

BREVIARIOS DE LA
FUNDACIÓN
“ANTONIO PEREIRA”

1

ANTONIO PEREIRA

Y

EL ARTE DE NARRAR

RICARDO SENABRE

Senabre, Ricardo

Antonio Pereira y el arte de narrar / Ricardo Senabre : [prólogo José Enrique Martínez Fernández] . -- [León] : Universidad de León : Fundación A. Pereira [2011]

96 p. ; 16 cm. – (Breviarios de la Fundación “Antonio Pereira”; nº 1)

Texto de una charla impartida por Ricardo Senabre a finales del año 2010 sobre los cuentos del escritor berciano.

ISBN 978-84-9773-585-8

1. Pereira, Antonio, 1923-2009-Crítica e interpretación.
2. Narración-Arte de escribir. I. Martínez Fernández, José Enrique. II. Universidad de León. III. Fundación A. Pereira. IV. Serie: Breviarios de la Fundación “Antonio Pereira”; nº 1. V. Título

821.134.2 Pereira, Antonio 1.07

82-3:808.1

808.1:82-3

ISBN: 978-84-9773-585-8

Depósito Legal: S. 1.315-2011

Imprenta Kadmos

Salamanca 2011

ÍNDICE

Prólogo	9
Ricardo Senabre. <i>José Enrique Martínez</i>	11
Un escritor plural	19
Cuento y poema	25
Finales abiertos	35
Historia, anécdota	47
Cajas chinas	53
Las palabras y la oralidad	61
Un punto de vista	73
El fondo de la historia	79

PRÓLOGO

La Fundación Antonio Pereira, vinculada a la Universidad de León, viene realizando distintas actividades desde el año 2009. Contábamos en sus comienzos con la asesoría del propio escritor que, sin embargo, falleció el 25 de abril de dicho año, si bien con la satisfacción de ver cumplido su deseo de contar con una sede fija para la Fundación, ubicada en una sala especial de la Biblioteca «San Isidoro», en el *campus* universitario. La Fundación, en la que Antonio Pereira había gastado sus empeños últimos, tuvo que seguir su camino sin la presencia atenta y grata del escritor.

Entre las actividades llevadas a cabo ocupan lugar sobresaliente las charlas o conferencias im-

partidas por distintas personas, en relación con la literatura o específicamente con la obra de Antonio Pereira, seguidas fielmente por un público interesado. Una de esas charlas, sobre los cuentos del escritor berciano, fue impartida por Ricardo Senabre a finales del año 2010 con el título «Antonio Pereira y el arte de narrar». Con el texto de su conferencia iniciamos esta colección de «Breviarios de la Fundación Antonio Pereira».

RICARDO SENABRE

Pocas personas pueden recibir el apelativo de «maestro» con la propiedad con que lo atribuimos a Ricardo Senabre. Don Ricardo es, en efecto y por encima de todo, un maestro en el sentido más hondo de la palabra; y así es considerado tanto por aquellos que gozaron directamente sus enseñanzas como por aquellos que nos hemos nutrido de su sabiduría en el campo de la teoría y la crítica literaria principalmente. La conferencia, impartida bajo el padrinazgo de la Fundación y que ahora puede leerse en este libro, fue y es una muestra más del saber que don Ricardo ha ido prodigando generosamente sobre miles de alumnos directos—que han contado con su palabra oral, en clase, en cursos y conferencias— o indirectos, a través de sus escritos. Estas palabras prologales deberían termi-

nar aquí, pero, tal como se me ha pedido, añadiré una breve presentación del maestro que acompañe a sus palabras.

Ricardo Senabre ha sido Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca; antes lo fue de Gramática General y Crítica Literaria en las Universidades de Granada y Extremadura. Cuando esta última Universidad fue creada, Ricardo Senabre fue llamado para ponerla en marcha. Fue, en efecto, el primer decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Extremadura (1974-1983). Su impagable esfuerzo mereció reconocimientos oficiales, estando en posesión de la Medalla de Extremadura, máxima distinción que concede la Asamblea de la Comunidad Autónoma, y de la Medalla de Oro de la Universidad de Extremadura, las dos concedidas por unanimidad; el Ayuntamiento de Cáceres, por su parte, le otorgó el título de Hijo Adoptivo.

En su labor universitaria, al esfuerzo de las clases ordinarias habrá que añadir la dirección de me-

dio centenar de tesis doctorales y la impartición de cursos y conferencias en numerosas universidades y centros culturales de ámbito nacional e internacional. Sus trabajos de investigación sobre temas de su especialidad han aparecido en las revistas de mayor rango científico no sólo de España, sino también de Francia, Alemania, Estados Unidos, Holanda y algunos otros países.

Autor de más de veinte libros, podemos citar títulos que han sido modélicos para trabajos posteriores de estudiosos y doctorandos, como *Lengua y estilo de Ortega y Gasset* (1964), que sigue siendo un estudio capital, *La poesía de Rafael Alberti* (1977), *Gracián y «El Crítico»* (1979), *Literatura y público* (1986), presidido por esta idea directriz: «el hecho de que una obra artística pueda ser como es porque su autor, deliberada o inconscientemente, ha tenido en cuenta el carácter, los gustos o las apetencias de sus posibles receptores»; si pensamos que tal idea comenzó a gestarse algunos lustros antes (en 1971 había publicado el artículo titulado «El influjo del

público en la estructura de la obra literaria») podemos decir que Senabre se adelantó en años al interés de la teoría literaria española por la instancia receptora. Otros libros suyos son *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez: poetas del siglo XX* (1991), *El Retrato literario* (1997), en el cual recorre la teoría antigua y medieval sobre el retrato y selecciona abundantes textos que constituyen, en su conjunto, una serie diacrónica que permite estudiar la técnica del retrato en cada época y su evolución a lo largo de la historia de nuestras letras; *Estudios sobre Fray Luis de León* (1998), que recoge distintas aproximaciones a la poesía del agustino (en 1978 la Universidad de Salamanca había publicado *Tres estudios sobre Fray Luis de León*, incorporados al nuevo libro, que añade tres estudios más, publicados también anteriormente), las cuales representan una visión profunda y aguda del sabio agustino, sobre todo en su faz de poeta, visión muy aprovechada por la crítica posterior; *Capítulos de historia de la lengua literaria* (1998) es libro que agrupa una veintena de trabajos que abarcan una amplia etapa temporal, de

1965 a 1998, y que suponen una valiosa aportación a la historia de la literatura en una de sus vertientes menos atendidas, los usos artísticos del lenguaje, con apartados sobre la lengua literaria y la lengua coloquial, el humor y el lenguaje, métrica y sintaxis, y sobre el uso creativo de la lengua en autores concretos, de Fray Luis y Gracián a Arniches, Ortega, Gómez de la Serna, Blas de Otero y otros autores; *Claves de la poesía contemporánea* (1998), nueva recopilación de artículos publicados previamente en revistas especializadas, pero con una metodología común, que consiste en utilizar siempre los textos como punto de partida, con capítulos sobre Bécquer, Martí, Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Machado, Rubén Darío, Vallejo, Alberti, Lorca, Otero, Brines y algunos otros; *Metáfora y novela* (2005), recoge las lecciones de un curso de doctorado en Nueva York, al amparo de la Cátedra Miguel Delibes; el libro nos hace ver el origen de la novela no en la épica o en la antigua epopeya, como tradicionalmente se ha considerado, sino en la historia, concretamente en los materiales desechados por

la historia cuando depuró los elementos espurios (fabulaciones, mitos, sucesos imaginarios...), señala los beneficios que supuso la imprenta para el nuevo género, los caminos que fue explorando a lo largo del tiempo, hasta abocar a la «novela metafórica», es decir, la novela como relato de una metáfora, con el análisis magistral de *El Jarama*, entendida como desarrollo narrativo de la metáfora tradicional de la vida como río.

No son estos los únicos libros de Senabre, autor también de obras como *Escritores de Extremadura* (1988) y *Cinco estudios Canarios* (2009). A su copiosa bibliografía, con cientos de artículos en las más diversas revistas especializadas nacionales e internacionales, ha de añadirse su presencia en las actas de los muchos congresos en los que participó como ponente y sus ediciones de clásicos (Fray Luis, Cristóbal de Mesa, Zorrilla, *Traidor, inconfeso y mártir*) y contemporáneos (Unamuno, *Obras completas*, Valle-Inclán, *Martes de carnaval*, Pío Baroja, *Zalacaín el aventurero*, Ortega y Gasset, *Espíritu de la letra*, Eugenio Frutos...).

A esta ingente labor, han de agregarse, en otro ámbito, sus numerosos trabajos de crítica literaria y sus colaboraciones en diversos periódicos nacionales: más de un centenar de artículos en *ABC*, *El Sol* y *La Razón* y más de un millar de reseñas de narrativa contemporánea en *El Cultural* de *El Mundo*, donde sigue colaborando en la actualidad.

