

EL VIAJE EN *LAS ESTACIONES PROVINCIALES* COMO RADIOGRAFÍA DE UNA CAPITAL DE PROVINCIAS

Manuel Morilla Trujillo

1. Introducción

Lleva ya más de un cuarto de siglo en marcha la obra de Luis Mateo Díez, desde que en 1970 publicara su primer libro de poesía en solitario, *Señales de humo*. Su incursión en la novela tiene como escenario *Las estaciones provinciales* en 1982 y se prolonga hasta llegar a su última gran producción *Camino de perdición* (Alfaguara, Madrid, 1995). En ese tiempo, Luis Mateo Díez ha dado a luz un total de seis novelas, un libro de poesía, diversas colecciones de relatos breves, dos volúmenes de cuentos, dos novelas cortas, un libro de viaje, un ensayo en el que reflexiona sobre la creación poética y su última obra, un conjunto de relatos en el que rememora su infancia. Nacido en el pueblo leonés de Villablino en 1942, lugar en el que transcurren su infancia y adolescencia, su dedicación al género narrativo, como él mismo afirma, es relativamente tardía, pues sus comienzos como escritor están vinculados al grupo poético leonés "Claraboya", a finales de los sesenta, más concretamente, en 1968.

En todo ese tiempo la calidad de su obra literaria se ha visto subrayada con la obtención, uno tras otro, de algunos de los premios más prestigiosos del panorama literario español: fue finalista en la convocatoria de 1972 del Premio Novela y Cuentos por su colección de relatos *Memorial de hierbas*, ganador un año más tarde del Premio Café Gijón de Novela Corta por *Apócrifo del clavel y la espina y Blasón de muérdago*, Premio Ignacio Aldecoa en la edición de 1976 por su libro de cuentos *Ceniza*, Premio de la Crítica y Nacional de Literatura, ambos por *La fuente de la edad* (1987), que con dirección de Julio Sánchez Valdés ha sido llevada a la pequeña pantalla, y el último en su haber, el Premio NH de Relatos por su último trabajo, *Días del desván*. Estos galardones no hacen más que confirmar que la trayectoria literaria de Luis Mateo Díez goza en la actualidad de una importancia avalada por una carrera fecunda y constante en la que no se han conocido altibajos.

Algunos elementos del mundo novelesco presentes en todas las obras que conforman el universo narrativo de Luis Mateo Díez son, entre otros, el interés por la posibilidad de trascender pequeños ámbitos, la presencia y admiración por las tradiciones orales de su tierra, vividas en su infancia y transmitidas como herencia, en el entorno leonés en el que vivió su niñez, cuyo paisaje se plasma bien como intención documental, bien como recuperación del mito. Un esfuerzo por convertir el arte de contar en una obra de arte literaria, donde la invención juega un papel fundamental en un espacio, mundo propio y personal del escritor, en el que deambulan generalmente abundantes personajes, perdedores en su mayoría, sin posibilidad de huir de la desgracia o del destino al que todo ser humano está abocado, inmersos en ese mundo de la provincia española de los años cincuenta, que adquiere dimensiones extraordinarias y en donde tras una serie de realidades que se suman, el ser humano es el punto de mira, a medio camino entre la vigilia y el sueño; el humor y la caricatura, elementos que se ensamblan junto a la sátira y que vienen a poner de manifiesto la mezquindad y el ensimismamiento que sufren los protagonistas de las páginas del novelista leonés.

2. El motivo del viaje

Uno de los elementos fundamentales que articulan la novelística de Luis Mateo Díez es, sin lugar a dudas, *el viaje*. Si consideramos este motivo como elemento cronotópico, en términos de Mijail Bajtin, el panorama resulta más esclarecedor. En efecto, para el filólogo ruso, "en el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo"¹.

El tópico es clásico tanto en nuestra literatura como en toda la narrativa universal. Lo original es que este ingrediente novelesco se encuentra en la génesis narrativa del escritor leonés. En efecto, el proceso escritural de sus obras, que se identifica con la vida, es metafóricamente un *viaje* que surca los mares de la ficción y la realidad: "Ciertamente la experiencia de la escritura se amolda a la vida y, aunque uno circule por directrices menos explícitamente autobiográficas, más temáticamente ajenas a su particular acontecer, ése es un viaje de descubrimiento que le concierne con absoluta intimidad. Descubrimiento del mundo, de la realidad y de uno mismo, en esa dimensión más o menos vagorosa en la que todo se relaciona o contamina. La progresión del viaje suscita muy bien la indagación que entraña el descubrimiento, la actitud de conquista que también arrastra la aventura del escribir: ese movimiento aledaño a la vida en que la ficción puede ser un grado distinto de conocimiento de lo que somos y de lo que nos rodea [...]. La escritura, a fin de cuentas, se instala en tu vida como una irrefrenable y definitiva pasión que, como toda pasión, crece y

se desarrolla a través de una obsesión. En lo que esto tiene de emoción y condena hay como un indeleble sustrato amoroso, y en la capacidad de realimentar esa obsesión se decide el impulso de la obra². El motivo recurrente del viaje posee distintos tratamientos en su novelística. En ocasiones es mero soporte o guía cultural por una región antigua, como sucede en *Relatos de Babia*, o bien el viaje puede plantearse como un itinerario sencillo, en apariencia, que realiza un grupo de canónigos y que se revela al final en algo más profundo: el rescate de un tiempo perdido en *Las horas completas*. También los personajes de *La fuente de la edad* emprenden una quimérica empresa, donde el viaje se erige en símbolo de las dificultades que tiene el hombre para sobrevivir. Frente a ello, la excursión posibilita un derroche de imaginación, única tabla de salvación a la que los personajes se aferran con todas sus fuerzas. Tampoco falta el viaje concebido como itinerario en busca de la poesía en *El expediente del naufrago*; o bien la peripecia de Sebastián Odollo en *Camino de perdición*, a través de una ruta comercial que le sirve de reencuentro con toda su vida, en definitiva, con las propias virtudes y defectos del ser humano.

3. El viaje en *Las estaciones provinciales*

3.1. *Sus inicios*

Con la aparición en 1982 de *Las estaciones provinciales*³, Luis Mateo Díez irrumpe en la novela. Este hecho no excluye el abandono de los relatos cortos⁴, pues el novelista leonés fundirá cuentos antiguos y nuevos en un volumen colectivo, *Brasas de agosto*, que vería la luz años más tarde. *Las estaciones provinciales* es el resultado de un ejercicio creativo en el que se reconoce su labor como poeta y prosista. La novela adquiere desde el comienzo un significado simbólico. Este hecho no sólo se revela en el propio título de la obra, sino también la cita con la que Luis Mateo Díez encabeza su narración. Un poema llamado *Discanto*, cuyo autor, Agustín Delgado, que es compañero del novelista⁵ en aquel equipo fundador de la revista *Claraboya*, se encarga de adelantar la línea temática que sirve de eje a la novela:

"Pelo de ceniza
tu ciudad raposa.
Con la luz degollada
y metida en un saco".

