



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in Linguistica
Classe LM-39

Tesi di Laurea

Las novelas cortas de Luis Mateo Díez: memoria, imaginación y palabra en las “Fábulas del sentimiento”

Relatori

Prof. Fernando Valls

Prof. Gabriele Bizzarri

Laureando

Riccardo Gagliano

n° matr.1134004

Anno Accademico 2020 / 2021

AGRADECIMIENTOS

Al llevar a cumplimiento este trabajo, no puedo menos que dar las gracias a algunas personas fundamentales para su concepción y redacción.

Mi particular agradecimiento se dirige a mis Directores de Tesis. Al profesor Fernando Valls, de la Universidad Autónoma de Barcelona, a quien tuve el honor de conocer en el marco de un curso de Literatura Española Contemporánea que realizó en la Universidad de Padua. Fue él quien me propuso el tema para la presente tesis, cuando expresé el deseo de poder trabajar sobre una cuestión todavía actual y susceptible de ulteriores profundizaciones, dándome así la oportunidad de descubrir el trabajo de un autor – para mí en aquella época casi desconocido – que, al final, me fascinó profundamente en muchos aspectos. Y al profesor Gabriele Bizzarri, por la providencial disponibilidad, la cordialidad y la infinita paciencia que ha demostrado hacia mí y mi trabajo que, en algunas ocasiones, ha sufrido retrasos. Incluso en esos momentos, su guía, su apoyo y su confianza en mí y en mi investigación han permanecido intactos.

Por último, pero no porque sean menos importantes, debo dar las gracias a personas especiales que no están estrechamente vinculadas a la redacción de esta tesis. De hecho, soy de la opinión de que para realizar un trabajo que esté remotamente decente no sean suficientes solo algunos textos, la búsqueda de las fuentes adecuadas, los consejos bibliográficos, la fatiga, la determinación. Estos constituyen los principios fundamentales, pero no son los únicos componentes. Por eso, no puedo dejar de dar las gracias a quien con afecto y dedicación ha gastado sus energías y palabras de aliento, incluso cuando parecía que no bastaban. Gracias de todo corazón a mis amigos lingüistas – Elena Peponi, Manuel Draicchio, Giulia De Blasi, Tania Ferronato y Arianna Dall’Olio –, sin vosotros y sin vuestro apoyo continuo probablemente no habría llegado al final de este camino.

Gracias a Luca, sin el cual, en cambio, este camino nunca habría comenzado: me has sacudido, apoyado y animado de todas las formas posibles. Gracias. Desde el fondo de mi corazón. Sin tus exhortaciones, todo esto sería solo imaginación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	IX
1. La novela corta: origen, características y evolución de una forma literaria controvertida.....	1
1.1 Novela corta: el alumbramiento de un género “híbrido”... ..	1
1.2. Rasgos distintivos de la novela corta.....	8
1.2.1 Novela, Novela corta, Cuento y Microrrelato.....	13
1.3 El complejo escenario de la narrativa española contemporánea.....	34
2. Luis Mateo Díez: memoria, imaginación y palabra “a través del espejo”	41
2.1 Raíces y memorias “provinciales” de un «mediador entre lo real y lo imaginario»	41
2.2 Realidad y sueño en Luis Mateo Díez: dos caras de la misma moneda	47
2.3 Vuelta a las raíces: el “grupo leonés”, la provincia y la tradición oral..	49
2.4 Los comienzos: <i>Claraboya</i> , la poesía, el encuentro con Sabino Ordás.	58
2.5 Luis Mateo Díez y su narrativa breve: cuentos, novelas cortas y microrrelatos	64
2.6 Los mundos imaginarios de Luis Mateo Díez y sus novelas: desde <i>Las estaciones provinciales</i> hasta <i>El reino de Celama</i> y más allá	70
3. Un callejón de gente extraviada en “la provincia” de las <i>Fábulas del sentimiento</i>	77
3.1 <i>Fábulas del sentimiento</i> : génesis de una comedia humana con estructura de novela corta.....	77
3.2 <i>Fábulas del sentimiento</i> : historias de algunos héroes del fracaso	89
3.3 <i>Fábulas del sentimiento</i> : mapa de una geografía humana.....	98
3.4 <i>Fábulas del sentimiento</i> : olvido y memoria	112
CONCLUSIÓN	121
BIBLIOGRAFÍA.....	125
BIBLIOGRAFÍA DE LUIS MATEO DÍEZ.....	141

No hay ninguna [de estas novelas] de quien no se pueda sacar algun ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí.

Miguel de Cervantes, «Prólogo al lector», *Novelas ejemplares*

INTRODUCCIÓN

Siempre he opinado que el hombre, al margen de sus experiencias, de sus propias vivencias y de los conocimientos adquiridos a lo largo del tiempo, nunca debe dejar de ser curioso, de aprender, descubrir y ampliar sus horizontes.

Creo que, en este contexto, dicha reflexión encaja totalmente. En efecto, redactar este trabajo ha sido para mí fuente de nuevos estímulos, descubrimientos y enseñanzas. Pero su composición ha sido también un gran desafío, tanto por el género literario analizado, el de la novela corta – que en campo italoéxico no tiene un exacto equivalente –, como por los contenidos y las técnicas utilizadas por su autor, que resultaron ser un tesoro precioso por descubrir.

Mi tesis se plantea, pues, un doble objetivo: el primero es el de analizar un género literario con peculiaridades extraordinarias, la novela corta, que no siempre tiene una correspondencia exacta a nivel internacional, si exceptuamos la importante presencia en la literatura francesa de la *nouvelle*. A la luz de esta primera finalidad se concreta el segundo objetivo, que es el de profundizar en las características de una colección de novelas cortas – titulada *Fábulas del sentimiento* – del escritor y académico contemporáneo Luis Mateo Díez, autor muy prolífico que ha dado nuevo prestigio a este género literario en España, en una época en que el mercado editorial no le prestaba la atención que merecía.

La novela corta, en realidad, aunque con características parcialmente diferentes de las actuales, es un género que tiene orígenes lejanos y que ha conocido diferentes evoluciones. Sin embargo, el primer ejemplo conocido en lengua castellana, o al menos, el más notable, es generalmente identificado con las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, que Luis Mateo Díez ha señalado en diversas ocasiones como maestro.

La novela corta – que como se verá también adquirirá diferentes denominaciones según el país y las modalidades de escritura y publicación (*short story*, *novella* o *nouvelle*) – posee características peculiares (a nivel terminológico y no sólo) que no siempre la sitúan en un hipotético “esquema de los géneros literarios”, ya que su estructura, de una manera u otra, se encuentra a mitad entre la novela y el cuento; y ha sido precisamente su fisonomía fuera de los esquemas lo que la convirtió en objeto de

Introducción

estudio no sólo de orden estético-literario, sino incluso pragmático o lingüístico-semántico.

Conviene aclarar desde el principio un punto fundamental: las peculiaridades de este género no pueden asociarse únicamente a su dimensión, es decir, a su brevedad, ya que esta última representa de hecho una simple consecuencia del conjunto de sus especificidades, o sea, precisión, intensidad y concisión narrativa. Esto significa que su extensión no menoscaba de ningún modo su eficacia literaria, de hecho más bien todo lo contrario. A través de opciones lingüísticas y estilísticas específicas (como el uso de la figura retórica de la elipsis) se devuelve una intensidad, una condensación conceptual, en la que el “no-dicho”, los detalles ocultos, el factor implícito, al contrario que en la novela, por ejemplo, son esenciales.

A este propósito Luis Mateo Díez, que ve en la novela corta el mejor medio a través del cual expresar determinadas emociones, afirmó que, en realidad, es el contenido el que elige la forma y no lo contrario, es la historia que exige el uso de un género literario en vez de otro.

En conclusión, según el escritor la novela corta pide la perfección y redondez de lo estrictamente medido: el impulso de su desarrollo narrativo debe alcanzar el equilibrio preciso, la dimensión adecuada, un orden de relato que evite derivaciones no significativas, voces no imprescindibles. No se trata de la contención sino de la precisión, de que la idea narrativa se explye en la espiral que surge y, a la vez, envuelve el interior (Díez, 2013: 13-14).

Era por lo tanto previsible que para la composición de sus *Fábulas del sentimiento* eligiera precisamente la forma de la novela corta.

Dicha colección consta de doce novelas cortas, publicadas previamente en grupos de cuatro y recogidas definitivamente en un volumen por Alfaguara a partir de 2013, año en que se cumple el 400 aniversario de la aparición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

En vista de ello, el presente trabajo se ha estructurado en tres capítulos, el primero de los cuales dedicado íntegramente al análisis de las características de los principales géneros literarios, con un necesario enfoque sobre el nacimiento, el desarrollo y las propiedades de la novela corta. Además, su particular composición que la hace casi un género de “transición”, que recupera y utiliza al máximo las características de otros

géneros, requerirá un rápido análisis comparativo de novela, cuento y microrrelato. Por último, sin desviar la atención de la novela corta, se pondrá bajo la lupa el complejo entramado editorial en el que se inserta la narrativa española contemporánea.

Enteramente centrado en la figura, la poética y la producción literaria de Luis Mateo Díez, el segundo capítulo reconstruye, en cambio, una panorámica del autor de las *Fábulas del sentimiento*. La formación del autor radica no sólo en un intenso amor por la lectura transmitido por el padre, sino también en un atávico apego a la tradición oral que sobrevive gracias a los fenómenos de los *filandones* y los *calechos*, reuniones de vecinos cuya esencia consiste en compartir leyendas y viejas historias del pasado. A este núcleo duro, que nunca fallará en la producción literaria de Luis Mateo Díez, pero que será declinado en diversas modalidades, se sumarán con los años varios elementos que constituirán su evolución estilística y temática: se pasará de la llamada “estética de la realidad”, vinculada a una especie de realismo de carácter no costumbrista, a una disolución total de los detalles, para llegar, por fin, al simbolismo y a la descripción de escenarios y situaciones oníricas, típicas de la trilogía de Celama o de las “ciudades de sombra” que caracterizan muchos de sus trabajos. Esta estratificación estilística, tan estructurada, le dió la oportunidad de explorar los géneros más diversos – de la poesía al ensayo, de la novela al cuento y al microrrelato, sin olvidar la novela corta – y asimilar de cada uno elementos de explotar con gran sensibilidad.

Por último, el verdadero corazón de todo el trabajo se concreta en el capítulo final, en el que se desentrañan de manera más detallada el nacimiento de las *Fábulas...*, la creación del mundo donde transcurren las historias – las llamadas “ciudades de sombra” – y, a través de una comparación, las características de los personajes que viven allí y los temas desarrollados en cada novela corta, «un género muy propicio para intentar eso que siempre merece la pena y que tan pocas veces logra se: el reto de la perfección» (Díez, 2013: 14).

1.

LA NOVELA CORTA: ORIGEN, CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN DE UNA FORMA LITERARIA CONTROVERTIDA

El problema de los géneros literarios viene a ser uno de esos misteriosos fenómenos culturales que, a la manera de ríos Guadianas, desaparecen para surgir de nuevo a la superficie revelando su vitalidad
(Mariano Baquero Goyanes, 1949a: 273)

1.1 Novela corta: el alumbramiento de un género “híbrido”

Los términos, genéricos o incluso imprecisos, “forma literaria” y “género híbrido”, respectivamente, utilizados en los títulos del capítulo y del presente párrafo hacen referencia a unas características específicas (morfológicas, temáticas y de orden terminológico) que convierten a la novela corta en un ente cuya complejidad, desde su génesis hasta la actualidad, no ha permitido la formulación de parámetros identificativos unívocos¹. Por lo tanto no sorprende el hecho de que la crítica – antes y ahora – no se haya puesto de acuerdo a este respecto, sobre todo si se considera el volumen de referencias también internacionales y relativas a épocas históricas diferentes. A esto hay que añadir que, especialmente en los últimos años, los escritores han desarrollado cierta tendencia a la transgresión de los géneros clásicos, creando una mezcla propiamente dicha, estimada como fundamento de una nueva poética.

Todo ello implica, pues, que se haga referencia a estudios comparativos con otras literaturas extranjeras (como la italiana, la francesa o incluso las de procedencia anglosajona), tanto aquí como a lo largo de todo el trabajo y no sólo para un análisis a nivel terminológico. Por ejemplo, un interesante estudio de Daniela Ventura (2008)

¹ Obsérvese que algunos críticos contemporáneos no se detienen en profundizar en la cuestión, haciendo confluir de hecho la novela corta y la narración breve en general en el cuento. A título ilustrativo, Bobes Naves, en su trabajo *La novela* (1993), al comparar novela y cuento, no lleva a cabo ninguna forma de subcategorización con respecto a la ficción breve, excepto la que se refiere a la oposición entre cuentos literarios y cuentos populares.

sobre la novela corta se fundamenta en las aportaciones de las tres culturas románicas (italiana, española y francesa) que han contribuido en mayor medida al desarrollo y a la difusión de esta “nueva” forma literaria, a este “nuevo” género. Y aún, Carmen María Pujante Segura lleva a cabo una investigación comparada, con mucho detalle, sobre la novela corta y la *nouvelle* francesa a partir de los relatos breves² de seis escritoras (2014).

Asimismo hay que destacar que la noción de novela corta como hoy la entendemos, en particular en España y en Latinoamérica, está estrechamente relacionada con las nociones de cuento y novela en sus significados más auténticos³. En su estudio *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Baquero Goyanes afirma: «En nuestra lengua el término novela es un evidente italianismo que, etimológicamente considerado, hace alusión al primitivo carácter de *novedad* – *novella* como diminutivo de *nova*: nueva – que el género tuvo en sus orígenes» (1998: 59). Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* habla de la *novela* y la define como «nueva que viene de alguna parte, que comúnmente llamamos nuevas. Novela, un cuento bien compuesto o patraña para entretener a los oyentes, como las novelas de Boccaccio. Novelero, el que es amigo de traer nuevas»⁴. Y Lozano-Renieblas: «El vocablo *novela* procede de *novellus*, diminutivo latino de *novus* y se aplicaba fundamentalmente a lo nuevo o novedoso» (2008: 446).

De hecho, el primer asunto, como ya se ha señalado, es de carácter terminológico: la palabra “novela” llega a España ya en la época de los Reyes Católicos y se utiliza para denominar un nuevo género formado por narraciones breves. De hecho a mediados del XVI – momento en que la palabra “novela” aún no se ha especializado en el sentido moderno de narración extensa – los términos novela (generalmente de forma burlesca y/o erótica) y cuento (que se remonta a la tradición medieval de los relatos didácticos) resultan casi intercambiables, ocasionando cierto caos (Baquero Goyanes, 1998: 103 – González Ramírez, 2017: 113). Y aunque ya en la Italia del siglo XII se encuentran

² En el presente trabajo se utilizará el término *relato* en la acepción general de narración, ficción, por tanto consideramos relatos a todos los textos narrativos (microrrelato, cuento, novela corta y novela), pero en castellano también se emplea como sinónimo de cuento. No se olvide que fue el término que prefirió Cortázar, frente a cuento.

³ Utilizamos en esta primera parte del estudio el término *novela* en su sentido más clásico – el que se le atribuía en la España de siglo XVI, del Siglo de Oro – y no en su moderna o contemporánea concepción.

⁴ COVARRUBIAS HOROZCO S. DE (ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2006 (1611).

ejemplos primigenios de relatos breves recolectados (el anónimo *Novellino*), sólo con Boccaccio y su *Decamerón*⁵, la palabra *novella*⁶ se convierte en un auténtico marbete: «La reflexión teórica sobre la *novela* en los siglos XVI y XVII está sujeta a las limitaciones de una época y se produce en torno al debate sobre *Decamerón*» (Lozano-Renieblas, 2008: 441). De hecho, ya en 1574 Francesco Bonciani trataba de aclarar la naturaleza de la *novella*⁷, un género no considerado por el sistema aristotélico clásico. A través de este trabajo llega a la conclusión de que la obra de Boccaccio es el modelo de este “nuevo” género (Gillespie, 1967: 121).

Hasta ese momento, pues, tanto en Italia como en Francia y España había existido una confusión léxica total, por lo cual se clasificaban relatos similares en forma y contenido con etiquetas de lo más variado: había, entonces, un significado potencialmente único al que no correspondía un significante universalmente aceptado (Ventura, 2008: 103-104). Incluso, como informa Lozano-Renieblas, durante mucho tiempo el lexema “novela” designó un número muy variado de géneros literarios: anécdotas, leyendas, *exempla* y otros, y a finales de la Edad Media la misma expresión identificaba «un género narrativo tanto escrito como oral» (2008: 445). Pabst, en su clásico *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, hablando de la *novela corta*, llega a la conclusión de que nos encontramos ante una situación muy enmarañada, al constatar que se trata de un género que definiríamos como “híbrido”: «Ante la multiplicidad de estas intersecciones resulta imposible diferenciar y extraer a la *novela corta* como “forma” literaria especial» (1972: 51).

Miguel de Cervantes es considerado, a partir de su auto-proclamación en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, el primer autor español de *novelas*⁸:

⁵ Gerald Gillespie, a raíz de una rápida comparación de las peculiaridades del *Novellino* y del *Decamerón*, aduce la evidencia de una fractura total entre la Edad Media y el Renacimiento: «As soon as one compares the *Decameron* with an older stock like the *Novellino* (first published in the fifteenth century), it is at once clear that the Renaissance artist no longer felt obliged simply to relate given materials. Many stories in the anonymous *Novellino* are only one or two pages long; very frequently they read like an entry in a chronicle, a direct report sketching an event. Boccaccio is more ready to exploit the situation or moment which constitutes the core of his stories, to elaborate it or the circumstances leading to it, and to spend more effort on depicting subtleties of character.» (1967: 121).

⁶ Aquí mantengo adrede la grafía original italiana.

⁷ Cfr. BONCIANI F., “Lezione sopra il comporre delle novelle”, 1574, en WEINBERG B. (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Vol. 3, Roma-Bari, Laterza, 1972, págs.135-165.

⁸ «Desde una perspectiva moderna resulta obvio que la colección narrativa cervantina está integrada no por *cuentos* y *novelas*, sino por lo que hoy llamaríamos *novelas cortas*. Para un español del XVI tal denominación hubiese resultado tautológica, habida cuenta del valor diminutivo que todavía conservaba la voz *novela*, aplicable tan sólo a un relato corto» (Baquero Goyanes, 1998: 105).

soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son más propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa⁹.

Su concepción de la novela – que no por casualidad denomina *ejemplares* – aunque haga referencia a las obras italianas citadas, incluye un concepto de originalidad temática muy marcado:

Cervantes no pretende aclimatar al castellano la tradición italiana de la *novella*, sino que, haciendo justicia a las protestas de originalidad que desgrana en el «Prólogo al lector» de las *Novelas ejemplares*, lo que persigue, y lo que al final consigue, es crear una «novela» autóctona; llenar en castellano el vacío que en la literatura italiana de entretenimiento ocupaba la *novella*, pero hacerlo con un producto propio y diferente, «ni hurtado ni imitado»¹⁰.

Y, en realidad, fue él que aportó una primera clarificación en el uso de *novela* y *cuento*, destinando este último a la narración oral, mientras que a la tradición escrita asigna el uso del vocablo *novela*¹¹. Como apunta Baquero Goyanes (1998: 105-106), Cervantes utiliza lúcidamente las dos expresiones. Así, hablando de las historias narradas por los personajes del *Quijote*, estas aparecen clasificadas como *cuentos*, relatos – de carácter oral y folclórico – de algo que ha pasado. En cambio, a *El curioso impertinente*, por ejemplo, se le aplicará la etiqueta de *novela* debido a su naturaleza escrita (literaria). A este respecto, sin embargo, cabe observar que si la palabra *cuento* se utiliza ya en los siglos XVI e XVII (junto a *novela*) para definir un relato breve – dando lugar a una confusión que se mantiene en el ámbito de la literatura hasta el siglo XIX y que sorprendentemente sigue existiendo aún hoy – su planteamiento como género que llamaríamos “institucional”, “normativo”, que hace referencia al *cuento literario*, se formaliza a lo largo del mismo siglo XIX (Baquero Goyanes, 1998: 108).

Aún así, al margen de todas las teorías, buena parte de la crítica está de acuerdo en establecer la aparición del relato breve a partir de una tradición oral muy fuerte

⁹ CERVANTES M. DE, “Prólogo al lector”, en *Novelas ejemplares* (ed. de Jorge García López), Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Vol. 46, Madrid, Real Academia Española, 2013.

¹⁰ BLASCO J., “Estudio preliminar” en *Ibidem*, págs.25-26.

¹¹ Además, según Ángel Basanta, Cervantes es un precursor completo ya que logra crear, casi con un siglo de antelación con respecto a los críticos, una distinción efectiva entre *romance* y *novela*, etiquetando la primera de «narración libre y de mayores vuelos imaginativos, sobre algo fabuloso», y la segunda de «relato de algo verídico o probable, relacionado con la actualidad histórica». Cfr. BASANTA A., “Cervantes y la novela española actual” en CHAMPEAU G. [et al.], *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p.93.

vinculada a la transmisión de acontecimientos más o menos reales. Al analizar algunos aspectos de la literatura popular leonesa, Miguel Díez Rodríguez (junto con Luis Mateo Díez y José María Merino) ha puesto de manifiesto que el de la brevedad es un recurso básico de la tradición oral:

Sabemos muy bien que el origen de muchos romances populares derivados de los antiguos cantares de gesta castellanos es una reducción y concentración del episodio más importante y de las fórmulas verbales más expresivas. A veces esta reducción popular con rompimiento de la historia, consigue sorprendentes efectos estéticos. El pueblo prefiere las composiciones breves que se pueden captar de un solo golpe. Las palabras se ajustan, se elimina lo superfluo, y, a veces, se llega a una extrema condensación (1980: 40).

Por consiguiente, sin ánimo de cuestionar la importancia de otros factores concernientes al relato breve – elementos que, de todas formas, se observarán más adelante – cabe decir a este respecto que, muy lejos de ser motivo de deficiencia o confusión, la brevedad, logra establecer un notable juego de equilibrios en el que la actuación de la condensación no menoscaba la armonía global del texto.

En segundo lugar, tanto Lope de Vega como Cervantes compartían la visión de un relato breve – de género trágico – cuya otra peculiaridad, además de la brevedad, fuera la de tener una finalidad moralizadora y didáctica. Sin embargo, se escribían también relatos breves que aparentemente tenían simplemente el propósito de entretener. En realidad también esos relatos incluían una forma de moraleja, ya que era intrínseca a la actividad literaria escrita¹². La singular perspectiva que Ventura tiene al respecto resulta especialmente interesante. La autora pone en un extremo a los autores que define como aristotélicos y ciceronianos, y en el otro a los que califica como horacianos (entre ellos Tirso de Molina). Los primeros (Boccaccio, Timoneda y el mismo Lope), como Aristóteles y Cicerón, ven la conversación como forma de evasión de lo cotidiano, mientras que el segundo grupo – formado sobre todo por autores que escriben después del Concilio de Trento y que por lo tanto tienden al respecto de normas de composición altamente precisas – se remonta al *Ars Poetica* de Horacio que tiene en consideración tanto el placer de la narración como el mensaje de carácter moral:

Sin embargo, y a pesar de una tendencia más o menos marcada por parte de cada autor por buscar más bien divertir que enseñar, la tendencia generalizada tanto del primero como del segundo grupo de autores se resume

¹² A este respecto, *vid.* el ya mencionado trabajo de Daniela Ventura (2008: 111).

en declarar en el prólogo de su colección de relatos su intención de respetar ese doble precepto del arte poético. [...] En cierto modo, el género del relato breve (llámese como se quiera, patraña, cuento, historia, novela...) aporta siempre algo al lector, incluso cuando su fin declarado es meramente lúdico (Ventura, 2008: 112).

No obstante, los estudios críticos sobre la novela corta y su origen no han cesado de aumentar y los que se han producido hasta el día de hoy han evidenciado diferentes cuestiones, en las que se ha profundizado desde distintos puntos de vistas, a veces incluso divergentes. Daniela Ventura, por ejemplo, compara dos visiones totalmente opuestas sobre el tema: la de Bloch y Von Wartburg que ven en la epopeya la solución para definir la naturaleza de la novela corta, y la de Eikhenbaum y Chevalier (con la que está de acuerdo la autora) que propone establecer la total procedencia del relato breve a partir del cuento (perspectiva que ya el mismo Cervantes había esbozado) y de la anécdota que proceden a su vez de sucesos y hechos reales que el escritor trata de embellecer, idealizar.

Tanto en Francia como en Italia se utilizan términos morfológicamente casi equivalentes como *nouvelle* y *novella* para hacer referencia a estos relatos breves. En cambio, en España, Lope de Vega apunta que lo realmente novedoso de ese tipo de escritura es la etiqueta narrativa que considera como un marbete extranjero, importado, ya que afirma haber elaborado anteriormente él mismo obras con contenido parecido: «En tiempos menos discretos que el de ahora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde los vi escritos»¹³. Según la autora esta declaración respalda con fuerza la tesis de Eikhenbaum que rechaza que la novela corta proceda de la epopeya, y demuestra que la novela, como la entendían los escritores desde del Siglo de Oro hasta el siglo XIX, era simplemente una forma “ennoblecida” del viejo cuento, su versión literaria.

Sin embargo, sería ingenuo pensar que este conjunto heterogéneo de relatos breves no haya sufrido ningún cambio a lo largo de siglos. Como destaca Chevalier, tanto Lope como Cervantes conocen bien la diferencia entre cuento y novela (corta) tanto como para contraponerlos. Ellos rechazan el cuento folclórico, lo que se apoda “cuento de

¹³ VEGA Y CARPIO, F. L. DE, *Las fortunas de Diana*, en RICO F. (ed.), *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza Editorial, 1968. Edición digital disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-fortunas-de-diana--0/html/001ddb2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_, consultado el 20 de diciembre de 2017.

viejas”, y remitiéndose a las novelas italianas y bretonas eligen el amor como tema favorito para la nueva novela corta. Se produce una auténtica revolución:

La *novela corta* [...] Se va configurando contra la *facecia*, [...] será apasionada y galante [...] tiene trama sencilla y enredo que se puede desatar rápidamente. Desnuda de episodios y parca en descripciones [...] No le permite su brevedad desplegar unas evoluciones y matices reservados a la novela, pero sí le permite trazar unas figuras inolvidables. [...] La *novela corta* renuncia al didactismo [...] desarrolla un asunto contemporáneo [...] suele localizarse exactamente y situarse en un entorno esbozado más que descrito, a medio camino entre la sequedad del *exemplum* y la morosidad de la *novela* (1999: 15).

Otros cambios se aplicarán al estilo – menos grave con respecto a lo destinado a la epopeya, marcado por un diálogo más franco y natural y por una prosa simple, directa pero nunca banal – y a los personajes – que después de quitarse el traje épico de héroes sobrehumanos se convierten en seres humanos acercándose al mundo del lector. Entonces se produce un alejamiento del mundo épico y de la dimensión mágica a través de la integración de nueva materia narrativa (también fruto del deseo de renovación de los géneros tradicionales) y una marcada adhesión a la realidad, sobretudo contemporánea (Lozano-Renieblas, 2008: 444).

En general, la novela corta del Siglo de Oro evoluciona y se propaga con éxito gracias a una muy feliz coyuntura de factores¹⁴. Más tarde, será el florecimiento de la imprenta el elemento que sobre todo impulsará el despegue del género. De hecho, después de una etapa de éxito para la novela corta que se extiende para todo el Romanticismo – y que ve una resurrección del cuento literario en clave fantástica o histórico-legendaria y una nueva aversión por el cuento tradicional – la narración breve en general gozará de una gran popularidad precisamente gracias a los periódicos y a las revistas: estos serán medios imprescindibles para la metódica difusión y la consiguiente recepción por el lector.

La transición del Romanticismo a la época del positivismo trae consigo nuevos temas (con autores como Pedro Antonio de Alarcón, Clarín y Emilia Pardo Bazán) menos frívolos y con el estallido de la Primera Guerra Mundial saldrán a la luz nuevos sentimientos que los escritores imprimirán en sus propias páginas, como la angustia, la pobreza y el desamparo. En España será durante la República y la miseria de la guerra civil, entre 1931 y 1939, que se originará una literatura del realismo social (en el que el

¹⁴ Para más detalles sobre el tema, *vid.* Chevalier (1999).

escritor se convierte en agente activo con una misión por hacer), flanqueada por una narrativa experimentalista que persigue el objetivo de un cambio formal. Este fenómeno estético se produce de forma semejante en gran parte de Europa, como respuesta tanto al nacionalsocialismo como al fascismo. Chevalier habla de la narrativa breve de la posguerra como algo caracterizado por la versatilidad y que, con sus matices, llega a capturar, a «absorber toda la realidad contemporánea» (1999: 20). Incluso el tono de esa narrativa breve sufre un cambio notable: se pasa de un novelar vivaz y que se lee de forma fluida a una narración – la que se produce a partir de fines del siglo XIX y que se prolonga durante todo el XX – que en cierta medida es espejo del momento histórico y del entorno social y que tiene por actor principal el hecho trágico, obscuro. El período a caballo entre estos dos siglos marcará, entonces, un momento crucial para la narración breve, como señala también Pujante Segura que crea un paralelismo, casi una identidad, entre novela corta española y *nouvelle* francesa (2014). El relato breve del siglo XIX sufre un cambio radical, desde los temas hasta la caracterización de los personajes para llegar al tratamiento de las coordenadas espacio-temporales. Viegnès (1989) señala cómo en este cambio de siglo, la *nouvelle* modifica uno de sus aspectos fundamentales: pierde totalmente el vínculo que antes mantenía con su impronta oral, evolucionando de forma espontánea y natural, para moverse más concretamente hacia la dimensión de la escritura, y esto independientemente de los sistemas literarios en cuestión (el español y el francés).

1.2 Rasgos distintivos de la novela corta

Como he mencionado anteriormente en las aproximaciones teóricas a la novela corta, la falta de cohesión dentro de la crítica literaria se ha traducido en un fracaso, si pensamos a la atribución de rasgos exclusivos. Durante años, muchos críticos, en efecto, han coincidido solo en algunas cuestiones, para luego dedicarse a la formulación de sus propias teorías, que con frecuencia difieren considerablemente entre sí (Scholz, 2013: 1073), y eso tanto para la narrativa breve del Siglo de Oro como para la moderna y contemporánea. Además, gran parte de las investigaciones se ha enfocado precisamente en la obra de autores del XVII y XIX (piénsese, sólo para nombrar algunos ejemplos, en las aportaciones de Baquero Goyanes, Lozano Marco, Albaladejo Mayordomo o Pabst),

dejando a un lado, o apenas bosquejando, estudios relacionados con la literatura más reciente.

Ricardo Gullón – utilizando de paradigma a las novelas cortas de Leopoldo Alas (*Clarín*) – pone de manifiesto la falta, en español, de un sustantivo específico para el tipo de narración que, como se ha visto, en Francia se designa como *nouvelle* y que en España se etiqueta como *novela-corta*, tachando el término de ambiguo e impreciso: el crítico leonés distingue expresamente la grafía *novela corta* con respecto a *novela-corta*, tratando la primera como una simple narración breve, cortada, y la segunda como un tipo de narración provista de peculiaridades específicas (Gullón, 1952). Sin embargo, hay que tener en cuenta que esa aportación de Ricardo Gullón data de unos cincuenta años y que, como se ha visto, hoy en día existen otras perspectivas mejor fundamentadas: en castellano está establecido que entre el cuento y la novela existe una dimensión intermedia que llamamos *novela corta* (sin guión), la misma que los franceses llaman *nouvelle*. Pese a ello, se observará que existen zonas de sombra en las que la simple extensión textual no se puede interpretar como único criterio de carácter clasificatorio.

De manera análoga, y tomando como referencia una vez más la *nouvelle*, Louvel (1995) crea el contraste terminológico “corto vs breve”: en el primer caso se hace referencia a la dimensión material y textual, mientras que el segundo término señala el carácter enunciativo de la *nouvelle* misma.

Si bien varios traductores han expresado la voluntad de mantener el vocablo de la lengua de origen al darse cuenta de la dificultad de traducirlo, otros han recorrido el camino opuesto dando lugar a un vertiginoso recrudescimiento de caos terminológico. Si la competencia del traductor es fundamental, hay que añadir factores que escapan del control de los individuos como, por ejemplo, la adaptación de algunas variables culturales de una lengua a otra.

Elementos que – muy lejos de llevar a una perfecta equivalencia terminológica – han impulsado algunos críticos a realizar una clasificación (aunque nocional o incluso forzada) con el fin de ilustrar potenciales paralelismos traductológicos. Ya en los años cuarenta del siglo pasado Mariano Baquero Goyanes (1949b: 59) llevaba a cabo el siguiente cuadro de equivalencias a partir del cuento decimonónico y teniendo en cuenta el factor diferencial de lo literario y lo popular:

	NOVELA	NOVELA CORTA CUENTO LITERARIO	CUENTO CUENTO POPULAR
Inglés	<i>Roman o Novel</i>	<i>Short story</i>	<i>Tale</i>
Francés	<i>Roman</i>	<i>Nouvelle</i>	<i>Conte</i>
Italiano	<i>Romanzo</i>	<i>Novella</i>	<i>Racconto</i>
Alemán	<i>Roman</i>	<i>Novelle y Erzählung</i>	<i>Märchen</i>
Español	Novela	Novela corta	Cuento

Posteriormente Javier Huerta Calvo (1999: 180) realiza – a partir de una aportación de Anderson Imbert sobre el cuento (1979: 17) – un modelo aún más estructurado prestando atención, además de los criterios ya mencionados, al factor de la extensión (Pujante Segura, 2014: 55):

	NARRACIÓN CORTA DE TRADICIÓN ORAL	NARRACIÓN CORTA DE TRADICIÓN LITERARIA	NARRACIÓN MEDIANA	NARRACIÓN LARGA
Castellano	Cuento Historia	Cuento	Novela Novela Corta	Novela
Inglés	<i>Tale Story</i>	<i>Short Story</i>	<i>Short Novel</i>	<i>Novel Long Story</i>
Francés	<i>Histoire</i>	<i>Conte Nouvelle Récit</i>	<i>Nouvelle Novelette</i>	<i>Roman</i>
Italiano	<i>Storia Fiaba Favola</i>	<i>Novella</i>	<i>Racconto</i>	<i>Romanzo</i>
Alemán	<i>Märchen Erzählung</i>	<i>Geschichte Kurzgeschichte</i>	<i>Novelle</i>	<i>Roman</i>

Sin embargo, ese esfuerzo de simplificación se enfrenta a la evidencia que no siempre la búsqueda de una equivalencia a toda costa resulta ser una alternativa viable. Con eso quiero hacer referencia a un argumento formulado por Martínez Arnaldos (1996) y retomado por Pujante Segura (2014) y que alude a la importancia del contexto en la formulación identitaria de la novela corta, en particular la del principio del siglo XX. El crítico, basándose en los estudios antropológicos, subraya que lo que define el “significado cultural” de la novela corta española de principios del siglo XX no se puede aplicar a narraciones como la *short novel* inglesa o la *nouvella longue* francesa porque cada una de esa tendrá un diferente entorno cultural, aunque en la misma coordenada temporal. Eso se debe básicamente al hecho de que antes que ser géneros (o

“tipos” literarios, como afirma Martínez Arnaldos), estas «son categorías antropológicas además de estéticas»¹⁵. Son los distintos elementos, típicos de la producción literaria breve de esa época histórica, y sus argumentos los que crean «un sistema semiótico y estético que enlaza ideacionalmente con la sociedad de la época»¹⁶ (1996: 57). Más concretamente, el estudio distingue entre “contexto” – que incluye una vertiente pragmática, literaria, lingüística y socio-cultural – y “marco”. Este representa una forma más específica que el contexto porque tiene la competencia para delimitar la novela corta (la del siglo XX) en un cuadro bien trazado. Esto es importante porque para analizarla correctamente, hay que situarla en un espacio comunicativo claramente definido que – con respecto a la novela corta del siglo pasado – no puede ser sino el de las revistas en las cuales encontraban su lugar las colecciones literarias breves. Por cierto, el de la publicación es un marco que a partir de su peculiaridad influye de forma decisiva en la formulación de nuestro género, de manera tal que la revista funciona «como una *firma* respecto al género y a la obra» (1996: 58), limitando potenciales ambigüedad del término “novela corta” y encasillando más rigurosamente sus rasgos: «Y hasta tal punto *funcionaría* sobre el género que ese medio de publicación sería el que aportaría las principales conotaciones a la definición del propio género más allá de su de denotación primera» (Pujante Segura, 2014: 51).

Con todos, ha de señalarse que – incluso al final del siglo XIX y hasta buena parte del siglo XX – el término novela corta casi nunca se emplea conscientemente por los autores – que frecuentemente hablan de “boceto de novela”, “novelita”, “novela menor” o “esbozo de novela” (Pujante Segura, 2014: 44) – y tampoco en el paratexto. Ello se debe fundamentalmente a razones comerciales: el editor, de hecho, parte de la idea de que la única “mercancía” verdaderamente rentable es la novela, descartando por completo tanto la idea del cuento como la de la novela corta. Una de las únicas revistas

¹⁵ Para la cita original consúltese GRIMMINGER R., “Para una poética de los tipos literarios”, en GUMBRECHT H. U. [et al.], *La actual ciencia literaria alemana: seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Salamanca, Anaya, 1971, p.193.

¹⁶ Sin embargo, Gillespie – tras poner en evidencia la rigurosa y elaborada estructuración de la clasificación narrativa en Italia, Francia y Alemania – argumenta que aunque existen profundas diferencias terminológicas que reflejan las historias y tradiciones de los países analizados, existen puntos en común, «several points of common tradition or consciousness» (1967: 119-120). Por poner un ejemplo, obsérvese cómo los tres países mencionados anteriormente, para indicar el concepto de novela moderna, utilizan términos que no son más que variantes procedentes del sustantivo *romance* (italiano → *romanzo*; francés → *roman*; alemán → *Roman*), que inicialmente se utilizaba simplemente para indicar las composiciones escritas en lengua románica. Cfr. GILLESPIE G., “Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A Review of terms”, *Neophilologus*, Nº 51, abril de 1967, págs.117-127.

que utiliza de forma explícita el término en su cabecera es *La Novela Corta* (publicado entre 1916 y 1925) e irónicamente también en este caso nunca aparece el término novela corta para clasificar las obras publicadas en la revista: simplemente se utiliza el marbete genérico “novela”. Por el contrario, en *El Cuento Semanal* – publicación editada en Madrid entre 1907 y 1912 – paradójicamente no figuraban cuentos: en realidad fue la primera colección literaria de novela corta publicada en España. Lo que muestra la jerarquía comercial de los géneros: mejor novela, y mejor cuento que novela corta.

Desde otra perspectiva, si bien la integración de novelas cortas en revistas ofrece la oportunidad de llevar a cabo algún tipo de “catalogación” para aclarar su carácter, la misma también puede, en cierto modo, perjudicar la singularidad de los escritores. Los editores de la época, que publican indistintamente obras de autores de prestigio como las escritas por desconocidos, y que con ello facilitan una omologación general, una colectivización del género – en marcado contraste con la individualidad de los autores de cuentos del siglo XIX (Bobes Naves, 1993: 49)¹⁷ – crean en el público una idea muy estructurada, y por eso limitada, de esa narración breve, influyendo en el proceso de recepción.

Naturalmente, aún teniendo en cuenta esa observación, no se puede ignorar la deuda que el éxito de la *novela corta* tiene con las colecciones de comienzos del siglo XX: *La Novela de Hoy*, *Los Contemporáneos*, y los anteriormente citados *El Cuento Semanal* y *La Novela Corta*, series que en un primer momento se inspiraron en la prensa francesa, resultaron ser cruciales para su popularidad y difusión. El auge de la *nouvelle* (entre 1870 y 1925), según Goyet (2003), podría coincidir, modificando algunas medidas, con la experimentada por el relato breve en España. Así las cosas, se podría hablar de período de oro del relato breve para ambos países. Además, el crítico divide este apogeo en dos etapas:

el que englobaría la última década del siglo XIX con el éxito del cuento español en la prensa y otra, no incompatible, que abarcaría el primer tercio del siglo XX con ese punto álgido en la década de los 20 y que correspondería propiamente al auge de la novela corta especialmente gracias a las colecciones populares (Pujante Segura, 2014: 43).

¹⁷ A partir de una perspectiva comparatista la autora hace referencia a diferentes escritores a nivel internacional, mencionando, entre otros, a Poe, Pardo Bazán, Clarín y Chejov.

Sin embargo, incluso en esta fase hay diferencias entre el relato breve francés y el español, y está vinculada a la forma de publicación: mientras que la novela corta española, muy cercana al cuento finisecular presente en la prensa periódica, se alimenta del prestigio de las publicaciones más populares, la “nueva” *nouvelle* francesa del siglo XX encuentra su punto de cambio en el *recueil*, una recopilación, un «volumen aislado y unitario que se puede vender como una novela contemporánea» (Pujante Segura, 2014: 47).

En todo caso, volviendo al concepto expresado por Martínez Arnauldos, no sería correcto afirmar que entre el género novela corta y su marco de referencia existe un vínculo indisoluble, «sino que entre ambos se da una relación lo suficientemente estable en la reiteración formal y estructural del género y la similitud de los marcos que lo engloban» (1996: 58).

1.2.1 Novela, Novela corta, Cuento y Microrrelato

Como ya se ha señalado con anterioridad, para comprender las peculiaridades de la novela corta de la forma más exhaustiva posible, es esencial que esta se relacione con los géneros más próximos, o sea, con la novela y el cuento. Toda la crítica, de hecho, concuerda en que no hay áreas claras de distinción entre las tres “variedades” – Tibi, por ejemplo, habla de «une gradation insensible jalonnée de formes transitionnelles» (1995: 12) – especialmente si las analizamos también desde un punto de vista, por decirlo así, diacrónico. Sin embargo, un buen porcentaje de esa misma crítica está de acuerdo en encontrar más puntos de superposición, mayores afinidades, entre cuento y novela corta que entre estas dos últimas y la novela (Baquero Goyanes, 1998: 59):

Justamente la consideración de ese *continuum* podría explicar la tendencia o hasta la necesidad de desentrañar la esencia de la novela corta o de la *nouvelle* con ayuda comparativa de sus géneros colindantes, los narrativos entre los más próximos, y con la extensión de su análisis al del *conte*/cuento (Pujante Segura, 2013: 4).

Es precisamente por esta razón que es necesario un breve análisis de las características distintivas de las tres categorías – llevadas a cabo a través de las contribuciones de varios críticos literarios – con el fin de resaltar los factores que las conectan entre ellas.

Huerta Calvo (1999: 177-178) ve en el cuento de época medieval el género “básico” que logra incorporar los diversos tipos de narrativa breve, pero al mismo tiempo recuerda que en ese momento de la historia este término aún no existía o indicaba otros tipos de narración¹⁸. Esa agrupación en una sola categoría imposibilitaría la búsqueda de parámetros discriminatorios efectivos. Por lo tanto, el único factor que podría proporcionar datos distintivos sería la llamada narratividad. El mismo autor, refiriéndose al esquema descrito en el párrafo anterior¹⁹, continúa diciendo que es muy probable que sea la lengua italiana la que consigue crear con mayor “agilidad” la distinción más efectiva, aprovechando una variedad léxica sumamente extensa.

En la era moderna y contemporánea, uno de los criterios más ampliamente reconocido como distintivo entre los tres géneros analizados es sin duda el de la duración de la composición:

ya que aquí todo parece reducirse a cuestiones de simple extensión, de número de páginas, de tiempo consumido en la lectura. La *novela corta* estaría a medio camino entre el *cuento* y la *novela* sin más (Baquero Goyanes, 1998: 130).

Michel Lafon no solo confirma la correspondencia entre novela corta y *nouvelle* – también destacada por Baquero Goyanes y de la que ya hemos hablado – sino que va mucho más allá al apoyar la existencia de una *nouvelle* típicamente española. Se introduce así un concepto innovador, no reconocido dentro del panorama literario español, y por lo tanto que falta de una traducción terminológica universal. Un género que se ubica en el espacio entre cuento y novela corta y que de hecho crea un matiz adicional en el *continuum* de los géneros²⁰.

Volviendo a Baquero Goyanes, el crítico señala que, para referirse al mismo tipo de narrativa breve, autores como Cecilia Böhl de Faber (escritora que firmaba su obra con el pseudónimo de Fernán Caballero) o doña Emilia Pardo Bazán (que durante su carrera escribe tanto cuentos como novelas y novelas cortas) utilizaban términos como “relación” o “cuento largo”²¹. Esta última definición, usada “de forma inconsciente” por

¹⁸ « [...] todavía a mediados del siglo XIX la voz *cuento* no había alcanzado suficiente rango literario para designar un género creacional» (Baquero Goyanes, 1998: 109).

