

BREVIARIOS DE LA
FUNDACIÓN
“ANTONIO PEREIRA”

2

CUENTO POPULAR
Y
CUENTO LITERARIO

JOSÉ MARÍA MERINO

Merino, José María (1941-)

Cuento popular y cuento literario / José María Merino. – [León] : Universidad de León : Fundación A. Pereira, [2012?]

116 ; 16 cm. – (Breviarios de la Fundación Antonio Pereira ; 2)

ISBN 978-84-9773-608-4

1. Narraciones cortas españolas-Historia y crítica. 2. Literatura popular española-Historia y crítica. 3. Merino, José María (1941-). Libro de las horas contadas, El-Crítica e interpretación. I. Universidad de León. II. Fundación A. Pereira. III. Título

821.134.2-32.09

398.21(460)

821.134.2-34.09

821.134.2 Merino, José María 7 Libro de las horas contadas. 07

ISBN: 978-84-9773-608-4

Depósito Legal: LE-486-2012

Imprenta Kadmos

Salamanca 2012

ÍNDICE

Técnica y ficción en <i>El libro de las horas contadas</i> . <i>Salvador Gutiérrez Ordóñez</i>	7
Cuento popular y cuento literario. <i>José María Merino</i>	63

TÉCNICA Y FICCIÓN EN *EL LIBRO DE LAS HORAS CONTADAS*

1. JOSÉ MARÍA MERINO

Difícil encomienda la del prologuista. Vive sometido a dos tensiones comunicativas. Por un lado se halla bajo el imperio de la *ley de hipérbole*. Al igual que en las presentaciones, que en la propaganda o que en las declaraciones de amor (“A las palabras de amor les sienta bien un poquito de exageración”, Machado dixit), en sus palabras el prologuista ha de acentuar el tono encomiástico. De no exagerar, el receptor, que en sus interpretaciones aplica el principio opuesto (la *ley de lítotes*), efectuará una atenuación excesiva en la magnitud de lo que se le comunica. Estas adherencias prag-

máticas del género conducen a interpretaciones injustas en aquellos casos en los que el presentador objetivo, apoyado en la calidad de una obra y en la relevancia del autor que se presenta, acude a calificaciones laudatorias.

Por suerte, este factor de reducción no será aplicado a mis palabras, pues José María Merino es profeta de voz reconocida en esta su tierra leonesa, a donde ha venido a dictar la espléndida lección sobre el cuento, género en el que Antonio Pereira fue un maestro excepcional e inimitable. Por otra parte, son legión las voces autorizadas que, desde la crítica más diversa, desde prestigiosas universidades, desde revistas serias especializadas, han situado a José María Merino entre los autores de ficción más relevantes del mundo hispánico. Ha sido distinguido con galardones literarios de gran prestigio como el Premio Nacional de la Crítica, el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, Premio de Castilla y León de las Letras, entre otros muchos. Su obra es objeto de estudio en coloquios internacionales,

en revistas consagradas, en trabajos de investigación y tesis de doctorado, etc. Coincide la crítica en valorar algunas características generales:

a) Es autor de una obra relevante en cantidad y calidad. Sin llegar a ser un autor prolífico, Merino ha publicado un elevado número de títulos que lo ubican en el círculo de los escritores selectos.

b) Su obra abarca una amplia tesitura. Desde sus primeras incursiones en poesía (*Sitio de Tarifa, Cumpleaños lejos de casa, Mirame Medusa y otros poemas*) hasta el microrrelato (reunidos en *La gloria de los fugitivos -Minificción completa*), ha interpretado todos los géneros del lenguaje literario. Es autor de una quincena de novelas (desde *Novela de Andrés Choz* hasta la más reciente *El libro de las horas contadas*), a las que se han de sumar cinco novelas cortas (*Cuatro nocturnos y Las antiparras del poeta burlón*). Ligado a esta tierra leonesa, tan rica en tradición oral (cuentos, romances, adivinanzas, juegos...), destaca, al igual que muchos de sus paisanos (Antonio Pereira, Luis Mateo Díez...) en el

relato breve. Recientemente han sido reunidos en un amplio volumen: *Historias de otro lugar. Cuentos reunidos* (2010).

c) Es profundo conocedor y analista del artificio literario. La conjunción de estos dos rasgos le convierte en un autor reflexivo, degustador de fina perspicacia, atento y consciente de móviles y movimientos, hábil en el manejo de los hilos de la trama, audaz en sus arquitecturas, adaptador de experiencias, innovador en formas y en temas... Gracias a la seguridad de la base desde la que se apoya en su impulso y a la fina brújula de su formación, Merino es uno de los narradores que con mayor seguridad y orientación navega en la exploración de nuevos temas, de nuevos géneros, de nuevos formatos... Es un innovador experimentado, seguro, consciente a la vez de que se no pueden traspasar los límites de lo verosímil.

d) Merino es un narrador de sincretismos. Conjuga visión ilusionada y aventurera de la lite-

ratura infantil con la posición reflexiva del hombre que ya declina ante el peso del tiempo. Integra el pensamiento oriental de los hindúes, tan cargado de matices y de explicaciones trascendentes, con el inmanentismo lógico y pragmático de la cultura grecolatina. Armoniza la realidad mostrenca con todos los resortes imaginarios de la literatura fantástica. Desde su debut hasta su última novela (*El libro de las horas contadas*), entrevera la ficción con las eventualidades reales narradas. Lo que ya ha recibido forma literaria aparece como materia de nuevas conformaciones, convirtiendo sus páginas en un fabuloso y fabulador ejercicio de metaliteratura.

e) Entre otros muchos rasgos que intervienen de forma esencial en la concepción y la praxis literaria de J.M. Merino tenemos la presencia ubicua de una cuarta dimensión que impregna no solo la atmósfera de sus relatos, sino que guía el inconsciente y, a veces, desestructura la armazón lógica de los personajes: lo fantástico.

