



HAL
open science

El secreto como técnica de construcción del personaje en Luis Mateo Díez

María Ángel Pardo Gracia

► **To cite this version:**

María Ángel Pardo Gracia. El secreto como técnica de construcción del personaje en Luis Mateo Díez. Iberic@l, 2012, 1, pp.51-62. hal-04061055

HAL Id: hal-04061055

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04061055>

Submitted on 6 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

El secreto como técnica de construcción del personaje en Luis Mateo Díez

María Ángel PARDO GRACIA

Résumé : Le secret est un thème essentiel dans les narrations de Luis Mateo Díez. Il sert d'élément constitutif de la trame, en justifiant les actions des personnages, mais c'est aussi le recours le plus utilisé par l'auteur pour nous impliquer en tant que lecteur dans la construction des personnages et nous rendre complices. Grâce au secret, le lecteur accepte l'illusion référentielle du roman et établit des liens de sympathie avec le personnage avec lequel il partage plus d'informations.

Mots-clés : Roman contemporain, Luis Mateo Díez, personnage, secret, réception, lecteur

Aunque apreciado por la crítica y los lectores españoles, y aunque su obra ha sido ya objeto de estudio en varias universidades francesas, Luis Mateo Díez continúa siendo un autor poco conocido en Francia, por lo que creemos necesaria una breve introducción al autor antes de centrarnos en el tema de estudio.

El universo narrativo de Luis Mateo Díez es uno de los más originales de la literatura española de las últimas décadas. La reelaboración de la tradición de leyendas de transmisión oral, el recurso a la imaginación combinado con la recuperación histórica de los años más oscuros de la dictadura franquista, el uso de un lenguaje cuya densidad obliga al lector a un verdadero trabajo de interpretación, hacen de él una *rara avis* de la literatura española contemporánea. Su obra revela un concienzudo trabajo con el lenguaje en todos sus registros y una vocación de cuentista, pulsión que contagia a muchos de sus personajes.

Características de su obra

En sus artículos críticos, Díez ha declarado la importancia que confiere a la intriga, a la trama y a los personajes, lo que lo acerca a los autores españoles contemporáneos que recuperan el realismo en la novela. Pero en esta recuperación, Díez no reniega de los logros técnicos alcanzados por la experimentación. Por ello, evita la voz del narrador omnisciente, y, a través de una focalización múltiple y de la complejidad del sistema de personajes, cuestiona la visión única y multiplica interpretaciones y perspectivas.

A lo largo de su extensa producción (dieciséis novelas, ocho antologías de relatos breves y más de una docena de antologías de cuentos y microrrelatos), sus creaciones literarias han experimentado una evolución evidente. La acción de sus primeros cuentos y novelas se desarrolla en un espacio rural, a caballo entre lo referencial y lo simbólico, que desemboca en la creación del universo ficticio de Celama. En sus primeras obras, se multiplican las anécdotas y los personajes, en los que se distinguen rasgos de afectación, de teatralidad y exceso que los acerca a los esperpentos de Valle Inclán. El lenguaje es exuberante y desbordante.

A medida que avanzamos en su producción, esta exuberancia desaparece. El espacio se hace cada vez más simbólico, al tiempo que se desplaza del mundo rural al paisaje urbano de las ciudades de provincia. Los personajes disminuyen en número y se vuelven más moderados, más taciturnos y sobrios,

menos parlanchines, sin por ello perder complejidad. El lenguaje, en contraste, gana en densidad conceptual y se vuelve muy concentrado, lo que exige una lectura lenta y reflexiva¹. Sin embargo, y a pesar de estos procesos de depuración, las preocupaciones temáticas y su estilo mantienen una misma orientación y se convierten en un sello distintivo de su obra.

Este trabajo se va a centrar, precisamente, en una de sus técnicas recurrentes: el recurso al misterio y al secreto como cebo para el lector y como herramienta para forjar al personaje.

La importancia y la acumulación de personajes

La crítica subraya unánimemente la importancia del personaje en las novelas de Luis Mateo Díez. Él mismo afirma en uno de sus ensayos críticos: “Yo necesito los entes de ficción; no sé escribir una novela sin personajes porque en los pequeños destinos de los personajes es donde está la aventura de hacer la novela²”. La recuperación de la trama es paralela, pues, a la recuperación del personaje como motor de la acción y como elemento que permite interpretar la novela.

Los personajes no son seres inocuos, alimentan la trama de la fábula y ayudan al destino y al sentido de la misma. Los personajes acumulan su propio destino para que la fábula llegue donde debe, hasta tal punto que es bastante frecuente que uno y otro destino coincidan: que la fábula se sustancie en la fatalidad o en la alegría de lo que un personaje protagonista acabe alcanzando. El sentido tiene mucho que ver con las significaciones de esta fábula, con lo que sugiere el relato, con la metáfora global de lo que nos cuenta³.

