

## **SOBRE EL PAISAJE Y SU FUNCIÓN EN LA OBRA DE LUIS MATEO DÍEZ, JULIO LLAMAZARES Y JESÚS MONCADA. NOTAS BREVES**

**ON LANDSCAPE AND ITS ROLE IN THE WORKS OF LUIS MATEO DÍEZ, JULIO LLAMAZARES AND JESÚS MONCADA. BRIEF NOTES**

**Ramón ACÍN**

**Resumen:** Este artículo estudia la función del paisaje en la obra narrativa de Luis Mateo Díez, Julio Llamazares y Jesús Moncada, sobre todo en su relación con la memoria frente al paso del tiempo y la amenaza de ruina, desaparición y olvido que supone.

**Palabras clave:** paisaje, memoria, Luis Mateo Díez, Julio Llamazares, Jesús Moncada.

**Abstract:** This paprt studies the role of landscape in the narrative work of Luis Mateo Díez, Julio Llamazares and Jesús Moncada, especially in its relationship with memory in front of the passage of time and the threat of ruin, disappearance and oblivion that it entails.

**Keywords:** landscape, memory, Luis Mateo Díez, Julio Llamazares, Jesús Moncada.

## 1 Luis Mateo Díez (el paisaje y sus ingredientes)

Rainer M.<sup>a</sup> Rilke escribió que “la verdadera patria del hombre es la infancia”. Algo de razón posee esta frase a veces citada cuando se habla de creación y creadores. Al menos, la hay en la obra de Luis Mateo Díez tal como desvelan sus obras más autobiográficas *Las lecciones de las cosas* (2004) y *Días del desván* (1997). Un desván donde el autor confiesa que, de niño, además de descubrir la lectura —dos cajones con libros prohibidos tras la Guerra Civil—, descubrió sobre el valle nevado y la inmensidad del mismo la importancia del paisaje, a la par que también la inutilidad de los muchos cachivaches almacenados en ese espacio de infancia. Cachivaches inservibles que, sin embargo en un tiempo pasado, tuvieron vida y utilidad.

Con esa visión o hallazgo de la “mirada” Luis Mateo se inicia en la meditación acerca de “lo poco que somos y la soledad que nos acecha”. Es decir, Luis Mateo descubre ciertos aspectos claves que serán cimiento esencial a lo largo de su producción: el *paisaje* y la *inmensidad del horizonte*, unidos a la soledad, el paso del tiempo, la nada que somos... y algunas otras sensaciones más que, recuperadas a través del recuerdo, acaban como temas, motivos, metáforas y símbolos de sus creaciones. En suma, la biografía personal como sedimento de la ficción.

En ese *paisaje*, la *muerte*, con sus diversos rostros, es un tema constante. Ésta parece nacer en esa infancia, tan llena de realidad, que se trasluce en *Días del desván*, donde *Ciro*, un muerto vivo (realidad y ficción unidos, al igual que vida y muerte), ejerce de símbolo en torno a todo cuanto antes tuvo vida y que, en muchos casos en el momento de la narración, carece de ella. La *muerte*, en *Días del desván* y en *Las lecciones de las cosas*, va pareja al tema del *olvido* gracias al uso de lugares semejantes al desván como oficinas cerradas, edificios arruinados, pisos abandonados... Espacios que acogen siempre objetos trasnochados como baúles (*La fuente de la edad*), armarios (*La ruina del cielo*) archivos (*El expediente del naufrago*), escritorios, arcones o cajones, repletos, todos ellos, de papeles y de utensilios ya inservibles, hablándonos así de la degradación al tiempo que estos dan fe de una vida que existió con anterioridad a la citada degradación.