Para comprender y apreciar la capacidad de innovación técnica y la importancia de la dimensión fantástica en su concepción literaria, nada mejor que realizar una incursión en la que, en el momento en que escribo estas líneas, es su última obra: *El libro de las horas contadas* (Alfaguara, 2011).

2. ARGUMENTO

La historia externa de lo narrado es bastante común e, incluso, anodina:

Un matrimonio maduro, formado por Mónica y Pedro, escritor, pasan el verano en su casa de campo. Pedro vive bajo la tensa angustia de tener que someterse pronto a una segunda intervención de pronóstico poco favorable. Son visitados por Fran, amigo de infancia, y solitario desde el suicidio de su mujer, Noemí. El paso de una estrella fugaz revive en Pedro la antigua sospecha de que Fran y Mónica le habrían engañado por las fechas en que cayó un meteorito. Se la cuenta, lo que provoca una seria crisis en la relación.

La vida en el campo transcurre sin apenas acontecimientos externos que afecten a la trama: dos nuevas visitas de Fran (en una se resuelve el problema), el encuentro de una muchacha llorosa cerca de la casa y la estancia de su nietecita Ana.

La relevancia de lo narrado reside en las continuas incursiones del mundo fantástico en una variada epifanía de formas, sin duda favorecida por el ambiente neurotizado de la espera (sueños extraños, separación nocturna de cuerpo y mente, incursión imaginaria de extraterrestres de diferente naturaleza, transposición onírica al mundo de los juguetes, reencarnación en diferentes tipos de animales, rupturas espaciotemporales, atribución anímica a los árboles...). El segundo foco de interés reside en la constante incursión del fenómeno metaliterario en la trama, en las conversaciones... El último capítulo no cierra la historia: Pedro se sienta ante el ordenador para escribir sobre un alienígena innombrable. Pero conocemos el final de la historia porque en uno de los microrrelatos había aparecido una referencia a la muerte trágica del matrimonio.

3. TÉCNICA

3.1. *Transtextualidad*

Buen conocedor de los recursos literarios de la polisemia y de la transtextualidad, Merino juega con ambos fenómenos desde el título. Su primera parte (*El libro de las horas*) nos remite de manera inevitable tanto manuscrito egipcio del siglo III a.C. como a los códices iluminados de finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento. Estaban destinados a mantener vivo a lo largo del día al hombre con la divinidad. El título rememora el poemario de R.M. Rilke (*El libro de horas*) y, mucho más cercano, *Las horas completas* de Luis Mateo Díez.

En el papiro egipcio se invoca a los dioses y seres del Más Allá. En la obra de Merino hay un capítulo que se establece un contrapunto entre dos territorios de misterio (el Más Acá y el Más Allá). Se recoge la frustración de Noemí, un personaje ausente, pero de gran relevancia en la trama, a causa

de la maternidad interrumpida, hecho que la llevaría a la depresión y, después, al suicidio. El hombre vive entre dos mundos imaginarios: el Más Allá y el Más Acá. El primero “se compone de numerosas ficciones abundantes en supremas promesas de perfección”. A él se trasladan las esperanzas que nos forjamos a espaldas del mundo que nos rodea. Pero, para el ser humano, posee más mayor relevancia el Más Acá: es el reducto de ilusión y misterio verdaderos, que “subyace bajo el dinero, el frenesí de las cosas y los diseños de moda” (pág. 101), “que nos rodea y que hay que aprender a descubrir, a valorar, a palpar, aunque no esté hecho de materia” (pág. 102). “Yo he traicionado mi Más Acá, repetía una y otra vez Noemí en su manuscrito, he traicionado mi sueño, he perdido mi oportunidad, he destruido mis sentimientos” (pág. 102).

El enriquecimiento semántico del título se produce en la polisemia del participio *contadas*. El protagonista tiene contadas las horas que le restan para ser conducido al quirófano en una operación

de elevado riesgo. Por otro lado, el protagonista es un escritor que decide llenar el breve tiempo que le queda ‘contando’, narrando su transcurso interior y social.

3.2. Construcción modular

La obra está integrada por 23 capítulos que no se unen por medio del ensamblaje tradicional de sucesión temática, sino por medio de una moderna articulación modular. Este tipo de construcciones ha significado una renovación en la arquitectura, en el diseño (muebles, juguetes...) e incluso en la mecánica. Los módulos son constructos con personalidad y autonomía propias, que se ensamblan y se interrelacionan para formar unidades funcionales complejas.

Los capítulos de este libro poseen autonomía. Podrían constituir relatos independientes. De hecho, algunos ya habían sido editados previamente de forma aislada. A pesar de tal autonomía, no se hallan cerrados, no son mónadas inconexas. Están

ligados por unos mismos personajes que asumen el mismo papel a lo largo del libro en una acción que, aunque fragmentada, progresa de principio a fin. Toda la obra se halla cohesionada también por la presencia constante de lo fantástico, que, a través de las visiones y de las obsesiones de los personajes, llena todos los espacios del relato.

3.3. *Recursividad*

Algunos de estos módulos (concretamente, los capítulos 4, 8, 12, 15, 18 y 21) siguen lo que en otras disciplinas se ha denominado el *principio de recursividad*: una categoría puede incluir en su interior elementos de su misma categoría. La imagen más plástica de este principio lo representan las cajas chinas. Siguiendo esta estructura, algunos relatos incluyen o están formados por unión coordinada de varios microrrelatos que se agrupan bajo un título común y que, aparte de la relación temática que guardan entre sí, están de alguna manera incardinados en el hilo del asunto general.

