

La memoria y el olvido en *Fantasmas del invierno*, de Luis Mateo Díez

EPICTETO DÍAZ NAVARRO
(Universidad Complutense, Madrid)

Résumé. Ce travail étudie *Fantasmas del invierno* (2004), de Luis Mateo Díez, un roman représentatif de la "mémoire historique" dans l'après-guerre espagnole. L'écrivain construit son récit avec les paroles, l'imagination et la mémoire dans un assemblage que combine le fait historique et la fable. J'examine la construction des personnages sur une structure de roman policier, l'espace provincial de la narration et son écart du réalisme traditionnel.

Mots-clés. Luis Mateo Díez, mémoire historique, personnages, espace, réalisme.

Abstract. This article is a study on *Fantasmas del invierno* (2004), by Luis Mateo Díez, a novel that represents the "memoria histórica" in the first years after the Spanish Civil War. In the making of the story the writer combines words, imagination and memory, in a fabric in which historical facts and legend are combined. The construction process of the characters is studied as an element in a detective story, and also I examine the provincial space that is at a distance of the realistic form.

Keywords. Luis Mateo Díez, Historical Memory, Characterization and Plot, Space, Realism.

En diversos lugares, a lo largo de su dilatada trayectoria, Luis Mateo Díez ha explicado su visión de la literatura, y especialmente de la narrativa, tanto su preocupación por sus posibles definiciones como por las relaciones que se establecen entre el arte y la vida, entre la literatura y la sociedad. Y tanto en la teoría como en la práctica nada parece interesar menos al escritor que el puro ejercicio estilístico, el ensimismamiento de un arte que mire solo a sí mismo y se desentienda de los problemas de su mundo y la condición humana.

Hay que recordar que el escritor comienza a publicar en los años finales del Franquismo, primero poesía y luego cuentos, y que durante años pensaba que solo se dedicaría al relato breve, según ejemplifica su primera recopilación, titulada *Memorial de hierbas* (1973). Esta vocación inicial, según ha señalado el autor, se relaciona con su infancia, unos años que transcurren en el mundo rural leonés, alejado de la urbe desarrollada, en que por la dureza del invierno podía darse un aislamiento de aldeas y pueblos durante meses. En ese contexto, el relato oral, el filandón en el que se contaban historias y anécdotas alrededor del fuego, mientras se descansaba o se realizaban algunas tareas, supone un primer contacto con la ficción: los narradores orales, cuya desaparición ya atestiguaba Walter Benjamin, transmitían los saberes de una larga tradición y al mismo tiempo suponían un entretenimiento, un placer, que desaparece con el desarrollo de la revolución industrial y la Galaxia Gutenberg.

El mundo rural y de la pequeña ciudad de provincias aparece de manera reiterada en sus textos, y lo hace de múltiples formas: en ocasiones presenta un mundo en el que a la tradición se une la Historia que, sobre todo, en los años de la posguerra, dan una coloración al texto que aleja del costumbrismo y la nostalgia; en otras, la irrupción de la Historia en la provincia adquiere matices carnavalescos, un universo en que se invierten las jerarquías, de lo alto y lo bajo, lo espiritual y lo corporal, etc, relatos donde predominan la parodia y la ironía. Incluso en una narración tan tenebrista, tan plagada de dolor y del abandono como *Fantasmas del invierno* hay varios momentos donde aparece esa veta paródica y humorística.

Quizá por los años en que comienza a publicar, cuando ya ha transcurrido una buena parte de la posguerra, insistirá en que la ficción para él se compone de tres elementos: imaginación, palabras y memoria, sin que pueda dejarse de lado ninguno de ellos¹. Tal

¹ Así, por ejemplo puede comprobarse en Luis Mateo Díez, “El espejo de la ficción”, en un magnífico volumen dedicado al narrador: Irene Andres-Suárez (ed.), *Luis Mateo Díez*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel, 1999, p.9-21.