Este abundante alud de cachivaches, objetos y papeles inútiles como imagen del *olvido* acompaña a la *memoria*, otro tema que es básico en el escritor leonés. Una *memoria* no exenta, por supuesto, de la necesidad de recuperar el pasado. Recuperación que se ejecuta mediante el recuerdo, primero, y con la fijación a través de la palabra, después (de ahí, la importancia dada por el autor a lo oral, aunque la verdadera y suprema verbalización se alcance con la escritura que acaba convertida en literatura). Sin duda, porque muerte y vida conviven a lo largo del tiempo vital de los personajes hasta que ésta última prevalece. Como ocurre con (y en) el ser humano o en las cosas. *Muerte, olvido y memoria* que, a su vez, caminan paralelas al tema del *paso del tiempo* y sus obligados acompañantes como el deterioro o el declive de las personas y de las cosas (de forma gradual, por supuesto, recordando al “polvo, humo, tierra, nada” de Quevedo).

Por todo ello, es normal que en el *paisaje* de Luis Mateo abunden los espacios cerrados y ruinosos, con cadáveres, despojos, desechos, etc., ubicados en ambientes donde reinan olores malsanos (cerrados durante mucho tiempo), llenos de sombras o habitados por la oscuridad, donde la noche suele estar muy presente, donde tiende a rugir la ventisca junto a otros aspectos como la nieve o el frío que aluden al mismo campo semántico. Espacios que contienen los objetos citados (baúles, arcones, archivos...) en los que yacen encerrados más objetos, por lo general inútiles. Es decir, el uso de una abundante y plural *imaginería sensorial* que acaba conformando una gruesa simbología con un destino final que no es otro que la *muerte*. Una imaginería plural que anuncia o es preludeo de la muerte o que funciona como indicios de una muerte que no sólo aletea, sino que es contingente y real. Por tanto, un conjunto de imágenes que avisan al lector de la finitud a la vez que son receptáculo de una realidad (ser, espacio, paisaje) que cambia y desaparece. Pero, también, no hay que olvidarlo, este cúmulo de imágenes actúa en otra dirección (cual protagonistas) como punto de partida y como el elemento que acciona las historias relatadas en las distintas creaciones del leonés.

En todo lo anterior, por supuesto, adquiere enorme importancia *la inmensidad del paisaje*, en contraste con la oscura opacidad y la cerrazón de los habitáculos (edificios, etc.) ubicados en esa inmensidad.. Esa opacidad y esa cerrazón frente a la inmensidad del paisaje simbolizan la finitud. O mejor, el aviso y el paso previo a la finitud o a la muerte. Y en ese proceso la *nieve*, la *ventisca* y el *frío* son motivos claves del *paisaje* al que se acogen muchos de los sucesos narrados por Mateo Díez. Y lo hacen siempre en una dirección coincidente con lo ya apuntado en *Días del desván*: “como un sentimiento de desposesión y lejanía... que anuncia lo poco que somos y la nada que nos acecha” (=muerte). Las diferentes formas de dibujar la imagen varían (intensa nevada, noche de ventisca y frío, nieve blanda, nieve helada, etc.), pero no su fin, que es el mismo y casi siempre contorneando historias que se acompañan de cadáveres hallados de forma casual o aparentemente casual.

Otro motivo abundante en el *paisaje* de las novelas y relatos de Luis Mateo Díez es la *ruina*, cabeza visible de un amplio campo semántico (mugre, suciedad, herrumbre, decrepitud, declive, desmoronamiento, destrucción...). La *ruina* y su imagen son de tal magnitud, tan primordiales y tan abundantes que el término llega a encimarse como título en novela *La ruina del cielo*. Se trata de una ruina que devora y que envuelve espacios, habitáculos y objetos casi vacíos de aliento vital y de función, pero que, junto a esa presencia ya inútil, permite acceder a la *memoria* de lo que se fue, antes de padecer el declive y, sobre todo, la desaparición. Así se muestra la fugacidad de lo que somos y la inconsistencia de la vida. Es decir, la presencia de la *ruina* acciona la necesidad de *memoria* que, cuando menos, servirá de bálsamo ante la aspereza de la desaparición, ante la fugacidad del tiempo y ante los demás elementos de la poquedad que es la vida.