¹⁹ Cfr. *supra*, p.10.

²⁰ Cfr. LAFON M., “Introduction”, en GAILLARD C. (ed.). *La Nouvelle (I)*, Vol. III, Grenoble, Université Stendhal-Grenoble, 1988, págs.3-14 en PUJANTE SEGURA C. M. (2014: 31).

²¹ Cfr. BAQUERO GOYANES, M., *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1949b, p.111. Cita original en PARDO BAZÁN E., *Nuevo Teatro Crítico*, Nº 6, I, junio de 1891, p.64, disponible en:

la escritora, aunque nunca ha sido exitosa, sería según el crítico la más correcta, la más pertinente «al estar vinculado ese género más al *cuento* que a la *novela extensa*» (1998: 131), entendiéndose el término no en el sentido de expansión arbitraria que daría lugar a una mayor estructuración de la trama – acercando “peligrosamente” la novela corta a la novela – sino como una composición que simplemente necesita más páginas para alcanzar la tensión narrativa correcta. Sin embargo, la crítica a menudo ha reconocido que no siempre la novela corta está más cerca del cuento, sino que, por el contrario, en según qué casos, sus mecanismos se asemejan más a los de la novela.

La variación de la extensión de la composición para medir la brecha entre los géneros tomados en consideración es, en última instancia, fundamental, pero solo si está relacionada con los otros factores que se originan a partir de ella. En esencia, es cierto que una novela corta necesitará más páginas para expresar su esencia, pero esto no puede hacerse simplemente “rellenando” y “engordando” lo que nace como un cuento con «adición de cosas accesorias»²², así como sugiere Marañón, sino encontrando una dimensión propia que de por sí requiera una mayor envergadura en relación con el número de páginas, de volumen semántico: «Las dimensiones están en la novela al servicio del conjunto [...], y en el cuento y novela corta, al del argumento exclusivamente» (Baquero Goyanes, 1949b: 113). También Grojnowski (1993) continúa en esa dirección, argumentando que sería más correcto hablar de concisión que de brevedad, «de una poética para el relato breve que considere los efectos de esta propiedad a través del estudio de las técnicas y la forma»²³. Ricardo Gullón (1952) afirma que la “novela-corta” (esta es la grafía usada por el autor), con respecto a la novela, no carece de densidad, de profundidad, pero se caracteriza simplemente por un tamaño reducido, ya que pretende reproducir sólo un fragmento de realidad, de mundo. Por lo tanto, de acuerdo con estas declaraciones, y considerando los tres géneros literarios, él crítico opina que entre cuento y “novela-corta” hay esencialmente una

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-teatro-critico--30/html/>, y en PARDO BAZÁN E., *Obras completas de Emilia Pardo Bazán*, Vol. III (*La literatura francesa moderna. El naturalismo*), Tomo 41, Madrid, Renacimiento, 1911, p.159. Edición digital disponible en la dirección <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2n522>

²² *Ibidem*, p.112. Para la cita original consúltese MARAÑÓN G., *Prólogo*, págs.VI-VII en ORICO O., *Sus mejores cuentos*, Madrid, Biosca, 1947.

²³ Así en PUJANTE SEGURA C. M., “La *nouvelle* y la novela corta, entre narratividad y brevedad: ¿la historia de una infidelidad?”, en *Orillas. Rivista D'ispanistica*, Nº 2, 2013, p.23. Disponible en http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/02_08pujantesegura_rumbos/, consultado el 30 de enero de 2018. Vid. también TIBI P., “Essai de compréhension d'un genre”, en CARMIGNANI P. (ed.), *Aspects de la nouvelle (II)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, págs.9-76.

diferencia de tono, mientras que entre la última y la novela una diferencia de “tiempo”. También detecta una discrepancia con respecto a las normas de construcción distintivas los tres géneros: más flexibles para la novela y considerablemente más rígidas para cuento y “novela-corta”, cuya concentración no permite una total libertad de maniobra, sino, por el contrario, necesita una formulación bien meditada y estructurada.

Sin embargo, a partir de estas aportaciones, Baquero Goyanes sugiere que, además de la mera dimensión, existen otras características mucho más específicas del género²⁴. En algunos de sus estudios – tomando como punto de partida precisamente el tema de la extensión, visto como un elemento secundario, y refiriéndose a la *novelle* alemana y su éxito – señala que todas las teorías literarias formuladas desde la era moderna, pero que siguen teniendo consenso incluso en tiempos contemporáneos, tienen un solo objetivo: «intentar una caracterización de una modalidad narrativa en la que la extensión no es el aspecto más relevante» (Baquero Goyanes, 1981: 69).

El crítico insiste, hablando de cuento y novela corta, que para diferenciar los dos conceptos es necesario considerar dos factores: la intención del autor y la calidad del asunto elegido. A estos, sin embargo, hay que agregar un tercer elemento muy importante, que se discutirá más adelante: la recepción del texto por el lector.

Además, la novela corta conlleva una intención poética completamente diferente de la que se encuentra en la narración larga. Y a la pregunta que plantea el crítico sobre si existe o no un canon delimitador entre los tres géneros, la respuesta es que «La emoción estética proporcionada por estos dos últimos géneros es, para nosotros, de signo distinto a la entrañada en la novela» (Baquero Goyanes, 1949a). Mientras que la novela, para expresar plenamente su esencia, necesita un juego de tensiones y contrastes que se dilaten y prolonguen a lo largo del tiempo y de los capítulos²⁵, por el contrario, el cuento representa un solo latido, o más bien, una emoción palpitante instantánea:

De una novela se recuerdan situaciones, descripciones, ambiente, pero no siempre el argumento. Un cuento o se recuerda íntegramente o no se recuerda.

²⁴ El profesor Baquero Goyanes califica como «absurdo» el intento de organizar los distintos géneros solo basándose en su extensión, ya que la mayoría de las composiciones breves del siglo XIX (citando las narraciones de *Clarín* y de la condesa Pardo Bazán), así como las del siglo pasado, son caracterizados por una variabilidad extrema en términos de páginas. Este parámetro, por lo tanto, resultaría extremadamente equívoco si se considerara como único factor discriminatorio (1949b: 110).

²⁵ El autor compara la novela con una sinfonía y recurre a esta similitud para indicar que, del mismo modo que una sinfonía musical debe completarse para que se entienda por completo, un lector debe llegar al último capítulo de una novela para entender su sentido real con todos sus matices (Baquero Goyanes, 1998).

[...] En el cuento los tres tiempos – exposición, nudo y desenlace – de las viejas preceptivas están tan apretados que casi son uno solo. [...] En el cuento no hay tiempo para eso, ya que desde las primeras líneas ha de atraer la atención del lector (Baquero Goyanes, 1998: 61).

Parafraseando a Edelweiss Serra, mientras la novela representa un cosmos entero, el cuento enmarca un simple acontecimiento, una experiencia única o incluso extraordinaria.²⁶ La novela corta, al contrario, «ha de actuar en la sensibilidad del lector con la fuerza de una sola, aunque más prolongada, vibración emocional» (1998: 131). Opina lo mismo también Anderson Imbert que, en el intento de diferenciar los dos géneros,²⁷ señala que la cohesión fuerte y connatural que existe entre los elementos que constituyen el cuento (pero creemos que podemos extender la discusión también al campo de la novela corta) es, por así decirlo, diluido en la novela, cuya forma de narrar es mucho más articulada y por lo tanto morosa (1974: 8). Esto no hace más que confirmar la idea de una mayor afinidad entre cuento y novela corta: esta, como el primero, se aleja de la novela tanto en términos de tono y extensión, como de estructura y carácter. Este es significativamente más conciso y compacto en los dos géneros breves aquí estudiados que en la novela que, de hecho, se vale de la interacción de diferentes componentes (tramas, subtramas, descripciones, digresiones, etc.) y se apoya en su consolidación para alcanzar esa unidad textual que la narrativa breve consigue con un esfuerzo semántico muy inferior (Albaladejo Mayordomo, 1986).

Según Chevalier, en comparación con el cuento, la novela corta ofrece una mayor complejidad de construcción y permite la presencia simultánea de un número de personajes más variado y extenso. En segundo lugar, señala la importancia de otro factor discriminatorio fundamental, la duración. Por último, el filólogo hace también hincapié en un talento constitutivo, formidable y exclusivo de la novela corta: la de poder establecer referencias al protagonista, a personajes secundarios e incluso a acontecimientos por medio de evocaciones, descripciones breves y recuerdos, aún apenas esbozados, que amplían virtualmente el espacio narrativo. Y todo esto si bien se presenta dentro de un espacio definitivamente reducido (1999: 22-23).

²⁶ Cfr. HUERTA CALVO J., y GARCÍA BERRIO A., *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1999³, p.178. Para la cita original consúltese SERRA E., *Tipología del cuento literario: textos hispanoamericanos*, Madrid, Cupsa, 1978, págs.12-13.

²⁷ Resulta interesante, a este respecto, también un estudio de Mary Louise Pratt en el que, entre otras cosas, se trazan las características que diferencian *novel* de *short story*. Cfr. PRATT M. L., “The short story: the long and the short of it”, *Poetics*, Nº 10, 1981, págs.175-194, disponible en la dirección <https://coek.info/pdf-the-short-story-the-long-and-the-short-of-it.html>

Mario Benedetti (1993) proporciona una visión interesante en relación a la naturaleza de los tres géneros analizados en la que, a pesar de ser consciente de la importancia de la dimensión discutida en reiteradas ocasiones, destacan otros factores igualmente esenciales y no vinculados al número de palabras. No obstante, conviene poner de manifiesto desde el principio dos aspectos: primero, cuando el escritor habla de cuento, lo más probable es que se refiera al cuento tradicional, no al llamado cuento literario moderno que surge con Poe. En segundo lugar, nunca recurre al término novela corta (ni aplica sinónimos usados con anterioridad como “novela breve” o “novelita”, que rechaza con energía), sino que se sirve del francés *nouvelle* también para el contexto literario español. En cualquier caso, aunque lejos de poder demostrar una clara distinción entre cuento, *nouvelle* y novela²⁸, aún ofrece ejemplos muy esclarecedores. Pasando de un cuento de Villiers de l’Isle Adam (“Antonia”) a una *nouvelle* de Kafka (“La metamorfosis”²⁹), Benedetti, en referencia al primer ejemplo, reconoce en la anécdota la fuente ineludible del cuento, de la que se origina. Un cuento es, por lo tanto, una instantánea, un retrato, un acontecimiento. Y su evolución estará representada por la *nouvelle* que aporta al simple «*tranche de vie*», una serie de detalles:

Así como la palabra que define el cuento es la *peripezia*, la que parecería definir la *nouvelle* es el *proceso* [...] La *nouvelle* es el género de la transformación. A tal punto que no importa donde se sitúe el resorte de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial) (1993: 223 y 225).

En conclusión – con respecto a cuento y *nouvelle* – Benedetti argumenta que, a pesar de algunas diferencias, los dos géneros comparten el uso de los efectos: el cuento emplea el asombro para tocar a su lector y lo hace a través de la sorpresa, la revelación (se hace todavía referencia al cuento tradicional, muy lejos de lo de Chéjov o Carver). La *nouvelle*, por su parte, necesita una cierta preparación, más lenta y gradual, pero que luego desemboca en una «excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector, quien desde su sitio de preferencia llega a convertirse en el testigo más interesado» (1993: 225).

²⁸ «En el estado actual de los géneros narrativos, cualquier definición de tipo retórico se halla destinada al fracaso [...] En el presente, los géneros se interpenetran, no existen ya fronteras» (Benedetti, 1993: 219).

²⁹ Cabe señalar que en muchas literaturas este texto de Kafka está catalogado como *cuento*. En España, en cambio, suele considerarse un ejemplo memorable de *novela corta*.

En esta dirección se mueve Albaladejo Mayordomo, subrayando la importancia del argumento con respecto al relato breve en general, y la organización del texto refiriéndose a la novela, y demostrando así que son justo las bases desde las cuales respectivamente se desarrollan a diferenciarlos entre sí. En este sentido, también tomamos nota de la interesante visión que el autor proporciona sobre la narración, creando una primera separación general entre relato extenso (como la novela) y relato breve para luego determinar una escisión ulterior de esta última en cuento y novela corta. Esta doble separación – logrando una vez más la convergencia entre los dos géneros breves en uno (pero al mismo tiempo articulado) conjunto – ha complicado aún más los esfuerzos de los críticos que trabajan para encontrar diferencias objetivas al respecto.

Baquero Goyanes (1949b) cuenta con un elemento ulterior para resolver la afinidad entre novela corta y cuento basándose en las observaciones de los críticos que han señalado la separación entre la primera y el cuento popular: al descubrir en la novela corta las características de la tradición escrita (una tradición más rebuscada, más “literaria”, si la comparamos con el cuento popular), peculiaridad que comparte con el cuento (literario), queda patente una coincidencia casi total entre los dos conceptos. Esto explica por qué muchos autores a lo largo del tiempo se han dedicado indistintamente tanto al uno como a la otra, tratándolos «como brotados ambos de un mismo impulso, de una misma vocación» (1949b: 112).

También Ezama Gil (1992) – que plantea como requisito previo la individualidad del cuento y de la novela corta – establece una separación, entre cuento tradicional (el estereotipado que, con las debidas diferencias, seguimos escribiendo y leyendo incluso hoy) y el denominado cuento literario moderno «con un tratamiento observable en el tratamiento textual de todos los factores: tiempo, espacio, personajes, etc.» (Pujante Segura, 2013: 23).

Al plantear el problema de los géneros literarios, y discutiendo específicamente el de la novela, el formalista ruso Yuri Tynjanov argumenta que el problema de la dimensión de la composición, de su «extensión lingüística»³⁰, no puede considerarse secundario.

³⁰ TYNJANOV J., “L’evoluzione letteraria”, 1929, en TODOROV T. (ed.), *I formalisti russi*, Turín, Einaudi, 1968, p.134. El capítulo, cuyo título original es “O literaturnoj evoljucii”, es publicado por primera vez por el mismo Tynjanov dentro de su propio ensajo *Archaisty i novatory*, Leningrado, 1929, págs.30-47.

Lo más crucial para el autor es trazar, con la mayor eficacia posible, los rasgos constitutivos del género literario en cuestión. Estos atributos, inherentes al género y totalmente mutables, se modifican con el tiempo junto con el material que se inserta dentro del género, material que varía de un sistema literario al otro y que asimila su especificidad a partir de su propio contexto literario extralingüístico de referencia. Como prueba de su análisis enfrenta dos típicos géneros literarios rusos (uno equiparable a la novela corta y el otro más cercano a la novela) que se remontan a los años cuarenta del siglo XIX: al hacerlo, el crítico demuestra que los rasgos distintivos que en un determinado momento histórico son característicos de un género literario, pueden evolucionar o incluso desaparecer con el tiempo. Por lo tanto, dada la inestabilidad de estos criterios y de su consiguiente falta de fiabilidad, el autor se apoya a otra serie de rasgos constitutivos, que califica como secundarios o derivados, y remite de forma explícita a la dimensión:

Ciò prova non tanto l'«automatizzazione» dei generi del nostro sistema letterario, quanto il fatto che noi oggi definiamo i generi in base ad altri tratti costitutivi [...] Noi oggi mettiamo un romanzo in correlazione col «romanzo», in base al tratto costitutivo della grandezza, al carattere dello svolgimento dell'intreccio; un tempo lo si catalogava in base alla presenza di un intreccio amoroso³¹.

Aún centrándose en los formalistas, pero pasando al tratamiento de la novela corta³², Šklovskij afirma que no puede aportar una definición clara, pero al mismo tiempo insiste en que no solo la trama, sino también los motivos elegidos, desempeñan un papel importante en su proceso de construcción, y lo hace mencionando obras de autores rusos de relieve como Puškin y Chéjov. Según el autor, para entender una *novella*³³ en toda su integridad, esta debe tener una construcción no lineal, una estructura que define «*ad anello*» o «*a nodo*», con contratiempos y obstáculos que superar. Un sistema donde a una acción le corresponda una «*controazione, una certa mancanza di coincidenza*»³⁴.

³¹ *Ibidem*, págs.134 y 137.

³² ŠKLOVSKIJ V., “La struttura della novella e del romanzo”, 1929, en *Ibidem*, págs.205-229. En la traducción italiana se habla de *novella*, tal como se entiende en el contexto tradicional itálico, mientras que aquí nos referimos a la traducción al español proporcionada por Albaladejo Mayordomo (1986).

³³ Cfr. nota anterior.

³⁴ ŠKLOVSKIJ V., *Op. cit.*, págs.208-209.

Haciendo referencia explícita a la «*novella* a intreccio», a la *short story*³⁵ estadounidense, Ejchenbaum argumenta que esta, a diferencia de la novela: «deve essere costruita in base a una qualche contraddizione, mancanza di coincidenza, errore, contrasto»³⁶ y que, al igual que la *short story*, tiene que canalizar toda su potencia en el binomio formado por el tamaño reducido de la narración y por el clímax de la trama puesto en el final. Debido a algunas de sus características estructurales – como la imprescindible atención a la conexión entre diferentes acontecimientos dentro de la prosa, las ralentizaciones necesarias típicas del género y, por supuesto la amplitud – la novela encuentra su punto más frágil en el final porque coloca anteriormente su culminación con respecto a la conclusión formal de la composición. Por el contrario, la novela corta se centra justo en el final, siempre inesperado y sorprendente: «Il romanzo è una larga passeggiata per vari luoghi che sottintende una tranquilla via di ritorno; la novella è un'ascensione sulla montagna il cui scopo è uno sguardo da un punto elevato».³⁷ Por lo tanto, como ya se ha indicado, la cuestión de la extensión no se deja de lado; sin embargo, es esencial señalar también la relevancia de los otros factores aquí mencionados, los que parecen ocupar un papel igualmente importante.

Šklovskij destaca otros dos asuntos concernientes a la relación novela/novela corta. La primera aseveración pretende establecer que no existe un vínculo causal entre las dos formas literarias. Es decir, que no existe procedencia directa de una forma a partir de la otra, simplemente se da una relación de orden cronológico: el nacimiento y la evolución de la novela contemporánea son sucesivos a los de las colecciones de novela corta. Estas, como es sabido, generalmente se componían con la intención de incluirlas dentro de una narración-marco que actuaba como trama general. Dicha estructura tipológica se debe a las colecciones llegadas a Europa desde Oriente a través de los árabes y los judíos; recopilaciones que evolucionaron y convirtieron en formas prototípicas como el *Decamerón* y en las cuales, sin embargo, como destaca Šklovskij, aún notamos una gran distancia frente a las colecciones que se desarrollarán en los siglos siguientes:

per il fatto che i diversi episodi della raccolta non sono collegati l'un l'altro dall'unità dei personaggi. Di più. Non vediamo ancora un personaggio; l'oggetto dell'attenzione sta tutto nell'azione, le persone sono soltanto delle

³⁵ En este caso, el autor no discrimina ulteriormente, como se hará más adelante aquí, entre *Short story* y *Short novel*.

³⁶ EJCHENBAUM B., “Teoria della prosa”, 1927, en TODOROV T. (ed.), *Op. cit.*, p.233.

³⁷ *Ibidem*, p.240.

carte da giuoco, che rendono possibile il manifestarsi della forma dell'intreccio³⁸.

Ejchenbaum no solo apoya la ausencia de causalidad entre los dos géneros, sino que “echa leña al fuego” y afirma que las dos categorías son de carácter distinto, y que por sus características pueden considerarse incluso opuestas. (1927: 239).

La segunda cuestión muestra cómo el sistema “unificador” de las colecciones mencionadas anteriormente es evidencia de una evolución con respecto a la estructura típica de la tradición oral. Una evolución vinculada a la difusión de los libros, y por lo tanto, a la dimensión puramente escrita. La difusión oral, por su naturaleza, no puede contar con las mismas posibilidades estructurales que la escritura utiliza para concebir una anatomía tan articulada, cuyos signos distintivos son precisamente la construcción de vínculos entre las diversas partes (cuya formalidad solo se puede captar leyendo y no simplemente escuchando) y la significativa inclusión de material literario³⁹. Características, estas últimas, que son prerrogativa del contexto escrito. Y es este factor el que da lugar a un acercamiento y al mismo tiempo a una distinción entre novela y novela corta, o más bien, colección de *nouvelle*: mientras que la dimensión escrita que caracteriza a estas últimas es el resultado de una evolución necesaria, en el caso de la novela, esta característica formal e intrínseca, la escritura, representa un punto de origen, progresión e incluso de difusión.

Dando un paso atrás y regresando a Ejchenbaum, el autor señala como las respectivas singularidades, tanto de la novela como de la novela corta, logran que su presencia dentro de la misma literatura consiga distintas reacciones y proporcione contribuciones de diferente alcance: una literatura que, por ejemplo, ha establecido a lo largo del tiempo una tradición muy intensa relacionada con el género novela, nunca alcanzará los mismos resultados con la novela corta, y viceversa.

Avanzando en la misma línea, el crítico soviético también destaca la importancia que reviste la *short story* en la literatura estadounidense.⁴⁰ Si bien esta saca su linfa de la literatura inglesa, a cuya civilización estuvo estrechamente vinculada por razones obvias, la estadounidense corta este cordón umbilical entre mediados y finales del siglo XIX, cuando desarrolla la tendencia a una prosa breve dotada de peculiaridades que se

³⁸ ŠKLOVSKIJ V., *Op. cit.*, p.227.

³⁹ Cfr. *Ibidem*, p.226.

⁴⁰ EJCHENBAUM B., *Op. cit.*, págs.241 y ss.

revelarán específicas de un género nuevo únicas de un tipo, la *short story*⁴¹. En la misma época, al contrario, la literatura inglesa se dedicará principalmente a la novela, especialmente como resultado de su poderosa tradición literaria vinculada al *three-decker novel*, y al hecho de que, según Brander Matthews, como resultado de la supremacía de la Novela Victoriana, los escritores ingleses de fines del siglo XIX carecían de una verdadera tradición vinculada al cuento visto como género literario autónomo, libre (Shaw, 1983). A favorecer el éxito de la *short story* en el ámbito norteamericano contribuyen también factores de orden estético y social. En el primer caso se observa la influencia del Impresionismo que nos invita a captar la realidad fugaz como en una pintura, en una fotografía. En segunda instancia, es la evolución del tejido social la que impone nuevas necesidades:

Equally important is [Henry] James's conviction that the short story could mirror contemporary life and epitomize modern conditions. [...] the short story could reflect what was happening in society at large. [...] In London, in art, indeed everywhere, James saw the moral and social fabric disintegrating, and by realizing that the short story was a form which could express better than any other the fragmentation which was taking place, he help to inaugurate the genre to the office it has held ever since. [...] The brevity of the form, that i sto say, is directly imitative of the modern experience of being alive (Shaw, 17: 1983).

Luego, cuando la difusión de las revistas (literarias y no literarias) empiecen a ser una realidad relevante, las dos culturas tomarán decisiones opuestas: mientras que la prensa estadounidense se centrará en la publicación de *short stories*, en Inglaterra se optará para editar extensas novelas “por entregas”, con el consiguiente peligro de crear incongruencias entre los distintos episodios, un peligro generado por la falta de un plan previo unitario, como lamenta Edgar A. Poe.⁴² Autor de colecciones muy conocidas de cuentos, Poe también es recordado por su aversión con respecto a la novela, opinión que compartía con gran parte de los críticos literarios norteamericanos de la época. Al tratar de las características específicas que debería tener una narración breve, Poe relaciona los propósitos que quiere lograr el escritor con la brevedad del texto y teoriza todo esto a través de un artículo/reseña (hoy considerado un manifiesto literario) relativo a una

⁴¹ Vid. también SHAW V., *The Short Story: A critical introduction*, Londres/Nueva York, Longman, 1983, p.3: «The argument that the novel and the short story are separate entities which share the same prose medium but not the same artistic methods is crucial to an understanding of short fiction [...] Only towards the end of the nineteenth century [...] did people begin to acknowledge that short fiction might be shaped according to its own principles».

⁴² Así en EJCHENBAUM B., *Op. cit.*, p.246.

colección de cuentos de Nataniel Hawthorne,⁴³ previamente publicados de forma anónima en revistas literarias o colecciones anuales.

El escritor choca en particular contra la convicción ciega de la época que fijaba en la amplitud de un texto, como la de la novela, un primer factor de calidad de la obra misma. Un poco más adelante, se decanta por una cierta superioridad de la poesía o de la narración breve con respecto a textos en prosa más extensos. Poe, en efecto, recomendaba el uso de la brevedad, indicando que el tiempo máximo de lectura para cada composición no debería, en ningún caso, exceder de una hora; esto para no diluir la atención y así perder aquella armonía dada por la concentración de los hechos narrados. Así, es este último factor el que genera el asombro final. En su visión ideal, por lo tanto, cada lectura ha de hacerse de un solo aliento. Y es justo a partir de esta “imperfección” que nace su desaprobación contra la novela:

The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. Worldly interests intervening during the pauses of perusal, modify, annul, or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fulness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control. There are no external or extrinsic influences — resulting from weariness or interruption⁴⁴.

Pues, Poe hace hincapié en el valor de un concepto que él mismo define «*single effect*», un efecto central – más relevante que la construcción misma de la trama – cuyo objetivo último es llamar la atención del lector y de donde el autor debe irradiar el resto del cuento (o de la novela corta, yo añadiría). Es precisamente de allí que debe salir cada detalle y cada especificidad de la composición, todos ellos factores que la llevarán a su clímax, su desenlace. Estos elementos, como se vio anteriormente, determinan una clara distinción entre novela y cuento (y en última instancia también entre estos dos y la novela corta):

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing

⁴³ Cfr. POE E. A., “Review of Twice-Told Tales” en *Graham's Magazine*, abril 1842, p.254 y Mayo 1842, págs.298-300. Disponible en <http://commapress.co.uk/resources/online-short-stories/review-of-hawthornes-twice-told-tales/>, consultado el 15 de enero de 2018.

⁴⁴ *Ibidem*

this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbrining of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design⁴⁵.

Volviendo al concepto de *short story*, sería bueno especificar que aún hoy sigue imperando cierta confusión debida, como ya he señalado, tanto al exceso de plasticidad de las fronteras entre los géneros literarios, como a la concepción específica que cada género tiene dentro de los diferentes países. Mientras Shaw (1983) percibe estas dificultades y, por consiguiente, recurre al término *short story* en un sentido amplio, con el fin de etiquetar diferentes tipos de composiciones breves (que sin embargo presentan características comunes), Gillespie (1967) respalda la subsistencia de una discrepancia entre *short story* (el que en este trabajo llamamos cuento) y *short novel* (novela corta). Analicemos ambos casos con más detalle.

En el primero, la autora parte de una premisa básica a la que se ha hecho referencia también en este lugar: por mucho que un género (en este caso, la *short story*) pueda variar según el período histórico en el que se desarrolla y se propaga, se mostrará siempre sensible a las influencias derivadas por las formas originarias, a parte de que se trate de anécdota, cuentos de hadas o de cualquier otro género. Y es este vínculo el que no permite la formulación de una definición clara y distintiva: no existe una «*summary phrase*» que pueda justificar esta mezcla de elementos, y todo esto lleva a que sea imposible formular una teoría definitiva sobre la forma de la *short story* (Shaw, 1983: 20). Es más, al describir la relación entre esta y la *novella*, la autora señala que se utilizan con frecuencia como términos intercambiables ya que ambos parecen remitirse a las mismas funciones estéticas: «simultaneous “intensity and expansion”» (1983: 20). A este respecto, cabe recordar que la lengua inglesa carece de un término correspondiente al francés *nouvelle* o al italiano *novella*, un déficit que intenta colmar a través de la “pobreza” semántica del término *novelle*, expresión que, en general, parece implicar una connotación negativa. Como resultado, establecer los límites estéticos apropiados entre estos géneros tan próximos, constituye un reto aún más arduo para la literatura de ámbito anglófono: «Henry James, for example, used the terms “tale”, “story” and “nouvelle” quite unsystematically for any fiction where concision and rigorous selection were operative principles» (1983: 20). Asimismo – refiriéndose (y valorando) a la

⁴⁵ POE E. A., *Op. Cit.*

diversidad de las obras de distintos escritores como Flaubert, Chéjov, Conrad, el crítico, novelista y poeta L. A. G. Strong señalaba que: «We not only do not know what a short story ought to be, but we do not want to know. The only safe thing is to allow each writer to call his work what he likes and to judge it severely, and without favour, by its own standards»⁴⁶.

En segundo lugar, además de hablar de *short story*, Gillespie alude también al término *short novel*. Según el autor, esta definición no sería más que un marbete vinculado a la literatura contemporánea (y correspondiente, en el panorama literario español, a la novela corta) y diseñado específicamente para indicar «those shorter fictions wich are yet too long to be mere “stories” (cuentos)» (1967: 119). Además, admite una analogía – que pone en relación la literatura en lengua inglesa y la española – entre algunos términos que determinan otros tantos géneros, en los dos idiomas (por ejemplo, el término inglés *novel* y el español novela, hoy en día ambos indican el mismo concepto): en definitiva se observa una casi total identidad, tanto a nivel de significado como de significante, en ambos sistemas lingüísticos. En cambio, con respecto a otras literaturas, como la italiana, la francesa y la alemana, Gillespie subraya cómo es posible recurrir a un conjunto de definiciones más estructurado para indicar el espectro completo de la narrativa en prosa.⁴⁷

Mientras que España e Inglaterra parecen seguir trayectorias evolutivas básicamente paralelas, se puede también apreciar la aparición de una nueva ola del género *novella* que, con distintos matices y diferentes niveles de impacto, abruma el resto de Europa desde principios del siglo.

Los ejemplos más interesantes son el de Alemania y, en segundo lugar, como resultado de la influencia de esta, el de Francia. Los románticos alemanes están muy fascinados por la obra de Cervantes y lo consideran un experto en el uso de la ironía, hasta el punto de considerar la influencia tanto de las *Novelas ejemplares* como la del *Decamerón* de Boccaccio igualmente fundamental en la redacción de las colecciones de Goethe, y de valorar el *Quijote* y el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* goethiano como sus modelos principales⁴⁸. Además, se muestran también interesados en la relación entre

⁴⁶ STRONG L. A. G., “Concerning Short Stories”, en *The Bookman*, Vol. 75, noviembre de 1932, págs. 709-712; así en SHAW V., *Op. Cit.*, p.21.

⁴⁷ Cfr. *supra*, nota 16 a pie de página, p.11.

⁴⁸ Para ulteriores consideraciones al respecto, *vid.* GILLESPIE G., *Op. Cit.*

novela y *novella*; una cuestión que, con todo, será abordado con mucho más interés por la literatura francesa con su *nouvelle*, pero principalmente a partir de las traducciones al francés de las obras alemanas sobre el tema.

Mientras que la literatura alemana de principios de siglo pretende descubrir la *novella* “original”, su arquetipo, la francesa se aparta de este objetivo – en parte porque los románticos franceses no logran una clara distinción entre los géneros al menos hasta mediados del siglo XIX – utilizando en varias ocasiones el término genérico *roman* para indicar las formas más disparatadas. Aunque los críticos a menudo han visto en los esfuerzos de Mérimée la fuente primordial de la *nouvelle* francesa, de hecho será Charles Baudelaire quien primero proporcionará una definición clara de la misma, distanciándola, con ello, del *roman*:

Le roman et la nouvelle ont un privilege de souplesse merveilleux. Ils s'adaptent a toutes les natures, enveloppent tous les sujets, et poursuivent a leur guise différents buts. [...] Le roman, qui tient une place si importante à côté du poème et de l'histoire, est un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites. Comme beaucoup d'autres bâtards, c'est un enfant gâté de la fortune à qui tout réussit. Il ne subit d'autres inconvénients et ne connaît d'autres dangers que son infinie liberté. La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfiques éternels de la contrainte: son effet est plus intense; et comme le temps consacré à la lecture d'une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d'un roman, rien ne se perd de la totalité de l'effet (1885: 175).

Como es sabido, Francia y España son dos países que tradicionalmente han compartido, y todavía comparten, vínculos culturales y económicos, pero también de carácter más específicamente literario. Este clima ha hecho posible la persistencia de influencias mutuas que persisten y reviven, en formas adaptadas al contexto contemporáneo, hasta la fecha. Pujante Segura (2014) detecta y precisa el vínculo entre las formas literarias breves, respectivamente en las áreas francófonas y de habla española, indicando dos momentos tópicos de acercamiento:

el del siglo XVII gracias a la influencia de Cervantes (y de sus *Novelas ejemplares* sobre la *nouvelle* francesa) y el de finales del siglo XIX con la llamada Generación del 98 y principios del XX con la influencia hispanoamericana [...] dos momentos clave en las relaciones de las historias literarias hispano-francesa y, además, implícitamente, siendo el relato (semi)breve el que media (2014: 27).

También destaca, a través de los estudios socioculturales de Émile Témime (1986), que a pesar de la falta de homogeneidad de los contactos entre los dos países, sobretodo a lo largo del siglo XX, nunca faltará la continua y constante «interpenetración»

recíproca (2014: 33). De hecho, ambos países se enfrentarán de manera simultánea a períodos marcados por acontecimientos bélicos, como la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil o incluso la posguerra, fenómenos que de forma inevitable “moverán” a las masas e incrementarán cada vez más los contactos entre los intelectuales a nivel mundial. En términos específicos, en el caso franco-español se observarán influencias mutuas incluso a nivel temático, con escritores españoles (como Azorín o Blasco Ibáñez) que utilizarán como referencia la historia francesa para sus narraciones, y viceversa (2014: 37). Pujante Segura también valora algunos estudios realizados por Francisco Lafarga (1998), que destacan, entre los diversos puntos de interés, la importancia de las relaciones entre Emilia Pardo Bazán, Baroja o Azorín y la literatura francesa en general; la creación de un paralelismo, de una comparación, entre Salinas y Bergson; la significación de las traducciones al español de las obras de Verlaine, detrás de las cuales se esconde la mano de Antonio Machado (2014: 38). Además, según se ha mencionado anteriormente, incluso la historia de la industria editorial española está afectada por Francia que, más allá de publicar con frecuencia obras españolas fuera de España, actúa como modelo con sus *nouvelles* que se imprimen y distribuyen en periódicos y revistas literarias. Todo esto no hace que corroborar una vez más la evidencia del vínculo sólido que existe entre Francia y España, una conexión que, como se ve, abarca mucho más que nuestro campo específico de investigación.

Entonces no extraña que la mayoría de los estudios comparatistas sobre la novela corta se refieran a géneros literarios vinculados a la esfera de habla francesa.

A partir de los conceptos de narratividad y brevedad⁴⁹ a los que ya se hizo referencia, Tibi admite una equivalencia genérica entre los términos *nouvelle* – que Pujante Segura (2013) acerca a la novela corta – y *short story*, pese a que quiere destacar un factor discriminatorio entre las dos palabras: en el ejemplo de origen anglosajón las características de narratividad y brevedad se revelan a través de sus significantes (*short* – brevedad – y *story* – narratividad), mientras que el término de origen latino mantiene algún tipo de opacidad terminológica (1995). Ello «provoca entre la denominación

⁴⁹ Como sugiere Pujante Segura (2013), y según lo observado también en el presente trabajo, los dos conceptos siempre se han considerado los componentes básicos, los pilares, del género *nouvelle/novela corta*. Sin embargo, la estudiosa, tras una detallada investigación, plantea interrogantes sobre la indisolubilidad o relatividad de este binomio, sobre la posibilidad real de “medirlos” y sobre el hecho de que pueden ser efectivamente y definitivamente considerados criterios fundamentales del género literario objeto de nuestro análisis.

genérica de ambas especies literarias una disimetría, según Tibi, debido al hecho de que el término latino posee un componente histórico-diacrónico opuesto al propiamente analítico del anglosajón» (Pujante Segura, 2013: 2-3). A pesar de la presencia de estos factores, Tibi confirma una especie de simetría terminológica genérica tratando de utilizar, en la medida posible, otras “estrategias”, como por ejemplo, el uso de adjetivos que acompañan a los términos de ambos idiomas (por ejemplo, *short short story* y *nouvelle brève*). Los críticos contemporáneos están de acuerdo en considerar la narratividad y la brevedad como dos factores fundamentales para la definición de lo que actualmente ha cobrado diferentes denominaciones: según Paredes (2004), por ejemplo, se trataría de «formas narrativas breves», mientras que en el estudio de Mignard sobre la *nouvelle* francesa (2000) se habla de «ficciones breves»⁵⁰. Más allá de estas últimas definiciones, Pujante Segura destaca cómo, a partir del siglo XX, los textos narrativos breves acentúan alternativamente uno u otro factor: «se confirma el cultivo [...] en el que se acentúa más la brevedad, en ocasiones poniendo en duda la narratividad [...] y otro en el que se acentúa la narratividad, poniendo en duda en otras ocasiones la brevedad» (2013: 6-7).

En su estudio antes citado, Mignard también observa cómo, aún en el ámbito francófonos, pero con respecto a la zona de Québec, se está volviendo a difundir el término *novella*, pero con un sentido distinto con respecto al pasado: mientras a nivel formal se mantiene su antigua raíz latina – que más tarde se formaliza en italiano –, esta acepción revela un tipo de *nouvelle* “más larga”, una *nouvelle longue*. El crítico reitera la equivalencia entre *nouvelle* y novela corta, sin embargo, sugiere también que esta nueva concepción del término *novella* podría revelarse más fructífera a fin de crear un paralelismo con la novela corta del siglo XX: «Paradójicamente, así, una *nouvelle longue* sería una novela corta; los adjetivos cuentan»⁵¹.

Como se ha visto, los estudios realizados hasta la fecha sobre este tema son numerosos y aportan puntos de vista distintos, invitando a lograr otras perspectivas. Lo que parece obvio, de todos modos, es que la novela, el cuento y la novela corta – incluyendo en este último término las diversas definiciones que hasta ahora se han dado – coexisten, aún hoy, en la que Gillespie define como *grey boundary area* (1967: 126), en la cual se suman diferencias lingüísticas, culturales e incluso antropológicas, lo cual

⁵⁰ Ambos estudios se citan en el trabajo de Pujante Segura (2013: 6).

⁵¹ *Ibidem*, nota 6 a pie de página, p.7.

impide una definición clara de los géneros. Plenamente consciente de estas dificultades, Maxime Chevalier argumenta – con referencia específica a la producción de cuentos y novelas cortas entre 1880 y 1980 – que la narración breve moderna y contemporánea es un «monte de dos vertientes» (1999: 22): en muy raras ocasiones se conseguirán clasificaciones inequívocas, sino, caso por caso, una narración presentará peculiaridades más propias de un género con respecto a otro.

Un paréntesis que merece una necesaria profundización (aunque sintética) se refiere a lo que, considerado hoy como el cuarto género literario (Andres-Suárez, 2012) – después del cuento, la novela corta y la novela –, conoce el desarrollo de su propia teorización ya desde los años 80 del siglo pasado: el microrrelato. En su base persisten los pilares de la narrativa breve: narratividad, intensidad y concisión, que tiene como consecuencia la brevedad.

Marcado por una denominación muy variable – “microcuento”, “minicuento” (José María Merino) y hasta “cuántico” (Juan Pedro Aparicio) – el microrrelato durante mucho tiempo ha sido desprovisto de su propia independencia, precisamente por la imposibilidad de encontrar un canon “formal”. Con todo, hasta no hace muchos años, los críticos reconocieron su emancipación de otros géneros narrativos. A pesar de sus características formales que muy a menudo están vinculadas con las del cuento – del cual, sin embargo, se discrepa en el uso muy intenso y radical de varios procedimientos retórico –, el proceso de génesis e independencia del microrrelato, como para cualquier otro género literario, está indisolublemente dictado por un cambio de necesidades, las del escritor. Claudio Guillén argumentó que el microrrelato fue durante mucho tiempo una *forma* en busca de género (1985: 166-167), y eso es porque, desde luego, en una fase aún “embrionaria”, su formalización estaba muy lejos de ser canonizada. Como propone Todorov (1988: 34), un nuevo género literario evoluciona, por lo general a partir de uno preexistente, cuando el escritor advierte que ninguna de las formas literarias ya consolidadas es adecuada para acoger, incorporar, lo que uno quiere expresar y contar. En ese momento, nada logra

mostrar con determinada intensidad o énfasis ciertas historias narrativas, ciertas conductas, sentimientos o estados de ánimo. [...] En consecuencia, el microrrelato podría ser producto de la tensión entre la voluntad de expresión, por una parte, y la intensidad y concisión imprescindibles en el narrar, por otra (Valls, 2015: 27).

Debido a ello, el microrrelato poseerá características formales específicas y esenciales que a menudo distorsionarán la sintaxis clásica (fraseo), la cual se reconfigurará mediante una construcción elíptica del texto. Las omisiones textuales, típicas de la elipsis encarnan, por lo tanto, una de esas peculiaridades que apartan el microrrelato de otros ejemplos de narrativa breve, como el cuento. Aunque es correcto señalar que dicha figura retórica es muy significativa y se encuentra en todo tipo de género literario (aunque en distintos grados y con diferentes objetivos y resultados) – ya que lo implícito, lo “no dicho” contribuye a dar cierta estructura al relato en sí –, no puede pasarse por alto el más destacado papel que desempeña justo dentro de esos textos, caracterizado por una drástica brevedad, frente al cuento o a la novela.

Tal como había ocurrido con la diferenciación entre novela y cuento en cuya base Javier Marías había teorizado y comprobado, al relacionar los dos géneros con dos distintas tradiciones narrativas, no sólo una falta de equivalencia a nivel de extensión sino también de intensidad narrativa (contrariamente a la narrativa más extensa, el cuento necesita una tensión continua) (Valls, 2014: 572), de manera similar es posible seguir el mismo proceso comparando cuento e microrrelato. Un factor discriminatorio entre los dos géneros podría ser, por ejemplo, la importancia de algunos de los componentes del cuento (recuérdense, entre otros, los elementos típicos de la clásica tripartición narrativa “introducción-nudo-desenlace”) que, cada uno por separado, tienen una función específica e bien detectable. En el microrrelato, por el contrario, dichos elementos, juntos a su finalidad, se funden en una misma construcción que suple de manera simultánea la totalidad de las funciones y que tiene en consideración el potencial de componentes con frecuencia considerados secundarios, como el título y el arranque. En segundo lugar, la necesidad de mantener la “intensidad continua” a la que alude Javier Marías refiriéndose al cuento, no decae en el microrrelato, pero en este caso, debido a su brevedad, no se requiere un estímulo tan constante. Es más, mientras que en el caso del cuento, en la elaboración de su trama, se nos presenta «un fragmento de la vida» en el que a la descripción de los hechos y sus circunstancias sigue la correspondiente resolución de conflictos que se ve constantemente aplazada en un juego de tensión continua, en el microrrelato la instantaneidad es crucial; asistimos a una especie de Joyceana *epiphany* guardada en un texto minimalista, «una revelación que a

menudo se nutre de la cita o la referencia intertextual, así como del recuerdo» (Valls, 2015: 28).

Habida cuenta de estos elementos, resulta reductivo concebir la diversidad del microrrelato únicamente en virtud de su brevedad cuando realmente, como apunta Valls, sería más correcto observar su desarrollo desde una perspectiva que parte de la historia de la literatura y, más concretamente, de la evolución experimentada por la prosa narrativa (Valls, 2015: 29). Según Juan Ramón Jiménez – con toda probabilidad el primero a escribir microrrelatos con plena consciencia de su efectiva singularidad y autonomía con respecto a otros géneros – las peculiaridades del microrrelato (que el poeta denomina “cuento largo”), más que en una reexaminación o, mejor dicho, en una actualización del cuento, deberán buscarse a partir del poema en prosa cuyas características, revisadas mediante un proceso de disminución descriptiva y un simultáneo incremento de narratividad, impulsarán el autor de *Platero y yo* a la formulación de una “estética de la brevedad”:

Juan Ramón reduce al máximo también en su prosa los excesos impresionistas de su primera época, las morosas descripciones del entorno o del personaje, la contextualización, en suma, para quedarse únicamente con la narración escueta de una pequeña anécdota, y el resultado es eso que hoy hemos dado en llamar *microrrelato* (Gómez Trueba, 2008: 20).