La imagen se identifica plenamente con la descripción que el personaje protagonista hace de la ciudad en la que suceden los acontecimientos. Conviene señalar que en la breve reseña biográfica que cada poeta tiene en el libro *Equipo Claraboya. Teoría y poemas*, al mencionar a Luis Mateo Díez, se recoge en su bibliografía unas "*Revelaciones criminales*

de Marcos el empedernido (novela)". La crítica desconoce que tal obra exista⁶. Sin embargo, parece más probable que se trate del proyecto inicial, de la génesis narrativa que más tarde se habría de convertir en *Las estaciones provinciales*.

3. 2. El itinerario por la ciudad como vía de investigación: muestra de una sociedad mezquina

Marcos Parra, periodista del *Vespertino*, diario católico de la provincia, está acostumbrado a la tranquilidad cotidiana. Poco a poco descubre un repulsivo y oscuro asunto en el que se ha originado un incendio y posteriormente conoce la muerte de un mendigo, el *Cribas*, amigo suyo y habitante de la provincia, hecho que motiva el inicio de la investigación. Al modo detectivesco, *Marquines*, como cariñosamente le llaman sus amigos, va conociendo cosas que nadie quiere que se sepan, pues no interesa que se pongan al descubierto, ya que los implicados en el sucio asunto son altos cargos de la sociedad provinciana. El relato tiene a Marcos Parra como narrador-protagonista en primera persona, quien informa de los sucesos cotidianos de la provincia leonesa en los años duros de la posguerra. El novelista se refiere al hecho en los siguientes términos:

"Es una recreación de la vida en provincias en los años cincuenta. Es una especie de documento en el que yo pretendí mantener la intensidad de mis recuerdos, sobre todo aquellos que se referían a la forma de hablar y de expresarse de la gente. La historia tiene un desarrollo de crónica negra"⁷.

En los inicios de la década de los ochenta se produce un auge de la novela negra, que se ve reforzada por la popularidad con la que se recibe entre el público lector. Algunos de los autores que suscitan un extraordinario interés son, entre otros, Juan Madrid, Manuel Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza. En estos años, la novela negra española "sirve de refugio para los continuadores de la desprestigiada novela social. También es verdad que en ella se concitan otros registros, como el político y la violencia urbana, y que admite diferentes procedimientos narrativos que, pueden ir desde la parodia hasta el juego"⁸. El autor, en otras declaraciones, alude a la trayectoria de novelistas que cultivan el género de novela negra o policíaca y manifiesta lo siguiente:

"*Las estaciones provinciales* es anterior a esta serie de novelas. No es deudora de esta moda, aunque sí participa del mecanismo de la novela negra. Me interesaba esa estructura porque era la más adecuada para dar la visión del mundo físico que yo pretendía. Me interesaban, sobre todo, las atmósferas y los personajes, y por eso escogí ese estilo"⁹.

El viaje de Marcos Parra pretende, en palabras del propio Luis Mateo Díez, "la búsqueda -o el intento- de esa *metáfora de lo real* [...], con una especie de *recreación documen-*

tal de un mundo muy concreto: el de una ciudad de provincia, en aquellos años oscuros, intermedios entre el hambre y el despegue del desarrollista. La novela pretende ser una radiografía vital, física, callejera de esa ciudad -de ese mundo- que esconde algo así como el sueño polvoriento de sus ancestrales esplendores, irremediablemente perdido, consumado, en una realidad rastrera en la que sobrevivir es un oficio que apenas tiene más aliciente que el irlo cumpliendo cada día¹⁰. El mitema¹¹ del viaje funciona como el conjunto de aventuras al que el avisado periodista de provincia debe enfrentarse y salvar, para ello, los obstáculos de una mafia local, cuyo cabecilla -un corrupto concejal-, es el artífice de un sucio negocio al descubierto, que consiste en fabricar embutidos elaborados a base de carne de burro. Un periplo urbano por la provincia, cuya "tortura estival de una mano demasiado caliente [...] poco a poco se cierra sobre el cuello de la ciudad dejándola sin respiración" (p. 14). Al abordar la trama en una época muy concreta, los años de la posguerra, Luis Mateo Díez confiesa a Rosa Montero que no puede escribir sobre sucesos inmediatos. Necesita mantener una distancia en el tiempo. Así, manifiesta que escribe

"Un poco desde el espacio de la memoria, centrándose en las esquinas de su León natal y remitiéndome siempre mucho como a los años cincuenta; yo no sé por qué estoy incapacitado para escribir nada que suceda ahora. Y lo que no tengo es ningún interés en construir un espacio costumbrista y nostálgico, porque yo abomino de eso, lo que pretendo es dar a mi trabajo un tono como más simbólico. Lo que ambicionas es tener un ingrediente lo más universal posible. Porque yo estoy muy convencido de la posibilidad de ir de lo particular a lo universal, de que en un pequeño mundo están todos los mundos, y de que en una habitación, y entre dos personas o una y media, se puedan desarrollar todas las pasiones y todas las locuras"¹².

Es en el periódico en el que Marcos trabaja, el *Vespertino*, donde surge propiamente el origen de la búsqueda, pues el viaje se plantea como indagación de la verdad sobre la muerte del Cribas. El recorrido por los distintos espacios (calles, plazas, bares y tabernas) generalmente remite al propio título de la novela, *estaciones*¹³, y además anticipa y sugiere al lector, desde el inicio, todo lo que podrá ir observando: la cruda realidad que asfixia, a causa del poder de unos pocos, a los habitantes en cada una de las paradas o *estaciones* en las que se detiene el intrépido periodista. León es el núcleo urbano elegido por Luis Mateo Díez para desarrollar la incesante búsqueda del protagonista de su novela. Si en sus novelas posteriores, Luis Mateo Díez desarrolla el motivo del viaje conduciendo al protagonista, en ocasiones, colectivo por lugares naturales y parajes teñidos de un halo de misterio; en cambio, la ruta que el periodista inicia abarca dos espacios fundamentales:

- a) El periódico como núcleo fundamental que articula y da forma a la reconstrucción del crimen que se investiga.
- b) Los bares y tabernas de la provincia de León que Marcos visita a lo largo de toda su peripecia.

