

**LA NOVELA POLICIACA EN LUIS MATEO DÍEZ: *LAS ESTACIONES PROVINCIALES* (1982) Y *FANTASMAS DEL INVIERNO* (2004)**

**Epicteto Díaz Navarro**

(Universidad Complutense de Madrid)

[epidiazn@filol.ucm.es](mailto:epidiazn@filol.ucm.es)

**RESUMEN**

En este artículo se muestran dos modos en que la narrativa policiaca moldea dos novelas de Luis Mateo Díez. En su primera novela *Las estaciones provinciales* (1982) el contexto social es un claro objeto de la mimesis narrativa y el enigma que caracteriza la narración detectivesca se constituye en su estructura. En la segunda época en la narrativa del autor, en *Fantasmas del invierno* (2004), el detective se aproxima al modelo de la novela negra es el medio en que se muestra una subjetividad, especialmente su reflexión y sentimientos en un relato en que reaparece el modo confesional.

**PALABRAS CLAVE**

Narrativa española contemporánea; novela policiaca.

**ABSTRACT**

In this article I try to show how Luis Mateo Díez uses the detective plot in different ways in two of his most important novels. In his first long narrative, *Las estaciones provinciales* (1982) the social background plays an important function and so the enigma is basic as structure but only to refer the provincial life in post-war Spain. In the second part of his novelistic development, in *Fantasmas del invierno* (2004), the detective in his "hard-boiled" type is used to portray a subjective existence, the feelings and thoughts of the protagonist in a narrative in which reappears the confession mode.

## KEY WORDS

Spanish Contemporary Narrative; Detective fiction.

A lo largo de ciento cincuenta años de vida la narrativa policiaca ha presentado diferentes versiones, distintas formas y contenidos, aunque solo de forma tardía ha empezado a ser tomada en serio por la crítica y el ámbito académico. Hay que recordar que, tras la literatura dedicada a las "causas célebres", a juicios, criminales y crímenes que triunfan desde el siglo XVIII, Edgar Allan Poe puso los cimientos del género al mismo tiempo que daba un impulso decisivo a la formación del cuento moderno. Después, en una historia que conocen bien los aficionados, las narraciones de Arthur Conan Doyle, y su famoso Sherlock Holmes darán una enorme popularidad al relato detectivesco que se multiplica a finales de siglo y comienzos del XX llegando al teatro, produciendo versiones cómicas y una gran variedad de registros, si bien los escritores que crearán una nueva corriente son Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Estos dos autores, y otros brillantes seguidores, van a modificar el sesgo social del relato manteniendo el componente lúdico que implica el planteamiento y resolución de un difícil problema: si en el relato clásico detectivesco con la resolución del misterio se derrotaba al crimen y se ofrecía la seguridad al lector de que la sociedad funcionaba correctamente y la justicia imperaba, en el cierre de narraciones del género negro, como *Red Harvest* (1929), en la que el año de publicación no es casualidad, en esta y otras de Hammett y Chandler, se muestra más bien lo contrario: el detective puede resolver un enigma pero con ello no se elimina la corrupción y la injusticia que resulta inherente a muchos ámbitos del poder; los métodos con los que hay que luchar contra el delito tienen que ser a veces ambiguos y la resolución del crimen no aporta ninguna tranquilidad. En este tipo de escritura, Raymond Chandler negaba la adscripción genérica de sus novelas y decía que simplemente eran "realistas".

No resulta casual que este tipo de texto surja con la modernidad pues, por una parte, el desarrollo del racionalismo, la ciencia y la técnica y

los medios que proporcionan van a contribuir como elementos decisivos, y, por otro, el desarrollo del estado democrático hace posible la persecución de todo tipo de crímenes y delitos, sin que en teoría puedan existir excepciones a la idea de que la justicia es igual para todos. Quizá por ello en países en que las libertades democráticas tardan en establecerse presenten un lento comienzo de la literatura policiaca.