Su brevedad, pues, no es resultado de la depauperación de la “materia literaria” – en su aspecto lingüístico o de contenido –, al contrario, brota de un largo proceso de purificación y despojamiento de lo superfluo que hunde sus raíces en el Romanticismo alemán de la primera época. Un proceso por el cual el microrrelato ha conseguido incorporar contribuciones de otros géneros, remodelándolas y convirtiéndolas, y configurando así un concepto totalmente novedoso, autónomo y con su propia individualidad: «En suma, [...] el microrrelato es un género coqueto al que le va el mariposeo, sobre todo con el poema, el cuento, el aforismo, el poema en prosa e incluso el ensayo» (Valls, 2015: 30). Su brevedad icónica, muy lejos de ser un punto de partida, por el contrario, debe considerarse un final, y por consiguiente ha de analizarse como resultado de un viaje en busca del mayor grado posible de tensión, intensidad y concentración. A este respecto también Neuman argumenta que la brevedad no puede considerarse un elemento distintivo del microrrelato, su prerrogativa exclusiva. Afirma,

en lugar, que el discriminante estriba en su propia estructura, la cual rechaza por completo la tripartición clásica ya señalada⁵² (Valls, 2015: 33).

Por último, como conclusión de estas observaciones, es necesario poner de relieve elementos adicionales nada despreciables que, junto con los diversos componentes formales y retóricos mencionados, forjan una globalidad de factores que hacen único y reconocible un género literario; la importancia otorgada al público lector, el cual se enfrenta a cierto tipo de literatura “nueva”, por ejemplo, encaja en esta categoría. El aspecto de la recepción por parte del público siempre ha sido fundamental para detectar y valorar el impacto del texto y, representando una prueba de fuego, nos devuelve un resultado influido en buena parte por un conjunto de expectativas que el lector ha construido en torno a una determinada experiencia.

En resumidas cuentas, el microrrelato, tras largos periodos de incertidumbre, ha logrado su independencia gracias al “aislamiento” de sus peculiaridades – en distintos niveles, no sólo en el formal – y es precisamente en virtud de ello que hoy en día su función en el sistema literario ha sido reconocida de pleno derecho. Eso no solo ha devuelto la dignidad a muchos textos extremadamente breves que los críticos, durante años, fueron incapaz de situar de forma apropiada (Fernando Valls recuerda, entre otros, los *cuentos largos* de Juan Ramón Jiménez, las prosas narrativas breves de Ramón Gómez de la Serna y los relatos de Federico García Lorca), sino permitió que, tanto en el ámbito literario como en el mundo académico, florecieran por fin nuevas investigaciones que abordarían el nacimiento y la evolución, todavía en marcha⁵³, del microrrelato enmarcado como género literario autónomo (Valls, 2015: 37), cuya brevedad, lejos de constituir su único y básico rasgo distintivo, sólo representa una de sus características formales, la más obvia.

Por último, volviendo al caso concreto de la novela corta y teniendo en cuenta las importantes contribuciones críticas, compartiremos el comentario de Valerie Shaw originalmente dirigido a la *short story* al estilo anglosajón que considero, también en este caso, la más apropiada y reveladora:

⁵² Cfr. *supra*, págs.32-33.

⁵³ Al referirnos al microrrelato y a su progreso no se puede por menos de subrayar que, al ser un género hijo de su propio tiempo, es natural que su codificación y su misma formulación sean siempre en fase de continuo y progresivo “asentamiento”, especialmente en comparación con otros géneros literarios que, con sus historias más antiguas y sus cánones firmemente anclados en el tiempo, cuentan con *corpora* de textos de suma importancia.

It seems reasonable to say that a firm definition of the short story is impossible. No single theory can encompass the multifarious nature of a genre in which the only constant feature seems to be the achievement of a narrative purpose in a comparatively brief space. The word “comparatively” is used deliberately here, since the brevity of a short story is something we recognize by relative, not absolute, means [...] The short story’s technique is inclined to be oblique, and perhaps it is only possible to describe the short story by indicating what it is not, and remaining flexible as to what it is (1983: 21-22).

1.3 El complejo escenario de la narrativa española contemporánea

Durante el último siglo el horizonte literario global ha ido estructurándose, experimentado grandes transformaciones. Por esta razón, sin desviar nuestra atención de la novela corta que representa nuestro punto de partida y de llegada, nos parece imprescindible hacer algunas consideraciones generales de mayor alcance.

Con respecto a la literatura española contemporánea, Jordi Gracia detecta serias dificultades en la descripción de su misma índole, también, o quizá sobre todo en razón de las diferentes realidades lingüísticas (y de las correspondientes producciones literarias) presentes en el territorio nacional español, como la catalana, la gallega y la vasca. También destaca cómo no puede considerarse secundario el contexto histórico-cultural, cuyas ramificaciones lamen inevitablemente las fronteras territoriales de la producción editorial – e incluso cinematográfica, radiofónica y televisiva – de esas comunidades autónomas ubicadas dentro del mismo territorio nacional⁵⁴.

Otro aspecto que debemos tener en cuenta es el desgarramiento sufrido por la sociedad española con motivo del exilio cultural al que fue condenada a causa de guerras y dictaduras, acontecimientos que han marcado hasta la médula la vida y la producción literaria española durante mucho tiempo. Y aun así, cabe destacar que España siempre ha traducido mucho, por lo que la influencia, sobre todo de la narrativa norteamericana e inglesa, ha sido muy grande. Además, a la luz de estos factores, conviene recordar que desde el final de la dictadura, y pasando por la llamada Transición democrática, España ha logrado recuperar terreno en la escena europea y más allá, y la vertiente cultural y literaria se han beneficiado enormemente de las

⁵⁴ Cfr. GRACIA J., “Prólogo al primer suplemento” en RICO F. (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, 9/1: Los nuevos nombres: 1975-2000* (primer suplemento, al cuidado de Jordi Gracia), Barcelona, Crítica, 2000, págs.3-9.

influencias internacionales⁵⁵; poco después, a partir de los primeros años ochenta, hará su aparición la denominada “nueva narrativa” española, marcada por una inédita corriente literaria conocida como “posmodernista”. Es justo en este contexto que se puede observar la creación de una grieta, la que se produce entre literatura propiamente dicha y mercado literario, cuyos efectos más dañinos se concentran en la novela⁵⁶.

Bértolo afirma que la literatura nace para ser dirigida a alguien. Su objetivo es tener un referente simbólico formado por un público. Sin embargo, según la visión altamente pesimista del crítico (no compartida por muchos expertos), hablar hoy de público en el campo de la ficción contemporánea equivaldría a mentir, ya que un lento proceso económico ha transformado al público, al lector, en un simple usuario : «Desaparecida la conciencia de público [...] la narrativa española se ha quedado huérfana, le falta el silencio de los que escuchan y ya sólo tiene el ruido de los que compran» (2000: 279). Si en algún momento se quisiera considerar válida, incluso parcialmente, esta perspectiva, una de las consecuencias – la más contundente – sería el deterioro del vínculo entre escritor, obra literaria y lector, puesto que la “nueva narrativa”, al haber perdido su referente, se convertiría en un simple cúmulo de bienes comerciales. Y la responsabilidad de esta situación no puede ser, evidentemente, sólo del narrador⁵⁷: toda la cadena editorial con sus agentes, incluyendo también a los críticos literarios y a los lectores mismos, está igualmente involucrada:

⁵⁵ Al analizar las principales características de la narrativa española contemporánea en una perspectiva comparada a nivel internacional, Javier García Rodríguez y Mercedes Díaz Villarías notan que «llegados al siglo XXI, se comienza a percibir una fuerte tendencia a establecer relaciones intertextuales con la narrativa extranjera, primero con la iberoamericana o la francesa, y más tarde con la anglosajona», así en GARCÍA RODRÍGUEZ J. – DÍAZ VILLARÍAS M., “*Border Lines/Border Lies*”: algunos ejemplos de la nueva narrativa española”, *Ínsula*, Nº 754, octubre de 2009, p.27.

⁵⁶ En este sentido, Sanz Villanueva afirma que «hoy no se puede decir nada acerca de nuestra novela si no hablamos del comercio. No sabremos si fue antes el huevo o la gallina, si el éxito de algunos estimuló la codicia de los vendedores o si éstos supieron lanzar un producto apetecible», así en SANZ VILLANUEVA S. [et al.], “Poética posmoderna y novela” en RICO F. (ed.), *Ibidem*, p.261. Para la cita original *vid.* SANZ VILLANUEVA S., “El archipiélago de la ficción”, *Ínsula*, Nº 589-590, enero-febrero de 1996, págs.3-4 También disponible, en edición digital, en la siguiente página web: https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20589-590.htm, consultado el 31 de enero de 2018.

⁵⁷ Julio Peñate subraya la importancia, en el marco del éxito de ventas de una obra literaria contemporánea, del llamado “efecto de arrastre”, que puede ser de distinta naturaleza: vinculado al éxito de obras anteriores del mismo autor, o bien al de la transposición cinematográfica de algunas de sus obras o, incluso, al respeto profesional de que goza el autor. Cfr. RICO F. (ed.), *Ibidem*, págs.278-289. Para el trabajo original léase PEÑATE J., “El superventas en el marco de la industria editorial. Un estudio empírico de las listas de éxitos”, en LÓPEZ DE ABIADA y PEÑATE (eds.), *Éxito de ventas y calidad literaria*, Madrid, Verbum, 1996, págs.53-94.

Hoy, si se quiere entender la narrativa actual, ya no basta con estar familiarizados con la historia literaria, sino que además es preciso conocer los mecanismos que utiliza el mercado, ese variopinto conglomerado en el que editores, agentes, medios de comunicación (crítica incluida) y público lector dictan unas leyes que cada vez tienen menos que ver con lo literario (Valls, 2003: 27).

Luis Mateo Díez, en cambio, asegura que la degradación de la novela, y por extensión del mundo editorial, es el resultado de un proceso más amplio de menoscabo de la sociedad en la que vivimos y que, con toda probabilidad, en éste clima las grandes editoriales «han caído dentro de una comercialización donde la ficción ha acabado siendo un objeto de consumo más». Por eso son precisamente las más pequeñas las que convendría considerar como una tabla de salvación, porque «son las que mantienen el pulso. [...] nos dan muchas novelas traducidas, novelas de fuera que pueden atender menos a lo que se produce dentro. Eso influye en el escritor joven que quiera hacer una obra ambiciosa» (Revuelta, 2015).

Al presentar una panorámica de la situación de la novela en España en el 2004, y apoyando una visión totalmente pesimista, German Gullón ofrece su punto de vista personal, criticando firmemente lo que define escenario deplorable dirigido por los editores y por un horno constantemente en marcha cuyos productos son los libros que se distribuyen sin parar y sin otro criterio que el de la rentabilidad (2004: 2), llegando a criticar hasta la relación entre editores y prensa: «Hemos pasado de la censura de la posguerra a la presentación de información filtrada por los intereses comerciales [...] Por encima, la cultura de masa ha entrado a saco en el campo de la literatura y con ella la vulgarización del gusto»⁵⁸. No obstante, en respuesta a esta alegación, Valls destaca rotundamente que los críticos prestigiosos, por pocos que sean, siguen siendo totalmente independientes.

No se pueden absolver de esas acusaciones ni siquiera los numerosos premios literarios creados en los últimos años que parecen haber contribuido fuertemente a esa mercantilización dirigida por los editores y, por consiguiente, a un incremento en el área de distribución (Gullón, 2004: 4). Opina lo mismo Valls, quien destaca cómo, con las debidas excepciones (que siguen siendo importantes y significativas, como el prestigioso, independiente y sin dotación económica, Premio de la Crítica), ninguno de

⁵⁸ Del mismo parecer es también Santos Alonso quien habla explícitamente de «confusión entre literatura y mercado» y de «trivialización extrema de los valores estéticos y humanísticos». ALONSO S., “Narrativa *versus* literatura” en CHAMPEAU G. [et al.], *Op. cit.*, p.24.

estos premios en los últimos años ha llevado realmente al éxito a algún autor de valor o ha servido de trampolín para alguien más (2003: 28). Además, la confusión general causada por estos factores y el exceso, por decirlo así, de la producción narrativa contemporánea no parece racionalizar el trabajo de los críticos que, al menos en teoría, deberían reconocer una obra literaria de valor y establecer, de este modo, un cierto orden en este escenario.

En un entorno nacional gobernado por la confusión social, cultural y política (Valls, 2016: 2) y en un marco literario caracterizado por una creciente hibridez entre los distintos géneros literarios (Champeau, 2011), no sorprende que una de las características centrales de los novelistas contemporáneos sea precisamente la heterogeneidad, desencadenada sobre todo por el aumento de número de escritores desde los años 90 (aumento causado por la prensa y los editores que han vinculado la producción literaria a su comercialización masiva) y, en segundo lugar, por una libertad creativa más pronunciada, desvinculada de los cánones tradicionales⁵⁹. Al considerar los rasgos distintivos de la prosa española actual, Valls añade entre otros la convivencia, en el mismo panorama literario, de escritores exitosos pertenecientes a diferentes generaciones; la aparición de un grupo de nuevos autores más orientados hacia los nuevos medios audiovisuales, cuya producción literaria se ve afectada sobremanera por una formación “cinematográfica”; y el reconocimiento y la consolidación del valor de géneros literarios que siempre se han considerado menores, como el cuento, el artículo literario y el microrrelato, cuyas características han sido analizadas anteriormente (2003: 27).

Si como ya se ha mencionado es la novela el género sobre el que la industria editorial moderna ha dejado más cicatrices, el cuento, en cambio, conoce un gran florecimiento a partir de la producción literaria del llamado grupo de los cincuenta, y gracias a poderosas influencias de escritores hispanoamericanos de reconocido prestigio, a partir de los años sesenta: en este último caso hablamos de personajes del calibre de Borges, Juan Rulfo, Onetti, García Márquez, Cortázar (cuyos cuentos fantásticos han influido como pocos en la producción literaria española), Vargas Llosa, Carlos Fuentes. A este respecto, cabe destacar que aún hoy la mayoría de los autores de cuentos españoles identifican sus modelos con grandes nombres vinculados a literaturas de lengua

⁵⁹ Cfr. PING Z., *Memoria y novela. La narrativa de Antonio Soler*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, p.39.

extranjera (Poe, Chéjov, Kafka, Salinger, Carver, etc.) o, como acaba de verse, a la tradición hispanoamericana, mientras apenas se encuentran referencias a autores nacionales.⁶⁰ Al margen de estas consideraciones, Valls estima que la situación del cuento de los últimos años ha mejorado de forma significativa gracias a la combinación de varios factores, tales como la emancipación definitiva de este último de otros géneros tradicionalmente considerados más prestigiosos y el abandono de cierto experimentalismo desfasado a favor de un redescubrimiento del gusto «por la narración, la trama y los personajes bien perfilados» (2000: 463). También Martín Nogales – con referencia al cuento español actual – sitúa los últimos ejemplos de experimentalismo a principios de los años ochentas y coincide en retener nuevamente fundamental e incluso caracterizador el elemento narrativo, llegando a señalar que uno de los rasgos típicos del cuento contemporáneo lo constituye la amplia gama de registros narrativos utilizados por la nueva generación de escritores:

Esta variedad de registros narrativos es una característica definitoria del cuento español contemporáneo, caracterizado hoy por una gran diversidad de tendencias, fórmulas, técnicas, actitudes narrativas, temas y estilos, que se concentran a veces en un cuento en particular o en un libro de cuentos o en los relatos que escribe un mismo autor y, en resumen, en una época.⁶¹

No obstante, y a pesar de que son patentes, por un lado, la mayor disponibilidad de editores y revistas para publicar la gran cantidad de cuentos de las últimas décadas, y por el otro, la dilatación del distrito de lectores interesados a las distintas formas de narrativa breve, Valls considera preocupante (o al menos sorprendente) la falta de interés de parte de unos críticos especializados que corroboren el valor del género literario en cuestión, la relativa falta de reflexión a nivel teórico e histórico e, consecuencia inevitable, la falta de una historia exhaustiva del relato breve (2000: 463).

Y aunque hay críticos, como Pujante, que estiman que algunos elementos, como la brevedad (y por lo tanto el poco tiempo necesario para llevar a cabo una lectura), sean considerados por los editores casi un valor añadido en el mundo frenético

⁶⁰ Cfr. RICO F. (ed.), *Op. cit.*, págs.460 y ss. Para el estudio original léase VALLS F., “El renacimiento del cuento en España (1975-1993)”, en *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, págs.9-58. Para un análisis más profundo y reciente, *vid.* VALLS F., *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2016.

⁶¹ MARTÍN NOGALES J. L., “El cuento español actual. Autores y tendencias”, *Lucanor*, Nº 11, mayo de 1994, págs.43-68 (56-65), Cita recogida por RICO F. (ed.), *Ibidem*, p.469.

contemporáneo⁶², dicha postura no es unánime. Por ejemplo, al considerar esa visión un tópico, Valls opina que, con toda probabilidad, el éxito del cuento se debe a que su formato responde más adecuadamente a las necesidades vanguardistas típicas de los cuentistas contemporáneos (2003: 27).

Como hemos visto, los críticos en muy raras ocasiones hablan específicamente de la situación de la novela corta actual, la contemporánea; siempre se refieren a la narrativa breve en general o, a lo sumo, se ha intentado hacer el balance de la situación respecto al cuento. Y todo esto como consecuencia de las dificultades definitorias citadas hasta ahora. Mignard, en su estudio sobre la *nouvelle*, pudo señalar que si bien fue posible realizar una investigación en el marco francófono – contexto en el que la versatilidad de este género se destaca por su capacidad de abarcar composiciones de longitud variable – no se pudo conseguir un resultado satisfactorio, ni a nivel teórico ni a nivel crítico, sobre la novela corta española de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.⁶³ A todo esto se suma otra diferencia: mientras la *nouvelle* actual aprovecha al máximo los diversos canales de distribución para maximizar su difusión, la novela corta española ya no puede disfrutar de un lugar privilegiado como el de las revistas de la primera década del siglo XX (Pujante Segura, 2014: 131), pero sí puede contar, junto con el cuento y el microrrelato, sobre las posibilidades que ofrecen hoy los nuevos medios de difusión, como Internet. Una excepción a esta “norma general” podrían ser las novelas cortas de Luis Mateo Díez – género del que el autor ha sido siempre muy aficionado, así como *magister* prolífico –, cuyas características distintivas son aplaudidas con frecuencia por el escritor leonés precisamente con el fin de crear una diversificación con respecto a otros géneros.

A pesar de esto, en honor a la verdad, debe señalarse otro fenómeno: como se ha convertido en algo habitual entre los editores lo de presentar la novela corta actual catalogándola como novela. Asimismo, incluso una parte de las narraciones que se nos presentan en los paratextos como novelas, son en realidad novelas cortas.

En resumidas cuentas, con intención de hacer un balance final, puede alegarse que no es posible teorizar de forma definitiva las peculiaridades, los desarrollos futuros y los métodos de difusión de la novela corta española contemporánea, a pesar de los numerosos estudios y los considerables resultados obtenidos hasta la fecha. Por estas

⁶² Cfr. PUJANTE SEGURA C. M., *Op. Cit.*, 2013, nota 18 a pie de página, p.14-15.

⁶³ Cfr. PUJANTE SEGURA C. M., *Op. Cit.*, 2014, p.129.

razones, la hipótesis de estudios suplementarios no parece irracional, sino que se presenta como un terreno fértil, recargado de estímulos.

En conclusión, podríamos definir la novela corta como un género que desde su salida a luz se ha transformado una y otra vez, adaptándose como un camaleón a cambios culturales, sociológicos, estéticos y tecnológicos. Un género que ha experimentado épocas de grande éxito y de franca decadencia pero que ha tenido a su favor el público. Un género que sigue guardando su propia especificidad y captando el interés de vibrantes escritores contemporáneos.

2.

LUIS MATEO DÍEZ: MEMORIA, IMAGINACIÓN Y PALABRA “A TRAVÉS DEL ESPEJO”

I'll tell you all my ideas about Looking-glass House. First, there's the room you can see through the glass – that's just the same as our drawing room, only the things go the other way. [...] Oh, Kitty! how nice it would be if we could only get through into Looking-glass House! I'm sure it's got, oh! such beautiful things in it! Let's pretend there's a way of getting through into it, somehow, Kitty. Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through. Why, it's turning into a sort of mist now, I declare! It'll be easy enough to get through (Lewis Carroll)⁶⁴

2.1 Raíces y memorias “provinciales” de un «mediador entre lo real y lo imaginario»⁶⁵

Como ha señalado Ricardo Senabre, no es fácil rastrear un retrato exhaustivo de la personalidad literaria de Luis Mateo Díez, ni de su producción literaria, considerando que es un autor contemporáneo aún vivo y cuya trayectoria, por lo tanto, sigue evolucionando.⁶⁶ Una trayectoria que tiene sus raíces en la España rural de los años cincuenta y en las tradiciones populares que, sin embargo, en sus obras nunca se convierten en el espejo de un costumbrismo ya obsoleto y que supera el realismo tan en boga en el momento en que el autor leonés comienza a publicar. En este sentido, sin embargo, debe tenerse en cuenta que, aunque el autor empieza a editar alrededor de los

⁶⁴ CARROLL L., *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Londres, Macmillan, 1871. Disponible en <http://www.gutenberg.org/files/12/12-h/12-h.htm#link2HCH0001>, consultado el 1 de septiembre de 2019.

⁶⁵ Eso afirma Luis Mateo Díez, hablando del trabajo que le corresponde al narrador. Cfr. ALONSO S., “La renovación del realismo”, *Ínsula*, Nº 572-573, agosto-septiembre de 1994, p.13.

⁶⁶ Hablando de la obra de Luis Mateo Díez, Senabre señala que: «Cuanto podamos decir [...] acerca de ella es forzosamente provisional, porque la experiencia demuestra que la lectura de cada nuevo relato produce un efecto de retroceso y obliga al lector a revisar con mayor perspectiva las narraciones anteriores». Cfr. SENABRE R., “Temas y motivos en la narrativa de Luis Mateo Díez”, en ANDRÉS-SUÁREZ I. y CASAS A. (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, p.37.

años setenta, él siempre ha declarado que empezó a escribir a una edad muy temprana. (Montero, 1987: 22).

El escritor nació en 1942 en Villablino, un pequeño pueblo ubicado entre las montañas de León, en el valle de Laciana. Un lugar que en aquella época estaba todavía particularmente aislado y, por lo tanto, lejos de los hábitos y la mentalidad urbanos. Un lugar que será una cuna y un refugio para el nacimiento intelectual del narrador, como él mismo reiterará en el futuro. El padre Florentino Agustín Díez, secretario del Ayuntamiento, hombre culto y de convicciones liberales, tendrá mucha influencia sobre la formación cultural y literaria de sus hijos: pues, tanto Luis Mateo como su hermano Antón herederán el interés por el folklore y las tradiciones locales que serán fértil humus para la producción literaria del escritor leonés.

Toda la familia vivía en la casa consistorial del pueblo. Y es justo en esa casa que, gracias a su innata «predilección por fabular»⁶⁷, un Luis Mateo Díez aún niño, empieza a «inventar historias, contarlas y, a partir de un momento, hacia los doce años, a escribirlas»⁶⁸, ayudado por su hermano Antón. El autor ha señalado con frecuencia que era consciente desde muy joven de su necesidad de escribir, hasta casi considerarla una obsesión:

Yo escribía, escribía y escribía, y creo que cuando tienes una manía como ésta, que te surge con naturalidad, entonces se te hace menos problemático. Yo siempre he sido un maniático de esto. [...] Y, por otra parte, nunca escribí esa cosa que a lo mejor al comienzo suele ser más normal, no he escrito diarios. Nunca he escrito cosas que me pasaran a mí mismo, siempre me ha gustado inventar otro tipo de mundos. Y eso, el escribir, nunca me problematizó.⁶⁹

Sin embargo, se puede concluir que su predilección por la literatura nace, en realidad, a partir de una mezcla de factores que resultan complementarios; como la enseñanza de los clásicos en la escuela – nunca leídos, sino escuchados (Díez recuerda a menudo el caso de *El Quijote*, cuyas hazañas llevaron al escritor a la revelación de que el Caballero de la Triste Figura, en realidad, era un antihéroe) –, las particularidades de

⁶⁷ MARCHAMALO J., “Luis Mateo: el hombre que fabula”, en *Turia: Revista cultural*, Nº 93-94, marzo-mayo de 2010, p.272.

⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁹ MONTERO ROSA, “El mentiroso domesticado”, *El País Semanal*, Nº 534, 5 de julio de 1987, p.22.

la tradición oral⁷⁰ y, como se ha mencionado, la influencia del padre que, gracias a su trabajo, lograba mantener estimulantes contactos culturales (Morilla Trujillo, 2000: 18).

En 1954, debido a la designación de su padre como secretario de la Diputación, se muda con su familia a León, donde estudiará en un instituto religioso. Luego se trasladará a Madrid para comenzar sus estudios de Derecho y volverá allí en 1967, después de un período de estudios en Oviedo (ciudad en la que nació su gran admiración por el escritor mexicano Juan Rulfo, como resultado de la lectura de la colección de cuentos llamada *El llano en llamas*⁷¹), para concluir la carrera e ingresar a la escuela de cine. Sin embargo, a partir de 1970 comenzará a trabajar en el Ayuntamiento de Madrid donde pasará toda su vida laboral, pero siempre sintiéndose ante todo escritor, enfrentándose a los más diversos géneros literarios, desde la poesía hasta los ensayos críticos en los que muestra su forma de ver el universo de la literatura, pasando por la novela, la novela corta, el cuento y el microrrelato.

Un universo literario muy variado y, por esto, aparentemente difícil de gestionar, que sin embargo, el mismo autor gobierna con pericia: en muchas ocasiones ha declarado que en realidad dedica un tiempo considerable al diseño de sus obras – aunque en el pasado se definió a sí mismo como «escritor de fin de semana» (Marchamalo, 2005: 220), «de por la tarde» o «de primavera-verano-otoño» (del Val, 2010: 305-306) debido a los compromisos de trabajo –, en particular aquellas que requieren una muy amplia perspectiva global; me refiero de forma específica al caso de las trilogías o series de novelas cortas publicadas al cabo de un cierto tiempo unas de otras, pero cuya existencia y estructura completa ya están presentes desde el principio en la mente del escritor leonés. De hecho, más que en la mente, en la serie de cuadernos en los que el autor suele escribir todo lo que estima interesante para el desarrollo de nuevos proyectos, empezando por el título:

Soy muy *cuadernista*, y trabajo mucho las anotaciones que van desvelando la historia. Y respecto del título, yo tengo la idea de que, al menos en mi caso, es un elemento crucial de la historia que voy a escribir [...] porque el título denota o sugiere la idea poética de la historia. [...] en mi caso, la historia arranca siempre del hallazgo del título (Marchamalo, 2005:225).

⁷⁰ «Me he referido mucho a que el aprendizaje de lo imaginario lo hice desde la oralidad [...] Yo escuché mucho antes de leer, fui un niño embelesado por lo que le contaban, y enseguida hubo en mí una actitud de contar. [...] El trance va por ahí: escuchar, contar, leer, escribir». Cfr. MARCHAMALO J., “Entrevista a Luis Mateo Díez”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº 661-662, julio-agosto de 2005, p.221. Disponible para descarga en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--169/>

⁷¹ Cfr. RULFO J., *El llano en llamas*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1953.

Al considerar el título del presente capítulo, y más en concreto el lema “espejo” traído a la memoria por Carroll, es significativo que Díez eligió ese término como el *leitmotiv* de su producción literaria. Según lo sugerido por el mismo autor leonés, el de la ficción presentada como espejo de la realidad, es uno de los tópicos más explotados por la literatura a nivel global. La atracción que experimentan los escritores en la construcción de mundos alternativos ficticios a partir de la realidad cotidiana es extremadamente fuerte, y su mayor ambición, como ya se destacó, no es reflejarla con exactitud absoluta, sino suplantarla para que sea terreno fértil para su propia novela (Díez, 2005: 11), y para hacerlo – según el autor – se necesitan tres elementos:

La ficción es un espejo de la vida, un espejo que tiene a la imaginación y la memoria como elementos desencadenantes y a la palabra como elemento constitutivo. [...] Se trata de tres elementos de fácil determinación porque nos conciernen a todos los seres humanos. [...] Quiero decir, que sentirse dueño de esos elementos, más que distinguir emparenta, y compromete porque nos pertenecen a todos (Díez, 2005: 16).

El autor formula este concepto considerando la memoria y la imaginación como elementos que se encuentran «en el interior de la experiencia», y que sirven, pues, de agentes activos del proceso inventivo. La palabra, en cambio, pese a su estar indisolublemente ligada a los dos elementos anteriores, se encuentra «en el exterior». Su tarea es la de materializar esa chispa que nace del encuentro entre memoria e imaginación y convertirla en historia, novela (Díez, 2005: 17-18). En la misma disertación, Díez considera que cabe subrayar aún más y celebrar el papel esencial de la memoria en la literatura, ya que esta contribuye a su misma existencia así como a su crecimiento.

Cécile Mary-Trojani se ha dedicado a profundizar en el estudio de este factor y de su influencia dentro de la obra de Luis Mateo Díez, llegando a concluir que la memoria constituye un elemento esencial para mantener en vida la coherencia entre las obras del escritor leonés (2005: 189), que no la concibe como simple recurso estilístico ni mero mecanismo literario, sino como verdadero lugar, casi un espacio físico y virtual a la vez: el autor, hablando de la memoria, la define en varias ocasiones “almacén”, “cobijo”, “territorio” en el que se acumulan recuerdos y experiencias (algunos mecanismos, como el del archivo en *El expediente del naufragio*, adquirirían este mismo valor simbólico), pero es también un espejo donde mirar «lo que queda de lo que se vive o de lo que se sueña». Sin embargo, Díez sigue y supera incluso esta última distinción, añadiendo que

la memoria no puede ser solo esto, sino que también tiene que ser considerada «como caldo de cultivo donde se cuece todo aquello que puede llegar a adquirir encarnadura literaria» (Díez, 1999: 25).

En el primer caso – es decir, donde la memoria se considera un almacén de recuerdos y, a la vez, un espejo que refleja vida y sueño – Mary-Trojani detecta la imagen del desván, muy amada por el escritor. En más de una ocasión, en efecto, el autor destacó la influencia de este lugar dentro de sus obras, y es justo retomando esta experiencia que nace *Días del desván*, obra en la que se rinde homenaje a la infancia (época de la vida muy celebrada por Díez), a sus descubrimientos y a los recuerdos que le pertenecen:

Tan apegada tengo la imagen del desván a la memoria que con frecuencia memoria y desván se confunden en la apacible metáfora del reducto donde se guardan las cosas de la vida y el recuerdo. Fui durante muchos años – todos los que contienen mi infancia y alguno más – un consumado habitante de los desvanes [...] Pero de todos los desvanes de mi vida el mejor fue el más lejano, un reducto que yo exploré con mi hermano Antón [...] Era el desván de la casa consistorial de mi pueblo [...] Mi hermano y yo hicimos allí infinitos hallazgos⁷².

Este lugar, entonces, se considera envuelto por una dimensión mágica y encantadora; un territorio en el que el pasado puede ser traído a la luz junto con sus secretos a partir de recuerdos de épocas antiguas ahí almacenados. Y es la confusión que domina este tipo de espacio la que hace posible la comparación con la memoria, un caos que trae consigo el despertarse de la curiosidad para el misterio (Mary-Trojani, 2005:191).

Con respecto a la memoria como espejo de la realidad, en el estudio de Mary-Trojani se destaca que, si bien esta sea un lugar donde se juntan los recuerdos vistos como parte de la vida ya pasada, no todos los acontecimientos serán almacenados de forma automática: el pasar del tiempo hará posible tan solo una elección, una selección de recuerdos de vida – real e intensa – que se mezclará a esos hechos imaginarios, experimentados en el sueño, y que a menudo será el argumento de las obras de Díez (2005: 192). En efecto, el autor confiesa sentir el encanto de la mentira (obviamente ligada a la realidad del sueño) en sentido artístico: «El narrar me parece a mí que es una

⁷² DÍEZ L. M., “El libro cautivo”, en *El porvenir de la ficción*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999. Consultado en formato digital publicado por Titivillus, PDF e-book, p.66, disponible para descarga gratuita en la dirección <https://xdoc.es/qdownload/diez-luis-mateo-el-porvenir-de-la-ficcionsoc-pdf-free.html>. La primera edición impresa está publicada en 1992 por la editorial Caballo Griego para la Poesía.

manera maravillosa de mentir»⁷³. De todas formas, prescindiendo del tipo de recuerdo, hay un solo propósito: crear algo que contar.

Es diferente el caso de la memoria como “caldo de cultivo”, pues esta imagen implica casi la descomposición de una compleja masa de recuerdos en ebullición. Este proceso, casi una prueba de fuego, llevará a la superficie los fragmentos potencialmente más idóneos para su uso en la literatura, los que más se adaptan a las exigencias de la narración, y que de hecho, después de los tratos recibidos, se presentarán bajo una forma diferente de su aspecto original (Mary-Trojani, 2005: 193). Este proceso de transformación de las experiencias – ahora convertidas en recuerdos –, esa fermentación de la memoria en su totalidad, dará fruto a la imaginación: «siempre me interesó mucho esa idea de que el patrimonio imaginario de la humanidad es, en muy buena medida, el patrimonio de su memoria, que una parte sustancial de lo que ha sido el ser humano se encuentra en el espejo de las ficciones» (Díez, 2001: 23).

Todo ello se reflejará también en el lenguaje, así que el autor habla de la memoria como de «un misterioso espacio donde la palabra se alimenta» (Díez, 1999: 25). Un cosmo que, como se ha visto, puede cambiar en ocasiones su naturaleza: espejo, almacén, caldo de cultivo. Un lugar que el mismo Luis Mateo Díez confiesa no dominar totalmente, si bien lo considera su “territorio literario personal”⁷⁴. Un firmamento, casi una entidad viva, que a menudo con su poder, logra dominar el escritor, pero en sentido positivo:

Parece entonces que, en un momento dado de su elaboración, la obra escape totalmente a la voluntad del escritor, quién estaría guiado por una instancia superior y todopoderosa que le impondría su ley, una especie de genio creador que sobrepasaría las facultades del alma. Esta forma de memoria sobre la que Luis Mateo Díez ya no ejerce ningún control es comparada luego con el agua benéfica de un manantial que irrigaría la sensibilidad del escritor, dejando brotar las palabras bajo la pluma, como una liberación o una expresión sublimada (Mary-Trojani, 2005:195).

⁷³MARY-TROJANI C., “La memoria, génesis del relato en la obra de Luis Mateo Díez”, en ANDRES-SUÁREZ I. y CASAS A. (eds.), *Op.cit.*, nota 4 a pie de página, p.192. Cita original en MONTERO R., *Op.cit.*, págs.22-25.

⁷⁴ Para el autor ya no se trata de un espacio donde retomar elementos nostálgicos, sino un lugar de creatividad literaria. Cfr. MARY-TROJANI C., *Op.cit.*, en ANDRES-SUÁREZ I. y CASAS A. (eds.), *Op.cit.*, nota 5 a pie de página, p.195.

2.2 Realidad y sueño en Luis Mateo Díez: dos caras de la misma moneda

Para Díez, memoria, palabra e imaginación son los ingredientes que dan lugar a un nuevo concepto de novela, en sentido moderno. Una novela que, ya desatada y libre de un yugo que en el pasado la había atado a una reproducción fiel pero estática de la realidad – recuérdese que anteriormente la novela desempeñaba también una función informativa⁷⁵ –, hoy puede dejar esta tarea a otros medios, como la prensa, la televisión o la radio, para dedicarse a la creación de otros mundos u otras realidades, todos posibles en potencia, verosímiles, pero lejos de ser una fotografía de lo real:

Vidas de la invención, de la imaginación: universos imaginarios sostenidos en la palabra, en ese verbo narrativo que cuenta y crea componiendo otro ámbito de existencia donde, por supuesto, podemos contrastar la medida de lo que somos, las metáforas de nuestra condición (Díez, 2005: 12).

Luis Mateo Díez se coloca entonces en esa categoría de escritores quienes a partir del siglo pasado lucharon para superar las concepciones decimonónicas del realismo y del naturalismo; pero sin quitarle el enorme valor que habían tenido en el siglo anterior, sino al contrario, renovándolas sacando savia de otros modelos de realismo basados en la literatura universal, o de su evolución, como podría ser el expresionismo, que tanto peso tendrá en su obra⁷⁶. Santos Alonso destaca que el siglo XIX había sido a la base del desarrollo de la novela moderna, pero que, por ese motivo, cada intento de superar su importancia y sus mecanismos, el último de los cuales quizá sería el uso de experimentalismos textuales y discursivos extremos (que también llevaban a la producción de textos excesivamente fluidos, con ausencia total de puntuación) a partir de la última década de los sesenta, habían causado el alejamiento general de los lectores, para quienes algunos textos resultaban difíciles de entender, y, en consecuencia, la

⁷⁵ De hecho, hablando de la novela dentro del contexto decimonónico, Díez afirma que: «conquistaba la madurez y era el espejo de la sociedad que la sostenía: el espejo de una época, de una realidad, de un mundo [...], en aquellos tiempos de precarios medios de comunicación social cumplía, además, una encomienda informativa: integraba en su materia imaginaria, con mayor o menor equilibrio, una importante información sobre el mundo y la sociedad donde nacía y se difundía.». Cfr. DÍEZ L. M., “La novela y la vida”, en *El porvenir de la ficción*, p.13.

⁷⁶ El mismo Díez, durante una conversación con Santos Sanz Villanueva, al referirse a la evolución de su escritura a partir del paréntesis realista, declaró: «yo era alguien que me planteaba la escritura con una perspectiva de porvenir, de futuro, de sujeción a un camino por el que intentaría transitar. [...] Yo me siento en la tradición nuestra, o sea en la tradición española, en la tradición que pertenece a nuestra lengua. Pero soy de los que creen [...] que muchas son las lenguas y una literatura.». Cfr. SANZ VILLANUEVA S., “Conversación con Luis Mateo Díez”, *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, Vol. 24-25, Nº 2-1, 2015, p.32.

supuesta muerte de la novela (1994: 12). En efecto, se sentía la necesidad urgente de rescatar una modernidad que por demasiado tiempo había parecido aplastada bajo el peso del franquismo y del realismo social de los cincuenta a través de un radical cambio de rumbo hacia un cosmopolitismo absoluto. Todo ello conllevaba entonces el rechazo no solo de referentes reales (sociales e históricos), sino también y sobre todo provinciales.

Los que impidieron la muerte de la novela fueron, a partir del fin de los años setenta y durante los ochenta, esos novelistas en lengua española – no solo españoles, sino también hispanoamericanos, como se lee en la misma disertación de Alonso –, que más supieron distinguirse gracias a procedimientos literarios muy eficaces. Con este fin, Asunción Castro Díez destaca «una vuelta a los modelos tradicionales de narrar, al argumento y a la vinculación de la novela con un espacio histórico reconocible» (2016: 415). Entre los autores mencionados por Alonso aparece también Luis Mateo Díez quien – como harían otros escritores cercanos a él como Merino, Aparicio o Llamazares – optaría por recobrar procedimientos tradicionales para sus obras.

Entonces, se afirma un nuevo concepto de realismo, a años luz de distancia del anterior, que en esos años se denominó *realismo complejo, enriquecido*. Esta visión, en vez de lograr la objetividad a toda costa, sugiere una gama de diferentes perspectivas de la realidad. Ahora la novela ya no está ligada a esa realidad forzosamente objetiva y opresiva propia del realismo del siglo pasado. Merino, por su parte, afirma que «La realidad se compone, por una parte, de hechos, relaciones y normas, pero, por otra, incluye lo imaginario, que es patrimonio de la novela, precisamente lo imaginario construido mediante la pura materia de las palabras» (Alonso, 1994: 13). Y así se consolida otra vez la visión de Díez – que ve la literatura como la suma de varios elementos – en la que la realidad, la vida de todos los días, juega con la imaginación y el sueño, y se mezcla con ellos, pero siempre con coherencia, como subraya Alonso:

Apurar la visión de la realidad y llevar el realismo al límite, hasta las fronteras de lo extraordinario, de lo raro, de lo extraño y de lo sorprendente, ha sido su [de Luis Mateo Díez] objetivo narrativo a lo largo de varias novelas y varios libros de cuentos. [...] pero nunca adelgazando los términos como para correr el riesgo de llegar al territorio de la inverosimilitud, pues, ante todo, el referente será siempre la realidad (1994: 13).

En este sentido, Díez puede considerarse un escritor completamente realista⁷⁷, que no cede a la observación de una sola dimensión, la de la realidad pura y simple, sino alguien que junta varias realidades que se influyen y se contagian mutuamente, poniéndolas frente a los ojos del lector. El crítico concluye entonces apuntando que este nuevo concepto de realismo, al que cada autor que aprovecha su potencial entrega matices diferentes, se coloca casi en una corriente abarcadora, en la que los elementos más diferentes – reales, oníricos, imaginativos – llegan a conjugarse en armonía, creando interferencias que engendran atmósferas misteriosas, indefinidas, y en ocasiones herméticas (1994: 13).

Darío Villanueva añadiría que la evolución literaria que se observa en esos años, más en el área de la novela que en la de la poesía, y que nombrará justamente “transición novelística” (1987: 19), sería el fruto de los esfuerzos de la que Santos Sanz Villanueva identifica como generación del 68 de la narrativa española contemporánea⁷⁸, que tiene muchísimo en cuenta «la recuperación de la fuerza atractiva del relato». Además, según López-Casanova la «*imaginación, composición y escritura* rigurosa (rica, fluyente) podrían ser, acaso, los fundamentos básicos sobre los que levanta su narrativa esta generación» (1994: 15).

2.3 Vuelta a las raíces: el “grupo leonés”, la provincia y la tradición oral

Generalmente, los autores representantes de la generación del 68, activos a partir de 1970, nacieron todos entre 1935 y 1950, y por algún tiempo fueron agrupados – aunque

⁷⁷ «Siempre me he sentido halagado cuando se me califica de escritor realista, para mí es un punto de referencia inexcusable, pero probablemente soy de los escritores más irrealistas del país. Mi realismo bebe del expresionismo, de lo valleinclanesco y dadaísta, y también de la literatura del absurdo». Cfr. DÍAZ DE QUIJANO F., «Luis Mateo Díez: “Soy un viajante de comercio en mi mundo de ficción”», *El Cultural*, 6 de abril de 2017 [entrevista]. Disponible en <https://www.elcultural.com/noticias/letras/Luis-Mateo-Diez-Soy-un-viajante-de-comercio-en-mi-mundo-de-ficcion/10649>, consultado el 31 de julio de 2018.

⁷⁸ Sanz Villanueva acuñó ese marbete tras haberlo utilizado por primera vez en 1986 con ocasión de la primera edición de las jornadas *Panorama de narrativa española actual*. El mismo crítico formalizó el término en su artículo titulado «Generación de 1968», publicado en *El Urogallo*, Nº 26, junio de 1988, págs.3-60. Posteriormente, el artículo fue ampliado con una disertación intitulada «La generación novelesca del ‘68» publicada en la revista *Narrativa Hispánica*, Universidad Complutense de Madrid, 1990, págs.51-67. No obstante, cabe señalar que dicha expresión no ha conseguido cuajar en la historiografía literaria.

nunca de forma unánime, sino más bien minoritaria – como ejemplos de “posmodernidad” o “realismo mágico”.

Es dentro de esta nueva generación donde encuentra su lugar, con mucho éxito, un nuevo colectivo, cuyos miembros más conocidos – Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y José María Merino – pese a sus estilos muy diferentes, están vinculados por una profunda amistad, nacida a partir de los años setenta, por ciertas lecturas comunes y por el interés por lo oral. Además de los escritores mencionados, dentro del grupo se colocan a menudo otros autores – si bien pertenezcan de hecho a una nueva generación – que no comparten con los anteriores «la cronología, tanto de la vida como de la obra», como Julio Llamazares, quien publica su primer libro en 1985. Se podría incluso emparejarles con Antonio Pereira que, aun siendo mayor que ellos y aunque había empezado a publicar antes, fue un gran narrador oral que practicó del mismo modo la costumbre del filandón

Conocido aún hoy como el “grupo leonés”, sus integrantes tienen antes que nada como foco común su región de origen, o sea la provincia de León, y, sin duda, algunos puntos específicos que identifican su visión literaria. En su ya mencionada disertación, López-Casanova ofrece un análisis sintético de la poética del grupo, distinguiendo cuatro puntos básicos:

a) alta consideración, dentro del relato, para la tierra natal⁷⁹ (o más en general para la provincia con sus ciudades) y sus ritualismos sociales;

b) integración tanto de elementos folclóricos, pertenecientes a la literatura popular y oral, como también de componentes relacionadas a una dimensión mítica y simbólica, a través el uso de «muy variados registros, funciones y valores» (1994: 15);

c) presencia de la llamada “fantasticidad” (lo que denominamos *lo fantástico*), factor esencial para la creación de un relato que logre fusionar, como se ha expuesto anteriormente, sueño y realidad, al fin de sorprender el lector;

d) y, finalmente, se pone de manifiesto la fuerte ascendencia que narradores hispanoamericanos de la estatura del argentino Jorge Luis Borges y del uruguayo Juan Carlos Onetti han tenido sobre el grupo.

