquema perceptivo» particular. En ese marco, los mitos aportan significaciones, roles, modelos de comprensión y actuación en el mundo. Por su parte, la metáfora colabora tanto en la definición e imposición de determinadas direcciones semánticas como en su discusión, ofreciendo miradas inéditas sobre la realidad. En conjunto, se trata de un recurso polémico y activo en la dinámica imaginaria de toda sociedad.

En esta novela, el orden metafórico enriquece la aventura heroica de Bustarga. El autor se apropia de la diversidad de metáforas y símbolos que arrastra el mito para convertirlos en imagen personal y novedosa sobre el mundo, el héroe y su aventura. La metáfora permite conocer el mundo y la vida porque eso es, en definitiva, la novela: un artefacto que habla de la vida, lúdica y lúcidamente, para enriquecerla y suplantarla.

PALABRAS FINALES

Las novelas encuentran su destino cuando la necesidad las hace imprescindibles.

L. M. Díez. «Ficciones y emociones» (1999^d)

El hecho de seguir reconociendo cierta centralidad en la figura del héroe delata, de algún modo, la vigencia de un mito en nuestra cultura: aquel que concibe a cierto sujeto como el único capaz de reordenar el mundo, o el que fracasa intentándolo, o el que simplemente logra mostrar la inautenticidad o la tristeza de la realidad. Decir que Bustarga pertenece a este último grupo implicaría ser injusto con él y con la significación general de su aventura.

En nuestro estudio no sólo hemos contemplado la manera específica en que una novela retoma y reelabora las distintas instancias del recorrido heroico (mitemas) y sus escenarios, sino también el sentido *particular* y *general* que se le asigna a esa aventura y a su protagonista. Es una significación particular porque se critican la censura y la represión del franquismo y su efecto más concreto: una sociedad abúlica y chata que cercena la quimera y la imaginación. Frente a ella, el héroe se destaca por su vitalidad y su inconformismo, un ser solitario que antepone a la adversidad su confianza suprema en el poder de la palabra como elemento transfigurador de la realidad. Noctámbulos y ensoñados, estos héroes no se privan de ninguna experiencia sensorial ni de llevar al límite su quimera y al final de su camino, su fracaso representa no sólo el extravío individual sino también la inoportunidad del entorno que continuamente los coarcta. Por otra parte, en un sentido general, la novela ofrece una visión sobre la existencia y la condición humana según la cual la aventura es un camino de perdición que constata un destino pesimista para el

héroe. Sin embargo, a pesar de ese desenlace, estos personajes no pierden su empuje ni dejan de considerar valioso «intentar» su quimera en el mundo. En este sentido, la novela ofrece una visión enaltecida de la vida porque en ella es posible encontrar, fugaz y sorpresivamente, algunos destellos de plenitud: por ejemplo, en aquella «aventura a la vuelta de la esquina» o en el mensaje casualmente hallado que «hace legible» el mundo. Esos destellos conducen a la experiencia auténtica que contrasta con el tedio cotidiano.

Esta perspectiva se sostiene a partir de la conjugación de algunos temas y motivos, presentes en obras anteriores, que adquieren identidad particular en *El expediente del naufrago*. La imagen más destacada es, sin duda, la del Archivo, un espacio complejo que posee una faceta negativa (mortuoria, con un efecto de contagio y despersonalización) que se concretiza en la metáfora del laberinto-dispositivo donde la subjetividad del héroe es avasallada por la función. La faceta positiva (refugio emotivo, espacio de la transgresión) se resuelve en la metáfora del desván donde el héroe aparece como el custodio de un secreto. Entre ambas, la imagen ambigua del océano cifra en su inmensidad aspectos negativos (anega, aprisiona, desasosiega) y positivos (resguarda, ensimisma, inspira). El Archivo se erige en conjunto como una crítica al dispositivo represivo que el franquismo desplegó contra cualquier atisbo de individualidad o creatividad (léase, libertad). Con la aparición de la imagen del desván, ese espacio es refuncionalizado y convertido en ámbito de la resistencia.

El tema de la memoria es también un elemento central en la novela, construida a partir de la rememoración del héroe-narrador que ofrece este «expediente» en pugna con aquel otro que falsea u omite la historia de Saelices. Recordar se presenta para Bustarga como una práctica esencialmente transgresora, desobedeciendo tanto la pretensión de «olvido perfecto» del antecesor como el silencio punitivo impuesto por el Archivo. Frente a esa memoria burocrática y disciplinaria, el héroe emprende su viaje para experimentar el mundo lábil y difuso en el que se dispersan los destellos vitales del ex empleado, tanto en la memoria rencorosa de Eloína, como en la de-

ficiente y volátil de los poetastros y en la secreta de Beruelo. Así, se descubre la «maleabilidad» del recuerdo y su utilización para corporizar un relato que reivindique la ejemplaridad de Saelices. En ese rescate se implican tanto una necesidad política (Saelices el industrial contra el Archivo, y su resultado: Saelices el depurado) como una cognoscitiva y vital (explicar y clarificar el mundo como «una isla triste»).

El viaje heroico evidencia, además, el proceso de difuminación, potenciación mítica e interiorización que venía operándose sobre el referente leonés desde las primeras novelas de Díez. A diferencia de ellas, el cronotopo novelesco se presenta en *El expediente...* como un escenario autónomo con encarnadura propia. Por ese territorio, nocturno la mayoría de las veces, deambula este héroe con cierto aire quijotesco, perdido en la maraña laberíntica que es un trasunto de su interioridad y un efecto de su condición de demiurgo. En las noches vacías, su derrotero exterior instaure una posibilidad (de libertad) y un riesgo (de extravío), a la vez que alimenta un gradual aleccionamiento corporal (sopor, fiebre, embriaguez, resaca) y anímico (desasosiego, tristeza), un viaje interior que moviliza la experiencia y aproxima a la memoria desperdigada o silenciada.

El «otro» tiene una importancia fundamental en esta novela y en la comprensión del alcance preciso de la «conquista de lo ajeno». La significación más profunda de ese «otro» reside en las «lecciones» que puede brindar al protagonista, en las metáforas que ofrece durante el diálogo y en su condición de espejo fiel o deformante. La «conquista de lo ajeno» se sostiene en esta comunicación que busca y se busca en ese «otro», constatando la común condición («memoria sagrada») y propiciando agrupamientos y solidaridades («los gremios»). Sin alteridad no hay estallido metafórico porque no hay quien escuche y deleve la palabra, así como tampoco hay lucidez porque no existe aquel que ofrezca, ya como testimonio, ya como «impremeditada confesión», las metáforas que cuenten la vida y el mundo.

En definitiva, la aventura de Fermín Bustarga retoma las instancias básicas del mito del héroe y las actualiza en función de cierta

perspectiva estética y ética. La metaforización de los espacios convoca a su vez los recintos característicos de ese derrotero, especificándolos. Al esquema básico, el autor le confiere cierto sesgo humorístico e irónico que degrada, resignifica y convierte la aventura del héroe en una representación de la inoportunidad del entorno y de cierto destino humano universal. No hay retorno ni complicidad con el mundo sino un **repliegue** imaginativo sobre él, transfigurándolo a través de la palabra memoriosa y metafórica, y complejizándolo con la voluntad y el accionar del «héroe del fracaso», una entidad particular construida a partir de una larga tradición de héroes derrotados.

En estos tiempos aparentemente sin héroes, Luis Mateo Díez nos devuelve la imagen inquieta e irrenunciable de estos personajes dispuestos a sostener su quimera, breve y deficiente, pero quimera al fin. En su fracaso, en su no-complicidad y en su afán por revertir un destino que todo lo entristece, se cifra quizá su dignidad más valiosa, esa que hace de ellos una ejemplaridad necesaria y del *El expediente del náufrago*, una novela «imprescindible».

BIBLIOGRAFÍA

I – OBRAS DE LUIS MATEO DÍEZ¹⁵⁵

Fuente:

DÍEZ, Luis Mateo (1992) *El expediente del naufrago*. Madrid, Alfaguara. Citamos por la 1ª edición –febrero, 1992–.

Otras ediciones:

(1993), Barcelona, Círculo de Lectores.

*Otras novelas:*¹⁵⁶

DÍEZ, Luis Mateo (1990) *Las estaciones provinciales*. Madrid, Alfaguara. (1982)

_____ (1995) *Camino de perdición*. Madrid, Alfaguara.

_____ (1997) *La mirada del alma*. Madrid, Alfaguara

_____ (1998^a) *El paraíso de los mortales*. Madrid, Alfaguara.

¹⁵⁵ Nuestro agrupamiento respeta, en general, el propuesto por Ana Casas y Fernando Valls (VV.AA, 1999:253-263) para toda la obra de Díez. Sin embargo, nuestro listado no distingue entre *novela* y *novela corta* y ubica, además, *La línea del espejo. Un relato de personajes* entre las obras de ficción y no como «ensayo». Puede consultarse también la bibliografía de y sobre los leoneses (Díez, Aparicio y Merino) elaborada por Verónica Cabanillas y Carolina Subtil en: VV. AA (2000) *La estética de la realidad*. Córdoba, FFyH. Págs: 67-87.

¹⁵⁶ El orden de los títulos se estableció a partir de la edición con la cual nos manejamos. Al final de cada ítem y entre paréntesis se consignan la editorial (cuando es distinta) y el año de la edición original. Ese criterio se ha mantenido en toda la Bibliografía.

- _____ (2000^a) *La fuente de la edad*. Madrid, Alfaguara. (1986)
- _____ (2001^a) *El diablo meridiano*. Madrid, Alfaguara.
- _____ (2003^a) *El eco de las bodas*. Madrid, Alfaguara.
- _____ (2003^b) *El reino de Celama*. Barcelona, Círculo de Lectores. Reúne las novelas de la trilogía: *El espíritu del páramo* (Ollero & Ramos, 1996), *La ruina del cielo* (O & R, 1999) y *El oscurecer (un encuentro)* (O & R, 2002), junto con el ensayo *Vista de Celama* (O & R, 1999).
- _____ (2004^a) *Fantasmas del invierno*. Madrid, Alfaguara.
- _____ (2004^b) *Las horas completas*. Madrid, Espasa Calpe. (Alfaguara, 1990)

Cuentos y relatos:

- DÍEZ, Luis Mateo (1998^b) *La línea del espejo. Un relato de personajes*. Madrid, Alfaguara.
- _____ (2000^b) *Días del desván en El pasado legendario*, Madrid, Alfaguara. (Edilesa, 1997)
- _____ (2001^b) *Balcón de piedra. Visiones de la Plaza Mayor*. Madrid, O & R.
- _____ (2002) *Los males menores*. Madrid, Espasa Calpe. (Alfaguara, 1993)
- _____ (2004^c) *Las lecciones de las cosas*. León, Edilesa.

Antologías:

- DÍEZ, Luis Mateo (1999^a) *Las estaciones de la memoria. Antología didáctica de la obra de Luis Mateo Díez* (edición de Miguel D. Rodríguez). León, Edilesa.
- _____ (2000^c) *El pasado legendario*. Madrid, Alfaguara.

Ensayos

DÍEZ, Luis Mateo (1999^b) «El espejo de la ficción» en VV.AA. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.

_____ (1999^c) *El porvenir de la ficción*. Salamanca, J.C. y L. (Caballo Griego para la Poesía, 1992)

_____ (1999^d) «Ficciones y emociones» en: Revista *Ínsula*, Nro. 634. Págs. 23-24. Madrid, Octubre.

_____ (2000^d) «Ámbitos de Leyenda» en *El pasado legendario*. Alfaguara, Madrid.

_____ (2000^e) *Las palabras de la vida*. Madrid, Temas de Hoy.

_____ (2001^e) «La mano del sueño. Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria». Discurso de ingreso a la RAE. Madrid, 2001. Disponible en: <http://www.rae.es/nivel1/discurso/mateo.htm>

_____ (2003^e) «Celama, un escenario». *Inédito*. Ensayo realizado con motivo de una puesta teatral a partir de su trilogía de Celama.

_____ (2004^d) *Ciudades de Sombras*. Madrid, Alfaguara.

II – CRÍTICA. ENTREVISTAS

AGAMBEN, Giorgio (1994) «Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia» en: VV. AA. *Revista Nombres*, Nro.5. Págs. 151-191. Córdoba, CIFYH-UNC. (1978)

ALAS, Leopoldo (1992) «Una historia inmortal» en: VV.AA. *Mito y realidad en la novela actual*. Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura.

- ALBALADEJO, Tomás (1992) «Realidad y ficción. La construcción ficcional» en: *Semántica de la ficción realista*. Madrid, Taurus.
- ALLER, C. (1998) *Escritores leoneses*. Madrid, Endimión.
- ALONSO, Santos (1989) «Luis Mateo Díez y la lección de Valle-Inclán» en: *La página*. Nro.1. Santa Cruz de Tenerife.
- _____ (1994) «La renovación del Realismo» en: Revista *Ínsula*, Nro.572-573. Pág. 12 a 14. Madrid, Agosto-Septiembre.
- _____ (2003) «*La fuente de la edad*: una fábula mítica, una fiesta carnavalesca y una trama clásica» en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página.
- AMORÓS, Andrés (1966) *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Anaya.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (1999) «El *Filandón* y el *Calecho*: testimonios literarios y etimología» en: VV.AA. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- ANGENOT, Marc (1998) «Las ideologías no son sistemas» en: *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba, UNC.
- ARÁN, Pampa y colaboradoras (1998) *La Estilística de la novela en M. M. Bajtín. Teoría y aplicación metodológica*. Córdoba, Narvaja Editor.
- BACHELARD, Gaston (1965) *La poética del espacio*. México, FCE. (1957)
- BAJTÍN, M. M. (1999) «Autor y personaje en la actividad estética» en: *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI. (1982)
- _____ (1989) «Planteamiento del problema» en: *La cultura popular en la Edad Media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza. (1987)
- BAREI, Silvia y PÉREZ, Elena (comp.) (2006) *El orden de la cultura y las formas de la metáfora*. Córdoba, Facultad de Lenguas-UNC.

- _____y LEUNDA, Ana (2008) *Pensar la cultura III. Retóricas de la alteridad*. Colección Cuestiones Retóricas. Córdoba, GER.
- _____y MOLINA, Pablo (2008) *Pensar la cultura I. Perspectiva retóricas*. Colección Cuestiones Retóricas. Córdoba, GER.
- BARTHES, R. (1984) *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- BASANTA, Ángel (2003) «El arte narrativo de Luis Mateo Díez: De *Memorial de hierbas* a *Camino de perdición*» en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página.
- BAUZÁ, Hugo F. (1998) *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Bs. As, FCE.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1992) *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid, Cátedra.
- BERIAIN, Josetxo (1990) «Introducción» en: *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*. Barcelona, Anthropos.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (1996) «El concepto del Más Allá entre los griegos» en: PIÑERO RAMÍREZ (ed.) *Descensus ad inferos*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BRIZUELA, Mabel (2000) «Leer a los leoneses» en: VV.AA *La estética de la realidad*. Córdoba, FFyH-UNC.
- _____ (ed.) (2002) *Las horas del contar. Estudios sobre la narrativa del grupo leonés de José María Merino, Luis Mateo Díez y Juan Pedro Aparicio*. Córdoba, Comunicarte.
- BUCKLEY, Ramón (1973) *Problemas formales de la novela española contemporánea*. Barcelona, Península.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1996) «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de lo límites» en: PIÑERO RAMÍREZ (ed.) *Descensus ad inferos*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

- CALVI, Maria Vittoria (1999) «El lenguaje del agua en *La fuente de la edad* de Luis Mateo Díez» en: VV.AA. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- _____ (2003) «*El expediente del naufrago: el Archivo y la memoria*» en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página. (1993)
- CAMPBELL, Joseph (2001) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, FCE. (1949)
- _____ (2000) «En el comienzo: Orígenes del hombre y el mito» en: *Los mitos en el tiempo*. Bs. As, Emecé.
- _____ y MOYERS, Bill (1991) *El poder del mito*. Bs. As., Emecé.
- CASAS, Ana (1999) «*La mirada del alma, fábula de la inocencia imposible*» en: VV.AA. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- CASAS BARÓ, Carlota (1999) «Poesía y poetas en la obra de Luis Mateo Díez» en: VV.AA. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- CASTRO DÍEZ, Asunción (1998) «La narrativa del grupo leonés de Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y José María Merino». *Tesis Doctoral*, inédita. Valladolid, Universidad de Valladolid - Dpto. de Filología Española.
- _____ (1999^a) «La narrativa de Luis Mateo Díez: el diálogo con la tradición oral» en: VV.AA. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- _____ (2001) *Sabino Ordás, una poética*. León, Breviarios de la calle del Pez - Excma. Diputación Provincial de León
- _____ (2003) «Territorios imaginarios de Luis Mateo Díez. La configuración del laberinto como símbolo de la vida» en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página. (1999)

- _____y HERNÁNDEZ, Domingo Luis (eds.) (2003) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Pá-gina.
- COSTA, Ricardo y MOZEJKO, D. Teresa (2002) «Producción dis-cursiva: diversidad de sujetos» en: COSTA-MOZEJKO (comp.) *Lugares del decir*. Rosario, Homo Sapiens.
- DE NORA, Eugenio (1994) «Notas para un encuadre de la Narra-tiva Leonesa Actual» en: Revista *Ínsula*, Nro. 572-573. Págs. 11-12. Madrid, Agosto-Septiembre.
- DEL AMO, Carlota (1995) «Luis Mateo Díez. La conjunción de la imaginación, la memoria y la palabra». Entrevista a Luis Ma-teo Díez en: *Revista Espéculo*. Nro.6. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, julio-octubre.
- DÍEZ, Luis Mateo (2003^c) Entrevista personal. Madrid, julio.
- DURAND, Gilbert (2003) *Mitos y sociedades: introducción a la mito-dología*. Bs. As, Biblos. (1996)
- _____ (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona, Anthropos - Univ. Aut. Metropolitana.
- ECHAVARRÍA MOLLOY, G. (2001) *Una vida de héroe. Función y significado del mito*. Bs. As, Biblos.
- ELIADE, Mircea (1991) *Mito y realidad*. Barcelona, Labor.
- _____ (1998) «Morfología y función de los mitos» en: *Tratado de historia de las religiones*. México, Era.
- ENCINAR FÉLIX, Ángeles (1990) *Novela española actual: La des-aparición del héroe*. Madrid, Pliegos.
- FAVIER, Jean (2002) «Constitución y función de los Archivos» en: VV.AA. *Academia Universal de las Culturas: ¿Por qué recordar?*. Barcelona, Granica.
- FOUCAULT, Michel (1992) *Microfísica del poder*. Madrid, La Pi-queta.