En el conjunto de la narrativa de Luis Mateo Díez subyace en el fondo la idea de que la *memoria* prolonga la vida, lucha contra la finitud, intenta burlar, aunque sea un poquito, a la muerte. ¿No obran así los personajes de *El expediente del naufrago*, cuando el archivero don Fermín encuentra los textos del archivero muerto Alejandro Saelices? El primero al indagar otra vida y hacerse con ella para

engrandecer así la suya, y, el segundo, escribiendo para que se sepa de su vida una vez desaparecido. Dos formas o intentos de burlar la finitud.

Con variantes y distintos grado de intensidad, la idea se repite en *La fuente de la edad*, *La ruina del cielo*, *Camino de perdición...* ya que, mediante el rastreo y la reconstrucción de vidas ajenas (textos encontrados de gente desaparecida) quien ejecuta ese rastreo/búsqueda puede acceder a una mejor comprensión de la vida y del mundo, ensanchando horizontes y prolongando su existencia gracias a las existencias de otros ya inexistentes. En Luis Mateo, muchos de sus personajes no hacen otra cosa que seguir huellas ajenas y, al hacerlo, lógicamente les surgen las dudas, los enigmas, el misterio... aspectos todos ellos que, por un lado, posibilitan el recorrido y desarrollo de las historias narradas y, por otro, abren puertas y ramifican, obligando a caminar por la inseguridad de lo posible o lo imaginado y así conectar con la fantasía y desdibujar la realidad. O la certeza de la realidad. Vida y literatura.

El *viaje* es otro elemento consustancial al *paisaje* en la narrativa de Luis Mateo Díez. El viaje no sólo como armazón de estructura narrativa, pues, en gran medida, sus novelas descansan sobre este elemento (excursión, viaje, viajero, viajante...) para accionar el desarrollo de las historias narradas en el espacio y tiempo, sino como elemento representativo/simbólico de la vida misma (la vida como viaje hacia la muerte, tan antiguo en la literatura). Viaje o excursión física realizan los personajes cofrades de *La fuente de la edad* en busca de la eterna juventud (imposibilidad=muerte). Otro tanto hacen los canónigos de *Las horas completas* quienes, al regreso de su excursión, hallan la Colegiata ardiendo (fuego= destrucción=muerte). Los ejemplos abundan. Un *viaje* que no es sólo físico, porque también puede ser "mental". Sucede cuando los personajes se lanzan a la búsqueda e indagación de otras vidas y, por tanto, reconstruyen existencias desaparecidas. Es decir, concepción de la vida como un viaje en constante combate (por supuesto, inútil) para escapar a la muerte.

## 2. Julio Llamazares (espacios y paisajes que devienen en universales)

En Julio Llamazares, la lectura de los libros de poesía *La lentitud de los bueyes* (1979) y *Memoria de la nieve* (1982) ya auguraban el poder que alcanzará el *paisaje* plural de la infancia del autor (y su permanente evocación) en obras posteriores como *Luna de lobos* (1985), *El río del olvido* (1990), *Escenas de cine mudo* (1994), el guion cinematográfico *Retrato de un bañista* (1996) y, sobre todo de manera especial, aunque con toponimia oscense pero de valor universal, en *La lluvia amarilla* (1988), donde, por supuesto, cabe a la perfección Riaño y su entorno, destruidos por la construcción del pantano de Porna. Como cabe, también, cualquier paisaje de los despoblados de la península Ibérica.

El protagonismo del *paisaje* surge ante los ojos y mente del lector de *Luna de lobos* cuando la alta montaña leonesa actúa de fondo geográfico y, en apariencia, como aliada guarida espacial para los solitarios y aislados personajes de la novela. Pero se trata de un *paisaje* que, a la vez, que guarida actúa también como un enemigo más, dado que es el que de verdad atrapa a los cuatro maquis en sus entrañas (no la guardia civil) y los *animaliza* (vida de lobos), ayudado por el persistente aporte que supone la presencia del invierno y, sobre todo, la intensidad natural de alta montaña. Animalización que, con

raíz en las narraciones orales del Vegamián o del Olleros de Sabero de la infancia del autor (pueblos donde el padre del escritor ejercía de maestro) y secreteadas en torno a la lumbre del hogar, llega briosa y nítida hasta el corazón de *Luna de lobos*, a lomos de la memoria de Llamazares (idéntica actuación que en otros escritores leoneses como Mateo Díez, Merino o Aparicio y su “Filandón”) y de tal guisa al lector.