Además de las distinciones ya mencionadas (Medalla de Extremadura y Medalla de Oro de la Universidad extremeña), Ricardo Senabre ha sido honrado también con la Medalla de Honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y la encomienda de Alfonso X el Sabio, y es *Doctor honoris causa* por la Universidad de Las Palmas. Es, asimismo, miembro permanente del jurado en el Premio «Príncipe de Asturias» de Comunicación y Humanidades.

Pero yo quiero considerarlo finalmente, para acabar como empecé, un maestro de todos aquellos que nos hemos acercado de una u otra forma a sus saberes: un maestro reconocido, en cuya la-

bor se imbrican filología, teoría y crítica literarias, un maestro que sabe transmitir sus conocimientos, algo consecuente con el placer de la lectura que brota de su palabra, oral o escrita, aunque se trate de textos arduos y complejos; porque un aspecto fundamental del maestro es tomar el texto como punto de partida y de llegada (en este sentido, sus comentarios de textos literarios son ejemplares), evitando que los conocimientos teóricos se disipen hacia la mera abstracción; acaso por esta razón le haya preocupado, en el ámbito teórico, la lectura, el público y la comunicación literaria; por otro lado, la sabiduría del maestro abarca todas las épocas y todos los géneros de nuestra literatura, mostrándose además abierto a los nuevos géneros que pueden surgir de ámbitos como el cine o el mundo digital. De ahí el honor que representa para esta colección el hecho de que su primera entrega esté firmada por don Ricardo Senabre, el maestro.

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ

UN ESCRITOR PLURAL

En el número 38 de la revista *Espadaña*, correspondiente a 1949, un poeta principiante, que sólo había dado a conocer algunos versos en los programas de ferias y fiestas de Villafranca del Bierzo, publicaba tres sonetos que llevaban como título general «Poemas del estío» —lo que hacía sospechar que se trataba de anticipos de un libro en gestación o ya concluido— y que parecían revivir aspectos de un proceso amoroso en diversos episodios: el recuerdo de la persona amada y distante («Sed en los labios»), los primeros encuentros asociados a ceremonias religiosas («Misa de doce») o la resignación ante las forzosas e insuficientes conversaciones telefónicas para suplir o compensar la separación («Dos, uno, siete, siete...»). El

carácter de tanteo, de experimentación y aprendizaje de estos versos primerizos se revela en el hecho de que los tres sonetos presentan tres modalidades diferentes de rima en los tercetos. El joven y desconocido poeta se llamaba Antonio Pereira, y había nacido en Villafranca del Bierzo en 1923. Después de su aparición en *Espadaña* publicaría otros textos poéticos en revistas como *Alba* y *Claraboya* o en periódicos como *Diario de León*. Pero estos años son, sobre todo, los de su instalación profesional (1949), al margen de los estudios de Magisterio que había cursado, y su matrimonio (1951). Es de suponer que, aunque con menor intensidad, siguió cultivando la literatura, y no sólo mediante colaboraciones periodísticas en *Atalaya*, *Diario de León* o *La Vanguardia*, algunas de las cuales se recogerán en el volumen *Reseñas y confidencias* (1985). En efecto: la vertiente propiamente literaria está ya acreditada por la publicación en 1957 de un primer cuento («Cuento de Nochebuena», en *Diario de León*) y, posteriormente,

de dos libros de poemas: *El regreso* (1964) y *Del monte y los caminos* (1966). La orientación que podríamos calificar de oscilante entre poesía y narración se plantea con la publicación en 1967 de un volumen de cuentos, titulado *Una ventana a la carretera*, avalado por el premio «Leopoldo Alas». Pereira continuará luego escribiendo poesía, con libros como *Dibujo de figura* (1972), y reunirá todo lo escrito en dos volúmenes recopilatorios: *Contar y seguir, 1962-1972* y *Meteoros. Poesía 1962-2006*. En sus años primeros se había adentrado también en la novela larga, con tres títulos: *Un sitio para Soledad* (1969), *La costa de los fuegos tardíos* (1973) y *País de los Losadas* (1978). Pero no parece que la narración extensa le haya atraído después. Lo que sí ha experimentado un incremento constante es la dedicación al género breve, que acaba teniendo la primacía en la obra del autor. A partir de 1978 se interrumpirá la composición de novelas largas y la poesía irá produciéndose de manera esporádica, pero los volúmenes de cuentos se sucederán

uno tras otro y con sólo mínimos intervalos desde 1967 (año de *Una ventana a la carretera*, como se ha indicado) hasta 2007, cuando se publica *La divisa en la torre*. Y todavía pueden anotarse relatos posteriores a esta fecha, aparecidos en distintas publicaciones, el último de los cuales parece ser el cuento «Bradomín», publicado en un periódico el 26 de julio de 2008, pocos meses antes de la muerte del autor. Pereira ha justificado su permanente cultivo de un género breve como el cuento por el escaso tiempo de que ha dispuesto, por la necesidad de simultanear la escritura «con otros oficios, traslados, traqueteos por muchos ámbitos». Pero lo cierto es que hay en él una irreprimible tendencia a la brevedad, a la recreación de la anécdota única, a la concentración. Incluso su novela *La costa de los fuegos tardíos* está compuesta, como se advierte si se analiza con detenimiento, como una suma o yuxtaposición de historias distintas, cada una de las cuales podría haberse desarrollado de manera independiente con la modalidad del relato

breve. Más aún: en el volumen *Cuentos de la Cábila* (2000) se recrean distintos recuerdos de la niñez del escritor, a la manera de unas memorias incompletas y fragmentadas, pero se hace recurriendo a la forma narrativa del cuento. Y en el discurso pronunciado al ser investido como doctor *honoris causa* por la Universidad de León (2000), Pereira acudió de nuevo a la estructura del cuento narrado para evocar imaginativamente su propia vida.

CUENTO Y POEMA

La obra narrativa de Antonio Pereira se halla, pues, esencialmente en sus cuentos y relatos breves. Es en este terreno donde se encierra el Pereira más genuino y personal, y también el que ha dejado más modelos imitables, más huellas persistentes en otros escritores. Ahora bien: el cuento, ese relato de pocas páginas —de poquísimas, en ocasiones— presenta especiales dificultades para quien lo cultiva. Obliga a economizar, a no contar por extenso, a sugerir más que a declarar, a dar la esencia de una historia y no sus pormenores. La novela puede demorarse en detalles múltiples, acumular datos e informaciones sobre lugares y personajes. Cuando Tolstoi narra la batalla de Borodino en *Guerra y paz*, el lector no tiene otra

misión que absorber las informaciones, porque el cuadro que se le ofrece está completo hasta en sus más pequeños detalles. Y algo parecido sucede cuando Galdós dedica los primeros capítulos de *Fortunata y Jacinta* a contar minuciosamente los antecedentes de las familias Santa Cruz y Arnáiz, de donde surgirán algunos de los personajes centrales de la novela. O léanse, si se prefiere, las abundantes páginas que Victor Hugo dedica a la descripción pormenorizada de París y sus monumentos a lo largo de todo el libro III de *Nôtre-Dame de Paris*. En cambio, el escritor de cuentos opera con otros criterios. Narra con sobreentendidos, multiplica las elipsis, elimina todo aquello que no es rigurosamente esencial en la superficie del discurso y obliga así al lector a colaborar en la lectura reconstruyendo o completando mentalmente los datos omitidos o enunciados a medias con el fin de devolverlos al lugar que ocupan en la historia. En este sentido, el cuento se aproxima con frecuencia al poema bastante más que a la

narración propiamente dicha, lo que explica que puedan existir cuentos brevísimos de igual modo que hay poemas intensos y repletos de significados cuya extensión se reduce a unos pocos versos, potenciados extraordinariamente por el uso de diversos recursos compositivos. Recordemos, a título de ejemplo, el estribillo con que da comienzo un villancico anónimo del siglo XVI:

Míos fueron, mi corazón,
los vuestros ojos morenos.
¿Quién los hizo ser ajenos?

Es evidente que se trata de una queja amorosa, provocada por una desposesión sentimental. La disposición de los versos permite reconstruir mentalmente un proceso, desde un tiempo pasado en que los «ojos» —representación de la voluntad y el afecto de la persona evocada— fueron «míos», es decir, estuvieron vinculados al sujeto enunciador, hasta un presente en que han pasado a ser «ajenos», entregados a una tercera persona. La distan-

cia temporal entre la felicidad recordada y la amargura actual se marca gracias a la colocación de las palabras claves «míos» y «ajenos» al comienzo y al final del enunciado, como puntos extremos de ese proceso cuya duración puede imaginar libremente el lector. Además, los estribillos de tres versos en un villancico obligan a dejar forzosamente uno de ellos sin rima. Aquí es el primero, con lo que se produce un curioso fenómeno. Por una parte, el primer enunciado sintáctico liga como un todo los dos versos iniciales, plasmando así el recuerdo de la época dichosa en que el *yo* y el *tú* (representados por «míos» y «vuestros») formaban parte de una unidad, mientras que la rima une el segundo verso y el tercero («vuestros» y «ajenos») para representar la situación actual, en la que el *yo*, el sujeto lírico del poema, queda alojado en el verso inicial, suelto y, por decirlo así, sin compañía. La sintaxis sintetiza el pasado y la métrica el presente, gracias a una concentración expresiva y a una economía magistral de medios que hacen del texto

una portentosa obra poética. Como es obvio, lo que se transmite al lector u oyente no depende únicamente de los significados léxicos. Este modo de proceder, de decir más de lo que dicen las palabras, se da como propio en el territorio de la lírica. Con otros recursos, es lo mismo que sucede en un breve poema de Antonio Machado:

Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.