- _____ (2002) *Vigilar y castigar*. Bs. As, Siglo XXI. (1975)
- GARCÍA GUAL, Carlos (2001) *Mitos, viajes, héroes*. Madrid, Taurus. (1981)
- _____ (1992) «Propuesta de definición del término mito» en: *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza.
- GARCÍA, Carlos Javier (1995) *La invención del grupo leonés. Estudio y entrevistas*. Madrid, Júcar.
- GENETTE, Gerard (1989) *Palimpsestos*. Madrid, Taurus. (1982)
- GOLDMANN, Lucien (1967) *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ciencia Nueva.
- GÓMEZ CABIA, Fernando (1996) «Segunda parte: la recepción de Bajtín en Occidente» en: *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijail Bajtín*. Madrid, UAM.
- GONZÁLEZ, José (2002) «Apuntes sobre el mito». *Inédito*. Córdoba, Cátedra de Hermenéutica Literaria, FFyH, UNC.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (2003) «El tríptico de Celama» en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) (2003) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página. (2002)
- HABER, Abraham (1976) *Símbolos, héroes y estructuras*. Bs. As, Hachette.
- HERNÁNDEZ, Domingo Luis (1989) «Luis Mateo Díez: marginales y apócrifos» en: *La Página*, Nro.1. Santa Cruz de Tenerife.
- _____ (1991) «Luis Mateo Díez: escritura y memoria» en: *La Página*, Nro.5, Santa Cruz de Tenerife.
- _____ (2003^a) «El laberinto, un trozo de cuerda y el descenso a los infiernos» en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página. (1992)
- _____ (2003^b) «Ruina y Memoria (Una conversación

- en La Gomera)» Entrevista a L. M. Díez en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página. (2001)
- HOLLOWAY, Vance R. (1999) *El posmodernismo y otras tendencias en la novela española (1967-1995)*. Madrid, Fundamentos.
- HUMBERT, Juan (1969) *Mitología Griega y Romana*. Barcelona, Gustavo Gili
- JESI, Furio (1976) *El mito*. Barcelona, Labor.
- JUNG, C. G. (1981) «Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo» en: *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Bs. As, Paidós.
- JURISTO, J. A. (1995) «Luis Mateo Díez: en la novela española actual no hay humor porque falta vitalidad». Entrevista en *Revista Leer Magazine Literario*, Nro.77. Madrid, marzo.
- KAYSER, Wolfgang (1968) *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos. (1948)
- KIRK, G. S. (1990) *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona, Paidós. (1970)
- KORTAZAR, Jon (1992) «Las tres memorias» en: VV.AA. *Mito y realidad en la novela actual*. Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura.
- KUNDERA, Milán (1987) *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona, Seix Barral. (1978)
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1998) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- LANGA PIZARRO, M. Mar (2000) *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-99). Análisis y diccionarios de autores*. S. L. Murcia, Univ. de Alicante.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1977) «La estructura de los mitos» en: *Antropología estructural*. Bs. As, Eudeba. (1958)
- LINARES GARCÍA, María (1992) «Introducción» en: BACHOFEN, J. J. *El matriarcado*. Madrid, Akal.

- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (1994) «Mito y simbolización en la novela. (Claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos)» en: Revista *Ínsula*, Nro.572-573. Madrid, Agosto-Septiembre
- LÓPEZ MOLINA, Luis (1999) « 'Provinciano transitorio' de Luis Mateo Díez» en: VV.AA. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- LOUREIRO, A. (1993) «¿Alguien ha visto a Alejandro Saelices?». Prólogo a la novela *El expediente del naufrago* de L. M. Díez. Barcelona, Círculo de Lectores.
- LUKÁCS, Györky (1966) *Teoría de la novela*. Bs. As, Siglo XX.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1997) *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid, Castalia.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José E. (2003) «Los mundos figurados de *Las estaciones provinciales*» en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página.
- MARY-TROJANI, Cécile (1999) «La memoria, génesis del relato en la obra de Luis Mateo Díez» en: VV.AA. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- MATAMORO, Blas (1982) «El lugar del héroe» en: *Cuadernos hispanoamericanos*. Nro.386, págs.407-416. Madrid, Agosto.
- _____ (1984) «Los héroes» en: *Cuadernos hispanoamericanos*. Nro.407, Págs. 117-127. Madrid, Mayo.
- MENDOZA GARCÍA, Jorge (2001) «Memoria colectiva» en: M. A. GONZÁLEZ PÉREZ y J. MENDOZA GARCÍA (Comp.) *Significados colectivos: procesos y reflexiones teóricas*. México, TEC – CIIACSO.
- MERINO, José María (1989) «Luis Mateo Díez, en la provincia del mundo» en: *La Página*, Nro.1. Santa Cruz de Tenerife.
- _____ (1998) *Intramuros*. León, Edilesa.

- MOLINA, Pablo (2002) «Los extravíos diurnos. Texturas y territorios en *El diablo meridiano*» en: BRIZUELA, Mabel (ed.) *Las horas del contar*. Córdoba, Comunicarte.
- _____ (2008) «Mito, ciudad y literatura en *El cantor de tango* (2004) de T. Eloy Martínez» en: BAREI, S. y MOLINA, P. *Pensar la cultura I. Perspectivas retóricas*. Córdoba, GER.
- _____ (2008) «Penélope o la fecundidad de la espera. *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo y *Las voces de Penélope* de Itziar Pascual» en: BRIZUELA, Mabel y HERNÁNDEZ, María Amelia (edit.) *El regreso de Ulises. El mito en la literatura española actual*. Córdoba, FFyH-UNC.
- MONNEYRON, Frédéric y THOMAS, Joël (2004) *Mitos y literatura*. Bs. As, Nueva Visión.
- MORILLA TRUJILLO, Manuel (1999) «La novelística de Luis Mateo Díez: del viaje de la provincia a la perdición del camino. Máscaras, degradación y caricatura» en: *Tesis doctorales 2000* [CD-ROM] Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico - Universidad de Málaga. ISBN: 8474968658.
- ORDÁS, Sabino (1985) *Las cenizas del Fénix*. Edición de Aparicio, Díez y Merino. León, Breviarios de la calle del Pez - Excma. Diputación Provincial de León.
- PAYERAS GRAU, María (1999) «El asalto a Saturno: memoria y mito en la obra literaria de Luis Mateo Díez» en: V.V.A.A. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- _____ (2003^a) «De Babia al Páramo. El espacio narrativo de Luis Mateo Díez» en: DÍEZ, Luis Mateo. *Relato de Babia*. Valladolid, Ámbito.
- _____ (2003^b) «Luis Mateo Díez: Nuevo retrato literario» en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página.
- PÉREZ, Elena del C. y LANGER, Federico (2008) *Pensar la cultura V. Metáfora y Cognición*. Colección Cuestiones Retóricas. Córdoba, GER.

- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro (ed.) (1995) *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- PIO DEL CORRO, Gaspar (1992) *Zama*. Córdoba, Argos.
- POZUELO YVANCOS, José María (2003) «Las palabras de la vida: espejo de una obra» en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página.
- PRIETO DE PAULA, Ángel (1992) «La fuente de la edad: una peregrinación novelística hacia la eterna vida» en: *Monte Arábí*. Nro.14. Universidad de Alicante.
- REVISTA ÍNSULA (1990) *Novela Española 1989-1990*, Nro. 525, Madrid, Septiembre.
- _____ (1994) *Encuentro de Narradores Leoneses a fondo: Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez, José María Merino, Antonio Pereira*. Moderador: Santos Alonso. Nro.572-573. Madrid, Agosto-Septiembre.
- _____ (1999) *Muertes y porvenir de la novela*. Nro.634. Madrid, Octubre.
- REYES, Graciela (1984) *Polifonía Textual. La citación en el texto literario*. Madrid, Gredos.
- RICO, Francisco (coord.) (1992) *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona, Crítica.
- RICOEUR, Paul (1969) «Segunda parte: Los ‘mitos’ del principio y del fin» en: *Finitud y culpabilidad*. Madrid, Taurus. (1960)
- _____ (1988) «Palabra y símbolo» en: *Hermenéutica y Acción*. Bs. As, Docencia.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1985) «La narrativa de Luis Mateo Díez» en: *Estudios humanísticos*. Nro.7. León, Universidad de León-Filología.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1984) *Historia de la Literatura Española 6|2. Literatura Actual*. Barcelona, Ariel.

- _____ (1989) «Luis Mateo Díez, entre la crítica y la invención» en: *La Página*, Nro.1. Santa Cruz de Tenerife.
- _____ (1992) «La novela» en: RICO, Francisco (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona, Crítica.
- SAVATER, Fernando (1992) *La tarea del héroe*. Barcelona, Destino. (1981)
- SEGURA RAMOS, Bartolomé (1996) «*Descensus ad inferos*. Mundo romano» en: PIÑERO RAMÍREZ (ed.) *Descensus ad inferos*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- SENABRE, Ricardo (1999) «Temas y motivos en la narrativa de Luis Mateo Díez» en: VV.AA. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- SELLIER, Philippe (1985) *Le mythe du héros*. París, Bordas.
- SIEMENS, William (1997) *Mundos que renacen. El héroe en la novela hispanoamericana moderna*. México, FCE.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2003) «La mirada y la memoria en la novela española de finales de siglo XX: Luis Mateo Díez (1982-1997)» en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página.
- TACCA, Óscar (1973) *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos.
- TOMACHEVSKI, B. (1970) «Temática» en: VV. AA. *Teoría de la literatura de los Formalistas Rusos*. Antología por Tzvetan Todorov. Bs. AS, Signos. (1925)
- TURPIN, Enrique (1999) «La invención y la fábula en Luis Mateo Díez: otro camino de perdición» en: VV.AA. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- VV. AA. (1992) *Mito y realidad en la novela actual. VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*. Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura.
- _____ (1999) *Cuadernos de Narrativa 4: Luis Mateo*

- Díez. *Grand Séminaire*. Suiza, Centro de Investigación de Narrativa Española - Universidad de Neuchâtel.
- _____ (2000) *La estética de la realidad*. Córdoba, FFyH.
- _____ (2002) *Academia Universal de las Culturas: ¿Por qué recordar?* Barcelona, Granica.
- VALLS, Fernando (1989) «Las fábulas provinciales de Luis Mateo Díez» en: *La Página*, Nro.1. Págs. 25-36. Santa Cruz de Tenerife.
- _____ (1994) «Una fábula sobre la maravillosa mediocridad: *El expediente del naufrago* de Luis Mateo Díez» en: *Revista Ínsula*, núm. 572-573. Págs. 24-25 Madrid, Agosto-Septiembre.
- _____ (2002) «Introducción» en: DÍEZ, L. M. *Los males menores*. Madrid, Espasa Calpe.
- _____ (2003) «Viaje por la provincia del hombre (Sobre *Camino de perdición*)» en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página.
- VATTIMO, Gianni (1998) «El mito reencontrado» en: *La sociedad transparente*. Barcelona, Paidós.
- VÁZQUEZ, Félix (2001) «El discurso sobre la memoria y la memoria como discurso» en: *La memoria como acción social: relaciones, significados e imaginario*. Barcelona, Paidós.
- VELASCO MARCOS, Emilia (1999) «Luis Mateo Díez (¿recuerda, sueña, imagina?) escribe de y desde el desván» en: VV.AA. *Cuadernos de Narrativa 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel.
- VILLANUEVA, Darío y otros (1992) «Los nuevos nombres 1975-1990» en: RICO, Francisco (coord.) *Historia y Crítica de la Literatura española*. Barcelona, Crítica.
- VILLEGAS, Juan (1973) *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona, Planeta.

- VIVAS, Ángel (1992) «Luis Mateo Díez: el aprendizaje de la desgracia». Entrevista en Revista *Leer*, Nro.51. Madrid, Marzo.
- ZAMBRANO, M. (1971) «La forma sueño en vigilia» en: *Obras reunidas*. Madrid, Aguilar.
- ZIZEK, Slavoj (comp.) (2003) *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Bs. As, FCE.

III – CONSULTA GENERAL

- Anónimo. *Guía de nombres aceptados para personas en Argentina* [en línea]. Disponible en World Wide Web: <http://www.sitiosdeargentina.com/Nombres/>
- CIRLOT, J. E. (1979) *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor.
- EWTN (Red Global Católica) *Santoral Católico* [en línea]. Disponible en World Wide Web: <http://www.ewtn.com/spanish/Saints/index.asp>
- RAE. *Diccionario de la Lengua Española* [en línea] 22da. edición. Disponible en World Wide Web: <http://www.rae.es>
- VOX. *Diccionario Latino-Español*. Barcelona, Bibliograf, 1984.

ANEXO

NUEVOS ITINERARIOS SOBRE LA OBRA
DE LUIS MATEO DÍEZ

MONTESINOS, CLAVILEÑO Y OTRAS LECCIONES QUIJOTESCAS EN LA OBRA DE LUIS MATEO DÍEZ¹⁵⁷

Estirpe quijotesca y raigambre mítica

Podría decirse que mito y literatura comparten cierta condición maquínica en tanto artefactos que una vez puestos a funcionar logran sustanciarse como foco de irrigación y resonancia para otras obras. En algunos casos, ambos aparecen como «relatos fundadores», desplegando un *teatro* de legitimidad para las acciones heroicas y trasluciendo cierto concepto de realidad. Podría señalarse incluso una coincidencia funcional entre ambos, haciendo extensivo aquello que Blumenberg (2004) considera el efecto fundamental del mito: despotenciar lo terrorífico e instaurar cierto principio de inteligibilidad para la realidad.

La máquina novelesca *Quijote*, construida para dismantelar aquella otra «máquina mal fundada de estos caballerescos libros» (I, Prólogo, p.14)¹⁵⁸, participa en esta especie de relevo imaginario del mito, lo cual explica la reaparición de estructuras narrativas, rasgos heroicos y escenarios que van tramando una compleja red *hipertextual* (Genette, 1989). Cada época, de acuerdo a sus propias necesi-

¹⁵⁷ Este trabajo fue presentado en el Congreso Internacional «El *Quijote* en Buenos Aires», organizado por el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso» de la FFyL-UBA; y desarrollado del 20 al 23 de septiembre de 2005 en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

¹⁵⁸ Citamos de la Edición del IV Centenario, RAE-A. de A. de la L.E.-Alfaguara, 2004. P. 14.

dades imaginativas (Durand, 2003), selecciona algunos núcleos mínimos de sentido o **mitemas** y los instrumentaliza. La novela constituye uno de los artefactos que cumple esta función y el héroe, núcleo valórico de esa construcción estética, se destaca por su ubicación central en la escena novelesca (Bajtín, 1999).

En este sentido, el mito del héroe podría ser leído como una estructura vinculante entre el *Quijote* y algunas novelas del escritor leonés Luis Mateo Díez, sobre todo en lo referido a sus héroes novelescos que parecen definirse en tensión con el héroe mítico. En particular, la figura de don Quijote constituye un elemento clave para descifrar la significación de los *héroes del fracaso* de Díez¹⁵⁹, definidos a partir de la derrota primigenia del caballero manchego.

La estética de este escritor leonés se conecta con aquella forjada en el seno de la comunidad literaria conocida como «grupo leonés» y cuyo rasgo distintivo fue la creación de un autor apócrifo, Sabino Ordás, portavoz de algunas de esas ideas que sustentaron, por cierto período de tiempo, una poética común para el grupo, basada en una «estética de la realidad» (Brizuela, 2000) que busca «literaturizar» la vida y trascenderla significativamente a través de la palabra. De esa poética común y de otras fuentes (la experiencia infantil de la oralidad, el esperpento de Valle Inclán, el realismo decimonónico y los hallazgos novelescos de Galdós, Clarín, etc.) se nutrió la propia estética de Díez, definida por la crítica como *realismo metafórico* (Basanta, 2003). Imaginación, memoria y palabra constituyen los pilares fundamentales de su planteo (Díez, 2001) que pretende llevar el realismo al límite, sondeando cierto espacio de «surrealidad» aunque sin escamotear la representación. Se trata más bien de potenciar su significación y convertirla en un foco de sugereencia a partir del uso de la metáfora y el símbolo.

La experiencia de haber escuchado el *Quijote* antes que leerlo, figura como una de las más definitorias en la conformación de esa estética (Díez, 1999). De los días de posguerra e infancia, «años

¹⁵⁹ La designación ha sido forjada por el propio autor para referir a sus protagonistas.

perdidos de un tiempo malo, de un invierno perpetuo» (Díez, 1999:74), proviene la lección melancólica de don Alonso Quijano que sobrevive en el fracaso de cada uno de los héroes de Díez, ante el entorno hostil de las ciudades provincianas de posguerra donde suele ambientar sus novelas. Frente al «aquelarre triunfalista poblado de sórdidas capitulaciones» (Payeras Grau, 2003:14), los héroes del fracaso deciden no ser cómplices y así, su renuncia se alía íntimamente con la figura antiheroica de don Quijote, pero «entendida en su más originaria heroicidad, admirada con la cómplice comprensión del aventurero disoluto que (...) sale a saldar su destino contra la adversidad y la torpeza de quienes jamás lograrán entenderle.» (Díez, 1999:75).

Don Quijote busca anular los encantamientos que pesan sobre el mundo y resucitar la caballería andante; los héroes de Díez se entregan a la quimera para perturbar el mundo circundante. El fracaso heroico con el que culminan ambos derroteros, ajeno al esquema mítico del héroe triunfante, cobra significación en tanto imagen de realidad que los autores quieren comunicar y que podría ser desentrañada a partir del análisis de la estructura mítica actualizada en cada obra. Juan Villegas (1973) propone una secuencia básica en la que cada mitema, además de su significado «tradicional», admite otro histórico-particular. Analizaremos dos de ellos (el *descenso a los infiernos* y el *viaje*) que subrayan, desde nuestra lectura, el vínculo mítico entre el *Quijote* y la obra de Díez.

Montesinos y el Cine Lesmes

Como señala Jean Canavaggio (1995), la aventura de Montesinos (II, 22-24) respeta en general el esquema del descenso iniciático a los infiernos. En el mito, dicha experiencia posee un sentido renovador para al héroe y aparece asociada a diversas formas de encerramiento. Prefigurada en el relato sobre el Caballero del Lago (I, 50), la aventura de Montesinos convoca una larga tradición mítica y

literaria¹⁶⁰ y se proyecta a su vez en la aventura de Clavileño (II, 41). La cueva de Montesinos presenta rasgos característicos de la *cueva iniciática* (Cacho Blecua, 1995): acceso difícil, descenso riesgoso, amenaza de animales monstruosos o personajes encantados. Además, esta experiencia suele culminar con el relato del héroe quien presenta algún testimonio de su proeza. En el *Quijote*, el carácter heroico de la aventura, prestigiada tanto en las advertencias de Sancho y el primo como en la declamación del caballero a su dama, se complejiza a partir de la tensión entre lo real e imaginario, la vigilia y el sueño, lo verídico y lo apócrifo. El héroe, testigo, actor y narrador a la vez, es colocado en un punto tenso donde debe afrontar las fricciones con los relatos caballerescos, las preguntas de Sancho y el primo, las dudas de Benengeli y las del lector (Canavaggio, 1995). A partir de esta confluencia, su relato se convierte en una maquinaria que intenta conciliar narrativamente esos frentes. Sin embargo, si el mito despotencia lo tenebroso a través de la narración, la ironía cervantina hace del relato de don Quijote un instrumento desacralizador de lo caballeresco: vestimentas esperpénticas, figuras grotescas, polémicas vanas; todo desenmascara el carácter «petrificado», eminentemente ficcional del mundo que intenta resucitar don Quijote y al que acaba anexando aquel mundo «fraudulento» del encantamiento de Dulcinea forjado por Sancho. La acción básica de Don Quijote podría ser pensada como un intento de crear un mito para disolver el efecto de las contradicciones que atentan contra su quimera.