3. 1. El periodismo y la función de Marcos Parra como periodista en una sórdida historia

La íntima vinculación existente entre literatura y periodismo, a estas alturas, no es nada nuevo. Sí es cierto que el período que conocemos como transición española (muerte de Franco e inicios de la democracia) ha beneficiado a escritores que cuentan con mayor libertad de expresión a la hora de exponer sus ideas. Ya en el año 1981, en una entrevista a Gabriel García Márquez¹⁴, respecto a su novela *Crónica de una muerte anunciada*, el Nobel de Literatura manifestó la indisoluble unión que existe entre periodismo y literatura: "El periodismo ayuda a mantener el contacto con la realidad, lo que es esencial para trabajar en literatura. Y viceversa, la literatura te enseña a escribir, lo que también es esencial para el periodismo. En mi caso, el periodismo fue el trampolín para la literatura y aprendí a hacer periodismo haciendo buena literatura".

Lo interesante es descubrir cómo en la novela de Luis Mateo Díez tienen cabida el periodismo y el periodista pues no le ocurre como a otros autores actuales que, a diferencia del que nos ocupa, son periodistas y su oficio les hace nutrirse de experiencias profesionales que usan posteriormente para escribir novelas. Son, entre otros, Vidal-Foch con *No se lo digas a nadie, ¡Oh, es Él!* de Maruja Torres, o Rosa Montero con *Crónica del desamor*¹⁵. En *Las estaciones...*, Marcos Parra, periodista del diario católico de León, microcosmos de la estructura social de la provincia, trabaja junto a sus compañeros en medio de la indolencia del verano y de la cotidianeidad provinciana. La muerte de un mendigo sirve para poner en marcha un proceso detectivesco¹⁶ en el que *Marquines* va a encontrarse con no pocos problemas. El periodista-investigador descubre junto a su compañero de trabajo Benito Calamidades, que el *Cribas* fue asesinado al descubrir el fraudulento negocio y la única salida para callarle la boca fue golpearle y quemar la casona en la que dormía:

"Como si estuviera viendo la escena. Los matarifes están en plena labor -dije pensativo- [Benito]. El *Cribas* anda paseando la curda y se mete a dormir en el caserón por alguna gatera de las que sólo él conoce. Les pillan con las manos en la masa. Se ponen nerviosos y le atizan un golpe en la cabeza. Cuando quieren darse cuenta tienen un cadáver entre los burros degollados. ¿Y cuál es el remedio para salir lo más rápidamente del apuro? Prenderle fuego al caserón. La historia es tan burda que puede ser cierta" (p. 53).

Inmediatamente desde el Gobierno Civil, se avisa a la redacción del periódico, para que los hechos no cobren protagonismo¹⁷:

"Don Higinio sugiere que no demos excesiva importancia al incendio. No conviene para el orden público. El barrio está alterado y hay que contribuir a calmar los ánimos. Baja a talleres y prepara una cosa más sencilla. En vez de pavoroso incendio, poner sólo incendio, y subtítular con una mención al esforzado trabajo de los bomberos" (p. 31).

Se trata de atribuir méritos y medallas al Cuerpo de Bomberos que, según su jefe, Julián Centeno, "es heroico y abnegado, derrocha amor propio, se lo digo yo. Por eso nos duele más el juicio apresurado e injusto de los profanos" (p. 21). Al preguntar sobre los desgarradores rebuznos de los animales, la respuesta se evita con diplomacia:

"Perdone que me remita en exclusiva a la parte técnica del siniestro, que es la única que me compete. Nuestra misión era apagar el fuego, efectuar los salvamentos, si los hubiera, y activar los dispositivos de seguridad" (p. 22).

Frente al sigilo y al estricto mensaje de un funcionario que no quiere "mojarse ni la punta de los pies", el periódico el *Vespertino* se enfrenta en dura competencia con el diario *Afán*¹⁸, prensa del Movimiento, que resta importancia al suceso en favor de la gran hazaña realizada por los bomberos y cambia el pie de la foto por "el de una cercana del Papa recibiendo en audiencia a una peregrinación" (p. 74). Marcos y Benito empiezan a husmear en exceso y, ante el temor de los caciques, le tienden una trampa. Es el momento en el que Marcos Parra se encuentra con Claudia Vergel para más tarde consumir su amor en una caseta alejada que guarda Belisario. Pero la policía cerca el recinto y con burdos métodos¹⁹ los detienen para conducirlos hasta la comisaría. Como si se tratara de un descenso a los Infiernos, bajan a Marcos a una celda subterránea, lo apartan de Claudia y allí, privado de la libertad y de la individualidad que todo ser humano posee, se siente alienado. Es la sociedad que gobierna la provincia la que les ha conducido por la fuerza a la prisión:

"Entré en la celda del fondo. Los cerrojos se corrieron con un estrépito sordo. Por un momento intenté situarme en la oscuridad. La celda era pequeña. La atmósfera resultaba más cargada. Un diminuto ventanuco enrejado, que sin duda daba a un patio interior, podía distinguirse casi pegado al techo" (p. 84).

Más tarde, al mantener la conversación con el inspector Valero todo queda más claro: han sido detenidos²⁰ y a Marcos se le amenaza con destruir su carrera de periodista. Tendrá libertad a cambio de un precio tan alto como la contundente advertencia que le hace saber:

"Aprenda a callarse la boca y dedique sus indudables cualidades a ese periódico sano que tanto necesitamos. Deje de meter el morro donde no tiene nada que ganar y mucho que perder. ¿Le gusta más así de claro?" (p. 86).

Marcos y Claudia, asustados y temerosos, salen de la comisaría mientras, paradójicamente, contemplan "el techo de rescoldos lunares bajo cuyos destellos calurosos la ciudad debía dormir entre imperceptibles sobresaltos" (p.89). Un poco más tarde conocemos que a Benito, compañero de Marcos en la tarea detectivesca, le han propinado una fuerte paliza. Ello sirve para dejar bien sentado que el mensaje del inspector no ofrece dudas de

ningún tipo²¹. Es el momento en que se cierra el tercer capítulo de la primera parte, de las tres en las que se divide la novela. Conscientes de quienes han sido los autores del suceso, así como de que el sistema judicial no ofrece garantías de ningún tipo, al menos para ellos, comenta Marcos a Benito:

-Venga no te pongas así.
-Me pisaron los riñones -dijo gimiendo.
-Pero tuviste que verlos.
-No. Te juro que no. Fue una somanta a traición. ¿Y para qué quieres que los viera?
Con la cogorza y el miedo iba servido. ¿O no supones de dónde vinieron los palos?
[...]
-Había que ir al juzgado.
-Para que me vuelvan a hinchar los morros²².
Comenzamos a caminar.
-¿Estás mejor?
-Mañana cuando escampe será lo malo. La cogorza no hace de anestesia" (p. 94).