Una vez más, las palabras transmiten una mínima parte –y, en buena medida, engañosa– del sentido. Lo decisivo aquí, en estos versos aparentemente descriptivos, es la acumulación de vocablos con fuertes connotaciones de acabamiento y finitud (*ascuas, crepúsculo, sombra*) o con valores simbólicos muy arraigados en la tradición cultural:

el morado es el color de la aflicción, mientras que el negro representa el luto; el ciprés es un árbol funerario en los países mediterráneos, y el sueño de la estatuilla pétrea de Cupido evoca la muerte, de acuerdo con una antigua formiulación (*somnium imago mortis*). Todos los elementos puestos en juego se unen para desembocar en un final donde por vez primera se hace explícita la noción que ha estado aleteando desde el comienzo sobre los versos: una sensación angustiosa de muerte expresada más por los valores connotativos de las palabras que por sus significados estrictamente léxicos.

Pues bien: éste es también con gran frecuencia el recurso esencial de las narraciones breves. El cuento sugiere, apunta, insinúa, deja entrever, plantea situaciones, leves anécdotas, flecos o jirones de historias posibles que nosotros, como lectores, podemos, si lo deseamos, completar con nuestra imaginación, llevando la historia más allá de los límites impuestos por las páginas que la contienen. Incluso puede suceder que los datos que se nos ofrecen

dejen sin aclarar explícitamente el meollo de la historia. En «Souvenirs», un hombre y una mujer están acabando de ordenar la tienda que se disponen a inaugurar. Es evidente que son inmigrantes, expatriados que tratan de abrirse paso a una nueva vida y que dejan atrás una historia penosa de la que nada se nos cuenta, pero su desaliento es suficiente para suponer lo peor y despertar esa mirada compasiva con que Pereira contempla las pobres gentes que a menudo irrumpen en sus relatos. En «El atestado», sabemos que un camionero ha sido detenido, al parecer acusado de la violación de una menor, pero no está claro si hubo también un delito más grave. Salvando las distancias, se trata de un procedimiento narrativo similar al experimentado por Alain Robbe-Grillet, acaso el novelista más representativo del que se llamó *nouveau roman*, en novelas como *Le voyeur*, donde la narración va desarrollándose en círculos, con alusiones y datos reiterados, pero dejando sin aclarar, como si fuera un jeroglífico, el dramático suceso que constituye

el punto central de la historia. En el cuento —y, sin duda, en los cuentos de Pereira—, hay muchos detalles, no siempre secundarios o irrelevantes, que se escamotean, y el recurso a la omisión puede afectar a ciertos aspectos básicos de la historia narrada, como el desenlace. En ocasiones, el autor reserva para la última línea del cuento la solución del asunto planteado, como sucede con frecuencia en la estructura de un soneto barroco. Así, en «Rabanillos» se juega con los misteriosos desplazamientos periódicos del personaje a Ponferrada y se especula con la posibilidad de que tenga allí relaciones ocultas con alguna mujer, hasta que la línea postrera del relato desvela súbitamente la realidad. Algo parecido ocurre con la frase final de «Los brazos de la i griega» —que proporciona al relato una inesperada dimensión fantástica que su desarrollo no parecía augurar—, o con la explicación última que aclara el misterio planteado en «Truman Capote cuenta un cuento». En estos casos, la cercanía que se establece entre el imprevisto desenlace y el de algunos finales poemáticos es indudable. No hay más que

recordar, entre muchísimos ejemplos posibles, la estructura que presenta un conocidísimo soneto de Lope de Vega:

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso...

A lo largo de trece endecasílabos van sucediéndose en yuxtaposición formas verbales y atributos que se aglomeran sin que el lector adivine hacia dónde se encamina el torrente de sensaciones, muchas de ellas contrapuestas, que las palabras van acumulando en el soneto. El flujo se interrumpe bruscamente en el verso 13 para dar paso al endecasílabo final, que ofrece la clave significativa de todo lo anterior: «Esto es amor; quien lo probó lo sabe». Es como un enigma que llevase incluida, a manera de apéndice, la solución. Así, obedeciendo a un principio compositivo análogo, se organizan algunos cuentos de Pereira.

FINALES ABIERTOS

Es una técnica frecuente en la modalidad cuentística, estimulada por la necesidad de comprimir la historia, dejar en penumbra el final, sin hacerlo explícito, procedimiento que en una estructura narrativa extensa resultaría insólito, salvo que se tratase de un texto marcadamente experimental. La inexistencia de un desenlace claro, sustituido por un final abierto, que deja el camino expedito a distintas interpretaciones, es una de las técnicas compositivas más características en los cuentos de Antonio Pereira. El escamoteo del desenlace que el hábito de la lectura parece exigir se convierte en una palanca que nos impulsa a continuar la historia por nuestra cuenta, ya fuera del texto. Recordemos, por ejemplo, lo que sucede en el cuento

titulado «El vuelo». El narrador se encuentra en un avión con destino a París —desde donde tendrá que enlazar con otro a Estrasburgo—, sentado junto a una desconocida con la que intercambia algunas palabras durante el vuelo. El narrador le cuenta el motivo de su viaje: es juez y acude a Estrasburgo para asistir a un congreso de juristas al que ha sido invitado. De la mujer, en cambio, nada sabemos salvo que es francesa y realiza con frecuencia este viaje. El narrador analiza en silencio a la dama, atractiva, bien vestida y perfumada. Y cuando el avión está a punto de aterrizar, la mujer dirige al hombre la pregunta con que se cierra el cuento: «Yo estoy sola y tengo unas horas libres. ¿Quiere usted descansar en mi apartamento de Neuilly?». No hay más, y el lector puede pensar lo que quiera, es decir, si el narrador acepta o no la invitación, prolongando así el cuento más allá de sus límites textuales. Esta es una posibilidad: confiarlo todo a la intuición del lector, o a su posible identificación con el personaje, que lo llevaría a

imaginar un desenlace u otro en función de lo que él, en esa situación posible, hubiera deseado.

Pero también puede volver atrás, buscando en las páginas anteriores indicios que le permitan conjeturar un final u otro con algún apoyo. Y claro está que hay pistas, detalles que, desperdigados por el texto, habían pasado tal vez inadvertidos y que ahora, debidamente relacionados, revelan su importancia, porque cada elemento del relato está incrustado en él, como en un mecanismo, para desempeñar una función precisa. Así, entre los pensamientos del narrador durante el vuelo figuran los recuerdos de su boda y de sus hijos, y en su conversación declara ser experto en derecho matrimonial. Su vecina de asiento le confiesa que el juez le parece «interesante» y comenta maliciosamente: «No será usted de esos jueces que meten en la cárcel a las parejas que se acarician». Le anuncia también que, a causa de la huelga que ha obligado a suprimir vuelos, el juez deberá esperar varias horas en el aeropuerto de París. Poco antes

del aterrizaje —leemos— «la pasajera se levantó [...] y definitivamente tenía un cuerpo esbelto, flexible como en un anuncio fugaz. Volvió de retocarse y traía un aire como de libertad contagiosa, la boca franca y saludable». ¿No son todos estos detalles signos premonitorios que anticipan la invitación final y sugieren cómo puede resolverse? Lo que sucede es que, como en los relatos de misterio, los hechos no se enuncian directamente, sino que es preciso deducirlos de las pistas que salpican el texto. Algo parecido ocurre en el cuento «La espalda de Elisa», donde el adolescente Ramón, recién llegado al pazo familiar, cumple con el rito de darle masajes en la espalda a su prima Elisa, algo mayor que él, que lo trata con irónico desparpajo mientras, tumbada pudorosamente boca abajo y con la espalda desnuda, se somete a los movimientos terapéuticos de Ramón. Sólo que en esta ocasión, en lugar de cubrirse y marcharse como otras veces, dice inesperadamente: «Ahora me lo vas a hacer por delante, maragatín». El po-

bre muchacho se sobresalta y, antes de que pueda reaccionar, el cuento concluye: «Pero ya la prima Elisa se estaba dando la vuelta, despacio, despacio». No hay más, y de nuevo el lector puede imaginar a su gusto el desenlace omitido, aunque lo más recomendable es que vuelva atrás, que se convierta en un lector activo y que busque en el texto, porque los hay, los indicios que apuntan hacia ese final escamoteado, que lo anuncian indirectamente. Incluso ciertas frases cuyo significado parecía nítido cobran ahora un aire equívoco. La mañana en que aparece Elisa en la habitación de Ramón anota el malicioso narrador: «Elisa no llevaba más ropa que un mantón de seda envolviéndola. Ya se sabe a lo que venía Elisa». El lector, que al principio podía haber pensado que Elisa venía a recibir el habitual masaje —lo que justificaría su escueta indumentaria—, comienza a dudar. ¿A qué venía Elisa? ¿A someterse como otras veces al masaje, sin más? ¿A perturbar, también sin más, a su primo? ¿A establecer una relación más compleja con

el adolescente? De la respuesta que el lector elija se desprende una imagen u otra de Elisa que la imaginación puede libremente desarrollar, construyendo de este modo una especie de cuento paralelo que los datos del actual, con su deliberada ambigüedad, facilitan.