Incluso en sus relatos, el número de personajes que participan en la trama es muy elevado. Para José María Merino, “la nómina de sus personajes no tiene parangón en ninguno de los escritores actuales, al menos en lengua castellana⁴”. La mayoría de las novelas y relatos de Luis Mateo Díez son narraciones corales, con diálogos en los que “los personajes sustentan la visión del mundo” y “la voz narrativa prácticamente desaparece⁵”. Para poder omitir esta voz narrativa, los personajes toman la palabra para contar los hechos. Las confesiones, los relatos, la recuperación del pasado se hace a través del diálogo de los personajes. Estos diálogos, claro está, requieren la presencia de un testigo, de un confidente, del interlocutor que escucha y ayuda a los narradores múltiples a interpretar el sentido de las historias. En *Deudas del tiempo*, por no citar más que un ejemplo, el relato del retorno del exilio de Dacio nos llega a través de los diálogos y comentarios entre Dacio y sus amigos íntimos, Julián Bameda et Salcedo. Por otra parte, los personajes de Luis Mateo Díez se caracterizan por un deseo de contar historias que los transforma en otros tantos narradores.

1. BASANTA, Ángel, Reseña crítica de *El fulgor de la pobreza* de L. Mateo Díez (Madrid, Alfabeta, 2005), *El cultural (El mundo)*, 20/10/2005, Disponible en línea:

<http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/15709/El_fulgor_de_la_pobreza>, [13 de mayo de 2011].

2. DÍEZ, Luis Mateo, “Encuentro de escritores leoneses” citado por VELASCOS MARCOS, Emilia, “Luis Mateo Díez (;recuerda, sueña, imagina?) escribe de y desde el desván”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, ArcoLibros, 2005, p. 235.

3. DÍEZ, Luis Mateo, *La línea del espejo (Un relato de personajes)*, Madrid, Alfabeta, 1998, p. 49.

4. MERINO, José María, “La ruina del cielo de Luis Mateo Díez, una culminación”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *Cuadernos de narrativa, Luis Mateo Díez, op. cit.*, p. 266.

5. CASTRO DÍEZ, Asunción, “La narrativa de Luis Mateo Díez: el diálogo con la tradición oral”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez, op. cit.*, p. 56.

Los despojos, la búsqueda, el secreto

A través de los despojos e indicios abandonados por los demás, los personajes principales de los relatos de Luis Mateo Díez buscan comprender el mundo y comprenderse a sí mismos. La búsqueda es un procedimiento muy eficaz para organizar el relato y para dar sentido a las acciones de los personajes (no olvidemos que “*la quête*” es una de las funciones repertoriadas por el formalismo a la hora de establecer un sistema general para los relatos). En Luis Mateo Díez, la búsqueda tiene, además, el significado de recrear la existencia. Como ha apuntado Ricardo Senabre, recuperar la memoria, y examinar la vida de los demás es una forma de recuperar la vida y de vencer la fugacidad de la misma⁶. El secreto que rodea al objeto buscado, perseguido, es tema esencial en los relatos de Luis Mateo Díez. Sirve como elemento constitutivo de la trama, justificando la presencia de los personajes, pero además, es el recurso más utilizado por el autor para implicarnos, como lectores, en el proceso de construcción de los personajes, y para convertirnos en sus cómplices, en sus partidarios. A través del secreto (desvelado o no) el lector acepta la ilusión referencial del relato y establece vínculos de simpatía con el personaje con el que comparte la información sobre la que pesa la prohibición.

El secreto como tema argumental

El tema del secreto en Luis Mateo Díez, se vincula, pues, a la búsqueda: todos sus personajes persiguen resolver un misterio, desvelar un secreto. Para Emilia Velasco:

El secreto ejerce como determinante elemento argumental y estructural en sus textos [...] Es el descubrimiento del secreto adherido al relato lo que nos guía por un paisaje, del que el autor nos proporciona los límites, pero que al lector se le muestra desprovisto de apoyaduras concretas, lleno de códigos que el narrador se complace en mantener ocultos para luego evidenciarlos en bruto, sin explicaciones ejemplificadoras⁷.

La mayor parte del tiempo, ni el narrador, ni el personaje principal, ni el lector tienen una idea completa de las circunstancias que envuelven las acciones del personaje al que se espía o “investiga”. El relato titulado *La mano del amigo* comienza así: “Elio mató a Roncel tres o cuatro veces a lo largo de su vida, hasta el momento definitivo en que le tendió la mano y la desconfianza de Roncel acabó con su existencia⁸”. El secreto de una muerte ocurrida sin más testigos que el amigo en el que se desconfía, aumenta a lo largo del relato, en lugar de disminuir, con las afirmaciones de un narrador que multiplica los malos presagios, las imprecisiones, las dudas.

El secreto es el asunto principal de muchos de sus cuentos y novelas. Como tema, lo encontramos, claro está, en obras de corte policial, como *Fantasmas de la niebla*, donde el comisario (él mismo un personaje opaco y lleno de misterio y de zonas ocultas que se desvelan paulatinamente al lector), debe investigar la misteriosa muerte de un niño en un orfanato.