⁷⁹ «El escritor leonés parece que es muy de la tierra, en sus novelas siempre acaba apareciendo León por algún sitio». Cfr. LORENZANA B., “Entrevista a Juan Pedro Aparicio”, *Leer*, Nº 126, septiembre de 2001, págs.29-32.

Si bien los primeros dos puntos enumerados se refieren a la recuperación de elementos folclóricos relacionados con el territorio del noroeste (un concepto que debemos a Pereira, intentando relacionar a los escritores bercianos con los gallegos), cabe especificar que la aspiración del grupo, o mejor su pretensión intelectual, no es la de reproducir una literatura por así decirlo “rural” o “campesina”, sino la de ofrecer una nueva visión en que, citando a Aparicio, se pueda asistir «a la incorporación de los principios de la literatura universal a la española»⁸⁰. Así pues, se pretende proponer un relato lejos de las modas pasajeras del experimentalismo de la época y que, por el contrario, sobresale por una vuelta al cultivo de ciertas formas tradicionales de la narrativa hispánica, aunque derivada de lo que Mabel Brizuela define como «resignificación crítica del realismo» (2003: 6). Cada autor, por mucho que lleve consigo su propia huella, mantiene aspectos comunes con los otros, teórica y estilísticamente: aspectos comunes que validan su condición de grupo. La misma Brizuela, convencida del papel fundamental que tiene la memoria dentro del grupo, resume perfectamente la visión de la vida que tienen sus miembros y describe su forma peculiar de contarla a través de la expresión “estética de la realidad” (2000: 66):

Para Díez, Merino y Aparicio la escritura abre una nueva dimensión de la realidad, ilumina sus zonas oscuras, ensancha el mundo. La escritura, con su potencia fabuladora, desvela lo misterioso a través de un elemento insustituible: la palabra. Ella descubre esa “otra” realidad por vía de la imaginación que, a juicio de nuestros escritores, es otro ámbito de conocimiento. La “estética de la realidad” supone un compromiso con la realidad a través de la superación del retrato documental y del verismo fotográfico para adentrarse, en otro plano, en otros ámbitos, a los que se accede desde una visión totalizadora que sólo puede darse por vía de la memoria. Porque, ¿qué es la memoria sino esa región fronteriza entre la experiencia y la imaginación? La “estética de la realidad” postula, en definitiva, una “literaturización” de la vida a través de la palabra porque – como decía Sabino Ordás – «es necesario alambicar lo real, lo vivo, para destilarlo en nueva realidad también viva, también palpante y entreñada»⁸¹.

Queda claro, entonces, que aunque Díez no se considere un escritor realista en el sentido más pleno, admite que sus novelas tienen muchos compromisos con la vida porque como novelista su misión es contar la vida⁸², llegando a utilizar la fórmula de

⁸⁰ AA.VV., “Encuentro de narradores leoneses”, *Ínsula*, Nº 572-573, agosto-septiembre de 1994, p.6.

⁸¹ Cfr. ORDÁS S., *Las cenizas del fénix*, León, Diputación de León, 1985, p.39.

⁸² *Vid.*, al respecto, la entrevista titulada “Conversación con Luis Mateo Díez” que el autor concedió el 29 de noviembre de 2011 a *Cervantes TV*, emisora web del homónimo Instituto, con motivo de la publicación de su novela *Pájaro sin vuelo*. Disponible en <https://videos.cervantes.es/conversacion-con-luis-mateo-diez/>, consultado el 21 de marzo de 2019.

“realismo metafórico” para definir su estilo⁸³. Con este fin, superpone a una base de realismo, que permanece como una constante de su obra, varias distorsiones que – sin crear hipérbolos en términos absolutos – dan lugar a una especie de “dimensión alternativa”: «Ese territorio que alumbra – a modo de espejo significativo y hasta inquietante – un fulgor de surrealidad, un límite que está en lo imaginario pero que proviene de lo real y apenas lo desborda»⁸⁴. Una contraposición – o, mejor dicho, un acercamiento – tan evidente entre vida real e imaginaria no puede dejar de reconectar la obra de Díez a la de Cervantes, del cual el autor leonés reutiliza – además del ya mencionado «contraste entre realidad e imaginación y la lúcida locura» (Valls, 1989: 35) – los temas de la búsqueda o del sentido del humor, por sólo mencionar algunos de ellos.

De esta edificación de la realidad no escapa tampoco la estructuración de las ciudades donde transcurren sus historias. La ciudad, no sólo la gran metrópoli, sino también la provincia, ha sido siempre un lugar muy utilizado dentro de la novela, desde el siglo XIX, cuando su uso era, por así decirlo, instrumental a la crítica de la sociedad burguesa que dominaba: la ciudad con sus habitantes son elementos que se complementan y respaldan entre sí y que devuelven la imagen de la realidad de una época. Por lo tanto, es muy lógico que esta interrelación sea utilizada con éxito por la novela realista y naturalista (Castro Díez, 2016: 409). El de la realidad de la provincia es un ambiente caracterizado por preceptos sociales rígidamente arraigados. Un entorno en el que todos sus protagonistas se adhieren a determinados comportamientos, bajo pena de “expulsión” del espacio compartido, el de la pequeña sociedad urbana. La novela realista con sus mecanismos piensa recriminar públicamente el arquetipo de la ciudad de provincia, donde el mantenimiento de las apariencias es esencial. El paradigma de la novela que cuenta una ciudad alienante para el individuo permanece en boga, con éxito alterno, durante toda la posguerra española, sobre todo en los años cincuenta y sesenta, momento en que se empezará a mencionar el llamado realismo social, para luego encontrar su definitivo ocaso, como hemos visto, a comienzos de los sesenta, cuando, estinguida la necesidad crítica de los escritores de devolver su propia

⁸³ En este sentido léase la notable aportación de Luis Mateo Díez en su totalidad. Cfr. Díez L. M., “Novela: realidad y fantasía, una reflexión”, en AA.VV., *Narrativa española actual. Primeras Jornadas de Literatura sobre realidad y fantasía en la narrativa actual española*, Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, págs.13-19.

⁸⁴ Díez L. M., “Tres textos y tres citas”, en *El porvenir de la ficción*, p.28.

experiencia de la dictadura en su mundo literario, sale a la luz un tipo de novela que, debido a sus temas muy despreocupados y lejos de los que caracterizaban la literatura inmediatamente previa, se clasificará como “light”⁸⁵ por muchos críticos.

A partir de estas breves consideraciones, queda claro que el trato que Luis Mateo Díez dará a la ciudad, especialmente la provinciana, se basará en principios distintos por completo y que incluso se diversificarán a lo largo del tiempo.

Existe otra particularidad que pertenece a esta concepción de espacio, el de la ciudad de provincias, y está conectada a la dimensión lingüística y a los rasgos de una tradición oral muy viva en el imaginario literario del escritor, ya que experimentada en primera persona y vinculada a la «memoria de la propia literatura, la tradición que la constituye, la conciencia de esa tradición a la que se pertenece»; todos los factores que enseñan con mucha claridad lo importante que es para Luis Mateo Díez la conciencia de la centralidad, dentro de su obra, de las herramientas del propio idioma, tanto a nivel estructural como a lo expresivo (Díez, 2005:21). Nótese, pues, que la dimensión lingüística y la territorial son íntimamente interdependientes.

Es un hecho ampliamente reconocido por la crítica que la oralidad es un elemento fundacional de la obra de Luis Mateo Díez y que él mismo la clasifica como medio a través del cual la literatura llegó a su vida (Díez, 2005: 22); por último, el valor ancestral que el escritor le otorga la conecta indisolublemente al ámbito de lo preliterario. El escritor considera la oralidad una herramienta muy poderosa, porque su papel es el de recuperar y preservar en la memoria lo que la colectividad del pueblo considera valioso, que merece ser recordado (Pineda, 2018: 139): se trata de dos elementos – oralidad y memoria – que, creando una unión, «fomentan la conservación de la cultura literaria a pesar del transcurso del tiempo»⁸⁶. No es una casualidad, pues, si en un ensayo sobre la literatura popular leonesa realizado en colaboración con Miguel Domínguez Rodríguez y José María Merino, Díez argumente que en nuestros días gran parte del prestigio de la palabra hablada ha desaparecido, aplastado por el papel de la palabra escrita y el acuciante poder de las imágenes. En todo caso admite que:

⁸⁵ Por supuesto el tema en cuestión está marcado por fases y elementos mucho más complejos, pero al no ser el elemento central de nuestro análisis, la cuestión ha sido sólo perfilada.

⁸⁶ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, M. – DÍEZ L. M. – MERINO J. M., “Una introducción a la literatura popular leonesa”, *Tierras de León*, Vol. 20, Nº 38, marzo de 1980, p.39.

durante milenios la palabra desnuda fue el único vehículo de transmisión y todavía en algunos lugares conserva parte de su fuerza. Palabra y memoria combinan un prodigioso mecanismo conservador y transmisor de la cultura literaria. [...] Mediante la palabra, el recuerdo y la repetición, las narraciones adquieren vigencia social⁸⁷.

El autor se reconoce como deudor frente a sus orígenes con respecto a su producción literaria, a la totalidad de su trabajo, y por eso su reto es «emular el poder de encantamiento propio de los relatos orales» (Dobrowolska de Tejerina, 2008: 92). A este propósito, Maria Vittoria Calvi afirma precisamente que en la oralidad «se asienta todo su [de Luis Mateo Díez] edificio narrativo, y que se configura como memoria infantil de una experiencia vivida, determinante de la vocación literaria: las reuniones de vecinos al amor del fuego, en las que se celebraba el rito de la narración oral» (2003: 1). El autor devuelve fuerza vital a dos términos dialectales – *filandón* y *calecho* – reuniones en las que se realizaba la magia de la oralidad, y en diferentes ocasiones, como en *Relato de Babia* – libro de viajes (Morilla Trujillo, 2000: 20) a caballo entre una Babia imaginaria y mítica y la real, situada cerca de León – le rinde homenaje:

Es la estancia de una reunión que se produce, noche tras noche, con la seguridad de la costumbre, no como algo accidental, sino con ese indeclinable sentido ritual de las reuniones vecinales. [...] Es una experiencia que me sumerge en el doble juego del que cuenta y del que escucha, en la fascinación de algo muy intenso y primitivo.⁸⁸

Éstos términos indican dos importantes instituciones muy arraigadas en la sociedad rural del pasado y presentes en toda la Península Ibérica, en particular en las zonas del norte y aún más en la comarca leonesa: después de una largo día de trabajo los miembros de la familia, y hasta el vecendario entero, se reunían para contarse historias transmitidas desde épocas muy lejanas, sobre todo durante las largas noches invernales y nevadas⁸⁹, eran «reuniones invernales al calor de la lumbre donde se ponía en marcha la memoria colectiva» (Castro Díez, 2005: 50). En realidad en las diferentes zonas de la

⁸⁷ *Ibidem*, págs.39 y 40.

⁸⁸ Díez L. M., *Relato de Babia*, León, Papalaguinda, 1981; en 1991 Espasa-Calpe publicó una nueva edición reformada y definitiva. La cita está tomada de esta última edición, p.35, que tiene un brillante prólogo de Ángel G. Loureiro incluido también en el volumen CASTRO DÍEZ A. y HERNÁNDEZ, D. (eds.), *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*, Santa Cruz de Tenerife, La Página, 2003, págs.387-398. Hay otra edición, con prólogo de María Payeras Grau, publicada por Ámbito en el 2003.

⁸⁹ Al respeto léase el fascinante y bien documentado ensayo propuesto por Irene Andres-Suárez en el cual, además de las características formales de los dos fenómenos presentados, se propone un análisis etimológica del que se desprende que no se trata de sinónimos perfectos, en cuanto «la “reunión de vecinos” a la que se refiere *filandón* es “después de cenar” y se prolonga durante la noche, mientras que la que tiene que ver con *calecho* es siempre “antes de cenar”. ANDRES-SUÁREZ I., “El *filandón* y el *calecho*”, en ANDRES-SUÁREZ I. y CASAS A. (eds.), *Op.cit.*, págs.63-82. Cita p.74.

península, el mismo tipo de manifestación recibe diferentes denominaciones, aunque el fin último que lleva a su realización es siempre el mismo: el instinto a la socialización y la necesidad de contar y escuchar, sea con propósito lúdico que de aprendizaje. En uno de sus ensayos, Irene Andres-Suarez señala como estas instituciones rurales, este tipo de reunión «plurifamiliar y multigeneracional, que se remonta a una época ancestral», (2005: 63) entretenía a los adultos, pero para los niños constituía una herramienta imperceptible aunque formidable de aprendizaje, sea de los valores y de la cultura de pertenencia que de la literatura oral, hasta al punto que, refiriéndose precisamente a los *filandones* y a los *calechos*, el mismo Luis Mateo Díez «les atribuye un poder pedagógico y hasta vocacional»⁹⁰. Asimismo le reconoce el mérito clave de haber contribuido a la supervivencia de costumbres, legendas, romances y narraciones de época primitiva: el hecho de transmitir oralmente estas narraciones, le salvó el olvido:

Y en invierno hacíamos una cosa que se llamaba filandón, en tres o cuatro casas, después de cenar, en las cocinas. Y allí se charlaba, personas que leían bien decían lo que leían, que no había tele ni había radio ni había nada. Romances cuántos contaban los viejos, y coplas y cuentos y las historias más peregrinas, esas de cuando el mundo todavía no lo era ni los prados y las vegas habían aparecido en Babia. También cosas que pasaron a nuestros mayores y asuntos picantes, de mucha gracia.⁹¹

De hecho, la mayoría de los asuntos aún hoy aprovechados por la literatura universal, y, como es evidente, por el escritor leonés, no son nada más que derivaciones de los *topoi* clásicos, en un primer momento transmitidos oralmente y después en papel, a lo largo del tiempo. En concreto, la literatura popular de las regiones del norte de España se siente muy cercana a la literatura oral y a sus referencias, por lo tanto los autores relacionados con la misma – conscientes de cuanto la modernidad ponga en peligro la supervivencia de las costumbres locales, como las de los *calechos* y de los *filandones*– tratan de proteger su integridad en el tiempo y de mantenerla viva a través de sus textos.

Si bien el influjo de la oralidad de los *filandones*, manifestaciones tan íntimas y familiares, deja una marca indeleble en sus primeras novelas y cuentos a través de los referentes relacionados con la realidad y, por supuesto, con la vivencia del autor, en las obras siguientes se abandona el dato “real” por el “verosímil”, para crear mundos

⁹⁰ *Ibidem*, nota 3 a pie de página, p.64.

⁹¹ DÍEZ L. M., *Relato de Babia*, p.138.

ficticios con coordenadas propias, pero siempre teniendo en cuenta la dimensión lingüística oral:

En ellas no se limita a un empleo más o menos anecdótico de la oralidad. Ésta se manifiesta en la incorporación de temas y motivos de raíz folclórica y legendaria, se relaciona con la recurrencia a la memoria como motor de la fabulación, condiciona un modelo de novelas muy dialogado, poblado por múltiples personajes que cuentan historias insertas en la narración principal, y por consiguiente llega a afectar tanto a la estructura como al lenguaje (Castro Díez, 2005: 52).

En segundo lugar, al analizar habla y oralidad en la novela *Camino de perdición*, y señalando la relevancia que Díez otorga al diálogo – concebido como herramienta para el desarrollo narrativo – la lingüista Dolors Poch Olivé detecta algunos elementos que se pueden considerar distintivos de la obra del narrador leonés. En particular, subraya lo importante que es para Díez permitir al lector tener conocimiento de elementos como el tono y la entonación de varios de los personajes, o incluso su timbre de voz, con el objetivo de mejorar la fluidez narrativa y otorgar al texto naturalidad y credibilidad (2005: 229).

Lopez Molina destaca el uso por parte de Díez de los que denomina, simplificando, “leonesismos” (2005: 30), es decir toda una serie de términos relacionados con diferentes sectores de la cultura local (de la comida a la vegetación, pasando por el trabajo campesino) que el autor utiliza para preservarlos de una desaparición impuesta por una civilización industrial demasiado arrogante. Como afirma Castro Díez, el trabajo que el escritor leonés lleva a cabo a nivel lingüístico es comparable al de un orfebre que utiliza un léxico casi perdido – el dialectal – pero sumamente rico en matices, mezclándolo con un lenguaje literario para crear una realidad ficcional armónica (2005: 60). Precisamente por ello el escritor es muy consciente del significado de la elección terminológica durante el proceso constitutivo de su “edificio narrativo”:

Creo que soy un escritor que hice [...] un buen acopio de conocimiento de las palabras a través de la lectura [...] sobre todo de la gran literatura francesa, rusa e italiana [...] Soy un convencido de que [...] la construcción de un universo imaginario sólo se puede conseguir plenamente cuando se encuentran las palabras que ese universo pide. [...] Estoy convencido de que la lengua se aprende en la vida, y en los grandes escritores y en la tradición literaria a la que perteneces (Marchamalo, 2005:224).

El utilizado por Díez es, pues, un vocabulario que proviene de sus estudios clásicos y de su formación académica, pero también de su rico legado cultural aprendido durante

la infancia y la adolescencia y celosamente guardado. Un acerbo cultural que el escritor siempre ha valorado de forma especial. Por este motivo el uso de términos locales, que el autor utiliza en sus obras, nunca llega a ser artificial o ficticio sino que depende de la hábil utilización de ambos registros lingüísticos⁹². Como ha destacado Lopez Molina se registra la presencia masiva de dicho vocabulario en las fases descriptivas o cuando las historias contadas están relacionadas con el terruño⁹³, pero en los diálogos o cuando la acción se desplaza en la ciudad, su uso es muy limitado (2005: 30). Todo esto se produce sin que al lector, el que potencialmente no conoce de primera mano la realidad local descrita en las obras de Díez, se le deniegue la posibilidad de seguir en concreto y con claridad los hilos de la historia: es decir, el hecho de que la referencia geográfica y su lenguaje sean altamente “específicos”, no afecta de ningún modo a la coherencia de las historias que el autor propone, ya que uno de sus propósitos es, como ya se ha dicho, llegar a lo universal a partir de lo particular.⁹⁴

Como conclusión, me gustaría presentar el punto de vista que Dolors Poch Olivé utiliza como colofón a su propia investigación, antes mencionada, y en el que pone en relación a Luis Mateo Díez con Galdós. La lingüista insiste en lo esencial que es para ambos autores el habla que los personajes utilizan en las respectivas novelas. Aunque escriban en períodos muy diferentes y distantes, mediante recursos lingüísticos y técnicas diferentes (téngase presente que estamos comparando la novela del siglo XIX con la de la centuria siguiente), en ambos la atención a la reconstrucción de un habla lo más cercano posible a lo real es una prioridad. Sin embargo, hay una diferencia notable: si para Galdós la adherencia al habla cotidiano, real, es totalizadora – mediante el uso de giros coloquiales e, incluso, vulgares o el intento de reproducir en el papel hasta la pronunciación –, como se ha señalado, la peculiaridad de Díez en este ámbito concreto

⁹² «Busco siempre un equilibrio entre lo literario y lo cotidiano. Una vez aceptados los inevitables grados de artificio que siempre existen en los diálogos de una novela, me gusta que haya giros coloquiales. En el acierto de ese equilibrio es donde reside la credibilidad de la novela». Cfr. BRAVO J., “Luis Mateo Díez, la memoria de la tierra hecha novela”, *ABC Literario*, Nº 306, 13 de diciembre de 1986, p.9.

⁹³ Nótese la profusión de topónimos y antropónimos – en parte reales, pero poco conocidos, y en parte inventados – que Díez presenta y que, preservando al mismo tiempo la estructura fonética castellana, son percibidos por el lector como extraños: «El lector abrumado por la abundancia de apellidos extraños de los personajes de sus novelas debe darse una vuelta por la rica toponimia de Babia, Lacia, La Omaña y otras comarcas leonesas. O repasar las páginas de *Relato de Babia* para encontrar las claves de determinados giros, voces, o la abundancia léxica con que se nombra cada accidente geográfico» (Castro Díez, 2005: 60-61).

⁹⁴ Cfr. VALLS F., “Las fábulas de Luis Mateo Díez”, *La Página*, Nº 1, 1989, págs.25-36.

es la de recuperar los rasgos de un lenguaje natural, cotidiano, real, pero partiendo de una reelaboración (2005: 230).

Todos estos elementos hacen que sea particularmente difícil, pero al mismo tiempo fascinante, trazar un mapa claro de la producción literaria del autor. Por ello, con objeto de comprender con mayor claridad la evolución temática y literaria del escritor leonés, es imprescindible dar una concisa pero eficaz visión general de la *opera omnia* de Luis Mateo Díez, desde inicios hasta hoy.

2.4 Los comienzos: *Claraboya*, la poesía, el encuentro con Sabino Ordás

Aunque la carrera literaria de Luis Mateo Díez esté indisolublemente ligada a la ficción literaria y al arte de contar – Juan Cruz en su presentación del libro de Luis Mateo Díez titulado *La línea del espejo* declara que su mismo nombre debe considerarse como sinónimo del término “narrador”⁹⁵ –, en el comienzo el autor estuvo más cercano a la poesía.

En los años de sus estudios transcurridos entre Oviedo y Madrid, Luis Mateo Díez – en colaboración con los poetas Agustín Delgado, Antonio Llamas, Ángel Fierro y los artistas Higinio del Valle, Javier Carvajal y Antón Díez – fundó la revista literaria *Claraboya*, de la que fue responsable en el sentido más propio del término: en efecto, el autor ha comentado que la dirección de su casa leonesa, o sea de sus padres, adonde regresaba para las vacaciones de verano, era la dirección oficial de la revista. Allí, su madre dedicó un cuarto a la “redacción”, para que pudieran trabajar sin molestias (Delgado, 2010: 199-200).

La revista se publicó en León entre 1963 y 1968 (año en que fue prohibida por la censura) en 19 números, con el deseo, por parte de los fundadores, de expresar el disenso hacia una poética que no les representaba: «Fue antes que nada fruto de una relación de amistad, el medio de expresión de unos jóvenes, en la oscura provincia de la posguerra, con inquietudes literarias y artísticas» (Delgado, 2010: 198). En la revista no

⁹⁵ «Me atrevería a apostillar que, más que narrador, se trata de un fabulador en toda la amplitud del término». Cfr. TURPIN E., “La invención y la fábula en Luis Mateo Díez: otro camino de perdición”, en ANDRES-SUÁREZ I. Y CASAS A. (eds.), *Op.cit.*, p.101.

se publicaron solo las obras de los fundadores, sino también las de otros poetas conocidos como Vicente Aleixandre y Vázquez Montalbán.

Las posiciones teóricas y las preferencias de la revista (a la que Agustín Delgado hizo una aportación fundamental) fueron declaradas de forma muy explícita en el primer volumen y radicalmente mantenidas hasta su última publicación, que coincidió con un período en que nuevos modelos expresivos estaban saliendo a la luz: se denunciaban la superficialidad de la poesía intimista, así como la depauperación de la poesía social. Al mismo tiempo, se producía un alejamiento de las corrientes más actuales, como el culturalismo novísimo que dominaba ese período (Castro Díez, 2015: 14), y se recibían nuevas tendencias europeas e hispanoamericanas (Casas Baró, 2005: 84). En estas circunstancias:

[La revista] tomó como referente renovador la generación aun no reconocida de los años cincuenta y se situó como portavoz de la generación más joven, la llamada generación del sesenta y ocho, dando en sus páginas cabida sin restricción a esos poetas. También quiso abrirse al mundo y apoyar las nuevas concepciones sobre la lírica. *Claraboya* incidió en su arranque [...] en la defensa de una poesía que fuera expresión de radical autenticidad personal (Delgado, 2010: 198).

En sus pocos años de vida, la revista tuvo una cierta resonancia, no solo en la provincia de León, sino en toda España. Sin embargo, volviendo al prólogo de José María Merino a *La fuente de la edad*⁹⁶, Carlota Casas Baró (2005: 86) advierte que la poesía de Díez, así como toda la experiencia del grupo de *Claraboya*, no se puede separar de unas precisas coordenadas espacio-temporales, las de la España provincial de la posguerra, donde se hacía necesaria la creación de una voz independiente: «Era una publicación combativa [...] y aparte del valor literario que pudiera tener, su interés estriba en que era sintomática de las preocupaciones de la juventud de entonces» (Bravo, 1986: 8). Y más: «Hay que reconocer en “Claraboya” esa cualidad de revista de aprendizaje literario, ya que de esa manera nació, de la necesidad de contrastar poemas y pensamientos, de abrir un cauce o un camino en las aventuras personales hacia otras aventuras paralelas, con los reconocimientos precisos, las búsquedas peor o mejor orientadas y las contradictorias evoluciones» (Díez, 2013a: 13).

⁹⁶ Cfr. MERINO J. M., “Prólogo”, en DÍEZ L. M., *La fuente de la edad* Madrid, Espasa Calpe, 1992, págs.9-10. La primera edición de la novela data de 1986.

A los tres años de dejar de publicarse la revista, en 1971, se publicó un volumen, editado por los mismos redactores, con el título de *Equipo “Claraboya”. Teoría y poemas*. El libro contiene el manifiesto del grupo (que Delgado definió “Manifiesto de la Poesía Dialéctica”⁹⁷), la historia de la revista y la circunstancias que llevaron a su fin. Además, constituye también una antología de los textos publicados en la revista (precedida por un *corpus* teórico) y un espacio donde se precisa racionalmente la situación literaria de la época, destacando la superación de algunas corrientes de la posguerra ya obsoletas, y donde se anuncia la salida inminente del primer libro de poemas de Luis Mateo Díez, *Señales de humo*, del que se presentan previamente veinte poemas (Lanz, 2017:250)⁹⁸. El libro salió el año siguiente formado por cuarenta y un poemas divididos en cuatro secciones. La sencillez del estilo expresivo, y por lo tanto del lenguaje utilizado, que a menudo se desliza de manera agradable hacia el coloquialismo, el uso de refranes y frases hechas, así como la maestría de la ironía y del humor – recursos que, según Casas Baró, son un reflejo de la fuerte oposición hacia una «realidad mediocre y castradora» (2005: 88) – son en varias medidas⁹⁹ los ingredientes principales del primer y único libro de poemas del autor leonés, que respetará por completo la ideología crítica y la visión estética de *Claraboya*. Refiriéndose a *Señales de humo*, Agustín Delgado destacará la austeridad intencional de los recursos estilísticos y la ausencia total de lirismo verbal, considerándolas características distintivas de la que él mismo denomina “radicalidad formal” (2010: 202).

Ya en la época aurea de la revista, el estilo de Luis Mateo Díez se destaca del de sus amigos redactores por su proximidad a la poesía narrativa; además, el mismo Díez confesó que siempre se sintió “víctima” del encanto de lo apócrifo como herramienta literaria: «Yo era narrador y lo que seguí haciendo siempre fue narrativa. Me buscaba siempre los subterfugios para intentar hacer apócrifos o disimular mis poemas como en la voz de un intermediario» (Lanz, 2017: 248). Al referirse a su propia creación poética,

⁹⁷ «Una lírica de carácter narrativo [...] que pretendió ser expresión fiel y sincera de una realidad inmersa en el devenir histórico, resultado de la dialéctica entre lo subjetivo y lo objetivo, esto es, entre el hombre y su entorno» (Casas Baró, 2005: 85).

⁹⁸ Como evidenciado por Lanz, con el supuesto de poner en discusión el aparato social de la época, el autor utiliza la ironía como si fuera un lenguaje en código (los señales de humo del título), dirigiéndolo a «a un grupo de heterodoxos iniciados en su comprensión» (2017: 250).

⁹⁹ Para más detalles *vid.* LANZ J.J., «Poetas en tiempos de penuria. La poesía de Luis Mateo Díez y José María Merino: “Señales de humo” y “Cumpleaños lejos de casa”», en ENCINAR Á. y CASAS A. (eds.), *El arte de contar: los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Madrid, Cátedra, 2017. Siempre del mismo autor, cabe señalar el libro *La revista “Claraboya” (1963-1968): un episodio fundamental en la renovación poética de los años sesenta*, Madrid, UNED, 2005.

Díez hasta llegó a afirmar: «Aborrezco lo que hice por aquel entonces. Eran los tiempos de *Claraboya*. Escribí unos poemas absolutamente impresentables» (Del Val, 2010: 319).

Esto no significa que el paréntesis poético tenga una importancia secundaria en el desarrollo estilístico de Díez. Mucho de los aspectos de su poesía – por ejemplo, la ironía o el enfoque crítico o «la imaginación visionaria que sustenta la creación poética» (Lanz, 2017: 261) – quedarán muy presentes en el resto de sus obras¹⁰⁰, y él mismo reconoce el ámbito poético como base de aprendizaje literario fundamental:

A mí la poesía me interesa, sobre todo, como fórmula de aprendizaje expresivo, verbal. Porque en poesía sí que hay que saber guardarse las cosas más que en otro terreno. En todo hay que ser exquisitamente riguroso. La poesía es como el límite de la expresión literaria. Entonces, a mí me vino bien como aprendizaje. Pero sólo hice *Señales de humo*; lo que he hecho después, y no he publicado, ha sido emboscado en el apócrifo (Vivas, 1985: 27).

Para Díez, tanto la poesía como la narrativa son parte de un único proceso “didáctico”: la palabra poética, que nace para inspirar la reflexión y está ligada al dominio de lo real, constituye el punto de partida, el del conocimiento preciso de la vida. La palabra narrativa, en cambio, vinculada de forma indisoluble a los mundos de la imaginación y de la memoria (en fin, al de la fantasía), sublima y reemplaza la realidad (Delgado, 2010: 203)¹⁰¹. Son emblemáticas las palabras de Luis Mateo Díez, para el cual la novela – que se alimenta de esa “vital” palabra narrativa – es una categoría literaria extremadamente dúctil que incorpora las novedades y que, fagocitando elementos y estructuras normativas de otros géneros, por ejemplo la poesía, el teatro y hasta el cine (un género con el que tiene intercambios que podríamos definir “bidireccionales”, pues las influencias son recíprocas), sabe renovarse estéticamente con elementos que antes no le pertenecían (Díez, 1994: 3).

¹⁰⁰ También José María Merino está de acuerdo con esta visión, aportando que elementos como la ironía, la tendencia a la narratividad o el gusto ya evidente por el mito son muy presentes en *Señales de Humo*, al punto de poder considerar algunos textos ahí contenidos como minicuentos o microrrelatos a todos los efectos. Cfr. MERINO J. M., “Introducción a la obra de Luis Mateo Díez”. Trabajo presentado en la 3ª Cita Internacional de la Literatura en Español. Lecciones y Maestros, Santillana del Mar, 22-24 de junio de 2009. Edición digital disponible en <http://www.fundacionsantillana.com/2009/06/23/lecciones-y-maestros-2009/>, consultado en 3 de abril de 2018.

¹⁰¹ Para un análisis sobre la diferencia entre “palabra narrativa” y “palabra poética” vid. la disertación de Luis Mateo Díez con el título “El espejo de la ficción”, presentada en 1999 en la Université de Neuchâtel durante el Coloquio Internacional dedicado a él.

Sin embargo, antes de abandonar para siempre la poesía, en 1975 publica junto a José María Merino y Agustín Delgado, una colección de poemas titulada *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*, donde, a través de un lenguaje metapoético (Morilla Trujillo, 2000: 19) y a veces valleinclanesco (Lanz, 2017: 259) se presentan las obras (desde luego imaginarias) de un grupo de poetas provinciales, acompañadas incluso de una serie de biografías apócrifas. Según Casas Baró, esta obra marca el punto de fusión entre poesía y narrativa, real y ficticio, en la obra de Díez y por lo tanto representa el punto de inflexión definitivo hacia la creación de su mundo narrativo (2005: 95).

Ya desde comienzos de la década del setenta las inclinaciones literarias de Luis Mateo Díez, ansioso por acercarse a nuevas formas de expresión, se habían encaminado hacia nuevos desarrollos. Sin embargo, en un principio, este deseo entra en conflicto con los dictados de la industria editorial de la época, que no tenía intención de bajar la guardia. De hecho, las editoriales, prescindiendo de su importancia y de la difusión de su catálogo, no querían correr riesgos publicando obras de rentabilidad incierta, por eso era costumbre seleccionar sólo autores reconocidos. Además, el éxito que en esos años estaban teniendo las vanguardias experimentales no dejaba margen a otras propuestas, como la realista (a pesar de las reinterpretaciones antes descritas) abrazada por Díez. Y es justo durante estos años cuando el “trío” Merino-Aparicio-Díez – ya fuerte de la amistad y de la complicidad literaria consolidada a lo largo del tiempo – da rienda a su pensamiento publicando en el diario *Pueblo* piezas de crítica literaria, bajo la rúbrica de un personaje apócrifo, Sabino Ordás¹⁰². La creación de una voz alternativa, detrás de la cual se ocultaba la de tres escritores, surgió de un serie de necesidades; entre la más importantes, la de localizar e identificar un referente cultural fuerte para una generación de escritores que, nacidos en tiempos de guerra, se sentían sin raíces (Castro Díez, 2015: 15) y desprovistos de un manifiesto firme de seguir:

Pertenezco a una generación bastante huérfana a la hora de reconocer maestros y, sin embargo, siempre sentí que la ejemplaridad y el magisterio eran valores importantes. [...] En la figura de Sabino Ordás se cifra el magisterio de quienes, desde la amistad y el compromiso de tantas ilusiones

¹⁰² Fue la providencial amistad y complicidad con el crítico Dámaso Santos que hizo posible que se publicara, entre 1977 y 1979, una serie de artículos firmados por un intelectual llamado Sabino Ordás, desconocido en ese entonces. Cabe señalar, además, que todas las intervenciones literarias publicadas por él durante el periodo recién mencionado, serán recogidos, en un primer momento, en 1985, en la publicación *Las cenizas del Fénix* (vid. la nota 82, p.51 del presente trabajo) y luego, (2002), la editorial Calambur presentará una nueva edición titulada *Las cenizas del Fénix, de Sabino Ordás*, ya bajo la autoría de los tres escritores.

comunes, buscamos un espejo de lucidez, una metáfora compartida que contuviera la ejemplaridad literaria, intelectual y moral, que necesitábamos (Díez, 2001: 9).

Sabino Ordás y su biografía fueron analizados y planeados detenidamente. De él se sabía que, por su afiliación a las prestigiosas *élites* literarias de carácter republicano, había pasado su vida exiliado en los Estados Unidos, trabajando como docente en prestigiosas universidades y que ahora, de vuelta en su pueblo natal leonés, ya jubilado, se dedicaba a escribir artículos de crítica literaria. Su voz iba contra las tendencias predominantes. Habida cuenta de las necesidades literarias y culturales de sus creadores, las intervenciones de Ordás reclamaban precisamente una diversificación del lenguaje y de la vida cultural y aspiraban a «denunciar una “conspiración contra la palabra” que la dictadura había ejercido en España» (Moreno-Caballud, 2010: 280). A través del trabajo de Ordás, Díez, Aparicio y Merino crean su propio manifiesto literario muy personal y con una estructura teórica bien definida. En una realidad provinciana que los mantiene alejados de las *élites* literarias populares de los grandes centros urbanos, sin maestro ni una corriente literaria sólida a la que remitirse, y contrastados por un panorama editorial que sigue concediendo prioridad a las vanguardias, sofocando cualquier otra opción literaria (y artística en general), los tres escritores transforman la figura de Sabino Ordás en la de un embajador que se hará cargo de proponer y apoyar un cambio de rumbo en el horizonte narrativo: «Básicamente se trata de la reivindicación de la narratividad más clásica frente a la impermeabilidad del experimentalismo extremo, la defensa de los mundos pequeños y conocidos como cauce perfectamente válido para la universalidad literaria» (Castro Díez, 2015: 16). Ordás reafirma, pues, el valor y la habilidad de una realidad pequeña, provincial, íntima, familiar, de lograr la grandeza. La capacidad de manifestar y de describir realidades, y la de sugerir reflexiones de orden universal acerca de la condición humana a partir de una imagen, la “limitada” de la provincia o de cualquier pequeña ciudad.

Las notables dificultades que los tres autores (y otros como ellos) experimentaron dentro del mundo editorial español de entonces se superaron, luego, sólo gracias a la ayuda de la naciente editorial Alfaguara que, apostando por ellos, les dió visibilidad por primera vez, transformándolos en figuras de relieve de la llamada “nueva narrativa española”. Así es como un “simple” personaje apócrifo – que durante una entrevista el mismo Díez definió «lleno de vieja sabiduría, un poco gruñón, un poco cazurro pero

que mantuvo una cierta lucidez de lo que es la literatura, de lo que es la ficción» (Marchamalo, 2005: 225) – ha logrado sacudir un horizonte literario ya atrapado en sus limitaciones, reivindicando la recuperación de temas y lenguajes derivados de un pasado provincial tradicional (el de las antiguas narraciones orales) pero reinterpretado a la luz de un posmodernismo muy actual (que significa posterior al de Faulkner, Kafka o Borges), impulsando así la solidez de una nación moderna – la española – que finalmente tendrá la capacidad de

exportar escritores que, como Calvino en el caso italiano, han aprendido las lecciones de la vanguardia, pero que a la vez recuperan el aliento inmortal de los cuentos populares. Como si el pasado rural y premoderno pudiera compensar con sus supuestas raíces por los extravíos de nuestro presente deslocalizado y tele-militarizado (Moreno-Caballud, 2010: 281).

2.5 Luis Mateo Díez y su narrativa breve: cuentos, novelas cortas y microrrelatos

Un paréntesis interesante y nada secundario abarca la producción literaria de Díez en el campo de la narrativa breve, tanto es así que el mismo autor admitió en repetidas ocasiones haber tenido la convicción, durante muchos años, de ser un escritor entregado sólo al cuento (1999: 46). Y a pesar de que a lo largo de los años su obra literaria ha experimentado una gran evolución y diversificación, ampliando su fama sobre todo como novelista, no hay que olvidar que la mayoría de su novelas son con frecuencia «armadas a base de numerosos cuentos y microrrelatos, así como de un fuerte componente de prosa poética» en la que siempre está presente la ya conocida influencia de los cuentos orales asimilados por el autor durante su infancia en Villablino (Valls, 2016:301). Para el autor, pues, la narrativa breve no constituye simplemente una etapa formativa que conduce a la novela, sino una constante en su producción literaria. Y no solamente, como destaca Valls, en su forma tradicional: cuentos y microrrelatos, de hecho, formarán parte integrante de diversas novelas del autor, que se remontarán a una estructura de memoria cervantina (la historia de “El curioso impertinente” o la del “Capitán cautivo” y sus amores con la mora Zoraida) y, al ir hacia atrás en el tiempo, a la de obras como *Las mil y una noches*, la colección de relatos del *Calila y Dimna* o el mismo *Decamerón* de Boccaccio.

Pudiera parecer una declaración extrema el afirmar que Díez no escoge el cuento, la novela corta o el microrrelato de forma racional, pero la verdad es que son su estilo, el grado de intensidad que quiere alcanzar y el deseo de llevar su escritura a los límites de la expresividad, a exigir el empleo de estos “recursos”. Es la meta que le da forma a la composición, que de alguna manera la elige. Es un “estado de necesidad”.

La trayectoria literaria de Luis Mateo Díez, al menos en relación con la narrativa breve, empieza con la colección de relatos titulada *Memorial de hierbas*, ganadora del premio Novelas y Cuentos en 1972 y publicada al año siguiente en la editorial Magisterio español (se señala que al cuidado de la colección que le dio nombre al título estaba Manuel Cerezales, marido de Carmen Laforet). Ya en esta obra son evidentes todos los rasgos específicos que definirán la prolífica narrativa posterior del autor. En palabras de Valls, en esta obra Luis Mateo Díez construye una realidad distorsionada, fantástica, irónica, unida a los sueños, y lo hace insertando toda una serie de herramientas y procedimientos – vinculados a los más variados autores y movimientos literarios – sobre un sustrato realista (2016: 302). Asimismo, Nicolás Miñambres afirma que muchos de los temas y motivos presentes en este volumen han tenido una continuación natural en las obras posteriores de Luis Mateo Díez¹⁰³.

El libro se compone de deiciséis narraciones y se divide en tres partes. La primera recoge textos de ambientación legendaria en los que sobresale, en varias ocasiones, la presencia de un prototípico antihéroe cuyas experiencias y gestas, en un vaivén entre lo grotesco y lo absurdo, se narran a través de párrafos (intencionadamente) breves y mediante un lenguaje cargado de un gran número de matices e inflexiones.

De carácter un tanto más experimental son las narraciones de la segunda parte (entre ellas destaca “Albanito, amigo mío”), en las que resulta evidente el influjo de los cuentos de Borges y Cortázar (Romero Tobar, 1985: 13).

Por último, la tercera parte recoge seis piezas que, quizá por su brevedad, escapan a una definición precisa y que han llevado los críticos a formular los más dispares juicios, a veces incluso contradictorios: mientras que Pablo Corbalán en el prólogo del libro habla incluso de “nuevos esperpentos”, Valls se limita a definirlos como “piezas

¹⁰³ MIÑAMBRES N., “La obra narrativa de Luis Mateo Díez”, *Anuario de Castilla y León*, Valladolid, Ámbito, 1992, págs.376-380, así en BASANTA Á., “El arte narrativo de Luis Mateo Díez: De *Memorial de hierbas* a *Camino de perdición*”, en CASTRO DíEZ A. y HERNÁNDEZ, D. (eds.), *Op.cit.*, p.99.

de menor calado” (2016: 306), destacando el tono peculiar de algunos pasajes, probablemente debido a la actitud crítica de la revista *Claraboya*.

La colección *Memorial de hierbas* resulta más significativa si tenemos en cuenta el trabajo de autocrítica y maduración que el autor ha realizado a lo largo del tiempo y que ha desembocado en un proceso de depuración de la dicha recopilación. Ya en 1989 Díez reduce el número de cuentos, que pasa de dieciséis a nueve, incorporándolos al volumen *Brasas de agosto* (cuyo título remite directamente a la obra *Feria d'agosto* de Cesare Pavese)¹⁰⁴, para un total de trece piezas que el escritor, durante una entrevista, ha estimado como los mejores trabajos escritos hasta ese entonces, afirmando: «Están todos aquellos que yo conservaría» (Arnáiz, 1989). Posteriormente, en la reedición de este último volumen dentro de la colección titulada *El pasado legendario* – algo parecido a una antología que incluye también *Ápocrifo del clavel y la espina* (su primera novela corta), *Relato de Babia* (obra heterogénea e inclasificable según una nomenclatura precisa y del que se ha hablado más arriba al observar el vínculo del autor con la tradición oral)¹⁰⁵ y los sucesivos *Los males menores* (primero fue una colección de cuentos y microrrelatos, y luego solo de microrrelatos) y *Días del desván*¹⁰⁶ (una especie de «viaje de regreso a la infancia»¹⁰⁷) –, el número de cuentos presentes en *Memorial de hierbas* y procedentes de la primera edición de *Brasas de Agosto* se reducirá a cinco, subrayando una vez más la evolución literaria del autor. Sin embargo, hay que reconocer que esta primera colección de 1973, si bien posteriormente modificada y depurada, supondrá un hito esencial dentro del panorama literario de esa época, marcando la vuelta a la cima de género con un pasado prestigioso, pero subestimado durante demasiado tiempo.

¹⁰⁴ Como se ha señalado en repetidas ocasiones, Luis Mateo Díez siempre ha manifestado su admiración por diversos autores italianos, fundamentales para su formación literaria. Al respecto *vid.* MOLLE E., “Cesare Pavese en la narrativa de Luis Mateo Díez”, en ANDRES-SUÁREZ I. y CASAS A. (eds.), *Op.cit.*, págs.117-126.

¹⁰⁵ «Estamos, pues, ante un libro fundacional, de recapitulación de una prehistoria literaria, de meditación personal y de apuesta de futuro que alumbrará nuevos proyectos sin perder sus señas de identidad», así en BASANTA Á., *Op.cit.*, págs.101-102 (Cfr. *supra* nota 103).

¹⁰⁶ Fernando Valls ha señalado que, si bien la obra fue galardonada con el Premio NH dedicado a la narrativa breve, parece arriesgado, considerando sus características formales, catalogarlo como libro de relatos. Así en VALLS F., “La narrativa breve de Luis Mateo Díez” en *Turia: Revista cultural*, *Op.cit.*, p177.