Tampoco se narra el desenlace de «Una semana y un día», donde el personaje, un alevín de escritor, duda entre aceptar una invitación para publicar en una revista importante que le proporcionaría notoriedad o hacerlo sin gratificación alguna en una publicación modestísima a la que le empuja una amante ocasional. Y en el cuento «El hilo de la cometa», un hombre y una mujer desconocidos coinciden casualmente despidiendo a sus respectivos cónyuges que van a viajar en avión y vuelven juntos del aeropuerto en el automóvil de él. El relato concluye cuando ambos convienen en detenerse en una cafetería para tomar algo. No hay desenlace explícito. ¿Ocurrirá algo entre ellos? De nuevo es el lector el que decide y quien debe bus-

car pistas o sugerencias en las brevísimas páginas que preceden al abrupto final. Pero hay algo más, y muy significativo. El narrador, que ha decidido llamar convencionalmente Juan al personaje masculino, abandona el relato en tercera persona y se identifica con el sujeto: «Si esta historia la estuviera escribiendo un novelista o un guionista de cine, terminaría de otra manera. Yo soy Juan y sé cómo acaban en mi vida las aventuras». Frente a los desenlaces explícitos de la narración novelesca o cinematográfica, el autor de cuentos proclama su derecho a operar con finales brumosos, lo que permite al lector participar a su manera en la reconstrucción de la historia narrada. Cuando el cuento presenta en su interior otro relato, el procedimiento puede darse de igual modo. En «Mientras viene el trenillo», la historia que podemos calificar de principal se centra en la situación de unas personas que aguardan la llegada del ferrocarril. Entre ellas se encuentra un matrimonio con su nieta. Al contemplar las vías, Rosa, la mujer, evoca su ju-

ventud, cuando acudía con las amigas a la estación para contemplar la llegada del tren de Galicia, y también los días en que el tren comenzó a llegar repleto de soldados que iban al frente. Con uno de ellos mantuvo Rosa durante los minutos de parada una brevísima y esperanzadora conversación, que concluyó con la marcha del militar y su promesa de escribirle. Pero la carta nunca llegó, y los pensamientos actuales de Rosa discurren así:

La historia verdaderamente no tenía final. Estaba segura de que al soldado lo habían matado antes de que le dieran papel de escribir, ella estaba mona con su blusa y sus medias, tenía una cintura muy fina y obediente, él hubiera escrito sin falta en aquel papel de escribir que vendían con cuatro carillas y los colores de la bandera y viva esto y viva lo otro, pero tenía que haber muerto porque ella en seguida presintió que debía recordarlo como en una foto ovalada y de color marrón descolorido de las que se cuelgan de las paredes de las casas, aunque algunas noches...

Esta historia dentro de otra historia, que suscita al cabo de muchos años el recuerdo de lo que pudo haber sido y no fue y descubre un recóndito hueco sentimental del personaje, es también apta para que el lector imagine libremente una razón que explique el silencio del soldado, e incluso una invitación a forjarse otra historia posible acerca de lo que podría haber ocurrido en el caso de que a Rosa le hubiera llegado la carta prometida. Hay en los cuentos de Pereira muchas más aplicaciones extremadamente sutiles de este principio según el cual, como de hecho sucede en la vida, no siempre logramos conocer el final de una historia, porque la realidad nos llega a ráfagas, incompleta, mutilada por falta de información o confusión de perspectivas. Incluso puede ocurrir que el narrador confiese su ignorancia acerca de algunos aspectos de la historia que relata, como leemos en «Aventura de un fabricante de madreñas», en cuyas últimas líneas declara:

El que cuenta esta historia no sabe los pasos de la vuelta a casa y la venida a menos del fabricante de madreñas, que no reaparece hasta muchos años después, en la fonda flora de esta ciudad.

No se trata, pues, de algo que pertenezca únicamente al ámbito de la literatura, sino que se da en nuestra experiencia cotidiana. Y con esa experiencia, vivida o incorporada al recuerdo mediante el conocimiento de experiencias ajenas, puede contar el narrador dejando que el desenlace sea un final evasivo, como en «La barbera alemana», donde se cuenta la historia de una extranjera que, recorriendo el camino de Santiago, llega a una localidad provinciana y acaba por instalarse allí y trabajar en diversos menesteres hasta hacerse cargo de la barbería del pueblo, tarea que desempeña con el beneplácito de todos. El brusco final se produce cuando dos individuos alemanes entran en la barbería, la detienen y la esposan. Y el narrador sólo anota escuetamente: «Así salió en

las fotografías de sucesos, junto a esos horrores de Düsseldorf que cuesta trabajo leer». Corresponde al lector asociar estas palabras a vagos recuerdos de noticias sobre sucesos truculentos que arrojen una luz súbita sobre el personaje. Pero incluso en este caso algunos datos de su vida en el pueblo pueden releerse como claves anticipatorias, como las líneas en que se menciona que la alemana trabajó algún tiempo en la carnicería, donde «daba gusto la decisión con que cortaba los filetes sangrantes y los aplanaba con el hacha». Lo literario no consiste en inventar algo distinto de lo real, sino en transformarlo mediante un tratamiento específico, representado por el estilo narrativo que da cuerpo al texto, en virtud del cual lo que, en efecto, es algo común y consabido aparece ante nuestros ojos como nuevo e insólito. He aquí el resorte fundamental por el que la vida se transforma en literatura.

HISTORIA, ANÉCDOTA

Antes de seguir adelante, convendrá traer a colación las ideas del propio Antonio Pereira acerca de la modalidad de relato que llamamos cuento, tal como él mismo las expuso en el prólogo a una antología de sus piezas aparecida en 1999 y titulada, muy significativamente, *Me gusta contar*. Es una especie de humorístico decálogo cuyos dos primeros preceptos dicen así: «1. Lo primero es tener una historia que contar. Sin esto, nada. 2. Hay que profundizar en ella, que no se quede en anécdota, chascarrillo, ocurrencia». Tener una historia... Hay un cuento brevísimo de Pereira –lo que ahora se denomina un microrrelato– que puede ilustrar muy bien esta receta. Se titula «Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos». En él,

Pepín Ramos está sentado a la mesa de una taberna provinciana, meditabundo ante una hoja de papel y, como escribe el narrador, «haciendo su papel de poeta inspirado», aunque «nunca se le haya visto una página terminada». Añade el narrador:

Vino un parroquiano de la taberna con la alegría lúcida de los primeros vasos, y físgó el renglón que campeaba en la hoja: *Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos*. El verso hermoso, todavía único, con que iba a arrancar el poema. El parroquiano suspiró:

—Es un buen empiece, Pepín. Pero ahora qué.

Aquí, con estas palabras, concluye el escueto relato. ¿Qué deducir de él? Una frase de arranque —en verso o en prosa— es, como tal, insuficiente por sugestiva o eufónica que se nos antoje. Porque falta lo esencial, la historia. Paradójicamente, sobre este asunto del texto que no avanza por falta de meollo, Pereira construye —o, quizá más exactamente, sugiere— una historia elíptica que

debemos completar y que sí tiene enjundia, además de ser un esbozo de la rutinaria y parálitica vida provinciana, con sus ratos ociosos de taberna, sus días alicortados y sin horizontes, su poeta local, casi siempre más proclamado que inspirado... Por cierto que este tipo, el del escritor provinciano estéril, asoma en otros relatos del autor, como «Una semana y un día» o el titulado «Así empezó Lourido», que arranca con estas palabras: «Una vez estaba en la tertulia Paco Lourido, escritor de mucha obra inédita...». En otras ocasiones, el autor ironiza sobre la supuesta dificultad que supone encontrar o inventar historias interesantes. En un brevísimo cuento, titulado «Picassos en el desván» hay un novelista que acude en busca de inspiración a una vieja ciudad, famosa por ser «prometedora de fabulaciones», y casualmente encuentra una noticia en un periódico en la que se habla de tres picassos aparecidos en el desván de la casa de un párroco de pueblo que acaba de fallecer y que los había adquirido en 1920 con el producto de la