No hay posibilidad de hacer nada. O se intenta rebelar ante una sociedad que pretende hundir al que no calle o, por el contrario, frente a esa opción lo mejor es vivir en un estado de impasividad donde el olvido de todos los problemas tiene su refugio en el alcohol y las distintas *estaciones* o bares que recorren a lo largo de la novela. Y esto es un leitmotiv en la novelística de Luis Mateo Díez, es decir, en la mayoría de sus producciones el personaje o personajes protagonistas se inscriben en el prototipo de antihéroe derrotado. En unas declaraciones que el escritor leonés hace a *El Independiente* se pronuncia al respecto:

"Mis personajes son siempre perdedores, aborrezco a los héroes y creo que no hay nada más noble en el ser humano que ser un perdedor, ya que es la desgracia a la que estamos abocados"²³.

Conviene poner de relieve que la figura del periodista en su recorrido por la provincia se convierte, más que en la de detective, en la de defensor utópico de una sociedad provinciana que soporta resignada el estado corrosivo al que la someten los caciques locales. Asistimos a una crónica, a un documento de lo que se conoce como la *España negra*. Así lo ha manifestado Santos Alonso, quien señala que Marcos Parra investiga "en los años de la posguerra española de una ciudad de provincias gobernada por la corrupción administrativa, las pasiones, la falta de libertad -de palabra y de acción- y la sumisión de los ciudadanos a las estrategias oficiales"²⁴. Por ello no resulta extraño que casi al final de la novela, Marcos Parra a medio camino entre la soledad y el pesimismo, y atrapado por el sistema corrosivo y putrefacto pues los caciques vuelven a ser amigos, deje paso al flujo de su conciencia de periodista:

"Vas viendo que, como ella [la ciudad] te quedas más solo que la una, en la intemperie de lo que son sus rincones, a los que amas tanto como aborreces, porque es

dura y cruel y hermosa la condenada. Todo en la medida en que tú quieras comprenderla o rehusarla. Ese horadado navío de piedra vieja, tallada al paio de los siglos como por un cincel de glorias y de miserias. Cascajal de recintos que hieden y perfuman, tan entrañables y tan siniestros. La mansedumbre a que uno se liga por estos lugares habitados en el tiempo hasta no se sabe cuándo, como si al echar a volar la imaginación, bajo la nevada, se quedase uno de faro mortecino en la memoria de esto que fue, y bien lo saben los rancios cronistas, después de espacio libre en las ventiscas y en las primaveras de las más remota antigüedad, campamento de invasores, cuartel y guarida de alzados muros inexpugnables" (pp. 243-244).

En *La novela en la transición*²⁵, Santos Alonso ha señalado que desde el año 1976 se han escrito novelas sobre la guerra civil, la posguerra y el exilio porque, "aunque la mayoría de los españoles prefiera olvidar hechos tan dolorosos para la nación como fue la guerra de 1936, lo cierto es que se percibe una curiosidad por la evocación de estos acontecimientos trascendentales desde nuevos puntos de vista que no hicieron posibles la censura imperante y la autorepresión durante el franquismo. Los treinta y seis años de gobierno franquista han estado presentes siempre en nuestros novelistas". Dejando consideraciones negativas a un lado, el narrador usa el periódico como medio para declarar su amor a Claudia Vergel. En efecto, "era el tercer año que venía con el elenco de Rosita Yen y yo había provocado nuestro encuentro a través de un artículo, especie de vaga declaración cifrada²⁶ que Afrodisio no olió, un mensaje con más literatura que periodismo, halagador en sus subterráneas admiraciones, punto de partida de una amistad, rápidamente amorosa..." (p. 73). Luis Mateo Díez en una entrevista opina que la prensa, hoy por hoy, no tiene cabida en su mundo imaginario:

"El periodismo en este fin de siglo está cumpliendo una importante función como investigación. No me gusta el aspecto de la prensa predicadora, como púlpito. Yo creo que este país está lleno de espléndidos periodistas puros y de estúpidos periodistas impuros"²⁷.

La sociedad opresora se deja sentir a todos los niveles. Junto a la presencia de la policía, existe una falta de libertad, ajustada a los tiempos en que se desarrolla la acción. En su periplo Marcos Parra encuentra otros mecanismos opresivos, entre ellos, la censura cultural, la represión²⁸ y las severas leyes sobre la moralidad. Este hecho viene a reflejar cómo en otros lugares, no lejanos de España, la censura es más blanda. Así, por ejemplo, no se permite la publicidad de las vedettes del circo de Rosita Yen en vallas ni en altavoces:

- "-¿Va o no va el negocio?
- Menos de lo que debiera. Si todas las plazas fuesen como ésta mejor era disolver la compañía.
- Hacéis poca propaganda.
- La que dejan. Permiso para tres días [...]. Y encima en la prensa ni mentarnos.



Como si no estuviésemos.

-Los del bonete, Evaristo, tenemos las alas cortadas.

-Un reportaje con Rosita ya podías haber hecho.

-Ya le dije a ella que mentarla en el periódico es como mentar al diablo con pololos. Sólo con ver el espectáculo se peca mortalmente.

-Aquí lo que hay es mucho meapilas suelto.

-Dicen que metéis demasiada pierna en el espectáculo. Y aquí la única pierna que se permite es la de la cecina.

-Toda la que de deja la censura. Ninguna chica enseña las bragas más de lo estipulado. Si diéramos aquí la función que ponemos en Larache y Tetuán ya veríais lo que son de veras las variedades internacionales" (p. 68).

La censura se manifiesta asimismo en el periódico cuando Marcos relata a Tina la verdad sobre la muerte de su padre:

"La noticia tal y como salió en los periódicos no era cierta. No murió accidentalmente. Pero esto es un secreto, Tina, algo que no ha trascendido, que muy pocos sabemos [...]. Un compañero del periódico y yo teníamos pistas sobre lo del concejal. El concejal tiene muchos asuntos y buenas conexiones por lo alto, hasta en el Gobierno Civil. Le echaron tierra a lo de tu padre, y del matadero ni siquiera se insinuó nada en los periódicos. Ya sabes cómo son esas cosas..." (p. 156).