distribución sin duda le distancia de la visión del «realismo social» que resultaba dominante durante su época de formación, al lado de una literatura oficial que por diversos motivos no podía resultar muy atractiva: en el realismo social la literatura adquiriría una función informativa, sobre la sociedad de la época, que con rapidez supone dejar de lado cualquier preocupación formal o innovadora, y en algunos casos se olvidaba cualquier desarrollo imaginativo pues era central la representación de lo cotidiano y lo común. Para Luis Mateo Díez esta limitación óptica supone sobre todo un obstáculo para el carácter artístico y para la fundamental dimensión imaginativa de la literatura. Quizá por ello, ese rasgo imaginativo es reiterado como necesario, aunque en algunos de sus relatos y novelas, como el que aquí examinamos, tenga un peso semejante la memoria, no solo la memoria personal sino la de la colectividad que representa, pues en ella hay que incluir también la tradición que se muestra en los citados relatos orales que no pueden ser patrimonio individual.

La redacción de *Fantasmas del invierno* (2004) corresponde al periodo de madurez del escritor, tras más de veinte años en la escena literaria y cuando se le ha concedido ya en dos ocasiones el Premio Nacional de Narrativa y el Premio de la Crítica, junto a otros premios y honores, y al mismo tiempo un reconocimiento crítico, que le sitúan como uno de los narradores de referencia obligada en el panorama nacional. Poco antes había completado la trilogía de *El reino de Celama*, con la publicación de *El oscurecer* (2002) y también publicaba las tres novelas cortas que recoge en *El diablo meridiano* (2001), un género que ha frecuentado en estos últimos años. Así, transcurren al menos dos años desde su anterior novela, y en este caso con una nítida distancia respecto a la magnífica trilogía a la que le une, entre otras cosas, el territorio en que transcurren.

Fantasmas del invierno se divide en tres secciones, «Los lobos», «La nieve» y «Los niños», y esa división no resulta excluyente ni responde a un eje cronológico sino que se refiere a los tres elementos significativos que se desarrollan a lo largo del texto.

«Los lobos», la sección primera se refiere a un animal, mientras que la segunda es un fenómeno natural, y la tercera es la que señala el elemento humano en su etapa inicial. «Los lobos» resultarían de manera evidente una metáfora de la vida transformada por efecto de la guerra: si la máxima clásica decía *homo homini lupus*, aquí en el texto hay que vincularlo a una situación geográfica y temporal. Los lobos aparecen en la ciudad porque la climatología extrema les obliga a abandonar su hábitat para sobrevivir y su comportamiento cambia al entrar en Ordial, para vagar por sus

calles buscando alimento. Pero también, uno de ellos pasará a vivir en la casa de una anciana, que lo toma por su antiguo perro, y su relación se mantiene hasta que ella muera. A «La nieve» me referiré más adelante, al tratar el espacio, pero ahora baste decir que es el signo más evidente del rigor climático que amenaza la vida y que no constituye un paisaje. «Los niños» forman un conjunto del que pocos se individualizan: todos fueron abandonados, carecen de familia y viven en una estructura en la que las condiciones de vida son muy duras y nada recuerda el ámbito protector en que deberían crecer. Con dos de ellos, llamados Pino y Somo, recorreremos el Hospicio (denominado el Desamparo) de noche y percibimos el descuido y la violencia que padecen en esa institución: los más débiles, denominados «medrosos», serán los que más sufran y con gran probabilidad no sobrevivan hasta alcanzar la edad adulta. Pero además, se produce la muerte violenta de uno de ellos, encontrado por esos dos compañeros en la Cripta del Hospicio, un hecho que investigará el Comisario Alicia Moro, que así se convierte en uno de los personajes centrales del relato.