venta de unas casas de su propiedad situadas en un barrio de mala nota que el obispo le obligó a vender. El párroco viajó a París y allí compró las obras por 28.000 pesetas. Paralelamente a la enumeración de estos datos de la noticia periodística, el narrador va ampliándolos imaginativamente con sugestivas reflexiones acerca del viaje del párroco a París (con su descubrimiento de los hoteles con agua corriente y bidé, las pujantes corrientes artísticas de la época en la capital francesa, el mítico Moulin Rouge), para concluir con estas palabras: «Y el novelador ni caso, busca que buscarás argumento para una novela río». En no más de veinte líneas, el autor ha embutido tres historias. La primera es la del innominado novelista que viaja a lugares exóticos para encontrar historias novedosas que contar, pero no se percata siquiera de las posibilidades que ofrece una noticia periodística provinciana; la segunda es la historia del párroco viajero tal como se ofrece sintéticamente en los datos del periódico; la tercera, la del narra-

dor que cuenta, abarcándolas, las dos historias e imagina cómo los hechos, sin más que desarrollar y amplificar algunos detalles apuntados en el periódico, son suficientes para escribir una narración extensa, porque la novela puede partir de la realidad circundante si logra ampliarla, profundizar en ella y trascender la anécdota mínima que fue su embrión. A pesar de su brevedad y de su aparente sencillez, el cuento es de una notable complejidad, y deja una vez más en el aire, mediante el habitual recurso del final abierto, la posibilidad de que el lector complete o recree, además, la historia imaginando las andanzas del párroco pueblerino en la capital francesa, o tal vez conjeturando la razón por la que poseía aquellas casas que el obispo le había hecho vender.

CAJAS CHINAS

Nos hallamos ante el procedimiento de las llamadas cajas chinas: una historia que encierra otra historia, y ésta otra más... La historia de un encuentro o una reunión de varios personajes en el transcurso de la cual alguno de ellos relata otra historia que tal vez encierra otra, la costumbre de insertar un breve relato en el interior de otro más amplio, la acumulación de anécdotas, en suma, dentro de una misma unidad textual, recuerda el encadenamiento de narraciones de un filandón, aunque, como ocurre con casi todas las prácticas narrativas, el procedimiento asoma ya en el *Quijote*, y ha sido utilizado en la novelística posterior en numerosas ocasiones, con ejemplos tan marcadamente barrocos como el que ofrece la extensa no-

vela *Manuscrito encontrado en Zaragoza* del conde polaco Jan Potocki (*Manuscrit trouvé à Saragosse*, 1804-1805), donde el oficial de la guardia Valona Alphonse van Worden viaja desde Sierra Morena a Madrid y en el camino va encontrándose con personajes pintorescos, como Avadoro, jefe de los gitanos, el geómetra Pedro Velázquez, el falso ermitaño, y ladrones, inquisidores y adivinos, muchos de los cuales cuentan historias propias o ajenas, algunas de corte fantástico. Naturalmente, tal complejidad no se halla en los breves relatos de Pereira, pero sí la técnica de inscribir un relato en otro mediante artificios diversos. Así, en «La boda de Delfina», la historia del casamiento de esta mujer, que parece el motivo principal del cuento, encierra otro, centrado en la figura del sacerdote don Antonio, que es en realidad el objetivo esencial del narrador. «Cuento en la escuela de Letras» narra cómo un escritor —que, como en otros casos, parece una contrafigura del propio autor— se dispone a dar una conferencia sobre el cuento en

la que, al mismo tiempo, relata una historia dentro de la cual hay otra. En «Las erotecas infinitas» se practica de manera magistral esta inserción de unas historias en otras, este encadenamiento reiterado de los mismos motivos que podría no tener fin. Por algo el cuento está encabezado, a manera de lema, por unas líneas que parecen un anuncio de la llamada literatura fractal:

Aquel bote de leche condensada y en su etiqueta un niño que sostiene un bote de leche condensada donde la etiqueta tiene al mismo niño con el mismo bote de leche condensada en la mano cuya etiqueta...

Otras veces, Pereira renuncia a incrustar un cuento en otro, pero mantiene la multiplicidad, ya que el relato principal se abre con el enunciado esquemático de varias historias posibles de las que luego se elegirá una. Ocurre, por ejemplo, en el cuento que lleva por título «El sedentario», donde, una vez más, el autor ironiza sobre la cantidad de temas que ofrece a la literatura narrativa la vida

cotidiana y a los que parece imposible atender. El relato comienza así: «Cuando uno cae por esta ciudad le es difícil escoger entre tantas historias. Con frecuencia son de tipos solteros». Y después de esta sorprendente afirmación enumera de modo esquemático los casos de varios solteros de la localidad, cada uno de los cuales podría dar origen, sin duda, a una historia diferente y original, dados los insólitos detalles que se apuntan. Existe, por ejemplo, el soltero que «se ha pasado la vida mareando a los del Registro de Patentes y Marcas con inventos que nadie iba a fabricar nunca», o bien el soltero que «se suicida todos los meses» (y, como no se ofrecen más detalles, el lector se queda intrigado tratando de imaginar esa vida posible), así como otro soltero peculiar, que ha establecido una pintoresca costumbre:

Vive en un palacio venido a menos y cuando las rentas le bajaron a la mitad prefirió vivir bien un día de cada dos, y el día que no le toca vivir se queda en la cama.

Adivinamos en cualquiera de estos tipos, esbozados con el toque humorístico que Pereira suele imprimir a sus criaturas, una atrayente figura narrativa que podría tal vez vertebrar un relato de inesperada novedad. Pero ninguno de ellos será el protagonista del cuento que arranca con esta especie de rápidas «fotografías al minuto». El autor los abandona, los deja simplemente mencionados y a la intemperie, tal vez como generosas sugerencias o invitaciones para que cualquier lector —o escritor— escaso de ideas aproveche alguno de sus tipos para desarrollarlos narrativamente. La historia de «El sedentario» se centra en otro personaje —soltero también, como no parece necesario aclarar— que ha muerto sin hacer testamento. Muchas de las narraciones de Pereira contienen, pues, varias en una, aunque aparezcan simplemente apuntadas, sugeridas mediante rápidos bosquejos que no van a más, con un derroche imaginativo que resulta difícil encontrar en nuestros escritores coetáneos. Y también puede ser que una historia,

narrada como si fuera la plasmación de un suceso real, se desarrolle despertando ecos de otras historias leídas o escuchadas que el narrador se encarga de ir consignando en cada caso. En el cuento titulado «Coleccionistas de historias» se relata esquemáticamente la biografía del joven Amadeo seleccionando algunas de sus etapas vitales más significativas. Tras licenciarse en Derecho, y embebido en largas sesiones de estudio para preparar sus oposiciones a notarías, no llega siquiera a enterarse de la insurrección militar de 1936, e interpreta los estampidos y el ruido que llegan desde la calle como manifestaciones o celebraciones festivas, de igual manera —anota el narrador— que le ocurre al personaje de un cuento de Andréiev que, obsesionado por un pertinaz dolor de muelas que no logra calmar, no se percata de que por delante de su casa pasa una multitud que acompaña a Jesucristo camino del Calvario. El narrador sigue contando que Amadeo permaneció soltero por «haberse echado para atrás en el momento mismo

de la boda», igual que en el relato titulado «El encaje roto», de doña Emilia Pardo Bazán, donde, en efecto, el protagonista decide, ya en el altar, romper con su novia al advertir en ella un gesto que revela súbitamente una desconocida y reprobable faceta de su personalidad. Por último se cuenta el grotesco final de Amadeo, que murió al atragantarse con un hueso de pollo, y se recuerda que lo mismo le ocurre al protagonista de un cuento de Maupassant. Es como si la vida —aunque sea la supuesta vida de un relato de ficción— imitase a la literatura, o como si cualquier acción, cualquier suceso de la existencia estuviera ya previsto de un modo u otro en el depósito de la tradición literaria, convertida en un inacabable libro de profecías, de vidas posibles, y contuviera todo el repertorio imaginable de las acciones humanas.

LAS PALABRAS Y LA ORALIDAD

La sensación que tiene el lector de hallarse ante un artefacto primordialmente oral, concebido para ser escuchado más que leído en silencio, se acrecienta con las diversas declaraciones del narrador. El cuento «Sesenta y cuatro caballos», que recuerda una pintoresca e insólita anécdota, se cierra con estas palabras: «A los escuchadores de historias nos resulta más fácil aceptar lo enorme que lo mediano». Los «escuchadores» poco o nada tienen que ver con los lectores habituales. El valor de la palabra —y, habría que añadir, del registro oral más que del culto— es algo a lo que también se refiere el autor en una de sus «recetas» para escribir cuentos: «Si dudas entre dos palabras, elige la más clara. Si hay empate, quédate con la menos

prestigiosa». Hay un cuento, titulado «El apodo», que gira por completo en torno a una palabra que el autor omite deliberadamente y que daría la clave de la historia narrada, a propósito de un pobre hombre obligado a someterse a una urgente intervención quirúrgica que el lector deberá adivinar interpretando adecuadamente las pistas textuales, como si estuviera ante un enigma o una adivinanza. El relato concluye, amparado por el recuerdo de un verso de Baudelaire, con un guiño metalingüístico: «Un buen argumento para un cuento, sí señor. Lo que servidor no haría nunca es decir esa palabra, mejor dejarla a la complicidad del hipócrita lector, mi semejante, mi hermano».