Esta mecánica funciona también en *El expediente del naufrago* (1992) de L. M. Díez, en donde Fermín Bustarga, un simple empleado de un Archivo municipal, emprende la búsqueda de su misterioso antecesor, poeta oscuro y empleado depurado por el régimen, Alejandro Saelices. En los sótanos laberínticos y lóbregos de un rui-

¹⁶⁰ Según María Rosa Lida de Malkiel (1955), el episodio cervantino remite no sólo a los descensos de Ulises y Eneas, sino también al viaje dantesco, al ciclo artúrico, a los romances carolingios, al *Orlando Furioso* y a la *Arcadia* de Sannazaro. Sus referencias más contemporáneas: *Las sergas de Esplandián* y el *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra.

noso cine de barrio, el Lesmes, bajo una atmósfera de intenso onirismo, Fermín logra contemplar una pintura mural grotesca y despiadada con la cual se ha buscado escarmentar la mediocridad del gremio de poetastros que se empeña en imitar a Saelices. La potenciación mítica del episodio, sostenida a partir del uso de la metáfora, se mixtura con la descripción esperpéntica y la degradación humorística de la condición original de los personajes según el mito. Así, el animal monstruoso que custodia la cueva no es aquí el can de tres cabezas sino el gato sexualmente desaforado, Melicio, que purga en los sótanos del cine el castigo por su obscenidad. Por otra parte, la descripción humorística de Tolibio Cifuentes, pintor del mural y habitante de esas catacumbas, intensifica el efecto degradador sobre la significación mítica: «No sé si era una gabardina o un guardapolvo lo que vestía aquel hombre. Un pasamontañas le cubría la cabeza y llevaba las manos enfundadas en guantes de lana» (Díez, 1992:191). La vestimenta de Tolibio no se explica por un encantamiento sino por una razón mucho más concreta: una supuesta enfermedad epidérmica que lo «destiñe» y lo obliga a ser una criatura nocturna junto al felino impúdico.

Tanto en el *Quijote* como en la aventura de Bustarga, al accionar heroico frente a las fuerzas terroríficas del «Más Allá» le sigue su puesta en discurso. Esta conversión del acto en materia narrativa pone de manifiesto el invaluable rol de la palabra como sostén de mundos imaginarios. El héroe, aleccionado así por la experiencia límite del *descenso*, hace gala de su profunda e insoslayable capacidad demiúrgica.

Viajes y mentiras

El mitema del *viaje* que efectúa el héroe en busca de una resignificación del mundo, aparece como elemento estructural clave tanto en el *Quijote* como en la obra de Díez, posibilitando la variación de escenarios y la intromisión de otros personajes con quienes enta-

blar relaciones de complicidad o disidencia. Para Díez, Ulises y don Quijote son los grandes referentes del viaje heroico, entendido como un itinerario de regreso imposible:

Se conjugaría perfectamente esa idea mítica, lejana, del viaje con unas pautas de los viejos héroes viajeros, hasta el viaje cervantino que sería, seguro, el que más irradiaría en lo que a mí me ha interesado. Es el viaje de la aventura, de la imaginación en una realidad hosca y ajena. Esa imaginación es la que impone un cierto camino quimérico que te hace buscar un estrambótico ideal más allá de la realidad y casi de la vida, en el sueño y en lo misterioso. (Díez, 2003)

Las ventas y los caminos en el *Quijote*; las pensiones, las estaciones de tren, las callejas nocturnas en la obra de Díez, todos esos espacios constituyen un escenario de encuentros, de empatías y antipatías para ese abigarrado universo de personajes que acompaña al héroe y admite una división en dos conjuntos: cómplices y oponentes.

El viaje de Clavileño (II, 41) escenifica una tensión fundamental entre estos grupos: por una parte, la complicidad aventurera de caballero y escudero; y por otra, la burla de los duques y sus sirvientes, auténticos artífices de la gran farsa del caballo de madera. El contraste aparece sostenido a partir de la alternancia entre las impresiones de los viajeros y los artilugios tramados para provocarlas. La imagen predominante es la del héroe apresado por la máquina de la mentira, como si el mitema del viaje expresase precisamente lo contrario con un héroe inmóvil convertido en fante para la escena del mundo. Opuesto al modelo mítico que valora los hallazgos, el episodio realza más bien el sólo intento de la acción como motivo dignificador de la empresa heroica.

La misma idea se percibe en la novela *La fuente de la edad* (1986) de L. M. Díez, donde cierta cofradía más propensa al vino que a la penitencia, se propone recuperar el ejemplo vitalista del

mítico Padre Gerónides y su viaje hacia la fuente de aguas rejuvenecedoras. Cuando los cofrades descubren que toda su empresa ha sido una farsa urdida por sus antagonistas, interrumpen su aventura para tramar su venganza. En conjunto, el sentido del viaje de los cofrades remite a ese «sobrevivir» al mundo, sobrellevar ese entorno indiferente y nocivo a partir de la exaltación vital y la intromisión de la quimera en lo cotidiano.

Ambos episodios destacan el mitema del falso viaje dentro de la maquinación adversa y descreída de aquellos que cuestionan la validez del ideal de estos protagonistas. Al héroe mítico, agente dinamizador del mundo, se contrapone esta imagen degradada del héroe inscripto en una «épica de la supervivencia», como suele llamarla Díez.

Sin embargo, el engaño genera la intensificación de la solidaridad entre aquellos que comparten el mismo ideal. Tras el viaje de Clavileño, el conflicto que plantea el relato de Sancho con el del propio Quijote se anuda en la disyuntiva «o Sancho miente o Sancho sueña» (II, 41, p.864) que se revierte indefectiblemente sobre el propio don Quijote, quien no ha logrado apuntalar la veracidad de su aventura en Montesinos. El pacto de complicidad que cierra el capítulo, además de demostrar la profunda vinculación entre ambos personajes, escenifica este cerrar filas en torno a la quimera, única forma de mantener vivo el ideal caballeresco. En la *Fuente de la Edad* (1986), sin dirimir la condición ficticia o no de la fuente maravillosa, los cofrades se unifican en torno a la venganza aleccionadora contra la sociedad falsamente oropelada de la ciudad.

Como puede percibirse, la mentira favorece en ambos episodios la intervinculación entre los personajes para potenciar sus acciones y creencias frente al desolado entorno que, a fuerza de ridiculizarlos, pretende anular el efecto perturbador del ariete imaginativo que sostienen estos héroes.

Elogio de la derrota

Señala Luis Mateo Díez:

De Don Alonso aprendí que la imaginación puede suplantar la realidad, que la locura es como un sueño que está más allá de la vida, que en ella se encierra la inocencia y a su lado acecha la muerte. Y que todo eso, y otras muchas cosas, cabe en una novela: un extraño artilugio para internarse por los páramos imaginarios en un viaje que puede ser eterno y, a la vez, a la vuelta de la esquina. (Díez, 1999:75)

Nacidos bajo el signo de la derrota quijotesca, los héroes del autor leonés vuelven a hacer presente la difícil relación entre protagonista y sociedad. Aunque esta incongruencia está presente también en el mito, lo nuevo en la modernidad, según Fernando Savater (1992), es el vacío social en torno a la función heroica. El *héroe del fracaso*, figura mítica degradada e irradiada por el modelo quijotesco, constituye una categoría específica que admite dos significaciones: una general, metáfora del destino ineludible de derrota y frustración que define nuestra condición; y otra particular, en tanto crítica (y testimonio) contra el franquismo, reivindicando el «fracaso» como renuncia digna y no cómplice. El gran arco de la aventura quijotesca que resume aquella frase en el lecho de muerte de Don Alonso Quijano el Bueno: «Yo fui loco y ya soy cuerdo» (II, 74, p.1103), implica sin embargo un punto de distanciamiento en los héroes de Díez, que sostienen su quimera desde la lucidez sin traspasar aquel límite de exaltación tras el cual está la locura. Para ellos, el desvarío funciona como una frontera visible junto a la cual está la inocencia y la muerte. Tanto la imagen de la niña loca arrojándose como un copo de nieve al final de *La fuente de la edad* (1986) como la caterva de personajes desvariados en el camino de los cofrades o en la noche absurda de Fermín Bustarga representan este límite que el héroe del fracaso avizora sin llegar a traspasar.

Pero, ¿a dónde conducen las lecciones quijotescas? Podría pensarse que a Celama, al inmenso territorio imaginario que Díez ha colonizado¹⁶¹ y que cifra precisamente en una cita del *Quijote* (en *Vista de Celama*, 1999) su identidad literaria más profunda. El paisaje, el territorio, el escenario de Celama se erige a partir de aquel que don Quijote recomienda como necesario para templar al caballero que resista «en los páramos despoblados los ardientes rayos del sol en la mitad del verano, y en invierno la dura inclemencia de los vientos y de los yelos» (II, 17, p.678). La cita condensa la justificación más precisa (e intencionada) del territorio imaginario que ha forjado Díez, ya que no hay heroicidad sin territorio, ni aventura sin adversidad.

Así, tal como hemos tratado de explicar, la identidad específica de los *héroes del fracaso* reconoce, parafraseando a Díez, admiraciones y ejemplaridades en la obra cervantina y en la larga tradición mítica. De esa argamasa y a partir de su propia mirada estética, el autor leonés ha modelado sus propios protagonistas y los ha convertido en un vehículo crítico frente a la sociedad franquista y en una metáfora triste de la condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

CERVANTES, Miguel de (2004) *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid, RAE-Asociación de Academias de la Lengua-Alfaguara.

DÍEZ, Luis Mateo (1992) *El expediente del naufrago*. Madrid, Alfaguara.

¹⁶¹ El ciclo de Celama está compuesto por las novelas *El espíritu del páramo* (1996), *La ruina del cielo* (1999) y *El oscurecer* (2002), sin olvidar el opúsculo *Vista de Celama* (1999).

- _____ (2000) *La fuente de la edad*. Madrid, Alfaguara.
- _____ (2003) *El reino de Celama*. Barcelona, Círculo de Lectores.

Crítica

- BAJTÍN, M. (1999) «Autor y personaje en la actividad estética» en: *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- BASANTA, Ángel (2003) «El arte narrativo de Luis Mateo Díez: De *Memorial de hierbas* a *Camino de perdición*» en: Castro Díez y Hernández (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página, pp. 97-117.
- BLUMENBERG, Hans (2004) *El mito y el concepto de realidad*. Barcelona, Herder.
- BRIZUELA, Mabel (2000) «Leer a los leoneses» en: VV.AA, *La estética de la realidad*. Córdoba, FFyH-UNC, pp. 55-66.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1995) «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites» en: Piñero Ramírez (ed.) *Descensus ad inferos*. Sevilla, Univ. de Sevilla, pp.99-127.
- CANAVAGGIO, Jean (1995) «Don Quijote baja a los abismos infernales: la cueva de Montesinos» en: Piñero Ramírez (ed.) *Descensus ad inferos*, Sevilla, Univ. de Sevilla, pp.155-174.
- DÍEZ, Luis Mateo (1999) *El porvenir de la ficción*. Salamanca, J.C. y L.
- _____ (2003) Entrevista personal al autor. Madrid, julio.
- DURAND, Gilbert (2003) *Mitos y sociedades*. Bs. As, Biblos.
- GENETTE, Gerard (1989) *Palimpsestos*. Madrid, Taurus.
- LIDA DE MALKIEL, M. R (1955) «Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y en el *Persiles*» en: *Romance Philology*, IX, pp. 157-160.

- PAYERAS GRAU, María (1999) «El asalto a Saturno: memoria y mito en la obra literaria de Luis Mateo Díez» en: VV.AA., *Cuadernos de Narrativa 4: Luis Mateo Díez. Grand Séminaire*. Suiza, Univ. de Neuchâtel, pp. 117-133.
- SAVATER, Fernando (1992) *La tarea del héroe*. Barcelona, Destino.
- VILLEGAS, Juan (1973) *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona, Planeta.

MEMORIA Y HEROICIDAD EN *EL REINO DE CELAMA* DE L. M. DÍEZ¹⁶²

La obra narrativa de Luis Mateo Díez se sustenta en la memoria «macerada» de la experiencia vivida, fermentada por la imaginación y comunicada a través de la palabra. Estos tres elementos – imaginación, memoria y palabra– representan el trípode de su poética, aquella que el mismo autor se ha encargado de explicitar en numerosos ensayos, comentarios y, por supuesto, en su propia obra. La trilogía *El reino de Celama* (2003)¹⁶³, que incluye las novelas *El espíritu del Páramo* (1996), *La ruina del cielo* (1999), *El oscurecer* (2002), y el opúsculo *Vista de Celama* (1999), vuelve sobre estos tres elementos y los potencia en un escenario imaginario construido progresivamente a partir de un proyecto concreto. José María Merino reconoció ese proyecto en el propósito de *La ruina del cielo*: «construir un universo de ficción autosuficiente, que deba al lenguaje y a la imaginación lo más importante de su coherencia y de su sentido.» (1999:247)

Para Díez, los mundos de ficción vienen a engrosar los mundos de la cotidianidad. Recurrentemente, gusta citar aquella frase de Paul Éluard: «hay muchos mundos posibles, pero están en éste», y

¹⁶² El presente trabajo fue presentado en el VII Congreso Nacional de Hispanistas, organizado por el Instituto Interdisciplinario de Literatura Argentina y Comparadas y el Instituto de Literatura Española de la FFyL de la Universidad Nacional de Tucumán, junto con la Asociación Argentina de Hispanistas, durante los días 19 a 22 de mayo de 2004, en la ciudad de Tucumán, Argentina.

¹⁶³ Luis Mateo Díez (2003) *El reino de Celama*. Círculo De Lectores, Barcelona. En adelante, todas las citas correspondientes a esta novela se indicarán solamente con el número de página entre paréntesis.

resume en ella gran parte de su visión estética acerca de la función y significado de la representación ficcional. Experimentar en toda su profundidad esa otra realidad inventada implica compenetrarnos y entender un poco más la nuestra, pues en la primera es posible percibir las metáforas que dan cuenta de la esencia de nuestra condición. La novela ofrece

otro territorio donde se integran como metáforas, como referencias simbólicas, las fabulaciones de nuestra vida, de nuestros sueños y quimeras, dando encarnadura narrativa a esas invenciones que conforman un espejo de lo que somos, un espejo distinto a todos los demás, un espejo capaz de ampliar, de subvertir, de enriquecer, a la postre, nuestra existencia (Díez, 1999:13. El subrayado es nuestro)

Todos estos elementos constituyen lo que en Luis Mateo Díez puede denominarse un *realismo metafórico*, aludiendo a su forma de narrar «en la que los elementos de la realidad cotidiana alcanzan esa dimensión alegórica para alzarse hasta (...) lo universal» (Turpin, 1999:104). Esa transformación de los objetos y los conceptos en imágenes representativas se expande por toda la obra.¹⁶⁴

Existe además en aquella imagen del espejo, cierta remisión al realismo decimonónico y a cierta preocupación moral: «una parte imprescindible de la conciencia de lo que somos está en lo imaginario, en el espejo stendhaliano o metafórico de lo que la ficción refleja desde que existe.» (Díez, 1999:17). Además, evidencia un compromiso con la celebración de la memoria, «una encomienda que hay que asumir con esa intención activa del combate, reconociendo la justificación moral de esa lucha que pretende la derrota del olvido»

¹⁶⁴ Sotelo Vázquez define el *realismo metafórico* de L. M. Díez como un proceso que «parte del inventario cotidiano para buscar la categoría metafórica universal, que sitúa los relatos en una dimensión más honda y significativa. En ese tránsito gusta de superponer a lo que proviene de la mirada unas determinadas distorsiones que derivan hacia el simbolismo y el esperpento.» (2003:84-85).

(*Ibid*:16). En este sentido, la historia de Celama persigue una finalidad explícita, moral y política: la de rescatar la memoria de las culturas rurales arrasadas por el impacto de la modernidad. Rapano, el pastor que contrasta la visión de la antigua Celama con la de la que se avecina tras la llegada del agua, en *El espíritu del Páramo*, confiesa que la intención última de su relato es «poner sencillamente las palabras al servicio de los recuerdos, ordenadas con el único fin de que el olvido no se haga dueño y señor de este reino de la nada en que se convertirá Celama.» (15). La creación de un patrimonio imaginario, sustancia de ese Territorio al suroeste de una provincia acaso semejante a León, se erige como evidencia necesaria de un modo de vida particular, de una realidad precaria y pobre que sostiene lo que Díez y la crítica coinciden en llamar la «épica de la supervivencia».

Y es en esta dimensión épica donde cobran relevancia los personajes que transitan por el Territorio. Sus «héroes del fracaso», como gusta llamarlos, son personajes vitalistas, movidos por una utopía u obsesión que choca frontalmente con la aridez y la ruina del entorno. La aventura se emprende desde la conciencia del perdedor, asumida como rasgo vital. Esa es quizá la mayor característica de sus personajes: saberse llamados al fracaso e incluso así, no dejar de hacer su intento (Casas, 1999:233).

La aventura de los héroes persigue la reapropiación de la memoria del otro que, en algún mensaje-confesión, encuentra la manera de cifrar sentidos reveladores. Así, el hallazgo de la metáfora precisa, agazapada en documentos íntimos y empolvados que son recontrados sorprendentemente, implica la definición no sólo del sentido de un pasado, sino también del sentido de la búsqueda y del héroe mismo. Para Díez, la novela representa la «conquista de lo ajeno», refiriéndose a esta posibilidad especular de la metáfora para conocer al otro y conocerse a través de él, por esa «soterrada empatía de una cierta solidaridad del fracaso»(304) que hermana repentinamente a los personajes. Ismael Cuende, el médico que construye el Obituario en *La ruina del cielo*, expresa claramente esta emoción:

En eso estribaba la obsesión de su hallazgo. Una metáfora que ilumina tu vida, que da sentido a tantas cosas que no puedes expresar, unas pocas palabras que resumen, sin perder su misterio, y acaso su belleza, lo que tienes, lo que sientes, lo que padeces. Y que alguien las escribió, como espejo verbal de sí mismo y, a la vez, como impremeditado testamento. (502)

El hallazgo del manuscrito inquietante, por su ambigüedad y por su fragancia secreta, es un motivo reiterado en la narrativa de Díez. Dos ejemplos: *La fuente de la edad* (1986), con el diario de don José María Lumajo que guía los pasos de los cofrades tras la beoda santidad del Padre Gerónides y su *fuentes de la juventud*; y *El expediente del náufrago* (1992), con el poema de Alejandro Saelices que Fermín Bustarga encuentra en la memoria arrumbada del Archivo, hallazgo que motiva su intento por recuperar la obra secreta y dispersa de su antecesor. En la trilogía de Celama, el documento hallado vuelve a ser un movilizador: Cuende encuentra los papeles de Ponce de Lesco y Villafañe, un médico antecesor, y una de sus confesiones veladas lo cautiva. La palabra del otro interpela a los héroes y los sumerge en el desasosiego y la obsesión, ante la certeza de haber hallado la sustancia de la propia existencia.

