

«LOS AZARES DEL RELATO: *LAS HORAS COMPLETAS*
DE LUIS MATEO DÍEZ»

ÁNGEL G. LOUREIRO
University of Massachusetts, Amherst

Tanto el conjunto de la obra de Luis Mateo Díez como varias de sus novelas cuentan ya con acertados análisis que han sabido poner de relieve sus elementos esenciales. José María Merino, por ejemplo, destaca que en Luis Mateo Díez se da «una evidente reivindicación y defensa del personaje» y una «decidida inmersión en los oscuros bajíos de la provincia española, con la pretensión de convertirla de alcance universal»; el personaje, nos dice Merino, está organizado «en forma de coro, o de orfeón, para que todas las voces —todas las historias— consigan su acorde» (Merino 12). Peña Martín muestra que los personajes de *La fuente de la edad* superan su «realidad anodida» por medio «de la imaginación y lo onírico» (Peña Martín 40)¹, y la filiación cervantina de esos personajes aparentemente locos o inocentes, pero en el fondo lúcidamente irónicos, ha sido señalada por Fernando Valls, para quien esos personajes se mueven en «la búsqueda del ideal y el constante enfrentamiento entre éste y lo real, entre lo soñado y lo vivido» (35); Valls refiere también a Cervantes el gusto de Luis Mateo Díez por la digresión y «la acción itinerante» (35-36), aunque con respecto a esto último habría que añadir además el ejemplo de la novela picaresca². Se ha visto también que junto al «sar-

¹ Peña Martín se refiere a los cofrades en *La fuente de la edad* y a los personajes que se encuentran a lo largo de su viaje en busca de la fuente perdida (Rutilio el Pastor, Pidío Legaña, Manuela Mirandolina).

² Ángel Basanta hace unas consideraciones semejantes a las de Valls, refiriéndose además a «la ironía, la parodia y el humor de raigambre cervantina» (p. 49).

casmo caricaturesco» (Santos Alonso 14) se da siempre «un contrapunto en tono lírico, una actitud de ternura» (Sanz Villanueva 10), evidente, por ejemplo, en relaciones como las de Parra con Claudia y Tina en *Las estaciones provinciales*, en la correspondencia entre Benjamín Otero y el agonizante Julio Linaza en *La fuente de la edad* o, también en esta última obra, en símbolos de extraordinaria fuerza como Dorina, esa loca inocente que recorre los tejados por la noche anunciando a los sonos de una campanilla el irremisible fin del mundo.

Menos matizadas me parecen las relaciones que la casi totalidad de los críticos establecen entre la ficción de Luis Mateo Díez y el esperpento de Valle Inclán. Sanz Villanueva, por citar un caso, señala que, a través de anécdotas crueles, de personajes tarados físicamente y del «humor distorsionador» «desembocamos en una visión degradadora de la realidad, de corte quevedesco o valleincliniano», para concluir que «la distorsión expresiva, el esperpento, el absurdo de una vida mostrenca está en la base de la visión novelesca de Luis Mateo Díez» (Sanz 6-7)³. Me parece difícil, si no imposible, conciliar la presencia de lo lírico y la ternura en todas las obras de Mateo Díez con una filiación esperpéntica, lo cual no quiere decir que no haya ciertos elementos que pueden emparentarse con ese estilo valleincliniano; indudablemente, en la obra de Mateo Díez lo grotesco esperpéntico se encuentra presente —de manera muy esporádica— en las taras físicas de algunos personajes, aunque de muy pocos, por la sencilla razón de que una de las constantes de la estética de Mateo Díez consiste en no describir en absoluto a sus personajes, más allá de la ocasional peculiaridad llamativa⁴; a esta presencia limitada de lo esperpéntico (físico) podríamos añadir cierta dicción valleincliniana, perceptible en frases como la siguiente de Benuza en *La fuente de la edad*: «Estos tiempos emputecidos que nos tocó vivir son hijos de la ignominia y del desastre ... Ya veis quiénes los gobiernan: las peores varas, las más hipócritas, los zascandiles y las

³ Por su parte, Santos Alonso afirma que en la obra de Luis Mateo Díez se da «una visión de la realidad marcada por el humor amargo y crítico y por el sarcasmo caricaturesco y esperpéntico» (p. 16).