En el comienzo de *Fantasma del invierno* encontramos un narrador que reflexiona sobre el transcurso del tiempo, de un modo abstracto, que de manera provisional el lector relacionará con los hechos que se van a narrar². Se trata de una meditación con escasos referentes, con alusiones fragmentarias a un tiempo pasado que no debe de ser lejano y que, con la acumulación de detalles, quedará más adelante situado en una posguerra de poca precisa cronología, con pocas excepciones. 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 mantengan el «aura» que los convertía en «antigüedades» sino que simplemente han dejado de ser útiles, han perdido su valor y se han deteriorado, de manera semejante al proceso que habrían sufrido las personas. Se trata de un estado de ruina semejante al que narraron Juan Benet o Juan Carlos Onetti y que se relaciona, como los anteriores, 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 omnisciente y no digno de confianza: su objetivo sería contar los hechos que ocurrieron entonces y una época que se van materializando al avanzar en el texto. La

² Las citas de *Fantasma del invierno* proceden de la edición en Madrid, Punto de lectura, 2006. La novela se publica por primera vez en Madrid: Alfaguara, 2004.

voluntad de saber que empuja al lector y le coloca al lado del investigador, Alicio Moro, choca con el conocimiento que obtendremos en la solución del enigma.

Si el sujeto necesita para constituirse la memoria de sí mismo y de quienes le rodean, de aquello que constituye el pasado, aquí veremos que de manera reiterada el pasado no ha terminado, que en numerosos casos solo conservan la destrucción. Algunos vencedores no quieren recordar lo que ocurrió y otros, vencidos, intentan olvidar lo que les ha marcado, disminuido o destruido física o psicológicamente. De este modo 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 memorización³. Se trata del antecedente de la distinción entre memoria voluntaria y la involuntaria, que hicieran famosa Henri Bergson y sus seguidores literarios, y en este texto también vamos a encontrar esa oposición.

Varios personajes, como el farmacéutico Voldián Peña, que escribe unos *Cuadernos* – en parte diario, y en parte registro de los desaparecidos– en los que diferentes voces cuentan su historia, reiteran recuerdos, que a veces se abren paso a la conciencia, de manera dolorosa, y será relevante lo que se trata de reprimir, de callar. Hacia noviembre de 1937, dice una voz que escucha o recuerda el personaje, es cuando «se produjo la mayor limpieza»:

Diez años, ya le dije, escuchó y escribió Voldián Peña. Siete de diciembre de mil novecientos treinta y siete. La misma noche, parecida nieve.

Yo vivía en la Consolación pero, tal como estaban las cosas, lo mejor de todo era no quedarse varios días en el mismo sitio. [...]

Nos bajaron aquí en el Puente.

A los muertos los tiraron directamente al agua. A los vivos y a mí, que era un muerto que todavía podía dar dos o tres pasos más, nos fusilaron en esta orilla, donde la lluvia no acaba de disolver la nieve.

Varios tiros y la misma herida, eso es lo que quería decirle. Las heridas sumaban una sola, la misma del pecho por donde venía sangrando desde Lasca.

Y ni siquiera el tiro de gracia fue distinto, reincidió en lo mismo, me quemó la sien. (p. 89 y 92)

En este recurso metanarrativo, la escritura dentro de la escritura, los *Cuadernos* de Voldián son los que, en parte, recogen el testimonio de los ejecutados, los que desaparecieron y cuya historia ya es irreparable, o de los que sobrevivieron pero llevan ya la misma existencia que la de los fantasmas y las voces que les visitan. Otros

³ Véase Paul RICOEUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* Paris, Seuil, 2000, p. 30-32.

testimonios proceden del narrador, o de los personajes, sin que existan diferencias sustanciales entre ellos.

El narrador en tercera persona acomete su tarea sin idealizar ni incurrir en escenas saturadas de violencia explícita, que suele ser receta de éxito seguro; más bien al contrario, en lo narrado es frecuente la elipsis y la visión indirecta. No obstante, según hemos visto, hay varios momentos que nos sitúan en una atmósfera inquietante: cuando, empujados por el invierno, los lobos bajan a la ciudad y entran incluso en alguna casa, reminiscencia de un tiempo alejado del presente; al mismo tiempo se produce una alteración de la naturaleza y una transformación del espacio humano. O bien en las escenas nocturnas que transcurren en los pasillos y recintos del orfanato, puesto que como recordaba Henry James cuando ese tipo de escenas las protagoniza un niño se produce «otra vuelta de tuerca». En ambos casos el miedo surge de causas profundas: por una parte, la amenaza del animal y su instinto de supervivencia que puede causar la muerte (y que tan presente estaba en múltiples relatos orales); por otra, la violencia inexplicable, la indefensión de los más débiles y abandonados. En ese sentido esos motivos de la novela de Luis Mateo Díez están distribuidos para resonar después de su lectura, yuxtapuestos y presentes también en los frecuentes diálogos de los personajes.