Por ello, los olores, sonidos, silencios, luces, flora, fauna...junto la noche, la luna y demás aspectos de corte climatológico acompañan doblemente (como agentes y símbolos) al *paisaje* que sustenta la historia relatada en *Luna de lobos* (con su evocación y uso narrativo), al tiempo que permiten la evolución del relato y edifican todo un campo sensorial. Un campo sensorial con el que naturaleza alcanza vida propia, supurando incluso identificaciones de personajes con objetos y seres vivos (“corro como el rebeco, y oigo como la liebre, y ataco con la astucia del lobo. Soy ya el mejor animal de todos estos montes”, afirma Ángel, el único maqui que sobrevive a la debacle guerrillera). Campo sensorial e identificaciones que encarnan el protagonismo aludido del *paisaje* y que permiten también que, a su costado, fluyan otros temas típicos del autor: paso del tiempo, soledad, memoria, olvido y muerte mientras a la par se dibuja la historia de quienes poblaron tal espacio con sus maneras de vivir (mayor visibilidad, sin duda, en la posterior *La lluvia amarilla*).

Precisamente por ello, sin viajar físicamente, el lector se siente en el corazón de una naturaleza que otrora tuvo y acogió la vida humana que el relato cuenta. El lector transita y vive en ese espacio natural observando la idea de la supervivencia a la que se entregan (o son sometidos) los personajes. Porque estos, además de sufrir el cerco de unas circunstancias concretas (por ejemplo: desesperanza, vencidos en la lucha, aislados y sin apenas posibilidad de huida en el caso de *Luna de lobos*), sufren el acoso de la naturaleza que, por supuesto, ejerce un sometimiento hasta las peores condiciones. Es decir, el *paisaje* es amigo (refugio) y enemigo (exclusión) a la vez. Pues, su naturaleza, por lo general, se muestra beligerante y ataca al hombre para evitar que éste la domine y se quede en sus dominios (sobre todo es muy visible en *La lluvia amarilla*: “tuve que desbrozar con una hoz las zarzas de la entrada y la espesa red de matojos y ortigas que cubrían por completo el cementerio”). Circunstancias negativas que, si embargo, no imposibilitan su poquito de ayuda al permitir que en *Luna de lobos* uno de los maquis siga con vida (de los cuatro, sólo Ángel logrará el final feliz) tras el inacabable discurrir de los nueve años abordados en la novela (1937-1946). Por eso, cuadra bien la sucinta esquematización con la que Llamazares delinea a los cuatro maquis, posibilitando con ello que estos se *pierdan* en la naturaleza y su *paisaje*. Y, asimismo, que la memoria de una vida (la de Ángel) sirva para plasmar todo, incluido el paisaje del que forma parte. Precisamente, con la máxima intensidad imaginable, perderse en la naturaleza es lo que también hace el último habitante de Ainielle en *La lluvia amarilla*.

Casi toda la narrativa de Llamazares permite una inmersión similar a la observada en *Luna de lobos*. Sus obras, a través del *paisaje*, albergan dosis de mito, de mundo arcaico, de dolor y, cómo no, de vivencia personal. Una inmersión que siempre saca a la luz un mundo en declive o desaparecido en el que antes existió vida. O mejor, que va en la busca de una verificación de una vida ya finiquitada y de sus tiempos a través del *paisaje* y sus espacios, y que, gracias al relato, retornan a la vida. Inmersión