El protagonista central de la narración, Marcos Parra, trasunto del novelista, pretende incorporar al periódico un hecho que puede suceder en la realidad y a ello une ingredientes como la censura, la coacción y presión de un grupo dominante sobre otro que no pasa de ser sujeto paciente y doliente de la situación en que se ve inmerso. El medio en el que se desenvuelve Marcos es fundamental. Así el hábitat del periódico, "conlleva todo un sistema de relaciones humanas, de distribuciones ocupacionales y de anecdotario circunstancial que define claramente tanto el entramado social como el simbolismo narrativo en su dimensión más ontológica. El periódico es también una puerta abierta al mundo para poder llegar al contacto con otros personajes por la propia dinámica de la profesión periodística, y que funciona además como un espacio provocador en sí mismo del desarrollo de la novela. La acción central, de carácter policial, sólo puede ser llevada adelante desde esa profesión y desde ese medio"²⁹. Marcos Parra lucha por tratar de desentrañar la trama, de castigar o intentar poner al descubierto el sucio negocio y la corrupción que encierran los poderes locales, pero se convierte paradójicamente en un fracasado, en un antihéroe. Tal vez porque, como ha confesado el propio novelista, "siempre he considerado que lo mejor de la vida es participar en ese disimulo que da la mediocridad"³⁰.

En menor medida, en su segunda novela larga, *La fuente de la edad*, Luis Mateo Díez sitúa a sus personajes en una curiosa y extraña cofradía o grupo de amigos a la búsqueda de un manantial de agua que les proporcione la eterna juventud. Ello no es más que un

engaño preparado, en este caso, por los miembros que forman parte del Casino y que se consideran los respetables e importantes personalidades dentro de la provincia. Son lo que envían a los cofrades hacia una quimérica excursión por las tierras de la Omañona. Es el periódico el *Afán*, el que publica un artículo titulado "Galopines pasados por agua". De nuevo, el autor se sirve del género literario periodístico e informa a sus lectores, con una sutil carga irónica, en los siguientes términos:

"Toda esta jarca, anda estos días por la Omañona -atención, paisanos, que no hay tiña buena- en pos, no me lo van a creer ustedes, de una milagrosa fuente, que de carcamales los devuelva adolescentes, y, sobre todo, les cure el hígado, y les remedie el flato y la casi imposible diarrea mental"³¹.

No resulta extraño que cultivando Luis Mateo Díez un subgénero de gran aceptación en la España de la *transición*, sin ser periodista, sea capaz de plasmar la presencia del periodismo y del periodista como protagonistas y eje central en la novela española actual. A ello se ha referido Samuel Amell, al afirmar que "hay que destacar una novela de uno de los narradores más importantes de los años ochenta. Me estoy refiriendo a *Las Estaciones Provinciales*, primera novela de Luis Mateo Díez. El título de la obra se refiere al de una sección del periódico católico de una capital de provincia española (León). En esta novela, a través del mundo del periodismo y de la figura del periodista, Luis Mateo Díez nos ofrece una visión, de un costumbrismo trascendido, de la sociedad española de los años cincuenta"³². Sin embargo, para Marcos y los compañeros del periódico la fraudulenta noticia no causa mayor sorpresa, pues el año anterior había sucedido algo parecido:

"Una bella historia de carne fraudulenta, industriales rodados en las canchas de estraperlo, un bonito asunto al que Calamidades y yo habíamos prestado atención y que el siniestro volvió a ponernos en el plato" (pp. 19-20).

Nuevamente se alude a la ruptura de lo cotidiano: "Buen tema para dejar de aburrirnos como ostras en un agosto tan parco en noticias que ni siquiera la Deportiva fichaba a nadie" (p. 20). Esa misma rutina, esa indolencia queda patente en el propio medio en el que se desenvuelven los personajes. Así, en la redacción del periódico pasaban las horas "entre el crucigrama y la cabezada, la hora del postparto [cuando sale el periódico de máquinas] pintaba un cuadro de relajada burocracia, como cuando en las delegaciones provinciales cierran la ventanilla y el personal aguarda mirándose las uñas a que den la hora" (p. 33). En medio de la dejadez, sólo puede nacer un "hijo sucio" que llena de tinta las manos del que lo toma:

"El *Vespertino* iría asomando su triste cabeza en ese papel moreno y frágil que tenía una rara habilidad para manchar las manos de los lectores" (p. 36).

El papel no sólo es débil, sino que además, se alude a él con los mismos adjetivos con los que Vale Inclán presenta en sus *Sonatas* al marqués de Bradomín: "feo, católico y sentimental, [si] no tuviera la divisa del bonete, lo que equivale a un estricto cinturón de castidad, sería grato dedicarle mi columna a Claudia" (p. 29). No solo estamos frente a una censura de tipo moral sino ante un guiño que le interesa mucho a Luis Mateo Díez, que se convierte en *leitmotiv* en todas sus novelas y que más tarde analizaremos: la distorsión de la realidad y la conocida alusión a Valle Inclán a quien toma en muchos casos como su inspirador más directo. Como antihéroe debe soportar que su profesión resulte, en ocasiones, una tarea ingrata y no recompensada cuando las noticias tienen que ser manipuladas o en otros caso aún peor: hay que hacerlas desaparecer. Cuando tienen que restar importancia al incendio, Marcos le dice a Afrodiseo que están en "una profesión de ovejas" (p. 32) e incluso todos los cambios inesperados hacen que el propio Afrodiseo desorientado quede "sumido en ese mar de incertidumbres y frustraciones que a modo de ducha fría castiga las playas tranquilas" (ibid. p.). El trabajo de cambiar la noticia no se reduce a este grupo, sino que además también afecta al amplio grupo de personas que trabajan en los talleres de la redacción y que rehacen continuamente, ante la opresión y el temor, la rotativa:

"En talleres el calor concentraba una neblina de ambiguas humedades, vapor de crudos sudores igual que en la sala de máquinas de un trasatlántico. Paco el regente y Benito trabajaban en la jaula de cristalera. Dionisio el linotipista estaba en camiseta montado en su hembra, aporreándole las teclas. Llamazares, Sinesio, Teodomiro y Angelín lo disponían todo para comenzar a tirar" (p. 32).

Una de las cosas que endulzan el periódico es "el oropel poético para zafarse un tanto de la cotra cotidiana" (p. 142). Es decir, la poesía es el alma liberadora, el refugio para evadirse en ella y olvidar las otras noticias que aparecen en la sección de las *Estaciones*³³:

"Las cuartetos rezuman un goteo pétreo, tal que las propias torres catedralicias, y los tercetos expanden el mismísimo incienso de las majestuosas naves góticas" (p. 142).

La poesía se hace presente en toda la novelística de Luis Mateo Díez: las *baladas del Cautivo* (el mulo de *La fuente de la edad*), o la *Oda al orujo* que aparece en *El expediente del naufrago*, entre muchas otras. Periódico que languidece en medio de un mundo miserable, que nace cada día entre la penuria, el caciquismo y la opresión y que se anuncia del siguiente modo por sus vendedores, mensaje en el que no se excluye un tono irónico:

"*Vespertino*, noticias frescas. Diario católico y regional, que dice lo que pasa y no se pasa en lo que dice. La Deportiva ficha a Felines. La cabaña caprina está menguando. Declaraciones del entrenador y del Decano de la Veterinaria. ¿Nos quedaremos sin cabras y sin cabritos?" (pp. 167-168).