Hay de este modo un retorno velado, intermitente, a un mundo primitivo, quizá también anterior al de otras novelas suyas. Las vidas en las que se detiene el relato de *Las estaciones provinciales* (1982), su primera novela, dibujan un personaje colectivo que tiene mayor relieve que la simple investigación del crimen⁴. El narrador de *Fantasmas del invierno* es solo un medio a través del cual vamos a encontrar a peculiares personajes que deambulan por un mundo gris, sin futuro y sin ilusiones. El inspector Alicia Moro, encargado de la investigación, no responde a los planteamientos habituales de la novela negra a los 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 intención de encontrar al culpable de un crimen, quizá estimulada por el hecho de que él también pasó su niñez en el abandono del hospicio. De manera semejante a lo que ocurrirá en *El*

⁴ Véase, Luis Mateo Díez, *Las estaciones provinciales*, Madrid, Alfaguara, 1982. La novela de su primera época que más atención ha centrado es *La fuente de la edad*, Madrid, Alfaguara, 1986 (ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 2002). La bibliografía que se le ha dedicado es notable; respecto a su primera época merecen citarse Adolfo SOTELO VÁZQUEZ, «La mirada y la memoria en la novela española de finales del siglo XX: Luis Mateo Díez (1982-1997)», *IN* (eds.) Asunción CASTRO Díez y Domingo-Luis HERNÁNDEZ, *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*, Santa Cruz de Tenerife, La Página, 2003; y Kurt SPANG, «Las horas completas. La constante amenaza de la existencia», en (eds.), Dieter INGENSCHAY and Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1994, p.85-95.

animal piadoso (2009), cuando se descubre al responsable del crimen, resulta evidente que no merece el castigo; en este caso se trata de otro de los huérfanos al que su madre se ha propuesto rescatar después de años de internamiento. El comisario cree suficiente retirarle la bayoneta que todavía transporta manchada de sangre.

Desde su fondo ficticio 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 la palabra «conciencia». El relato se localiza en un espacio imaginario, Ordial, un pequeño lugar del territorio de Celama, en el que en los últimos años el escritor sitúa 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 que se refieren al noroeste de nuestro país en la época franquista. La Historia, aunque se mencionen pocos hechos históricos, 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 los fragmentos que componen el texto se encadenan a veces como simple 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 a uno de los hechos que más atención presta la emisora de radio clandestina de Ordial, junto a alusiones a una visita de Franco para inaugurar una central eléctrica cercana, es nada menos que a la mencionada llegada del Diablo a la ciudad.

En una primera lectura la novela es la indagación del asesinato de un niño cometido en el hospicio local, sin embargo, veremos que tiene la misma importancia el deambular de personajes empujados por el miedo y la necesidad, o cuyas vidas han quedado marcadas por la guerra y la desgracia, de la que no escapan una parte de los vencedores.

La narración de *Fantasma 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 a mediados 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 quizá no tengan muy distinta consistencia⁵. Si los primeros persisten en el espacio es porque parte de su ser permanece en la memoria de los testigos, a veces involuntarios, o que quizá quisieran olvidar.

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 ocultado o silenciado. Ese quizá es uno de los intereses del narrador, dejar constancia de algo, romper con el silencio voluntario de las víctimas, de quienes ya no pueden hablar, o de los niños que aparecen reiteradamente en los últimos relatos del escritor.