¹⁰⁷ LOUREIRO A., “La memoria vencida”, en CASTRO DÍEZ A. y HERNÁNDEZ, D. (eds.), *Op.cit.*, p.384. Para un apasionado cuanto meticuloso análisis de la obra, léase la aportación de Loureiro en su integridad.

Una curiosa homonimia vincula una colección singular de piezas de carácter mítico y encasillamiento improbable a una rica antología, ambas de Luis Mateo Díez: estamos hablando de *El árbol de los cuentos*. El título en cuestión será utilizado por primera vez por el autor en 1999 en ocasión de la publicación, para la Federación de Asociaciones de Profesores de Español, de un conjunto de cinco narraciones que incorporan en parte las características del cuento y en parte las del microrrelato. Cada pieza está dedicada a un árbol (los cinco preferidos por el autor) considerado como entidad simbólica que, de alguna forma, encierra componentes relacionados con el folclore y la tradición en general. Precisamente por ello, las piezas que componen la obra destilan las peculiaridades típicas de la tradición oral, pero vinculadas a un entorno deslocalizado y, por consiguiente, casi irreal, legendario. Pero, como Irene Andres-Suárez señala: «no hay que perder de vista que, incluso los textos que mejor reproducen la tensión y el sabor de las historias contadas de viva voz [...] están sometidos al instrumento de la palabra escrita y a la retórica propia de la literatura impresa»¹⁰⁸. Luego, ese mismo título se reutilizará en 2006 para la colección antológica que incluye *Brasas de agosto*, *Los males menores*, *El árbol de los cuentos* (1999), *Álbum de esquinas* (que antaño fue parte de *Los males menores*), *Días del desván*, *Las palabras de la vida* y *Las lecciones de las cosas*.

En el 2017, el autor publica otra colección de cuentos, esta vez inéditos, que conquista a crítica y público. *Vicisitudes*, este es el título del libro, es un conjunto de

ochenta y cinco cuentos de forma tan peculiar que por las recurrencias que configuran su atmósfera común parecen concebidos como ochenta y cinco capítulos de otras tantas novelas que componen una comedia humana con cientos de personajes en situaciones y conflictos reiterados desde la infancia y adolescencia [...] hasta llegar a la soledad extrema de viudos y ancianos cerca de la muerte. [...] Son personajes con nombre y apellido, como signo de interés por cada ser humano concreto (Basanta, 2017).

Un intenso recorrido por los hechos de la vida y las dificultades humanas, que más allá de rememorar personajes y situaciones de algunos de sus anteriores trabajos, vuelve a inmortalizar sus queridas y ya bien conocidas “ciudades de sombra”: Armenta, Borela, Borenes y otras, acogen una vez más a los héroes extraviados de Luis Mateo Díez.

¹⁰⁸ ANDRES-SUÁREZ I., “*El árbol de los cuentos* de Luis Mateo Díez: recursos de la oralidad”, en CASTRO DÍEZ A. y HERNÁNDEZ, D. (eds.), *Op.cit.*, p.359.

En 1993 se había publicado la primera edición de *Los males menores*. En su versión original, el libro constaba de dos partes: la primera consistente en siete relatos que, en cuanto a estilo y tono, recordaban los de *Brasas de agosto*, y que estaban agrupados, como ya se ha dicho, en un apartado titulado *Álbum de esquinas*, y la segunda, compuesta por treinta y seis piezas, que más tarde se convertiría en el corazón y versión definitiva de la obra y que además daría un impulso decisivo a la difusión del microrrelato en España. Aunque, al principio, estas últimas piezas no encajaban en una clasificación concreta – Díez descarta de forma inmediata y categórica términos como “minicuento” – a partir de su reedición de 2002 en la colección Austral, el título de la colección, tras la depuración del apartado de cuentos, se cambia a *Los males menores. Microrrelatos*, para evitar cualquier duda futura sobre su naturaleza. La habilidad que Díez demuestra a nivel léxico y en el uso de los recursos retóricos lo llevan a experimentar con la propia esencia del microrrelato¹⁰⁹: condensación, intensidad, expresividad e imaginación (Valls, 2005: 207-208). Las mismas peculiaridades son recuperadas también y sobretodo para caracterizar los títulos de los microrrelatos, que de ninguna manera deben revelar o dirigir al lector con demasiada facilidad hacia la comprensión final del texto (Valls, 2010: 183). Mediante temas y motivos tradicionales como la muerte, el doble, el amor, lo paradójico de la existencia, declinada, sin embargo, a través de una visión simbolista, el escritor leonés consigue entregarnos una muestra de los trastornos y de los desazones del ser humano, demostrando una vez más que «en lo nimio, en lo cotidiano, podemos encontrar lo más sorprendente o trascendente» (Valls, 2005: 217-218).

Pero es dando un paso atrás, hasta los setenta, que se detecta la primera incursión de Luis Mateo Díez dentro el género. Escrita en 1973, pero publicada en 1977, *Ápocrifo del clavel y la espina* representa el primer ejemplo de novela corta del autor, género que en los años siguientes desempeñará un papel relevante en su producción literaria y que él mismo contribuirá a prestigiar. Publicada siempre en edición conjunta con una segunda novela corta titulada *Blasón de muérdago*, las dos composiciones – aunque

¹⁰⁹ Como parte de una análisis global de los textos, Irene Andres-Suárez ha destacado la extrema dificultad, como consecuencia de su excesiva extensión, de considerar las dos últimas piezas (“El espejo sumiso” y “Conferencias”) como microrrelatos, sobre todo en comparación con las otras presentes dentro de la obra, que por sus características lingüísticas y formales «nada tienen que envidiar a los grandes maestros del género que lo precedieron». Cfr. ANDRES-SUÁREZ I., “*Los males menores* de Luis Mateo Díez”, en *Turia: Revista cultural*, *Op.cit.*, págs.231-241. Cita p.241.

formalmente independientes – están íntimamente conectadas no sólo por el argumento (estamos hablando del auge y la caída de varios señoríos feudales), sino también por su estilo – baste pensar en el magistral y repetido uso de formas léxicas relacionadas al mundo rural y dialectal leonés, cuyo uso nunca se inclina hacia el costumbrismo¹¹⁰ – y por los mecanismos narrativos utilizados, en primer lugar el de la memoria, una memoria colectiva, que Díez logra dominar. En ambas novelas cortas el autor incorpora el folclore de su tierra, casi documentando en sentido antropológico e histórico su civilización y sus lugares (Castro Díez, 2003: 122), y presentando escenarios legendarios y ricos en simbolismo que se remiten a la tradición oral. Las referencias a la cultura y costumbres populares son tan acentuadas que, al investigar la influencia de la oralidad en tal obra, Asunción Castro Díeza ha afirmado que

El *filandón* es precisamente la clave estructural de *Ápocrifo del clavel y la espina* en cuanto sucesión de historias con autonomía propia ligadas entre sí por un narrador que asume en su relato la memoria colectiva, contaminada por lo imaginario y transmitida oralmente por los habitantes del Valle de Valbarca en que transcurre la acción (Castro Díez, 2005: 55).

Sin embargo, más tarde, Díez actuará un cambio de rumbo rotundo y definitivo. En todo caso, aunque no volverá a utilizar los mismos temas nunca más (en concreto el de los señoríos rurales), aunque su imaginación avanzará por caminos nuevos e inexplorados y cada vez más innovadores, la sembrada con *Ápocrifo del clavel y la espina* y *Blasón de muérdago* demostrará ser un semilla muy fructífera para la obra narrativa posterior del escritor.

Con respecto a la novela corta, Luis Mateo Díez ha dado muestra de su excelencia mediante la colección objeto del presente informe, pero también gracias a *La mirada del alma* de 1997 (que, casi concebido como paso previo a la redacción de las futuras *Fábulas del sentimiento*, en 2017 se reunirá en un solo volumen, junto con estas últimas, en una nueva edición)¹¹¹, *La cabeza en llamas* (“La cabeza en llamas”, “Luz del Amberes”, “Contemplación de la desgracia” y “Vidas de insecto”), por el que se le concedió el Premio Francisco Umbral como mejor Libro del Año 2012, y *Gente que conocí en los sueños* (2019) (“Los viajes fantasmales”, “Los círculos de la clausura”,

¹¹⁰ Vid. el análisis global de ambas las novelas cortas en cuestión en CASTRO DÍEZ A., “El universo legendario de las novelas cortas: *Ápocrifo del clavel y la espina* y *Blasón de muérdago*”, en CASTRO DÍEZ A. Y HERNÁNDEZ, D. (eds.), *Op.cit.*, págs.121-138.

¹¹¹ Cfr. DÍEZ L. M., *Fábulas del sentimiento: La mirada del alma; Fábulas del sentimiento*, Barcelona, Debolsillo, 2017.

“Los muertos escondidos” y “Las amistades del diablo”), colección que Basanta describió como «la más audaz en su reto de hibridación genérica entre novela y cuento» (Basanta, 2019). A través de estas dos últimas colecciones, ambas formadas por cuatro piezas, el autor nos guía una vez más a las calles de sus “ciudades de sombra” para delinear la singularidad de las debilidades del hombre, siempre gracias a soluciones lingüísticas y de registro brillantes y utilizando «formas y maneras narrativas sustentadas en el humor, la deformación grotesca, el absurdo, el sueño e incluyendo la visión surrealista» (Basanta, 2012).

Tras la publicación y el éxito de las primeras novelas cortas, a principios de los ochenta, Luis Mateo Díez parece que intenta revolucionar su escritura, y lo hace a partir de la elección de un género literario al que aún no se ha enfrentado, pero que le resultará extraordinariamente afín: la novela.

2.6 Los mundos imaginarios de Luis Mateo Díez y sus novelas: desde *Las estaciones provinciales* hasta *El reino de Celama* y más allá

Al hablar del mundo novelesco de Luis Mateo Díez, donde «se va desarrollando un abanico riquísimo de referencias simbólicas» (2010: 276), José María Merino, movido por lo que él mismo definió como un “afán clasificatorio”, hace años ha llevado a cabo una subdivisión en cuatro ciclos de los textos que componen el *corpus* de novelas del autor leonés, al menos hasta la fecha de publicación de la aportación en cuestión¹¹². Quedan, pues, excluidas de esta división, las obras poéticas, los cuentos, los microrrelatos, así como los ensayos¹¹³ y sus primeras novelas cortas.

El primer ciclo consta de seis novelas, cuyas características revelan las peculiaridades de toda la narrativa de Luis Mateo Díez (incluso de la siguiente): gran inventiva, tanto desde el punto de vista lingüístico como en lo relativo a la creación y

¹¹² Compárese esta clasificación con la proporcionada por Santos Alonso, quien crea una separación en dos categorías a partir del estilo utilizado por Díez en las novelas publicadas hasta entonces y que subraya una evolución en sentido simbolista. Cfr. ALONSO S., “Las estructuras míticolegendarias de Luis Mateo Díez en *La fuente de la edad*”, en *Turia: Revista cultural, Op.cit.*, págs.185-195.

¹¹³ A una brillante carrera como novelista Díez ha acompañado la de experto ensayista. Su lúcida reflexión literaria ha desembocado en la redacción de aportaciones notables, entre las que cito las más conocidas: *Relato de Babia* (1981), *El porvenir de la ficción* (1999) y *Bálcón de piedra* (2001).

caracterización de muchos personajes, atención notable en la creación de espacios¹¹⁴, originalidad en la evolución y tratamiento de las tramas. El ciclo incluye *Las estaciones provinciales*, *La fuente de la edad* – que además de consagrarlo como escritor de gran éxito, atraería la atención de la crítica, que situará la obra dentro de la tradición narrativa de Cervantes y Valle-Inclán¹¹⁵ (Valls, 2002: 51-52), con la que gana el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica –, *Las horas completas*, *El expediente del naufragio*, *Camino de perdición* (en el que se introduce el tema del viaje como metáfora de la vida, recurso literario que el autor empleará varias veces más) y *El paraíso de los mortales*, cuya trama cobra vida y evoluciona a partir del tema de la búsqueda – que en este caso conduce a un adolescente hacia la madurez –, tema capital de las novelas de Díez.

El espíritu del páramo. Un relato, es la primera novela que abre el segundo ciclo delineado por Merino, y es la que va a inaugurar la creación del ciclo Celama, comarca con capital Santa Ula incluida en un espacio a la vez imaginario y imaginativo¹¹⁶, el Territorio (o Provincia), que encarna metafóricamente una cultura rural al borde de la extinción: «allí estaba simbólicamente lo que a mí siempre me interesó: la decadencia, la liquidación, el crepúsculo de la cultura campesina»¹¹⁷. Sus peculiaridades son tan originales que José María Merino le otorga, casi antropomorfizándola, una “condición orgánica” (2009: 37), convirtiéndola, entonces, no en un simple teatro en el que las tramas narrativas toman cuerpo, sino en la figura más importante en las filas de personajes que pueblan la saga. Completan la trilogía de Celama, *La ruina del cielo. Un obituario* y *El oscurecer. Un encuentro*, que en 2003 se recogen en un volumen titulado

¹¹⁴ La geografía urbana retomada en este ciclo se refleja básicamente en el espejo de una realidad concreta y localizable: las características mostradas dentro de este arco narrativo recuerdan las del León de los cincuenta. Sin embargo, la intensa connotación simbólica que, de manera paulatina pero decisiva, va adquiriendo la dimensión literaria del autor, hace que todo quede fuertemente desdibujado.

¹¹⁵ «Valle está entre mis fidelidades literarias más largas y sostenidas. [...] Todo truena y se desliza en Valle con timbres contrapuestos [...] Lo lírico, lo narrativo, lo dramático, navegan con frecuencia en una misma barca». Cfr. Díez L. M., “Palabras, espejos y jardines” en *El porvenir de la ficción*, p.74.

¹¹⁶ Lo dicho anteriormente sobre la hipotética coincidencia entre los lugares presentados en el primer ciclo de novelas y la región de León, aquí se convierte en una certeza: «Celama, en la minuciosa descripción geológica con la que se abre *El espíritu del páramo*, es la exacta traslación del páramo leonés, una comarca situada en el suroeste de la provincia» (Castro Díez, 2017:109).

¹¹⁷ Al respecto *vid.* la entrevista que Luis Mateo Díez concedió el 21 de septiembre de 2018 a la emisora web de la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia), titulada “El novelista Luis Mateo Díez dialoga con José Romera Castillo”. Para consultar la versión completa de la entrevista, diríjase en la dirección web <https://canal.uned.es/video/5b586796b1111f0a3e8b4567>, consultado el 16 de septiembre de 2019.

*El reino de Celama*¹¹⁸. Merino también incluye en esta fase la novela breve (Asunción Castro utiliza – con mayor precisión – el término novela corta)¹¹⁹ titulada *El sol de la nieve o El día que desaparecieron los niños de Celama* que, aunque formalmente separada de la trilogía, se sitúa de nuevo en Celama, y la novela *El animal piadoso* (novela de factura policíaca), ya que opina que «no puede desconocerse que [ambas] continúan incorporando nuevas ficciones a ese mundo» (Merino, 2010: 276).

El tercer ciclo se compone de otras novelas que, aunque no pertenecen al mundo del Celama, comparten con esta las mismas atmósferas y algunos espacios – geográficos y simbólicos – que resultan similares o, como mínimo, limítrofes. Díez nos advierte que estas nuevas vivencias, en las que vuelven a alternarse personajes que encarnan los desgarros de la vida, se realizan en un lugar que él llama “La Provincia” (Merino, 2010: 277). Con todo, siguiendo a Asunción Castro, es preciso señalar que estos lugares y los mencionados en el ciclo del Celama no pueden ni deben considerarse “intercambiables” o coincidentes:

El ciclo [...] compone una unidad con identidad diferenciada en el conjunto de la obra narrativa de Luis Mateo Díez. [...] Celama posee sus propias claves imaginarias específicas [...] Luis Mateo Díez [...] ha dado forma a un mundo completo, una geografía, una atmósfera, con unos habitantes fuertemente vinculados con el espacio en el que viven, con una historia pasada y presente, con unas vivencias, unas historias que contar, con un sentido colectivo de la existencia, confiriéndole una identidad inconfundible en el espacio infinito de la fabulación literaria (Castro Díez, 2017: 107-108).

Incluso Fernando Urdiales¹²⁰ es de la misma opinión, quien, aun reconociendo la fascinación que nos han entregado grandes escritores (como los ya mencionados Faulkner y Benet) a través de la creación de lo que él llama “metáfora geográfica”, y a pesar de distinguir la clara influencia de la transmisión oral de los *filandones*, reivindica el carácter único, la ejemplaridad y la autonomía de la creación de este páramo definiéndolo como: «un territorio interior, un fluido que como una pócima degarradora

¹¹⁸ En 2015 la editorial Cátedra, en la colección Letras Hispánicas, publica una nueva edición, al cuidado de Asunción Castro Díez (Cfr. nota 122), que incluye, además de la trilogía completa, un apéndice titulado *Vista de Celama* – publicado originalmente como folleto independiente (Ollero & Ramos, edición no venal, Madrid, 1999) – que contiene una descripción y un mapa del territorio de Celama.

¹¹⁹ Cfr. CASTRO DÍEZ A., “Celama, la configuración de un territorio literario en el imaginario de Luis Mateo Díez”, en ENCINAR Á. y CASAS A. (eds.), *Op.cit.*, nota 1 a pie de página, p.107.

¹²⁰ En 2008 Fernando Urdiales, en estrecha colaboración con Luis Mateo Díez, realizó una adaptación teatral muy exitosa de la obra en cuestión titulada “Celama”. Ese mismo año, esta transposición recibió el premio a la mejor adaptación dramática de un texto no teatral por la Asociación de Directores de Escena de España.

[...] impregna nuestra alma y nuestra sensibilidad visceral con la habilidad de un curandero alquimista» (2010: 299).

Pertenece a este grupo también *La mirada del alma*, novela corta de la cual ya se ha hablado. A pesar de haber sido publicada en 1997 – solo un año después del lanzamiento de *El espíritu del páramo* – tal relato aparece como profundamente involucrado en el clima, la escenografía y la toponimia de Celama, sobre todo teniendo en cuenta las otras novelas del llamado ciclo del Páramo.

El ciclo también incluye *Fantasmas del invierno* (donde el simbolismo alcanza muy altos vértices gracias a la incorporación de elementos oníricos y fantásticos), *La piedra en el corazón* – en el que Díez nos cuenta la situación dramática en la que viven los protagonistas, Nima y sus padres, a raíz de la anorexia que afecta a la joven, y «cuya referencias a la tragedia del 11-M madrileño no son lo suficientemente rígidas [...] como para segregarla estilística y míticamente del grupo» (Merino, 2009: 35) – y *La gloria de los niños*, cuyo protagonista, un huérfano llamado Pulgar que vive en el marco de la guerra civil, recibe el encargo de encontrar a sus hermanos desaparecidos a raíz del bombardeo de su barrio. La figura de Pulgar, niño obligado a crecer demasiado rápido, pretende representar una vez más la desolación del ser humano, en este caso provocada por la pérdida de la inocencia, por el robo de una infancia ya insalvable, «de tal modo que se convierte en lo que el autor ha denominado un ‘niño heroico’, personaje frecuente en la narrativa rusa e italiana (Corazón, de Edmundo de Amicis), al llevar a cabo una empresa propia de adultos» (Valls, 2015: 3).

Las novelas de los últimos años siguen transcurriendo en las ya bien conocidas “ciudades de sombra” – *Pájaro sin vuelo* en Doza, *La soledad de los perdidos* en Balma, *El hijo de las cosas* en Oceda, *Juventud de cristal* en Armenta y *Los ancianos siderales* (publicada recientemente) en Breza – en las que el tema de la fragilidad humana se presenta siempre con un estilo y una técnica ya distintiva del autor. De éstas, Ángel Basanta ha definido *El hijo de las cosas* como «la más surrealista; *La soledad de los perdidos*, la más pesimista; [...] y *Juventud de cristal*, la más melancólica, con equilibrada conjunción de pesimismo, ironía, humor y surrealismo, en la privilegiada senda del autor por el expresionismo» (2019). En cambio, *Los ancianos siderales* se ha definido como «una novela que tiene un tono alegórico, con humor entre surrealista y expresionista», pero que «también tiene un aire fantasmal» (Viñas, 2020). Cabe señalar

que esta es la primera novela de Luis Mateo Díez que se desarrolla – aunque en una de su “ciudades de sombra” – en un mundo cerrado, en una residencia geriátrica (llamada de manera simbólica “el Cavernal”) habitada por un grupo de excéntricos huéspedes, donde la trama gira en torno a una investigación por un caso de desaparecidos. Valls sugiere que, junto con su anterior novela, *Juventud de cristal*, podría formar un díptico: mientras que esta última explora la edad juvenil, en la primera «un grupo de ancianos enfermos, delirantes y fantasmales, esperan la señal que deben traerles unos pájaros que avistan, anunciándoles la llegada de la nave que los traslade al espacio, de ahí el adjetivo sideral del título» (2021).

El cuarto ciclo está compuesto en su totalidad por las novelas cortas que forman las *Fábulas del sentimiento*, publicadas entre el 2001 y el 2008, y en las que se centrará el siguiente capítulo.

En la obra de Luis Mateo Díez danzan de manera mágica y onírica fragmentos de su propia vivencia – la infancia en Villablino, la influencia fundamental de la literatura oral, la formación clásica alentada por su padre ¹²¹, las enseñanzas de grandes maestros de la literatura universal como Cervantes, Valle-Inclán, Kafka, Faulkner, Borges, Pratolini, Calvino, Bassani o Joseph Roth – pero que nunca permanecen inertes en el tiempo: su obra es una evolución continua de pensamientos, modalidades de expresión y lenguaje, temas y reflexiones. Y su meticuloso trabajo se ha llevado a cabo, y así sigue siendo, «con la pretensión de devolver al relato su función primigenia de contar historias que entregan y diviertan en sus diferentes lecturas, según la capacidad de cada receptor» (Basanta, 2003: 98).

Sin embargo, lo que será identificado por los críticos (pero incluso antes de estos, por el mismo Díez) como verdadero pilar de toda su producción – y cuyo tratamiento literario experimentará mutaciones evolutivas en el tiempo – será su tierra natal (con todas sus peculiaridades lingüísticas, culturales, de orden social, histórico e incluso estrictamente geográfico), la imagen de sus montañas de León cargada de un carácter

¹²¹ «Sí, yo tuve esa suerte. Mi padre, que era secretario del Ayuntamiento, era y sigue siendo una persona muy aficionada a la literatura. Tenía una biblioteca, fundamentalmente de clásicos, españoles, latinos y extranjeros. Tal vez no estaba muy al día de lo último que se hacía en novela. Pero era en los años cincuenta y a lo mejor tampoco había por aquí grandes maravillas que ver». Cfr. MARCO J. M., “Las obsesiones de la imaginación”, *Quimera*, Nº 88, 1989, p. 42, [entrevista].

fuertemente simbólico y sentimental,¹²² marcada por el recuerdo, la memoria, y reelaborados por la imaginación y la palabra; «una tierra de coplas, cantares, leyendas, cuentos y romances» (Domínguez Rodríguez/Díez/Merino, 1980: 43). Una imagen en un espejo – el evocado por el título de este capítulo y que hace un guiño al trabajo de Lewis Carroll – que refleja una realidad hipotética y onírica, pero que se hace poderosa y autónoma gracias a una aguda fabulación: «Una fábula siempre explora un territorio menos evidente que el que la realidad nos muestra. La ficción aspira, como sabemos, a que el lado oscuro del espejo no esté siempre limpio o sucio, también empañado...» (Díez, 2013b: 13).

¹²² Cfr. CASTRO DÍEZ A., “Introducción” en DÍEZ L. M., *El reino de Celama*, Madrid, Cátedra, 2015, págs.11-55. La presente intervención, aunque con algunas diferencias y corte, ha sido publicada anteriormente con el título “Luis Mateo Díez o el arte de la fabulación”, en *Turia: Revista cultural*, *Op.cit.*, págs.139-152.

3.

UN CALLEJÓN DE GENTE EXTRAVIADA EN “LA PROVINCIA” DE LAS
FÁBULAS DEL SENTIMIENTO

*Los seres humanos comunes no solemos andar navegando
por los mares del sur ni cazando leones en el África salvaje,
pero en las aventuras a la vuelta de la esquina, por los
derroteros más cotidianos y anodinos también son posibles,
con una intensidad perturbadora, procelosas odiseas, viajes al
fondo de la noche, incursiones en el corazón de las tinieblas*
(Luis Mateo Díez)¹²³

3.1 Fábulas del sentimiento¹²⁴: génesis de una comedia humana con estructura de novela corta

La cita con que se abre este capítulo, que lo enmarca, por decirlo así, remite al profundo interés que Luis Mateo Díez siempre ha profesado hacia el fascinante mundo de lo cotidiano; una cotidianidad filtrada, sin embargo, por algún tipo de espejo deformante que devuelve una dimensión en la que lo ordinario se convierte en emblemático y significativo. Un espacio cuyos protagonistas son hombres y mujeres comunes, pero que en su “desesperada” normalidad quieren ser representativos de lo que el mismo autor, hablando de la génesis de *Fábulas del sentimiento*, define una peculiar comedia humana, rica en personajes para contar y que cuentan su propia historia, de modo que, usando las palabras de Luis Landero, el escritor leonés «nos cuenta el cuento de la gente que cuenta cuentos» (2010: 264).

¹²³ La cita está tomada de la contribución de Ángel Basanta mencionada anteriormente (Cfr. *supra* nota 103) en CASTRO DÍEZ A. Y HERNÁNDEZ, D. (eds.), *Op.cit.*, p.117.

¹²⁴ Con el fin de evitar repeticiones, todas las referencias y citas extraídos del texto *Fábulas del sentimiento* (2013) y presentes en este capítulo, se indicarán con la única referencia de la página y el uso de las siguientes siglas entre paréntesis: *El diablo meridiano* (DM), *La sombra de Anubis* (SA), *Pensión Lucerna* (PL), *El eco de las bodas* (EB), *El limbo de los amantes* (LA), *La viuda feliz* (VF), *El fulgor de la pobreza* (FP), *La mano del amigo* (MA), *Deudas del tiempo* (DT), *Los frutos de la niebla* (FN), *Príncipes del olvido* (PO), *La escoba de la bruja* (Ebr).

También el título propiamente dicho del capítulo quiere ser una referencia al pensamiento arriba expresado por el autor, pero dirigido al caso específico de las *Fábulas*: se retoma y se adapta una frase de la escritora Irène Némirovsky, una expresión que el propio Díez ha utilizado varias veces: «Un roman doit ressembler à une rue pleine d'inconnus», traducible con «Toda novela es un callejón lleno de gente desconocida»¹²⁵. Esto se debe a que lo que lo motiva, según sus palabras, es precisamente el impulso a conquistar al ajeno:

No me sentía ni dispuesto ni preparado para viajar hacia mí mismo sino hacia los demás, en pos de los desconocidos que siempre presumí que tendrían una vida más interesante que la mía, y hasta la posibilidad de contármela. El relato de esas vidas ajenas. El cuento de los desconocidos (2009: 64).

Leer y escribir para Díez equivalen a vivir, porque es a través de estos procesos que la imaginación le permite conocer a gente que nunca conocería en la vida cotidiana y que lo enriquecen profundamente (Del Val, 2010: 306).

Siempre en el título se menciona una “provincia”, la misma a la que se ha hecho referencia anteriormente; un espacio hijo de un estado de necesidad, de la urgencia de dar una localización concreta a los acontecimientos descritos. Una Provincia cuyo nombre – confiesa el escritor – deriva de una obra de Elias Canetti¹²⁶, a la que lo ha “robado” afectuosamente, y que le gusta definir como la “Provincia del hombre”: «Es una provincia que tiene muchas ciudades antiguas, que son ciudades de sombra y al suroeste de la misma hay un territorio antiguo, más antiguo y más perdido que se llama Celama»¹²⁷.

Publicadas por primera vez, a partir de 2001, en forma de cuatro colecciones distintas – *El diablo meridiano* (2001), *El eco de las bodas* (2003), *El fulgor de la pobreza* (2005), *Los frutos de la niebla* (2008) – cada una con tres novelas cortas, las *Fábulas del sentimiento* se reúnen finalmente en un único volumen en el 2013. El autor ha subrayado varias veces que, a pesar de que la primera publicación tuvo lugar, por

¹²⁵ Cfr. NÉMIROVSKI I., *Suite française*, París, Denoël, 2004. La misma expresión aparece en el título del segundo texto del libro, *Los desayunos del Café Borenes*, de Luis Mateo Díez. Un libro compuesto por sólo dos textos (el primero da título al volumen), que representa casi una suma del pensamiento del autor, una explicitación de su poética, y que se mueve a mitad entre la narración y el ensayo, en un juego de complementariedad que refleja un texto en el otro y en el que se ofrece una reflexión implícita sobre la situación de la novela de hoy. Cfr. DÍEZ L. M., *Los desayunos del Café Borenes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.

¹²⁶ Cfr. CANETTI E., *Die Provinz des Menschen: Aufzeichnungen 1942-1972*, Múnaco, Carl Hanser, 1973.

¹²⁷ Cfr. supra nota 82 a pie de página, p.51 de este trabajo.

decirlo así, en cuatro fases bien diferenciadas, mediante la aparición de colecciones independientes, todas estas novelas cortas formaban parte desde el principio de un proyecto narrativo bien estructurado, y también quería dejar claro que la organización y la colocación de los textos individuales en el volumen único de 2013 no fue fruto de la casualidad. Cada *nouvelle*, como sabemos, fue escrita para ser leída independientemente, pero es obvio que en su primera publicación han sido agrupadas de tres en tres en pequeños volúmenes tratando de mantener un cierto *fil rouge*, hilo conductor. El objetivo de esta operación era crear, a medida que la lectura iba avanzando y a través de la más amplia gama de posibilidades estilísticas, una contaminación visible entre las historias: la misma finalidad se persigue tanto en los volúmenes individuales como, en un segundo momento, en el volumen recapitulativo que contiene toda la colección, a través de «un camino de tránsitos y transiciones, un reto [...] que se realimentaba en el decurso de su escritura» (Díez, 2013: 9).

Resulta agradablemente singular que se haya publicado la colección definitiva en el cuatrocientos aniversario de la aparición de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, obra que el autor reconoce casi como arquetipo de sus *Fábulas* y que son doce al igual que las del creador del “ingenioso hidalgo”: «se trataba de hacer un número cerrado que contribuyera a esas doce miradas sobre asuntos sustanciales del alma humana»¹²⁸.

La recopilación del 2013 requirió una nueva reorganización y Díez llevó a cabo una revisión exhaustiva de los textos. También en este caso la distribución de estos últimos nace de un proyecto preciso que, entre otras cosas, quiere privilegiar y facilitar el acceso por parte de los lectores «en las emociones distintas o en los sentimientos variados que procuran»¹²⁹:

La idea era una colección de historias sobre la fragilidad humana que compondrían algo así como una comedia, una comedia de la vida, una comedia humana peculiar donde hubiera muchos comportamientos, muchas

¹²⁸ NICOLÁS J., “Luis Mateo Díez y las *Fábulas del sentimiento*”, entrevista radiofónica publicada en *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, Nº 16, diciembre de 2008. Recuperado de <https://www.um.es/tonosdigital/znum16/subs/entrevistas/Entrevistas.htm>. Nótese que en el momento de la presente entrevista, a pesar de que aún no se había publicado como volumen único, ya se hablaba del proyecto final *Fábulas del sentimiento* utilizando lo que luego se convertirá en su título definitivo.

¹²⁹ Vid. la entrevista que Luis Mateo Díez concedió el 5 de febrero de 2013 a Juan Gómez Bárcena de *Culturamas*, revista de información cultural digital, y disponible en la web del periódico online *Periodista digital*, accesible en la dirección <https://www.periodistadigital.com/cultura/20130206/luis-mateo-diez-autor-fabulas-sentimiento-5-2-2013-video-689402334529/>, consultada 16 de septiembre de 2019.

maneras de ser, de expresarse y sobretodo de sentir. Esa perspectiva del sentimiento, de los afectos, compondrían, como unificación de todas la historias, una conclusión sobre lo que la condición humana tiene de frágil, lo fragiles que somos. [...] una manera de acercarse al corazón del ser humano, al lado oscuro de lo que somos desde la perspectiva de los afectos y de los sentimientos (Gómez Bárcena, 2013).

Por lo tanto, como ha afirmado Santos Sanz Villanueva, lo que hace Díez no es más que indicarnos un mapa, un resumen de la condición humana a través de lo que define como “enfermedades del alma” (2015: 30, a través de lo que los personajes «sienten o se sienten» (Sanz Villanueva, 2010: 163): «Yo no entro al fondo del corazón de los personajes desde perspectivas psicológicas, sino desde las emociones y percepciones efímeras» (Del Val, 2010: 318). Los sentimientos a los que se hace referencia en el título trascienden, pues, la simple definición que podría proporcionar cualquier vocabulario para adquirir nuevas facetas, las de alma o espíritu (Sanz Villanueva, 2009). La denominación *Fábulas del sentimiento* – según afirma Díez – más que rehacerse al concepto puro y duro de fábula – entendido, es decir, como ficción o como historia alegórica que esconde un significado moral – quiere explotar lo sugestivo del término: el objetivo primario es, en efecto, el de hacer adquirir a cada novela un valor lírico-simbólico y metafórico tal que se cargue lo más posible de significaciones y sugerencias (2013: 10): «Todas aquellas historias de planteamiento profundo, de las que surgen elementos de reflexión con connotaciones metafísicas, me pertenecen» (Del Val, 2010: 312). Los personajes de las *Fábulas* son representativos, cada uno en su propia singularidad, de características, índole y comportamientos del hombre, y el autor nunca se erige en juez ante ellos, no emite sentencias. Los acontecimientos relatados adquieren así el doble significado de novelas ejemplares en sentido cervantino y de fábulas morales enmarcadas como órgano de análisis de los comportamientos humanos, por lo tanto nunca son instrumentalizados en sentido moralista o moralizador. El objetivo no es la creación de una lista de actitudes y comportamientos humanos de poner en el índice, no hay preconceptos en su descripción, no hay malicia, no hay presunción: el interés primario de las *Fábulas* reside en querer mostrar los resultados de «una indagación antropológica de índole metafísica» (Sanz Villanueva, 2010: 175).

Aunque existen pocas conexiones entre las *Novelas ejemplares* y las *Fábulas del sentimiento* (sobre todo a nivel estrictamente del contenido), la obra de Cervantes no sólo tiene el mérito de haber forjado un canon del todo innovador, el de la novela corta,

sino de haberlo constituido a través de una voluntad específica y con el objetivo de mostrar «una cierta idea de ejemplaridad, arquetipos humanos, comportamientos, modos de entender la vida, sentido de la vida, filosofía de la vida, que es lo que hay en mis *Fábulas del sentimiento*» (Gómez Bárcena, 2013).

Una narración, la de las *Fábulas*, que como aquella cervantina no quiere presentar a toda costa una hipotética moral positiva, pero que, como afirma Díez, muestra simplemente un contraste de comportamientos humanos, proporciona una mirada sobre sucesos que tienen mucho que ver con los arquetipos fundamentales de lo que es la condición humana. En consecuencia, se podría afirmar que la relación que surge entre las *Novelas Ejemplares* cervantinas y las *Fábulas del sentimiento* de Díez no es definitivamente una relación de carácter imitativo, sino de emulación, a través de la cual el autor proporciona una recopilación, un compendio muy distintivo de los modos de ser, de sentir, de vivir, del ser humano.

Con respecto a este vínculo, Díez ha expresado a menudo que considera a Cervantes un maestro para generaciones de escritores, incluyéndolo a él mismo. Por otra parte, no es casualidad que muchas de las aportaciones literarias que los críticos atribuirán a Cervantes sean heredadas y retomadas de siglo en siglo por una gran variedad de escritores (a nivel global), llegando hasta nuestros días; y en el caso de Luis Mateo Díez su cervantismo es palpable a diferentes niveles, como por ejemplo en la reivindicación de la libertad creadora o en la supresión de los límites entre realidad y ficción tan evidente en cada una de las *Fábulas*: se nota, por ejemplo, en la inquietud febril de Ciro Nistal (*PL*), en los sueños de Dacio Estrada (*DT*), donde «la llamada es algo que se repite » (p.343), o en los perturbadores viajes oníricos de Doña Cima (*DM*); y pensemos también en los sueños de Martín Bermejo o en los delirios de Inma Dorada (*PO*), en los cines que esconden cuevas brumosas (*FN*), en los recuerdos/pesadillas de Omega (*EB*) o en los sueños de Edira (*FP*), «sueños que la perturbaban» (p.81), «en el que las estrellas de un cielo nocturno estaban sustituidas por una multitud de ojos prendidos en el firmamento como vigías pertinaces» (p.62). Incluso su empleo de procedimientos técnicos como la parodia y el aprovechamiento de recursos como el humor, la ironía, la ambigüedad (Basanta, 2011: 94) son elementos de filiación cervantina. Un claro ejemplo de ello es el retrato que Díez ofrece de la mujer del protagonista en *La sombra*

de Anubis, el de una frustrada psicóloga que intenta torpemente sondear el inconsciente de su marido.

De forma hábil y de manera reiterada aprovechada también la técnica que prevé la inserción de metatextos de distinta naturaleza, dentro de las *nouvelles*. A intervenciones de tipo pseudo-ensayista sobre la naturaleza del cuento o de la fábula se yuxtaponen textos autónomos *stricto sensu* presentados en forma de cartas, diarios o mensajes escritos pero nunca entregados.

Edira (*EP*) se escribe a menudo cartas a sí misma que luego destruye, deja incompletas o por ahí tiradas, como mensajes en una botella; las cartas anónimas y aparentemente cargadas de odio encierran un secreto importante en *La sombra de Anubis*; también Fordían (*LA*) «se ponía a escribir cualquier cosa [...] un recuerdo o una carta con destinatario incierto, [...] y siempre rompía lo escrito» (p.159), como a querer simbolizar un desahogo nunca expuesto en realidad. En *Príncipes del olvido* destacan los fragmentos de los escritos de Inma: no se trata de un diario formal sino, como nos advierte el mismo narrador, de un cuaderno que recoge acontecimientos y divagaciones reportadas con una prosa muy complicada, que también podrían ser el resultado de un plagio o simplemente el registro de unos recuerdos. Son páginas muy oscuras en las que el uso alterno, pero continuo, de primera y tercera persona¹³⁰ dan la suma del extravío de Inma. También es interesante ver cómo las referencias y consideraciones sobre la naturaleza del cuento constituyen las bases sobre las que se funda el comienzo de esta novela corta. Estos fundamentos se concretan tanto en la comparación entre los protagonistas de la novela y los de un hipotético cuento de hadas, como en las indicaciones casi didácticas, de tipo ensayístico, en las que se asume un paralelismo entre el binomio imaginación/cuento y el sueño/vigilia. Además, se hace una referencia implícita a la importancia de la oralidad en el campo literario, tema tan querido por el escritor leonés, y en el que se afirma que «los cuentos se cuentan para que pervivan» (p.212). El mismo mecanismo se repetirá también en *El eco de las bodas* (p.275) y en *La mano del amigo*, donde se alude en varias ocasiones a la estructura de la fábula: desde la primera página se especifica que, lejos de describir los hechos narrados como

130 Norma Sturniolo señala que dentro de la novela en cuestión, el uso de la narración en tercera persona es conducido, alternativamente, por dos narradores diferentes: uno omnisciente, el otro objetivo. Cfr. STURNIOLO N., “Viaje catártico con *Los frutos de la niebla* de Luis Mateo Díez”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº 702, Diciembre de 2008, págs.130-140. Disponible para descarga gratuita en la dirección <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos-28/>

una investigación judicial – aunque las intervenciones de los numerosos personajes recuerdan las de unos testigos sobre el estrado –, el objetivo que se persigue es el de presentar «una mera historia, revestida de fábula, en la que las aportaciones se produzcan desde la sustancia de la misma y desde ella construyan su trama y su significación» (p.289).

El diablo meridiano representa, quizás, el ejemplo más evidente de la tendencia de Díez a utilizar las más variadas tipologías de instrumentos literarios: toda la narración está construida sobre la alternancia entre las páginas del diario de Doña Cima y la correspondencia entre Merto y Vedi, en el que todo el entrelazamiento se desarrolla en la intersección de diferentes planes temporales (las letras son posteriores a las páginas del diario) y el uso de un perspectivismo que devuelve toda la complejidad de un texto sumamente onírico. El objetivo del perspectivismo – mecanismo a través del cual Díez ilumina diversos puntos de vista dentro de una misma narración – es, de hecho, el de proporcionar mediante una pluralidad de voces, un espectro de la narración lo más amplio posible. Como se ha dicho, tres son los personajes alrededor de los cuales se desarrolla la trama de esta novela corta: Merto, Evedia, llamada Vedi, y Doña Cima. Ya a partir de su título es evidente el fuerte valor simbólico de toda la narración. Díez aclaró que la interpretación del diablo al que se hace referencia es de origen medieval (Miñambres, 2003:325); es el más temible y se denomina meridiano precisamente porque ataca en un momento específico del día, inmediatamente después de la comida, esto porque sus vapores aplastan el hombre hasta que lo precipitan en un estado de pereza (Delgado, 2003: 318):

Adquiría este complejo sentimiento la figura de un demonio meridiano, el cual sabía escoger sus presas [...] entre una variada gama de personajes [...] cada cual amedrentado, abotargado, asaltado por ese mal, en unas horas donde cuerpo y alma son invalidos por la languidez.

Una condición en la que se perderán a menudo los protagonistas, cómplice el consuelo material del alcohol, en un esfuerzo por huir de un estado de soledad que, a su pesar, los conecta. Una trama para reconstruir a través de fragmentos – no ordenados cronológicamente – abandonados por los protagonistas, en una narración enriquecida precisamente por el expediente narrativo del contrapunto y donde los puntos de vista individuales, al igual que breves fotogramas cinematográficos a menudo deteriorados o privados de algunos fragmentos, contribuyen a devolver una panorámica

caleidoscópica, aunque incompleta, de un fracaso vital en el que los tres protagonistas terminan por convertirse en «unos seres vencidos y solitarios que arrastran una vida sórdida en la que el peso de los recuerdos gravita sobre cualquier esperanza y la anula» (Senabre, 2001).

Se puede apreciar dicho aspecto en esta novela, pero también en otras como *La sombra de Anubis*, donde cada personaje cuenta su propia versión de los acontecimientos, solo para descubrir, al final, que no todo era como se pensaba hasta la lectura de la página anterior; algo parecido le pasa a Martín, Inma y Eliseo (*PO*) que, a través de las narraciones recíprocas, muestran su visión de la vida; gracias a los novios de *El eco de las bodas* revisamos los acontecimientos de un mismo día, ocurridos en un mismo lugar, pero a través de puntos de vista diferentes. Es la sucesión de los “testimonios” de los amigos de Elio y Roncel (*MA*) los que nos permiten conocer los acontecimientos que, como en una especie de puzzle, reconstruyen la historia de las dos figuras y de sus destinos. En este caso el lector no está en condiciones de averiguar si su versión corresponde totalmente a la verdad: a lo largo de la historia se tiene la impresión de que el narrador externo forma parte de ese grupo de amigos, y sólo hacia el final se podría suponer que este narrador es precisamente Camín Pelayo (p.339), uno de la banda. Sin embargo, cabe señalar que algunos acontecimientos narrados en tercera persona no pueden pertenecer a sus recuerdos, ya que se trata de episodios en los que no podría haber sido presente. Por otra parte, los relatos de los amigos se contradicen entre sí en varias ocasiones, dejando así al lector “libre” de sacar las más diversas conclusiones.

El relato – contado desde una perspectiva en primera persona y a veces en tercera, guiado por un narrador externo – a menudo se enriquece con procesos de analepsis (aprovechando las ya citadas herramientas de las cartas, los diarios, los sueños o los recuerdos), a través de los cuales los personajes se “conceden” inconscientemente al lector: Doña Dega (*VF*), revive su vida y sus tres matrimonios a través de recuerdos que hace resurgir en el espacio de un único, último viaje hacia Doza; Dacio (*DT*) recupera y recorre momentos trágicos de su juventud; la sombra de Don Vero (*SA*) revive en las mentes de sus antiguos discípulos que, ya adultos, “saborean” de nuevo todo el miedo de un tiempo; tres viejas fotos hacen que resurjan tres instantáneas de una vida condenada desde el principio, la de Abisina Brunido (*Ebr*); los momentos de conciencia

de su enfermedad, presente y pasada, se alternan con aquellos en los que Edira (FP) recuerda los motivos que, en un impulso salvífico y protector hacia su padre, la habían llevado a seguirlo por las calles de una decadente Armenta, antes de su desaparición definitiva.