Emanan todos de la pluma de uno de los personajes (Pedro), que obedece a diferentes impulsos ligados a la acción. Así, el primer grupo, titulado “Metacósmica” ha sido escrito para satisfacer su necesidad de ocupar el tiempo que le queda hasta la operación “escribiendo historias en las que exprese mi miedo y mi melancolía, el júbilo que alguna vez sentí, mis sueños más absurdos. Imagino espantosas simetrías, pienso en lo relativo e insignificante de todo, imagino otros mundos...” (pág. 31). Los que se incluyen en el capítulo 12 aparecen bajo el título “Anderseniana”. Obedecen a una promesa hecha a Mónica, quien le había reprochado que solo se le ocurrieran “historias tristes o raras” (pág. 67): “Podía escribir cuentos decentes, como los de Andersen, o los de Chéjov, o los de Maupassant, pero le da por estos horrores” (pág. 69). Más adelante, para congraciarse con ella, Pedro le dice: “Y te prometo, Mónica, que en tu honor voy a escribir algunos cuentos estilo Andersen, y Chéjov, y Maupassant” (pág. 73).

3.4. Deconstrucción

La deconstrucción comenzó como una propuesta de análisis de las obras literarias (J. Derrida). En la postmodernidad, especialmente en la nueva cocina, adquiere un sentido nuevo: consiste en la presentación desmembrada de los componentes de una obra o producto, a sabiendas de que se van a juntar en un momento del proceso cognitivo (en los sentidos o en la mente) y de que allí van a crear un efecto estético o intelectual equivalente al de su presentación construida, pero potenciado por el artificio.

J.M. Merino adopta esta técnica de presentar de forma fragmentada la vida de algunos personajes y acontecimientos de la trama. Para llegar a una reconstrucción de la historia de Noemí, por ejemplo, hemos de unir informaciones disgregadas en diferentes capítulos, como si fueran piezas dispersas de un puzle.

3.5. *Multivisión*

El estudio crítico de un cuadro, un monumento, un edificio, un canal o una novela ha de tomar en consideración los bocetos, los proyectos iniciales, los borradores, las propuestas alternativas... Su conocimiento nos hace entender los objetivos, las dificultades, el porqué de las opciones, así como las causas y los beneficios de la elección final. En *El libro de las horas contadas* la relación entre Pedro, Mónica y Fran es objeto de descripción o de alusión en distintas partes y en varios microrrelatos del libro. Aparte de la narración que aparece en primer capítulo, el más completo, el más pulido y detallado (que el lector toma como definitivo), a lo largo de la obra nos encontramos con distintas opciones que en algunos casos se presentan como puros bocetos o variaciones posibles de una misma melodía, de una misma historia. A veces, solo se realizan simples alusiones.

La historia más completa y “definitiva” del conflicto que surge entre los protagonistas aparece en

el capítulo primero (“Meteoritos”). Es presentada por el narrador como una historia que Pedro cuenta de palabra a Mónica y a Fran. En el capítulo segundo vuelve a aparecer en alusión, pero como si la historia hubiera sido escrita, como un relato:

...al acabar de leer el cuento que él había estado escribiendo a lo largo de tanto tiempo, lo miró con una sonrisa que apenas disimulaba el reproche:

—¿Esta Mónica soy yo? ¿Y tu primo es este Fran?

—¿Por qué ibais a serlo?

—¿Crees que te engañamos, y además que empezamos a hacerlo ya por entonces, cuando éramos tan jóvenes? ¿Te has vuelto loco? (pág. 26)

En “La telaraña” (págs. 67 y ss.) se narra el reencontro, la discusión y la reconciliación de Pedro con Fran y Mónica. Otros posibles desarrollos de la historia de estos tres personajes los hallamos en los microrrelatos “La carta en el árbol” (págs. 141-142), “Las parejas imaginarias (Premio Meteorito

de Novela)” (págs. 159-161), “La historia menor” (págs. 162-163). En un relato describe el proceso de simplificación de una novela, inicialmente extensa, sobre la triste historia de unos personajes (Mónica, Fran, Pedro y Walter) hasta que queda reducida a una sola palabra: desolación (págs. 172-173).

3.5. *Metaliteratura*

La obra literaria suele incorporar o importar estructuras, temas, procedimientos, asociaciones lingüísticas y conceptuales de otras obras del pasado. Es el efecto de la transtextualidad, la presencia o supervivencia de la literatura previa en obras de composición posterior. La obra literaria es un palimpsesto: una escritura que se superpone a otras escrituras precedentes y que se reconocen bajo el texto. Son voces subyacentes de autores ocultos que resuenan. Comprender una obra literaria tradicional significa reconocer las sombras que se mueven tras las bambalinas, esas otras voces de una compleja polifonía...

En la escritura moderna asistimos a una incorporación masiva de otras dimensiones de la literatura dentro de la literatura o, más bien, de lo literario en la obra literaria. Los personajes reflexionan sobre la escritura; el escritor y otros seres del entorno participan en la trama, una interpretación literaria es aducida como justificación de determinadas conductas, un relato escrito por uno de los personajes puede incluir y afectar a otros... Aunque ya existen abundantes antecedentes en los clásicos, el fenómeno se generaliza en el siglo pasado, por lo que ha sido considerado como un fenómeno de modernidad: R. Musil, W. Benjamin, Cl. Magris, I. Calvino, M. Butor, G. Perec, R. Queneau, U. Eco y, entre los escritores del mundo hispánico, hemos de destacar a Unamuno, Borges, Cortázar, Piglia, Vila-Matas, Bolaño... J.M. Merino no solo utiliza este recurso sino que aporta reflexiones interesantes sobre el fenómeno.

En el inicio del *Libro de las Horas Contadas*, Pedro, marido de Mónica y amigo de infancia de Fran, escribe un relato cuyo contenido crea un se-

rio conflicto entre los protagonistas de la obra, ya que en él se describe un encuentro amoroso entre dos jóvenes que presentan claras concomitancias con Mónica y Fran. Tenemos aquí un hecho literario (el relato) que tiene consecuencias para quien lo escribe y para los demás.

Ante las duras acusaciones de su mujer y de su amigo, Pedro recurre constantemente a una explicación literaria: lo que justifica el contenido de su cuento es la literatura, que es independiente de la realidad, que tiene sus leyes.