⁴ Mateo Díez señala en su «Conferencia» de sus personajes que «sólo les conozco por lo que dicen» (10); más adelante afirma que «no puede meterse uno en berenjenales psicologistas y ... la voz narrativa no va a divagar de lo que no debe, diciendo si este personaje es así o asá, ni siquiera dando un leve dato del color de sus ojos» (12).

sotanas. La vida se va reduciendo al crespón y a la vergüenza. De la inteligencia han hecho un vertedero» (*La fuente* 44). Pero la presencia esporádica de lo esperpéntico en ciertos personajes o en cierta manera expresiva no justifica que, en su conjunto, ninguna novela de Luis Mateo Díez pueda calificarse de esperpéntica, precisamente por la presencia asidua de la ternura o los elementos líricos, los cuales, como se ha visto, han sido apuntados precisamente por los mismos críticos que califican a esas obras de esperpénticas. En vano buscaremos en el esperpento esa ternura que en la obra de Luis Mateo Díez equilibra taras y personajes o situaciones grotescas; el esperpento circula por unas vías expresionistas que no dan cuenta cabal de la estética de Luis Mateo Díez, cuyo grotesco se entiende mejor desde la perspectiva con que lo presenta otro escritor gallego, Torrente Ballester. Para éste lo grotesco debe entenderse en un sentido constitutivo del ser humano: la realidad es grotesca, entendiéndose por ello la presencia simultánea e indivisible en toda manifestación humana de elementos contrapuestos, belleza y fealdad, bondad y maldad, miseria y esplendor. Esta realidad inevitablemente grotesca sólo puede expresarse artísticamente a través del humor, entendido éste en un sentido diferente al ordinario: Cervantes sería para Torrente el mejor exponente de este concepto del humor con el que se muestra la naturaleza grotesca de la realidad, mientras en el polo opuesto se encontrarían un Quevedo o un Valle-Inclán, satíricos implacables que no conceden rasgo redentor alguno a sus personajes⁵. Creo que desde esta perspectiva se entiende mejor la estética de Luis Mateo Díez, cuyos personajes no sólo se salvan por el humor (en el sentido que le da Torrente Ballester) sino también por otra característica muy cervantina, su capacidad de ensoñación, de inventarse realidades a la medida de sus necesidades

⁵ Para una elaboración más amplia de estas ideas véase Loureiro, *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, pp. 17-23. Lo grotesco de las obras de Luis Mateo Díez está también emparentado con otro tipo de grotesco, el rabelesiano, el cual difiere tanto del de Valle-Inclán como del de Torrente. Al igual que el del autor francés, esta otra forma del grotesco de Luis Mateo Díez proviene del exceso y tiene una función socavadora de las jerarquías sociales. Entre los numerosos ejemplos que podrían ofrecerse resulta el más señero la comilona pantagruélica de *Las estaciones provinciales* (pp. 99-127), en la que los cofrades borrachos (incluido el canónigo don Cosme) acaban abrevando champán comunalmente de un balde, aparentemente transformados en el cerdo que acaban de comer.

siendo al mismo tiempo (generalmente) conscientes de la naturaleza ficticia de esos mundos. Los ejemplos abundan, y baste señalar que *La fuente de la edad* está montada sobre esta capacidad autocreativa llevada al límite, desde esa Peña de Lisiados, uno de cuyos miembros crea un cuadro de un personaje compuesto por todos los atributos físicos que a ellos les faltan, hasta esos cofrades que parten en busca de una fuente milagrosa para acabar descubriendo que en su excursión por las montañas han seguido unos planos falsificados por sus enemigos: movidos por el ensueño de la fuente se convierten en modernos caballeros en busca de un secreto, para acabar descubriendo que su excursión es un capítulo de sus vidas escrito por sus enemigos; invención y contrainvención se trenzan en este episodio central de *La fuente de la edad*. Recordemos además que en ese recorrido estos héroes de provincias se ven desbordados por esa caterva de personajes de raigambre cervantina, los cuales han convertido las ruinas de sus casas en museos, a unas cabras en su mujer e hijas, o aparecen en forma de esa sibila llamada Manuela Mirandolina, perfecta resumidora de la capacidad autocreadora tan esencial en los personajes de Luis Mateo Díez: «¿Qué otra vida vale sino la que se desea e imagina?» (*La fuente* 157).