La distancia entre la huella burocrática o escrita y la secreta identidad del otro se evidencia en la propia búsqueda de los héroes, vivenciada como desplazamiento y como transcurrir en un espacio. Celama es ruina y carencia, y el Espíritu del Páramo es un espectro rencoroso que emana de la tierra e impregna la voluntad de las almas: «el espíritu es la razón misteriosa que infunde en la carne la inclinación de su deseo de supervivencia» (17). Escenario del peregrinaje derrotado de los héroes, Celama es un espacio sin leyenda ni relatos, privado de esa memoria enaltecida por la imaginación y sin «un patrimonio idealizado que modifique el espejo de la cruda realidad» (18). La pertenencia a ese espacio es el rasgo identitario esencial de los héroes de la trilogía. Entre el desprecio y la fascinación, se tensa el conflicto de Rapano en *El Espíritu del Páramo*, de Cuende en *La ruina del cielo*, y del Viejo en *El oscurecer*.

Pero la búsqueda también se desarrolla en el tiempo. La palabra del otro es convocada, emerge de ese pasado para interpelar e iluminar al presente: traza líneas de continuidad, confirma la común condición, inicia en el aprendizaje de la melancolía y el desencanto. El proceso de indagación vivifica la memoria de los ausentes para instaurar un nuevo tiempo de la posibilidad, un tiempo primordial, estático: «El tiempo en la llanura congela la realidad, o la vida congela al tiempo, de modo que su discurrir se reafirma con la quietud que construye la inmovilidad y hace que nada se transforme.» (291).

En esos momentos donde el tiempo no late, Celama se convierte en la inmensidad que envuelve y alecciona al individuo sobre su insignificancia. En una de esas noches que dejan sentir la vibración extrema del vacío, el doctor Cuende comprende la desolación. Son también esas noches las que presiden los derroteros de perdición y ensueño de otros personajes en *La ruina del cielo*. La noche que se avecina como acabamiento tras la ancianidad es, además, el eje en *El Oscurecer*.

De esta manera, temporalidad y espacialidad configuran dos dimensiones iluminadas por la indagación de los personajes. Ya en el capítulo 11 de la primera parte de la trilogía, se adelantan las claves esenciales para construir la metáfora contundente de *La ruina del cielo*: «la tierra que es pobre y desordenada no puede tener orden y riqueza en el cielo que la preside» (75). Así, es entendible que para Lesco y para Cuende, Celama se convierta no en espejo del esplendor del cielo, sino en el de su ruina. La metáfora de Celama deviene símbolo de fracaso porque su vacío es el espejo que revela la más íntima desolación. Celama contamina la vida de sus habitantes como un mal sueño que a todos alcanza y enferma: «En Celama hay más sufrimiento que dicha y menos placer que trabajo pero (...), en realidad, así es el mundo.» (291).

Sin embargo, los héroes no se resignan a la ruina del olvido y restauran, a través de su palabra, la vitalidad de un mundo difuminado, antiguo. El filandón, los «calechos», los cuentos y relatos que se entrecruzan en la trilogía, complementan esa memoria imperfec-

ta, la enriquecen y la multiplican. Hay en los héroes del fracaso una voluntad de decir porque hay, esencialmente, una fe en el contar. Celama se convierte en un escenario colonizado también desde la palabra, territorio múltiple y extenso pues la palabra no es patrimonio de nadie y lo es de todos. El cruce de voces logra convertir el territorio en un paisaje más narrado que real, una metáfora íntima que reconoce su deuda con la imaginación de todos sus habitantes: los vivos, y los muertos.

En la progresión de esa metáfora, la trilogía propone un tránsito gradual desde el ámbito geográfico, con presente y pasado documentado, hacia el puro recinto mental del ensueño, reducto de la identidad del viejo Rapano que decide, en su trance de muerte, volver a Celama en *El Oscurecer*. Interiorizada, la metáfora se enriquece por la percepción que cada individuo ofrece de ella. Los subtítulos de las tres partes («*Un relato*», «*Un obituario*» y «*Un encuentro*») ilustran esa apropiación que los héroes efectúan para interpretar su vivencia. La metáfora les permite asimilar la tierra al alma y la pobreza a la desgracia.

«Novela de llegada»¹⁶⁵, *El reino de Celama* representa la culminación de un proyecto creativo extenso, nutrido por la producción anterior e irradiado hacia obras posteriores. La configuración de un territorio ficcional autónomo se inicia en *Las estaciones provinciales* (1982), con una espacialidad apegada aún al referente concreto de León. La metáfora del «desván», como espacio de acopio y memoria, implica un hallazgo fundamental en el proceso de autonomización referencial, desarrollo que se acentúa con *La fuente de la edad*. El simbolismo y la metaforización espacial alcanzan su punto de madurez con *El expediente del naufrago*, en su noche esperpéntica de pérdida y extravío, y en su alcance universal de significación. Deudor de este recorrido, el espíritu de Celama impregna a su vez algunas de las

¹⁶⁵ «Ruina y memoria (Una conversación en La Gomera)», entre Luis Mateo Díez y Domingo-Luis Hernández, publicada en: Castro Díez - Luis Hernández. *Ibid.* Pág. 501.

«fábulas del sentimiento» que Díez escribe posteriormente (por ejemplo, *El diablo meridiano* -2001- y *El eco de las bodas* -2003). Se trata de un nuevo «proyecto narrativo», basado en la creación de relatos simples con cierto dejo ejemplificador, historias que hablan de la íntima sensibilidad y emoción de esos héroes que, en busca de la metáfora precisa, aún siguen movilizándolo los mundos imaginarios del autor leonés:

Subiendo la desolada carretera me percataba (...) de que había un extravío en aquella vuelta a un pasado que tan extrañamente me pertenecía, y que ese extravío era una suerte de reclamo que no me resignaba a desatender. («La sombra de Anubis», *El diablo meridiano*, 2001:165)

(...) Las vidas confluyen pero no lo hacen como los ríos que van a dar a la mar, según dijo el poeta. Lo hacen de forma insospechada, desbordando el cauce, saliéndose de madre, y eso es lo bueno, saber que somos tan frágiles que cualquier cosa puede suceder en cualquier momento (...) porque la fragilidad consiste fundamentalmente en que nada es seguro (...) («El limbo de los amantes», *El eco de las bodas*, 2003:75)

BIBLIOGRAFÍA

Fuente:

DIEZ, Luis Mateo (2003) *El reino de Celama*. Barcelona, Círculo de Lectores.

Crítica:

AAVV (1999) *Cuadernos de Narrativa nº 4: Luis Mateo Díez. Grand Séminaire*. Suiza, Universidad de Neuchâtel - Centro de Investigación de Narrativa Española.

- BRIZUELA, Mabel (ed.) y otros (2002) *Las horas del contar. Estudios sobre la narrativa del grupo leonés de José María Merino, Luis Mateo Díez y Juan Pedro Aparicio*. Córdoba, Comunicarte.
- CASAS, Ana (1999) «La mirada del alma, fábula de la inocencia imposible» en *Cuadernos de Narrativa nº 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel, págs. 229-244
- CASTRO DÍEZ, Asunción - LUIS HERNÁNDEZ, Domingo (eds.) (2003) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página.
- DÍEZ, Luis Mateo (1999) «El espejo de la ficción» en: *Cuadernos de Narrativa: Luis Mateo Díez. Grand Séminaire*. Suiza, Universidad de Neuchâtel, págs. 9-21
- _____ (2001) *El diablo meridiano*. Madrid, Alfaguara.
- _____ (2003) *El eco de las bodas*. Madrid, Alfaguara.
- _____ (2003) «Mis personajes no son antihéroes trágicos». Entrevista con el autor. Realizada por E. Pablo Molina A., Madrid, 2 de julio de 2003.
- _____ (2003) «Celama, un escenario». Nota crítica. *Inédito*.
- LÓPEZ CASANOVA, Arcadio (1994) «Mito y simbolización en la novela. (Claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos)» en: *Revista Ínsula*, núm. 572-573. Madrid, Agosto-Setiembre
- MERINO, José María (1999) «La ruina del cielo de Luis Mateo Díez. Una culminación» en *Cuadernos de Narrativa nº 4*. Suiza, Universidad de Neuchâtel, págs. 245-252
- PAYERAS GRAU, María (2003) «De Babia al Páramo. El espacio narrativo de Luis Mateo Díez». Estudio introductorio de *Relato de Babia* de Luis Mateo Díez. Valladolid, Ámbito.
- SOTELO VÁZQUEZ (2003) «La mirada y la memoria en la novela española de finales del siglo XX: Luis Mateo Díez (1982-1997)»

en: Castro Díez-Luis Hernández (Eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página.

TURPIN, Enrique (1999) «La invención y la fábula en Luis Mateo Díez: otro camino de perdición» en *Cuadernos de Narrativa* n^o 4. Suiza, Universidad de Neuchâtel, págs. 91-105.

MÍTICAS DE LA CIUDAD.
METÁFORAS DEL LABERINTO EN *EL PARAÍSO DE LOS
MORTALES* (1998) Y *FANTASMAS DEL INVIERNO*
(2004) DE LUIS MATEO DÍEZ¹⁶⁶

Mito y literatura

Pensar el arco de relación que va del mito a la novela implica, en cierto modo, asumir algún tipo de hipótesis acerca del modo en que los textos de la cultura circulan y se desplazan de una zona a otra. El mito puede ser definido como aquel relato tradicional que establece un sentido a partir de la puesta en relación de elementos valorados por una cultura (Durand, 2003; Blumenberg, 2004). Sin embargo, el mito es también un *hacer*, lo cual le confiere su propiedad de maquinaria que despotencia lo que atemoriza y poetiza ese sentido de realidad que, al comunicarse, se instaura (Blumenberg). Más que por el *ser* del mito, habría que preguntarse entonces por su *hacer*.

Asumir esta condición factual implica reconocerle cierta fraternidad con la novela, una maquinaria más compleja que, a pesar de estar originada en un tipo de conciencia de carácter semiótico (como señala Lotman, 2000), intenta captar la pregnancia simbólica irradiada por la conciencia mitológica. Esto implica también reconocer la plena vigencia del mito en nuestra cultura contemporánea, inten-

¹⁶⁶ El presente trabajo fue presentado en el XX Simposio Nacional de Estudios Clásicos, organizado por la FFyH de la Universidad Nacional de Córdoba, del 23 al 26 de septiembre de 2008, en la ciudad de Córdoba, Argentina.

samente «neomitológica» como señala Lotman, aunque foco de una fuerte «presión imaginaria» en la búsqueda de establecer un nuevo mito rector de época, como apunta Durand (2003).

Además de este basamento imaginario, mito y novela comparten la misma centralidad del héroe o protagonista, el personaje extraordinario que asume la tarea de reinstaurar el orden, aunque esa misión se resuelva en la novela actual de modo irónico, cómico o directamente en un fracaso. La centralidad del héroe mítico se constituye en la novela en una piedra de toque, eje sobre el cual giran los valores que la conciencia creadora desea comunicar. Así lo sostiene Bajtín (1999) cuando señala que el héroe es el elemento de mayor acabado artístico y plenitud semántica de la obra, el centro valórico del que emanan los vectores de sentido.

El tercer elemento en común entre mito y novela es el espacio, condición necesaria a la vez que producto de la aventura heroica. Según Durand, no existe mito sin lugar porque no hay símbolo sin un espacio al cual asirse y en el cual sustanciarse. Esta afirmación dialoga con aquella de Lotman según la cual los dos lenguajes constitutivos de la cultura son la lengua natural y el espacio. De los espacios míticos que caracterizan la aventura del héroe, la instancia de «descenso a los infiernos» representa el mitema definitorio de la condición heroica y ese recorrido, complicado y peligroso a la vez, suele estar representado en general a través del símbolo del laberinto.

Resulta imposible agotar una sola significación para esta figura, pero sí podemos señalar junto a Paolo Santarcangeli (1984) que los rasgos fundamentales de todo laberinto son *ser intencional* y contar con un *sistema mínimo* de construcción/resolución, es decir, lograr ser complejos e intrincados sin llegar a ocultar o anular un objetivo. Todo laberinto entraña así un propósito y un modo de circulación previsto en un ejercicio de abstracción no ajeno a la lógica del complot. Desde la perspectiva bajtiniana, el laberinto se constituye como un *cronotopo* en tanto permite leer determinada valoración social del tiempo y del espacio, es decir, posee una densidad significativa que si bien arrastra un sentido tradicional, asume en cada apari-

ción una orientación semántico-valorativa determinada. Mito y literatura anudan nuevamente así su condición de artefactos intencionados a través de esta metáfora unificadora del laberinto, metáfora predominantemente urbana en la narrativa contemporánea que adopta rasgos particulares en las novelas del escritor leonés Luis Mateo Díez¹⁶⁷, a partir del engranaje de dos conceptos que él mismo acuña: los *héroes del fracaso* y las *Ciudades de Sombras*.

Héroes y ciudades en la narrativa de Luis Mateo Díez

La condición fracasada de los protagonistas de sus novelas se compagina, por una parte, con una intensa voluntad de vivir en tiempos donde esa pretensión está cercenada¹⁶⁸. Ubicadas temporalmente en la oscura, prolongada y agobiante posguerra española, las novelas de Díez recuperan la atmósfera de la violencia franquista que impregna el tedio de la vida cotidiana en ciudades de provincia. La derrota de sus héroes resulta por ello más de la zozobra y el desamparo ante la inoportunidad del entorno, que de su propia voluntad de perdición. Asumen esta condición derrotada pero sin caer por ello en lo antiheroico sino conservando un grado de virtud:

la integración de lo mítico en lo cotidiano tiene, a veces, una parecida disposición al uso de lo épico en igual ámbito, pues a más de uno nos gusta hablar de otros grados de heroicidad más cercanos a la perdición, de las tareas antiheroicas que no pierden su virtud, de una épica de la supervivencia paralela a esa mítica de lo común. (Díez, 2000:65)

¹⁶⁷ Nacido en Villablino, León (1942), L. M. Díez es autor de una prolífica producción de novelas, cuentos, poesía y ensayos. Ha sido galardonado con los premios Nacional de Literatura y de la Crítica, además de otros reconocimientos. Desde el 2001, es miembro de la Real Academia Española.

¹⁶⁸ Un estudio pormenorizado de esta definición, aludiendo además a su evolución en el marco de la narrativa de Díez, ha sido desarrollada en Molina Ahumada (2009).

El otro elemento por definir, las *Ciudades de Sombras*, se espeja con la definición anterior en tanto alude al ámbito ruinoso y oscuro de estas ciudades de provincia durante la dictadura franquista. Espacios oníricos, aunque los sueños se contaminen allí con la mala memoria de la guerra, representan ciudades tristes, agobiadas por la noche y la soledad que las difumina como manchas; ciudades insomnes e inquietas por el remordimiento silenciado y la conciencia de la derrota igualadora, pues nunca hay ganadores en una guerra.

Como el tiempo detenido, el tedio y la chatura provinciana no son aliciente suficiente para estos héroes, optan por el extravío nocturno, el derrotero tras la aventura agazapada a la vuelta de la esquina. Las ciudades de sombras son «ciudades inseguras» porque alienan de hecho ese extravío.

La genealogía de estos territorios debería rastrearse, además de la propia obra de Díez, tanto en aquella *Región* creada por Juan Benet, como en las comarcas literarias de Macondo (García Márquez), Comala (Rulfo) o Santa María (Onetti), sumando por supuesto la construcción neorrealista del espacio en la obra de Pavese, Vittorini, Moravia o Pratolini.

Mencionemos también que tanto *El paraíso de los mortales* (1998) como *Fantasmas del invierno* (2004) fueron acompañadas al momento de su publicación por dos pequeños cuadernillos que explicitaban el rumbo del proyecto narrativo de Díez en ese momento. Al releer el primero de ellos -titulado *La línea del espejo (un relato de personajes)*¹⁶⁹- a la luz del segundo -*Ciudades de Sombras*¹⁷⁰-, puede percibirse cómo se ha ido desarrollando el proceso de constitución de un territorio imaginario alimentado por las ficciones del autor, en un arco anticipado en el opúsculo de 1998:

aquellas ciudades innominadas quebraron el espejo de la realidad y se han hecho estrictamente imaginarias, territorios de la irrealidad

¹⁶⁹ Edición no venal. Editorial Alfaguara, Madrid, 1998.

¹⁷⁰ Edición no venal. Editorial Alfaguara, Madrid, 2004.

o de la ficción, donde la metáfora se instala sin remilgos, con mejor o peor fortuna, pero sin remilgos. (1998b:46).

Héroe y ciudad confluyen en la práctica de este *derrotero* que activa los lugares para devolverles vitalidad. Como señala Michel de Certeau (1997), se trata de experimentar la urbe para arrebatársela del racionalismo abstracto con la que la administra el poder (la *ciudad* como *concepto*, mito rector impuesto por Occidente y, en este caso, rehén del franquismo) y devolverle movilidad a partir de la desobediencia del callejeo, la activación poética y mítica de la ciudad o, considerando la metáfora de la ciudad como texto y el vagabundeo como su escritura, la puesta en funcionamiento de una «retórica caminante». Como veremos en las novelas, la ciudad regular y regulada por el franquismo se reconvierte en *laberinto*, en promesa de la aventura frente al tedio cotidiano y en causante del extravío de aquellos que asumen el riesgo del llamado. En este sentido, podría pensarse cómo frente al *mito de la ciudad* hormigean y proliferan los innumerables mitos *en* la ciudad, socavando cualquier sentido único de experimentar lo urbano.

Ordial y los laberintos

Ambas novelas se ambientan en la misma ciudad, Ordial, aunque en diferentes épocas. *El paraíso de los mortales* narra la historia de Mino Mera, un adolescente obligado a soportar sin su familia el tórrido verano de agosto por haber suspendido materias en la escuela. Una llamada imprevista anunciando la muerte de su tío Fabio, a quien ni siquiera conocía, será el llamado a la aventura que acabará entrometiendo al héroe en una aventura poblada de personajes estrafalarios y absurdos, con una resolución no menos irónica para Mino. Con ecos de la novela de formación, la importancia de la experiencia de la ciudad radica en este caso en el aprendizaje que promueve en el adolescente y en su capacidad plástica para hacer palpable la condi-

ción derrotada del ser humano que Mino acabará asumiendo. Entre la inocencia de la infancia y el fracaso de la adultez está el margen liminar del héroe adolescente que se pierde en el laberinto veraniego del Ordial de los años 50.

La sensación de orfandad y de desasosiego se acompasan para Mino con la abulia de aquella urbe atenazada por el calor y el aburrimiento, la inmovilidad de una ciudad vacía que se invierte a partir de la noticia del tío y de la imperiosa necesidad de salvaguardar su cadáver, perdido en una apuesta tan implacable como absurda. Durante los dos días de aventura la ciudad se transfigura y cambia su temporalidad: los recorridos se hacen nocturnos y apresurados; además, el desplazamiento por los barrios le permite al narrador remarcar los contrastes socioeconómicos de aquellos años a través de imágenes de profunda densidad metafórica¹⁷¹: el barrio ferroviario venido a menos, una pensión ruinoso con inquilinos estafalarios y un sanatorio oscuro y escalofriante son algunos de los ámbitos donde se desenvuelve la larga nómina de personajes lisiados y/o extravagantes que requieren a Mino por el cadáver de su tío. Laberíntica y nocturna es la experiencia en cada uno de esos sitios: la atmósfera de carbón y la lepra de herrumbre en el barrio de la Estación; el abrir y cerrar de puertas, las voces en la oscuridad, las imágenes ensoñadas en la pensión; los pasadizos oscuros y malolientes del sanatorio donde otro personaje reclama como trofeo el cuerpo del tío de Mino. Míticas son también las instancias de cruces de umbral¹⁷², los encuentros imprevistos¹⁷³ y hasta el furibundo can Calvado que resguarda los dominios del sanatorio. La pátina de lo ruinoso se extiende por los

¹⁷¹ El *realismo metafórico* al que Díez se adscribe, es concebido por Asunción Castro Díez (1998) como un proceso que convierte el espacio provincial de posguerra en un marco donde determinados personajes y anécdotas, «sin perder su interés inmediato, transfieren su significación a valores más simbólicos y universales» (1998:277).