También creo que cabe proponer para el relato detectivesco clásico, en líneas generales, un modelo interpretativo en que la razón y la lógica derrotan a las fuerzas oscuras e irracionales que han producido el mal. Desde el Romanticismo la presencia de esas fuerzas, de la dimensión irracional y ambivalente del ser humano resulta central en múltiples manifestaciones artísticas, y en este caso el surgimiento de la temática policial se produce justamente en la época de inflexión del hacia el Realismo. Que la razón y la lógica sean capaces de derrotar a los monstruos sería una recuperación del ideal ilustrado, o bien, una manifestación de la ideología reformista y liberal que se encontramos en el mapa de la ideología política del XIX. Cuando avancemos en el desarrollo de la literatura detectivesca veremos que irán incorporando los diferentes avances de la ciencia y la técnica que dan pie a la moderna investigación criminal, desde la fotografía y la huella dactilar hasta los últimos análisis de ADN que han resultado fundamentales en los últimos años y que han dado lugar a numerosas versiones televisivas y cinematográficas.

Al ser la narración detectivesca en buena medida un tipo de realismo, como decía Chandler, cobra importancia la localización del enigma en un medio social y a partir de la novela negra podemos ver la descripción de una sociedad especialmente en algunos aspectos conflictivos. En España, tenemos el brillante ejemplo de Manuel Vázquez Montalbán, quien, como ha mostrado José Colmeiro, construye la larga saga de Pepe Carvalho en torno al examen de la sociedad española desde los años de la Transición (Colmeiro, 173-178). Hay otros notables cultivadores del género, como Juan Madrid y Lorenzo Silva, y en las últimas décadas se ha producido una extensión del relato policiaco y son muy numerosos los escritores canónicos que han contribuido a esta temática, alguno con una o varias novelas, como Luis Mateo Díez y José María Guelbenzu.

Aquí me voy a referir a dos de las narraciones policíacas de Luis Mateo Díez quien tiene un consolidado prestigio al margen del género, y que se separan en más de veinte años y, por tanto, corresponden a dos contextos diferenciados en la narrativa española. Y creo que hay que destacar que ya su primera novela, *Las estaciones provinciales* tenga un argumento detectivesco y hacia 1982 trate un tema verdaderamente significativo en los ochenta, unos años que serán denominados los “años del pelotazo” y que presentarán escandalosos casos de corrupción, casos en los que se unía el rápido enriquecimiento, las conexiones con el poder político y el recurso al delito en diversas formas.

En la novela de Luis Mateo la acción se desarrolla en un mundo provinciano, que el escritor ha reflejado con brillantez en otras novelas y relatos breves, y el tiempo en que se sitúa es el Franquismo sin que se den muchas precisiones temporales, unas coordenadas y una sociedad que en otras ocasiones se presentan en su narrativa en una forma cómico-grotesca, y en la que destacan novelas como *La fuente de la edad* (1986), según apuntaba Santos Alonso.

En esta primera novela la ciudad que se presenta es León, pues diferentes calles y barrios corresponden a su geografía, y en ese sentido es quizá la más realista de sus obras, como señalaba Adolfo Sotelo. También hay que señalar que ya encontramos la peculiar visión del escritor de ese espacio pues son bares, barrios periféricos, una redacción de un periódico local, o una pensión, los lugares en que se desarrolla la acción. Se muestra al lector un mundo que puede corresponder al de la España de mediados del siglo XX, en una visión esperpéntica: se trata de un ambiente degradado que vemos desde el comienzo, al ser pues el suceso desencadenante de la historia la muerte de un vagabundo durante un incendio en un matadero ilegal de burros, un caso de corrupción en la época.

El hecho de que el protagonista, Marcos Parra, denominado también “Marquines”, sea periodista de profesión muestra inmediatamente las limitaciones que tenía la información en esos tiempos, la simple supresión de las noticias que no respondieran a las indicaciones o expectativas de quienes desempeñan el poder, en modo semejante al de cualquier dictadura. Como ocurre en el modelo de la novela negra, Marcos es un antihéroe que no se caracteriza por una inteligencia extraordinaria ni por

cualidades que le sitúen por encima de los demás mortales. Ni en su pensamiento ni en sus hechos supera los límites comunes que hacen suponer al lector que poco puede conseguir o averiguar en su peripecia. La muerte en el incendio de un indigente podía ser una simple desgracia, pero sabremos que el fallecido, llamado popularmente "el Cribas", había pasado largos años en la cárcel tras la Guerra Civil, y su llegada al local del incendio pudo suponer el descubrimiento de un negocio ilegal y, en consecuencia, también producir su eliminación, al calcular el asesino o asesinos que su muerte no sería investigada.