O el periódico diario el *Afán*, cuyo director Lebrija, junto a Mariano Olmedilla y a Ursicino Lesmes, palmea a Marcos Parra la espalda "con esa camaradería montaraz que sólo se aprende en el Frente de Juventudes" (p. 244). E incluso se alude a que el diario católico tiene que tener alguna falda más que la de don Baudilio. Sin embargo, tanto uno como otro no parecen destacar por algo en concreto. A la propuesta de Lebrija de abandonar a los del bonete y marcharse al *Afán*, Marcos sentencia:

"Con *Afán* y el *Vespertino* ni chicha, ni pan, ni vino. ¿Salir de Málaga para meterme en Malagón?" (p. 244).

Con todo ello, junto a la ya citada *recreación documental* que reúne hechos de una época como el hambre, el oscurantismo, la falta de avance y desarrollo, etc; parece que Marcos Parra no deja de luchar sin descanso, en palabras de Fernando Valls, "contra la mezquindad y el ensimismamiento de la vida provinciana de la España de los cincuenta, contra ciertas gentes de ayer, hoy y siempre que, desgraciadamente, han campado por sus respetos en este país"³⁴.

3.4. León como estación provincial: sus calles y tabernas

Para concluir sólo nos limitaremos a llamar la atención sobre el amplio callejero de esta ciudad, identificado en las reiteradas ocasiones en las que se refieren numerosas calles que evidencian la realidad de un espacio muy concreto; es decir, no nos encontramos ante un espacio inventado ni recreado en la memoria del escritor. Así, el novelista consigue rescatar un microcosmos que le es muy familiar, cuyo escenario se repetirá a lo largo de sus narraciones. Al respecto, manifiesta un deseo de recrear en sus novelas espacios que conoce muy bien:

"En esos pequeños mundos está la experiencia personal y la historia de cada día. Si eso se cuenta de una forma directa y pequeña, se queda uno en algo de andar por casa, en un costumbrismo que no vale gran cosa. Pero si, a través de lo pequeño, se consigue hacer unas valoraciones más universales, que puedan encontrar una respuesta en cualquier latitud, creo que se acierta. Muchos grandes escritores son escritores de su ciudad. Yo creo que el *Ulises*, que es una novela universal y de ruptura y muchas cosas, es, antes que nada, una novela de Dublín [...]. Además, España es un país lleno de esos pequeños mundos, la mayoría absolutamente inéditos. Creo que ese es un arsenal que tenemos y está muy desaprovechado"³⁵.

La propia construcción del viaje nos obliga a tener en cuenta como coordenadas básicas las del tiempo y las del espacio, pues conforme a la formulación de Enrique Miralles, la búsqueda "cifra el concepto con el que queremos determinar la naturaleza de una acción a través de las dos categorías que se simultaneizan: la del tiempo y la del espacio, en otras

palabras, porque es el estímulo que provoca la movilidad de un héroe y, por lo tanto, activa una historia³⁶. Preguntado Luis Mateo Díez³⁷ por el espacio provinciano como eje que atraviesa toda su narrativa, alude a la realidad en su producción en los siguientes términos:

"Así, a una subyacente línea de realismo -que sin duda recorre toda mi invención, como acabo de confesar- me gusta superponer determinadas distorsiones, que ni radicalizan la caricatura ni exasperan el dibujo hasta trastocarlo, pero que invaden esa perspectiva, como si mi mirada eligiese las zonas y las acciones por donde el camino de lo real puede hallar una franja más liberada, más despojada de sí mismo, pero no por ello menos cierta y verdadera. Ese territorio que alumbra -a modo de espejo significativo- un cierto fulgor de surrealidad, un límite que se integra en lo imaginario, pero que proviene de lo real y no lo abandona".

Este espacio sirve para que Marcos Parra inicie su difícil camino en la investigación sobre la corrupción que tiñe toda la ciudad. En su andadura, tal y como si llevara en sus manos un rico itinerario, cuyas plazas y callejuelas, a veces abrigan al inexperto investigador; o bien otras lo llevan casi al extremo de la desesperación. Valga el siguiente ejemplo como muestra de ese exhaustivo recorrido:

"Por Escalerilla y Plegaria llegué a la plaza de las Tiendas. El coro de Educación y Descanso derramaba las polifónicas repeticiones de la Barca de Oro por los balcones abiertos de la Casa de las Carnicerías" (p. 51).

En ocasiones, la visión de las calles es un breve inicio al amor que mantienen los protagonistas:

"Esta vez dará señales de vida, te lo prometo.
Cruzamos Santo Domingo y fuimos por Ramón y Cajal hasta Era del Moro. Los besos adelantaban ese desaliento último de la despedida..." (p. 88).

La evolución espacio-temporal, lineal y simbiótica, muestra la inexistencia de desorden cronológico y en cada parte o capítulo en los que el novelista divide el relato se sucede una estación climática. Este hecho se acentúa de manera especial en la primera y tercera parte. Frente a una ciudad, cuyo camino está plagado de fuentes secas, plazas assoladas y cuyo olor se aproxima a la chamusquina, paradójicamente en las dos últimas partes la situación climática dista de ser asfixiante y se torna adversa; ello se insinúa desde la primera parte del segundo capítulo. Así, al entrar Marcos en el coche de Gabriel Llanos que les llevará a una fiesta, se abotona el abrigo, pues "el viento soplaba por el bulevar. Los castaños se mecían abatidos" (p. 99). La lluvia contribuye a definir la estación climática:

"Salíamos del bulevar hacia la Plaza del Espolón. El atardecer se precipitaba arrasado por las nubes oscuras. El viento traía gotas de lluvia que se estrellaban en el parabrisas" (ibid. p.).

A medida que avanza el relato, el calor y la lluvia dejan paso al invierno más crudo:

"[Marcos] A las ocho y media estaba en la redacción.

Las calles cubiertas habían amanecido como si la nieve más que caer las brotase [...]. A lo largo de la noche había nevado con esa constancia que agranda el silencio del frío, con esa espesura que transforma el firmamento en una campana de cristal opaco de la que se desprenden blancas y blandas esquirlas" (p. 187).

Más de veinte bares y tabernas se pueden seguir en el periplo de Marcos por la provincia: el Palomo, el Exprés, el Benito, el Mansilla, el Bambú, entre otros. Así, por ejemplo, del bar Curuqueño destaca la bodega de su dueño Restituto:

"Un espacio de la bodega que Restituto reserva para los amigos, entre pipas y pellejos que exhalan el fresco aroma de la pez y las humedades etílicas, [acomodados] fuimos recomponiendo los ánimos despedazados, aplicándonos al porrón con gaseosa y a la ensalada de chicharro" (p. 37).