El secreto es igualmente el hilo conductor de novelas en las que se intenta recuperar la memoria, como *La ruina del cielo*. En esta novela, Ismael Cuende, un médico recién llegado a Celama (territorio ficticio creado por el autor), encuentra los papeles en los que Ovidio Ponce de León, médico en esa

6. SENABRE, Ricardo, “Temas y motivos en la narrativa de Luis Mateo Díez”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *op. cit.*, p. 37-47.

7. VELASCOS MARCOS, Emilia, “Luis Mateo Díez (¿recuerda, sueña, imagina?) escribe de y desde el desván”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *op. cit.*, p. 234.

8. DÍEZ, Luis Mateo, *El fulgor de la pobreza*, Madrid, Alfaguara, 2005, p. 87.

misma plaza, escribiera sus memorias profesionales treinta años atrás.

Es igualmente el motor de la acción en *Camino de perdición*, en donde Sebastián Odollo, viajante, debe ocuparse de encontrar a un compañero que ha desaparecido misteriosamente en la ruta. Para ello debe inmiscuirse a su pesar en los secretos y misterios de la vida de su colega. Pero no es esta la única búsqueda que emprende en el relato: Sebastián busca en la noche de Solba a un obispo que ha de escuchar las últimas confesiones de un falso religioso, busca al sonámbulo Sirio en la noche de Sermil, ayudado por la hermana de aquel, y va en busca de Lía en la noche llena de peligros de Borela. Si insistimos en la búsqueda nocturna es porque este detalle aumenta el efecto de peligro y misterio. El secreto es pues la motivación y la razón de ser de sus personajes. Según Emilia Velasco, “Sus personajes avanzan hacia el secreto como el peregrino que busca el conocimiento de sí mismo más que el final del viaje⁹”.

Podemos detenernos algo más en un par de relatos. En *El fulgor de la pobreza*¹⁰, Edira, al intentar darle sentido al alejamiento del padre, se convierte a su pesar en investigadora, en espía de sus pasos. En cierto modo, se siente obligada moralmente a hacerlo para velar por él y para convertirse en el único testigo de los restos y despojos de la vida de su padre. Se siente investida de esta tarea: “Velar por quien tengo encomendado¹¹” lo que le vale como coartada para espiar a su padre e inmiscuirse en su vida privada.

El misterio que rodea el progresivo alejamiento de Cosmo, su padre, comienza a mezclarse con el misterio en el que está inmersa la historia familiar. En busca de respuestas, Edira va sondeando sus recuerdos y, poco a poco, recupera, detalle por detalle, lo que jamás ha sido dicho, lo que el pacto de silencio establecido por la tradición familiar ha mantenido oculto, censurado. La prohibición, el tabú que pesa sobre el secreto de la familia concierne al adulterio y al incesto. En tanto que ambos temas están relacionados con la sexualidad, se hacen tanto más atractivos para el lector. Los hechos no están narrados en el relato. Sólo el lector puede intuirlos y reconstruirlos, con la ayuda de los indicios que Edira rescata de sus recuerdos de infancia: frases, alusiones, silencios que sugieren más que revelan. De este modo, Edira recupera fragmentos de conversaciones entre su madre y su abuela, en los que se comenta la rivalidad entre los dos hermanastros, la ruptura de las relaciones entre estos y el súbito, precipitado reparto de la herencia. Edira recuerda comentarios sobre el parecido entre Cosmo y su tío. Reinterpreta el sentido de las historias que su abuela le contaba de niña. Y es en estas historias que no le están destinadas, que le están vedadas, donde se encuentra la verdad oculta de la familia. La abuela, que lo sabe, confiesa a su nieta:

Los cuentos que no entienden las niñas son los cuentos que más deudas tienen con la vida [...] pero como las niñas no pueden conocer la vida no tienen por qué distinguirla de la fantasía: la vida y la fantasía son la misma cosa en la imaginación de las niñas más listas¹².

El secreto es el código impuesto por la familia, hasta convertirse en su lema:

El silencio era un signo de reserva en los hábitos de la familia, una forma de comportamiento heredada de los abuelos Honorio y Eudosia, padres de Cosmo, que lo ejercían como el mejor exponente de la educación y el respeto impregnando no sólo a quienes con ellos convivieron en la esfera familiar, también en la profesional, en los negocios con los que el abuelo labró fortuna¹³.

9. VELASCO MARCOS, Emilia, *op. cit.*, p. 236.

10. Díez, Luis Mateo, *El fulgor de la pobreza*, Madrid, Alfaguara, 2005, p. 9-83.

11. *Ibid.*, p. 38.

12. *Ibid.*, p. 34.

13. *Ibid.*, p. 14.