que tiene su mejor manifestación y de forma muy nítida en el soliloquio de Andrés de Casa Sobás (*La lluvia amarilla*) y que no es otra que la del mismísimo Llamazares tal como asevera José Antonio Ugalde (“La memoria produce venenos”, *El País*, Libros, 17 abril 1998, p. 16) para quien “Andrés es la máscara de Llamazares, un *alter ego* al que el autor ha insuflado sus propios sueños de renuncia y desintegración”. Conclusión que repite también M.J.O. (“La sombra del fotógrafo”. *El País*/Libros, p. 15. 19 marzo 1994) al hablar de *Escenas del cine mudo*: “el protagonista es un niño de nombre Julio que se adentra en la trastienda del pensamiento para exponer los primeros 12 años de su infancia en un pueblo llamado Olleros. Los mismos años y el mismo lugar en donde otro Julio, o el mismo Julio, de apellido Llamazares atravesó niñez y despertó a la adolescencia”.

Gracias a la inmersión lectora, derivada de la búsqueda o mirada que realizada Llamazares por el *paisaje* y sus espacios vitales, la realidad de antaño vuelve a la vida. Gran parte de su literatura parece, ante todo, un rescate del olvido y, por tanto, un “intento” de dotar de existencia y de nueva vida a realidades geográficas e históricas que se están desvaneciendo o que ya han desaparecido. No obstante, lo que importa a Llamazares escritor no es el reflejo de lo que aconteció (modo de vida y demás anécdotas objetivas) en ese *paisaje* físico y vital atrapado mediante la memoria, sino la indagación en los diversos peldaños de la desaparición de ese espacio y de cuanto en él existió. De ahí, el protagonismo alcanzado por el *paisaje* y sus varias direcciones, su simbología y su función literaria. Desde las equiparables como personaje, a las acordes a su acción y poder (zarzas adueñándose de las calles, la carcoma y la humedad comiéndose del espinazo de las edificaciones...). Y con todo ello, la invitación a meditar y reflexionar en la lectura empujados por el alud de sensaciones y por el peso que el relato transmite: la gangrena de unos espacios que, en tiempos no lejanos, se surtieron de vida a raudales y que supusieron memoria colectiva (porque existieron).

Es interesante observar, por ejemplo en *La lluvia amarilla*, los peldaños de la desaparición de la vida en el *paisaje*. En primer lugar, los hechos son vistos desde la soledad. Después, viene la observación de una soledad agudizada, en un medio hostil, por la muerte o el abandono progresivos de sus miembros. En tercer lugar, se produce la pérdida de la memoria temporal, previa a la pérdida de la memoria espacial y de la orientación (cuarto estadio) y a la confusión entre recuerdo vivido y soñado, imaginado y recordado (quinto estadio) que, finalmente, aboca en la locura (sexto estadio). Estas gradaciones, con distinta intensidad según la obra, y sin establecer un fluido del todo visible entre sus creaciones (de vasos comunicantes como sucederá, por ejemplo, en la obra de Jesús Moncada), se repite en *El río del olvido*, que es un regreso (viaje) al origen y a la memoria del *paisaje* que conformó los veranos de la infancia. O, entre otras, en *Escenas del cine mudo* que, con la excusa del hallazgo de veintiocho fotografías (los veintiocho capítulos o secuencias de la obra) guardadas por su madre y recuperadas por la mirada/evocación del autor, que al tiempo que sirven de armazón narrativo, cómo no, bucean rastros de una vida y un *paisaje* (el leonés de sus orígenes, físico, humano y vital) totalmente desaparecidos.

Con todo, *La lluvia amarilla* es la cima literaria del tema y uso del *paisaje* en la obra de Julio Llamazares. En ella, bajo una cascada de lirismo permanente, se dan cita todos los temas esenciales