En todos estos bares hay una característica que los une y es el hecho de agrupar en ellos una variada representación de los diferentes gremios que pululan por la ciudad, generalmente caracterizados los que conforman la clase social baja. Así, por ejemplo, el bar Mineiro es el lugar donde "recalaban los ferroviarios, apostados en la barra con la tartera envuelta en la servilleta anudada y los ojos escocidos por el humo y la carbonilla" (p. 74). O el Yucatán, lugar que frecuenta Marcos, al ser el bar preferido por Benito para aburrir a las chicas que allí se concitaban. Este espacio es receptor de otro variado abanico de público:

"El Yucatán tenía un luminoso verde con dos letras fundidas. Era una cuña triangular de tejado plano incrustada a un lado del puente de la estación, con pista de verano bajo los álamos del río, un bar de camineros y ferroviarios madrugadores y una sala de fiestas de pista diminuta, barra acolchada y secretos veladores de luz rojiza" (p. 89).

Podemos concluir afirmando que *Las estaciones provinciales* es, sobre todo, la novela de una provincia, una ciudad muy conocida por el novelista, quien con esos guiños gremiales no hace más que desvelar un mundo, "un ámbito que todo lo envuelve, testigo y parte de lo que en él ocurre [...]. Es como un mundo mínimo y precario que va construyendo ese otro mundo, quizá también precario, que a través de una escritura tan amorosa como llena de vigor va adquiriendo una entidad como de épica menor, de compendio vital y minucioso de una aventura que probablemente sólo podía acabar así"³⁸. Un lugar en el que el *viaje*, interrumpido por las estaciones, tiene como protagonista el vapor etílico, que lejos de poseer una carga mítica y más cerca de una huida del ambiente que rodea la dura realidad, es caldo de cultivo en cada una de estas paradas que forman parte del itinerario del perio-

disto. No debe resultar extraño que, ante una realidad que le impide conseguir el sueño y el deseo de justicia, el final de su travesía culmine y se identifique con la de un perro o la de un ratón, cómplices en la desgracia y en la soledad:

“Cuando llegué al bulevar tuve esa lastimosa sensación del perro callejero en la inhóspita intemperie, como el náufrago de un innoble viaje en un mar de miserias en el que no queda más remedio que intentar sobrevivir [...].

[En la redacción del periódico] Descubrí al ratón fugitivo encaramado sobre las teclas de mi máquina. La luz parecía desconcertarle y por unos instantes, antes de emprender la huida, se me quedó mirando, y pensé que ambos lo hacíamos con esa desalentada complicidad con que se miran los que se sienten desgraciados” (pp. 264-265).

La investigación frustrada de un incendio se ha convertido en un injustificado y vil asesinato, que “pone de relieve una sociedad mezquina basada en unas estructuras injustas, que asfixia toda libertad individual, y el protagonista que resulta el clásico perdedor, ya que al final de la novela todos sus intentos de cambio son fútiles”³⁹.

NOTAS

- ¹ Cf. Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 237-238.
- ² Luis Mateo Díez, “Contar y encantar contando”, *Las Nuevas Letras*, Última novela española, núm. 5, 1986, 14-19, pp. 17-18.
- ³ Luis Mateo Díez, *Las estaciones provinciales*, (en adelante *Las estaciones...*), Alfaguara, Madrid, 1989, 4ª ed.
- ⁴ El novelista afirma que su patrimonio embrionario es *Memorial de hierbas*, concebido como un “cúmulo de historias surgidas en la experiencia de la memoria y acaso mayoritariamente unidas por el drama del tiempo, del -a veces- irremediable desajuste entre el tiempo y la vida. Historias volcadas hacia el pasado, en las que se recuperan personajes perdidos en un mundo caduco”. Cf. “Novela: realidad y fantasía, una reflexión”, en *Narrativa española actual. Primeras Jornadas de Literatura sobre realidad y fantasía en la narrativa actual española*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, Toledo, 1990, 13-19, pp. 16-17.
- ⁵ El mismo Luis Mateo Díez se refiere a él al hablar de su compromiso personal con la literatura a través de la experiencia de *Claraboya*: “Ni Merino ni Aparicio tienen nada que ver con *Claraboya*. Aquella experiencia resume un poco el León de los años 60, que es cuando Agustín Delgado, Toño Llamas, Ángel Fierro y yo estábamos en la universidad. En todo aquello yo iba un poco embarcado, porque era el único que no escribía poesía”. Cf. José María Marco, *art. cit.*, p. 42.
- ⁶ Tomo la información de Leonardo Romero Tobar, *art. cit.*, p. 14. Al respecto, debo señalar que en el amplio material al que me ha sido posible acceder, no he encontrado referencia alguna a ese originario proyecto.
- ⁷ Cf. “Charla de Luis Mateo Díez”, en *Seis Calas...*, *art. cit.*, p. 27.
- ⁸ Para un estudio más detenido, véase Abraham Martín-Maestro, “La novela española en 1982 y 1983”, *ALEC*, 9, 1-3, (1984), 149-174, p. 161.
- ⁹ Cf. Ángel Vivas, *art. cit.*, pp. 26-27.
- ¹⁰ Cf. *Narrativa española actual*, *art. cit.*, pp. 17-18.