Una vez establecidas algunas de las líneas maestras de la narrativa de Luis Mateo Díez me gustaría abordar brevemente su última novela, *Las horas completas*, obra en la que se nos narran las peripecias de cinco canónigos que salen de excursión en un viejo coche con el modesto propósito de darse una comilona en una aldea. En esta novela, aparentemente simple pero de gran complejidad, recurren varios de los elementos constantes en la narrativa de Luis Mateo Díez, alcanzando esa sencillez magistral que, condensando los rasgos esenciales de las obras anteriores, logra un equilibrio perfecto de elementos en apariencia heterogéneos. De esta manera, en medio de las realidades más banales y de elementos grotescos se engarzan con toda naturalidad escenas de un delicado lirismo simbólico, como en ese sueño en que a don Fidel se le aparece, en la figura de un segador, su padre suicidado:

Era un campo de trigo mecido en el viento. Brillaban las espigas como los dorados de un retablo. El azul rampante comenzaba a diluirse entre morados y amarillos sobresaltos,

como si un arcoiris de imprevistos brochazos fuese a rasgar el cielo. En medio del trigo se alzaba un segador con la hoz en la mano. Limpiaba la frente y miraba al horizonte. Sus ojos eran dos lunas empañadas. Hacia el segador avanzaba don Fidel con un botijo en la mano. el arcoiris se velaba en seguida.

—¿La traes fresca, hijo?

—Allí, de la fuente.

—Pues viértela entre mis dedos.

Las laceradas manos del segador se abrían temblorosas. El agua regaba las heridas diluyendo el sudor y la sangre.

—Ve por más, hijo.

—La fuente ya no mana.

—Tu madre sabrá decirte dónde hay otras.

—Ella murió.

—En la huerga quedará un reguero.

—Le echaron escombros.

—¿Ese pájaro que se oye es un mirlo?

—Un tordo.

—Son mi mayor desgracia, hijo. Vuelan azotando mis heridas. Se posan en mí. Ya se adueñaron del tragal (14).

Las horas completas es una novela de camino en un doble sentido: camino de la excursión de los canónigos y camino del peregrino con que tienen la mala suerte de encontrarse. La acción de la novela surge, por lo tanto, de la irrupción en el despreocupado itinerario de los canónigos de un personaje que va a perturbar sus conciencias y su rumbo. De hecho, esta intrusión profunda en una superficie aparentemente tranquila constituye un rasgo estructural que se repite en varios órdenes diferentes. En un orden meramente espacial, los mismos canónigos intuyen, al comienzo de la novela, que de la plácida apariencia de la ciudad se desprende cierto desasosiego:

El mar de arbolados edificios se esparcía derramándose hacia las vegas desde el techo del barrio viejo, que coronaban los dardos blancos de la catedral. En sus estribaciones asomaba la frente románica de la Colegiata, con su torre erguida y el gallo de latón en la punta de la espadaña. Una luz de oros viejos matizaba el hervor polvoriento de la atmósfera, como si ocultos vitrales reflejasen su color antiguo. Apenas el río serpenteaba como una lengua de plata sucia, que se mecía cansina bajo el frondoso racimo de las choperas otoñales.

—Hay algo raro en esta vista —dijo don Benito, asegurando las manos en la baranda—.

Está ahí, quieta, como perdida, y da la impresión de que nadie vive en ella.

—Es cierto —coincidió don Ignacio—. La misma impresión que esos mausoleos abandonados, que nunca guardaron a los muertos ni pueden ya esperar a los vivos (18-19) ⁶.