El secreto que Edira ha de penetrar para descubrir la verdad. Cosmo quizá no sea el hijo de Honorio, ambicioso, representante y garante de los años heroicos de la fortuna familiar¹⁴, sino de su hermanastro menor, del que ni siquiera conocemos el nombre, que aparece en los cuentos de la abuela como el hijo pródigo, y cuyo retrato se aproxima al de Cosmo:

Una llama estaba encendida en su interior, la semilla crecía, y en la distancia del camino que lo llevó tan lejos quedaban los despojos, que no eran los restos de su muerte sino las dádivas de su vida¹⁵.

El descubrimiento de la verdad y su aceptación se convierten en condiciones necesarias para pasar la etapa crítica de la adolescencia y llegar a la madurez, lo que coincide con las metáforas bíblicas y psicoanalíticas que describen la pérdida de la inocencia y la ignorancia como pasaje a la edad adulta. Edira debe también aceptar el alejamiento del padre, la ruptura del vínculo que los une para superar su enfermedad y acceder a una vida plena e independiente.

Para revelar este secreto, Edira debe inmiscuirse en la vida de su padre y espiarle a escondidas, lo que le provoca al principio un fuerte sentimiento de culpabilidad, que disminuye a medida que se hace evidente que Cosmo va a abandonarlo todo. Edira comprende entonces que es la única depositaria de este legado en apariencia insignificante, pero de enorme trascendencia, que son los últimos actos cotidianos de un ser querido. Ella es la única testigo de sus últimos paseos erráticos, la única persona capaz de otorgar un sentido a esas prendas abandonadas.

Otro ejemplo de la importancia del secreto como línea argumental del relato podemos encontrarlo en *Las horas completas*, una novela corta de 1990. Cinco religiosos comparten un mismo coche desvencijado para ir a visitar a un colega en San Martín, una parroquia no muy alejada de su colegiata. En la ruta encuentran a un autoestopista muy peculiar, que comienza presentándose como un peregrino, pero cuya presencia se va haciendo cada vez más hostil. El hombre está armado y « secuestra » a los curas. Los obliga, a punta de cañón, a confesarlo, y más tarde, a revelar cada uno un secreto que hayan oído en confesión. Al fin, al llegar a la desviación de San Martín, el hombre los libera y retoma solo su camino. Los religiosos llegan a casa de su amigo, pero este debe ausentarse a dar una extremaunción algo conflictiva. La madre y el sacristán los ponen al corriente de los desagradables sucesos que acaban de ocurrir en el pueblo: Cirria, un hombre huraño, ateo impenitente, acaba de suicidarse, pero antes, ha enviado cartas a los dieciocho habitantes del pueblo, revelando los trapos sucios, descubriendo secretos, infidelidades e iniquidades de toda la comunidad, a la que ha estado espionando durante años, lo que ha abierto las heridas y susceptibilidades entre todos los vecinos. A la vuelta de la visita, se tropiezan de nuevo con el « peregrino », que vuelve a secuestrarlos. A lo largo de este segundo encuentro, al secuestrador se le dispara la pistola. Los curas deciden llevarlo al hospital, pero cuando llegan a su ciudad de origen descubren que la colegiata ha ardido hasta los cimientos. El elemento secreto está presente en todo el relato: los pecados atroces que los curas son obligados a desvelar, los secretos que sobre el pueblo han revelado las cartas de Cirria que “todo lo sabía. Lo mayores secretos, los problemas familiares, las desavenencias de este matrimonio y los malos pasos de aquellos novios, esos líos que siempre nos traemos y que a nadie le gusta mostrarlos, por aquello de que los trapos sucios es en casa donde mejor se lavan¹⁶”.

Podemos afirmar que el secreto es el tema principal de toda la novela pero también una técnica narrativa que permite mantener la atención del lector a través del relato. El lector siente su propia curiosidad

14. Incluso el nombre del abuelo lo define como vestigio del pasado honorable.

15. Díez, Luis Mateo, *El fulgor*, op. cit., p. 59.

16. Díez, Luis Mateo, *Las horas completas*, Madrid, Alfaguara, 1990, p. 106.

acremantada por la prohibición que reina sobre la mayoría de las historias reveladas (“Quedamos en que me iban a hablar de los pecados. Por ejemplo de los pecados más grandes que hayan oído en confesión¹⁷” exige el secuestrador) y por el rechazo inicial de quienes han de contarlas. Esta creciente curiosidad del lector no siempre queda satisfecha. En el episodio de las cartas de Cirrio, por ejemplo, Mero, el párroco del pueblo y anfitrión de los excursionistas, entrega su propia carta a Manolo y Ángel, para que la lean y le aconsejen. El lector se deja atrapar por el reclamo de la curiosidad, pero el narrador prolonga el misterio:

—Toma, léela tú.
Ángel la cogió con aprensión. Extrajo la carta con mucho cuidado, la desdobló.
—Está escrita —informó— con una letra rara. No sé si voy a entenderla.
—¿La lees o no?
—Espera —dijo acercando el papel a los ojos— Dios —exclamó enseguida— Dios me libre. Esto, Manolín —decidió— ni debemos leerlo ni Merines debe conservarlo. Lo único sano es quemar el papel y olvidarse —afirmó, devolviéndole la carta a Manolo.