tratados por el autor. Desde la constatación fotográfica de una realidad a la crítica de esa realidad, pasando por un cúmulo de campos sensoriales, donde las emociones, los sentimientos, las sensaciones o, incluso, la simbología se juntan y acoplan para dejar constancia de un mundo desaparecido por el allanador ataque del olvido. Sin duda, el *paisaje de La lluvia amarilla* posee un valor documental, pues, siendo ficción, acaba siendo fotografía de una España interior, rural y de orografía difícil (incluida la dificultad de comunicación). Una España que ha desaparecido o está desapareciendo ante los nuevos conceptos económicos que rigen el País y que hacen imposible la supervivencia en un *mundo* de subsistencia ancestral, basado en la autárquica o en el simple intercambio. Como mínimo es documento de un mundo en el que antes existió vida y documento que certifica el fin de ese modo de concebir una vida en plena naturaleza, viviendo (desde el medievo) de ella y con ella. En suma, historia de quienes poblaron un espacio y de sus maneras de vivir. Pero también es fotografía o documento de los factores del fuerte éxodo rural a la ciudad industrial y, en especial, al litoral del turismo en la España de posguerra, agudizados por las nuevas visiones de vida que traen la guerra, las obras públicas (pantanos, carreteras) o la comunicaciones (ferrocarril, ejes carreteros). Y, por supuesto, es documento vital o memoria de quienes lo padecieron en sus carnes, dejando atrás espacio de vida, historia y, sobre todo, a sus seres queridos (en el cementerio). Es decir, un documento del *desarraigo*, que, a la vez, permite luchar, cuando menos, contra el olvido. Y, por tanto, otorgar vida a lo desaparecido gracias a su fijación literaria.

No es de extrañar, por tanto, la fuerte presencia de ciertos temas como la soledad y el silencio, el abandono y su dolor, el paso del tiempo y el olvido, la desaparición o declive y la muerte,... y, en especial, la necesidad de la memoria. También lo irremediable o el destino, la enfermedad y la locura (ambas teñidas de amarillo ¿de qué color es una herida infectada?, amarillo, ¿que sensación produce una infección? nebulosa y alucinación...). Temas que se acompañan de olores, sonidos, silencios, colores (amarillo y la luz) junto al mundo de lo negro (la sombra, la noche), a la arisca climatología (la nieve, el agua, el río..), al óxido, a la flora devastadora (musgo, arena, zarzas adueñándose de las calles, la carcoma y la humedad comiéndose del espinazo de las edificaciones...), a la fauna animalizadora (la lechuza, la víbora, el perro... “corro como el rebeco, y oigo como la liebre, y ataco con la astucia del lobo. Soy ya el mejor animal de todos estos montes” en *Luna de lobos*)...que “describen” *paisaje* al tiempo que actúan como símbolos.

### 3. Jesús Moncada (la vieja Mequinenza aún existe)

Mequinenza, villa natal del escritor, y su entorno son a la vez manantial y epicentro fructífero de las jugosas historias de Jesús Moncada. Dos facetas, en casi todas esas historias muestran vitalidad narrativa: la “intertextualidad” y la tendencia a la “microhistoria” que, en su suma, construye la “macrohistoria”. Facetas que ayudan a comprender la importancia del *paisaje* y de las vivencias de infancia, armazón, cuerpo y volumen de la obra de Moncada. Con tales elementos se puede guiar el lector en sus expediciones y correteos por la Mequinenza del pasado, hoy inexistente.

*Històries de la ma esquerra i altres contes* (1981), *El café de la granota* (1985) y *Camí de sirga* (1989) ofrecen, unidas, la auténtica macrohistoria de la villa de Mequinenza, insuflando así la entidad y vida perdidas y revitalizando un *paisaje* (físico y vivido) inexistente por desaparecido, situándonos en el tiempo y posibilitando, además, la presencia de quienes (paisanaje), al habitarla en el pasado, hicieron posible su existencia y la llenaron de vida (memoria).