El mismo proceso se aplica, obviamente de manera remodulada, a todas las novelas.

Vinculado íntimamente a esta última técnica, destaca también el uso tan suntuoso como eficaz del discurso interior en el estilo indirecto libre (a menudo guiado por un narrador en tercera persona)¹³¹ y el recurso al diálogo visto, una vez más, como medio de descripción y profundización del personaje.

Este proceso está intrínsecamente conectado – tanto en la obra de Luis Mateo Díez como, por supuesto, en la literatura universal – a la relevancia del papel del lector, que se convierte en una variable esencial de este sistema. Recuperando el concepto de *effet-personnage* creado por Philippe Hamon y retomado posteriormente por Vincent Jouve, María Ángel Pardo Gracia señala la esencialidad de este vínculo en la obra del escritor leonés. Al considerar los diferentes enfoques críticos para el análisis de un personaje, Jouve sugiere que se abandone la excesiva depuración realizada por el formalismo ruso para recuperar el estudio del personaje a partir, no ya de su concepción como unidad puramente sintáctica, sino como “unidad de sentido”, y estudiarlo, así, «en términos de percepción y recepción» (2012: 57). Un personaje, que en las palabras de Jouve es por su naturaleza una «figure structurellement inachevée» (2001: 35), cobra vida y empieza a ser percibido como un ser humano precisamente gracias a la participación activa del lector, que de alguna manera lo completa a través de la lectura, desvelando su esencia. En efecto, Jouve declara que «Aucun personnage ne semble plus vivant que ceux dont le texte éclaire l’intériorité» (2001: 111). El lector – cuyo valor es recuperado por los teóricos de la recepción que lamentaban la falta de importancia otorgada a este último por algunas teorías, como las del formalismo ruso – precisamente a través del pacto de lectura que lo une tanto al autor como a la narración, pone en marcha un proceso de

¹³¹ Al analizar la relación entre diálogo y personajes, Luis Mateo Díez advierte que la de su tercera persona nunca es la voz de un narrador omnisciente, no es «la voz del Supremo Hacedor»; es un narrador que sabe lo mínimo, lo que los personajes hacen y dicen. Con respecto a la descripción de la subjetividad de los mismos personajes hace una precisión adicional: «Yo puedo contar lo que un personaje en un momento o en un instante piensa o recuerda, pero [...] nunca iré más allá de lo que, por ejemplo, supone constatar la emoción de un recuerdo o el gusto extraño de ese sueño» (1999: 56).

complicidad con los personajes que establece un vínculo afectivo o incluso de identificación. En el caso de Luis Mateo Díez, sus personajes:

sin ser transparentes, comparten con el lector sus pensamientos, sentimientos y pasiones. [...] En Luis Mateo Díez los personajes más completos, los que sustentan la trama, suelen desvelarnos su intimidad, sus pensamientos, mediante procedimientos que van del monólogo interior al más tradicional del estilo indirecto (Pardo Gracia, 2012: 58).

Los críticos siempre han puesto de relieve la singular importancia que Luis Mateo Díez reconoce a sus personajes, a partir del gran número de protagonistas que integra en sus edificios narrativos. A este respecto, José María Merino destaca que, al menos entre los escritores de lengua castellana, una lista de protagonistas tan extensa no tiene precedentes (2005: 266). Estas figuras son considerados por el escritor de Villablino la fuerza motriz de sus trabajos: «Yo necesito los entes de ficción; no sé escribir una novela sin personajes [...] porque en los pequeños destinos de los personajes es donde está la aventura de hacer la novela. La parte más apasionante es la compañía del viaje» (1994: 5). Trama y construcción de los personajes son, en esencia, una el alimento de la otra, y el acto mismo de encontrar un nombre para cada uno de ellos representa una urgencia: «Los nombres me salen así, necesito su peculiaridad para crearme el personaje» (García, 2005).

A través de las palabras del escritor, Calvi subraya lo fundamentales que son las voces de sus personajes con respecto a la suya (2003: 2). Díez es, por lo tanto, promotor de una especie de proceso de independización del personaje respecto al propio creador, que aspira a hacer circular libremente a sus criaturas en el intento «que cobren carácter y existencia de manera que hasta puedan ser capaces de acabar echándome un cuarto a espaldas. Necesito verlos dueños de sí mismos» (1999: 52). Son personajes ante los que el escritor se pone, en definitiva, como un espectador, afirmando que los conoce sólo a través de lo que cuentan o por sus acciones manifiestas (1999: 56): son ellos los que sostienen la estructura de toda la acción, a través de una profusión de diálogos que cumplen una función generalmente desempeñada por la narración:

En toda novela, el diálogo comunica mejor que la narración la tensión de lo que sucede y la dinámica de las relaciones interpersonales; los personajes de Luis Mateo Díez, además, saben emplear la palabra como instrumento narrador, “como herramienta para transmitir algo más que un recado”, convirtiéndose ellos mismos en narradores de otras historias incrustadas en la narración principal (Calvi, 2003: 2).

La misma idea que Díez tiene de la novela depende en gran medida de la sustancia y del uso del diálogo, puesto que es éste el que constituye la voz del protagonista; un protagonista colectivo que construye la acción, la concreta, a través de la interacción de sus componentes – una multitud de personajes – y las palabras que brotan de ellos (Díez, 1999: 52). Sólo para nombrar algunos ejemplos, son los diálogos entre Cimo y Conrado – que nos muestran los dolores del primero y las consideraciones del segundo – los que dibujan la compleja trama de *Los frutos de la niebla*; sin las conversaciones entre Dacio y Julián Bomedá y Salcedo, sin las confesiones del protagonista a Lumina y a Tello Leda, la crónica de sus viajes y del recuento de sus deudas quedaría obsoleta (*DT*); el edificio narrativo de *Pensión Lucerna* está totalmente construido sobre el diálogo entre Ciro Nistal y los demás huéspedes del hostal: es gracias a sus confesiones que los acontecimientos adquieren concreción entregándose a la imaginación del lector; las preguntas y respuestas epistolares de Merto y Vedi (*DM*) son, en última instancia, diálogos a través de los cuales el lector puede reconstruir casi visualmente los acontecimientos que los han llevado a la lejanía recíproca.

«Sin el arte, sin la literatura, sin la ficción, sin la novela, nos perdemos una parte sustancial de lo que es vivir, [...] la posibilidad de meter dentro de nosotros otras experiencias» (Romera Castillo, 2008). A confirmación de este comentario, es relevante remarcar cuánto el creador del Territorio y de las novelas allí ambientadas, ha identificado varias veces la novela (pero el discurso puede extenderse también a la novela corta) como vía preferencial de fabulación, un canal que ha mantenido intactas en el tiempo sus potencialidades:

ya que contar con palabras sigue siendo una de esas actividades estéticas que recrean algo sustancial del hombre [...]. Escribo porque hay algo concreto que voy a narrar, algo que, además, puede llegar a obsesionarme. Lenguaje, estilo, técnica, estructura narrativa, todo lo pongo al servicio de esa historia que es la que acumula un mundo, si con ella acierto, para lo que me sirve todo lo que pueda mostrarla potenciándola al máximo.¹³²

Una vez más, pues, se desprende cuánto la dimensión fabulista y el arte de contar, el gusto por contar, no son sólo elementos de contorno en la narrativa de Díez, sino pilares constitutivos. La narratividad de la que habla a menudo el escritor devuelve a la escritura, a la narración, su función primigenia, la de contar una historia: «Yo, una

¹³² MORILLA TRUJILLO M., *Op.cit.*, p.29. Para la cita original consúltese AZANCOT L., Entrevista con Luis Mateo Díez, “La necesidad de narrar”, *Nuevo Índice*, Nº 12, 1983.

buena historia con unos buenos personajes no la cambio por nada. [...] Yo soy un contador de historias. En las *Fábulas del sentimiento* hay historias y personajes. Además de muchas técnicas narrativas» (Sanz Villanueva, 2015: 44). Y de hecho en la colección es posible constatar, como ya se ha dicho, un amplio bagaje de técnicas narrativas, fruto de la larga experiencia creativa de Díez, que sostiene, después de años de refinamiento y «un camino [...] de férrea estilización en la escritura» (2015: 48), que cada historia que pasa por sus manos para ser escrita, tiene un destino, una meta, que no es él quien elige, sino que es la misma historia a exigírselo; por lo tanto, hay que evitar el artificio complaciendo la voluntad de la historia, pero al mismo tiempo es vital dotar al texto de algún factor de complejidad para no desvalorizar la narración, ya que su tarea, su aspiración, no es el entretenimiento vacuo.

Por lo tanto, es la voluntad de la propia historia, impulsada por el instinto de su escritor, la que determina su estructura, indica su dimensión, la que elige, en definitiva, el género literario más apropiado. Y es en este contexto que, casi en el acto de satisfacer las veleidades de la narración, el autor opta por utilizar la peculiar estructura de la novela corta, un género que desde siempre aprecia y que reconoce ser el en que, tal vez, ha obtenido los mejores resultados, llegando a afirmar que precisamente algunas de sus *Fábulas* están quizás más cerca de la perfección que cualquier otra cosa escrita por él antes. (Gómez Bárcena, 2013). Díez – que siempre ha declarado de no ser en absoluto ambicioso en la vida, pero sí en campo literario – ha argumentado varias veces de reconocer una perfección extrema en obras de gran envergadura como las de Galdós o Clarín, la misma perfección narrativa a la que también él aspira y que espera alcanzar a través de la novela corta, género con el que tiene mayor afinidad¹³³ y que considera un excelente mecanismo de desarrollo argumental, en cuanto por su propia naturaleza elimina, aborrece, cualquier elemento que no sea necesario para poner en primer plano, a través de la concentración formal, la intensidad:

Yo he sido siempre muy admirador de éste género [...] sencillamente por una gran fascinación que me ha producido ver a grandísimos escritores, grandes autores que tienen novelas muy expansivas, como es el caso de Tolstói con

¹³³ «En la novela corta he encontrado mi medida, la horma de mi zapato [...] El cuento perfecto sólo lo hacen los grandes. La novela corta, sin embargo, me permite acercarme a la perfección». Cfr. FERNÁNDEZ-SANTOS E., “En la novela corta he encontrado la horma de mi zapato”, *El País*, 8 de octubre de 2005 [entrevista]. El texto completo es accesible en la dirección https://elpais.com/diario/2005/10/08/cultura/1128722408_850215.html, consultado el 31 de febrero de 2020.

Guerra y paz o *Ana Karénina*, y que en una novela cortísima como *La muerte de Ivan Ilich* es capaz de dar casi el límite de la intensidad de lo que es su mundo de escritor, lo que le pasa a Henry James, a Conrad, a Kafka. [...] la novela corta, que a lo mejor, no sé, no es un género especialmente comercial, para decirlo de una manera un poco absurda, da pie a la posibilidad de jugarsela [...] no me interesa otra cosa que jugarmela, en lo que escribo, y el género, en este caso, propicia un juego difícil (Nicolás, 2008).

Doce novelas cortas, doce piezas, para investigar el alma humana a través de una especie de muestrario que pone de relieve una visión de la vida amarga y capturada en los momentos más oscuros; doce historias que no pueden por menos que conducir a meditar sobre la condición del ser humano, ya que no existen finales o reflexiones unívocas para estas fábulas, sino sólo interpretaciones y puntos de vista diferentes para cada lector.

3.2 Fábulas del sentimiento: historias de algunos héroes del fracaso

«En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor». Así comenzaba el relato de las hazañas de aquel Caballero de la Triste Figura que, tan conectado a la infancia de Díez y a su legado cultural y literario transmitido oralmente, se transformaría en sustrato para la creación de su concepción de antihéroe (Díez, 2009: 64-65). En su visión del *Quijote*,] sin embargo, la base de esta antiheroicidad no estriba en una hipotética rendición, cobardía o miseria: Don Alonso Quijano es aquel que a pesar del desprecio y de las burlas de los demás permanece siempre fiel a sí mismo y que, desde lo alto de una heroicidad diferente de la de los clásicos hidalgos, luchará con ahínco por las batallas en las que cree, si bien sus acciones están condenadas al fracaso. A partir de sus hazañas y de su modo de ser y de vivir Díez ha llegado a reconocer los límites entre realidad e imaginación y ha averiguado cómo superarlos creando un espacio mítico poblado por hombres y mujeres que comparten con Don Alonso parte de su “genética”. De hecho, es bien conocida la total indiferencia que el fabulador leonés siente hacia personajes triunfadores, ganadores, que no suscitan en él ningún interés, tanto en literatura como en la vida real:

«estamos viviendo ahora una actualidad de ganadores que dan grima, dan asco. Y yo pienso que hay más nobleza en el que pierde que en el que gana»¹³⁴.

Como el caballero de la Mancha también los “actores” que van deambulando por las calles de las “ciudades de sombra” están condenados a la derrota, arrastrados por los acontecimientos que, a su pesar, guían sus vidas. Y pese a la desesperación, la soledad, el extravío y las otras miserias a las que están destinados, cada uno de ellos es siempre consciente de su propio estado. Como confiesa Díez a Sanz Villanueva, todos «tienen una gran vida interior» y precisamente por esto ninguno de ellos, al igual que Don Quijote, se rinde o renuncia pasivamente a su vida, sino todo lo contrario: «hacen una especie de “épica de la supervivencia” [...] con lo intenso de vivir cualquier momento, con lo que es la aventura a la vuelta de la esquina. Yo les llamo “héroes del fracaso”», héroes que viven en la pérdida y que andan por caminos de perdición. No son los héroes perdedores al estilo romántico tan celebrados e idealizados por el cine norteamericano del pasado – Díez cita el caso emblemático del personaje de Rick Blaine en *Casablanca* interpretado por Humphrey Bogart – sino héroes que en esa dimensión romántica no encuentran espacio, y que de forma paradójica, mostrando que la felicidad no siempre es alcanzable como se piensa, «te consuelan enseñando la condición a la que pertenecemos, no engañan» (Sanz Villanueva, 2015: 38). Elíseo Mercal (*PO*), por ejemplo, se define «el héroe de una película que jamás se hará», pero al mismo tiempo afirma con absoluta resolución: «Yo nací para ser lo que se sueña, no para vivir entre los perros y los gatos, no me voy a resignar» (p.228).

Tomando el ejemplo precisamente en Eliseo Mercal y su juventud, salta a la vista cómo, aunque en otras obras de Díez el espacio dedicado a la infancia es relevante – pensemos, por ejemplo, en *La gloria de los niños*, cuyo protagonista es un “niño-héroe” de nombre Pulgar, nombre que recuerda el *Pulgarcito*, de Charles Perrault –, dentro de las *Fábulas* el espacio dedicado a la presencia de niños sea muy reducido o limitado al recuerdo de personajes ya adultos, como en el caso de los cuentos de la vida de Abisina (*Ebr*), que serán fundamentales para la descripción y comprensión de su destino. En cambio, resulta curiosa la atención que el autor dedica, dentro de la colección, a otra fase del desarrollo del ser humano, la de la adolescencia, que define una edad literaria de profundo interés, una edad muy conflictiva que llega justo después de haber perdido

¹³⁴ S/N, «“Fábulas del sentimiento”, la nueva obra de Luis Mateo Díez», publicado el 22 de enero de 2013 [reseña], y accesible en la dirección <https://tinyurl.com/yyzlu6w4>, consultado el 1 de septiembre de 2019.

la inocencia de la infancia. Una edad en la que el mundo nos parece muy hostil, en la que la incompreensión parece ser un componente sustancial y los afectos son conflictivos¹³⁵.

Es la edad que une a los protagonistas de *Las sombras de Anubis*. En un vórtice donde pasado y presente parecen unirse de manera indisoluble, algunos antiguos compañeros de escuela, ya adultos, vuelven a recordar la figura de Don Vero (llamado “El Chacal” o “Anubis”, la divinidad antropomorfa egipcia con cabeza de cánido), profesor que encarnaba los miedos más profundos de los estudiantes y que, al mismo tiempo, atrajo una profunda hostilidad. Secretos y recuerdos salen a la luz después de muchos años en los que la sombra del dicho chacal parece no haberlos abandonado nunca: «Aquellos muchachos hicieron sin saberlo una suerte de aprendizaje del odio, [...] y ese aprendizaje tiene un lastre ineludible» (p.11).

La fragilidad, la desorientación, la inseguridad y la ambigüedad que a menudo acompañan a una edad tan complicada como la adolescencia son el núcleo de la novela corta que más recuerda, dentro de la colección, el registro de la fábula clásica, *Príncipes del olvido*. Los tres personajes – Inma Dorada, Eliseo Mercal y Martín Bermejo – están idealmente relacionados con los del mundo de los cuentos de hadas¹³⁶ y comparados con los príncipes de reinos lejanos cuyo destino, sin embargo, no supone un final feliz; eso porque todos los sentimientos que afloran en esta fase de la vida no siempre son decifrables y controlables con claridad. La adolescencia es, pues, aquella edad en la que aparecen los primeros síntomas de las aflicciones que pueden salpicar la vida de una persona: «En la adolescencia se incuba la incurable enfermedad del adulto» (Sanz Villanueva, 2010: 174). Es, pues, la falta de comprensión de estos sentimientos lo que hace que desaparezca la *raison d'être* de la vida misma llevando a estos jóvenes príncipes al deseo de la invisibilidad, al anhelo del desaparecer en el olvido, al considerar: «La vida como incapacidad de vivir y la muerte como fruto de esa renuncia que la incapacidad promueve» (p.239).

¹³⁵ El periodista Miguel Pato entrevista Luis Mateo Díez por el periódico online *Periodista digital*; videoentrevista disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=TRVBZM8h7Bc&t=37s>, consultada el 2 de Marzo de 2020, y es accesible también a partir del canal oficial Youtube de *Periodista digital* a la dirección <https://www.youtube.com/channel/Ucrgdjkqztvmmaok4ydjfv-w>

¹³⁶ La continua comparación entre los tres protagonistas y los principios de un cualquier cuento de hadas para niños es evidente en numerosos ejemplos, como en el caso de que al clásico arquetipo del caballero de armadura brillante, se asocia la imagen que el espejo devuelve a Martín Bermejo de sí mismo: «Cuando estuvo vestido se miró en la luna del espejo. El Caballero resplandecía» (p.216).

¿Es realmente posible ser amigos sin confianza mutua? Es lo que nos preguntamos desde las primeras líneas de *La mano del amigo*, cuyos protagonistas, Elio y Roncel – que una vez más encarnan una adolescencia emocionalmente inestable y sufrida – entablan una particular y difícil amistad – “una amistad desordenada” (p.327) – en una Oceda casi siempre envuelta en una densa niebla. Se trata de una relación muy intensa y cargada de pasión, entendida en el sentido más amplio del término, en la que los dos protagonistas experimentan un sentimiento tan fuerte que se vuelve irracional. No se enamoran sino que se comportan como si lo fueran, en un continuo tira y afloja entre amor loco y odio profundo: no es el amor romántico y pasional lo que está en juego, pero los dos protagonistas explotan plenamente sus mecanismos psicológicos. Luis Mateo Díez utiliza un enfoque narrativo muy distintivo en el que, por lo demás, «aflojan la ironía en las reflexiones del narrador acerca del proceso compositivo del relato y un contenido aliento poético»¹³⁷. No conocemos a los dos amigos a través de su relato directo, sino por los de viejos compañeros de escuela – que el escritor leonés define, al igual que los dos protagonistas, “niños de posguerra” (p.294) –, los que formaban parte de su cuadrilla. Amistad y desconfianza, un binomio que es la constante de la relación entre Elio y Roncel y que los corroe «hasta el momento definitivo en que [Elio] le tendió la mano y la desconfianza de Roncel terminó con su existencia» (p.289). De hecho, lo que el autor quiso llevar en la página escrita no quiere ser la descripción de una amistad – por muy puro y delicado que sea el sentimiento que ese tipo de relación conlleva – sino el análisis de sus límites, de lo que se produce en el momento en que el sentimiento se corrompe y se pudre, «porque la amistad traicionada, rota, no se perdona jamás»¹³⁸.

En parte vinculado al motivo de la infancia y de la adolescencia, encontramos el de la orfandad, concepto que pone en relación un gran número de personajes y que pretende ser representativo de la soledad del hombre, de su sentido de trastorno y emblema de un abandono que cada uno vive, aunque de diferentes maneras, puesto que «En algún sentido, todos somos huérfanos de uno y otro grado»¹³⁹. Unidos por una infancia infeliz transcurrida en un orfanato, Dega, Paulina y Ovidio (VF) probablemente

¹³⁷ BASANTA A., “El fulgor de la pobreza”, *El Cultural*, 20 de octubre de 2005. Disponible en <https://elcultural.com/El-fulgor-de-la-pobreza>, consultado el 2 de marzo de 2020.

¹³⁸ FERNÁNDEZ-SANTOS E., *Art.cit.*

¹³⁹ Dossier de prensa Alfaguara, *El fulgor de la pobreza*, p.6, [entrevista]; así en PALOMAR G., *Op. cit.*, p.146.

comparten el mismo lugar de “cautiverio” que Abisina Brunido (*Ebr*): aunque en el primer caso se especifica que se trata del Orfanato del Santo Expósito de Doza, mientras que en el segundo se habla solo del orfanato de Doza, una correspondencia, más aún, una identidad, entre los dos lugares resulta del todo plausible. Dacio (*DT*) permanece huérfano cuando es un niño y esta situación convertirá su adolescencia sólo en un paréntesis de sufrimiento, a la espera de alcanzar la edad adecuada para escapar. El abandono, y su consiguiente orfandad, sustentan lo que Cimo (*FN*) describe como «un síntoma primitivo de la enfermedad» que él mismo esparce a pesar suyo (p.449). Podría incluso aventurarse que otros protagonistas, aunque no realmente huérfanos, tengan una sensación de abandono suficiente para sentirse del mismo modo, como en el caso de los tres *Príncipes del olvido* o de algunos personajes de *La sombra de Anubis* o de *La mano del amigo*, hasta llegar a Vedi, sobrina de Oridio y Doña Cima, que huye una y otra vez, y Merto, que se aleja por voluntad propia de una familia que no siente suya (*DM*).

Volviendo a la concepción general de esta nueva tipología de héroe – un héroe extraviado que deambula desorientado y sin meta, pero siempre en un espacio bien delimitado, el de la Provincia – Sanz Villanueva señala, refiriéndose en concreto a los protagonistas de las *Fábulas del sentimiento*, como su creación no deriva de la voluntad de enriquecer una ya nutrida teoría de figuras y estereotipos literarios, sino que nace de una exigencia, la de englobar y alinear en un único sujeto tres elementos fundantes: un alma enferma, una identidad inestable y el desconcierto vital (2010: 171):

De eso tenía pinta Olino, de ser un prodigo abandonado, que se había hecho mayor entre la derrota y la desgana: uno de esos seres que extravían el rumbo antes de tiempo y pierden cualquier oportunidad de volver a tomarlo porque, entre otras cosas, se acomodan a la idea de extravió y en ella se les diluye la voluntad (*SA*, p.101).

Nos encontramos ante un cierto sentido de extravío que aniquila a los protagonistas, que hace que se aislen del resto del mundo hasta hacerlos sentir náufragos, a merced de un mar lleno de angustia. Imagen varias veces explotada con éxito, la del náufrago es, pues, símbolo de la soledad que trastorna a estos “nuevos héroes”: Ángel Luero (*PL*) «es un náufrago sin otro asidero que su propia soledad» (p.42), mientras que las cartas de Edira (*FP*) son «como mensajes de un náufrago que no tiene especial interés en que lleguen a su destino» (p.57).

Son personajes muy singulares porque aunque sean sacados, por decirlo así, del terreno de la realidad, no pueden corresponder al arquetipo de la gente común, no tienen sus características.

Creo que el concepto de identidad que Sanz Villanueva recupera en su análisis temático de la colección de Díez es de fundamental importancia. En su aproximación, el crítico considera que la identidad de cada personaje es un elemento básico que el lector deberá utilizar para reconstruir los acontecimientos narrados (2010: 163). La importancia de este elemento estriba en que los protagonistas, como bajo la influencia de una enfermedad, perciben dudas sobre la propia identidad, llegando incluso a sentir que no poseen ninguna, como ocurre con Edira y su padre Cosmo (*FP*) que en más de una ocasión se preguntan a sí mismos: «¿Quién eres?... Vaya una pregunta pedante [...] Nada, nadie» (págs.58-59); «Anoche soñé que no estaba en el mundo [...] que no había nada ni nadie» (p.72); esto los lleva a un estado de confusión y renuncia: «me abandono, me voy haciendo una habandonada» (p.59); «No sé lo que me sucede, hija» (p.87); «Voy a dejar de ser el que soy» (p.88). En *Los frutos de la niebla*, Cimo asiste inerte a la disolución de su ser, perdido en un remordimiento incurable y envuelto por la niebla de una ciudad que lo arrastra hacia su interior.

Muchos de los personajes, precisamente debido a esta incertidumbre identitaria, sienten la necesidad visceral de restablecer, reafirmar su propia identidad. Una necesidad que, perseguida con desesperación, se transforma en una condición de inquietud crónica y que se convierte en fondo constante de todas las novelas, hasta transmutarse en un estado de ánimo perteneciente a la dimensión de lo ordinario: «Los personajes de las *Fábulas* lo arriesgan todo [...] Lo suyo es afrontar con extrema lucidez la enfermedad del alma que los trastorna» (Sanz Villanueva, 2010: 164). Bajo la etiqueta de “enfermedad del alma” se inscribe, por lo tanto, una amplia gama de sentimientos y comportamientos cuyo significado adquirirá cada vez una o más connotaciones diferentes, pero que llegará a cristalizarse, casi a lexicalizarse, en el hablado de algunos personajes: es lo que le sucede a Edira (*FP*) cuando observa al padre Cosmo, errante a lo largo de los andenes de la estación de Armenta (p.84), o a Conrado (*FN*), justo después de la confesión de Cimo sobre su presunta virulencia (p.455). La consideración que el escritor dedica al cuidado de este aspecto particular del alma humana y el hecho de que lo ponga de relieve de forma constante, representan un factor

discriminatorio, un delta que diferencia las *Fábulas del sentimiento* de las obras inmediatamente anteriores. Como ya sabemos existen fuertes relaciones y similitudes entre obras como *La mirada del alma* o *El paraíso de los mortales* y las “*nouvelles* de la Provincia”, pero en el segundo caso son evidentes cierta autonomía y algunas especificidades, como también en el caso del ciclo del Páramo (Sanz Villanueva, 2010: 162).

Los sucesos contados en esta “comedia humana” respetan el pensamiento del autor que – a pesar de profesarse un defensor acerrimo de la ficción pura y dura y, lejos de ser considerado un escritor realista – es consciente de ese vínculo entre realidad y ficción que lo caracteriza¹⁴⁰. El propósito del autor, en todo caso, es encontrar alguna clase de compromiso entre la “normalidad” del género humano y la de sus protagonistas que, de esa humanidad, quieren representar sólo sentimientos y comportamientos bien específicos. Se trata de héroes que forman parte «de una minoría real que representa sólo a un sector humano y no al conjunto» (Sanz Villanueva, 2010: 171). Nos encontramos ante una verosimilitud, la que hay entre la dimensión de la Provincia y la de la realidad, que conduce a un recorrido cuyas vías corren por caminos paralelos, se reflejan el uno en el otro, pero nunca se encuentran¹⁴¹. A este concepto de realidad “literaturizada” al que ya se ha hecho referencia al hablar de la “estética de la realidad”¹⁴² y, por extensión, a los personajes que la pueblan y que «no escapan a esa mezcla de realismo y misterio» (Brizuela, 2003: 5), hay incluso que agregar una nueva noción de espacio, concebido tanto como lugar geográfico como también metafórico. Un espacio-tiempo en el cual – como Díez declaró con ocasión de la presentación de *La gloria de los niños* – el elemento onírico permite al narrador buscar «la irrealidad que surge de lo cotidiano» (Rojo, 2007).

Las de los personajes de las *Fábulas*, son vidas gobernadas no sólo por su voluntad, sino vinculadas al hado, al destino, al azar. Sin ninguna alternativa. Aunque estos términos se consideran a menudo expresiones sinonímicas, sería oportuno especificar: mientras con respecto a la casualidad está implícita la componente de la imprevisibilidad, hablando de destino el punto focal se desplaza sobre la “necesidad” de

¹⁴⁰ Cfr. *supra* nota 82 a pie de página, p.51 de este trabajo.

¹⁴¹ «mi acercamiento a mis personajes tiene cierta aureola legendaria; son héroes un poco de leyenda, están más allá de lo cotidiano, naciendo y estando con las limitaciones de lo cotidiano y en el sentido que para mí la leyenda es el relato de lo inolvidable». *Ibidem*

¹⁴² Cfr. *supra*, p.51.

que un determinado evento o fenómeno se realice. Por lo tanto, aunque las áreas semánticas de los dos conceptos puedan a veces cruzarse o incluso superponerse, conviene señalar que en nuestro caso, el de las *Fábulas*, se instaura una fuerte relación de “subordinación” en la que la casualidad, la aparente imprevisibilidad de los acontecimientos está presente, pero siempre dirigida por un destino aplastante del que, por otra parte, los protagonistas no son siempre conscientes.

Es el azar, por ejemplo, el que moldea los acontecimientos narrados en *El diablo meridiano*, en el que, en un primer momento, es la llegada de Merto, y sucesivamente la de Vedi, la que modifica y trastoca la rutina de Doña Cima; el encuentro entre Olino (SA) y el narrador (cuyo nombre – Julio Álvarez Berlo – se nos revela sólo en la última página) resulta, una vez más, predestinado, como el entre Conrado y Cimo en la estación de Armenta (FN); *Pensión Lucerna* acoge entre sus paredes a los cuatro protagonistas que, sólo por una sucesión de acontecimientos casuales, conducidos por el hado, se confiesan el uno al otro.

Pero la novela más marcada por la intervención del caso es sin duda *El limbo de los amantes*, donde «Las vidas confluyen [...] de forma insospechada, desbordando el cauce, saliéndose de madre» (p.144), y donde por tres veces los futuros amantes protagonistas se encuentran sin darse cuenta tanto de la presencia como del eventual atractivo recíproco: durante su primer encuentro, lo único que Lila nota de Fordián es que lleva calcetines sueltos. Una violenta caída, quizás guiada por el destino, constituye el medio a través del cual las vidas de Fordián y Lila se cruzan; un primer episodio, al que el destino hará seguir a otros, que es descrito como un «hito sucesivo y rápido en el decurso de sus triviales existencias» (p.137). Una relación inesperada, vivida en el escondimiento y cargada de temores (Lila habla de todo lo que conlleva un amor secreto: el secuestro, la retirada, la desaparición) pero que a pesar de todo alcanza un acme muy poderoso – dado por la entrega recíproca que los hace vivir como en una burbuja en la que experimentan el amor, la confianza y la salvación de su salud espiritual – para luego terminar y sobrevivir sólo en el recuerdo: «Lo que se recuerda es casi siempre mucho más que lo que se vive» (p.137).

La nota del narrador externo en *Príncipes del olvido* viene a aclarar un punto fundamental sobre la naturaleza y la función del azar en una narración:

El azar es un recurso demasiado socorrido pero ilustra muy bien esa inducción fortuita que no tiene cometido pero que sobreviene sin que deba sorprendernos, como si en las casualidades fuese posible un merodeo que entre otras cosas coadyuva a las coincidencias y hace que se repita bastante aquello de que Dios los cría y ellos se juntan (p.247).

El azar es, pues, un elemento catalizador cuya acción se traduce en el cumplimiento de un destino: la fuga puesta en práctica por Ciro Nistal (*PL*) no es fruto de una lúcida programación, sino de una necesidad alimentada por oscuros presentimientos y por lo tanto vinculada, de alguna manera, a un destino que sobrepasa la voluntad humana; un destino, el de pagar una deuda de juventud, lleva a Dacio Estrada a las tierras donde nació y donde pasó su juventud (*DT*); el caso, que ha favorecido el encuentro entre Omega y Onofre en los Salones Coralina (*EB*), se realiza en la voluntad del destino de mantenerlos juntos, aunque no inmediatamente. No se trata, sin embargo, de un «destino concebido en términos abstractos, [...] sino de un factor que se incorpora a la vida con naturalidad; algo normal, aunque no cotidiano» (Sanz Villanueva, 2003). La infinita serie de desgracias que salpican la vida de Abisina Brunido (*Ebr*) parecen seguir de manera cruel las huellas de la madre, casi en una continua referencia de similitudes, y precisamente a partir de la muerte de esa mujer que «provoca esa dramática ruptura en los sentimientos todavía diminutos de la niña» (p.401); una cadena de acontecimientos “predestinados” que Abisina, sin embargo, parece romper en un último intento de barajar las cartas del destino cuando, al final de la novela, después de arremeterse contra los hijos, que la han consumida durante años, con aquella escoba del título que había pertenecido a su madre, suspira con tono liberador: «Ahora podría volar» (p.439). Aún la necesidad, la predeterminada por el destino, es el detonante que actúa en Cosmo (*FP*): «Hay algo que no controlo, hija mía, algo que crece, una semilla, un fulgor, una inclinación» (p.88), algo que al principio no comprende bien, «un destino oculto» (p.80) del cual, sin embargo, siente la «impaciencia» (p.84) y que le obliga a huir «porque no le quedó más remedio» (p.90). Una exigencia, la del vacío “liberatorio”, que se manifiesta a través de las palabras de una Edira ya madura: «Todo lo que tenía perdió el sentido. Una semilla le creció en el alma. Era un pobre y no se había percatado. La pobreza era su destino y, lo que es más raro, su pasión» (p.91).

3.3 Fábulas del sentimiento: mapa de una geografía humana

Ya se ha dicho antes que la obra de Díez se caracteriza por un cambio constante. Y sabiendo lo fundamental que ha sido (y sigue siendo hoy) la tradición oral para él, no sorprende que a la evolución de su estilo corresponda un cambio en el tratamiento de los espacios geográficos y de las coordenadas temporales. Al analizar las primeras obras que se remontan a los años ochenta y al principio de los noventa, se notará, entre otras cosas, un cierto estilo barroco y la utilización de regionalismos que derivan de la fuerte influencia de la oralidad (que seguirá siendo una constante de su trabajo). Además, se describe un entorno geográfico que retoma total y casi fotográficamente el de su tierra natal. En cualquier caso, queda claro que la caracterización de la ciudad trazada por Díez, sobre todo de la provinciana, diferirá tanto de la realizada por las corrientes literarias anteriores como de la llevada a cabo por otros escritores de su época. La primera y sustancial diferencia radica en la desviación que existe en cuanto a la idea misma de ciudad en la perspectiva realista y en la del escritor leonés: en el primer caso, la ciudad es el trasfondo de los acontecimientos que ocurren en la sociedad, funciona como punto de referencia y encuadre, mientras que en la ficción de Díez la ciudad de provincia actúa como un personaje de la historia; en efecto, a menudo es el protagonista, «eje de su fabulación, metáfora existencial, y epicentro crítico» (Castro Díez, 2016: 419).

Otra peculiaridad radica en el hecho de que este elemento, este nuevo protagonista, se inserte dentro de una dimensión temporal muy específica, la de la posguerra, que el autor utilizará repetidamente para la ambientación de muchas obras, desde *Las estaciones provinciales* hasta el ciclo de Celama e incluso, desde luego, en las de *Fábulas del sentimiento*, recuperando a través de la memoria esas vicisitudes experimentadas en persona – el componente testimonial será siempre perceptible pero de forma no conceptualizada –, no solo por él, sino también por otros autores relacionados con la generación del 68: una infancia y adolescencia marcadas por un clima cultural y político de signo franquista y por la consiguiente rebelión en busca de un nuevo sistema de valores:

Casi todas mis obras se desarrollan en esa época, pero no es una elección sociopolítica. Creo que los años cincuenta, los de la posguerra, son muy simbólicos de la precariedad y de la dificultad de vivir, de la limitación de la

libertad. En aquellos años las relaciones entre los hombres eran más difíciles y a menudo se caracterizaban por el disimulo (Dalla Corte, 2002).

Sin embargo, estas coordenadas de espacio-tiempo hacen referencia a un universo muy difuminado y que, como se ha dicho, parecen pertenecer a una dimensión mítica, una dimensión paralela a la realidad en la que impera la ambigüedad: «En su mundo narrativo se interpenetran, pues, realidad, irrealidad y superrealidad; la vigilia es permeable al sueño; experiencias vividas y experiencias soñadas llegan a trocar sus fronteras» (López Molina, 2005: 33).

Como sugiere Castro Díez (de acuerdo con lo reconocido por Luis Mateo Díez) el narrador leonés recoge de autores italianos como Bassani, Pavese, Pratolini, Svevo y Vittorini la lección sobre cómo transformar los espacios de la ciudad en materia novelesca (2016: 419), porque todos ellos eran «muy deudores de la ciudad en que vivían. [...] entendieron lo universal como lo local sin fronteras cuando en España era habitual confundirlo con lo cosmopolita»¹⁴³.

Sin embargo, como ya se ha señalado, con el paso de los años el autor se dedicará a una escritura más imaginativa, abandonando tanto las especificidades de un léxico muy conectado a su territorio como las que se refieren estrictamente a la dimensión territorial en sentido realista, casi costumbrista. Como ha indicado el propio Díez, en realidad, su interés no es ofrecer un reportaje, no tiene pretensiones de tipo documental, lo que más le interesa es el valor metafórico de este espacio-tiempo que elige con cuidado y que utiliza constantemente¹⁴⁴, a través de la lente de la imaginación y la memoria:

Estamos estragados de realidad, de noticias, de sucesos. [...] La gran tradición de la novela es especular. El espejo de la vida es parte sustancial de la novela. El poder de lo imaginario está en, precisamente, contarnos la vida con todas las posibilidades y la complejidad que eso tiene. Es lo que puede hacernos latir y perturbarnos (Revuelta, 2015).

Abandonados los “excesos” de aquella primera fase ya señalada por Merino, la estilización lingüística va acompañada de una nueva identificación y descripción de los espacios, ya evidente en la redacción de la trilogía del Páramo (cuya atmósfera es

¹⁴³ DALLA CORTE C., «Luis Mateo Díez, “Estoy intentando sustituir la memoria por la ficción”», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, Nº 2, 2002. Artículo disponible en <http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/2951>, consultado el 31 de agosto de 2018. En este caso, Luis Mateo Díez está parafraseando al escritor portugués Miguel Torga, de cuya obra siempre se ha declarado admirador. De esta visión peculiar de la realidad se habla también en la entrevista que el autor leonés concede al crítico literario Sanz Villanueva en 2015. Cfr. SANZ VILLANUEVA S., *Op.cit.*, págs.29-51.

¹⁴⁴ Cfr. MARCO J. M., *Art.cit.*, *supra*, nota 121, p.74.

clasificada como “neoexpresionista” por el mismo crítico), en que la desolación de paisajes secos y turbadores no constituye un mero contorno, sino que sirve de pilar a una visión de la vida igualmente funesta. Los espacios que una vez eran capaces de adherirse totalmente a la realidad, ahora adquieren connotaciones oníricas.

«Toda creación literaria es en mayor o menor grado una remodelación de la realidad» (Spang, 1984: 153). En este marco se inserta la plasmación de territorios ficticios cuyo espacio se identifica como un paraíso encantador, sublime pero oscuro y perdido (Díez, 1999: 34), cuyas características no son del todo fantásticas en cuanto, como ya sabemos, están conectadas o cercanas a la realidad. Se trata de una dimensión literaria que, animada por los personajes que la pueblan, pretende reemplazar y sublimar la realidad: «Con ese equipaje originario [Luis Mateo Díez] fue conquistando otras cotas de universalidad construyendo unos mundos narrativos autosuficientes, donde los espacios dejan de corresponderse con una geografía real para transmutarse en metáforas»¹⁴⁵ (Castro Díez, 2015: 14). Son espacios “intermedios” en los que la transición de la realidad a la ficción se basa en la importancia del valor de la palabra y de la imaginación, ya que, fuera del texto, estos mundos ni siquiera existirían. (Díez, 1999: 10).

Al referirse al universo de la Provincia de las *Fábulas*, Sanz Villanueva se expresó en términos de “extrañeza” y “extrañamiento”. Si el primer término permanece indisolublemente vinculado a la esencia misma de los personajes, de los acontecimientos y de las características (incluso formales) de la narración, el segundo se refiere, en cambio, al lector. En el primer caso, de hecho, se alude a «la extrañeza por el agonismo de los personajes», a la experimentada frente a la peculiar onomástica presente en cada una de sus novelas, o a la suscitada por las peculiaridades de una prosa a la que el crítico se refiere al hablar de «la creación de una lengua de intención última naturalista», o incluso a la extrañeza por un profuso sentimiento de orfandad que recorre la narración en su totalidad. La del extrañamiento, en cambio, es una sensación sentida sólo por el lector, el cual llega a un panorama tan parecido a la propia realidad que puede verse reflejado en este, pero en el que las diferencias, al mismo tiempo, son evidentes, y ante el cual “el espectador” sufre una alienación (2010: 171).

¹⁴⁵ Aunque en este caso específico la crítica se refiere al ciclo de Celama, su afirmación puede extenderse a una gran parte de la producción narrativa del autor.

Las doce *Fábulas del sentimiento* constituyen, en esencia, un verdadero mapa de la Provincia. Las ciudades que secundan y acompañan los enredos narrativos de Díez y que hacen de fondo a las vicisitudes, a los destinos extraviados de sus protagonistas, son espacios vivos y, como ya se ha indicado, personajes de pleno derecho. La geografía dibujada, por lo tanto, no se limita a identificar territorios físicos, sino que pone de relieve también a sus habitantes con su propia vida, sus comportamientos y sus sentimientos.

Las “ciudades de sombra”, casi una quincena, surgen en un contexto provincial y ruralista, en una zona que, debido a algunas características, es razonable definir el Valle, al que, por ejemplo, se hace referencia varias veces en *Deudas del tiempo* (págs.359; 377). Este último constituye, junto con el Páramo de Celama, que se encuentra en el suroeste, la ya conocida Provincia literaria de Luis Mateo Díez (SanzVillanueva, 2010: 166), cuya capital es Ordial: son ciudades antiguas que han perdido su esplendor, se han vuelto viejas y decadentes y que sobreviven como en un estado de inmovilidad en el que sus habitantes se ven obligados a la derrota en un continuo y desorientado error. Son ciudades en las que el autor planta la semilla de la imaginación y de cuyas ruinas extrae las historias que en ellas se ambientan. Ciudad que, asegura el escritor leonés, sus lectores más asiduos ahora reconocen después de unas pocas líneas y en las que encuentran una cierta familiaridad¹⁴⁶.

Tal como se desprende de algunas novelas, su localización, aunque siga desconocida, se concentra en el territorio español: en *Deudas del tiempo*, por ejemplo, se habla de zonas que se encuentran a cierta distancia de Bilbao, Madrid o Santander. También sus coordenadas, por lo tanto, se establecen en un espacio en parte real (España) y en cierta medida imaginario: recordamos, en efecto, la proximidad con el territorio de Celama que se nombra tanto en *Deudas del tiempo* como en *La viuda feliz*. Precisamente en esta última, la referencia al Páramo se pone en evidencia varias veces debido a la procedencia del primer marido de Doña Dega, originario de Celama. El hombre es definido «una figura ajena, fantasmal [...] un sonámbulo que no gobierna los pasos» (p.181), y una vez desaparecido en el aire, la identidad de su cadáver no se confirma hasta después de tres años a causa de un hallazgo en una zona limítrofe con Celama: «en algunas de las hectáreas que en la Comarca conformaban las llamadas tierras sobrantes,

¹⁴⁶ Cfr.*supra* nota 82, p.51 de este trabajo.

donde no era nada extraño que un muerto perviviera en su muerte sin que nadie advirtiera los despojos» (p.187), como para querer recordar las especificidades de ese territorio tan cercano y, a la vez, tan diferente.

Cada ciudad de sombra parece, a primera vista, una entidad aislada, cerrada e independiente: «Armenta era dueña de un invierno que la enclaustraba y casi la hacía desaparecer, como si al encogerla la borrara del mundo» (*FP*, p.65); en realidad se trata de pequeños conjuntos hechos de territorios y personajes, todos encerrados en una maxi-entidad constituida por el Valle y el Páramo, una dimensión común:

hay un interior que las lleva a todas, y en eso la parte crucial de la unidad que puede tener este libro de quinientos y pico páginas donde hay un universo unitario y pasas de una novela a otra, de unos personajes a otro, todos parecen que son primos, hermanos. Todos parecen que tienen pasiones, deficit, emociones, extravíos, un poco paralelos, pues eso se concita como en un escenario común, y ese escenario común da una tonalidad moral a todo lo que yo cuento (Gómez Bárcena, 2013).