De la misma manera y en otro orden, bajo la charla insustancial de los canónigos que sirve como de fondo continuo, se abren las fisuras de las breves pero recurrentes introspecciones en los pensamientos de los canónigos, en las que se nos revelan los pensamientos que atormentan a cada uno de ellos. De esta manera, accedemos al retorno obsesivo del sueño de don Fidel, a la vergüenza sin paliativos que produce en don Ignacio el recuerdo de unos estigmas en sus manos y su curación invocando al diablo; sabemos también que a Manolo lo come el remordimiento de haber seducido a una de sus confesantes y a Ángel el bochorno de una madre que comulga repetidamente a diario. En realidad, la forma de continuo narrativo, sin pausas, sin indicaciones de quien está pensando, sin transición marcada entre conversación e introspección, le da a la narración un tono de ensoñación similar al que envuelve a la ciudad antes descrita.

El ensueño se va a tornar en pesadilla y todas las imágenes de continuidad y estabilidad van a verse quebradas por la súbita aparición de ese supuesto peregrino «de barbas derramadas» y de treinta y tres años («una edad simbólica, no me digan que no», p. 32) ⁷. Este personaje de edad ciertamente simbólica va a resultar ser un Anticristo que va a introducir verdaderos cataclismos en el cuerpo de la ficción y en las almas de los canónigos. Desde el momento de su aparición el rumbo preestablecido de la excursión va a convertirse en un verdadero laberinto y, de igual manera, de lírico o cotidiano el texto va a transformarse en grotesco e imprevisible, en folletinesco e inquietante, para acabar con-

⁶ Esta escena (y la del sueño, citada anteriormente) pueden servir de ejemplo de la progresiva maestría con que Mateo Díez maneja lo lírico, lo cual en sus primeras obras es buscado en el peso específico de la palabra, a través de una sobrecarga que resulta demasiado intensa para el lector. En sus novelas de los años ochenta, por el contrario, lo lírico surge cada vez más ya no de la palabra en sí sino de la imagen, como sucede en esas dos escenas o en las que tienen por protagonista a Dorina en *La fuente de la edad*.

⁷ Hacia el final de la novela afirma el peregrino: «Pueden entregarme como Judas entregó a Cristo, pero con la conciencia tranquila, porque yo no soy Cristo ni el Buen Ladrón ni nadie del Evangelio. Lo que yo soy no lo sabe ni Dios» (200).

figurándose como una mixtura inseparable de elementos heterogéneos. Foucault nos recuerda que la *Odisea* es un texto anclado en la posposición de la muerte y el desastre: «Es posible que los dioses enviaran desastres al hombre para que éste pudiera narrarlos: en esta posibilidad la palabra encuentra sus recursos infinitos»⁸. El peregrino no sólo introduce el desastre en el camino de los canónigos convirtiéndolo así en tema narrable (como se ha señalado antes, sin su aparición nada habría que contar), sino que tiene además vocación de narrador, hasta el punto de tomar el relato en sus manos transformándose de esa manera en el «autor» de muchas de sus partes (introduciendo así otro aspecto cervantino, las narraciones intercaladas). El peregrino es el desastre, el Anticristo y el Ángel de la Muerte, pero representa también el azar de la imaginación, la imprevisibilidad del lenguaje y del rumbo de toda narración.

Este peregrino, cuyo nombre nunca llegaremos a saber, comienza por narrar a los canónigos los motivos que lo han abocado al camino, pero advirtiéndoles de lo siguiente: «—Van a permitirme cierta licencia narrativa, porque hay cosas que conviene contarlas con la ambientación precisa para que, al recordarlas, alcancen la potencia que tuvieron al suceder. Yo no puedo contarles lo que pasó, ni ustedes entenderlo en toda su trascendencia, si me remito al dato frío, al hecho escueto. Se lo voy a novelar un poco, si les parece bien. Igual hasta les entretengo un rato» (34). Relata a continuación cómo se vio expulsado de casa al sorprenderle sus tíos en su lecho con una vecina, episodio cuyo recuerdo más imborrable para él lo constituye la «imagen fugaz» «del culo orondo, lunar, casi fantástico de Emérita, iluminado por un rayo en el último instante de su huida... Qué glorioso culo, señores. Desde entonces esa imagen sustenta mi perdición en las veleidades del amor» (37). Unas páginas más adelante este personaje «novelero» (como él mismo acabará llamándose)⁹ confiesa su debilidad: «—Miento más que hablo... Les cuento la novela de mi tío Argimiro y mi tía Hortensia y me quedo tan pancho» (57), lo cual no le impide lanzarse inmediatamente a entretener a los canónigos con la narración folletinesca de su fracaso matrimonial:

⁸ Michel Foucault, «Le langage a l'infini», *Tel Quel* 47 (1963), 44-53.