Pero si hay un cuento donde el poder de la palabra oral adquiere categoría de tema central del relato es el titulado «Palabras, palabras para una rusa», publicado por vez primera en la *Revista de Occidente* (1985) e incorporado posteriormente al volumen *El síndrome de Estocolmo* (1988). El narrador se encuentra en Moscú, y acompaña a un grupo

de turistas argentinos a un restaurante donde también se encuentran unos rusos que celebran una jubilación. Algunos asistentes han comenzado a bailar y, animado por el licor, el narrador se aproxima al grupo de rusos e invita a bailar por gestos a una mujer que, con la aquiescencia del marido, lo acompaña a la pista. El narrador, tratando de ser amable con su improvisada pareja, le habla, sonríe, pero la mujer niega con la cabeza porque, naturalmente, no entiende nada. Pero —añade luego—

poco a poco dejó de negar y yo vi que empezaba a prenderse en el hilo de las palabras. Alguna vez me han dicho que tengo una voz grave y sonora, próxima a lo abacial [...] Luego, en el excitante ambiente del lugar bastaba una leve intención artera para que las palabras se vieran realizadas por el misterio... Sin forzar las cosas, nuestros cuerpos mortales se acercaron un poco, pero sin llegar al protagonismo.

Fue entonces cuando empecé a ser claramente consciente de mis armas. Me puse a inventar

cadencias; explotaba las pausas entre frase y frase, como se gobiernan los tiempos del amor cuando se tiene a una mujer para toda una noche hermosa.

Como la orquesta toca sin pausas e invita así a prolongar el baile y el abrazo, al narrador se le va agotando el repertorio de galanterías y acude a la recitación de textos memorizados, subrayando las frases con las modulaciones de la voz. Comienza con la Salve, sigue con la tabla de multiplicar, continúa con el romance lorquiano «La casada infiel», con poemas de Zorrilla, Garcíasol y Crémer, mientras la proximidad entre la mujer y él se hace más cálida: «Llegué a advertir que mi pareja me clavaba sus uñas afiladas al caer de los versos pares, allí donde el acento hace agudas como lanzas a las palabras». Se consigna la «respiración sofocada» de ella y la «presión solapada de las manos» que se establece entre ambos y que, cuando unos minutos más tarde va cediendo, anuncia que la magia cesa también, y la mujer, que murmura *niet*,

niet mientras se separa de su pareja, desea volver a la mesa con los suyos, como así ocurre.

Esta extraordinaria invención acerca del poder sonoro de la palabra —y, por tanto, de la oralidad—, de la capacidad de sonidos y cadencias de voz para despertar emociones sin intervención alguna de los significados, tiene un precedente en el ámbito teatral que parece oportuno recordar a fin de extraer luego algunas conclusiones. En la comedia *Celos del aire*, de José López Rubio, estrenada en 1950, hay una escena en la que Cristina, que quiere dar celos a su marido Bernardo, conviene en fingir un coloquio íntimo con Enrique, amigo común del matrimonio, sentados ambos en un sofá mientras el marido los contempla con inquietud desde el jardín, al otro lado de los cristales del salón y sin poder oír lo que dicen, ya que, además, la conversación entre Cristina y Enrique se desarrolla en voz baja. Ambos sonríen y se mueven fingiendo un comportamiento afectuoso, a sabiendas de que el marido sólo podrá guiarse por los

gestos y posturas de ambos. A falta de temas de conversación, Cristina propone a su acompañante recitar las provincias españolas. «León, Palencia, Zamora, Valladolid Salamanca...», va enumerando Enrique, y Cristina acoge sus palabras con carcajadas y réplicas que dan a entender que está continuamente sorprendida y divertida por lo que escucha y que sumen al marido en una torva inquietud. Tampoco aquí el contenido de las palabras importa lo más mínimo, pero López Rubio hizo recaer el efecto de la engañosa escena que el marido presencia desde lejos en los gestos y, sobre todo, en el tono y la cadencia de las palabras y las risas de Cristina —en la actuación de la actriz, en suma—, que producen la impresión de un coqueteo descarado desde la perspectiva en que se sitúa el afligido Bernardo. El movimiento de los actores y sus cambios de postura en el sofá tienen una importancia decisiva, mientras que en el cuento de Pereira es el sonido de las oraciones, la entonación de las palabras o el ritmo de los textos poéticos lo

que conmueve a la rusa. Es la diferencia impuesta por las características dispares de un género como el teatro, que se ve y se escucha y en el que la presencia física de los actores tiene una importancia decisiva, y la narración destinada a la lectura silenciosa, donde la corporeidad de los personajes radica únicamente en la descripción, más o menos detallada, que de ellos pueda hacer el escritor y de la figuración mental del lector al completarla.

La preferencia por los registros orales del lenguaje se manifiesta en muchas páginas de Pereira y de distintas formas. A veces, la fórmula con que arranca el relato recuerda inmediatamente los estereotipos de los cuentos tradicionales y su «érase una vez». Leemos: «Una vez estaba el novelador en una ciudad lejana...». O bien: «Una vez estaba Pepín Ramos el poeta inspirado...», «Una vez, en Moscú...», «Una vez estaba en la tertulia Paco Lourido...». O con variantes más concretas: «Era la plenitud del verano en el hemisferio austral», o «Una mañana en Madrid, cuando yo andaba...».

Por otra parte, y siempre dentro de este ámbito oral, el narrador puede apelar en el curso de su relato a un supuesto oyente, de tal manera que el cuento aparece como fragmento de una conversación, hecho subrayado por la presencia de algunos usos coloquiales, como el anacoluto: «Esta ciudad de Poniente, por si fueran rarezas lo que usted busca, le advierto que es de lo más normal». Y véase esta apelación directa en el comienzo del cuento «La ciudad visigoda»: «Usted quiere que cuente el origen de esta última moda que manda en Europa...». El relato «La barbera alemana» se abre así: «¿Se pasa usted la punta de la lengua por los labios? ¿Abre y cierra los ojos de prisa y sin poderlo remediar?». En la mitad del cuento «Un chico de la Cábila», el narrador introduce una forma apelativa: «¿Se dan ustedes cuenta, señores de la sala?» Y concluye con estas palabras: «también pensé que sin Carmencita no podría vivir, y ya ven».

El carácter oral alcanza también a determinados recursos de la prosa, como el uso en la narración de la llamada segunda persona impersonal, frecuente en el habla viva: «Dicen que estos inocentes no viven sin su fetiche, les quitas el palo y es ponerse furiosos», leemos en el cuento «La batuta», frente a la posible construcción culta «se les quita el palo y se ponen furiosos». Este uso de la segunda persona narrativa es frequentísimo: «Rodábamos [...] pero allí dentro te veías...», en «El toque de obispo». También se reitera la reproducción del discurso oral mediante la supresión de verbos de prolocución («dijo que...»), sustituidos sin más por el *que* introductorio: «Los médicos de pago, que mejor operar», se lee en «Para caballeros solventes» a propósito de las consultas de Efrén Baralla sobre sus dolores de pies. En «Mientras viene el trenillo», a María Encina «le entró de pronto una risa escandalosa, y el marido qué coño te pasa, y ella con la risa temblorosa...». En «El tendadero», el equipo cinematográfico se dispone a

abandonar la vivienda utilizada para el rodaje: «El equipo terminó de rodar. Levantaron el campo, y que a ver cualquier gasto que se hubiese causado». La misma construcción se utiliza en «El encargo», cuando unos policías acuden a buscar a Félix Rocos: «Se sorprendió cuando los dos personajes del coche le inspeccionaron y a ver si no iba a ponerse corbata». Incluso se simplifica la forma verbal mediante el uso de un infinitivo: «Sin mirarla le di las gracias, y que celebrarlo», afirma el narrador de «El ingeniero Balboa». También pueden utilizarse giros marcadamente coloquiales, como el intensificador «venga», vaciado de su contenido semántico: «Se hacen pocas fotocopias. Se hacen algunas, pero no para montar una de esas industrias rápidas y vengan máquinas electrónicas», puede leerse en el cuento «Milagros y fotocopias». Cuando el autor abandona el registro oral y acude a formulaciones pseudocultas podemos estar seguros de hallarnos ante un pasaje paródico, como cuando en «La nostalgia» un forense pedante pontifica: «La

nostalgia es a tenor de la psique del personaje, si éste tiene la psique hendida sus sentimientos al pasar por su prisma somático se encuentran con ese hendimiento, la esquizofrenia». Fuera de los contados casos de esta índole, cualquier lector de Pereira nota inmediatamente la extremada sutileza con que el autor desliza marcas coloquiales y de naturaleza oral en los relatos, que ayudan a incrementar de este modo la sensación de inmediatez y espontaneidad que producen, a pesar de obedecer a una cuidadísima construcción. Porque ésta es una de las virtudes del narrador: proporcionar al lector la impresión de que asiste a una narración compuesta a la pata la llana, sin más preocupación que la de resumir lo esencial, ocultando los resortes internos que configuran el relato como un mecanismo cuyos componentes se apoyan y condicionan mutuamente.