Fuera del Territorio no parece existir nada más: los personajes se mueven a través de las varias ciudades – acuérdense del caso de Dega Lombay (*VF*) que viaja constantemente entre Doza, Ordial y Borela, o las peregrinaciones de Lila y Fordián (*LA*) para las pensiones y los hoteles de toda la Provincia –, pero dentro unos límites que para ellos son infranqueables y de los cuales, probablemente, no tienen ni siquiera contextura: «Para Eliseo Mercal, Borenes tiene los límites del universo, no es ya la ciudad abandonada [...] con el laberinto urbano [...], es el centro del mundo que Eliseo Mercal necesita» (*PO*; p.220). Sus movimientos dentro de estos universos «es más bien un error desnortado» (Palomar, 2011: 133).

Borela, Borenes, Doza, Armenta, Oceda y todas las demás “ciudades de sombra” pertenecen, como sabemos, a un contexto provincial reinterpretado en clave actualizada, cuyos particulares remiten, si no a lugares reales específicos como ocurría en los primeros arcos narrativos trazados por el escritor, por cierto a detalles en los que cada lector puede captar y reconocer cualquier ciudad de provincia de la posguerra de tamaño medio. El dato que pone de relieve y hace incontrovertible esta constatación es que la población de estas ciudades está compuesta únicamente por dos clases sociales: la media y la humilde. La total falta de una franja aristocrática o, por el contrario, de una proletaria, localiza en un perímetro más bien limitado zonas extrañas a cualquier actividad económica industrial, cuya existencia, pues, es plausible sólo en un

hipotético espacio-tiempo que guarda las características arriba reportadas: se trata de la España rural de la posguerra. (Sanz Villanueva, 2010: 168). En efecto, aunque dentro de las novelas incluidas en la colección no se expresen claras coordenadas de ningún tipo (en *La mano del amigo* se habla de los protagonistas como “niños de posguerra”, pero no se dan más especificaciones), hay elementos suficientes y específicos para dibujar un “pueblo típico” de esa época: hay referencias a bares, oficinas, calles, tipos de edificios, pensiones y estaciones. La Oceda de *La mano del amigo*, por citar un ejemplo, está “poblada” por una gran cantidad de colegios e institutos (El Preciado de los Padres Conciliares, el Santa Pánfila, el Bancal, la Encina, etc.), una emisora radio – Radio Morube – algunos cines (Cristal y Esfera) e incluso por una publicación, la revista colegial del Preciado, “Brisas Consiliares”.

Merino ha alegado además que todos estos escenarios creados por Díez, con sus variedades y particularidades, fueron desarrollados en el tiempo para ser puestos «al servicio de la evolución dramática de los personajes [...] que por ellos deambulan» (2009: 41). Esta afirmación se acompaña con lo afirmado por Valerie Shaw sobre la relación entre la vida interior de los personajes y su movimiento dentro de los espacios creados en la ficción:

The idea that the inner lives of fictional characters is “magnified” when people are shown in transit is of enormous importance to any discussion of “place” in the short story [...] techniques for sharpening impacts by making characters behold afresh do not hesitate the description of long epic journeys. What matters is the heightening of consciousness, and this can be achieved by moving a character from one room to another; the next room can be every bit as much the unknown as, say Kipling’s India, or Bret Harte’s California (1983: 155).

Las peculiaridades de estos personajes, sin embargo, no se transmiten al lector sólo a través de la descripción de sus vivencias o de su hábitat, sino que además están enmarcadas por una onomástica de fuerte impacto que hace que sus vidas comunes choquen de forma consciente con la exuberancia y la originalidad de algunos nombres muy distintivos: Buceta, Fida, Trino (*SA*); Ubaldo, Dola (*PL*); Honorio, Cosmo, Publio (*FP*); Ovidio, Macinto (*VF*); Eliseo, Inma Dorada (*PO*); Onofre, Omega (*EB*); Belisario, Abisina, Clorida, Martingala, Cosme (*EBr*); Oridio, Evedia (*DM*). Un elemento, éste, que se ha convertido en firma distintiva del narrador, que privilegia adrede los nombres «al margen de la modernidad y de la moda» y cuya elección «incide

en la configuración del espacio reforzándolo, potenciándolo» (Sanz Villanueva, 2010: 169).

Todas estas medidas son elementos necesarios para que la narración no sufra y adquiriera una consistencia que una abstracción excesiva podría perjudicar.

Las referencias a estas ciudades nos devuelven imágenes de una realidad ya envilecida, a cuyo colapso arquitectónico y geográfico se une el social. Es una degradación constituida por las ruinas de la posguerra, por el abandono de las zonas rurales, por la incuria o, más sencillamente, por el paso del tiempo, etiquetado como sinónimo de ruina y derrota.

Para Doña Dega (*VF*) Doza es una «ciudad del pasado» cuya «atmósfera urbana [...] tenía en los días otoñales un aroma de piedra polvorienta que recordaba la clausura de sus museos y archivos» (p.179); es una ciudad que «acumulaba más polvo que nunca, como si la antigüedad hubiese perdido en ella la aureola de prestigio y la hubiese ganado una vejez sucia y desmañada, esa cara más hosca que fea de las ciudades que asoma con la incuria y el abandono, cuando no corren las mejores tiempos» (p.182). La descripción del Cordal – el barrio de Doza en el que vive Don Vero (*SA*) y donde se encuentra la residencia en que se hospeda Paulina (*VF*) – confirma esta visión creando una continuidad entre una novela y otra:

Era uno de esos barrios de indeterminada antigüedad, en los que se compaginaban pequeñas casitas que, en un tiempo más floreciente podían haber sido chalets de cierta ostentación, alineadas en un orden estricto entre escuetos jardines que habían devenido en trasteros, como si el futuro de sus habitantes hubiese ido a menos, a tono con el propio futuro de una construcciones que mostraban más fielmente el abandono que la decadencia (*SA*, p.111).

En los mismos términos se describe el barrio de Ciento en Armenta. Edira, en búsqueda del padre Cosmo (*FP*) se encuentra en el corazón de este suburbio, «una suerte de ciudadela en el centro de la ciudad [...] un barrio entre el abandono y la rehabilitación, a medio camino de los intereses especulativos e histórico-artísticos, dejado de la mano de Dios y retomado en una lenta operación arquitectónica que el tiempo enmarañaba» (p.66). Y este abandono se transforma en total destrucción cuando Edira llega en la casa que acude Cosmo en su “peregrinación de búsqueda”: «El abandono tenía la antigüedad suficiente para que no quedase rastro de nada, la misma

impresión de los barcos desguazados [...], una casa que nunca debió de serlo, la identidad de la destrucción» (p.71).

La decadencia de este barrio de Armenta se repite en la decrepitud de sus cines en *Los frutos de la niebla*. El cine Crisol, en el que Cimo va a menudo, es «uno de estos viejos cine que parecen a punto de cerrar» (p.450), «un cine que tenía todo el aspecto de estar abandonado» y que «mostraba la encarnadura de sus lesiones sin que nadie en mucho tiempo hubiese procedido a curarlas» (p.481).

A través de una narración tejida por recuerdos y temores, surgen las vivencias de los protagonistas de *El eco de las bodas*, y en el fondo de esa memoria vuelven a la vida, pero sólo por un momento, los Salones Coralina, un antiguo lugar de celebración de bodas en las afueras de una Doza ahora en decadencia. Esos salones, una vez opulentos y ahora abandonados, son símbolo de una sociedad que ya no existe y cuyas convenciones sociales, ya demasiado anticuadas, se han derrumbado junto a esas lujosas paredes: «Algo muy íntimo de Doza muere con los Salones, algo muy propio de aquella sociedad que nos pilló tan jóvenes» (p.281). Protagonistas de esta historia (EB) son tres parejas de recién casados – Omega y Delio, Belinda y Onofre y una tercera pareja que permanece anónima y a la que apenas se alude – que en un lejano seis de Junio, un Sábado, celebran al mismo tiempo, pero en salones diferentes, su boda dentro del Coralina. Las dos primeras parejas verán naufragar su relación y el destino, que precisamente durante ese matrimonio había cruzado brevemente los caminos de Omega y Onofre, los unirá en una nueva relación.

El cronista que dará el anuncio del desmantelamiento de la estructura hotelera, utilizará la expresión «tules y demolición» para titular la noticia en el periódico local, como para poner de relieve – entre líneas – que los matrimonios allí celebrados son, en la gran mayoría de los casos, naufragados o condenados al fracaso.

Incluso el cementerio de Buriel donde va Dacio (DT) reproduce la degradación general que se reitera en *Fábulas del sentimiento*: «el cementerio era un reducto que semejava la ruina de alguna modesta fortificación: los hitos de la vigilancia en las alturas estratégicas del Valle, donde también quedaban los restos de los parapetos de una guerra más cercana» (p.363). En este caso se hace hincapié en el abandono de las zonas rurales, que a su paso ha dejado sólo escombros. Este abandono está motivado a menudo por el escaso atractivo que estos lugares ejercen sobre los habitantes que los

pueblan, como en el caso de Doza (*DM*): «Del barrio se va el que puede y el que viene nunca se queda» (p.490).

Las de las *Fábulas* son páginas en las que se repiten imágenes de áreas limitadas, o incluso asfixiantes, a veces confusos: habitaciones, espacios interiores de viviendas, cines, bares e aún grandes dormitorios encerrados en un barco, como sucede en el cuento que Dacio (*DT*) hace de su primer viaje juvenil en busca de una nueva vida; el ámbito claustrofóbico de la casa de Doña Cima (*DM*) no parece afectar a los protagonistas, en cambio, puede influir en los sentidos y sensaciones experimentadas por el lector; en la oscuridad de la noche, los intrincados e interminables pasillos de la pensión desorientan a Ciro (*PL*), ya puesto a dura prueba por el desánimo de una fiebre que lo debilita cada minuto más, y constituyen el punto de encuentro de los cuatro protagonistas que parecen encontrarse en una atmósfera fuera del tiempo (Delgado: 2003: 323).

Otras dos clases de lugares están representados de forma reiterada dentro de la vasta producción literaria de Luis Mateo Díez, y cuyo papel es fundamental: las estaciones y las pensiones. El recurso a ambos escenarios no es fruto de una elección casual sino de una reflexión sobre el alma humana y sobre su capacidad de vivir y sentir:

En mis obras es muy fuerte la idea de la fragilidad de la vida, en ellas alberga la idea de lo complejos que los hombres podemos llegar a ser. Las estaciones, por ser lugares de tránsito, comunican muy bien la sensación de lo mudable, de que a la vuelta de la esquina te puede cambiar la vida. De pronto una mañana puedes levantarte angustiado y sientes que tienes que marcharte; son momentos en los cuales parece que el tiempo se rompe. (Dalla Corte, 2002).

La estación de Armenta es el lugar en que Edira encuentra Cosmo (*FP*) y donde la mujer empieza a comprender que el alejamiento del padre ya es inevitable; cerca de esa estación encontramos la Pensión Maguncia, el último refugio en el que había habitado Cosmo, en « una habitación diminuta » (p.85). Las vías de la misma estación constituyen la encrucijada que sirve de telón de fondo al encuentro entre los tres *Príncipes del olvido*; Ciro Nistal, partido de Ordial, llega a la *Pensión Lucerna* después de su llegada al apeadero de Borela; siempre la misma estación es el lugar donde, por casualidad (o por destino), después de muchos años, las calles de dos viejos amigos de la infancia, Conrado y Cimo (*FN*), se cruzan de nuevo para “contagiarse” misteriosamente. Las pensiones desempeñan un papel fundamental en los encuentros clandestinos entre Lila y Fordián (*LA*), tanto por el elevado número visitado por la

pareja como por las anécdotas individuales relacionadas con ellas; las estaciones y los trenes que llevan Doña Dega entre Doza, Ordial y Borela son el signo distintivo de sus vicisitudes y de los protagonistas que han marcado su vida. Estaciones y trenes, para Sanz Villanueva, son símbolo de todo lo que puede definirse como no definitivo, provisional. Su naturaleza nos comunica en sentido metafórico la precariedad de la vida, «la idea recurrente de estar de paso y no tener un espacio propio» (2010: 169).

El verismo que sólo en apariencia caracteriza a las “ciudades de sombra” queda refutado en el momento en que las calles de Doza o de Armenta o de Balboa empiezan a marcar caminos que conducen al sueño, o al menos a situaciones, acontecimientos y personas que se ajustan a sus características. Los espacios designados adquieren propiedades a la vez fantasmales. Lo que los gobiernan es la constante sensación de extravío.

La oscuridad, componente muy presente en estas novelas y declinada según una infinidad de matices, remite de forma notable a esta sensación de profuso desconcierto y la acompaña: desde las «restricciones de luz» en el barrio de Borela donde se encuentra la *Pensión Lucerna* (p.15), al «oscurecer otoñal» (p.132) en las calles de Doza (SA), donde «el oscurecer de noviembre borraba el mundo» (p.133). La misma localidad, en *El eco de las bodas*, se convierte en una ciudad sumergida «en el vapor del oscurecer» (p.286), mientras que para Dega (VF), en el fondo de la oscuridad de la noche se perfilan numerosos árboles cuya «masa vegetal» contribuye a hacer aún más impenetrables esas tinieblas (p.190). La oscuridad envuelve también la estación de Armenta en la que se encuentran Inma, Eliseo y Martín (PO), en una «atmósfera fantasmal que Martín respiraba satisfecho» (p.249). Los sueños de Dacio (DT) están impregnados por la imagen de una luna rota «que no expande ni refleja la luz», pero de la que emana una oscuridad poderosa e intensa «que se cae o resbala entre las grietas como si otra noche más intensa pudiese manchar la que domina el firmamento, donde la luna es un cuarzo sucio y derramado» (p.372).

La perspectiva de estos lugares cada vez más sombríos e insondables se ve aún más amplificada por dos temas muy recurrentes que, para aprovechar una metáfora vinculada al ámbito de la lingüística, pertenecen – debido a sus connotaciones literarias – al mismo campo semántico de la oscuridad: la niebla y la nieve.

En un estudio realizado por Maria Vittoria Calvi sobre el lenguaje del agua en *La fuente de la edad*, la nieve, en su sentido metafórico, es considerada símbolo de muerte (2005: 183). En *La mano del amigo* el sumarse de estos elementos devuelve, a través de una imagen de rara vividez – «La nieve arreciaba. La noche se sumía en la confusión que desperdigaba los copos como brotes de telarañas en la oscuridad» (p.335) –, un crescendo que parece conducir a un trágico clímax. En efecto, en una Oceda donde «la nieve fue inundando la noche», el destino de Roncel parece terminar violentamente; solo para descubrir, luego, que el hombre sólo ha sido abandonado en el medio de la nada, en el frío. Parece, por lo tanto, que en este caso la presencia de este agente atmosférico, además de ser utilizado como instrumento de aniquilamiento y hundimiento de la ciudad y de sus personajes – actúa como presagio de un acontecimiento sólo potencialmente mortal.

Como la nieve, también la niebla representa un componente asociado a las características fantasmales de los escenarios presentes en *Fábulas del sentimiento*. La niebla dificulta la visión, su sola presencia impide a algunos personajes moverse y orientarse en el espacio, contribuyendo a acrecentar su sentido de extravío (que puede ser interpretado también como desvío de una norma moral), tanto en espacios abiertos como cerrado. La tinieblas, que se manifiestan en forma de niebla, constituyen el centro de los acontecimientos narrados en *Los frutos de la niebla*, en que las salas de cine descritas por Cimo se convierten en huecos donde la oscuridad – vista como «otra zona de la enfermedad» – se refuerza propiciando el ensueño y transformando las salas en cuevas o túnel en el que afloran imágenes que proceden directamente del subconsciente del espectador (p.451). Armenta es la ciudad donde dos viejos amigos de la infancia crecido juntos en Ordial, Conrado y Cimo, se encuentran después de muchos años (FN). El primero, narrador de la historia, es un policía que ha hecho de su curiosidad para resolver las dudas y los hechos de la vida una verdadera profesión, el otro es un hombre atormentado que sueña o presiente muertes que acaban acaeciando y que «está haciendo una inquisición sobre su propia vida. Es un hombre que sufre un trastorno peculiar porque él cree que contagia a los demás su enfermedad y su mala suerte»¹⁴⁷. Es un hombre convencido de difundir la desgracia como un veneno mortal. Nunca ha hablado con nadie de este secreto y del malestar que eso conlleva, pero siente que puede confiar

¹⁴⁷ Cfr. *supra* nota 135, p.91.

solo en Conrado. Éste al final, impulsado más por su proverbial curiosidad y por el deseo de demostrar un hecho o una conjetura que por el verdadero deseo de aliviar los sufrimientos del amigo que invoca su ayuda, se adentrará, siguiendo a Cimo, en un cine aparentemente abandonado y que parece haber sufrido los estragos de un incendio. Llegado a una sala transformada en una especie de dimensión alternativa (se nota por la comparación que Díez recrea entre el cine y una cueva), se encontrará frente a una densa niebla que invade con sus frutos mortales tanto el espacio de la proyección (del cual parece provenir) como el poblado por los espectadores, creando una especie de continuum: «La niebla es un humo desleído en la pantalla, [...] contribuye a la confusión de lo que en la humedad de la sala parece su procedencia, como si viniera de la pantalla y se fuese apoderando de la oscuridad en que los contados espectadores dormitan en silencio» (págs.482-483). La misma niebla alcanza incluso el espacio abierto de Armenta, «la ciudad donde están los muertos de Cimo, [...] una ciudad de niebla y desaparecidos» (p.486). Al final, Conrado, ya envuelto por una niebla en un juego sutil y continuo de superposiciones entre sueños (que en los cuentos de Cimo casi parecen adquirir la connotación de recuerdos) y realidad, será alcanzado, al igual que sucede con un virus, por ese sentimiento de culpabilidad que ya ha atrapado a Cimo, infectándolo con «una mortandad parecida a la que la peste extiende con su respiración infecciosa» (p.485). Esos frutos de la niebla que el título de la novela evoca, no son más que esos sentimientos turbios, misteriosos e íntimos que a veces encuentran refugio dentro del corazón y la mente del ser humano, destruyéndolos. Las vicisitudes de Cimo y Conrado se desarrollan, así, en un clima siempre matizado y acompañado por una prosa que no revela nunca más de lo debido y en el que la duda, la incertidumbre y los puntos oscuros permanecen siempre fieles a su propia índole.

La niebla, en *La mano del amigo*, se convierte en coprotagonista de la narración de pleno derecho: «A Oceda sin niebla no hay quien la entienda. El Margo es un río de curso nublado» (p.301). La niebla de Oceda es aquel elemento al que Camín Pelayo dedicaría incluso un artículo titulado “La niebla en Oceda” (p.339), es una «niebla [que] afianza la confusión, [...] No es raro tener la sensación de que vienen los fantasmas, porque las calles y las plazas los invocan desde la condición fantasmal que la niebla concierta (p.340); es una niebla asfixiante como el humo (p.341), una niebla que domina la ciudad, devolviendo la imagen de una «Oceda sumergida, un mar sin olas en la

oscuridad que batía la seda, un mar artificial» (p.341). Es la que, al final, impide a los amigos de Elio y Roncel ver y comprender los acontecimientos que conducen a la muerte “definitiva” de este último, permitiéndoles oír sólo unos gritos en el eco de una densa oscuridad. La niebla, sin embargo, es también un elemento que confunde, aleja, difumina la realidad. Al recordar a sus hijos abandonados al cuidado de su marido, Dola Moreda (*PL*) necesita nombrarlos para darse cuenta realmente de su existencia, «porque la distancia se llevaba el afecto, una niebla alargaba la separación y difuminaba sus livianas figuras, como si fueran dos arbolillos en un paisaje que borra la bruma» (p.22).

El único caso en el que la oscuridad no se presenta como un elemento negativo en sentido absoluto, es cuando Abisina (*Ebr*) – que encuentra en la oscuridad de cuevas y minas un aislamiento que la placa y un acogedor sentido de protección – se esconde en estos lugares siempre que «cualquier desgraciado suceso» (p.426) incrementa la lista de su mala suerte, «como si entre el carbón y la leña, en lo más recóndito de un lugar en el que la oscuridad se espesaba tiznada y grasienta, ella hiciese la ruta del minero en la galería de un pozo donde nadie podría encontrarla» (p.427).

Excepto por el caso que se acaba de mencionar, la simple enumeración de estos motivos literarios es suficiente para establecer los extremos de un espacio cuyas ciudades, en definitiva, son fantasmales, sumergidas, evanescentes, desaparecidas, sucias, oscuras, neblinosas. De estas connotaciones se nutren las palpables atmósferas laberínticas (tanto reales como metafóricas) de las “ciudades de sombra”.

El camino que, poniéndolo a prueba, conduce Ciro Nistal (*PL*) desde la estación hasta la pensión está iluminado sólo por una luna invernal: «Por las callejas anduvo un rato perdido. [...] y el dédalo se hacía más intricado hacia el corazón del barrio» (p.15). En el intento de crear una distinción entre Doza – su ciudad natal a la que están asociados sus recuerdos escolares y de la adolescencia – y Balboa – donde vive en la actualidad y que define «territorio adverso» que genera en él un sentido de pérdida y desamparo, Julio Álvarez Berlo (el narrador de *La sombra de Anubis*) devuelve una imagen peculiar de esta última:

Una ciudad pequeña pero intricada como Balboa se hace más insondable mientras más se la conoce, porque en el laberinto de su antigüedad no hay referencias de orientación sino indicios de que el tiempo desfigura los espacios, como si fuera imposible salvar las mismas esquinas en distintos días o cruzar las correderas en las mismas estaciones (p.129).

Del mismo modo, la Doza de *El eco de las bodas* resulta evanescente e insondable: «En el laberinto de Doza no había ninguna dirección razonable. Las ciudades sumergidas no tienen referencia para guiarse» (p.287); la estructura laberíntica de la ciudad se repite, además, incluso dentro de los Salones Coralina: en el día de sus respectivas bodas, Omega y Onofre se pierden en esa arquitectura solo en apariencia funcional (p.274).

De esta dimensión gobernada por la desorientación ni siquiera se salva la silenciosa Buriel de Dacio Estrada, una ciudad que parece perdida en el tiempo:

parecía alcanzar una lejanía extraviada entre el abandono y el regreso, como si la pobreza de sus casas derramadas en el declive se hubiese solidificado en la precaria eternidad, un poso del tiempo y desperdicio no muy distinto al de las malas hierbas y los espinos del camposanto (p.385).

El colapso que caracteriza los escenarios se funde, por decirlo así, con lo que afecta a las vidas de los personajes, hasta crear «una misma geografía de la ruina y la derrota, un proceso de degradación que lo contamina todo» (Palomar, 2011: 137). Se podría, así, interpretar la caracterización de los espacios exteriores como una propagación de la interioridad de los protagonistas, una emanación o, incluso, una exacta transposición de su más profundo íntimo. Y como señala Gregoria Palomar, el uso del mismo campo léxico para describir tanto las peculiaridades del territorio y de los escenarios como las especificidades de la “geografía del alma”, constituye una prueba más de esta correspondencia (2011: 141). Del mismo modo los campos semánticos de la muerte, la enfermedad y degradación vinculan paisajes y escenarios destruidos, espectrales o sumergidos con la imagen de hombres “acabados”, hombres en fotos ahora descoloridas, hombres consumidos, abandonados en su derrota. (2011: 143).

De acuerdo con este razonamiento, se puede observar también que la descripción de las ambientaciones laberínticas, y a veces sucias, retoma la del continuo sentido de extravío experimentado por los habitantes de estas narraciones, y cómo el narrador la utiliza para expresar el sentimiento de opresión y desesperación que estos hombres y mujeres sienten ante sus vidas y su destino. Los ambientes de la *Pensión Lucerna* son invadidos por las tinieblas, «como si la oscuridad contuviera algo del lègamo de las profundidades o del cristal submarino que empaña la suciedad de los ahogados» (p.28), y, hablando de Ciro «la oscuridad del pasillo se ajusta muy bien a la oscuridad de su mente» (p.32); entre las paredes de la misma pensión el lector toma conciencia del

laberinto sin salida en el que se encuentran los cuatro protagonistas: son antihéroes condenados a un vacío y desorientado vagar que se irgue como símbolo de la confusión que gobierna sus vidas, destinos de los que no consiguen recuperar las riendas. Los pensamientos y los sueños alucinantes de Doña Cima (*DM*) devuelven la fotografía de una dimensión laberíntica enmarcada por una sintaxis y un vocabulario que contribuyen a aumentar el efecto, ya bien delineado, de extravío. Ese conjunto es amplificado por una imagen-símbolo a la que Díez recurre a menudo y que representa de modo simbólico la confusión de este universo y el sentido de desorientación que lo caracteriza, el bosque. De hecho, será Doña Cima, una vez más, aquella que en su “delirio meridiano” pasará varias veces el umbral de esta dimensión onírica perdiéndose en la oscuridad de un bosque: «La suerte de su condena, una pena del alma que brota de la carne, una tiniebla del espíritu que alimenta el bosque en el que el cuerpo se extravía» (p.524). El mismo extravío queda reflejado incluso en las imágenes del pozo o del abismo, símbolos que, en un sentido figurado, reproducen la sensación de desplome, de hundimiento, en el que los protagonistas caen: «Ciro Nistal siente la oscuridad como un pozo y la desorientación como una lejanía, ha caído en lo profundo de algo que no controla» (*PL*, p.33); en la cara enferma de Edira (*FP*), se puede vislumbrar tal sentido de opresión: «Los ojos todavía somnolientos se hundían en las cuencas haciendo que la mirada surgiera de la oquedad del abismo, como si en el pozo de las pupilas palpitara una luz a punto de apagarse» (p.68); en una de las páginas del diario de Doña Cima (*DB*) se lee: «la disolución del desvanecimiento me ayuda a caer en el pozo sin fondo donde el espejo de mi vida es el espejo de muerte, y en ese abismo hay un vértigo» (p.524). Sin embargo, en ocasiones, la misma imagen se interpreta también en sentido contrario, y el protagonista de turno la acoge favorablemente (Palomar, 2011: 146), como en el caso de Edira (*FP*): «también son dulces los sentimientos de este largo abandono de uno mismo en el que la caída tiene el aliciente de la profundidad de un pozo sin fondo, al que te asomas una y otra vez antes de tirarte» (p.74).

3.4 *Fábulas del sentimiento: olvido y memoria*

Está claro cuánto el concepto de olvido auna a todos los personajes de *Fábulas del sentimiento* llegando a impregnar toda la obra, sobre todo en la medida en que este

mecanismo es elegido y declinado como única vía de escape de una realidad que aniquila: los tres protagonistas de *El diablo meridiano* viven anclados en la esperanza de olvidar cada uno algo que les ha herido; Eliseo, Inma y Martín (*PO*), incapaces de vivir buscan refugio en el olvido. Incluso las desapariciones de Abisina (*Ebr*) pueden configurarse como una forma de fuga en el olvido.

Doña Dega Lombay (*VF*), que considera los recuerdos como una enfermedad, elige olvidar, y decide lucidamente recuperar sólo algunos cuando advierte que se acerca su fin; el recuerdo de sus tres matrimonios, que siempre la han llevado a la viudez, hacen que ella repase toda su vida. La reiteración del acto matrimonial marca la vida de la protagonista, y no por el tiempo transcurrido en cada relaciones (son más los años de viudedad que los en que queda realmente casada), sino por el tiempo transcurrido entre uno y otro, «como si casarse tantas veces hubiese sido necesario para que, al fin, aflorara la felicidad» (p.174). Se trata de una mujer que tiene conciencia de su soledad y que la secunda sacando de ella su paz interior: «atesoraba [...] la soledad que era la mejor herencia de su inmediato pasado» (p.182). En el recuento de su existencia aparecen dos personajes fundamentales, sinceramente amados por doña Dega – Paulina y Publio – que han compartido con ella una experiencia que prefiere se quede en el olvido, la de la infancia en el orfanato, pero que le da la posibilidad de comprender, una vez adulta que «una parte de la felicidad [...] consiste en no haber sido antes feliz» (p.190).

Este concepto es uno de los factores considerados en un interesante estudio de Ernesto Sanchez Pineda sobre el papel de la memoria en la trilogía de *El reino de Celama*. Dejando a un lado las especificidades relativas a la obra analizada en el artículo mencionado, destaca como los resultados del análisis de algunos temas son universalmente aplicables a la mayoría de los trabajos de Díez. En efecto, se pone de relieve que, al contrario de lo que en general se considera, la noción de olvido no es antitética en comparación con la de memoria. En realidad, incluso en el ámbito científico, las dos nociones se consideran totalmente complementarias; el olvido es mucho más que un hueco en la memoria: se trata de un componente esencial de esta última. La unión de recuerdo y olvido constituye la vía preferencial para recuperar idealmente el pasado y, sobre todo, desempeña un papel primario en la delineación de los términos de una búsqueda, la del hombre con respecto a su propia identidad,

conectando pasado y presente en una relación de tipo consecuente, en la que es el primer concepto en forjar el segundo, en definirlo. Esto porque olvido y memoria siguen un camino «similar y paralelo» (2018: 152); son como dos platillos de una misma balanza que deben mantener un equilibrio constante.

Este camino pasa también por otra relación, la existente entre los dos conceptos de olvido y secreto. Este último, a su vez, está muy relacionado con el tema de la búsqueda (tanto identitaria como de otra naturaleza), ya que el secreto, con sus medias verdades, las palabras no dichas, las realidades veladas, forma parte del proceso de delineación, configuración – y por lo tanto, de búsqueda – del propio personaje, una operación en la que el lector debe participar.

El tema de la búsqueda en literatura es muy popular tanto a nivel universal como en la obra del escritor leonés, tanto que el dramaturgo Fernando Urdiales ha comentado: «En casi toda la obra de Luis Mateo hay alguien que busca, investiga o se pregunta de forma insistente algo que le concierne profundamente» (2010: 301). Se trata de un procedimiento que puede ser declinado de diferentes maneras y que puede asumir diversas caracterizaciones: por ejemplo, Pardo Gracia considera que su actividad es muy eficaz para organizar el relato, al conferir sustancia a la acción de los personajes. Pero la búsqueda también puede tener «el significado de recrear la existencia» (2012: 53). Según Gregoria Palomar los personajes de *Fábulas del sentimiento* buscan un sentido a su vida y para hacerlo contemplan las situaciones a la que se enfrentan diariamente y lo que los rodea, que puede ser tanto un paisaje como una imagen.

Omega (*EB*) observa «casi extasiada la fotografía de los demolidos Salones Coralina» para recuperar y detener en su pensamiento la imagen de su primer matrimonio (p.268); el único retrato que queda de los tres *Príncipes del olvido*, incapaces de alcanzar el objetivo de su búsqueda, dar un sentido a su adolescencia, está representado por sus tres fotografías de las que no se pueden deducir motivos y contextos de su muerte y desaparición. El de Abisina Brunido, protagonista de *La escoba de la bruja*, es un retrato jamás realizado, trazado por un narrador que nunca habla con ella, pero que la vive sólo a través de las visitas de la mujer a la oficina del padre abogado y a través de los cuentos de Armila, amiga de Abisina y camarera en la casa del narrador. Una narración que recorre las vicisitudes de la mujer a partir de tres fotografías – correspondientes a tres etapas de su vida desgraciada (infancia, juventud y

vejez) – que cristalizan tres instantes fundamentales de la existencia de esta heroína del fracaso, como la llama Luis Mateo Díez. Una heroína épica, una luchadora de la supervivencia para una novela que parece evocar el título de un cuento infantil pero que, en cambio, traza

un retrato muy minucioso y muy duro de la vida de una mujer tomada desde el límite de su vejez – y me gusta hablar de vieja y no de tercera edad, pues es una palabra mucho más bella y mucho más hermosa – contada, diríamos, desde el infortunio y la adversidad absoluta. Como una niña acaba haciéndose a vieja a lo largo del tiempo en un camino de infortunios y adversidad.¹⁴⁸

Sin embargo, ni siquiera a partir de estas tres “instantáneas” es posible llegar a alguna verdad absoluta, sino sólo a hipótesis. Las fotos son, por lo tanto, medios engañosos que muestran retratos parciales, desenfocados, mendaces y que, en definitiva, no pueden revelar el objeto de una investigación ya antigua, la que desemboca en la comprensión de la existencia humana, con todas las preguntas y las dudas que ésta implica. Por el contrario, estos elementos sólo proporcionan una imagen parcial, tanto de sí mismo como de los demás.

La contemplación de una fotografía es, además, análoga a la de una imagen fragmentada y reflejada en un espejo o en la luna de un armario, como aquella ante la que se encuentran a menudo los protagonistas. Esta fragmentación es evidente en numerosos pasajes de *Pensión Lucerna*: Ciro ve su imagen «en la luna rota del armario» (p.21), y en la cámara en la que encuentra a Dola Moreda hay «un armario de aspecto desventrado y luna rota» (p.17). El intento de esta última, quizás sólo aparente, de recuperarse de su estado de casi sonambulismo, provoca una vibración en la luna del armario tal que « la rotura del cristal crepitó en la oscuridad como una pavesa sucia» (p.23).

La misma luna rota del armario se encuentra también en la minúscula y sórdida habitación que Cosmo (*FP*) alquila en una pensión al final del barrio de la Estación (p.85), mientras Edira no reconoce la esencia de su propia imagen reflejada en el espejo: «Soy esta mierda que se ve» (p.73).

En conclusión, este tipo de investigación sólo está destinada a intensificar la sensación de estar incompleto y la angustia que ya afectan a los protagonistas.

¹⁴⁸ Cfr. *supra* nota 135, p.91.

La búsqueda se configura en todo caso como un itinerario para recorrer, tanto a nivel físico como espiritual, una especie de peregrinaje; es la *quête* tan querida en los estudios de literatura románica, un *topos* tradicionalmente vinculado al concepto de viaje que constituye, como sabemos, un motivo frecuente en la narrativa de Luis Mateo Díez, y en el cual «aparece como metáfora del vivir, de la vida vivida» (Valls, 2003: 272). Un motivo, el del viaje, cuya significación, lejos de ser original, subyace fundamentalmente a la idea y al deseo de fuga.

Es la huida del cotidiano lo que une a todos los protagonistas de *Pensión Lucerna*; cuatro personajes que rehusan, cada uno a su manera, una realidad de la que quieren alejarse, un entorno que los abruma y los presiona. Ciro Nistal se escapa de una boda inminente, la suya; Dola Moreda, de su familia; Ubaldo Cieza de una vida espiritual que aún no comprende plenamente; Ángel Cojo, de su vida profesional; una fuga que lo lleva casualmente a esa pensión, «como si de pronto [...] perdiera la conciencia de lo que soy, [...] de lo que fueron mis obligaciones» (p.38). Son viajeros que el caso reúne, en una misma noche y en un mismo lugar, el laberinto oscuro de la pensión que da título a la novela.

La repentina necesidad de abandonar todo, familia y fortuna, brota en el corazón de Cosmo, uno de los protagonistas de *El fulgor de la pobreza* y hombre de negocios que desde hace tiempo medita sobre dejar detrás su vida actual para abrazar el camino de la pobreza total, cuyo logro es vivido casi como un camino difícil hacia la santidad, una ascesis espiritual. Nadie se da cuenta de este cambio hasta su desaparición definitiva. Sólo Edira, su hija, capta en una sonrisa enigmática que su padre le dirige el día de su veinticinco cumpleaños, casi una despedida, que se concretará poco después (p.88). Edira tratará, pues, de entender las motivaciones del padre, con grandes dificultades que proceden de una especie de depresión y de una enfermedad que nadie comprende pero que la está carcomiendo.

En una dimensión que alterna incesantemente realidad, sueño y “fogonzos de memoria”, Dacio Estrada realiza un viaje, un viaje de regreso, otra fuga. La primera había tenido lugar cuando era joven, partiendo de Buriel, pueblo de la Provincia, para alejarse de una infancia y una adolescencia transcurrida como huérfano en casa de algunos familiares, a la espera de tener la edad adecuada para partir y dejar todo atrás. La vuelta a ese mismo lugar, muchos años después, se configura como una nueva

retirada por la que corta todos los lazos con familiares y negocios en busca de tranquilidad y soledad. Pero este regreso, esta vuelta a los orígenes, exige el pago de una deuda – a la que se alude en el título del mismo relato – que aún Dacio (*DT*) no ha pagado y que ahora se concreta «en una especie de persecución moral, como si un fantasmal u obsesivo cobrador le aguardara en el lugar de sus sueños originarios» (p.12). Para recuperar la paz y alcanzar un estado de liberación interior, tendrá que desenterrar ese pasado de joven emigrante que siempre ha tratado con desesperación de dejar en el olvido. Y en un último sueño en el que la noche se desvanece y desemboca en una mañana reconfortante, el alma de Dacio, como en una catarsis, parece haber expiado su culpa, pagado su deuda. Para Dacio (*DT*) «el viaje emboscaba las intenciones de la huida» (p.349), y «la emigración es una huida, el que se marcha siempre huye, aunque las causas sean variadas» (p.353). Es un hombre que vive la fuga como una necesidad: «Irse, alejarse, huir» (p.347); su objetivo es «dejarlo todo, irse muy lejos, huir» (p.348).

Es el instinto el que guía a una Abisina (*Ebr*) aún adolescente a escapar del orfanato, incluso a costa de mendigar; el mismo instinto empuja fuera de un lugar similar también unos niños allí abandonados: Dega, Paulina y Publio (*VF*). Incluso un grupo entero de personajes cae en la categoría de fugitivo (*MA*): «Éramos unos huidos, bien lo sabemos. Cada cual había hecho su fuga, y al que se va no le quedan muchas ganas de volver» (p.331). Para Eliseo, Martín e Inma (*PO*), en cambio, «la búsqueda incita a la huida» (p.248), y precisamente Inma intuye que su huida «no era otra cosa que la búsqueda de su disolución» (p.241). Se escapa también Merto (*DM*), de una familia que no lo comprende; e incluso Julio Álvarez Berlo (*SA*) se aleja de su esposa-psicóloga que le persigue.

Como se puede deducir con facilidad de los estudios que la literatura universal ha dedicado a este motivo, el viaje tiene la posibilidad de intervenir en el relato a nivel estructural a través de un amplio abanico de posibilidades y cubriendo diversas funciones, como la de favorecer el encuentro entre los personajes; esto puede dar lugar al descubrimiento de otras historias o relatos referidos por los protagonistas. Tal como señala Mariano Baquero Goyanes, que vincula el motivo del viaje al tema

del ir y venir de un personaje o personajes que, según van haciendo su camino, van entrando en contacto con nuevas gentes, con nuevas posibilidades novelescas, con seres que suponen otras tantas historias; bien

porque las contengan sus respectivas peripecias vitales, bien simplemente porque sean capaces de contar cuentos o de poseer manuscritos que los contienen (1975: 30).

Como se ha mencionado, sin embargo, sin tener en cuenta su configuración, la búsqueda siempre está relacionada con el secreto, porque en la base de la búsqueda de cualquier personaje siempre hay un misterio por descubrir o un secreto que debe ser revelado. El recurso a este mecanismo se justifica, pues, por la exigencia estructural del texto: es uno de los ladrillos a través de los cuales cobra vida la trama. Además, Díez lo utiliza para “estipular” el pacto de lectura¹⁴⁹ al que ya se ha hecho referencia y que vincula el lector al proceso de construcción del personaje: «A través del secreto (desvelado o no) el lector acepta la ilusión referencial del relato» (Pardo Gracia, 2012: 51).

Se trata de un secreto que a menudo afecta tanto el narrador como el lector, y que no siempre se aclara. Un buen ejemplo es el de *La mano del amigo*, en el que los acontecimientos narrados, relatados por una multitud de personajes, permanecen velados por verdades a medias y puntos de vista gobernados por un profundo subjetivismo. Si bien, en un principio, se tiene la sensación de que el testimonio de más sujetos llevará a la resolución del misterio, el lector se dará cuenta sólo en la última página que le tocará sacar sus propias conclusiones de la enésima novela de final abierto, concretando así la voluntad del escritor:

Yo al lector no quiero complacerlo, a mi me gusta que el lector se perturbe, que disfrute con mis historias, pero que se perturbe en el sentido de que adquiera grados de comprensión sobre la complejidad de lo que somos al mirarle en estos espejos que yo le ofrezco (Gómez Bárcena, 2013).

El mismo espíritu de intuición se le pide al lector incluso cuando Edira (*FP*), en una especie de éxtasis místico, recupera y analiza fragmentos de recuerdos y conversaciones, tanto para entender el gesto de fuga del padre, pero también y sobre todo para resolver cuestiones constantemente ocultas por un velo de silencio impuesto por su familia: «la discreción y el silencio eran los más naturales derivados del secreto» (p.53), hasta transformarse en un auténtico *diktat*: «era [...] una forma de comportamiento heredada de los abuelos [...] que lo ejercían como el mejor exponente de la educación y el respeto» (p.52).

¹⁴⁹ Cfr. *supra* p.85.

Nos encontramos, pues, ante unas historias que sólo en muy raras ocasiones tienen un final feliz, de hecho, a menudo no tienen un final. Son historias

que empiezan en un momento crucial o crítico de la vida o de la existencia de mis personajes, y no sé, terminan cuando ese momento ha desaparecido y tampoco sabemos lo que va a venir luego; tampoco se pueden hacer previsiones. [...] la ficción coge espacios de la vida y cuenta, como digo yo, un rato de la existencia humana.¹⁵⁰

La suma de este breve análisis que ha implicado los conceptos de olvido, memoria, recuerdo y secreto (tan entrelazado con los temas de la búsqueda y del viaje), ha servido ante todo para poner de relieve la reiteración con que Díez utiliza determinados temas y técnicas. Por otro lado, ha puesto de manifiesto las peculiaridades de estos conceptos destacando la necesidad de su coexistencia. Por último, ha reafirmado con fuerza la “supremacía” de la función de la memoria, en la medida en que «es rectora de estos “secretos” pues es por medio de ésta que el recuerdo y el olvido hacen su tarea selectiva de descripciones, personajes y sucesos» (Pineda, 2018: 152), «sin ella no sabemos quiénes somos ni a dónde vamos ni por qué»¹⁵¹.

Al hablar de sus *Fábulas del sentimiento*, Luis Mateo Díez las describió como «un viaje a unos personajes desde la tesitura de los sentimientos, de las emociones, y de los conflictos que provienen de allí, no ya del mundo de las resoluciones y de la voluntad más determinada»¹⁵²; un camino hacia aquellos sentimientos que considera parte constituyente del ser humano y ante los que guarda un profundo respeto, citando a menudo una observación del cineasta de la *Nouvelle Vague* francés, Louis Malle: «Según me hago mayor me doy cuenta de que me interesan más los sentimientos que las ideas» (Rodríguez Marcos, 2010); una ruta que lleva al descubrimiento de personajes perdedores cuya peculiaridad es la de ser conscientes de su estado, de su propia fragilidad y de su finitud. Son luchadores que van contracorriente, héroes *sui generis*. Es un viaje que atende cada vez más las urgencias del escritor leonés de contar la vida a través de la escritura y la de vivir la novela (Del Val, 2010: 320) en un intento por lograr la aspiración máxima: hacer que el lector reconozca en el espejo de la interioridad de estos personajes una guía que lo conduzca al descubrimiento y a la comprensión de

¹⁵⁰ Cfr. *supra* nota 135, p.91.

¹⁵¹ ZAMORA M., “América y el arte de la memoria”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nº 41, XXI, 1995, págs. 135-148; así en SANCHEZ PINEDA E., *Op. Cit.*, págs.143-144.

¹⁵² Cfr. *supra* nota 135, p.91.

las facetas del propio ser y de las que tampoco él es consciente. Coincidiendo con lo alegado por Maurice Blanchot, es decir, que «l’image nous parle et il semble qu’elle nous parle intimement de nous» (1999: 341), es razonable suponer que, en definitiva, Díez proporcione un amplio repertorio imaginario en el que localiza sus ambientaciones, cargas de metáforas y simbolismos de fuerte impacto, con el fin de proponer al lector una reflexión cuidadosa sobre el propio destino.

El de las *Fábulas del sentimiento* es, en última instancia, un mundo peculiar planeado por Luis Mateo Díez mediante una mirada visionaria y la pericia de un “ingeniero textual”, un cosmo en el 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 da la gana» (Díez, 1998: 116), un universo caleidoscópico «en el que tu puedes entrar y puedes ver el espejo de la vida en todas las variantes que pudiera haber si ese espejo lo hubieramos tirado al suelo, se hubiera roto, y hubiera reproducido muchas cosas»¹⁵³.

¹⁵³ Cfr. *supra* nota 129, p.79.