¹⁷² Por ejemplo, el cruce de la pasarela hacia el barrio de la Estación donde está la pensión Eternidad.

¹⁷³ Es el caso de Focila, la novia desengañada que persigue (¿por error?) al cura cojo Baldovino.

márgenes de este laberinto en la noche de Ordial. Al final de esta aventura esperpéntica, en las afueras de la ciudad y como centro del laberinto, está el Edén, la finca que administran Melchor Nidio y sus tres hijas, las Melchoras, las tres gracias o como dice un personaje de la obra, «las diosas paganas de esta urbe» (1998:263). Con ellas Mino aprende sobre la sensualidad, sobre la belleza de la inocencia y sobre la intensidad del vivir. El laberinto se desanuda en este espacio atemporal y desgajado de la urbe donde el héroe tomará lección de la precaria felicidad que puebla este paraíso de los mortales.

Las palabras inscriptas en la moneda romana que hereda el adolescente de las pertenencias de su tío trazan el arco completo de este aprendizaje: *Flumen corporis / mare animae*, el río del cuerpo confluye en el mar del alma, en este viaje desde la inocencia hacia la adultez, bajo el signo de la derrota que imponen aquellos años.

Fantasmas del infierno (2004) nos presenta a Ordial invernal en diciembre de 1947, años después de la cruenta persecución y depuración del franquismo y años antes de la ciudad apaciguada que recorre Mino Mera. En este Ordial cobran protagonismo, además de la noche, la nieve, los lobos y el río, formas de la naturaleza que parecieran confabularse para sitiar la ciudad y asumir la tarea de reflejar su miseria: los lobos, perseguidos sin tregua, bajan hambrientos al igual que los milicianos huidos que se esconden en la sierra y sobrellevan, como fieras, la precaria existencia; el río Nega, espejo helado en el que flota aún el recuerdo de los fusilados arrojados al agua; la nieve, como un manto triste y olvidadizo que iguala la ciudad y pareciera empantanarla. Si a eso le sumamos la visita del Diablo por esos días, completamos el panorama de la urbe: el desorden y la ruina reinan en Ordial como rédito visible de la posguerra, una ciudad que asume con desidia la pátina de la derrota y el abandono.

El problema más serio de esta ciudad es el sueño, o el de los malos sueños del remordimiento de sus habitantes. Por la noche de esta ciudad olvidadiza e insomne, pululan los personajes de esta novela que perciben no sólo el ruido inquietante de las conciencias sino también el eco cercano (en el tiempo y en el espacio) de los disparos,

las bombas y los aviones sobre la ciudad. Con una estructura argumental compleja a través del cambio constante de focalización narrativa, la novela cuenta los extraños sucesos que tuvieron lugar durante ese crudo invierno de 1947: el homicidio de un niño en el Orfanato, la muerte de un mendigo en la calle, la llegada de los lobos, la visita del Diablo a la ciudad, la nieve intensa. Los dos personajes protagónicos, el Comisario Moro y Voldián Peña, coinciden en ser los que hilvanan las distintas historias y también en ser dos sonámbulos que vagan por la noche de Ordial, aunque por distintos motivos.

En la ciudad nevada y nocturna el Comisario Moro ve un reflejo de la tristeza de su infancia huérfana, de la ausencia sin noticias de su hijo, de su soledad, del tedio frente a las presiones del Gobierno Civil de turno y del terrible secreto que se perfila detrás de la muerte absurda del niño en el Orfanato. El laberinto urbano es para él aquel del recorrido incierto de los sospechosos, un mapa de derroteros cifrados cuya clave debe dilucidar aunque más no sea por interés personal¹⁷⁴. El otro insomne es Voldián Peña, el farmacéutico, aunque su extravío nocturno y etílico por la ciudad adopta la forma de otro tipo de laberinto, el de la memoria y el remordimiento: Voldián ha participado 10 años antes de la captura y fusilamiento de los depurados por el régimen.¹⁷⁵ Su derrotero es un continuo encuentro con los muertos y los vivos que lo aguardan en cada esquina para volver a contarle sus historias.

A través del contrapunto entre los sucesos de los distintos personajes, la ciudad va adquiriendo cierta identidad irreal que la aproxima a lo mítico: en ella confluyen el pasado y el presente, los sueños de quienes allí viven y la memoria de los que ya no sueñan, la invención

¹⁷⁴ Como se señala en la novela, la consigna de la investigación impuesta por el Gobierno Civil es el silencio, incluso en torno a uno de los sospechosos más comprometidos como Rodolfo Klüber, héroe de guerra falangista, sobre el cual se impone un «silencio sagrado». Esta clausura de la investigación de Moro se compagina con aquellos obstáculos que Parra, el protagonista de la primera novela de Díez, *Las estaciones provinciales* (1982), tuvo también que afrontar.

¹⁷⁵ Vid. Capítulo 22 y 96 de la novela.

de quienes pasean y de quienes la recuerdan a la distancia (Díez, 2004b). Esa convergencia dota de su máxima riqueza el símbolo del laberinto en esta novela que se distancia de la de 1998 por el profundo sentido de crítica histórica, social y moral que Díez asesta a la sociedad española de su tiempo. Ordial es una ciudad desordenada porque se enseñorean en ella el odio y la violencia absurda. Como señala uno de los personajes, «son tiempos propicios para seguir matando con la impunidad que se hereda de haber matado tanto» (2004:224), época oscura e indolente tanto para la investigación de Moro como para el desasosiego de Voldián.

Si bien ambas obras pueden ser leídas a partir de la estructura de mitemas de la aventura del héroe, la variación más importante se percibe en la orientación semántica del cronotopo urbano y en la significación metafórica conferida al símbolo del laberinto. En el caso de la ciudad de *El paraíso de los mortales*, el laberinto representa la experiencia del aprendizaje de Mino Mera. La confusión ante la aventura imprevista marca el derrotero incierto por las calles de una ciudad ruinoso aunque apaciguada, vacía. En el centro de ese laberinto, junto al secreto del tío se encuentra el secreto de su territorio, el espacio surrealista del Edén que representa la única porción terrena de felicidad efímera a la que Mino y sus acompañantes pueden acceder, breve vislumbre de la inocencia antes de asumir la condición ineludible del perdedor.

Por el contrario, en *Fantasmas del invierno*, Díez asume una voz más explícita de crítica al franquismo y, al mismo tiempo, una visión más cruenta y desencantada. Ordial es aquí una ciudad violenta por su pasado y por el presente que es su consecuencia. El odio se ensaña con los seres más indefensos, los niños, para mostrar el alcance de su crueldad y su efecto: un tiempo sin inocencia porque ya no hay inocentes, ni siquiera en la infancia. La derrota más terrible de la guerra se cifra en esta constatación abrumadora, de allí el mal sueño de esta ciudad insomne con sonámbulos que deambulan por la noche nevada para mitigar su conciencia intranquila. El laberinto está aquí no sólo en la intrincada investigación policíaca de

Moro¹⁷⁶ sino también en el entrecruzamiento mismo de las historias en aquel invierno del 47: los lobos hambrientos y los milicianos ocultos, la nieve que amenaza con sepultar la ciudad, el río, el Diablo y hasta el recuerdo de las visitas del Caudillo (Franco). Ante ellos, el silencio que impone el poder como único sentido de realidad y en el centro de ese laberinto, de ese Ordial ruinoso y «emputecido» como se dice en la novela, sólo queda la pérdida de la inocencia en la imagen de un niño huérfano que muere.

En el arco que vincula ambas novelas, acompañadas a su vez por los respectivos opúsculos que sirven como apoyatura metatextual a cada una de ellas, es posible percibir una evolución narrativa hacia una mayor concretización del cronotopo, desligado cada vez más del referente innominado que predominaba en las primeras obras de Díez, sin abandonar por ello el modelo mítico de la aventura del héroe ni el inmenso bagaje de motivos legendarios que caracterizan su forma de narrar. Por otra parte, se explicita en la novela de 2004 una crítica más directa al franquismo, provocando que lo que antes aparecía velado o metafórico, se presenta aquí expuesto en toda su crudeza.¹⁷⁷

El deambular de estos héroes que afrontan estas aventuras de resonancia míticas aunque incardinadas en lo cotidiano, dan forma a la «retórica caminante» por estas ciudades de provincia del franquismo. Laberíntico es el recorrido por ellas porque la vivencia de los personajes es la del extravío y la perdición, aunque asumida con la pasión del vividor. En este sentido, el héroe del fracaso se define por su *voluntad laberíntica*, un gusto por la perdición que implica la no complicidad con el mundo en el que le tocó vivir y un repliegue imaginario sobre esa atmósfera, transfigurándola como sólo ciertos héroes de Ordial podrían llegar a hacerlo¹⁷⁸.

¹⁷⁶ Lo que vincularía la novela al modelo de policial o enigma que estructura, por ejemplo, otra novela de este autor: *El expediente del naufrago* de 1992.

¹⁷⁷ El nudo temático entre niñez y posguerra constituye también el eje vertebrador de las últimas novelas de Díez, *La gloria de los niños* (2007) y *El sol de la nieve o el día que desaparecieron los niños de Celama* (2008).

¹⁷⁸ Si bien hemos abordado en este trabajo el caso particular de Ordial, la condición

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- DÍEZ, Luis Mateo (1998) *El paraíso de los mortales*. Madrid, Alfaguara.
- DÍEZ, Luis Mateo (2004) *Fantasma del invierno*. Madrid, Alfaguara.

Crítica

- BAJTÍN, M. M. (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- BAJTÍN, M. M. (1999) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- BLUMENBERG, Hans (2004) *El mito y el concepto de realidad*. Barcelona, Herder.
- CASTRO DÍEZ, Asunción (1998) «La narrativa del grupo leonés de Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y José María Merino». *Tesis Doctoral*, inédita. Valladolid, Universidad de Valladolid - Dpto. de Filología Española.
- DE CERTEAU, Michel (1997) *La invención de lo cotidiano. 1: Artes de hacer*. México, Univ. Iberoamericana.
- DÍEZ, Luis Mateo (1998b) *La línea del espejo. Un relato de personajes*. Madrid, Alfaguara.
- DÍEZ, Luis Mateo (2000) *Las palabras de la vida*. Madrid, Temas de Hoy.
- DÍEZ, Luis Mateo (2004b) *Ciudades de Sombras*. Madrid, Alfaguara.

de héroe del fracaso es común a los personajes que viven en otras ciudades de la provincia imaginaria de Díez, como es el caso de Armenta, Doza, Burma o incluso los habitantes del propio páramo de Celama. Vid. Molina Ahumada (2009).

- DURAND, GILBERT (2003) *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Bs. As., Biblos.
- LOTMAN, I. y USPENSKIJ, Boris A. (2000) «Mito, nombre y cultura» en: *La Semiosfera III*, Madrid, Universitat de Valencia-Cátedra, pp. 143-163.
- MAFFESOLI, Michel (2004) *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México, FCE.
- MOLINA AHUMADA, Ernesto Pablo (2009) *Elogio de la derrota. Héroes del fracaso en Luis Mateo Díez*. Córdoba, FFyH-UNC.
- MONNEYRON, Frédéric y THOMAS, Joël (2004) *Mitos y literatura*. Bs. As, Nueva Visión.
- SANTARCANGELI, Paolo (1984) *El libro de los laberintos*. Madrid, Siruela.
- VILLEGAS, Juan (1973) *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona, Planeta.

HÉROES EN FUGA.
MITO, ERRANCIA Y CIUDAD EN *EL CANTOR DE TANGO*
DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ Y *EL EXPEDIENTE DEL*
NÁUFRAGO DE LUIS MATEO DÍEZ¹⁷⁹

Ciudades míticas, héroes errantes

Podría pensarse que mito y literatura comparten cierta condición maquina en tanto artefactos que una vez puestos a funcionar logran sustanciarse como foco de irrigación y resonancia para otras obras. En particular, concebimos al mito como un «relato fundador» cuya función básica es la de generar un *teatro* de legitimidad para las acciones heroicas, es decir, fundar una espacialidad de límites móviles conforme los vaya vivificando el recorrido del héroe. Además, el mito aglutina elementos significativos para una cultura en torno a un mismo concepto de realidad o, como diría Lévi-Strauss (1977), intercede entre contradicciones objetivas para ofrecer una resolución lógico-imaginaria en forma de relato. Precisamente en esta operación se cifra lo que Blumenberg (2004) considera el efecto fundamental del mito: despotenciar lo terrorífico e instaurar cierto principio de inteligibilidad para la realidad.

Cada época, de acuerdo a sus propias necesidades imaginativas, selecciona del relato mítico algunos **mitemas** o núcleos significa-

¹⁷⁹ Este trabajo fue presentado en las II Jornadas de Estudios Comparados, organizadas por el Centro de Estudios Comparados de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Las jornadas tuvieron lugar en la ciudad de Santa Fe, entre el 5 y el 6 de mayo de 2006.

tivos mínimos y los instrumentaliza en diversos ámbitos de la cultura. Esta orientación epocal constituye lo que Gilbert Durand (2003) llama la «cuenca semántica» de una cultura, es decir, la directriz simbólica global que determina ciclos de funcionalidad para los mitos. La novela, artefacto privilegiado en esta operación de resemantización, cita y pervierte esos mitemas, pues al tiempo que los recupera, los transfigura por su especificidad estructural y discursiva y en función de los intereses del autor. De hecho, como señala Lotman (1996), el texto artístico sólo puede «traducir» el mito generando **construcciones metafóricas** que sondeen «las fuentes de informatividad ocultas en él, que le permiten a un texto en el que, diríase, todo es conocido de antemano, devenir un poderoso regulador y constructor de la persona y la cultura humanas» (Lotman, 1996: 189).

En las novelas a analizar, el mito del héroe aparece explotando esta ambivalencia productiva o, mejor dicho, esta *pregnancia* fundamental que activa, por una parte, determinadas zonas de la memoria cultural y ofrece, por otra, representaciones novedosas para vitalizar esa tradición mítica. En particular, tanto la novela de Tomás Eloy Martínez como la de Luis Mateo Díez ponen énfasis en destacar la condición **urbana** de la aventura heroica en cada caso, entendiendo con Michel de Certeau (1997) que ese recorrido implica un modo particular de apropiación de la urbe, una caligrafía personal sobre la superficie ciudadana que engendra espacios-otros, *ciudades metafóricas*, mitificadas, ajenas al diagrama racional, panóptico y eficientista del *concepto-ciudad* impuesto por el poder.

Este cruce entre mito y ciudad realza a su vez una tercera característica común a ambas novelas: la vivencia en la ciudad, el derrotero obsesivo de estos héroes tras su quimera se define a partir del impulso irrefrenable de la *vida errante* y su efecto regenerativo sobre el mundo (Maffesoli, 2004). El nomadismo, estructura antropológica constitutiva y revitalizadora de todo orden social, implica la suspensión y ruptura del confinamiento domiciliario (e identitario) impuesto por la modernidad, y la puesta en circulación de los sujetos y la cultura a partir del vislumbre de cierta «surrealidad» en

lo real, vivencia que es expresada en ambas obras a partir de la referencia al esquema iniciático del mito heroico.

Mejor que Gardel

El cantor de tango (2004)¹⁸⁰ de Tomás Eloy Martínez narra la búsqueda de un estudiante norteamericano, Bruno Cadogan¹⁸¹, tras los pasos de Julio Martel, un errático cantor de tango que, según dicen quienes han podido oírlo, canta mejor que Gardel. Lo problemático es que las apariciones del cantante responden a un orden secreto que hace de Buenos Aires un escenario mítico misterioso, «insinuado» sobre el texto lineal de la ciudad planificada.

Buenos Aires, aquel «Más Allá» tenebroso e indiferenciado que el héroe debe incursionar, aparece en un primer momento desdibujada tras el estereotipo anónimo de «la ciudad tropical y exótica, falsamente moderna, habitada por descendientes de europeos que se habían acostumbrado a la barbarie» (14). La ciudad literaria que percibe Cadogan, proyectada desde la «manzana entera pero en mitá del campo» de la fundación mítica borgeana, contrasta violentamente con aquella ciudad «demasiado real», pobre y ruinosa, que se va descubriendo durante aquellos meses de 2001.

El «Tucumano», primer ayudante en el viaje del héroe, es el guía que introduce a Cadogan en el mundo trasnochado de la urbe, un derrotero que pone en evidencia otra ciudad, confusa y polisémica, con nombres de establecimientos que cambian conforme van siendo apropiados por los peregrinos. Esta geografía familiar instaurada a partir de los nombres propios reordena semánticamente la superficie urbana y traza cierta «telaraña» onomástica que matizará la *expe-*

¹⁸⁰ Todas las citas de la novela corresponden a la edición de Planeta, 2004. Sólo consignaremos el número de página entre paréntesis.

¹⁸¹ El nombre de los héroes míticos suele anticipar algunas de sus cualidades. En esta novela, las variantes que provoca la sonoridad del apellido del héroe en otros personajes (Cogan, Cagando, Cagan, Cadon) caricaturizan la aventura mítica.

riencia nocturna de este héroe dubitativo: «Martel podía estar en dos o tres lugares a la vez, o en ninguno, y también pensé que quizá no existía y era otra de las muchas fábulas de la ciudad.» (27).

El mitema del *laberinto* define la nebulosa informativa en torno a Martel. Diseminados, los datos que Cadogan va recuperando le permiten comprender con más precisión el propio cometido de su búsqueda. La voz de Martel, además de definir al cantor metonímicamente, llega a constituirse en el motivo íntimo de esa aventura: «ajena a su cuerpo» (33), como una «furia de oro» (37), esa voz es «el relato de las Buenos Aires pasada y de la que vendría (...) los fracasos de una ciudad que tenía todo y a la vez tenía nada.» (41). Voz y ciudad, amalgamadas metafóricamente, hacen de Martel un vate y de su canto, una revelación.

Laberíntico es también el clima de enrarecimiento social que percibe el héroe durante su estadía (septiembre de 2001 a febrero de 2002). Contradiendo la diagramación disciplinaria de la ciudad, esa movilidad representa los «procedimientos multiformes, resistentes, astutos y pertinaces» (De Certeau) que se apropian de ella y la politizan, es decir, usufructúan su carácter de artefacto colectivo.