⁹ «Por muy novelero que uno sea, y yo confieso serlo, estas figuraciones tienen su hormiguillo, no me lo niegue» (p. 193).

—Las mieles del matrimonio no duraron mucho, como dicen en los seriales. Yo con la mili por el medio y ella llevando la casa sin tener ni puta idea. Los hijos, ya se lo pueden suponer, uno detrás de otro. Yo que no me contengo y ella que siempre echaba las cuentas al revés. Los tuvimos de Ogino, como manda la Santa Madre Iglesia. Total, que entre apreturas económicas, la familia de uñas, el pequeño que nos pilla la polio, todo patas arriba. Y un día y otro, malas caras, reproches, discusiones y hasta amenazas de zurrarnos... Novela más barata imposible (60).

Sin duda alguna el peregrino constituye una personificación del azar de la existencia pero sobre todo representa ese peculiar acaso que rige la vida de la palabra narrativa y por el cual las palabras adquieren una doble autonomía, primero en el momento de la creación, escapándose del control del autor, y luego en el momento de la lectura, cuando la escritura, desligada totalmente del posible poder del autor, queda entregada a las vicisitudes de la independencia y sometida al capricho del lector. El peregrino representa ambos aspectos de la palabra creativa: como hemos visto, su aparición *crea* la materia del relato (haciendo posible la acción, en primer lugar, e intercalando luego sus relatos) pero también va a hacer de lector, al ofrecerles a los canónigos su particular *lectura* de ciertos misterios religiosos como, en este ejemplo, la eternidad: «Dios es una bonita fábula, no me cabe la menor duda, y de ella viven ustedes porque de algo hay que vivir... La muerte, no lo duden, es el salvoconducto para una siesta infinita. Yo me apuntaba ahora mismo, porque desde luego no hay idea mejor para un vago que esa de la eternidad. A mí trabajar nunca me gustó, ni siquiera en estos trabajos de tanto teatro como el de ustedes» (38-39)¹⁰.

El peregrino, muy apropiadamente, *vive del cuento*, pero esa vida tiene sus riesgos. Luis Mateo Díez ha equiparado la condición del narrador a la condición del mentiroso («Conferencia» 3) y, en

¹⁰ Oigamos también su particular versión de la doctrina de la salvación: «Esta certeza de que al final, si te arrepientes, todo queda en agua de borrajas, es un salvoconducto de primera categoría. La noche, sin ir más lejos, mientras me aliviaba con aquella pobre mujer, tenía en el pensamiento la disculpa del perdón y me decía: tú a lo tuvo, que el Santo mientras más lleno lleves el fardel más contento va a ponerse. El día que me postre en el Pórtico de la Gloria, va a haber en el cielo más alegría que el día que entren en él todos ustedes juntos. Llega el pecador arrepentido y se pone Dios como unas castañuelas» (201).

este sentido, este peregrino cumple el requisito del perfecto narrador. Pero hay más, y eso es lo que puede pasar desapercibido en la apariencia jocosa de la ficción de Mateo Díez, porque, en realidad, ficción no equivale a mentira, aunque así estemos acostumbrados a verla ¹¹. El acto de narrar crea sus propias verdades, las cuales implican riesgos tanto para el narrador como para el oyente, y *Las horas completas* se cierra precisamente con un episodio que resalta esos riesgos:

—Imaginen que tal como vamos ahora mismo, aquí metidos... nos quedamos para siempre. Que este es el último viaje y no tiene fin, que diría un pájaro de mal agüero... La noche quieta y eterna, con esa luna que parece un ojo de buey abierto al vacío, y este coche tuerto y perdido con nosotros dentro, más desamparados por el desgraciado aquel que clamaba en el desierto...