UN PUNTO DE VISTA

En esa especie de decálogo para cuentistas o recetario ya mencionado antes apunta Pereira otra recomendación que conviene tener en cuenta, porque afecta a la columna vertebral de los cuentos: «Explotar la voz imaginada del narrador, un cuento es la ficción de una voz». Quiere esto decir que lo que se narra es el resultado de una determinada visión, de un punto de vista que es el del narrador. Es, por decirlo tajantemente, un fragmento de vida —real, imaginada o modificada— pasado por el tamiz de un temperamento, y el narrador, al hablar de sus personajes, al conferirles un carácter, un temperamento, un determinado perfil psicológico, se retrata inevitablemente a sí mismo dejando al descubierto sus simpatías o su

aversión, su comprensión o su distancia respecto a lo que cuenta. El mejor modo de recalcar esto es utilizar la narración en primera persona, que suele producir en el lector u oyente la impresión de que asiste al relato de experiencias reales, vividas por quien las cuenta. Claro está que no hay que confundir esta primera persona con el autor, aunque a veces pueda exhibir algunos rasgos suyos. Se trata de un personaje más, que el autor crea para encomendarle el papel de narrador, aunque esa primera persona pueda resultar engañosa para el lector poco avezado, siempre dispuesto a identificar a quien cuenta con quien escribe. Por eso Pereira es muy preciso cuando recomienda «explotar la voz imaginada del narrador». Convendría reparar en la calificación «imaginada», que indica con precisión el hecho de que el narrador es un personaje inventado, un ingrediente más de la ficción. Basta repasar los comienzos de muchos cuentos para comprobar cómo ese narrador se manifiesta sin tapujos desde el principio como sujeto de las

enunciaciones: «No sé por qué me dejé la barba para aquel viaje»; «A Truman Capote llegué a conocerlo a tiempo...»; «En una de mis vueltas por Puerto Rico...»; «Siempre que paso las hojas de una revista francesa...»; «La historia de Bruno Merotti la oí contar...»; «Todos nos acordamos de Efrén Baralla...»; «No sé si debo escribir una historia cuya gracia es dudosa». La lista de ejemplos análogos sería interminable.

Cuando el narrador no cuenta en primera persona —esto es, cuando el *yo* no se coloca en primer plano como protagonista de los hechos— y el relato discurre por los cauces tradicionales de la narración en tercera persona, aparentemente objetiva, el autor se encarga de transferir a algún personaje la responsabilidad de la mirada. En el cuento, ya citado, «La espalda de Elisa», por ejemplo, Ramón da masaje a su prima y el narrador comenta:

La espalda de Elisa era como una estatua de museo al que te llevan de excursión. Pasabas la

mano sobre el mármol. Después era como si frota-
ses un animal doméstico o del rebaño que se estu-
viera muy quieto. Y luego, en fin, ya era la espalda
de una mujer.

¿De quién proceden estas impresiones salvo de
Ramón, que es quien tiene sus manos en la espal-
da de Elisa? Pero la complejidad es aún mayor,
porque los símiles que surgen inicialmente en el
espíritu del improvisado masajista —el mármol de
una estatua de museo, el tacto suave de un animal
dócil— son, por decirlo de un modo simple, pro-
pios de una mentalidad todavía infantil, mientras
que la rotunda frase de cierre («la espalda de una
mujer») refleja ya con sutileza la percepción de un
adolescente, de modo que la gradación de impre-
siones resume el salto de la niñez a la pubertad y
nos sitúa en la conturbada situación anímica del
muchacho. Las marcas que señalan el punto de
vista son muchas veces acusadas. En el cuento
«Casa de niñas en Acapulco» el personaje central,

denominado «el forastero», no es el narrador, pero la voz en tercera persona que despliega el relato va remitiendo al personaje todas las impresiones: «El forastero pensó si no habría estado demasiado cortante, y casi se alegró cuando el desconocido vino de nuevo y le tocó en el brazo con delicadeza»; o bien: «el taxi remontaba la colina [...] conducido por un taxista indiferente, ligeramente irónico». Los atributos «indiferente» e «irónico» son valorativos; implican, por tanto, una conciencia que interpreta, que no es otra que la del personaje.

En «Un chico de la Cábila», el narrador homodiegético evoca sus primeros años de bachillerato en el colegio del cura don Manolo y la reprensión pública de éste por las supuestas aspiraciones del muchacho, enamorado de una niña de rango social superior («Hasta ahí podíamos llegar [...] este listillo del Otro Lado pretendiendo a la nobleza...»). Y afirma el narrador:

No recuerdo en mi vida humillación más dura.
Que me acercara a su mesa camilla. La mole negra
y bronquítica de la sotana se levantó para la bofetada,
una sola bofetada, quemante.

Es evidente que la calificación «mole negra y bronquítica» para referirse al reverendo traduce los sentimientos de encono y aversión hacia el personaje; es la perspectiva de un niño que, muchos años después, se reaviva agudamente en la memoria del narrador adulto. La gradación reproduce así, a escala minúscula, el proceso de una perspectiva infantil que se transforma hasta convertirse en la mirada de un adolescente.

EL FONDO DE LA HISTORIA

Como se ha podido observar en algunos de los relatos mencionados hasta ahora, Antonio Pereira tiene conciencia nítida de que un cuento, por breve que sea, no es una pura sucesión de informaciones, sino un mecanismo preciso, una estructura compuesta por elementos que se entrelazan y se corresponden, porque exigen una trabazón tan férrea como un relato extenso. Hay numerosos ejemplos de estas composiciones que podemos calificar de simétricas, donde nada de lo que se dice cae en saco roto ni se desgaja del resto. Un caso ejemplar puede ser el del cuento titulado «El tendedero». En él se afirma al comienzo que Paulino de Orosa —que será el personaje central del relato—

tuvo un solo asunto de faldas que valiese la pena y, por uno de esos gestos de orgullo, lo echó a perder. Marchó a Madrid y al cabo de unos días decidió que la vida que estaba viviendo no era la suya. Una cosa era compartir la chica con otro hombre (quizá con más de uno) y otra que el revoltijo se hiciera bajo el mismo techo.

Estas líneas iniciales funcionan como una obertura musical: enuncian los principales motivos de la obra que a continuación se desarrollará con más pormenor. En efecto, el narrador cuenta cómo un equipo cinematográfico acude al antiguo palacio de los Orosa —y casi podría decirse que lo invade— para rodar algunas escenas de una película en que la reina Isabel II llega a la villa, como ocurrió en la realidad, el 17 de septiembre de 1858. Este hecho histórico no deja de repercutir en las acciones: proyecta una pátina de nobleza sobre la mansión y recalca que Paulino de Orosa, aunque ya venido a menos, descende de una estirpe de abolengo. Entre los componentes del equipo se destacan so-

bre todo el director y Lina, la *script*. Tras rodar durante varios días, todos se marchan y, al cabo de dos años, una noche en que Paulino de Orosa se encuentra solo en su casona, ladra el perro *Capo* y suena el aldabón de la puerta. Es Lina, que dice: «Pasaba por ahí [...] y, bueno, en fin, ya está». Lina pernocta en el palacio e inmediatamente, sin solución de continuidad, leemos las últimas líneas del cuento, que delatan que se ha producido una considerable elipsis narrativa:

Sobre lo de Madrid, se sabe que vivían en un apartamento, algo sofocados de espacio aunque era un dúplex. Paulino de Orosa estaba enviciado con aquella mujer. Acaso seguiría allí si no hubiera sido por los ladridos delatores de *Capo*, las camisas bordadas del amo, mezcladas con las mudas de un argentino en el tendedero.

Se omiten, pues, una serie de datos: la decisión de trasladarse a Madrid en compañía de Lina, abandonando la plácida vida provinciana; la vida

en común de ambos; la aparición de un tercero y la vuelta de Orosa a su villa al descubrir la nueva relación de Lina. A pesar de las elipsis, este es-cueto final permite entender cabalmente la enig-mática obertura del comienzo, y percibir incluso alguna simetría estructural: el ladrido de *Capo*, que anunció una noche la llegada imprevista de Lina, alerta igualmente sobre la irrupción de un nuevo amante. Una vez más, los datos esenciales están sugeridos mediante algo que es propio de la poesía: la mezcla de alusión y elusión, el proce-dimiento de nombrar oblicuamente unas cosas y omitir otras. El cuento pone del revés una posible historia romántica, o al menos galante, si se piensa que sobre la llegada imprevista de Lina se proyec-ta, gracias al rodaje de la película, el recuerdo de la visita de Isabel II, bien conocida por sus devaneos clandestinos. Pero existen, además, otras implica-ciones, porque el relato es a la postre la historia de un engaño surgido precisamente en el ámbito de ese engaño a los ojos que es el cine, de don-

de procede Lina. Hay, pues, dos planos: el mundo del cine, donde se crea la ilusión de asistir a unos hechos determinados —y donde, en este caso, se ha reavivado el recuerdo de un concreto personaje histórico—, y, dentro de él, la peripecia de Paulino de Orosa, arrastrado también por lo que acaba por ser tan sólo una realidad engañosa.