Moncada ofrece así una “*mirada múltiple*” sobre el paisaje plural de una villa ya inexistente. Lo hace a caballo de recuerdos, también “múltiples”, sean personales (charlas de café) o, por el contrario, se hundan en el acerbo de la tradición (oralidad), para captar el alma de lo colectivo (“Iba todo el día con una libretita, tomando nota de lo que le contábamos” asevera Manuel Silvestre, un ex minero mequinenzano, a la periodista María Jesús Ibáñez. “El Macondo del Ebro”. *El periódico*, Libros, 23 junio 2005). Moncada rescató *paisaje* de Mequinenza con una memoria y una vida pasadas, que fueron reales y existieron. Y las rescató para que a ambas no les sucediera lo que les sucedió a los edificios y muelles de la villa, desaparecidos tras las explosiones o sumergidos bajo las aguas del pantano de Riba-roja. Por eso, sus novelas ofrecen una panorámica de *memoria* múltiple que sale victoriosa en su batalla contra la corriente del *olvido*. Una corriente que se acelera cuando lo físico se ha desvanecido o cuando tan sólo quedan huellas etéreas y la borrosidad de los recuerdos que, poco a poco (el paso del tiempo), se van debilitando como la neblina (olvido).

La mayoría de los relatos de *Històries de la ma esquerra i altres contes* o de *El café de la granota* (sólo tres relatos son ajenos al universo de Mequinenza) conforman, vía tradición, vía narración oral (en charlas de café como tantas veces confirmó Jesús Moncada) o vivencia personal, el sabroso goteo que delimita los contornos de un esqueleto de memoria y *paisaje* (y, por supuesto, de paisanaje) con el río Ebro y la desaparecida Mequinenza como protagonistas claves del universo literario de Moncada que aparece en su totalidad con *Camí de sirga*. Con los relatos se asiste casi *in situ* al paisaje que la lectura destila y al rumor de un paisanaje que se escucha mientras se está leyendo. Desde *Joc de cap*, primer cuento escrito por Moncada se tiene esa sensación. Es decir, que la realidad física de Mequinenza y su historia, pese a haber sido dinamitada o anegada por imperativos hidráulicos (pantano de Riba-roja, igual que en *Retrato de un bañista* de Julio Llamazares bajo el pantano de Riaño, Santolea en la obra de Jiménez Corbatón o que Búbal en *Muerde el silencio* de Ramón Acín) y su pasado apresado por el olvido, retornan llenos de carne y con mayor potencia en las páginas de *Camí de sirga* (1989).

Es decir, Moncada adentra poco a poco al lector en la atmósfera de la inexistente Mequinenza. Primero con los breves destellos que se atesoran en los relatos de sus dos primeros libros, embrión del cañamazo imaginario/real del *paisaje* de la villa (y de sus pobladores para, después, tras esa sencilla ambientación, obligar a sumergirse en el estallido intenso y múltiple de *Camí de sirga*, auténtico corazón del universo mequinenzano, ya como protagonista total. Y tras ello, fijado ese *paisaje*, nos lleva a conocer sus alrededores, más allá de del entorno de Mequinenza, bien bogando por una lejanía temporal (*Estremida memòria*, 1997) o bien a lomos de un cercano presente (*La galeria de las estàtues*, 1992), pese a que, al alejarnos, aminore la fuerza del *paisaje* mequinenzano por su menor presencia.

Una menor presencia que, sin embargo, no es obstáculo para observar su parpadear vital y continuo. Es algo lógico: una vez dibujado al completo el universo de la Mequinenza desaparecida y fijado éste con la fuerza que conlleva la recuperación plasmada en *Camí de sirga*, el autor intenta aumentar sus límites, espoleado por dos elementos claves: por un lado, la oralidad y la tradición, y, por otro, la vivencia personal.

A la ampliación en el tiempo del universo (o *paisaje*) de la Mequinenza perdida, responden los escenarios de *Estremida memòria* y su buceo temporal en la lejanía del siglo XIX. Un buceo que llega hasta la vecina población de Caspe. Y lo hace apoyado en tradición y en la oralidad. Moncada, hurga en el recuerdo que queda en las gentes y bucea en la historia para dar vida a un suceso acaecido en el pasado, pero aún vivo en la mente de los mequinenzanos a pesar de su acontecer en otoño de 1877. Se trata de un acto de bandolerismo inserto en la conciencia popular: el asalto y asesinato de un recaudador de impuestos (además de la muerte de un arriero y un guardia civil) que acabó con fusilamiento de los asaltantes, vecinos de Mequinenza. El misterio policíaco, la tragedia y la historia se alían perfectamente con el *paisaje* para mover los hilos de la novela. Y para permitir un viaje a la Mequinenza del XIX. Frente al buceo en el pasado, el acercamiento al presente más reciente da pie a *La galerie de las estàtues*. En ella, aunque el escenario se aleje hasta Torrelloba (más o menos, Zaragoza en los años 50 y 60 del siglo XX o la Zaragoza de Moncada estudiante), el eco del *paisaje* mequinenzano es totalmente visible gracias a actuar como contrapunto de sucesos y personajes ajenos a éste (la guerra civil, por ejemplo).