Pero a Manolo no le convence la negativa de Ángel:

—Mero necesita consejo.
—El único que podemos darle: que queme la carta y la olvide. Guárdala y no se hable más. La carta temblaba en las manos de Manolo.
—Ni se te ocurra leerla, Manolín —dijo Ángel, contundentemente—. No hay ninguna razón para atender esas inmundicias. ¿Cómo podrá enterrar tanta maldad el corazón humano? Dios me libre.
—Pero Angelín, seamos realistas. El pueblo está sembrado de cartas, no hay vecino que no haya recibido una. A Merines habrá que decirle algo más que eso.
—Sólo le queda intentar que todos las quemen y las olviden.
Manolo dobló la carta y la metió en el sobre.
—Pero, ¿qué dice? —preguntó consternado.

El contenido de la carta nunca será revelado y el lector se queda sin conocerlo, al igual que Manolo, cuya curiosidad está relacionada con la culpabilidad y el miedo a que sea descubierto su propio secreto: una vecina de su parroquia se ha enamorado de él y lo requiere en cartas y en el confesonario:

Le embargaba cierta sensación delatora, una extraña complicidad culpable que parecía manar de aquella correspondencia ciega que iba guardando con llave en el cajón de su despacho. Como si la voz de Luisa, su obsesiva declaración sin respuesta, fuera sustituida y manipulada por la de un intruso acusador, que también conociese el interior de su conciencia, las dudas y debilidades de su corazón maltrecho¹⁸.

Pero el secreto no solamente justifica los distintos relatos, convirtiéndose en el motor de la acción, sino que además es técnica privilegiada por el autor para la construcción de todos los personajes, como veremos a continuación.

17. *Ibid.*, p. 81.

18. *Ibid.*, p. 154.

El secreto como técnica de construcción del personaje

Antes de pasar al análisis del secreto como técnica de construcción del personaje nos gustaría referirnos brevemente a la participación imprescindible del lector en este proceso de fabricación.

Vincent Jouve, en su ensayo *L'effet-personnage dans le roman*¹⁹, revisa los aportes de los distintos enfoques aplicados al análisis del personaje, denuncia el callejón sin salida al que el inmanentismo formalista ha reducido su estudio y termina proponiendo una aproximación basada en las teorías de la recepción.

Los aportes del formalismo en este campo son innegables. Han depurado los excesos de los enfoques psicológicos y dan al personaje una definición funcional que lo designa como un elemento más del sistema narrativo. El sistema de oposiciones entre actantes (o actuantes, según algunos críticos), todavía es útil para describir el sistema de personajes básico de un relato. Pero parece también claro que el inmanentismo radical no agota el estudio de un fenómeno tan complejo. La mayoría de los críticos actuales consideran inútil continuar en la vía del formalismo puro. María del Carmen Bobes, por ejemplo, afirma que

Por mucho que haya podido cambiar, el concepto de personaje y su manifestación textual, sigue en el relato, y no solamente como una unidad de estructura sintáctica, es decir, como una exigencia de las funciones en las que toma parte como sujeto o como objeto, sino también como una unidad de sentido que persiste a lo largo del texto, y como un índice pragmático que remite a una ideología y a una realidad a través de la visión del autor en el momento de la creación, y del lector en el momento de la interpretación²⁰.

La recuperación del estudio del personaje como « unidad de sentido », parece ir de la mano de los estudios ligados a la recepción y al fenómeno de la lectura. Así, Jouve reivindica la ilusión referencial de la novela y una interpretación más allá del texto: “le roman, fait pour être lu, ne peut se passer d’une illusion référentielle minimale²¹”. Aunque el texto construya al personaje, “il est perçu par référence à un au-delà du texte²²”. Las propuestas metodológicas de Jouve consideran pues la obra como comunicación, para a partir de allí analizar el personaje en términos de percepción y recepción. No se trata de volver a los análisis subjetivos, sino de analizar las indicaciones textuales en las que se basa la percepción del personaje. Como lectores, participamos activamente en su construcción:

[...] le personnage, lors de sa première occurrence, est l’objet d’une représentation très approximative, fortement marqué par l’imagination du lecteur. Cette image initiale se précise au cours de la lecture selon les informations distillées par le texte. Le lecteur est ainsi amené à compléter, voire à modifier la représentation qu’il a en tête²³.

Esta construcción, por la que aceptamos la ilusión referencial (ligada al pacto de lectura de los teóricos de la recepción), se apoya en la creación de vínculos afectivos entre el lector y el personaje.

La simpatía o antipatía que nos merece un personaje tiene poco que ver con nuestras inclinaciones personales, y mucho con los procedimientos textuales utilizados por el autor, de forma que la focalización

19. JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001.

20. BOBES NAVES, M^a del Carmen, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, in MAYORAL, Marina (dir.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra/Ministerio de cultura, 1990, p. 45.

21. JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, *op. cit.*, p. 9.

22. *Ibid.*, p. 10.

23. *Ibid.*, p. 51.

y otras técnicas pueden llevarnos a experimentar simpatía por personajes muy ajenos a nuestra ideología.

Jouve recupera el concepto de “*effet-personnage*” creado por Hamon, por el cual el personaje “*figure structurellement inachevée*”²⁴ es completado gracias a la participación activa del lector.

Gracias a este efecto, el personaje se ofrece como un ser vivo. Si bien la crítica estructural ha negado la identificación de persona y personaje en el nivel textual, esta se hace innegable cuando tenemos en cuenta el proceso de la lectura. Los lectores identificamos a los personajes como seres humanos. Para Jouve, esta identificación se produce gracias al “*effet de vie*” o “*mouvement naturel du lecteur qui se laisse prendre au piège de l’illusion référentielle*”²⁵, que reside en una experiencia afectiva de la obra, y se basa en procedimientos y técnicas analizables. Una vez que el personaje es considerado como una persona, el lector puede implicarse afectivamente, proyectarse en él o usarlo como pretexto para colmar deseos más o menos inconscientes.

El secreto es un procedimiento eficaz en dos momentos de la construcción del personaje que hemos enunciado: el de la aceptación por parte del lector de la realidad del personaje (la “*illusion référentielle*” de Jouve) y el del establecimiento de un sentimiento de simpatía hacia él.

Secreto e ilusión referencial

Los procedimientos que confieren a los personajes un estatus de realidad son, según Jouve, el nombre, la lógica narrativa, las estructuras de suspense y la ilusión de autonomía. Ya hemos visto arriba como el secreto otorga al personaje una lógica narrativa, en tanto que justifica sus acciones. El secreto compartido entre un personaje y el lector hace que inmediatamente nos consideremos frente a un ser de carne y hueso, un semejante. Los personajes de Luis Mateo Díez, sin ser transparentes, comparten con el lector sus pensamientos, sentimientos y pasiones. Según Jouve : “*Aucun personnage ne semble plus vivant que ceux dont le texte éclaire l’intériorité*”²⁶. En Luis Mateo Díez los personajes más completos, los que sustentan la trama, suelen desvelarnos su intimidad, sus pensamientos, mediante procedimientos que van del monólogo interior al más tradicional del estilo indirecto.

En el caso de *Las horas completas*, el recurso al secreto para forjar cada personaje es especialmente eficaz. Los nombres de los cinco religiosos (Don Benito, Don Fidel, Don Ignacio, Manolo / Manolín y Ángel / Angelín), nos informan ya de su edad y estatus dentro de la congregación. Conforme avanza el relato, la focalización va cambiando y mostrando los pensamientos y preocupaciones que ocupan a los cinco, al margen de la conversación general, de por sí llena de cotilleos y revelaciones sobre rencillas y rivalidades en el obispado. El lector se ve de inmediato invitado a conocer los trapos sucios del oficio y a compartir los secretos que avergüenzan a cada uno de los ocupantes del coche.

Don Ignacio, por ejemplo, oculta que, para curar una afección de sus manos (cuya descripción coincide con la de los estigmas), acudió a un curandero, cuyo remedio consistió en rezar al diablo.

Manolo esconde el hecho de que recibe cartas y requerimientos de Luisa, una de sus feligresas.

Ángel, por su parte, sufre por que se descubra el desequilibrio mental de su madre, cuya devoción raya lo patológico y, según la ortodoxia católica, lo sacrílego. Guarda en su memoria, además, la tentación de la carne, materializada en un sueño erótico de su juventud, que los cigarros de hachís que le ha escamoteado al peregrino recuperan:

Dos cuerpos fríos, desnudos y una llamada inquieta, como femenina, que le hacía caminar

24. *Ibid.*, p. 35.

25. *Ibid.*, p. 108.

26. *Ibid.*, p. 111.

hacia ellos, como alentado por la creciente fiebre de la más abismal intimidad, por la placentera emoción que conduce a un último secreto que sólo puede poseerse desde el interior más profundo de uno mismo. Dos cuerpos varoniles cuyo rostro no permanecía nítido en la memoria del sueño, y en cuyo cobijo presentía una paz tan prohibida como remunerada²⁷.

Don Benito se ve envuelto en un desfalco por culpa del marido de su sobrina, y teme las repercusiones que pueda tomar el asunto.

Por último, don Fidel intenta ocultar los padecimientos que le produce una úlcera:

Nada le parecía menos decoroso que confesar aquel sufrimiento, aceptado como un secreto designio del que nadie debía ocuparse. El dolor pertenecía exclusivamente a su intimidad, y agradecía el respeto de quienes le acompañaban, la cómplice delicadeza, siempre silenciosa, de cuantos con él convivían en la Colegiata²⁸.

Sin embargo, como lectores, estamos al corriente de cada uno de los accesos de dolor que sufre en el viaje, lo que incrementa nuestra intimidad con el personaje, que nos resulta más cercano y realista.