Aquí, como en la primera parte de la narrativa de Luis Mateo Díez encontraremos más el exterior y el reflejo amplio que la introspección y la visión simbólica, que dominará en sus últimas obras, o, si queremos, un mundo en el que al menos los hechos son claros frente a otro en que predomina la oscuridad. De ese modo, el texto constituye un auténtico mosaico de lenguajes en el que destaca el coloquial de múltiples diálogos, cuya importancia ya señaló Kurt Spang en *Las horas completas* (1994, 88-89). Así, en uno de ellos Marcos llega a un "bar de camioneros y ferroviarios madrugadores" denominado "el Yucatán", en cuya barra suelen apoyarse solitarios bebedores y chicas aficionadas al baile. La rapidez, la ironía y el humor estarán presentes aquí y en otros lugares:

-No echas una pieza, Marquines.

-No, pero toma una copa.

-Benito te buscaba.

-¿Iba muy puesto?

Se tocó con la mano la nuca.

-Inundado hasta aquí (p.91)

El gusto por la hipérbole, el lenguaje desgarrado y popular, y los perfiles grotescos traen a la memoria al Valle-Inclán de *Divinas palabras* y *Luces de bohemia*, y como señala O'Neill, la distorsión, la parodia y la intertextualidad han sido interpretados como señales de la posmodernidad de un texto (O'Neill, 2001, 133). A este ejemplo se van a sumar también los de la jerga periodística, el habla de los gitanos que están implicados en el negocio ilegal, y sobre todo el lenguaje de la conversación, especialmente

en los bares, de individuos comunes, de personajes de la colectividad local y anónima de la que forma parte el protagonista. No obstante, entre los personajes secundarios algunos personajes destacan por conductas extravagantes, como los que forman parte de una cofradía dedicada a los excesos de la comida y la bebida de modo pantagruélico, organizada por uno de los caciques locales y que resulta parcialmente semejante a la que encontraremos en *La fuente de la edad*.

En esta sección del texto se da una carnavalización que supone un rebajamiento hacia lo animal, no solo en los excesos y la materialidad: por ejemplo, cada comensal tiene que matar al cochinito que luego le cocinarán, y ello da lugar a cruzadas persecuciones en las que se muestra la habilidad de los animales, produciendo escenas de chusca comicidad. En otro momento los comensales tienen que beber en grupo en un balde en el que se ha vertido un magnífico champán y que deben absorber brutalmente al mismo tiempo. Como es de suponer, ya en ese momento varios personajes presentan claros síntomas de ebriedad.

Resulta paradójico que quien organiza el banquete de la cofradía sea un cacique, pero veremos que este preboste está enfrentado a quienes desempeñan el poder, y que después de haber tenido un papel prominente en la política provincial en el presente solo cuenta con el apoyo de algunos eclesiásticos.

Según se observa, uno de los aspectos en que reiteradamente enlaza el texto con la novela negra es en el carácter del personaje, un perdedor sin muchas ocupaciones para el que la investigación del asunto es más obstinación que actitud lógica, más ética que razonamiento. También recordará a los antihéroes de Chandler, y otros autores del género, en las circunstanciales relaciones que mantiene con las mujeres, donde parece afectarle también el escepticismo que siente en otros aspectos de su vida.

En el comienzo de *Fantasmas del invierno* (2004) encontramos a un narrador que reflexiona sobre el transcurso del tiempo, de un modo que solo de manera provisional puede relacionarse con los hechos que se van a narrar. Se trata de una meditación con pocos referentes seguros, con alusiones fragmentarias a un tiempo pasado que no debe ser lejano y que, con la acumulación de detalles, quedará más adelante situado en una

posguerra, aunque tampoco se precise la cronología. La ciudad a la que se refiere “dejó de ser antigua para convertirse en vieja”, de manera que el tiempo no ha hecho que los lugares y los objetos adquieran un “aura” sino que simplemente han dejado de ser útiles, han perdido su valor y se han deteriorado, de manera semejante al proceso que han sufrido las personas. Se trata de un estado cercano a la ruina que describió, por ejemplo, Juan Benet en *Volverás a Región* (1968) y que se relaciona con el sur de los Estados Unidos en las novelas de William Faulkner.