En la difuminación de los hechos, además del método oblicuo del narrador en tercera persona, de las imprecisiones de las demás voces, resulta fundamental lo implícito y no descrito en el texto, y desempeña un papel importante la construcción temporal, a la que ya se ha aludido y a la que hay que volver, así como al análisis del espacio pues también explican la intensidad expresiva de esta novela.

Fantasmas del invierno muestra una temporalidad fragmentada que se refleja en la corta extensión de las 100 secciones que integran sus tres partes: no se trata solo de que refieran a diferentes personajes y diferentes espacios, sino que la línea que articularía el relato muestra tanto signos de continuidad como de ruptura, las brechas que señalaba Hannah Arendt para contestar el concepto de progreso lineal.

En la novela confluyen un pasado no cerrado, la guerra, que sigue proyectándose, y el presente que cubre con su sombra. De distinta manera la extensión del pasado en el presente se muestra en todas las líneas argumentales: en la que desarrolla la investigación policial; pero también en los avatares de Benicio el Cojo, un pequeño traficante de grifa; en las escapadas de un hombre escondido en un armario al acabar la guerra y que sale con demasiada frecuencia durante las noches para visitar a una

⁵ Es curioso que en uno de sus textos autobiográficos más extensos adopte una forma distanciada, un tono fabulístico: en *Días del desván* se alude también a los fantasmas que no han encontrado acomodo en la otra vida y se presentan con toda normalidad no solo a los adultos sino también a los niños, entre los que figura el yo protagonista. Véase, Luis Mateo Díez, *Días del desván*, León, EDILESA, 1997.

prostituta; y, de manera evidente, en los ejecutados que hablan en los escritos de Voldián Peña, miembro de una tertulia en que también participa el comisario Moro.

Así, en cierta medida podemos decir que la estructura policiaca se integra en una totalidad diferente. La investigación de un crimen supone una concatenación de acciones y momentos sucesivos, encadenados, que una vez recuperada o reconstruida nos dan la identidad del criminal o la resolución del enigma. Al final es posible establecer la relación entre hechos y palabras, y encontrar un sentido aunque sea limitado.

Aquí la temporalidad propia del género policiaco queda subsumida en una más amplia e imprecisa, que englobaría todos los fragmentos, en una temporalidad que parte de una referencia histórica que solo se apunta al avanzar en el texto y remite a la Guerra Civil y a la Dictadura hasta aproximadamente el año 1948.

La crítica ha señalado en la narrativa de Luis Mateo Díez la peculiar reconstrucción de la posguerra que desarrolla su escritura, pues no presta atención a sus hechos más señalados, a personajes o acciones conocidos, sino que se centra en la reconstrucción moral que no resulta específica de un momento y un lugar concreto sino que se basa en un ~~su~~ referente que se amplía a tiempos y espacios diferentes. Nada más lejos del maniqueísmo que la separación entre vencedores y vencidos, pues los primeros no son vistos desde una óptica sentimental; lo escueto de la aproximación del narrador, la distancia a la que se sitúa impiden los tintes melodramáticos. Precisamente por la contención expresiva, resultan especialmente significativas las víctimas que aparecen en los escritos de Voldián Peña, que cuentan una y otra vez su historia, la casualidad o lo inevitable de su muerte, su valor o su indiferencia en sus últimos momentos.

El comisario, como policía, debería ejemplificar el papel de los vencedores o la actividad del funcionario que cumple de manera neutral con su deber; y sin embargo, el insomnio que sufre, la pasividad que muestra en la persecución de los «fugitivos» (que han vivido escondidos desde el final de la guerra), y su interés en el asesinato del niño, le diferencian del Gobernador y de otras autoridades que ejercen su poder al amparo de la Dictadura.

El pasado reaparece en los sueños de muchos personajes, pero también está en las percepciones del presente, como cuando en el silencio de la noche se escuchan persecuciones, disparos, o los motores de un avión que resulta ser un Junker pilotado por un antiguo miembro de la Legión Cóndor, llamado Rodolfo Klüber, que se había establecido en la ciudad al final de la guerra, y que jamás recuperará la normalidad por

la metralla que los médicos no pudieron extraer de su cuerpo. La alusión al final de las operaciones de la Legión Cóndor es una de las pocas referencias precisas, pues se dice que se despiden un 22 de mayo de 1939, con la presencia en la ceremonia de autoridades de los ejércitos vencedores⁶.