CONCLUSIÓN

Refiriéndose a los libros, y por extenso, opino, a la literatura universal en su esencia, Francesco Petrarca escribió:

Ora questi, ora quelli io interrogo, ed essi mi rispondono, e per me cantano e parlano; e chi mi svela i segreti della natura, chi mi dà ottimi consigli per la vita e per la morte, chi narra le sue e le altrui chiare imprese, richiamandomi alla mente le antiche età. E v'è chi con festose parole allontana da me la tristezza e scherzando riconduce il riso sulle mie labbra; altri m'insegnano a sopportar tutto, a non desiderar nulla, a conoscer me stesso [...], mi ricordano che tutto ha un fine, che i giorni corron veloci e che la vita fugge. E di tanti doni, piccolo è il premio che mi chiedono: di aver libero accesso alla mia casa e di viver con me¹⁵⁴.

Todo esto para reiterar una vez más que examinar estos textos ha sido para mí un objetivo tan complejo de alcanzar, como sumamente agradable. Las largas horas pasadas releendo las densas líneas surgidas de la genial pluma de Luis Mateo Díez, por lo tanto, han pagado cada esfuerzo, no sólo en términos de aprendizaje literario, sino también y sobre todo a nivel sensible y emocional. Desde un punto de vista más analítico, en cambio, las profundizaciones llevadas a cabo sobre la novela corta, género literario en algunos aspectos menospreciado, han hecho que se destacaran su ductilidad, poliedricidad y, en consecuencia, todas las potencialidades que puede regalar, tanto a un escritor que se empeña en su uso, como al lector que tiene la oportunidad de disfrutar de su esencia.

El conjunto de estas peculiaridades resulta muy evidente en la colección *Fábulas del sentimiento*, cuyo montaje en una sola obra es, en las palabras de su autor, fruto de un dibujo muy preciso: en efecto, se ha optado deliberadamente por publicar las novelas de forma escalonada a lo largo de varios años, aunque el proyecto inicial siempre ha sido el de reunir las en un conjunto. De este modo se han dado varias claves de interpretación brotadas, por ejemplo, a partir de la lectura de una sola novela en su individualidad, o de aquella de una novela en el ámbito de las distintas colecciones publicadas a lo largo de los años (destacando incluso la relación que mantienen entre sí), pero también la que

¹⁵⁴ PETRARCA F., *Rime, Trionfi e Poesie Latine*, en NERI, FERDINANDO [et al.] (eds.), *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Vol. VI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.

procede de la lectura del *corpus* de las novelas cortas en su totalidad, reunidas finalmente en un único volumen.

El descrito por el autor leonés es un universo salpicado de una multitud de personajes fuera de lo común, disfuncionales, estropeados por una vivencia que a menudo los ha consumido, pero que a pesar de su condición guardan cierta compostura y demuestran, a su manera, alguna clase de valor. Por eso su creador nunca los ve como perdedores en un sentido muy real, sino que los considera héroes, “héroes del fracaso”.

El interés patente de Luis Mateo Díez, en efecto, no es recrear un cosmos fabulístico con el fin de analizar «el ser histórico social» de sus personajes y de su entorno, sino el de sondear su «ser esencial», su alma, su capacidad de sentir y sentir un determinado sentimiento (Sanz Villanueva, 2010: 163). Y es un trabajo que lleva a cabo con extrema sofisticación y precisión, y que requiere no sólo su maestría, sino también y sobre todo la atención del lector, que está llamado a realizar una actividad igualmente fundamental, la de hacer un balance de la historia con el fin de sacar sus propias conclusiones, involucrándose en el pacto de lectura que se establece entre autor, texto (en este caso escrito) y lector en el momento en que éste da inicio al proceso de lectura.

La lectura de *Fábulas del sentimiento* pone también en evidencia muchas características esenciales de la poética de Luis Mateo Díez. En cada una de ellas sale a flote, siempre en formas diferentes, la vivencia del autor y el conjunto de todas las técnicas literarias experimentadas a lo largo de los años. Persiste la referencia a la vieja tradición oral que ha tenido gran peso sobre su evolución literaria a nivel global, así como la centralidad de la creación y del desarrollo de particulares y específicas escenas, sobre todo a nivel geográfico (se pasa de una casi total adherencia a lugares reales para llegar a la ideación de espacios imaginarios como la comarca de Celama o las varias “ciudades de sombra” donde todo aparece como cubierto por un velo surrealista y metafísico), sin olvidar el recurso a artificios y caracterizaciones que se remontan a Cervantes, considerado uno de sus mayores maestros.

Por último pero no menos importante, el recurso a un trío de elementos que parecen constituir un conjunto indisoluble: memoria (considerada no como simple truco estilístico sino como lugar en el que se concreta la materia literaria), imaginación y palabra. Su unión a los ojos de Luis Mateo Díez resulta necesaria para la construcción de la ficción, encuadrada como «espejo de la vida» (Díez, 2005: 16). En un panorama

en el que las cumbres de la novela corta española se llevan a los más altos niveles, la fusión de estos componentes nos devuelve, pues, retratos de hombres y mujeres consumidos, perdedores, pero nunca rendidos. Entidades vivientes en una dimensión que parece pertenecer a un mundo lejano e imaginario pero que, en cambio, a una lectura más atenta, atraviesa y describe sentimientos humanos y reales, a menudo disimulados, ocultos, pero que son reflejo de la sensibilidad y de las fragilidades del ser.

BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas – Capítulo 1

ALBALADEJO MAYORDOMO, TOMÁS, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de “Clarín”*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986. Edición digital disponible en la dirección <https://tinyurl.com/yd36jl9p>

ALONSO, SANTOS, “Narrativa versus literatura” en CHAMPEAU G. [et al.], *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2011, págs.23-24.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *El cuento español*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1974³.

———, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1979.

ANDRES-SUÁREZ, IRENE, (ed.), *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra, 2012.

BAQUERO GOYANES, MARIANO, “Sobre la novela y sus límites”, *Arbor*, Vol.XIII, Nº 42, junio de 1949a, págs.271-283. Disponible para descarga gratuita en la dirección <https://www.biblioteca.org.ar/libro.php?texto=134868>, consultado el 8 de enero de 2018.

———, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C, 1949b.

———, «Los “cuentos largos” de *Clarín*», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, año 2, Nº7, mayo-junio de 1981 (Ejemplar dedicado a: Leopoldo Alas “Clarín”). Edición digital disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2n5d9>, accedido en 30 de diciembre de 2017.

———, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998³.

BASANTA, ÁNGEL, “Cervantes y la novela española actual” en CHAMPEAU, GENEVIÈVE [et al.], *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, págs.91-106.

BAUDELAIRE, CHARLES, “Théophile Gautier”, en *Œuvres complètes*, Vol.3 “L’Art romantique”, Calmann Lévy, 1885, págs.151-190. Disponible alla pagina https://fr.wikisource.org/wiki/L’Art_romantique/Théophile_Gautier

BENEDETTI, MARIO, “Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos”, en ZAVALA, LAURO (ed.), *Teoría del cuento I: Teorías de los cuentistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993 (1953), págs.217-232. Disponible para descarga en la dirección <https://es.scribd.com/document/128073036/Benedetti-Cuento-Nouvelle>, accedido en 15 de diciembre de 2017.

BÉRTOLO, CONSTANTINO Y PEÑATE, JULIO, “Novela, público y mercado”, en RICO, FRANCISCO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, 9/1: Los nuevos nombres: 1975-2000* (primer suplemento, al cuidado de Jordi Gracia), Barcelona, Crítica, 2000, págs.278-289.

BLASCO, JAVIER, “Estudio preliminar” en CERVANTES, MIGUEL DE, (edición de Jorge García López), *Novelas ejemplares*, Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Vol.46, 2013.

BOBES NAVES, MARÍA del CARMEN, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.

BONCIANI, FRANCESCO, “Lezione sopra il comporre delle novelle”, en WEINBERG, BERNARD (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Vol.3, Roma-Bari, Laterza, 1972, págs.135-165.

BONHEIM, HELMUT, *The narrative model. Techniques of the short story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1986.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Novelas ejemplares* (ed. de Jorge García López), Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Vol.46, Madrid, Real Academia Española, 2013.

CHAMPEAU, GENEVIÈVE, “Carta de navegar por nuevos derroteros”, en CHAMPEAU, GENEVIÈVE [et al.], *Nuevos derroteros de la narrativa española actual : veinte años de creación*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2011, págs.9-19.

CHEVALIER, MAXIME, “Prólogo”, en LACARRA, MARÍA JESÚS (ed.), *Cuento y novela corta en España (Vol.I, “Edad Media”)*, Barcelona, Crítica, 1999, págs.9-24.

COVARRUBIAS HOROZCO, SEBASTIÁN DE (edición de Ignacio Arellano y Rafael Zafra), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2006 (1611).

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, MIGUEL – DÍEZ, LUIS MATEO – MERINO, JOSÉ MARÍA, “Una introducción a la literatura popular leonesa”, *Tierras de León*, Vol.20, Nº 38, marzo de 1980, págs. 38-77.

EJCHENBAUM, BORIS, “Teoria della prosa” en TODOROV, TZVETAN (ed.), *I formalisti russi*, Turín, Einaudi, 1968, págs.171-177.

EZAMA GIL, MARÍA DE LOS ÁNGELES, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1992.

GARCÍA RODRÍGUEZ, JAVIER, Y DÍAZ VILLARIAS, MERCEDES, «“Border Lines/Border Lies”: algunos ejemplos de la nueva narrativa española», *Ínsula*, Nº 754, octubre de 2009, págs.26-31.

GILLESPIE, GERALD, “Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A Review of terms”, *Neophilologus*, Nº 51, abril de 1967, págs.117-127.

GÓMEZ TRUEBA, TERESA, “Prólogo” en JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Cuentos largos y otras prosas narrativas breves*, Palencia, Menoscuarto, 2008, págs.7-45.

———, «Hay vida en la frontera: mestizaje entre géneros y “novela” contemporánea», *Ínsula*, Nº 754, octubre de 2009, págs.2-5.

GONZÁLEZ POVEDANO, FRANCISCO, “El cuento español contemporáneo”, *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, Año XVI. Nº 31, otoño de 1984. Edición digital disponible en la dirección web https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/boletin_31_16_84.htm, accedido en 2 de septiembre de 2017.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, DAVID, «Boccaccio, el *Decamerón* y la acuñación de un neologismo: la “novela” en el siglo XV», *Anuario de Estudios Medievales*, Vol.47, enero-junio de 2017, págs.107-128.

GOYET, FLORENCE, “Autores entre las dos formas: el relato corto en el umbral del siglo XX”, en PALACIOS BERNAL, CONCEPCIÓN (ed.), *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, págs.167-190.

GRACIA, JORDI, “Prólogo al primer suplemento” en RICO, FRANCISCO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, 9/1: Los nuevos nombres: 1975-2000* (primer suplemento, al cuidado de Jordi Gracia), Barcelona, Crítica, 2000, págs.3-9.

GRIMMINGER, ROLF, “Para una poética de los tipos literarios”, en GUMBRECHT, HANS ULRICH [et al.], *La actual ciencia literaria alemana: seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Salamanca, Anaya, 1971.

GUILLÉN, CLAUDIO, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.

GULLÓN, GERMAN, “La novela en España: 2004. Un espacio para el encuentro”, *Ínsula*, Nº 688, abril de 2004, págs.2-4.

GULLÓN, RICARDO, “Las novelas cortas de Clarín”, *Ínsula*, Nº 76, abril de 1952, p.3. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16c2>, accedido en 7 de septiembre de 2017.

HUERTA CALVO, JAVIER, “Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios”, en GARCÍA BERRIO, ANTONIO y HUERTA CALVO, JAVIER, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1999³.

KLAHN, NORMA, «La problemática del género “Novela Corta”», en *Texto crítico*, Año VI, Nº 18-19, julio-diciembre de 1980, U.V., Jalapa, págs.204-214. Edición digital disponible en: <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6955>, accedido en 7 de septiembre de 2017.

LAFARGA, FRANCISCO, *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España (siglos XVI-XX)*, Barcelona, PPU, 1998.

LAFON, MICHEL, “Introduction”, en GAILLARD C. (ed.). *La Nouvelle (I)*, Vol.III, Université Stendhal-Grenoble, Grenoble, 1988, págs.3-14, en PUJANTE SEGURA, C. M., *De la novela corta a la nouvelle (1900-1950). Estudio comparativo entre escritoras*, Síntesis, Madrid, 2014.

LOUVEL, LILIANE, “Figurer la nouvelle: Notes pour un genre pressé”, en CARMIGNANI, PAUL (ed.), *Aspects de la nouvelle*, Vol.II, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, págs.77-122.

LOZANO-RENIEBLAS, ISABEL, “Cervantes y el género de la novela”, en DOTRAS BRAVO, ALEXIA – MEGÍAS, JOSÉ MANUEL LUCÍA – MAGRO GARCÍA, ELISABET – MONTERO REGUERA, JOSÉ (eds.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, págs.441-448. Alcalá de Henares, 13-16 diciembre 2008. Disponible para descarga gratuita en la dirección https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/cg_VI.htm, accedido en 20 de noviembre de 2017.

MARAÑÓN, GREGORIO, “¿Qué es un cuento?”, prólogo a ORICO, OSVALDO, *Sus mejores cuentos*, Madrid, Imprenta Biosca, 1947, págs.VI-VII

MARTÍN NOGALES, JOSÉ LUIS, “El cuento español actual. Autores y tendencias”, *Lucanor*, Nº 11, mayo de 1994, págs.43-68.

MARTÍNEZ ARNALDOS, MANUEL, “Deslinde teórico de la novela corta”, *Monteagudo*, Nº 1, 1996, págs.47-66.

MIGNARD, ANNIE, *La nouvelle française contemporaine*, París, ADPF, 2000.

MONTERO REGUERA, JOSÉ, “El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)”, en *Lectura y signo: revista de literatura* (Ejemplar dedicado a: Homenaje al profesor Jesús Sepúlveda), Nº 1, 2006, págs.165-175.

PABST, WALTER, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria: notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos, 1972.

PARDO BAZÁN, EMILIA, *Nuevo Teatro Crítico*, Nº 6, Año 1, Junio de 1891, p.64, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevo-teatro-critico--30/html/>

———, *Obras completas de Emilia Pardo Bazán*, Vol.III *La literatura francesa moderna. El naturalismo*, Tomo 41, Madrid, Renacimiento, 1911, p.159. Edición digital disponible en la dirección <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2n522>

PAREDES, JUAN, *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

PELLICER, GEMMA, Y VALLS, FERNANDO (eds.), *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, Palencia, Menoscuarto, 2010.

PING, ZOU, *Memoria y novela. La narrativa de Antonio Soler*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017.

POE, EDGAR ALLAN, “Review of Twice-Told Tales” en *Graham’s Magazine*, abril 1842, p.254 y mayo 1842, págs.298-300. Disponible en <http://commapress.co.uk/resources/online-short-stories/review-of-hawthornes-twice-told-tales/>, consultado el 15 de enero de 2018.

PRATT, MARY LOUISE, “The short story: the long and the short of it”, *Poetics*, Nº 10, 1981, págs.175-194, disponible en la dirección <https://coek.info/pdf-the-short-story-the-long-and-the-short-of-it-.html>

PUJANTE SEGURA, CARMEN MARÍA, “La *nouvelle* y la novela corta, entre narratividad y brevedad: ¿la historia de una infidelidad?” en *Orillas. Rivista D'ispanistica*, Nº 2, 2013, págs 1-29. Disponible en la dirección web http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/02_08pujantesegura_rumbos/, accedido en 30 de enero de 2018.

———, *De la novela corta a la nouvelle (1900-1950). Estudio comparativo entre escritoras*, Madrid, Síntesis, 2014.

REVUELTA, LAURA, «Luis Mateo Díez: “A alguien que no lee, le engañas con cualquier cosa”», *ABC*, 7 de septiembre de 2015, [entrevista]. Versión digital disponible en <https://www.abc.es/cultura/cultural/20150907/abci-luis-mateo-diez-entrevista-201509071439.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F>, consultado en 6 de septiembre de 2020.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS, “El achipiélago de la ficción”, *Ínsula*, Nº 589-590, enero-febrero de 1996, págs.3-4. También disponible, en edición digital: https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20589-590.htm, accedido en 31 de enero de 2018.

SCHOLZ, LÁSZLÓ, “La novela corta, ¿un género entre el cuento y la novela?”, *XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*, Noviembre de 2012, Madrid, págs.1073-1079. Disponible en la dirección <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00876353>

SERRA, EDELWEISS, *Tipología del cuento literario: textos hispanoamericanos*, Madrid, Cypsa, 1978.

SHAW, VALERIE, *The Short Story: A critical introduction*, Londres/Nueva York, Longman, 1983.

ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, “La struttura della novella e del romanzo” (1929) en TODOROV, TZVETAN (ed.), *I formalisti russi*, Turín, Einaudi, 1968, págs.205-229.

STRONG, LEONARD ALFRED GEORGE, “Concerning Short Stories”, *The Bookman*, Vol.75, Nueva York, Noviembre de 1932, págs. 709-712.

TÉMINE, ÉMILE, “Les relations socio-culturelles franco-espagnoles dans la première moitié du XXème siècle”, en AA.VV., *Españoles y franceses en la primera mitad del siglo XX*, Madrid, CSIC, 1986, págs.121-128.

TIBI, PIERRE, “Essai de compréhension d’un genre”, en CARMIGNANI, PAUL (ed.), *Aspects de la nouvelle*, Vol.II, Perpiñán, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, págs.9-76.

TODOROV, TZVETAN (ed.), *I formalisti russi*, Turín, Einaudi, 1968.

———, “El origen de los géneros”, en GARRIDO GALLARDO, MIGUEL ÁNGEL, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, págs.31-48.

TYNJANOV, JURIJ NIKOLAEVIČ, “L’evoluzione letteraria” (1929), en TODOROV, TZVETAN (ed.), *I formalisti russi*, Turín, Einaudi, 1968, págs.123-143.

VALLS, FERNANDO, “El renacimiento del cuento en España (1975-1993)”, en *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, págs.9-58.

———, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Critica, 2003.

———, «La narrativa española en el 2007», *Ínsula*, Nº 735, marzo del 2008, págs.2-5.

———, “Los cuentos de Javier Marías”, *Bulletin hispanique*, Vol.116, Nº 2, 2014, págs.571-591. Monográfico sobre *Référentialité/autoréférentialité dans le roman espagnol contemporain: bilan et perspectives*. Homenaje a Geneviève Champeau. Disponible en la dirección <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3405>, consultado el 23 de mayo 2019.

———, “El microrrelato como género literario”, en ETTE, OTTMAR – INGENSCHAY, DIETER – SMITH-WELLE, FRIEDHELM – VALLS, FERNANDO (eds.), *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2015, págs.21-50.

———, *Sombras del tiempo: estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944 – 2015)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2016.

———, “La novela en un país difícil”, *Ínsula*, Nº 835-836, julio-agosto de 2016, págs.2-3.

VALLS, FERNANDO – MARTÍN NOGALES, JOSÉ LUIS – CARRILLO, NURIA, “Expansión del cuento” en RICO, FRANCISCO (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, 9/1: Los nuevos nombres: 1975-2000* (primer suplemento, al cuidado de Jordi Gracia), Barcelona, Crítica, 2000, págs.460-472.

VEGA Y CARPIO, FÉLIX LOPE DE, *Las fortunas de Diana*, en RICO, FRANCISCO (ed.), *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza Editorial, 1968. Edición digital disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-fortunas-de-diana-0/html/001ddb2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_, consultado el 20 de diciembre de 2017.

VENTURA, DANIELA, “Hacia una teoría definitiva de la novela corta: un género que antaño llamaban cuento”, en *Transitions: Journal Of Franco-Iberian Studies*, Nº4, 2008, págs. 102-119.

VIEGNES, MICHEL JACQUES, *L’Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, Peter Lang, Nueva York, 1989.

Referencias bibliográficas – Capítulos 2 y 3

AA.VV., “Encuentro de narradores leoneses”, *Ínsula*, Nº 572-573, agosto-septiembre de 1994, págs.3-7.

AA.VV., *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*, Madrid, Papalaguinda, 1975; Madrid, Endymión, 1988².

ALONSO, SANTOS, “La renovación del realismo”, *Ínsula*, Nº 572-573, agosto-septiembre de 1994, págs.12-14.

———, “Las estructuras míticolegendarias de Luis Mateo Díez en *La fuente de la edad*”, en *Turia: Revista cultural*, Nº 93-94, marzo-mayo de 2010, págs.185-195.

ANDRES-SUÁREZ, IRENE, “*El árbol de los cuentos* de Luis Mateo Díez: recursos de la oralidad”, en CASTRO DÍEZ, ASUNCIÓN y HERNÁNDEZ, DOMINGO-LUIS (eds.), *Luis*

Mateo Díez: *Los laberintos de la memoria*, La Página, Santa Cruz de Tenerife, 2003, págs.343-360.

———, “El *filandón* y el *calecho*: testimonios literarios y etimología”, en ANDRES-SUÁREZ, IRENE y CASAS, ANA (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs.63-82.

———, “*Los males menores* de Luis Mateo Díez”, en *Turia: Revista cultural*, Nº 93-94, marzo-mayo de 2010, págs.231-241.

ARNÁIZ, JOAQUÍN, “Entrevista con Luis Mateo Díez”, *Diario16*, 28 de abril de 1989.

BASANTA, ÁNGEL, “El arte narrativo de Luis Mateo Díez: De *Memorial de hierbas a Camino de perdición*”, en CASTRO DÍEZ, ASUNCIÓN Y HERNÁNDEZ, DOMINGO-LUIS (eds.), *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*, La Página, Santa Cruz de Tenerife, 2003, págs.97-117.

———, “Cervantes y la novela española actual” en CHAMPEAU, GENEVIÈVE [et al.], *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, Pressas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2011, págs.91-106.

———, “*La cabeza en llamas*”, *El Cultural*, 2 de noviembre de 2012. Para la versión integral *vid.* <https://elcultural.com/La-cabeza-en-llamas>, consultado en 8 de febrero de 2020, [reseña].

———, “*Vicisitudes*”, *El Cultural*, 21 de abril de 2017. Versión digital disponible en <https://elcultural.com/Vicisitudes>, consultado el 6 de febrero de 2020, [reseña].

———, “*Juventud de cristal*”, *El cultural*, 18 de Noviembre de 2019. Disponible en <https://elcultural.com/juventud-de-cristal>, consultado el 31 de enero de 2020, [reseña].

BRAVO, JULIO, “Luis Mateo Díez, la memoria de la tierra hecha novela”, *ABC Literario*, Nº 306, 13 de diciembre de 1986, págs.8-9, [reseña].

BRIZUELA, MABEL, “Leer a los leoneses”, en BRIZUELA, MABEL [et al.], *La estética de la realidad*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2000, págs.55-66.

———, “Las fabulaciones de nuestra realidad. Apuntes para una poética del grupo leonés de J. P. Aparicio, L. M. Díez y J. M. Merino”, *Olivar*, Vol.4, Nº 4, diciembre de 2003, págs.147-157. Disponible para descarga en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782003000200007&lng=es&nrm=iso, accedido en 16 de octubre de 2017.

CALVI, MARIA VITTORIA, «Aspectos de la oralidad en la narrativa de Luis Mateo Díez: “Pájaros de cuenta”», *Lexis*, Vol.27, Nº 1-2, diciembre de. 2003, págs.1-26. Disponible en <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/8403>. Fecha de acceso: 30 de julio de 2018.

CARROL, LEWIS, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Londres, Macmillan, 1871. Disponible en <http://www.gutenberg.org/files/12/12-h/12-h.htm#link2HCH0001>, consultado el 1 de septiembre de 2019.

CASAS BARÓ, CARLOTA, “Poesía y poetas en la obra de Luis Mateo Díez” en ANDRES-SUÁREZ, IRENE y CASAS, ANA (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs.83-99.

CASTRO DÍEZ, ASUNCIÓN, “El universo legendario de las novelas cortas: *Ápocrifo del clavel y la espina y Blasón de muérdago*”, CASTRO DÍEZ, ASUNCIÓN. Y HERNÁNDEZ, DOMINGO-LUIS (eds.), *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*, La Página, Santa Cruz de Tenerife, 2003, págs.121-138.

———, “La narrativa de Luis Mateo Díez: El diálogo con la tradición oral” en ANDRES-SUÁREZ, IRENE y CASAS, ANA (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs.49-62.

———, “Introducción” en DÍEZ, LUIS MATEO, *El reino de Celama*, Cátedra, Madrid, 2015, págs.11-55.

———, “El lugar de la ciudad provinciana en la novela española del posfranquismo: el caso de Luis Mateo Díez”, págs.409-435, en JESÚS BARRAJÓN Y JOSÉ ANTONIO CASTELLANOS (eds.), *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, Sílex, Madrid, 2016. Disponible en <http://hdl.handle.net/10578/12232>, accedido en 16 octubre de 2017.

———, “Celama, la configuración de un territorio literario en el imaginario de Luis Mateo Díez”, en ENCINAR, ÁNGELES Y CASAS, ANA (eds.), *El arte de contar: los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Cátedra, Madrid, 2017, págs.107-131.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Novelas ejemplares*. Edición digital disponible en <http://www.cervantes.cab.unipd.it/public/testo/paratesti/testo/c>, accedido en 20 de diciembre de 2017.

———, *Don Quijote de la Mancha*, en RICO, FRANCISCO (ed.), Crítica, Barcelona, 1998. Disponible en <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>, accedido en 25 de abril de 2020.

CERVANTES TV, “Conversación con Luis Mateo Díez”, 29 de noviembre de 2011, Disponible en <https://videos.cervantes.es/conversacion-con-luis-mateo-diez/>, consultado el 21 de marzo de 2019, [Archivo de video].

DEL VAL, FERNANDO, «Luis Mateo Díez: “Se escribe por destino, por una necesidad sustentada en lo precario”», *Turia: Revista cultural*, Nº 93-94, marzo-mayo de 2010, págs.305-320.

DELGADO, AGUSTÍN – DÍEZ, LUIS MATEO – FIERRO, ÁNGEL – LLAMAS, JOSÉ ANTONIO, *Equipo “Claraboya”. Teoría y poemas*, El Bardo, Barcelona, 1971.

DELGADO, AGUSTÍN, “Claraboya y el aprendizaje de la radicalidad” en *Turia: Revista cultural*, Nº 93-94, Marzo-Mayo de 2010, págs.196-205.

DELGADO, JUAN JOSÉ, “El diablo meridiano”, en ASUNCIÓN CASTRO DÍEZ Y DOMINGO-LUIS HERNÁNDEZ (eds.), *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*, Santa Cruz de Tenerife: La Página, 2003, págs.319-326.

DÍAZ DE QUIJANO, FERNANDO, «Luis Mateo Díez: “Soy un viajante de comercio en mi mundo de ficción”», *El Cultural*, 6 de abril de 2017 [entrevista]. Disponible en <https://www.elcultural.com/noticias/letras/Luis-Mateo-Diez-Soy-un-viajante-de-comercio-en-mi-mundo-de-ficcion/10649>, consultado el 31 de julio de 2018.

DÍEZ, LUIS MATEO, *El porvenir de la ficción*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999. Consultado en formato digital publicado por Titivillus, PDF e-book. Disponible para descarga gratuita en la dirección <https://xdoc.es/qdownload/diez-luis-mateo-el-porvenir-de-la-ficciondoc-pdf-free.html>.

———, “Novela: realidad y fantasía, una reflexión”, en AA.VV., *Narrativa española actual. Primeras Jornadas de Literatura sobre realidad y fantasía en la narrativa actual española*, Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, págs.13-19.

———, *Relato de Babia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

———, *La mano del sueño (Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria)*, Discurso de ingreso a la Real Academia Española leído el día 20 de mayo de 2001, R.A.E., Madrid, 2001.

———, “El espejo de la ficción”, en ANDRES-SUÁREZ, IRENE y CASAS, ANA (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs.11-24.

———, “Un callejón de gente desconocida”. Trabajo presentado en la 3ª *Cita Internacional de la Literatura en Español. Lecciones y Maestros*, Santillana del Mar, 22-24 de junio de 2009. Edición digital disponible en <http://www.fundacionsantillana.com/2009/06/23/lecciones-y-maestros-2009/>, consultado en 3 de abril de 2018.

———, “Agustín Delgado, un poeta en la herencia de las vanguardias” en *Biblioteca: estudio e investigación*, Nº 28, 2013a, págs.9-15. Texto completo a la página <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4967528>, accedido en 25 de mayo de 2018.

———, *Fabulas del sentimiento*, Madrid, Alfabeta, 2013b.

DOBROWOLSKA DE TEJERINA, MAGDALENA, “Visiones de la Plaza Mayor: Madrid en la obra de Luis Mateo Díez”, en *Acortando distancias: La diseminación del español en el mundo, Actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español (UNED, Madrid, 28 de julio al 1 de agosto de 2008)*, AEPE, Madrid, 2009, págs.91-100. Disponible en la dirección web: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/congreso_43.htm, consultado en 24 marzo de 2018.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, MIGUEL – DÍEZ, LUIS MATEO – MERINO, JOSÉ MARÍA, “Una introducción a la literatura popular leonesa”, *Tierras de León*, Vol.20, Nº 38, marzo de 1980, págs.38-77.

GARCÍA, JOSÉ LUIS, “Entrevista a Luis Mateo Díez, escritor”, *Luque*, junio de 2005, [entrevista]. Disponible en la dirección web <http://www.espacioluke.com/2005/Junio2005/joseluis2.html>

GÓMEZ BÁRCENA, JUAN, “Luis Mateo Díez. *Fábulas del sentimiento*”, accesible en la dirección <https://www.periodistadigital.com/cultura/20130206/luis-mateo-diez-autor-fabulas-sentimiento-5-2-2013-video-689402334529/>, consultada en 16 de septiembre de 2019, [videoentrevista].

JOUVE, VINCENT, *L'effet personnage dans le roman*, París, PUF, 2001.

LANDERO, LUIS, “Un cofrade más” en *Turia: Revista cultural*, Nº 93-94, marzo-mayo de 2010, págs.275-278.

LANZ, JUAN JOSÉ, «Poetas en tiempos de penuria. La poesía de Luis Mateo Díez y José María Merino: “Señales de humo” y “Cumpleaños lejos de casa”», en ENCINAR, ÁNGELES Y CASAS, ANA (eds.), *El arte de contar: los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*, Cátedra, Madrid, 2017, págs.247-261.

LÓPEZ-CASANOVA, ARCADIO, “Mito y simbolización en la novela (claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos)”, *Ínsula*, Nº 572-573, agosto-septiembre de 1994, págs.15-19.

LÓPEZ MOLINA, LUIS, «“Provinciano transitorio” de Luis Mateo Díez» en ANDRES-SUÁREZ, IRENE y CASAS, ANA (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs.25-36.

LORENZANA, BELÉN, “Entrevista a Juan Pedro Aparicio”, *Leer*, Nº 126, septiembre de 2001, págs.29-32.

LOUREIRO, ÁNGEL G., “Verdad y ficción de Babia”, en CASTRO DÍEZ, ASUNCIÓN Y HERNÁNDEZ, DOMINGO-LUIS (eds.), *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*, La Página, Santa Cruz de Tenerife, 2003, págs.387-398.

LOUREIRO, AURELIO, “La memoria vencida”, en CASTRO DÍEZ, ASUNCIÓN Y HERNÁNDEZ, DOMINGO-LUIS (eds.), *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*, La Página, Santa Cruz de Tenerife, 2003, págs.377-386.

MARCHAMALO, JÉSUS, “Entrevista a Luis Mateo Díez”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº 661-662, julio-agosto de 2005, págs.219-228.

———, “Luis Mateo: el hombre que fabula”, en *Turia: Revista cultural*, Nº 93-94, marzo-mayo de 2010.

MARCO, JOSÉ MARÍA, “Las obsesiones de la imaginación”, *Quimera*, Nº 88, 1989, págs.40-45, [entrevista].

MARY-TROJANI, CÉCILE, “La memoria, génesis del relato en la obra de Luis Mateo Díez”, en ANDRES-SUÁREZ, IRENE y CASAS, ANA (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs.189-204.

MERINO, JOSÉ MARÍA, “Prólogo”, en DÍEZ, LUIS MATEO, *La fuente de la edad*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, págs.9-10.

———, «“La ruina del cielo” de Luis Mateo Díez. Una culminación», en ANDRES-SUÁREZ, IRENE y CASAS, ANA (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs.265-272.

———, “Introducción a la obra de Luis Mateo Díez”. Trabajo presentado en la 3ª Cita Internacional de la Literatura en Español. Lecciones y Maestros, Santillana del Mar, 22-24 de Junio de 2009. Edición digital disponible en <http://www.fundacionsantillana.com/2009/06/23/lecciones-y-maestros-2009/>, consultado en 3 de abril de 2018.

———, “Un mundo incomparable”, en *Turia: Revista cultural*, Nº 93-94, marzo-mayo de 2010, págs.275-278.

MIÑAMBRES, NICOLÁS, “El diablo meridiano”, CASTRO DÍEZ, ASUNCIÓN Y HERNÁNDEZ, DOMINGO-LUIS (eds.), *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*, La Página, Santa Cruz de Tenerife, 2003, págs.327-339.

MOLLE, ELISA, “Cesare Pavese en la narrativa de Luis Mateo Díez”, en ANDRES-SUÁREZ, IRENE y CASAS, ANA (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs.117-126.

MONTERO, ROSA, “El mentiroso domesticado”, *El País Semanal*, 5 de julio de 1987, págs.21-28, [entrevista].

MORENO-CABALLUD, LUIS, “Surco de perdición: las voces del pasado rural en la obra de Luis Mateo Díez” en *Turia: Revista cultural*, Nº 93-94, marzo-mayo de 2010, págs.279-283.

MORILLA TRUJILLO, MANUEL, *La novelística de Luis Mateo Díez: del viaje de la provincia a la pérdida del camino. Máscaras, degradación y caricatura*, (Tesis doctoral), Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología Española y Filología Románica, 2000.

NÉMIROVSKI, IRENE, *Suite française, París, Denoël*, 2004.

NICOLÁS, JACINTO, “Luis Mateo Díez y las *Fábulas del sentimiento*”, entrevista radiofónica publicada en *Tonos digital. Revista electrónicas de estudios filológicos*, Nº 16, diciembre de 2008. Recuperado de <https://www.um.es/tonosdigital/znum16/subs/entrevistas/Entrevistas.htm>.

NORA, EUGENIO DE, “Notas para un encuadre de la narrativa leonesa actual”, *Ínsula*, Nº 572-573, agosto-septiembre de 1994, págs.11-12.

ORDÁS, SABINO, *Las cenizas del fénix*, León, Breviarios de la calle del pez, 1985.

PALOMAR, GREGORIA, “Luis Mateo Díez” en Noyaret, Natalie, (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010): Le imagen en el texto (I)*, Liminaires – Passages interculturels, Nº 20, Berna, Peter Lang, 2011, págs.129-149.

PARDO GRACIA, MARÍA ÁNGEL, “El secreto como técnica de construcción del personaje en Luis Mateo Díez”, *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, Nº 1, págs.51-62.

PETRARCA, FRANCESCO, *Rime, Trionfi e Poesie Latine*, en NERI, FERDINANDO [et al.] (eds.), *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Vol.VI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951.

POCH OLIVÉ, DOLORS, “Habla y oralidad en *Camino de pérdida* de Luis Mateo Díez”, en ANDRES-SUÁREZ, IRENE y CASAS, ANA (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs.219-231.

ROMERO TOBAR, LEONARDO, “La narrativa de Luis Mateo Díez”, *Estudios Humanísticos. Filología*, Universidad de León, Nº 7, Diciembre de 1985, págs.9-20. Disponible para la descarga gratuita en la dirección <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHFilologia/article/view/4385/3311>. Fecha de acceso: 5 de diciembre de 2019.

RULFO, JUAN, *El llano en llamas*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1953.

SANCHEZ PINEDA, ERNESTO, “La memoria como configuración de mundo en *El reino de Celama*, de Luis Mateo Díez”, *Valenciana, estudios de filosofía y letras*, Vol.11, Nº 22, julio-diciembre de 2018, págs.131-158. Disponible en <http://dx.doi.org/10.15174/rv.v0i22.379>, accedido el 22 de julio de 2019.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS, “*Los frutos de la niebla*”, *El Cultural*, 8 de enero de 2009, [reseña].

———, «El héroe extraviado (aproximación a las *Fábulas del sentimiento*)», en *Turia: Revista cultural*, Nº 93-94, marzo-mayo de 2010, págs.161-175.

———, “Conversación con Luis Mateo Díez”, *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, Vol.24-25, Nº 2-1, 2015.

SENABRE, RICARDO, “*El diablo meridiano*”, *El Cultural*, 25 de abril de 2001. Disponible en <https://elcultural.com/El-diario-meridiano>, consultado el 2 de marzo de 2020, [reseña].

———, “Temas y motivos en la narrativa de Luis Mateo Díez”, en ANDRES-SUÁREZ, IRENE y CASAS, ANA (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs.37-47.

SPANG, KURT, “Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria”, *Anuario Filosófico de la Universidad de Navarra*, Vol.17, Nº 2, Pamplona, 1984, págs.153-159.

STURNIOLO, NORMA, “Viaje catártico con *Los frutos de la niebla* de Luis Mateo Díez”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº 702, diciembre de 2008, págs.130-140. Disponible para descarga gratuita en la dirección <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos-28/>

TURPIN, ENRIQUE, “La invención y la fábula en Luis Mateo Díez: otro camino de perdición”, en ANDRES-SUÁREZ, IRENE y CASAS, ANA (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs.101-116.

URDIALES, FERNANDO, “Celama, una geografía del alma”, en *Turia: Revista cultural*, Nº 93-94, marzo-mayo de 2010, págs.298-304.

VALLS, FERNANDO, “Las fábulas provinciales de Luis Mateo Díez”, *La página*, La Laguna, Tenerife, Nº 1, 1989, págs.25-36.

———, “Tules y demoliciones”, *Quimera*, Nº 237, diciembre del 2003, págs.62 y 63 [Sobre *El eco de las bodas*, de Luis Mateo Díez].

———, “Los microrrelatos de Luis Mateo Díez. A propósito de *Los males menores*” en ANDRES-SUÁREZ, IRENE y CASAS, ANA (eds.), *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arco/Libros, 2005, págs.205-218.

———, “La fragilidad humana”, *Quimera*, Nº 266, enero del 2006, págs.71-74 [Sobre *El fulgor de la pobreza*, de Luis Mateo Díez].

———, “La narrativa breve de Luis Mateo Díez” en *Turia: Revista cultural*, Nº 93-94, marzo-mayo de 2010, págs.176-184.

———, “Para una geografía del alma”, *El País. Babelia*, 23 de febrero del 2013, p.8 [Sobre las *Fábulas del sentimiento*, de Luis Mateo Díez].

———, “Los trabajos de Pulgar. Sobre *La gloria de los niños*, de Luis Mateo Díez”, en *Orillas. Rivista D'ispanistica*, Nº 4, 2015. Disponible en http://orillas.cab.unipd.it/orillas/it/04_22valls_arribos/

———, *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2016.

———, “Luis Mateo Díez: de lo oblicuo y de las musarañas”, *Los diablos azules. InfoLibre*, 22 de enero de 2021, [reseña de *Los ancianos siderales*]. Disponible en <https://tinyurl.com/y389p2nu>

VILLANUEVA, DARÍO, “La novela”, en AA.VV., *Letras españolas*, Madrid, Castalia, 1987, págs.19-64.

VIÑAS, VERÓNICA, “Luis Mateo Díez contacta con el espacio sideral”, *Diario de León*, 4 de octubre de 2020, [reseña]. Disponible en <https://tinyurl.com/y3h5t2ue>

VIVAS, ÁNGEL, “Luis Mateo Díez, la literatura con amistad”, *Muface*, Nº 63, marzo de 1985, págs.26-27.

BIBLIOGRAFÍA DE LUIS MATEO DÍEZ

(En colaboración con Agustín Delgado, Ángel Fierro y José Antonio Llamas), *Equipo "Claraboya". Teoría y poemas*, Barcelona, El Bardo, 1971.

Señales de humo, León, Provincia, 1972.

Memorial de hierbas, Madrid, Magisterio Español, 1973.

(En colaboración con José María Merino y Agustín Delgado), *Parnasillo provincial de poetas apócrifos*, Madrid, Papalaguinda, 1975; Madrid, Endymión, 1988².

Ápocrifo del clavel y la espina, Madrid, Magisterio Español, 1977.

Relato de Babia, León, Papalaguinda, 1981; León, Diputación de León, 1986²; Madrid, Espasa-Calpe, 1991³; PAYERAS GRAU, MARÍA (ed.), Valladolid, Ámbito, 2003⁴.

Las estaciones provinciales, Madrid, Alfaguara, 1982.

(En colaboración con Juan Pedro Aparicio y José María Merino (eds), ORDÁS, SABINO, *Las cenizas del Fénix*, León, Diputación de León, 1985; Madrid, Calambur, 2002².

La fuente de la edad, Madrid, Alfaguara, 1986.

El sueño y la herida, Madrid, Almarabú, 1987.

Brasas de agosto, Madrid, Alfaguara, 1989.

Las horas completas, Madrid, Alfaguara, 1990.

Albanito, amigo mío y otros relatos, Madrid, Biblioteca de El Sol, 1991.

El porvenir de la ficción, Madrid, Caballo Griego para la Poesía, 1992; Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999².

El expediente del naufrago, Madrid, Alfaguara, 1992.

Los males menores, Madrid, Alfaguara, 1993; *Los males menores. Microrrelatos*, edición de Fernando Valls, Madrid, Espasa-Calpe (*Austral*), 2002.

(En colaboración con Florentino Agustín Díez y Antón Díez), *Valles de leyenda*, León, Edilesa, 1994.

Camino de perdición, Madrid, Alfaguara, 1995.

- El espíritu del páramo. Un relato*, Madrid, Ollero & Ramos editores, 1996.
- La mirada del alma*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- Días del desván*, León, Edileisa, 1997.
- El paraíso de los mortales*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- La línea del espejo (Un relato de personajes)*, Madrid, Alfaguara, 1998 (edición no venal).
- La ruina del cielo. Un obituario*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999.
- Vista de Celama*, Ollero & Ramos, Madrid, 1999 (edición no venal).
- Las palabras de la vida*, Madrid, Temas de Hoy, 2000.
- El árbol de los cuentos*, Madrid, Federación de Asociaciones de Profesores de Español, 1999 (edición numerada).
- El pasado legendario*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- Laciana. Suelo y sueño*, León, Edileisa, 2000.
- La mano del sueño (Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria)*, Discurso de ingreso a la Real Academia Española leído el día 20 de mayo de 2001, R.A.E., Madrid, 2001.
- El diablo meridiano*, Madrid, Alfaguara, 2001.
- Balcón de piedra. Visiones de la plaza Mayor*, Madrid, Ollero & Ramos, 2001.
- El oscurecer. Un encuentro*, Madrid, Ollero & Ramos, 2002.
- El reino de Celama*, Barcelona, Areté. Plaza & Janés, 2003; Madrid, Cátedra, (Edición de Asunción Castro), 2015².
- El eco de las bodas*, Madrid, Alfaguara, 2003.
- Las lecciones de las cosas*, León, Edileisa, 2004.
- Fantasmas del invierno*, Madrid, Alfaguara, 2004.
- El fulgor de la pobreza*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- El árbol de los cuentos*, Madrid, Alfaguara, 2006.
- La piedra en el corazón*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.

La gloria de los niños, Madrid, Alfaguara, 2007.

(En colaboración con José María Merino y Juan Pedro Aparicio), *Palabras en la nieve: un filandón*, Madrid, Rey Lear, S.L., 2007.

Los frutos de la niebla, Madrid, Alfaguara, 2008.

El sol de la nieve o el día en que desaparecieron los niños de Celama, (ilustraciones de Antón Díez), Madrid, Gadir, 2008.

(En colaboración con José María Merino y Juan Pedro Aparicio), *Cuentos del gallo de oro*, Madrid, Everest, 2008.

El animal piadoso, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2009.

Azul serenidad o la muerte de los seres queridos, Madrid, Alfaguara, 2010.

Pájaro sin vuelo, Madrid, Alfaguara, 2011.

La cabeza en llamas, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.

Fabulas del sentimiento, Madrid, Alfagura, 2013.

La soledad de los perdidos, Alfaguara. Madrid, 2014.

Los desayunos del Café Borenes, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.

Vicisitudes, Barcelona, Alfaguara, 2017.

El hijo de las cosas, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.

Gente que conocí en los sueños, Madrid, Nórdica Libros, 2019.

Juventud de cristal, Barcelona, Alfaguara, 2019.

Los ancianos siderales, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020.