Esta existencia de dos planos, el inmediato de lo que se cuenta y otro que sirve de fondo sobre el que éste se proyecta, es frecuente en las construcciones narrativas de Pereira. Una buena muestra de ello es el cuento titulado «El desafío», donde unos amigos que han ido a pescar al Órbigo almuerzan en un restaurante cercano al puente, y uno de ellos, don Paco, discute con el altivo camarero —que en un momento dado se jacta de haber servido «a Su Excelencia» en el Pardo— acerca de la calidad de algunos platos, hasta el punto de que ambos llegan a enfrentarse violentamente. Los amigos tienen que separarlos y arrastran a don

Paco fuera del establecimiento. Y el relato se cierra con estas palabras:

Salimos (a don Paco lo sacamos) al puente del Paso Honroso. Una ojeada a las cañas de pescar y ya estábamos en los coches. Los tractores, los chopos como lanzas.

Sobre el enfrentamiento entre don Paco y el camarero se proyecta la antigua historia de don Suero de Quiñones y el desafío del Paso Honroso, del que la pugna entre cliente y camarero parece una irrisoria parodia contemporánea. Es como si del lugar en que ocurrieron los hechos del pasado emanara todavía un persistente tufillo de contienda que contagia a quienes lo respiran. El paralelismo sugerido entre el bronco desafío de don Suero de Quiñones y la enconada disputa del camarero se refuerza con las expresiones nominales que cierran el cuento y añaden el símil que proporciona una connotación bélica al paisaje: «Los tractores, los chopos como lanzas».

El pasado, reciente o remoto, se alza como tapiz de fondo de muchas historias: en «La ciudad visigoda», en «El encargo», en «El gobernador» —donde el general Franco aparece como personaje y un grotesco apremio fisiológico acarrea una inmediata destitución política—, en «La hija del general», conmovedor apunte de un amor adolescente, y, sobre todo, en «Los preventivos», ejemplar relato que conviene destacar. En él se recuerda una costumbre hoy olvidada: la reclusión preventiva de las personas consideradas desafectas al régimen de Franco cuando éste visitaba el lugar en que residían. Desde el comienzo se narran las medidas: «Todos los años, desde que él empezó a venir de pesca en la Semana Santa, don Patricio, el catedrático de Instituto, tenía que presentarse en el cuartel de la Guardia Civil». La terrible autoridad que rige su libertad y su destino es simplemente «él». Comparten el encierro algunas personas del lugar, como «el tipógrafo Fernando, seis años por auxilio a la rebelión», o «los dos hermanos Cepeda,

que habían llegado a comandantes en el otro ejército». Con el tiempo, año tras año, los preventivos se acostumbran a pasar el encierro entreteniéndose con las cartas o el dominó, o a charlar «de lo humano y lo divino», si bien «de todo hablaban, menos de él, de aquel que los mantenía unidos y metidos allí: la sombra vaga, pero dominadora, que planearía sobre sus cabezas hasta el domingo de Pascua». Con el tiempo, los guardias intervienen familiarmente en las partidas. Y los años pasan sin que nada esencial cambie, siempre con el rito del encierro preventivo durante la Semana Santa, como señala el autor en unas líneas memorables:

El personaje seguía viniendo al Parador La bandera ondeaba en la torre del Parador. A veces parecía que algo iba a cambiar con los años, pero sólo cambiaban algunas modas, como el corte del bigote de los guardias. Los hijos de los guardias crecían en los juegos del patio y se hacían hombres. Los guardias se morían de muerte natural o pasaban a la situación de retiro. Desparecieron los caballos, me-

jor el jeep para los incendios del monte. Y él seguía viniendo al Parador.

Con el tiempo, el grupo de preventivos va disminuyendo. Uno de los hermanos Cepeda queda paralítico y en silla de ruedas; el tipógrafo muere; el otro hermano también desaparece: «se murió el hombre sin ver cumplida la ilusión de su vida, la de no morir antes que el personaje del Parador». Al final sólo queda don Patricio, que, fiel a una costumbre convertida en rutina, se presenta en el cuartelillo ante un guardia joven que no entiende nada y consulta con el comandante la extraña llegada de un sujeto «que ha recibido la notificación y viene preventivo». Tampoco el comandante tiene conocimiento de los antiguos usos y se aferra al reglamento, con un final caricaturesco: «A ese hombre ya no le rige la cabeza [...] pero las reglas son las reglas. Identificación y registro». El transcurso de los años convierte una historia dramática, nacida bajo un régimen opresor, en puro

sainete grotesco, lo que no anula, sin embargo, la denuncia de los tiempos oscuros en que la situación ahora irrisoria era una punzante y dolorosa realidad. En pocas páginas y valiéndose de una anécdota mínima, Pereira sintetiza treinta años de vida española. Pero hay, además, una multitud de motivos imbricados en esta emotiva historia: el recelo de una autoridad conquistada por la fuerza ante cualquier discrepancia; la resignación de los derrotados; el paso implacable del tiempo y, como contrapartida, la inercia y la parálisis administrativa en el mantenimiento de viejos usos ya sobrepasados. Por otra parte, todo el cuento está impregnado de esa mirada compasiva hacia los personajes que caracteriza la obra de Pereira. Hasta los guardias, ajenos a los enconos y los temores secretos del poder, acaban por confraternizar con los «sospechosos del término», condenados a cargar toda su vida con el estigma de la sedición, simplemente por no haber secundado en el lejano 1936 la sublevación militar. A pesar de todo, esta

vinculación a una historia concreta, estos personajes sobre los que parece gravitar con fuerza un pasado abrumador, así como los marcos geográficos reconocibles en que se sitúan las narraciones de Pereira, no conducen al localismo de radio corto. La sustancia psicológica de los personajes es intemporal; está hecha de sentimientos y actitudes universales, porque el autor elude las referencias a hechos coetáneos superficiales cuya actualidad los envejecería rápidamente. No es casual que el escritor protagonista del cuento «Una semana y un día» —que tiene muchos rasgos del propio autor— afirme: «No me gusta inspirarme en los políticos o en los banqueros porque en seguida le llega la fecha de caducidad al producto».

El doble plano ya comentado, o, si se prefiere, la coexistencia entre el pasado y la realidad actual, puede estar referida también al ámbito literario, como en el breve relato titulado «Bradomín» último cuento publicado en vida del autor (*El País*, 26-VII-2008), que puede servir al mismo tiempo

como compendio de la mezcla entre literatura y vida —o de la ósmosis entre ambas— que apunta en muchos retos de Antonio Pereira. Sirve también «Bradomín» como ejemplo de esos cierres súbitos en que las últimas palabras ofrecen la clave de todo lo anterior. Se trata de una historia «de situación». Inmovilizado en un hospital a consecuencia de una fractura de rodilla, el narrador convive en una habitación, por problemas de espacio, con un individuo que padece demencia senil y se cree el marqués de Bradomín. Habla de sus antepasados, trata con altiva displicencia al personal sanitario y se comporta, en fin, como lo haría el personaje de Valle-Inclán, mientras evoca conmovido a la Concha de la *Sonata de Otoño* o las aventuras en Tierra Caliente de la *Sonata de estío*. Hasta que un día «dos mozos fornidos», con batas del hospital psiquiátrico de Conxo, le ayudan a recoger sus pertenencias y se lo llevan. Concluye el cuento: «Yo los miré con malos ojos porque venían a quitarme el único libro que me consolaba entre

cuatro paredes blancas». La inacción forzosa del narrador, como la de muchos enfermos postrados en la cama, le obliga a buscar una compensación, y, puesto que el movimiento y la contemplación del mundo exterior le están vetados, acude a la literatura, y tiene la fortuna de hallarla materializada en un individuo que es, a la vez, en virtud de su perturbación mental, un conocido personaje literario. Contemplar su conducta, asistir a su comportamiento, equivale a descubrir una nueva versión actualizada —oral, claro está, o, si se quiere, sonora, como parecen proponer algunas tendencias actuales— de la obra de Valle-Inclán. Literatura y vida, oralidad y escritura se aproximan y confunden, lo que parece un resumen, una síntesis bastante precisa de la base de sustentación esencial sobre la que se asienta la narrativa de Antonio Pereira. Una obra perdurable, que incita con frecuencia a la reflexión sin dejar por ello de divertirnos y conmovernos con historias vividas por seres creíbles, verosímiles, inolvidables, que, inevitablemente,

han ensanchado nuestra experiencia y nuestra visión del mundo, han enriquecido nuestra sensibilidad, han ampliado nuestro caudal de amigos y han pasado por derecho propio a formar parte esencial de nuestra existencia. He aquí una de las virtudes más nobles de la verdadera literatura.