La instancia fundamental de *descenso a los infiernos* ocurre con la visita a Bonorino, un bibliotecario maniático alojado en el sótano de la pensión donde se ha establecido Cadogan. Diecinueve escalones, como los del sótano de «El Aleph», señalizan la entrada a este ámbito irreal y suspendido entre vida y ficción, en donde el héroe adquiere un conocimiento fundamental, una definición lúcida y cautivante para reinterpretar cualquier laberinto: «Al ver la imagen de un laberinto creemos, por error, que su forma está dada por las líneas que lo dibujan. Es al revés: la forma está en los espacios blancos entre esas líneas» (90).

El reverso de esta escena lo constituye la entrada (o extravío) del héroe en el barri porteño de Parque Chas, un territorio ambiguo donde «parece estar situado el intersticio que divide la realidad de las ficciones de Buenos Aires» (164). Solo y desprovisto de mapas, se- diendo y alucinado, el héroe se abandona por el trazado incompre-

sible del barrio en busca de Martel, y su aventura culmina con el encuentro de Alcira Villar, única custodia y guía de la senda que conduce al cantor de tango.

Empecinado en imaginar otros mapas para comprender el orden secreto de los recitales del cantor, Cadogan va desentrañando el carácter de maquinación que regula el trazado de todo laberinto. Su vocación de Ícaro intenta desasirse de las astucias de Dédalo, y así el héroe descubre en Martel al rapsoda de una memoria silenciada e insomne que recuerda dolorosamente la serie infinita de crímenes impunes que la ciudad ha olvidado. El canto de Martel se convierte así en la partitura memoriosa que procrea otras geografías y las sitúa contradictoriamente sobre el trazado de la ciudad, diseño impune que lesiona la habitabilidad del espacio. Espejándose en esa experiencia, el héroe entiende que ese canto narra sucesos que supuran también en la urbe actual de 2001, como una especie de argamasa miserable que va alimentando la explosión de la ciudad.

El rastro del náufrago

El mito del héroe constituye también la base de *El expediente del náufrago* (1992) de Luis Mateo Díez, novela en la que Fermín Bustarga, un simple empleado de un Archivo municipal, emprende la búsqueda de un misterioso antecesor, Alejandro Saelices, poeta y empleado «depurado» por el régimen franquista.

El *mundo conocido* del que parte el héroe está representado en la novela por la rutina laboral en el «Archivo», un espacio estático y burocratizado, asociado a lo mortuario, lo inútil y lo funerario. Según Hernández (2003), se trata de un *laberinto* de cifras que representa tanto un diseño político de control como una metáfora de la dictadura franquista. Su eficacia aparece contrariada sin embargo por su propia inmensidad: la desmesura del Archivo desbarata las regulaciones que él mismo impone y lo convierten en una máquina defectuosa, un océano insondable: «De todo guarda el Archivo memo-

ria, pero pocos son los recuerdos que se pueden rescatar. Este mar de papel anega lo que contiene.» (11).

En este lugar, Bustarga encuentra azarosamente la carta de Saelices, papel errante y sin destinatario preciso que cifra en la inmensidad y el desorden su principal ventaja de ocultamiento. El mitema del *llamado* y el *despertador* aparecen actualizados en la novela a través de esta nota inquietante que impulsa al héroe a sondear más en torno a ese pasado y ese antecesor apenas referidos, transfigurando el espacio caótico del Archivo en refugio, en ámbito del secreto y de la posibilidad frente al panóptico franquista.

El *viaje* heroico implica en general la contraposición de cosmos y caos, representados a través de escenarios de orden y desorden que se comunican por la acción del héroe. Frente al mundo del Archivo, la ciudad nocturna y melancólica le ofrece a Bustarga la posibilidad de experimentar otro tipo de conocimiento, vital (no burocrático) y múltiple, escurridizo y cautivante. En directa oposición al mundo del Archivo y la memoria inútil allí acumulada, el mundo de la ciudad significa una apertura hacia una *memoria sagrada*, profundamente aleccionadora pues permite «permanecer engarzados a lo que fuimos y a lo que otros fueron»¹⁸² (23), es decir, intensificar aquellas formas de solidaridad que acaban configurando cofradías. Este entretrejado de lazos sociales que favorece el viaje del héroe representa una dimensión inmaterial (afectivo-sentimental) fundamental en su aprendizaje (Maffesoli, 2004). En la novela, Bustarga conoce al gremio de los «poetastros», un conjunto heterogéneo y decadente que, aun nombrándose seguidor de Saelices, representa la copia más deslucida y epigonal que el poeta podría haber tenido.

Precisamente, en este vagabundeo nocturno y embriagado de sus personajes, Díez retrata la vida chata en una ciudad de provincia durante el régimen franquista. La noche, lo etílico, la desmesura en

¹⁸² Citamos de Luis Mateo Díez. *El expediente del naufragio*. 1º edición, Madrid, Alfabeta, 1992. En adelante, para las citas de esta novela sólo consignaremos el número de página entre paréntesis.

el hablar, la poesía, son los únicos alicientes para estos personajes que intentan sobrellevar la monotonía en este tiempo malo que les tocó vivir.

Construido concéntricamente, el espacio urbano va conduciendo al héroe hacia el punto en el que tendrá lugar su aleccionamiento más profundo y definitivo. La instancia de *descenso a los infiernos* se inicia con un recorrido laberíntico por un barrio decrepito de nombre sugerente (Vulcano), territorio oscuro y tenebroso que alude al «Más Allá» mítico, aunque encarnando también una crítica rotunda a la modernización incipiente:

El barrio de Vulcano era una mancha gris al este de la ciudad. (...) Conservaba una vaga aureola de barrio obrero que la precaria industria no había logrado fomentar y en la imagen híbrida de su crecimiento ya se apreciaba la pobreza de su destino, la inminente decadencia de unas construcciones deterioradas antes de tiempo. (173)

En el centro de ese mundo inhóspito, el lúgubre edificio de un cine derruido representa el *locus terribilis* de la aventura heroica. Las tres amenazas comprendidas en toda *cueva iniciática* (animales monstruosos, seres de fuerza extraordinaria y personajes encantados -Blecua, 1996), se corresponden con la caracterización del cine: descenso laberíntico, oscuridad, amenazas ocultas. La potenciación mítica del episodio, sostenida a partir del uso de la metáfora, se mixtura con la descripción esperpéntica y la degradación humorística. Así, el animal monstruoso que custodia la cueva no es aquí el can de tres cabezas sino el gato sexualmente desaforado, Melicio, que purga en los sótanos del cine el castigo por su obscenidad. Por otra parte, la descripción humorística de Tolibio Cifuentes, pintor y habitante de esas catacumbas, intensifica el efecto degradante sobre el mito: «No sé si era una gabardina o un guardapolvo lo que vestía aquel hombre. Un pasamontañas le cubría la cabeza y llevaba las manos enfundadas en guantes de lana» (191). La vestimenta de Tolibio no se explica por

un encantamiento sino por una razón mucho más banal: una supuesta enfermedad epidérmica que lo «destiñe» y lo obliga a ser una criatura nocturna junto al felino impúdico.

En el centro de ese *laberinto*, el héroe contempla una pintura mural que representa humorísticamente el «cielo de los Malos Poetas», una representación despiadada que se burla de la mediocridad del «gremio de poetastros» epígonos de Saelices. En ese espejo, el héroe dimensiona el alcance y el significado del fracaso, eje fundamental para comprender el sentido de su aventura y de esta manera, Díez degrada la aventura heroica acentuando la derrota como único destino posible, no por falta de méritos del personaje sino por la inoportunidad ambiente de aquellas ciudades ruinosas, nocturnas y reprimidas durante la larga noche franquista en las provincias.

Retornos

Según Michel Maffesoli, el impulso errante constituye tanto una pieza fundante de cualquier grupo social como una expresión de rechazo frente a lo instituido. En este sentido, el héroe aparece como aquel que experimenta un antagonismo paradójico o «arraigo dinámico»: tensión constante entre la pertenencia a un lugar y la necesidad de abandonarlo para conferirle su sentido completo (Maffesoli, 2004: 81).

Tanto Cadogan como Bustarga abandonan el mundo de las certezas para adentrarse y tomar contacto con la alteridad del mundo desconocido, convirtiéndose en *poseedores de dos mundos* en tensión y cuya conciliación es imposible. A partir de la conciencia adquirida en su peripecia, estos héroes logran establecer, precaria e imperfectamente, cierto principio de inteligibilidad para el mundo. Sin embargo, su contacto con el «Más Allá» acarrea también una modificación en su entorno de partida, contagiado ahora con esa misma extrañeza de la que el héroe ha sido portador. La ciudad, habiendo conservado para sí aquel sentido mítico antiquísimo de

modelo espacial cósmico del universo, aparece en las novelas como el escenario privilegiado de la aventura, no tanto por la posibilidad reglada de sus espacios sino por el uso desordenador que efectúan estos héroes sobre el diagrama urbano.

En ambas novelas, se percibe un mismo principio constructivo fuertemente vinculado a la estructura canónica del mito heroico, recuperando la capacidad no sólo ordenadora, sino también creativa del héroe sobre el espacio. La «retórica caminante» de estos héroes se define como una práctica que desobedece el sistema urbanístico y político de control, transformando la ciudad en un espacio-otro con atributos míticos específicos. A su vez, tanto la Buenos Aires que recorre Cadogan como aquella ciudad provinciana en el viaje de Bustarga constituyen metáforas particulares: la de la dictadura franquista en el caso de Díez; la de la Buenos Aires que prologa el estallido social del 2001, en el caso de Martínez.

Por otra parte, el abordaje mítico de estas obras permite repensar la ciudad no tanto como resultado de un trazado geométrico, sino como el conjunto continuo de apropiaciones que se despliegan en los intersticios de esa cuadrícula racional, en función de un hacer heroico que convierte los espacios vacíos (olvidados, silenciados) en ese «Más Allá» de fuerzas agazapadas del mito, presencias tenebrosas que resurgen en el teatro de acción heroica y acaban contaminando cualquier definición monolítica de realidad. El texto novelesco, a favor de esta intervencionalidad, recupera el relato mítico memorizado y resignifica profundamente el sentido de esa aventura para ofrecer una visión y una valoración sobre el mundo: la de la ciudad cruel y olvidadiza que devela el andar de Bruno Cadogan; la isla triste y solitaria que descubre Bustarga tras los pasos del naufrago.

Si como señala Agamben (1994), la rutina cotidiana anula la posibilidad de vivenciar la «experiencia», debemos coincidir con él en que su último refugio está en la aventura, porque ella «presupone que hay un camino hacia la experiencia y que ese camino pasa por lo extraordinario y por lo exótico (contrapuesto a lo familiar y a lo común).» (1994:164). Cadogan, Bustarga y tantos otros son los hé-

roes imperfectos de hoy, errando por estas ciudades laberínticas, en busca de la «experiencia» que permita devolverle vitalidad a la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Fuente:

DÍEZ, Luis Mateo (1992) *El expediente del naufrago*. Madrid, Alfaguara.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2004). *El cantor de tango*. Bs. As, Planeta.

Crítica:

AGAMBEN, Giorgio (1994) «Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia» en: VV. AA. *Revista Nombres*, Nro.5. Págs. 151-191. Córdoba, CIFYH-UNC. (1978)

BAUZÁ, Hugo F. (1998) *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Bs. As., FCE.

BLUMENBERG, Hans (2004) *El mito y el concepto de realidad*. Barcelona, Herder.

CACHO BLECUA, Juan Manuel (1996) «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de lo límites» en: PIÑERO RAMÍREZ (ed.) *Descensus ad inferos*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

CAMPBELL, Joseph ([1949]2001) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, FCE.

DE CERTEAU, Michel (1997). *La invención de lo cotidiano. 1-Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana de México.

DURAND, Gilbert (2003) *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Bs. As, Biblos.

GORELIK, Adrián (2004). *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*. Bs. As, S. XXI.

- HERNÁNDEZ, Domingo Luis (1992) «El laberinto, un trozo de cuerda y el descenso a los infiernos» en: CASTRO DÍEZ y HERNÁNDEZ (eds.) *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Madrid, La Página, 2003.
- JESI, Furio (1976) *El mito*. Barcelona, Labor.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1977) «La estructura de los mitos» en: *Antropología estructural*. Bs. As, Eudeba.
- LOTMAN, I. y MINTS, Zara (1996b) «Literatura y mitología» en: *La Semiosfera I*. Madrid, Universitat de Valencia-Cátedra.
- MAFFESOLI, Michel (2004) *El nomadismo. Vagabundeos erráticos*. México, FCE.
- MONNEYRON, Frédéric y THOMAS, Joël (2004) *Mitos y literatura*. Bs. As, Nueva Visión.
- VILLEGAS, Juan (1973) *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona, Planeta.

EPÍLOGO

«MIS PERSONAJES NO SON ANTIHÉROES TRÁGICOS» ENTREVISTA A LUIS MATEO DÍEZ (POR E. PABLO MOLINA AHUMADA)

Miércoles 2 de julio de 2003, temprano por la mañana en un bar de la Plaza Mayor (Madrid), a metros de la oficina del Ayuntamiento de Madrid donde Díez trabaja. La entrevista comienza haciendo referencia al libro *Grand Séminaire de la Universidad de Neuchâtel* (diciembre de 1999), monográfico dedicado al autor.

EPMA-De todos los aspectos que se trabajan en ese libro, lo que más me interesa a mí es la cuestión de tus protagonistas, de tus héroes. A ti no te gusta llamarlos «perdedores» y has optado algunas veces por llamarlos «héroes del fracaso». Me gustaría entender un poco el alcance de esta definición.

LMD-Bueno, lo de «perdedor» se ha convertido en una especie de arquetipo romántico, yo creo que instalado en la cultura, irradiado un poco por el cine negro americano, por una cierta idea del héroe... del antihéroe urbano que tiene como una aureola romántica. En fin, Humphrey Bogart, para que te des una idea del perdedor como la persona que ha tenido un destino contradictorio o un poco desgraciado, pero que sobrelleva eso como con una aureola de aceptación romántica de ello. Es una imagen un poco arquetípica del perdedor. Usar la palabra en castellano, aunque es una palabra muy bonita pero como enaltecida un poco por esa imagen cinematográfica, a mí me interesaba menos.

Sí me interesa un poco porque yo creo que en mis héroes hay ese camino de perdición. Entonces son seres humanos que están perdidos, o extraviados, y en ese sentido son perdedores. O sea, esa imagen de perdición, pérdida, extravío, sí sería definitorio del personaje. Diríamos que el arquetipo razonable es el antihéroe, pero bueno, el antihéroe es casi lo que ha venido después de los héroes y sus tareas heroicas, pues parece que la novela desde que se instaura como tal género habla más de antihéroes que de héroes, y los héroes son un poco los de la épica y demás ¿no?... entonces, aquilatando eso un poco, yo he tenido un poco la sensación de que la mayoría de mis personajes... diríamos que son conscientes de que vivir es un fracaso, o sea, para la plenitud de la existencia hay que partir de la idea de que vivir es un fracaso, o sea, que la vida no le da al ser humano las cargas suficientes para cometer ese tipo de grandes tareas heroicas y maravillosas. Pero es un fracaso matizado, o sea, que la condición humana tiene para mí ese sentido más trágico, fracasado, tal vez porque hay una contradicción siempre muy fuerte entre conciencia y moral, entre lo que uno quisiera vivir y lo poco que va a poder vivir, o sea, que las expectativas de la vida son siempre muy grandes y las posibilidades de llevarla a cabo son siempre pequeñas, lo cual da un punto de fracaso, o de fiasco. Claro, todos mis héroes son vitalistas, son gente que tiene una fuerte vida interior y que tiene un sentido como muy fuerte de la vida, aunque viva cosas cotidianas, (ajena a lo mejor a lo que puedan ser grandes encomiendas de mayor dignificación social) y sus vidas se establezcan un poco en lo cotidiano de esa manera como más humilde, o más diminuta, o más pequeña, pero con un sentido de heroicidad. Mis personajes siempre son un poco heroicos porque partirías de aceptar ese fracaso pero estarías convencido de que la vida paga el tiro, o merece la pena o a veces se sobrelleva algún límite, a veces muy contradictorio. Pero el impulso vital de ellos es como un impulso espiritual profundo y misterioso, que les hace vivir, aunque en la apariencia luego, pues sean seres por ahí más bien extraviados (personajes, ciertamente, de *El paraíso de los mortales*, en una parte importante). Está el aliciente de que si la vida no

puede tener una plenitud, está llena de momentos de plenitud. Yo creo que la definición más estricta de los héroes del fracaso estaría por ahí, porque lo otro daría no un héroe, daría un antihéroe trágico, y mis personajes no son antihéroes trágicos.

EPMA-*Asunción Castro Díez ha clasificado a tus personajes de acuerdo a su actitud entre «héroes vitalistas», como por ejemplo los cofrades de La fuente de la edad, y «héroes resignados» como Fermín Bustarga en El expediente del naufrago. ¿Estás de acuerdo con esa clasificación?*

LMD-Sí, está bien, porque hay un punto de exaltación de la vida, disparatado, a través de la imaginación y de la fantasía, que serían esos héroes de *La fuente de la edad*, que son los personajes más disparatados de todos. Se emparentan mucho con los héroes de *El paraíso...* Y Fermín sería un tío más recogido, con ese otro tipo de camino interior. Claro, yo creo que se ve bien en *La fuente...* y en *El paraíso de los mortales*: la historia que se cuenta diríamos que tiene mucho de aventura, de aventura a la vieja usanza, casi de relato fantástico en esta especie de aventura un poco misteriosa, policíaca o como la quieras llamar, y en *La fuente...* pues de itinerario un poco mítico, despendolado, estrambótico, pero también con ese tipo de exaltación. Y sin embargo Fermín estaría en ese otro tipo de heroicidad, porque *El expediente del naufrago* es una novela en donde todo es más triste y más de camino interior, o de aventura interior, de aventura espiritual. Al final, es una búsqueda la que él hace de ese ser humano extraño que está lleno de aureolas secretas y demás, y bueno, él es un poco Saelices, Fermín es un poco Saelices.

EPMA-*El motivo del viaje es el que ha guiado por ejemplo a Morilla Trujillo a dedicar toda su tesis para estudiar esos recorridos en algunas de tus novelas. ¿Ese motivo del recorrido viene más por el lado de Cervantes, por el lado de los relatos tradicionales o por la vena mítica de los mitos clásicos?*

LMD-Yo creo que se conjunta todo, porque es verdad que el gran arquetipo de la novela es el viaje, la idea del viaje exterior, la idea del viaje interior, es un interés casi de hasta estructura narrativa o de trama. El viaje como camino, como descubrimiento, como transcurso de la vida, en todo lo que tiene de movilidad, de que todo se transforma. No hay en mis novelas nunca una mirada estática, quieta, sino que siempre hay cambios, y habitualmente mis personajes no son iguales al comienzo que al final, hay algún tipo de modificación en lo que ha pasado. A mí me gusta el total de eso.