Según puede comprobarse el narrador o los personajes se expresan de modo escueto, reticente, con una ausencia de comentarios que hacen que el lector tenga que completar lo que apuntan los indicios, y que depende también de la focalización del relato. Así, por ejemplo se percibe cuando los niños van a ver a un adulto que vive escondido en el Desamparo, y que resulta ser el hijo de un personaje importante del lugar, que combatió en el lado equivocado. Los niños le denominan el «Raposo», hablan con él, le piden que les muestre sus cicatrices y ven también los efectos de las inyecciones que necesita cada poco tiempo. Evidentemente, este personaje se convierte en uno de los sospechosos, pues la información sobre él se disemina gradualmente a lo largo del texto.

Las pocas precisiones que se dan tienden, según se ha dicho, a estilizar el relato, a alejarlo de la técnica realista, si bien también existe una explicación interior para esa circunstancia. Así, cuando el Comisario comenta con su amigo Voldián Peña la muerte del niño, la alusión al contexto de la posguerra resulta evidente:

–Todos tenemos un pasado, Voldián...–le dijo al farmacéutico cuando comentaron por vez primera lo que había sucedido –. Algunos vuelven a él cuando pueden, otros lo rehuimos a toda costa.

Del pasado de Alicio Moro nada debía de saber nadie en Ordial, y su presente a nadie le importaba. (p.62)

Hay que señalar igualmente que en la diégesis se producen varias alteraciones: mientras la investigación del asesinato avanza linealmente, al igual que la bajada de los lobos a la ciudad, la historia de Benicio el Cojo se presenta desordenada, pues primero veremos su muerte y luego se cuentan los sucesos precedentes, con importantes lagunas, de manera que llegamos a conocer solo parcialmente su historia. Por ejemplo, en su final, al focalizar la escena desde su punto de vista, tras una larga persecución ni siquiera llegamos a saber quién le apuñala o por qué. Al tratarse de un pequeño traficante, dedicado también a las labores del estraperlo bien puede suponer el lector que esa muerte no preocupará mucho a las autoridades.

⁶ Hay que notar que la escena referente a la Legión Cóndor se extiende apenas durante 4 páginas (p.150-153). La otra sección que sirve para fechar la narración, el 24 de septiembre de 1947 (p.99), es la citada visita de Franco para inaugurar la central eléctrica del Burma. Así, la franja temporal de la novela ocuparía sobre todo parte del invierno posterior a esa fecha. Por otro lado, muy probablemente con el nombre del río se alude al Porma, cuyo pantano fue construido por Juan Benet y sumergió en sus aguas el pueblo natal de Julio Llamazares.

El espacio no suele aparecer en descripciones detalladas ni en amplios párrafos y, sin embargo, resulta fundamental en la singularidad de esta narración: no encontraremos extensas descripciones espaciales, de paisajes o interiores, de los objetos, del aspecto físico de las personas, de modo que las pocas líneas que se dedican al espacio resultan fundamentales en la creación del ambiente y en su dimensión simbólica. Además creo que puede señalarse en este aspecto la relación con el mito del descenso a los infiernos tal y como lo ha estudiado brillantemente Geneviève Champeau en *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé⁷.

En primer lugar hay que recordar que la novela incluye explícitamente un descenso a los infiernos, que llevan a cabo Benicio el Cojo y el Diablo, ahora descrito como una persona bien trajeada, un señorito, que estaría también relacionado con el contrabando. Esa visita la relata Benicio a la mujer con quien convive, de modo que el lector es quien tiene que establecer la realidad de los hechos:

Un día le dijo el Diablo a Benicio:

–Te voy a enseñar el Infierno...