- ¹¹ Según Claude Lévi-Strauss, son los "éléments qui relèvent en propre du mythe (et qui son les plus complexes de tous): grosses unités constitutives". Cf. *Antropologie structurale*, París, Plon, 1958, pp. 232-233.
- ¹² Cf. *Art. cit.*, p. 28.
- ¹³ Tanto el término *estaciones* como lo que éste implica es un elemento que Luis Mateo Díez recrea en sus narraciones. Así, por ejemplo, en *Camino de perdición*, (Alfaguara, Madrid, 1995, 2ª. ed), la resaca que provoca el alcohol al día siguiente de Sebastián estar junto a Valdivia, aquél echa en falta su coche y se pregunta preocupado al no recordar las paradas en los diferentes bares en que estuvieron en la noche pasada: "No era fácil reconstruir el rastro de la noche en sus estaciones completas, aunque sobresalían las manos de Valdivia manejando los billetes de la cartera [...]. La Oruga también estaba en ese rastro". Cf. *Ed. cit.*, p. 193.
- ¹⁴ La cita es de Adelaida López Martínez, reseña de *Crónica de una muerte anunciada*, por Gabriel García Márquez, Chasqui, núm. 10, 2-3, febrero-mayo, 1981, pp. 70-72. La misma se encuentra recogida en Robert L. Sims, "Periodismo, ficción, espacio carnavalesco y opiniones literarias: la creación de la infraestructura novelística de Gabriel García Márquez", *Hispania*, vol. 71, núm. 1, marzo, 1988, 50-60, p. 50.
- ¹⁵ Tomo la referencia de Samuel Amell, "El periodismo: su influencia e importancia en la novela del posfranquismo", *Castilla*, Estudios de Literatura, Universidad de Valladolid, núm. 14, 1989, 7-14, p. 11.
- ¹⁶ Creo que Luis Mateo Díez compartiría por entero la reflexión de Francisco Ayala, quien refiriéndose a su obra, *El fondo del vaso*, opina que "el periodista suele actuar a la manera de detective, investigando por su cuenta y contribuyendo así muchas veces a constituir los hechos mismos". Cf. *La retórica del periodismo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, p. 28.
- ¹⁷ Francisco Umbral afirma que la censura "es un problema de estilo, de modo que las cosas se pueden decir todas porque en literatura no importa tanto lo que se dice, importa lo que no se dice, lo que se sugiere". Cf. Antonio Beneyto, *Censura y política en los escritores españoles*, Euros, Barcelona, 1975, p. 43.
- ¹⁸ Este periódico aparece en el Bar Minero, en una mesa "arrugado por las huellas de los pocillos que lo habían ocupado a lo largo del día como un mantel. "Afán", nuestra competencia del Movimiento, daba el incendio en una esquina de la primera con la fotografía de un bombero y la mano enhieστα". Cf. *Las estaciones...*, *ed. cit.*, p. 74.
- ¹⁹ Valga el siguiente testimonio como muestra de la prepotencia de la policía: "Vamos, señorita, salga ya. Usted está acostumbrada a enseñar lo que sea, no disimule con nosotros [...]. ¿Por qué no empiezan ustedes por identificarse? -pedí [Marcos] tras lograr sujetar los pantalones y meter la camisa. Un sordo bofetón en la mejilla me hizo virar hasta casi perder el equilibrio. No te pongas gallo. Aquí sólo vais a identificaros vosotros, mamón. Y vete derecho [...]. Mira, Rendueles, la tía se deja aquí un cacho de vergüenza [se refiere al sujetador de Claudia]". Cf. *Las estaciones...*, *ed. cit.*, p. 82.
- ²⁰ Marcos sospecha que la captura se había preparado a conciencia: "Los estremecimientos de Claudia afilaban la indignación de mi impotencia y en mi mejilla ardía la rabia de la bofetada. Me resultaba difícil ordenar las cosas, aunque la sensación de algo premeditado alimentaba una cierta sospecha". Cf. *Las estaciones...*, *ed. cit.*, p. 83.
- ²¹ El inspector amenaza en varias ocasiones a Marcos: "Las cosas, desde luego, nunca son fáciles. Irse por una debilidad a la bancarrota es penoso, y supongo que absurdo, para una persona inteligente. ¿Estamos de acuerdo? [...] Conozco sus pasos y ya vé cómo los tropiezos superan con creces a cualquier otra cosa. No me diga que no soy generoso. ¿No le decían a usted de crío que cuando se anda con fuego se acaba uno meando?". Cf. *Las estaciones...*, *ed. cit.*, pp. 86 y 87 respectivamente.
- ²² Los subrayados son míos.
- ²³ Estas declaraciones las recoge Fernando Valls en "Las fábulas provinciales...", *art. cit.*, p. 36.
- ²⁴ Cf. Santos Alonso, *Literatura leonesa actual...*, *op. cit.*, p. 312.

²⁵ Cf. *Op. cit.*, p. 23.

²⁶ Ese sigilo en el mensaje es tema recurrente en otras producciones, por ejemplo, en el lenguaje cifrado del canónigo don José María Lumajo en *La fuente de la edad* o el texto de Saelices en *El expediente del naufrago*. En esta última novela es el mismo periódico, *El Vespertino*, el que publica a Saelices algunos versos. Este hecho se lo comenta a Julio Venero en los siguientes términos: "[Recuerdo] siempre versos premiados que se publicaban en el *Vespertino*. De juegos florales, de celebraciones. Fue muy sonado un poema heroico con motivo del milenario de la ciudad. Saelices ganó con él un segundo premio y todo el mundo lo consideró una injusticia porque era el mejor". También conocemos que Saelices al quedar viudo, se volvió distante e introvertido y ya "no le daban premios, ni sus poemas aparecían en el *Vespertino*". Cf. Luis Mateo Díez, *El expediente del naufrago*, (en adelante, *El expediente...*), Alfaguara, Madrid, 1992, 2ª. ed., pp. 61 y 63 respectivamente.

²⁷ Reseña sobre Luis Mateo Díez, en *El Norte de Castilla*, Valladolid, 12/VIII/95, p. 43.

²⁸ Para un estudio detallado sobre la actuación de la censura en la novela social española de los años cincuenta, véase el artículo de Jeroen Oskam, "Novela social y prensa crítica: revisión de hipótesis", en *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, Cáceres, XIV, 1991, pp. 335-344.

²⁹ Juan Franciso Peña Martín, "De la memoria a la imaginación", en *Seis calas en la narrativa española contemporánea*, *op. cit.*, 30-45, p. 34.

³⁰ Cf. José María Marco, *art. cit.*, p. 42.

³¹ Cf. *La fuente...*, *ed. cit.*, p. 215.

³² Cf. Samuel Amell, "El periodismo: su influencia...", *art. cit.*, p. 11.

³³ El inspector Valero dice a Marcos: "Le sigo en el periódico. No me pierdo ni un día las Estaciones. Y esos artículos sobre ferias y mercados me gustaron de veras. Tiene usted pluma". Cf. *Las estaciones...*, *ed. cit.*, pp. 173-174.

³⁴ Cf. "Las fábulas provinciales de Luis Mateo Díez", *La Página*, La Laguna, Tenerife, 1989, 25-36, p. 36.

³⁵ Cf. Ángel Vivas, *art. cit.*, p. 27.

³⁶ Cf. Enrique Miralles, "La búsqueda: tema para una lectura de la narrativa actual", *Anuari de Filologia*, vol. XVI, núm. 4, 1993, 71-87, p. 71.

³⁷ Cf. "Narrativa española actual", *art. cit.*, p. 17.

³⁸ Cf. Luis Suñén, reseña sobre *Las estaciones provinciales*, *El País, Libros*, 29/VIII/82, p. 5.

³⁹ Cf. Samuel Amell, "Hacia un nuevo realismo: las novelas de Luis Mateo Díez", *BBMP*, LXIX, 1993, 245-254, p. 251.