—¿Y cómo se te ocurrió una historia tan sombría, una traición así, verdaderamente vil, y además mantenida a lo largo de toda una vida?

—La literatura desvela las conductas, los sentimientos, las actitudes, que la realidad suele mantener ocultas, impenetrables, secretas (pág. 26).

Más adelante trata de explicar que lo literario representa un mundo que no tiene por qué coincidir con el presente:

—Ya te he dicho otras veces que la literatura es Otra realidad. Otra, con mayúscula. El Cervantes que cuenta el Quijote es “Otro” Cervantes. Ese narrador que sale ahí es “Otro” yo.

—Claro, como en el cuento en que Fran y yo te ponemos los cuernos. Está claro que los escritores creéis que tenéis licencia para hacer lo que os dé la gana. O ese otro cuento en el que la protagonista es una araña gigantesca, monstruosa, inteligente (págs. 67-68).

Aprovecha una nueva acusación para utilizar la literatura como disculpa y para explicar el proceso literario:

—Han tenido la culpa mi neurastenia y la literatura.

—¿Qué tiene que ver la literatura con esto?

Recordar a las arañas me ha hecho pensar en esas telas sutiles que tejen.

—Quienes escribimos estamos continuamente tejiendo una tela donde se mezclan nuestra curiosidad, nuestra memoria y nuestra imaginación, es-

perando que en esa tela vengan a caer las presas. Cualquier conducta, una frase en una conversación, cualquier recuerdo, las bicicletas brillando bajo el sol, cualquier suceso, una estrella fugaz o un brillo en la cristalera, cualquier objeto, los trastos amontonados en el sótano, un bicho, una mariposa, una hormiga, puede ser una presa, puede servirnos para elaborar una historia, aunque no responda exactamente a la realidad, porque la realidad se produce sin más, sin orden. La ficción la reelabora para hacerla inteligible, verosímil (págs. 69-70).

Tras una buena paella y un brindis por el perdón de los pecados, el conflicto social parece solucionarse, pero la literatura es, como ha sostenido Merino tantas veces, otra forma de conocimiento. Así, el escritor, que tiene siempre abierta su red de araña para captar temas literarios, le bastará una breve pista para mantener interiormente la sospecha:

En mi red sigue debatiéndose la expresión “un escarceo amoroso”, y me parece que en la voz de Fran, a pesar de su repulsa, ha habido una peculiar

entonación. Los miro a los dos, que levantan también sus copas, pero no digo nada (pág. 73).

Es literatura dentro de la literatura.

4. *EL LIBRO DE LAS HORAS CONTADAS*, OBRA DE LITERATURA FANTÁSTICA

4.1. *Literatura fantástica*

Toda narración literaria, por muy cercana que se halle a la realidad o por muy objetiva que sea la representación de los eventos narrados, encarna un componente fictivo que le es esencial. El sujeto literario es por naturaleza, en palabras de Pessoa, un “fingidor” que llega a fingir incluso “a dor que de veras sente”. Solo posee un límite, la frontera de la verosimilitud.

Desde una óptica canónica, un relato se halla más cerca de lo verosímil cuando transcurre por los parámetros del realismo. Sin embargo, el ser humano siempre coexiste con la incertidumbre. Por mucho que la ciencia consiga iluminar celdas

sombrías del conocimiento, la oscuridad no remite: se traslada a las estancias contiguas. El hombre no puede desprenderse de la inseguridad, del miedo y no es capaz de eliminar de sus lóbulos cerebrales la sombra del misterio, la angustia del futuro, el rechazo del no ser, la duda sobre la existencia de otros mundos... No logra comprender sus actuaciones. Ni siquiera alcanza a dar una explicación satisfactoria de lo que ocurre dentro de sí mismo: sueños, ensoñaciones, delirios, fantasías, anhelos... Así lo expresa el narrador de uno de los microrrelatos de *El libro de las horas contadas*:

Pensamos que todo es relativo, que no sabemos si somos grandes o pequeños, y luego nos sentimos tan vulnerables como ignorantes en este mundo lleno de misterios que no podemos comprender (pág. 39).

Aunque posee raíces milenarias que lo ligan con el mito, la superstición, el animismo, la adivinación, la hechicería y brujería... lo fantástico

irrumpe en la literatura de forma avasalladora desde el Romanticismo y va asumiendo nuevas formas según se desarrolla el mundo moderno. Aparece como un contrapunto que diseña líneas de fuga frente al avance del conocimiento empírico. La ciencia avanza, pero la imaginación a veces se le adelanta. Así ocurre con algunas obras escritas en la segunda mitad del siglo XIX que configuran el género de la ciencia ficción: J. Verne, H.G. Wells (*La máquina del tiempo*), M. Twain (*Un yankee en la corte del rey Arturo*)... La ciencia ficción prosigue su avance en un desarrollo espectacular durante el siglo XX. Lo hace en todas las direcciones: exploración y rescate del tiempo pasado, creación de otros mundos (marcianos y reinos alienígenos), imaginación de mecanismos poderosos (robots, androides, platillos volantes, naves espaciales...), viajes por el espacio, guerras galácticas...

Una segunda dimensión de la literatura fantástica se desarrolla en los complejos pasillos cerebrales que conforman mundos de misterio, de

humanización de animales, de visiones, de alucinaciones, de miedo, de terror, de locura, de condena, de crimen, de lo demoníaco, de la brujería y la nigromancia, de monstruos, de vampiros y de otros mundos en los que el hombre puede sentirse psicológicamente atrapado Surge asimismo en el siglo XIX (M. Shelley, E. A. Poe, E.T.A. Hoffmann, Guy de Maupassant, G. A. Bécquer...) y alcanza también un desarrollo espectacular en el siglo XX (F. Kafka, H. P. Lovecraft, W. Faulkner, J. R. R. Tolkien, I. Asimov, J. G. Ballard, J.L. Borges, J. Cortázar...).