También estamos al corriente de uno de los secretos de Mero, el párroco de San Martín al que los curas rinden visita: el de sus pescas furtivas.

A lo largo de toda la novela los ocupantes del vehículo reviven estas escenas vergonzantes y ocultas de su pasado, haciéndonos sus cómplices.

Lo mismo ocurre en *Camino de perdición*, donde el viajante Sebastián Odollo, un personaje, por lo demás, bastante más parco que la mayoría de sus creaciones, confiesa sus temores y debilidades a « la Oruga », el coche que le han asignado, con lo que nos hace igualmente destinatarios de sus secretos. Así nos convertimos en testigos de sus miedos, sus remordimientos, obsesiones y angustias: la muerte de su madre, de la que se considera culpable, el temor a los peligros de la carretera, su deseo por las mujeres. Somos también los :únicos testigos del avance de sus pesquisas en la búsqueda del viajante desaparecido.

Secreto e implicación afectiva del lector

Como hemos ya anunciado, una vez que el lector considera al personaje como un ser de carne y hueso, puede comenzar a implicarse afectivamente con él. Según Jouve, el lector se identifica con el personaje con el que comparte el mismo nivel de información. Si, además, como es el caso de los relatos de los que nos estamos ocupando, hay una prohibición que pesa sobre estas informaciones, esta identificación se hace mucho más eficaz²⁹. Generalmente, nos inclinamos afectivamente hacia los personajes que conocemos mejor, lo que explica por qué en ocasiones nos dejamos seducir por los villanos y no por los héroes. De nuevo compartir un secreto es un procedimiento infalible para “hacernos caer” en las redes de seducción del personaje. Por dudosa que sea su actuación, el personaje con el que compartimos un secreto nos será más cercano que aquel del que lo ignoremos todo.

Hemos visto cómo en *Las horas completas* compartimos secretos con los cinco personajes protagonistas. En contraposición, el peregrino “un hombre relativamente joven, alto y barbudo³⁰”,

27. Díez, Luis Mateo, *Las horas*, op. cit., p. 61.

28. *Ibid.*, p. 69.

29. JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage*, op. cit., p. 129.

30. Díez, Luis Mateo, *Las horas*, op. cit., p. 30.

permanece opaco durante toda la novela. Es un hablador compulsivo, y agobia y trastorna a los ocupantes del vehículo confesándoles la triste historia de su vida y actuando de un modo contradictorio. Así, se declara no creyente, pero se presenta como peregrino a Santiago, demuestra un gran conocimiento de las cuestiones religiosas y llega a exigir una confesión. A lo largo del “secuestro” continúa comportándose contradictoriamente, exasperando a los párrocos y acumulando “despropósitos” e “impertinencias”. El lector, incapaz de adentrarse en la mente del peregrino, se ve obligado a adoptar una postura ambigua, en ocasiones, en conflicto con su propio sentido de la justicia. El discurso del peregrino es, en muchas ocasiones, divertido, lleno de sentido e incluso mordaz con los acomodados religiosos, pero el lector, incapaz de desentrañar sus motivaciones, o de prever sus cambios de humor, que ponen en peligro a los ocupantes del vehículo en varias ocasiones, se ve obligado a tomar partido por los personajes a los que mejor conoce. Este conflicto a la hora de percibir al personaje del peregrino demuestra cuán efectivas son las técnicas usadas en la narración para la construcción del personaje: el peregrino no tiene nombre, y en ningún momento la focalización está centrada en él.

Ya hemos visto arriba que el protagonista de *Camino de perdición*, a través de sus confesiones y otros procedimientos, alcanza en ocasiones una transparencia interior que no tienen los demás personajes del relato. Pues bien, incluso en los momentos en que Sebastián Odollo se comporta de un modo más vergonzante, estamos tentados de otorgarle nuestra simpatía, pues somos los únicos testigos de su vergüenza y asistimos a sus sentimientos de culpabilidad. Es el caso del bochornoso episodio de su cita con Onelia, una mujer casada: en medio de la misma, el marido celoso irrumpe en escena. Sebastián se esconde en los servicios del restaurante y emprende después una nada heroica huída campo a través. Conocemos el episodio en una analepsis, a través de los recuerdos cargados de remordimiento de Sebastián. El hecho de conocer su angustia, su miedo y su vergüenza nos acercan a él y nos identificamos con su causa. Y esta complicidad existe a pesar de las implicaciones morales de sus actos: acaba de abandonar a una mujer a su suerte, en manos de un marido violento y celoso que ya la ha amenazado y que acaba de descubrir con sus propios ojos que sus sospechas eran ciertas. Sebastián se ha comportado como un verdadero cobarde, y se ha refugiado en un escondite innoble, que refuerza el ridículo de su actuación. Sólo los lazos que la situación de narración han establecido entre Sebastián y el lector nos mueven a estar de su parte.