Luego, cuando Benicio se lo contó a Dorela, no fue capaz de relatar con detalle el resultado de aquella visita, que en el recuerdo encontraba demasiadas contradicciones, como si en la larga caminata por los colectores, desde su confluencia en los vertederos del Cieno, se confundieran las palabras del Diablo con las circunstancias de un viaje tan peregrino.

–No estás en tus cabales, Cojo....–le dijo la Viva–. El Infierno no pueden ser las cloacas de Ordial, la miseria de los albañales. El Infierno, por poco que en él se crea, es donde se calientan las Calderas de Pedro Botero y se fríen los condenados. Estás en manos de un Diablo de pacotilla, y lo peor de todo es que también a mí me llevará a la ruina...

El Diablo recogió a Benicio en el Postrimerías, donde algunas noches lo citaba para echar cuentas y corroborar las rutas del estraperlo. (p.324)

Resulta curioso que dos personas cuya vida ha sido extremadamente dura sean los testigos del Diablo. El narrador da la razón a Benicio, y efectivamente se puede suponer que en Ordial ya comienza el Infierno.

Antes y después vamos a tener otros indicios que lo corroboran y que se dan en las escasas e intermitentes referencias espaciales: así veremos por ejemplo que el río local, el Nega, no fluye, y por tanto al negar la imagen de Heráclito, podemos suponer que el tiempo tampoco fluiría.

El espacio o el paisaje se presentan en una construcción más metafórica que descriptiva con la presencia de minerales o metales que suponen un alejamiento de la

⁷ Véase Geneviève CHAMPEAU, «À propos de *Si te dicen que caí*», *Bulletin Hispanique*, n° 85, 3-4 (1983), p. 359-378. El estudio de Champeau permite señalar varios puntos en común entre ambas novelas que van más allá del paralelismo temático.

vida: «Las calles de Ordial estaban nevadas y la luz teñida por el plomo de las nubes» (p.37); «La noche tenía el brillo mineral de la luna. El viento había levantado las nubes y en la rotura del firmamento se incrustaba el cuarzo como el ojo acerado de la nieve» (p.335). Y justamente es la nieve el elemento que más se repite, cayendo de manera interminable, ocultando la ciudad, aislando distintas zonas y amenazando la vida.

Pero además, en los numerosos recorridos que realizan los personajes, calles y plazas solo suponen puntos de partida y llegada. Se enumeran distintos barrios pero solo es posible para el lector establecer la proximidad de uno y otro (Corea, la Cima, Ladreda) y su geografía es imprecisa y enigmática. La ciudad está constituida por espacios de tránsito, por refugios, de los que no conocemos su aspecto material; y así los bares que aparecen, el Medulio o el Postrimerías, solo se diferenciarían en sus parroquianos, y las calles por sus transeúntes. Y, de manera reiterada veremos que el centro de casi todos los movimientos, el centro de la ciudad, es el Hospicio, el Desamparo, y, en concreto, en una vista aérea, sería un árbol que hay en su patio. No parece casualidad, del mismo modo que tampoco lo sería que la novela termine con las llamas que destruyen el árbol por el probable impacto del Junker con que el antiguo piloto de la Legión Cóndor gustaba revivir los vuelos de la guerra.

Luis Mateo Díez ha utilizado en sus novelas la estructura de la búsqueda, la del camino o la investigación policiaca, pero también encontramos que en su desarrollo narrativo se dan diferencias significativas. En *Fantasmas del invierno*, como luego en *El animal piadoso* (2009), encontramos un ámbito novelesco que se extiende más allá de la investigación, y que en la novela que hemos examinado supone la presentación de la cara más oscura de la posguerra. Al igual que en sus primeras narraciones, la acción se sitúa en una ciudad de provincias, y con unos protagonistas lejanos de la condición de héroes, pero la polaridad del relato cambia: el proceso de interiorización de la trama presenta momentos de una vida humana que no puede conocerse en su totalidad; la limitación del conocimiento del narrador o de cualquiera de los personajes ya no alcanza al corazón de las tinieblas.