J.M. Merino ha sido un gran lector, rastreador, analista, degustador y admirador de la literatura fantástica, especialmente en esta última línea de creación. Ha editado un volumen de *Leyendas españolas de todos los tiempos* (2000) y observa en algunos relatos medievales temas y recursos propios de este género (“El deán de Santiago y don Illán”, del conde Lucanor). Toda su obra se halla irrigada por una arteria fantástica que se multiplica y

capilariza por toda la trama de sus relatos, desde su primera obra (*Novela de Andrés Choz*) hasta su última entrega (*El libro de las horas contadas*).

4.2. Fantasía constante

Uno de los rasgos de la concepción literaria de José María Merino es la constante inmersión de sus tramas novelescas o de sus cuentos en el mundo de lo fantástico. Es uno de los representantes más cualificados de este género. Pero sus recursos a lo paranormal no son excesivos. No se adscribe a la literatura de terror ni a la pura ciencia ficción. Considera que forma parte de nuestra vida y por ello se esfuerza en mostrar cómo los fenómenos trascendentes y paranormales nos siguen como una sombra. La imaginación permanece quieta y amansada mientras cuerpo y atención se concentran en la agitación del día a día, pero se despierta en el sueño, en las horas inertes, así como en los momentos de crisis y de reflexión. Por lo demás, armoniza de forma excelente con la ficción literaria.

Lo fantástico constituye la atmósfera que impregna todos los intersticios de *El libro de las horas contadas*. Se instala fundamentalmente en la figura de Pedro, neurotizado por la angustia de tener que enfrentarse a una operación de riesgo y por la conciencia de que su tiempo se comprime. Sin embargo, terminará adueñándose asimismo de su mujer Mónica, quien, aunque pragmática y crítica con las ensoñaciones de su marido, terminará envuelta en el mismo bucle y llegará a experimentar la sensación de metamorfosis en diferentes animales (estornino, lagartija, mastín...):

Le parece que sus ladridos no tienen tanto de agresividad como de protesta, y mientras mira los ojos del perro se descubre metamorfoseada en él, ladrando frente a la verja (pág. 155).

También la nieta Ana entra en el mundo del misterio. Percibe la animación del melocotonero del jardín, que respira, que canta, que se pone tris-

te cuando barrunta una tormenta y que recobra la alegría cuando esta ya ha pasado (págs. 193-195).

El libro de las horas contadas está poblado de constantes acontecimientos fantásticos. Tal es su asiduidad y su relevancia que asumen el protagonismo y crean el ambiente de misterio y de trascendencia que se respira de la primera a la última página. Examinaremos los acontecimientos más relevantes.

4.2.1. El meteorito

Las estrellas fugaces representan la llegada de objetos que provienen de otros mundos. Siempre han atraído poderosamente la curiosidad del hombre, que los percibe envueltos en un halo de misterio. Su fecha de caída se fija como un hito al que se asocian acontecimientos extraordinarios. Merino hace coincidir la llegada de un meteorito con el hecho que genera el mayor conflicto de la obra: Pedro descubre besándose en el molino a dos jóvenes, pero no logra ver sus rostros. Sospecha que pueden ser su novia Mónica y su mejor amigo Fran.

4.2.2. El fulgor amigo

Un rasgo llamativo de las estrellas fugaces es la rápida y brillante trayectoria que describe su incandescencia en la noche. El protagonista, Pedro, obsesionado a causa de su enfermedad, se convierte en sujeto de experiencias extrañas. En una de ellas su visión es asaltada por la frecuente aparición de un fulgor luminoso que primero atraviesa las estancias, luego se coloca junto a su cuerpo y, por último, penetra su costado para entrar en él y llenarlo “hasta hacerle sentir un ahogo de luz, mientras a la vez resonaba en su pecho un poderoso y armónico sonido” (págs. 28-29). Asigna la denominación onomatopéyica “Skrtquo” a este fulgor amigo llegado de otro mundo. Se convierte en una súbita revelación que le inspira temas imaginarios para superar escribiendo el tiempo que se reduce de forma implacable:

Mientras pensaba en ello, notó un fulgor dorado en la punta de los dedos y comenzaron a florecer ideas en su cabeza: historias de infancia y adoles-

cencia que eran evocaciones verdaderas o reelaboraciones imaginarias, historias fantásticas y oníricas que reproducían sus temores o sus nostalgias, historias que incluso tenían como pretexto la propia intervención quirúrgica que lo amenazaba: unas más largas que otras, algunas breves como pequeños resplandores sobre Dios y el cosmos, el tiempo y el sueño, la confusión y la certeza...

El libro de las Horas Contadas (pág. 30).

4.2.3. Desdoblamientos y enajenaciones corporales

La angustia de la noche le lleva a experimentar diferentes tipos de ensoñaciones extrañas. En una de estas experiencias siente que su cuerpo se separa de su yo y asume autonomía de sonámbulo que camina inconsciente por el campo. Decide que su conciencia siga a su cuerpo en su deambular nocturno. El cuerpo sonámbulo se acerca a un paraje por donde discurre un río, un lugar parecido al de sus vacaciones juveniles:

De pronto comprende que su cuerpo está intentando buscar todo aquello, como si fuese posible recuperarlo, como si el tiempo no hubiese pasado desgastando tantas cosas, propiciando la fructificación de los desánimos y la progresiva invasión de enfermedades y deterioros cada vez más graves (pág. 23).

Para desengañarlo, la consciencia lo lleva ante el espejo del baño, con el fin de que contemple allí su imagen y reflexione sobre la inexorabilidad del tiempo:

—¿No te das cuenta de que aquello ya pasó, de que es imposible volver?