El resultado final es que todas las obras de Moncada buscan asiento en la vitalidad, ahora desvanecida, de la villa natal del autor y en el *paisaje* evocado y recobrado (por memoria, oralidad, vivencias, “*mirada*” del autor), y que todas conectan siempre con la realidad y su historia. Por eso, Mequinenza, su pobladores y el mismo río Ebro adquieren protagonismo propio, tanto o más que otros personajes básicos de las historias de Moncada. Sobre todo, porque el *paisaje* conforma y encierra a la población anónima (paisanaje diverso) que, junto a la corriente del río, forma el runrún de la voz colectiva que late siempre al fondo de novelas y relatos. Una voz colectiva que, a su vez, es traída a colación con anécdotas protagonizadas por bastantes personajes individuales mediante una polifonía de sus voces. Precisamente, esa voz múltiple o polifonía no sólo enhebra la abundancia de historias, sucesos y anécdotas, sino que condensa distintas épocas vitales del mundo colectivo que se representa el universo de Mequinenza.

Una voz múltiple que es clave indispensable para “verbalizar” lo ya inexistente y así otorgar vida a un pasado esencial. Una vida del pasado que abarca todos los sentidos imaginables, desde la realidad física de una calle, por ejemplo, hasta la vivencia de un suceso, las costumbres y el fañar diarios de los diversos oficios /estamentos o el resonar de la tradición. Una vida que se despoja, gracias al saber hacer narrativo del autor, de su carácter local, para alcanzar valor universal. Pues, lo que es sólo elemental (autenticidad) casa bien y se reconcilia, pese a ser particular, con lo universal. Es decir, que sin salir de territorios locales y particulares se puede alcanzar el misterio de lo universal (eso explica su traducción a más de 20 idiomas).

Una universalidad que es posible por dos circunstancias muy particulares. Primera: Mequinenza, a lo largo del siglo que se rememora en *Camí de sirga* y, en parte, en los libros de relatos es una isla proletaria (mundo de la minería) en medio del mundo rural (faenar agrícola) que se conecta, a través de la vía natural del Ebro (tráfico fluvial), con la modernidad mediterránea y urbana. Es decir, participa de lo rural y de lo urbano, acoge al conservadurismo mesetario y a las ideas más avanzadas, convirtiéndose así en una especie fresco histórico que adquiere auténtico valor como metáfora por ser factible su traslado a la realidad española del momento (siglos XIX y XX). Y segunda: *Camí de sirga* y, en menor medida, los relatos son historias que se acoplan a conceptos muy distintos de vida, pues pertenecen al mundo del agua (río Ebro) y al mundo de tierra. Ahí, con la suma de ambos factores, se enraíza la universalidad mencionada que, junto a la versión a más de veinte lenguas, ha dado lugar a comparaciones con mundos míticos como Macondo (G. García Márquez) o, entre otros, Región (J. Benet) de la literatura española y universal.

Moncada es guía para todo en su obra: capitán en los *llauts* que surcan el Ebro, minero, labrador, comerciante, guardia del orden, cliente de café, cazador furtivo, obrero, soldado en la guerra civil, burgués, estudiante de posguerra... Es decir, la obra de Moncada es un viaje a un pasado desaparecido y todo ello dentro del *paisaje* que acoge al paisanaje de la vieja Mequinenza que, siendo tan sólo espectros, siguen viviendo gracias a la literatura y, además, con rango universal.