Hay un gran arquetipo de viaje que yo he usado mucho y que es el viaje de Odiseo, el viaje de Ulises, un poco como viaje de regreso pero al ser más, si quieres, dicho desde una perspectiva más actual, pues esa idea del viaje como regreso imposible, que sería el viaje de *Camino de perdición*: es un viaje de búsqueda de alguien y un poco parece que es como un «te vas», y ya te es imposible volver. Esa tensión está también en la idea del viaje. Se conjuntaría perfectamente esa idea mítica, lejana, del viaje, como con unas pautas de los viejos héroes viajeros hasta el viaje cervantino que sería, seguro, el que más irradiaría en lo que a mí me ha interesado. Es el viaje de la aventura, de la imaginación en una realidad hosca y ajena. Esa imaginación es la que impone un cierto camino quimérico que te hace buscar un estrambótico ideal, pues más allá de la realidad y casi de la vida, en el sueño y en lo misterioso. Y eso es el viaje cervantino. También, por esa idea cervantina de que la quimera conduce a la locura y en la locura está la inocencia... eso irradia mucho tal vez *La fuente de la edad*, donde está la niña al final como símbolo de la pureza, el final de esa quimera disparatada que corren los cofrades buscando esa especie de plenitud o de liberación que es un poco el viaje cervantino. Eso sí que está muy estudiado.

EPMA-Recién mencionaste el «arquetipo» del viaje. Sin embargo, cuando has hablado de los nombres de tus personajes has comentado que tienen nombres particulares porque son vidas particulares, vidas muy personales. ¿En qué medida se concilian esta vida personal y particular de tus personajes con un arquetipo de viaje?

LMD-Bueno, yo creo que con un arquetipo en general. Esas pautas que hay en la gran literatura, de que los grandes personajes crean como arquetipos, ejemplos de vida, positivos o negativos, que a la vez irradian ejemplaridades de comportamientos, positivas o negativas (no estamos hablando aquí de la santidad)... yo creo que por ese conducto, si uno acierta, de pronto crea su propio personaje, crea un personajes aunque sea, diríamos, pequeño, de una dimensión social no extraordinaria, alguien que vive en su sociedad y que tiene como una gran riqueza vital como le pasaba a tantos héroes del XIX. Pero todo gran personaje procrea un cierto arquetipo, una mirada ejemplar. Yo creo que el arquetipo del viaje irradia también un poco el destino de determinados personajes que encontrarían en el camino del viaje su espejo, y sería esa idea de que la parte espiritual del personaje (que a mí me interesa mucho y que la respeto mucho) no es obvia. Te das cuenta de que hay personajes que son extraños, o sea que contienen a veces un gran secreto, que yo no entro en ellos al cien por cien, y sobre todo en lo que son las divagaciones de tipo psicológico, para nada. Pero sí hay siempre en ellos una precisión del mundo curiosa. A veces hay un intermediario: un sobrino que busca a su tío, Fermín que busca al otro. Yo pienso que el camino como arquetipo irradia un poco en el camino espiritual de los personajes, ese tipo de movilidad, por ahí estaría. Y desde luego, yo creo que todo gran personaje contiene una cierta aureola arquetípica, se te hace inolvidable porque marcaría como una pauta personal en la existencia. Esto yo creo que sigue siendo así: viene de muy lejos, viene de lo originario, de lo mítico, pero en lo moderno, yo creo que cuando la literatura acierta con grandes personajes, pues es verdad que son como grandes opciones de vida que están allí.

EPMA-Recién mencionaste dos palabras que me interesan: búsqueda y secreto, y pensando por ejemplo en Ismael Cuende, en Sebastián Odollo, en Bustarga o en el propio Mino Mera, es como que ellos en el camino descubren cierta empatía con alguien que los ha precedido, y fortuita y repentinamente encuentran en ese secreto una clave para entender su

propia vida. ¿Esto habla de cierta ciclicidad o más bien como si las experiencias vitales diferentes pudiesen responder a cierta trama común, a una misma estructura?

LMD-Estaría más bien por la segunda parte. Yo creo que el dispositivo de la vida es siempre de descubrimientos, previsiones, presunciones, secretos develados, en referencia a otros, no a uno mismo. Mis personajes tienen una gran vida interior pero siempre en relación con los demás. Siempre digo que literariamente yo siempre he intentado hacer conquistas en lo ajeno, por eso no me interesa mucho la parte psicológica, o la parte puramente ensimismada y ajena al mundo de ellos. Mis personajes, yo creo que siempre son como posibles cómplices de algo, o siempre se establecen o buscan ese tipo de relaciones que contienen a veces algún espejo secreto de lo que ellos son. Es un impulso espiritual. Yo creo que en mis personajes hay siempre como una gran zozobra interior. Digo siempre que tienen un mundo interior muy fuerte, y es verdad, me gustan así, pero hay como una gran zozobra que es lo que les lleva a encontrar. Es como el de «Dios los cría y ellos se juntan», es como si en el mundo se pudiesen establecer complicidades y solidaridades misteriosas, extrañas, y por eso circula la trama de las novelas en las cuales uno encuentra la condición humana a la que pertenece.

Un ejemplo de esto, un poco límite, puede ser una de las novelistas cortas que está en *El diablo meridiano*: la titulada «Pensión Lucerna». Puede ser como muy metafórico del destino de mis personajes, porque son una serie de tíos desconcertados, cada uno en su vida; de pronto hay una ruptura dentro, y sienten un impulso de huir de donde están: una señora que es madre de familia le pega un día una torta al nene y se marcha, un chico que se va a casar y pocas horas antes se pira, un novicio que de pronto tiene la sensación que pierde la fe, otro señor que anda por ahí. Y de pronto van todos a Lucerna y hay una noche de coincidencias misteriosas y extrañas, y bueno, allí se confiesan. Nosotros diríamos que al día siguiente cada uno vuelve a donde estaba, reconfortado. Esa especie de «reconfortamiento» es-

piritual o interno provendría probablemente, simplemente, de saber que hay otra gente solidaria con lo que a ti te pasa, o sea, has establecido unas complicidades. Y todo pertenece al secreto del sumario: seguro que esos personajes vuelven a ser lo que fueron y tienen dentro la luz de ese hallazgo de haberse visto en los demás, de haber, diríamos, tenido la experiencia intensa de la confesión de los otros. Podría ser una metáfora perfecta de esto que me preguntas.

EPMA-*Y es curioso también que sea en la noche de Lucerna y también en la noche, por ejemplo, de El paraíso de los mortales donde estos personajes realizan todos estos descubrimientos. ¿Hay una relación para ti entre lo nocturno, este extravío y este encuentro del destino?*

LMD-Sí, yo creo que... claro, en mis novelas, es verdad que, no de una manera premeditada ni científica (que ya sería el colmo de la miseria), hay muchos símbolos y muchos elementos metafóricos, que yo no los he ido administrando pero que luego, al final de tantas novelas, cualquiera que las lee... pues parece que es bastante claro que hay como muchos símbolos y muchas metáforas que están ahí. Y una de las más insistentes (seguro que tiene mucho que ver con la propia idea del viaje), muchas estaciones, muchas vías del tren, muchos apeaderos, muchas cosas que suceden alrededor de la estación, la noche es continua. Es un poco como que la experiencia nocturna es la experiencia del secreto. Todo pasa no en la lucidez del día sino en la oscuridad de las sombras, y ahí es donde se desvelan las cosas. También un poco la noche como refugio de tu propia libertad, y probablemente eso como símbolo tiene que ver un poco, tal vez, pues con la propia imagen de la España franquista de los años 50 en que se desarrollan tantas de mis historias, donde la libertad (la poca que podía estar en la vida o en la expresión de la vida, no la expresión interior) estaba en la noche. Desde luego, los cofrades de *La fuente de la edad* son absolutamente noctámbulos, y buscan luego la parte más quimérica, eso sí, en la luz de lo que es la excursión que no deja de ser un viaje mítico. Esa excursión por el monte y por la luz que es

cuando alguien está, esa parte de presencia de la naturaleza, como otro poder que está ahí y al que ellos salen como si salieran de una cueva. Pasa también en *Las horas completas*. Eso es continuo, y sí que es verdad y está por ahí: la noche como ese espacio. En la última novela, que tardará todavía un tiempo en salir, *Fantasmas del invierno*, yo creo que no hay prácticamente nada que suceda de día: es una novela de noche, de invierno, de nieve. Todo eso conforma una atmósfera. No es sólo una atmósfera puramente física, yo en eso sí que la uso: en ese tono de realidad e irrealidad o con ese punto onírico que suelen tener mis historias. Tiene mucho que ver.

Y desde luego, lo de Fermín también. Lo de Fermín Bustarga por supuesto, con los poetastros, pero también hay un punto casi de desarrollo nocturno en *El paraíso...*. Bueno porque tal vez el día de Mino es el día de las obligaciones que no cumple porque está por allí perdido. Cuando llega la noche, suena el teléfono o de pronto empieza la aventura.

EPMA-En Camino de perdición juegas un poco con la distinción y la distancia que hay entre destino y sentido de la vida. Trazas la diferencia, ya que no es lo mismo descubrir el destino que el sentido de la vida. ¿Podrías ampliar un poco más esa diferencia? ¿Qué pasa si un personaje descubre ambas cosas? ¿Qué pasa si descubre sólo una?

LMD-En *Camino de perdición* hay un juego. Al fin de cuentas, Odollo es un viajante, lo cual diríamos que estaría más cerca no de la idea mítica del viaje sino de la idea puramente usual y del trabajo. Y los viajantes cumplen, en sus encomiendas comerciales... a los sitios donde van se les llaman destinos. Él tiene su carta de viaje con unos destinos que son las plazas a las que él va a ver a sus clientes, esos son los destinos. Hay como una idea, un cierto juego con esos destinos: ese camino que acaba siendo una suerte de camino de perdición suplente la acumulación de los destinos donde estarían las obligaciones, para consumir un destino con mayúsculas. Pero eso está acotado un poco como el rito del viaje, son como pequeñas encomiendas, las cuales las

cumples y el rito es eso. Juego también mucho con eso porque el destino sería un poco como lo irremediable, es como decir que el ser humano está un poco predeterminado, o encaminado, aunque pueda hacer todas las rupturas que quiera, a cumplir los destinos para acabar cumpliendo el destino con mayúscula. Yo creo que eso lo expresaba bien la cita que hay de Faulkner al comienzo, «las esquinas por doblar...». Eso estaría por ahí.

Y luego, la parte más lúcida de lo que podría ser la conciencia de un personaje está, y suele ser un elemento con el que yo trabajo en mis novelas, en que tú eres consciente del sentido de la vida. No es sólo seguir el rastro de los destinos que te llevan, sino que tu controlas en la vida el sentido de la misma, que sería la búsqueda de la felicidad, de la plenitud, la huida de la desgracia, cierta perspicacia del fracaso o de cómo se asume el fracaso a base de ganarle a la vida lo que paga el tiro ganarle. En ese juego de conciencias estaría un poco el sentido de la vida. Luego he jugado con esas dos, si quieres, pequeñas metáforas, también he jugado en la propia teoría literaria o en la propia teoría de la novela, porque para mí toda historia tiene un destino, que es el que ella quiere, y que para una historia lo mejor es seguir el destino que esa historia tiene, que es lo que ella pide, las necesidades que tú serías capaz de darle a esa historia, y a la vez, si es una historia interesante o significativa, pues esa historia tiene un sentido. Y esas serían las significaciones, las metáforas, bueno, lo que enaltecería a esa trama y a ese argumento para que aquello tuviera una gran riqueza y una mayor complejidad.

EPMA-En esos caminos o en esos recorridos, es donde estos personajes encuentran también toda una serie de otros personajes que brindan ideas, recomendaciones, consejos, imágenes del mundo. Trazan como cierta escenografía que rodea el aprendizaje de estos héroes. ¿Hay cierto trasfondo moral en ese entramado?

LMD-Sí, yo creo que sí. Es verdad, hay como un rastro. La estructura de lo que es una gran metáfora del camino es algo que establece

una relación, a veces de ida, otras de vuelta, de circulación por el mismo. Y hasta en esa parte que decíamos un poco arquetípica, lo que está es fundamentalmente el rastro de quienes lo recorrieron antes. También de ahí las búsquedas, la idea de los descubrimientos y demás. Como te comentaba, en este tipo de personajes míos, siempre en esa búsqueda de lo arquetípico hay también cierta ejemplaridad, pues la búsqueda conlleva también el encontrar esas ejemplaridades, que son figuras de vida, o sucesos que serían lo que nutriría y que llamamos la experiencia, la pura experiencia de vivir (tampoco es que eso tenga unos planteamientos más trascendentes). Bueno, por ese conducto sí es cierto que en mis fábulas o en mis historias siempre hay un componente moral, a mí sí me gusta. Yo creo que la valoración moral de los comportamientos tendría mucho que ver con el sentido de la vida. Estos personajes, a través de su conciencia, pueden tener una figuración que sea un cierto sentido de la vida, aunque todo esto sea nebuloso, indeterminado, misterioso, porque es uno de los componentes que marca también la propia inquietud, moral, intelectual y hasta espiritual que ellos tienen. En los comportamientos siempre hay una conducta moralizadora, moralizante o inmoral, o sea, o lo contrario, pero siempre existe esa carga de trascendencia. Yo creo que es bastante obvio casi siempre, pero de una manera a lo mejor muy concreta en la aventura de Mino Mera detrás de la imagen de su tío. Él tenía un sentido de la vida, bastante es-trambótico, como quieras, pero que irradiaba un comportamiento, no sé si a lo mejor fue inmoral, o de una moralidad sosa, pero sí de una moralidad libertaria, o sea de un compromiso muy disparatado porque, bueno, mis personajes, en fin, son muy extravagantes. Pero da la impresión que a Mino, ese encuentro con la imagen vital y con la imagen de la vida del tío es lo que le abre la conciencia a otro tipo de experiencia de la vida. Diríamos una experiencia más vitalista, aunque el Mino del final es el Mino que 20 años después vuelve a descubrir aquellas cosas, pues es probablemente un héroe del fracaso, pero luego tiene todos los alicientes para saber que la vida paga el tiro.

EPMA-*Es curioso además que todos tus personajes tienen la necesidad de hablar constantemente, de estar hablando constantemente. ¿Esta locuacidad de tus héroes responde a una creencia de que la palabra puede crear realidad y además colaborar a descubrir estos secretos detrás de los cuáles van?*

LMD-Sí, sin duda. Ese es el sentido último y definitivo de que mis héroes sean parlanchines. Es que la herramienta, o el arma... la mejor herramienta que ellos tienen para sostener su condición humana es la palabra. Y desde luego la palabra como conducto hacia la imaginación, como rescatadora de la memoria, como elemento de conexión, como elemento de confesión, como reducto para poder expresar el secreto. Eso es así, tal como lo cuentas. No tengo mucho más que decir, es el arma de ellos.

Por eso, como consecuencia en algunas de las fábulas, pues hay, diríamos, «usos» hasta, cómo diría yo, «profesionales» de la palabra (no es que haya profesores o tal, pero bueno, están los poetas, los poetastros). En fin, gente que a veces hace usos extraviados también de la palabra. Ahí estaría muy incardinada la fábula de Saelices y de Fermín Bustarga, pues toda esa búsqueda se produce también en un ámbito, diríamos, donde quienes son dueños de algo parece que son dueños bastante contradictorios y miserables, son esos extraños poetastros. Lo eran de una forma, seguro, mucho más barroca, mucho más festiva, y lúcida, y estrambótica, los cofrades de *La fuente...* porque, en fin, en realidad los cofrades de *La fuente...*, el sentido de sus vidas está en su palabra, fundamentalmente, y están haciendo, posiblemente, una reconstrucción de una realidad degradada, que sería la realidad que vivían en la España de aquellos años 50, una realidad sin libertades, penosa, precaria. Y ellos sin embargo están construyendo siempre como un mundo figurado estrambótico: citas apócrifas, una voz a veces importada de una retórica muy fluida. Y todo eso sería como un ejemplo claro de cómo se puede superar también una realidad y hasta desde donde buenamente se puede, diríamos: desde el uso creativo, denodado, incansable de la palabra.

EPMA-*Esta realidad degradada que rodea a tus personajes muchas veces aparece descrita con palabras como «sopor», «ruina», «opresión», «destrucción». Eso ¿hace de tus héroes utopistas o son meramente ingenuos voluntariosos?*

LMD-Acabando con lo anterior, la parte de reflexión que yo he hecho más sobre eso está tal vez en muchas cosas contadas como anécdotas, como ejemplos y como cuentos en *Las palabras de la vida*.

Yo creo que en mis héroes, héroes del fracaso, sí que hay una fuerte herencia cervantina. O sea, no piden eso desde la ingenuidad que les podría llevar a una conciencia más limitada, sino desde ese grado de lucidez que les encamina más a lo utópico, a lo quimérico, y que es un camino también un cierto grado de locura personal. A la lucidez que lleva también un poco a la inconsciencia, o a la pureza de las cosas, pero no desde la ingenuidad sino desde la complejidad del compromiso con la vida, tan contradictorio y tan lleno de vicisitudes porque al final, bueno, son novelas y lo que pasa por ahí son cosas extrañas y sucesos. No es que se apuntale ahí un tipo de reflexión muy delimitado, sino que va por ese conducto. Pero no, están más cerca de la utopía, y muchos de mis héroes han tenido algún tipo de componente como más libertario, muy rompedor, un poco anarcoide y con una mirada muy poco complaciente sobre lo que sucede, y con la enorme contradicción de ser héroes que descubren su aventura a la vuelta de la esquina o sea que, como digo yo tantas veces, no van a cazar leones al África salvaje ni se meten en un barco y se marchan a Tampico.

EPMA-*Cuando Valle pensaba en las miradas del narrador hacia el personaje, refería a tres: la mirada desde abajo, la mirada de Homero; la mirada de igual a igual, la mirada de Shakespeare y la mirada del demiurgo, desde arriba. ¿Cómo sientes a tus personajes?*

LMD-Hay por allí algún artículo donde te lo cuento, que es un poco cómo creo yo un personaje. Ya ni me acuerdo dónde está...

EPMA-¿En *El porvenir de la ficción tal vez?*

LMD-Tal vez en *El porvenir...*, o en otra recopilación. Luego lo vemos... Verás, yo tengo siempre la percepción de los personajes razonable. Como en mis novelas fundamentalmente hay personajes, nunca les veo la cara, pero diríamos que se conforman al pie de la propia fábula. Siempre que se me ocurre a mí una historia ya hay alguien que es el personaje, uno de ellos que es un poco el intermediario y demás. En esa perspectiva de Valle, que es tan bonita, yo diría que a mis personajes los veo yendo detrás de ellos. O sea, yo camino detrás de ellos. No soy el notario que toma nota de todo, a mí los personajes me arrastran mucho y tengo siempre esa sensación ni desde abajo ni desde arriba ni de frente, diríamos que voy siguiendo su rastro, a su espalda, como alguien que mantiene, tal vez, ese tipo de posibilidad un poco privilegiada, como es lógico en todo autor respecto de sus personajes. Pero yo diría que sigo el rastro de los personajes, les acompaño. En algún sentido, me sentiría como un personaje más al lado de ellos, y desde algún punto de vista, yo creo que en algunas de mis historias se podría percibir eso. Hombre, casi siempre están en tercera persona y obviamente soy yo, pero a veces la voz involucra también, últimamente tal vez hasta un poco más. Yo te diría que, tal vez, un ejemplo narrativo de cuál es mi postura ante los personajes sería el que asume, en *La fuente de la edad*, Benjamín, el chico, el sobrino que va con ellos. Es alguien que está desconcertado, y que se va involucrando, involucrando... que va detrás de ellos y que anota algunas cositas. Y es un chaval que sufre una gran transformación, pues es un pobre chavalillo que ha salido como del seminario, se ve metido en una, diríamos, aventura disparatada con estos perdularios, y te das cuenta de qué acaba siendo.