Desde el espejo, los ojos de su cuerpo lo miran asustados, sin acabar de comprender lo que ha sucedido (pág. 23)

En “El del espejo” se narra un caso de dobles (o cruce de cuerpos). Un individuo se halla dentro de un cuerpo que no reconoce como suyo al verse ante el espejo. Es llevado preso a comisaría donde encuentra a su complementario:

Hay otro detenido, y lo miro con horrorizada sorpresa: su cuerpo es el mío, sin duda, y el mío debe de ser el suyo, por la manera de dirigirse a mí, exigiendo que se lo devuelva. ¿Qué juez puede resolver este caso? (pág. 81).

El reencuentro con objetos que tuvieron trascendencia en el pasado nos presenta una imagen de nosotros mismos que parece pertenecer a otra personalidad. Cuando Mónica recupera en el sótano los instrumentos que representan antiguas aficiones a las que dedicó tanta ilusión y tanto tiempo (la caja de pinturas, el telescopio, la guitarra...) se siente alejada de aquella identidad: "...comprende que aquella persona que comenzó este cuadro ya no la habita, ya no tiene nada que ver con ella" (pág. 63). En el mismo momento que esta experiencia siente que está a punto de salir de ella la personalidad apasionada por el jardinería, hecho que intenta evitar con empeño ("No me dejarás —murmura—. Esta vez no te irás", pág. 64).

En otro microrrelato presenta el extraño caso de un peatón invisible que es atropellado por un vehículo. Se oye el eco del golpe, quedan abolladuras en el coche y grandes manchas de sangre, “pero lo cierto es que el cuerpo no ha podido ser encontrado” (pág. 138).

4.2.4. Las arañas

Los arácnidos (arañas, escorpiones...) constituyen una familia de artrópodos dotados de una dimensión simbólica de misterio que los convierte en seres con un poder sobrenatural, normalmente maligno. La araña participa en la mitología de todos los pueblos de los cinco continentes. En nuestro mundo cultural más cercano suele asociarse a la muerte, no solo por el número de patas, sino también por la capacidad de tejer redes donde atrapa a sus presas. Se presentan como animales repulsivos que pueblan los sueños de angustias. Se hallan presentes en toda literatura de terror que se precie. Las arañas irrumpen con notable frecuen-

cia en *El libro de las horas contadas*. El protagonista, Pedro, escritor de relatos fantásticos, siente predilección por ellas:

Es un gran admirador de las arañas y suele respetarlas, salvo que se encuentre alguna cerca de su cama y no pueda saber si es o no peligrosa. Por ejemplo, a esas que se balancean a menudo por el cuarto de baño su redondo y negro cuerpo sobre larguísimas patas, jamás les hace nada, lo que molesta mucho a la mujer. También respeta a esas otras, muy orondas, que construyen su extensa alfombra sobre las hojas poliédricas de las plantas de uña de león [...]. Y a las que cavan en la misma tierra su cubil y lo tapizan meticulosamente, con un pequeño terraplén como cazadero (pág. 48).

En ocasiones, las arañas constituyen punto de partida en la creación de asociaciones con nuevos seres (como los zambulianos):

—¿Qué haces?

—Hablabas con esta araña, pero tu llegada ha interrumpido nuestra charla.

—¿No es un poco asquerosa esa tela tan enorme...

—Forma parte del ecosistema (pág. 55).

En otro capítulo le reprocha a su mujer que no sea capaz de imaginar un mundo donde existan animales dotados de inteligencia. A lo que Mónica contesta: “Pero las arañas, precisamente las arañas...”. Poco después, le reprocha delante de su amigo Fran: “Para él vale lo mismo un ser humano que una araña peluda” (pág. 69).

4.2.5. Alienígenas

La presencia de seres extraterrestres es un componente casi esencial en los relatos fantásticos. Sueño y duermevela constituyen ámbitos en los que la consciencia se disgrega y lo imaginario nos invade construyendo historias de fantasía sobre retazos de realidad y diseñando seres que pueblan el cielo imaginario de la literatura. Producto de sus sueños con arañas, imagina la llegada de

tres extraterrestres que previamente habían colonizado Venus: los zambulianos.

...se corrió la voz de que eran enormes artrópodos, una especie de gigantescos arácnidos de proporciones humanas, lo que resultaba muy inquietante (pág.48).

...y se quita de un golpe la capa o vestimenta que lo cubre, y que ante la concurrencia humana, que coloca sobre la mesa sus pedipalpos. En su cabeza, entre gruesos, afilados pelos, brillan intensamente seis enormes ojos negros, dos muy grandes sobre otros cuatro más pequeños. Bajo los ojos tiene una especie de abrupta fisura horizontal, que remata en su parte inferior con dos apéndices gan- chudos (pág. 50).

El autor utiliza sus opiniones y relatos para introducir una visión crítica y no muy esperanzada sobre los comportamientos de nuestra especie.

Imagina que la certeza de la llegada de unos seres como los zambulianos al sistema solar podría significar un cambio en la actitud de los humanos,

debilitar las innumerables barreras que los separan, desde las religiosas a las nacionalistas, pasando por las desigualdades económicas, pero no puede dejar de pensar que aquella tarde inventada, cuando el visitante se retiró, todos estaban cariacontecidos y se fueron separando sin despedirse (pág. 54).

4.2.6. El innombrable

En todas las culturas existen hechos, objetos o relaciones que se evitan por razones de superstición. Esta prohibición se extiende a los nombres que designan tales realidades. Son los *tabús*, termino que en la lengua *tonga* de Indonesia significa “sagrado” e “intocable”. Suelen ser frecuentes los tabús en temas relacionados con el sexo, con la muerte, con los espíritus negativos, con la excreción, con algunos animales (oso, lobo, comadreja, serpientes...), ciertos números, algunos nombres propios, etc.

En esta novela el escritor narra en primera persona una experiencia paranormal cuando se halla

describiendo la llegada de una especie nueva de alienígenas:

Imaginé la llegada de una nave extraterrestre a una playa solitaria, en un atardecer invernal. De la nave sale un ser enorme, entre ave e insecto, e inventé de repente para su especie una denominación que me asombró por su extraordinaria resonancia, una palabra insólita en mi panoplia verbal, un nombre perfecto.