Resulta singular que esa voz tenga tonos apocalípticos y afirme que va a referirse a un tiempo en el que “vino el Diablo a la ciudad”, mostrando de modo contradictorio un carácter no digno de confianza y omnisciente, cuya voluntad sería explicar unos hechos y una época que se van materializando al avanzar en el texto. La voluntad de saber choca con el conocimiento que obtendremos en la solución del enigma y así encontramos que como señalaba Paul Ricoeur en *La mémoire, l'histoire, l'oubli* el concepto de recuerdo tenía en griego dos vocablos *mneme* y *anamnesis*, que distinguían la pasividad del sujeto en el primero, como *pathos*; y, por otra parte, el recuerdo como acción voluntaria, resultado de un proceso de memorización (Ricoeur, 2000, 30-32). No se trata exactamente de la distinción entre memoria voluntaria y la involuntaria, que hiciera famosa Henri Bergson, pero en este texto también vamos a encontrar esa oposición.

Si el sujeto necesita para constituirse la memoria de sí mismo, de aquello que constituye el pasado, aquí veremos que de manera reiterada el pasado ha sido cerrado en falso. Algunos vencedores no quieren recordar lo que ocurrió y otros, vencidos, intentan olvidar lo que les ha marcado, disminuido o destruido, como suele ocurrir en cualquier guerra. Para muchos personajes los recuerdos que se han suprimido a veces se abren paso a la conciencia, de nuevo de manera dolorosa, y será más importante lo que se trata de reprimir, de callar, cuando el olvido no es un fallo.

El narrador acomete su tarea sin idealizar ni incurrir en escenas saturadas de violencia explícita que parece ser receta de éxito seguro. No obstante, hay varios momentos que resultan inquietantes y que rozan el relato de terror: cuando empujados por el invierno los lobos bajan a la ciudad y entran incluso en alguna casa, recuerdo sin duda de un tiempo

alejado del presente, o las escenas nocturnas que transcurren en los pasillos y recintos del orfanato en que morirá un niño. En ambos casos el miedo surge de causas profundas: por una parte, la amenaza que durante siglos suponía el lobo, el instinto de supervivencia que puede causar la muerte (y que tan presente ha estado en múltiples relatos orales); por otro, la violencia inexplicable, la indefensión de los más débiles y abandonados. En ese sentido esos centros de la novela de Luis Mateo Díez están distribuidos para resonar después de su lectura, para que su recuerdo se extienda como los ecos de los disparos que se oyen en la noche y que sospechamos fundadamente que nadie va a investigar.

Hay de este modo un retorno velado, intermitente, a un mundo primitivo anterior al de *Las estaciones provinciales*. Las vidas en las que se detiene el relato, como en la primera novela, dibujan un personaje colectivo que tiene mayor relieve que la simple investigación del crimen. Este narrador es solo un medio a través del cual vamos a encontrar a peculiares personajes que ni en el mejor de los casos han elegido o eligen su vida. El inspector Alicia Moro, encargado de la investigación no responde a los planteamientos habituales de la novela negra al que se aproxima el texto: no es un aficionado sino que es un policía profesional y solo coincide con los modelos del género en su obstinación por encontrar al culpable de un crimen, quizá estimulada por el hecho de que él también pasó su niñez en el abandono del hospicio en que murió el niño. De manera semejante a lo que ocurrirá en *El animal piadoso* (2010) el crimen cuando es descubierto no parece merecer el castigo, pues la prueba encontrada apunta a otro de los huérfanos al que su madre se ha propuesto rescatar después de años de internamiento.

Desde su fondo novelesco la novela de Luis Mateo Díez revive en diferentes personajes una posguerra en la que, según se dice en un diálogo, una de las palabras más difíciles de pronunciar es conciencia. El relato se localiza en un territorio imaginario, Ordial, un pequeño lugar del territorio de Celama, en el que sitúa el escritor en los últimos años diversas narraciones. Que la localización sea imaginaria y el tiempo impreciso no significa que el lector no deduzca una referencia: lo que interesa en este texto es el reflejo de la atmósfera moral y vital y no los datos precisos. La historia es vivida no es un marco ni un fondo sino que se sitúa en la misma



médula de la peripecia vital, de manera diferente a la característica en la novela histórica y su combinación de personajes y hechos reales e imaginarios.