Secreto e implicación inconsciente del lector en el personaje

Para terminar, podemos detenernos brevemente sobre el protagonismo que el secreto tiene en lo que Jouve llama “*effet-prétexte*”, es decir, la implicación inconsciente del lector en el personaje, que se convierte en el soporte para satisfacer sus propios deseos reprimidos. De acuerdo con Freud, el artista, dotado de una inteligencia más tolerante, puede otorgar una expresión artística a sus deseos inconscientes, incorporándolos a sus creaciones. Por otra parte, en el proceso de lectura, y gracias a la coartada intelectual, que permite una relajación de las defensas del inconsciente, podemos gozar de placeres que no nos permitimos en el mundo no ficticio. Así, quizá no pesenaríamos una escena íntima, pero no dudamos en asistir a ella si nos la ofrece la lectura. La implicación que el secreto tiene en este fenómeno es evidente. Uno de los deseos que podemos satisfacer a través de la lectura es, precisamente, el de la *libido sciendi*, o el placer de conocer. Para Jouve, las escenas más atractivas son, por este orden, las que atañen al sexo, al crimen, al espionaje y a la observación del cuerpo humano en acción. Si volvemos sobre los secretos que los personajes de Luis Mateo Díez nos revelan podemos contemplar una total coincidencia de los temas. Están relacionados con su sexualidad (Sebastián Odollo, Manolo, Ángel), la infracción de la ley (Odollo, don Ignacio, Mero, don Benito) o el espionaje de los

actos de los demás (Edira, Cirria).

Conclusión

A lo largo de estas reflexiones hemos podido ver la importancia que el secreto tiene en la obra de Luis Mateo Díez. En muchas de sus novelas, es el hilo argumental que sostiene las tramas y justifica la actuación de los personajes. Es también un método eficaz para mantener la atención del lector, invitado a desvelar, junto con los personajes, los misterios que rodean a la acción. Es, a través de la focalización en los personajes, el modo de implicar el lector en la construcción del personaje, haciéndolo creíble. Es además la técnica privilegiada para crear lazos afectivos entre los personajes principales y el lector, y por último, es uno de los incentivos para la implicación inconsciente del lector, en tanto que permite satisfacer nuestro deseo de descubrir lo prohibido, lo vedado.

Hablando de sus personajes, Luis Mateo afirma que “es en el espejo de sus sueños y sus secretos donde intento conquistarlos, desvelarlos, respetando lo que ellos no quieren que muestre³¹”.

A pesar de la evolución evidente que ha experimentado la obra de Díez, podemos constatar la permanencia de ciertos temas y técnicas a lo largo de toda su producción. La búsqueda y el secreto son dos de estas constantes.

Luis Mateo Díez propone misterios y secretos, rara vez los resuelve o desvela sin trabajo, pero nos invita a una búsqueda exigente que, en sí misma, merece la pena.

31. Díez, Luis Mateo, Prólogo a *Camino de perdición*, Madrid, Alfaguara, 2008, p. 11.

Bibliografía

- ARAUJO, Isabel S., “Luis Mateo Díez escribe sobre el dolor privado y el dolor público”, Reseña crítica de *La piedra en el corazón* de Luis Mateo Díez, *Diario de Extremadura*, [en línea], 17/09/2006, Disponible en línea: <http://www.hoy.es/prensa/20060917/sociedad/luis_mateo_diez_escribe_20060917.html> [15 de mayor de 2011].
- BASANTA, Ángel, Reseña crítica de *El fulgor de la pobreza* de L. Mateo Díez (Madrid, Alfaguara, 2005), *El cultural (El mundo)*, [en línea], 20/10/2005, Disponible en línea: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/15709/El_fulgor_de_la_pobreza>, [13 de mayo de 2011].
- BOBES NAVES, M^a del Carmen, “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, in MAYORAL, Marina (dir.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra/Ministerio de cultura, 1990, pp. 43-68.
- CASTRO DÍEZ, Asunción, « La narrativa de Luis Mateo Díez: el diálogo con la tradición oral », in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arcolibros, 2005, pp. 47-60.
- DÍEZ, Luis Mateo, *Las horas completas*, Madrid, Alfaguara, 1990.
- , *La línea del espejo (Un relato de personajes)*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- , *El fulgor de la pobreza*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- , Prólogo a *Camino de perdición*, Madrid, Alfaguara, 2008.
- JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2001.
- MERINO, José María, “La ruina del cielo de Luis Mateo Díez, una culminación”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arcolibros, 2005, pp. 265-272.
- SENABRE, Ricardo, “Temas y motivos en la narrativa de Luis Mateo Díez”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arcolibros, 2005, pp. 37-47.
- VELASCO MARCOS, Emilia, “Luis Mateo Díez (;recuerda, sueña, imagina?) escribe de y desde el desván”, in ANDRÉS SUÁREZ, Irene y CASAS, Ana, *Cuadernos de narrativa. Luis Mateo Díez*, Madrid, Arcolibros, 2005, pp. 231-244.