En ese momento se produce un cruce entre escritura y realidad. Ana, su nieta, irrumpe nerviosa para transmitirle un recado a su abuelo:

—Ha salido en la tele un bicho muy feo, como un grillo con plumas, y me ha dicho: “Ana, dile a tu abuelo que olvide mi nombre y que no siga (pág. 202).

El acontecimiento no deja huellas en la memoria de la niña, pero produce una profunda agitación en el protagonista. Es el poder de lo sobrenatural que se apodera de los nombres e impide su

pronunciación porque trae mala suerte. Es el tabú. Pero en esta ocasión, el escritor decide no renunciar a la belleza del nombre prohibido:

Por fin me he sentado ante el ordenador y voy a continuar escribiendo el cuento y a recuperar ese nombre.

Para liberarme de él, para quitármelo de encima.
Pase lo que pase (pág. 203)

“Pase lo que pase”. Así concluye el libro. En otro momento se nos había adelantado la trágica muerte de Pedro y de Mónica. ¿Ha sido un castigo a la transgresión?

4.2.7. Gigantes y seres monstruosos

La existencia de seres gigantes y poderosos puebla la mitología y literatura de todos los tiempos y regiones. A veces, aparecen asociados a la existencia de monstruos, dragones, saurios, arácnidos de una talla descomunal que se hallan asociados al terror de los humanos. En su sueño

enfermizo, Pedro observa junto a la casa un bulto “con traza humana, pero gigantesco” (pág. 179). “El tamaño del gigante producía espanto, por lo descomunal de los rasgos” (pág. 180). Se dedicaba a cazar arises, mariposas que aumentan de tamaño y producen terror.

4.2.8. Reducción corporal

Junto a la existencia de gigantes conviven en el imaginario de los pueblos y, asimismo, en la ficción literaria (popular o culta), los enanos. A veces, la existencia de un ser diminuto es el resultado de una transformación que no implica transmutación de naturaleza, por lo que puede seguir la forma de comportarse de las personas de su entorno, sin ser percibido. En “La otra casa” el protagonista narra en primera persona una experiencia de despertarse en una habitación pequeña que resulta pertenecer a una casa de juguete que él mismo ha fabricado, mientras escucha las palabras de su familia que lo busca y con la que no puede comunicarse. Cuando

llega la noche decide dormirse en esa cama extraña, “intuyendo que solamente un nuevo despertar puede devolverme a mi casa de verdad” (pág. 105).

En “El tren de hojalata” el protagonista, al final de sus días, se sube al tren de juguete de su infancia:

Esta noche, tan viejo ya, he escuchado un ruido inconfundible. Me he levantado: el tren, que ahora ocupa todo el pasillo, está detenido frente a mi habitación. Subo a uno de los vagones, me siento en medio de este vacío de hojalata, espero a que el tren me conduzca al destino del último viaje (pág. 139).

4.2.9. Rupturas de espacio y de tiempo

Uno de los rasgos de la literatura fantástica reside en la cantidad de torsiones y distorsiones, cruces, rupturas y superposiciones que efectúa sobre esa imagen que presenta el tiempo como una línea recta cuyos puntos se suceden sin solución de continuidad. La circularidad del tiempo es una idea

oriental que intentó rebatir San Agustín en el capítulo X de *La ciudad de Dios*. Pero esta concepción circular sobrevive en la fabulación y mismamente en la forma en que se organizan las ideas y las imágenes en la mente. En el final de “Exploradores”, el protagonista de un viaje al Polo, al salir durante la noche de su tienda, observa un hecho insólito: en una tienda próxima siguen haciendo su vida los exploradores que llegaron al Polo hace cien años:

Él vuelve también a su tienda, se acuesta y espera el sueño. Imagina estremecido ese tiempo lejano que ha podido percibir desarrollando todavía su propio drama. Es el último en despertar, y mientras los demás preparan el desayuno, siente el nuevo día con el temor de haberlo conocido antes, porque acaso la vida sucede siempre, en un infinito círculo del olvido que solo algunas veces llegamos a sospechar” (pág. 80).

En el capítulo octavo, titulado “Espaciosueñotempo”, se recogen nueve relatos en los que se

presenta un abundante muestrario de estas rupturas del tiempo y del espacio. En “Desvelo” escucha una llamada (“¿Es que no vas a venir a cenar de una vez?”):

Era la voz de mi madre. Puse una señal en la correspondiente página de la novela y me dirigí al comedor, pero por algún enredo del tiempo me encuentro tumbado en esta cama cincuenta años después. La enfermera me arropa” (pág. 75).

El tiempo se presenta como un fluido etéreo difícil de aprehender para una mente infantil. Ana, su nieta, tras escuchar el microrrelato “El palacio del tiempo” (págs. 198-199) quiere saber qué es el tiempo. Pedro trata de explicárselo con la sucesión de acontecimientos del día a día. La niña le responde que le entiende, pero que no puede notarlo. En otro relato, Noemí llega a comprender, en dos imágenes dinámicas muy plásticas, el pasado y el presente desde el asiento del autobús.

Sentada mirando hacia atrás, alcanza una visión tangible de una de las fases, el pasado:

“veía cómo los portales, los árboles, los automóviles aparcados, iban desapareciendo, y tuvo una revelación: “Eso es el pasado. Estoy experimentando de manera directa el avance del tiempo en el espacio, estoy viendo formarse al pasado” (pág.76).

Cuando se sienta mirando hacia adelante, experimenta la sensación contraria:

...pero después de un rato de contemplación de los lugares que atravesaba, comprendió que no eran el futuro, sino el presente, un presente que inmediatamente era devorado por el pasado (pág. 76).

“Con retraso” ofrece una nueva ruptura: el narrador, que suele leer los periódicos varios días de retardo, se entera de que había fallecido cinco días antes al leer la esquila.