EPMA-Creo que *Mino Mera, también.*

LMD-Mino Mera, también. Todo lo que le pasa a Mino sería el punto de vista un poco de lo que me pasa a mí como escritor con mis

personajes. Estaría ahí: hay un deslumbramiento, un seguimiento, un rastreo. Y desde luego mi posición es siempre ir detrás de ellos.

EPMA-He leído en muchos de los críticos, e incluso en esta misma conversación, que cuando se habla de tus héroes, hablamos de un «conjunto». Pareciese que se hablase de un conjunto general de personajes con rasgos comunes que parecen equiparados. ¿Estás de acuerdo? ¿Matizarías un poco esa idea?

LMD-Sí que es cierto, no lo podría negar, porque sólo hay que ver mis novelas. Con frecuencia en mis novelas hay muchos personajes, a veces no hay un protagonista sino como un protagonista colectivo: está la idea de los cofrades, la idea de los curas que van en *Las horas completas* en el coche, todo el mundo de los poetastros, ese propio mundo de Mino, ese mundo nocturno con todos esos personajes. Es probable que mi mundo de escritor se conforme así, y bueno, no pasa más. Entonces, eso matiza, seguro, mis novelas. No es habitual que en mis novelas haya un personaje único que sea el que dé la medida de todo aquello. Siempre se mueve en un mundo donde es uno más. Tiene que ver con la propia idea que yo tengo de la novela como conquista de lo ajeno. No me gustan las novelas solipsistas, o no las hago, vamos. No me gustan las historias excesivamente individualizadas, tampoco entrar en el interior de un gran personaje que matiza todo lo demás. Siempre hay muchos personajes, o sea que es un poco esa idea de lo gregario, de lo colectivo, por ese conducto seguro que es posible *La ruina del cielo*.

Luego, yo creo que mis personajes responden a algunas pautas comunes, pero yo pienso que tienen mucha variedad, o sea que cada uno tiene su propia contradicción. Ahora, alimentan una mirada personal mía, todos son deudores de ella. Por ahí estaría la cosa.

EPMA-Sólo por curiosidad, si no quieres responder no hay problema... por si eres supersticioso... Celama parece haber sido un ciclo que, con la publicación del último volumen, El reino de Celama, parece ya colonizado. ¿Vas a seguir incursionando en Celama?

LMD-Pues mira, yo creo que Celama es la trilogía. *El reino de Celama*, ese volumen, coge el total de lo que es Celama, el sentido que tiene Celama, de todo lo que puede albergar. Es curioso, porque había una última experiencia...mira, ahora que subamos recuérdame, porque acabo de escribir un largo artículo, es una reflexión final mía con respecto, con motivo un poco de esta experiencia que me han propuesto de teatro. He hecho un esfuerzo en estos días por hacer alguna reflexión al respecto, y te lo voy a dar. Es un artículo que lo terminé ayer, es una cosa extensa que te puede dar luz sobre algunas cosas, se llama «Celama, un escenario». Cuenta un poco todas estas vicisitudes. Esa experiencia está acabada ahí, la trilogía termina ahí. Lo cual no quiere decir que no pueda escribir otra historia que se desarrolle en Celama. Yo creo que no tendría ya, cualquier historia que yo pueda escribir de Celama (la escribiré, seguro, pues si se me ocurre algún día un cuento, o una novela sobre Celama), pero no formaría parte del ciclo. Diríamos que Celama sería ya un territorio donde yo puedo ir, porque pueden pasar muchas cosas de otro tipo. También tengo un proyecto, que me atrae mucho, y espero encontrar el momento. Sí que me gustaría hacer un libro de viajes por Celama, pero ves, sería otra perspectiva. «Pero mira este señor, además del ciclo, otra más...», no. No tendría nada que ver. Yo me he inventado un mundo imaginario, éste es ese mundo y de pronto con la fórmula del libro de viajes, con la pauta del libro de viajes (el viajero que viene, que va, que toma nota de las cosas que habla con la gente), sí me apetecía (me parece curioso, creo que no lo ha hecho nadie de esa manera) mantener mucho el género de viajes y poder hacer un viaje por un mundo imposible. Eso me atrae, yo creo que sí, que lo haré. Pero no lo vería como otra cosa más sobre Celama o una escena más. En las tres novelas que salen ahora, siguiendo la serie que empezó con *El diablo meridiano*, eso que llamo yo «fábulas del sentimiento», ahora hay una novela, una de las novelitas que se titula «La viuda feliz», donde hay un chico que es de Celama, habría allí como una referencia que habla un poco sobre Celama. Quiero decirte que eso, como yo he construido una provincia donde hay

muchas ciudades y en el suroeste, una comarca que se llama Celama, es lógico que Celama vuelva a aparecer en mis cosas y no pasará a más. Pero bueno, el sentido que tiene la trilogía está ahí cerrado. Yo creo que además, tal como ha quedado ahora editada con ese final de «Vista de Celama», que es ese cuadernillo geográfico que hay al final y ese mapa que es como un testimonio del propio Ismael Cuende, no es un intento de hacer un recuento topográfico, pues yo creo que va por ahí.

EPMA-*Acerca de la nueva serie que se abre con El diablo meridiano. ¿Qué van a ser exactamente las «fábulas del sentimiento»?*

LMD-Pues mira, es un proyecto (como yo digo siempre que soy un escritor de proyectos), pues es un proyecto de hacer unas cuantas novelitas cortas, unas nueve como poco y doce como muchas. Hay ya seis... las tres que vienen detrás del *Diablo meridiano* y que se titulan *El eco de las bodas*, que salen ahora en octubre y que ya os mandaré. Pues es un proyecto de contar una serie de historias en las cuales queda como un poco más explícito, sin que deje de ser misterioso, precisamente eso: el sentido de la vida, el sentido de la vida de ciertos personajes. Les llamo fábulas del sentimiento porque tienen un tono fabulístico, un poco oculto, o sea que serían, no voy a decir moralizadoras pero sí ejemplificadoras. Es un poco de lo que hemos estado hablando, como ejemplos de determinadas cosas que, diríamos, pueden tener significación, o sea que las puedes leer y puedes ver aquello, ves que no es una historia inocua, sino que esa historia está contada para que te suscite cosas. Y entonces, sí es cierto que todas van a tener algún punto común que sería el sentimiento, el sentimiento de la vida, el sentimiento de las cosas, pues estarían contadas, diríamos, desde una vertiente sentimental de los personajes, no desde una vertiente racional, pensadora, o más desde ese otro punto, intelectual, sino desde una vertiente sentimental, lo cual no quiere decir que las fábulas no alberguen a veces una reflexión explícita a partir de eso. Y quiero hacerlas como de tres en tres, son volú-

menes de tres novelitas cada uno con algún punto común, es decir, también quiero que estén allí no por casualidad. En *El diablo meridiano* eran historias un poco como de juventud y misterio, o misteriosas, en las cuales diríamos que había como ciertas revelaciones, y todas eran: un chico, llega a un sitio, toca el timbre, entra y ahí hay algo que le va a cambiar la vida; un chico va por la calle, se encuentra a alguien que parece que es un viejo amigo suyo y eso le va a cambiar la vida, todo contiene un gran secreto; o determinadas personas tienen una zozobra extraña y se van de, diríamos, de su experiencia cotidiana, van a un sitio misterioso y vuelven reconfortados. Lo de juventud lo digo porque en ese caso es sólo gente joven, que está como en trance todavía de experiencias no culminadas, de aprendizaje. Y por ejemplo en estas tres que salen ahora («El eco de las bodas», «El limbo de los amantes» y «La viuda feliz») hay como un componente azaroso de lo que es la felicidad, la plenitud, casi siempre alrededor de lo amoroso. Cómo, de pronto, eso sucede en la vida porque viene, pero de una forma sorpresiva y azarosa. Están contadas tal vez en este caso por un punto más humorístico, y en este caso van sobre las bodas como rito, la importancia en el destino de alguien que puede tener un banquete de bodas (lo cual parece una idea un poco absurda). Son elementos de lo cotidiano que, de pronto, transforman la vida: de pronto pasa algo y dices «oye, esto...»... el rito del banquete es algo más que eso. O la apacible historia de unos seres humanos muy instalados en su vida provinciana, de pronto eso se rompe y llega un momento tremendo de una plenitud amorosa impensada en tus propios ritmos. O la historia de una vieja señora que a lo largo de su vida, diríamos, que en los trances de su viudedad encontró la auténtica plenitud, cuando se ha quedado viuda encuentra un grado de felicidad enorme y hace una recogida generosa de unos compromisos que tenía en la vida. Ese tipo de fábulas que obviamente no tienen una determinación de ideas tan estrictas, yo pretendo que sean fábulas muy misteriosas. Yo creo que las estoy haciendo porque eso estaba en el punto más creativo al que yo podía llegar después de haber escrito todo lo que he escrito, no las podría

haber escrito antes. Son muy depuradas, muy cortas, muy escuetas, muy medidas, hay un juego técnico al escribirlas, de una gran naturalidad pero de muchísima libertad, y me está resultando ahora la experiencia más grata de lo que yo podía hacer. Seguro que ahí está todo lo que ya he aprendido después de lo que he escrito, después de Celama, después de esta otra novela que por ahora está congelándose que tiene mucho que ver con ese punto final de tantas cosas, y van por ahí. Y en otras ocasiones diríamos que esas fábulas tienen como un sentido más trascendente, o sea que unas son más leves. Yo creo que las va a unir a todas la extrañeza y el misterio, esos son los elementos sustanciales. Pero, bueno, a veces son más trascendentes.

La que me dispongo a escribir este verano, se titula (seguro que dará título al siguiente volumen) «El fulgor de la pobreza», pues es un poco la historia de alguien en esta sociedad en la que vivimos, pues está, diríamos, en el punto del éxito y de la creatividad industrial, y es alguien que tiene dentro una zozobra interior tremenda y se va produciendo en él una metamorfosis, no por degradación, para nada, sí hasta como una experiencia espiritual extraña, que va a acontecer a alguien que no tiene sosiego, y de pronto él es un mendigo, ya no es el que fue. Todo ese tipo de historias que ya tienen un sentido más trascendente. Otra historia sobre el tema de la amistad, otra historia sobre el tema de la familia, y eso va haciendo fábulas de sentimiento. Esto es un poco el proyecto de los próximos años, en el que yo estoy metido un poco como límite de todo lo que he hecho. Claro, acotar un tipo de proyecto (que luego te sale como te sale), pero acotar un tipo de proyecto de este tipo tal vez requería ya ser muy dueño del instrumento. Y ser muy dueño del instrumento es tener un mundo ya bastante trabajado y tener un punto de escritura muy depurada. Yo pienso que, te digo, serían historias con muchas significaciones, y serían historias escritas con una extremada naturalidad pero que tú dirías: «Oye, esto parece que está hecho como con una difícil sencillez», no porque el leerlas sea fácil. Estas que salen ahora, creo que son las tres historias más bonitas que he escrito en mi vida y estoy seguro que cualquiera que las lea dirá: «Oye, son buenas, malas o

mediopensionistas, pero qué bonitas son». Son muy bonitas. Bueno, las otras a lo mejor son más hoscas, pero yo creo que la experiencia de la lectura de las mismas crearía cierta inquietud, o ese agrado de las cosas que no complacen sino que te perturban un poco pero que te fascinan, o te vuelven a emocionar. Ese grado ya límite donde uno navega intentando expresarse con cierta maestría sería por donde yo me quiero encaminar ahora como hice en otro, en un reto para llegar un poco más lejos de lo que has llegado o para darte un batacazo que tampoco pasa nada, por lo menos con la lucidez con la que sabes que un día puedes decidir: «Bueno, yo no hago más de esto porque esto se acabó», porque todo lo que se empieza a escribir empieza a parecerse demasiado a lo que has escrito y bueno, ya no interesa que yo siga escribiendo la misma novela que hice cuando era más joven... Ahora sí que tengo yo la sensación como de ser más dueño, esa cosa un poco excesiva de decirme: «puedes ser consciente de una cierta madurez como escritor». Dicho así suena un poco pedante y un poco tontorrón, pero puede ser verdad... ¿por qué no? En la vida llega un momento en que te haces mayor... pues yo me he hecho mayor, Pablito.

EPMA-*Pero en El diablo meridiano yo sí percibo que has llegado a un estadio en donde puedes escribir lo que escribes gracias a lo que has escrito antes.*

LMD-Sí, además fíjate si alguien me dice: «Oye Mateo, es curioso que hayas llegado a un punto» (y yo lo quiero aprovechar ahora, es lo que debo) «en el que en realidad cualquiera de estas novelas (del *Diablo meridiano*, o las tres éstas, las tres últimas), cualquiera de ellas podría ser una novela larga. Si las largas, pues si te largas, tal vez quemas las naves antes de tiempo». Pero yo creo que ese es el reto: estoy seguro de que cualquiera de ellas, con mano y largas cambiadas, y a lo mejor podrían salir unas novelas decentes también. Pero el reto, yo creo, es que sean novelas cortas, estrictas, que tengan ese sentido tan estricto de pureza y de medida. Ya sabes que yo tengo

mucha manía, y en eso hay una herencia de la oralidad, no por asuntos, sino por estructura o por técnica narrativa, yo sí que creo que aprendí bien una cierta lección de la oralidad que son las pautas narrativas de la medida de las cosas, de la expresividad justa, y de la medida de las cosas. Yo creo que eso es cosa de lo que es necesario y de lo que debe de estar bien medido. Contar lo que es necesario y contar siempre con una medida estricta. Siempre he pensado además que, de verdad, en la novela moderna, la novela del milenio que arranca del XX, lo moderno es lo bien medido. Moderno no quiere decir lo gordo o lo delgado, sino lo bien medido, lo mismo que lo decimonónico era lo desmedido, para gloria de la novela. La novela decimonónica es una novela desmedida para gloria de la novela. El señor Victor Hugo se podía permitir en *Los miserables* meter 100 páginas de divagación sobre lo que le diera la gana. Pero la novela del XX, la gran novela tiene el punto del sentido y de la medida exacta. Yo creo que en el XX, de verdad, por grandeza personal, el gran novelista del siglo XX es Kafka y *La metamorfosis* es el ejemplo límite de un producto del siglo XX.

EPMA-Se aleja en este punto de un Galdós o un Clarín, pero no en cuanto a la profundidad.

LMD-No, yo creo que no a la profundidad, porque yo creo que Galdós y Clarín son los grandes maestros irremediables. El gran maestro, yo creo que de la novela española de todos los tiempos, después del Quijote es Galdós, sin duda. Porque además Galdós cuando lo lees es un pozo sin fondo, o sea que hay de todo. Es un tío que se adelanta mucho. Es muy deudor de su época, la retrata como nadie, es el gran creador de personajes de la historia de la novela española y yo creo que uno de los grandes de la historia de la novela europea, sin revisión. Y Galdós es ese gran novelista que es un poco el dueño de la vida, instalado en la época decimonónica. Pero yo creo que adelanta también muchas técnicas narrativas verdaderamente revolucionarias: cualquiera de las grandes novelas de Galdós es im-

presionante. Te vuelves a leer ahora, que seguro que la has leído no hace mucho, *Misericordia*, y ¡joder!... es una novela realista, naturalista, simbólica, metafórica, con una creación de arquetipos verdaderamente impresionantes.

EPMA-*Muchas gracias.*

LMD-Bueno, Pablo, pues nada, hijo.

EPMA-*Muchas Gracias.*

ÍNDICE

Prólogo a la edición digital	7
Hallazgos, ensoñaciones, por Luis Mateo Díez	13
Prólogo de la primera edición (2009)	17
Introducción	23
1. Mito y Literatura	31
Aproximación al concepto de «mito»	31
Mito, memoria y palabra	37
Mitemas y motivos	42
2. Errantes, locuaces y de «triste figura»: los héroes de Luis Mateo Díez	51
Una estética: el «realismo metafórico»	51
Los «héroes del fracaso» o el elogio de la derrota	60
3. El expediente del naufrago: melancólico aprendizaje del fracaso	75
La dimensión mítica	75
Aspectos generales: argumento y estructura	78
Semblante de un héroe: Fermín Bustarga	81
El camino de la aventura	82
I. La vida del no iniciado y la partida	84
II. La iniciación: momento de experiencias	99
III. El retorno del iniciado. Triunfo y fracaso del héroe	152
Memorial de los olvidos	160
Fermín Bustarga: ¿«héroe del fracaso»?	169

4. Las palabras de la vida	173
La dimensión metafórica	173
El expediente que dibuja el mundo	177
Del mito a la metáfora	192
Palabras finales	193
Bibliografía	197

Anexo
Nuevos itinerarios sobre la obra
de Luis Mateo Díez

Montesinos, Clavileño y otras lecciones quijotescas en la obra de L. M. Díez	215
Memoria y heroicidad en <i>El Reino de Celama</i> de L. M. Díez.....	227
Míticas de la ciudad. Metáforas del laberinto en <i>El paraíso de los mortales</i> (1998) y <i>Fantasma del</i> <i>invierno</i> (2004) de Luis Mateo Díez.....	237
Héroes en fuga. Mito, errancia y ciudad en <i>El cantor de</i> <i>tango</i> de Tomás Eloy Martínez y <i>El expediente del naufrago</i> de Luis Mateo Díez	249
Epílogo: «Mis personajes no son antihéroes trágicos». Entrevista a Luis Mateo Díez (por E. Pablo Molina Ahumada)	261



Este libro propone pensar los modelos heroicos recurrentes en nuestra cultura y sus implicancias estéticas, políticas e ideológicas a partir del funcionamiento del mito en la narrativa del autor español Luis Mateo Díez. Ciertamente, la figura heroica posee una inmensa capacidad para generar nuevos significados, gracias a su dimensión simbólica e

histórica, lo cual la convierte en un elemento de mucho interés para comprender el modo a través del cual las sociedades reflexionan sobre su tiempo y su propia existencia.

Esta nueva edición de *Elogio de la derrota*, publicado originalmente en papel en 2009, nace del deseo de aclarar algunos pasajes de la primera edición, aunque respetando la lógica argumentativa de aquel primer recorrido e incorporando además una serie de intervenciones posteriores que se desprendieron de esa primera indagación.

Además, esta edición digital incorpora una entrevista a Luis Mateo Díez, realizada en 2003 en Madrid. Esa conversación revela valiosa información que puede iluminar futuras investigaciones y también ayuda a comprender muchas de las ideas que aquí se exponen, expresadas en la propia voz del autor.

E. Pablo Molina Ahumada es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña actualmente como becario posdoctoral del CONICET, donde ha seguido ampliando su indagación sobre el mito heroico hacia otros formatos textuales, como el videojuego. Posee publicaciones en medios académicos de relevancia y mantiene una importante participación en eventos y reuniones científicas nacionales e internacionales. Ha sido distinguido con el Premio de la Academia Argentina de Letras en 2005, por su desempeño académico. Posee otros reconocimientos y ha recibido además invitaciones y becas de investigación para realizar actividades en el extranjero (Brasil, España, Suecia, Suiza). Trabaja actualmente en la Facultad de Filosofía y Humanidades y en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.