...

—Ciegos y sordos —constató el peregrino. Incapaces de atender las más obvias señales. Mucho sentido de la otra vida, mucho convencimiento de la salvación eterna y del eterno castigo, y nada que rascar para los misterios inmediatos, los que nos reclaman en estas tesituras cotidianas...

...

—Hablo de la muerte, del peligro, de los misterios que anidan al otro lado, que no es el más allá al que ustedes se refieren en sus prédicas... ¿No conocen ustedes la leyenda del Ángel Maldito, que tanto se parece a la de Caronte?

—No nos la cuente, que nos interesa un pepino.

—No se ponga nervioso, que si no quiere escucharla no se la voy a contar. Pero aceptemos las cosas como son. Vamos en un coche tuerto, en una barca ciega, por este mar que hiela la luna con su mano blanca, mortal. ¿No hay algo de simbólico? (193-94).

Walter Benjamin nos advierte que los narradores toman su autoridad prestada de la muerte ¹². Este novelero advenedizo

¹¹ Para los temas de la mentira/ficción/verdad de la narrativa, el papel de la memoria y el de la imaginación de Luis Mateo Díez, véase Loureiro, «Introducción» a *Relato de Babia*. Esta obra, de carácter metanovelístico, resulta clave para entender las creaciones y la poética narrativa de Luis Mateo Díez.

¹² «Death is the sanction of everything that the storyteller can tell. He has borrowed his authority from death» («The Storyteller», p. 94).

cumple tres papeles en esta novela, actor, narrador y lector —todos ellos relacionados con la muerte—, e introduce tres tipos de peligros —que corresponden a cada uno de esos papeles— en la vida de los canónigos: comienza por llenar de riesgos impredecibles —incluida la amenaza de la muerte— lo que iba a ser una sosegada excursión ¹³, trae a esas vidas los azares de la narración y, por último, aporta la fatalidad de la lectura, trastocando primero unos dogmas sagrados que se quieren guía infalible ante el azar, y culminando con esa transformación portentosa —emblema del poder de la lectura— en la que lo banal cotidiano de una vuelta a casa se convierte en un viaje, sin posible retorno, hacia la eternidad.

OBRAS CITADAS

- Alonso, Santos. «Luis Mateo Díez y la lección de Valle-Inclán». *La Página*, 1 (1989): 14-16.
- Basanta, Ángel. «Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas de nuestro tiempo». *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 1990. 35-51.
- Benjamin, Walter. «The Storyteller». *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Harcourt, Brace and World, 1968. 83-109.
- Díez, Luis Mateo. *Las estaciones provinciales*. Madrid: Alfaguara, 1982.
- . *La fuente de la edad*. Madrid: Alfaguara, 1986.
- . *Las horas completas*. Madrid: Alfaguara, 1990.
- . «Conferencia» (inéedita).
- Foucault, Michel. «Le langage a l'infini». *Tel Quel* 47 (1963). 44-53.
- Loureiro, Ángel G. *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia, 1990.
- . «Introducción» a *Relato de Babia* de Luis Mateo Díez. Colección Austral 213. Madrid: Espasa Calpe, 1991. 9-24.
- Merino, José María. «Luis Mateo Díez, en la provincia del mundo». *La Página*, 1 (1989): 12-13.
- Peña Martín, Juan Francisco. «Luis Mateo Díez de la memoria a la imaginación». *Seis Calas en la Narrativa Española Contemporánea*. Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey, 1989. 29-45.
- Sanz Villanueva, Santos. «Luis Mateo Díez, entre la crítica y la invención». *La Página*, 1 (1989): 1-11.
- Valls, Fernando. «Las fábulas provinciales de Luis Mateo Díez». *La Página*, 1 (1989): 25-36.

¹³ La novela termina apropiadamente con la muerte del peregrino, en un ambiente de intemporalidad y desrealización que culmina con el retorno circular de los canónigos a la misma terraza desde donde al comienzo contemplaron con extrañeza la irrealidad de la ciudad, para descubrir ahora que la Colegiata está ardiendo, en el último desastre —evocador del apocalipsis— de la novela.