El tiempo gris de la Dictadura fluye con la misma dificultad que los ríos llenos de lodo que encuentra el protagonista, como el agua encharcada con que se topa algún personaje, y las cien secciones de que componen el texto se encadenan a veces como mera sucesión y otras con saltos abruptos. Captar ese tiempo y la vida de los que resultan marginados y perseguidos es uno de los objetivos del relato. A diferencia de la intención de denuncia que tenía el realismo social de los cincuenta, aquí no subyace una ideología optimista que cree en lo inevitable del cambio y el progreso. Así veremos, por ejemplo, que la emisora de radio clandestina de Ordial junto a alusiones a un frustrado día de pesca del Caudillo en este lugar, en vez de ocuparse de temas de actualidad o de los rumores (que tanta importancia tenían en la época) cuenta, según se ha dicho, nada menos que la llegada del Diablo a la ciudad, con el que de hecho hablan varios personajes y que dará claras indicaciones de que el Infierno comienza donde están, que resulta cotidiano y no posee la fascinación y el atractivo enigmático de los círculos dantescos.

En una primera lectura la novela es la indagación del crimen de un niño cometido en el hospicio local, sin embargo, es veremos que ocupa mucho más espacio el deambular de personajes que suele carecer de sentido, o cuyas vidas han quedado frustradas y marcadas por la guerra, por la desgracia o la tragedia, tanto si es uno de los ganadores que como resultado de su experiencia bélica sufre estrés postraumático, como un perdedor que se dedica al estraperlo con una mujer a la que le une una fascinación contradictoria.

La narración de *Fantasmas del invierno* desdeña la referencia detallada en el plano temporal de manera que, con más intensidad que en la literatura que denominamos realista, los acontecimientos flotan en una niebla semejante a la que envolvía los hechos en la conocida narración de Miguel de Unamuno, pero que en este caso hay que relacionar con un largo invierno en la historia del siglo XX. La convicción de que solo aquello de lo que tenemos constancia material, de que solo lo demostrable es lo real, es aquí desafiada. La realidad no es puesta en cuestión mediante la sorpresa

de lo inverosímil, de la aparición –por ejemplo- de fantasmas, sino que vemos que esos fantasmas comparten el espacio con otros personajes que tienen distinta consistencia. Si los primeros persisten en el espacio es porque siguen siendo un resto de lo que fueron, efecto de una destrucción en la que desaparece una parte del ser, a veces definitiva.

Los hechos están difuminados a lo largo del relato porque como el escritor ha explicado quería dar un enfoque más metafórico o legendario a la posguerra que vivió de niño, pero no desde un punto de vista autobiográfico sino en aquello que él no experimentó y que fue contado o silenciado, a él u a otros oyentes. Ese quizá es uno de los intereses del narrador, dejar constancia de algo, romper con el silencio voluntario de las víctimas, de los niños, que aparecen reiteradamente en los últimos relatos del escritor.

Al comparar las dos primeras novelas en que Luis Mateo Díez utiliza una temática detectivesca encontramos que en su desarrollo narrativo se dan diferencias significativas. Por resumir brevemente, en ambos casos hay un argumento policiaco, una ciudad de provincias, y unos personajes alejados de lo heroico, pero la polaridad del relato ha cambiado: en *Las estaciones provinciales* todavía queda un espacio para la luz, hay alguna razón para el optimismo, mientras que en *Fantasmas del invierno* ya la luz que percibe el narrador, la que capta en breves momentos de la vida humana, ya no puede llegar al corazón de las tinieblas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Colmeiro, José F. (1994). *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Mateo Díez, Luis (1982). *Las estaciones provinciales*. Madrid: Alfaguara.
- (2002). *La fuente de la edad*. Ed. Santos Alonso. Madrid: Cátedra
- (2004). *Fantasmas del invierno*. Madrid: Alfaguara.
- (2009). *El animal piadoso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- O'Neill, Mathew J. De la calle del gato a una ciudad de León: La presencia del pasado en dos novelas de Luis Mateo Díez. *Monographic Review/Revista Monográfica* (2001), XVII, 131-145.

Ricoeur, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2003). La mirada y la memoria en la novela española de finales del siglo XX: Luis Mateo Díez (1982-1997). En *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Santa Cruz de Tenerife: La Página.

Spang, Kurt (1994). *Las horas completas*. La constante amenaza de la existencia. En Dieter Ingenschay and Hans-Jörg Neuschäfer (Eds.), *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975* (pp.85-95). Barcelona: Lumen.