En “Pico Catoute” celebra el escritor con vena lírica la inmutabilidad de este monte al transcurso

del tiempo, frente al paso inevitable y fugaz del hombre y de sus imperios:

Pasan las estaciones, pasan las nubes, pasa la vida vegetal y animal en estos valles solitarios. Pasamos nosotros. Inmutable, ajeno a esas circunstancias efímeras, él seguirá ahí cuando todos nos hayamos desvanecido. Ni siquiera añorará haber tenido alguna vez un nombre. ¿Cabe existencia más novelesca? (pág. 36).

Resuenan desde el fondo los inmortales hexámetros de Virgilio:

Venit summa dies et ineluctabile tempus Dardaniae:

fuius Troes, fuit Ilium et ingens gloria Teucrorum (Eneida. 2, 324-6).

4.2.10. Augurios

La adivinación ha constituido siempre una incursión que trasciende las fronteras en las que no puede intervenir la memoria ni la experiencia

de los sentidos. Su manifestación más típica es la predicción de hechos futuros. Uno de los tipos más conocidos de adivinación es la que basa sus predicciones en la observación del vuelo, de los sonidos o de las entrañas de algunas aves (cuervos, grajos, lechuzas, águilas, buitres...). El canto del cuco se halla relacionado no solo con la relojería del tiempo, sino también con profundas connotaciones culturales. En esta obra, se presenta asociado a las predicciones:

Contaban que el cuco es un pájaro agorero, que su canto señala los años que faltan para que se cumplan las suertes de tu destino —añadió.

—¿Qué suertes?

—Cuándo te vas a casar, cuántos hijos vas a tener, cuándo vas a enviudar, a lo mejor, cuándo te vas a morir (pág. 84).

Para evitar el mal augurio, se acudía al recurso de signos y prácticas que deshacían su poder mágico: “Si cantaba el cuco, su madre se persigna-

ba con apresuramiento lleno de temor” (pág. 85). “Me impresionó tanto, que al oírlo intento pensar en otra cosa, y me hago la señal de la cruz” (*Id.*).

4.2.11. Los sueños

El sueño es el territorio de la fantasía y del misterio. Se halla poblado de seres fabulosos. La literatura fantástica no solo apela de forma constante al mundo de los sueños para atribuirles valores trascendentes (explicación de acontecimientos a través de su simbología, adivinación, percepción telepática de hechos —normalmente trágicos— que ocurren en otras latitudes...). Juega asimismo con los cruces y las superposiciones “imposibles” de espacio y de tiempo. Al final del cuento anterior (“El canto del cuco”), han pasado muchos años y la niña que oía con su madre en el bosque su canto tiene ahora sordera senil, pero logra percibir el canto del cuco que suena por encima del murmullo de la televisión. A continuación se produce un hecho que rompe con la linealidad del tiempo:

De repente hay luz en la habitación y descubre a su madre, que le habla con la acostumbrada vivacidad.

—Hay que levantarse ya, hoy toca visitar a la abuela.

Ella se incorpora y contempla con asombro a su madre, que también se la queda mirando.

—¿Te pasa algo?

El canto del cuco vuelve a sonar muy lejano, casi impredecible.

—No te imaginas las cosas tan raras que he soñado —responde ella, sintiendo en su cuerpo y en su memoria la apacibilidad de un retorno definitivo (pág. 87).

En “Sinopsis futurista” se narra la desaparición de los sueños tradicionales, dañinos para el Sagrado Consumo. Fueron sustituidos por otros más objetivos: viajes, bólidos, procesos para no envejecer... Pero a finales del milenio nació un niño que volvió a tener los sueños antiguos, lo que le llevó a proponer un nuevo orden social:

Que debía haber un equilibrio entre el omnímodo poder de los más ricos y la miseria profunda de los más pobres; que todos los poderosos, incluso los políticos, eran responsables de sus actos; que había que comenzar a analizar lo superfluo y eliminarlo (pág. 171).

4.2.12. El sueño y la vigilia

El sueño constituye un recurso narrativo de primer orden en la literatura fantástica. El escritor encuentra en el sueño el pórtico, natural y verosímil, que atraviesan sus personajes para introducirse en el mundo del misterio. En *El libro de las horas contadas* gran cantidad de experiencias extraordinarias tienen lugar durante este estado, en cualquiera de sus diversas manifestaciones: sueño profundo, ensoñaciones, sonambulismo, duermevera, insomnio, despertar...

La persona que en sueños entra en el mundo de la fantasía siente sus vivencias (de felicidad o de terror) como si estuviera consciente y despierto

to. Se desorienta y, por momentos, no sabe si pisa realidad o misterio, sueño o vigilia.

En el capítulo 21 (“Círculos”), después de luchar en sueños con un arís “cerró a sus espaldas la puerta del trastero y despertó”(pág. 181). Sin embargo no logra moverse y repite insistente: “Mónica, por favor, ayúdame a despertarme”. El relato continúa:

También ahora Mónica se despertó y lo zarandeó suavemente.

—Pedro, ¿te pasa algo?

—Que no me podía despertar —respondió él, con la sensación jubilosa de haber podido abandonar el círculo opresivo.

—¿Otra vez?

—Me parece que estoy despierto, pero no consigo moverme, ni abrir los ojos. No te imaginas la angustia que se siente (pág. 182).

La experiencia se repite poco más tarde, cuando regresa del sótano donde se oían algunos ruidos:

Subió otra vez con prisa y entró en la cocina. Mónica, que estaba guardando en el friegaplatos la vajilla del desayuno, se volvió al sentirlo entrar.

—¿Se había quedado dentro algún gato? ¿Han hecho destrozos?

—Mónica, por favor, despiértame. Por favor.

—Pero, Pedro, no me mires así, estás despierto, estamos despiertos.

—Por favor, Mónica —reclamó de nuevo con terror, sintiendo que esta vez estaba a punto de no conseguir despertar (págs. 183-184).

4.2.13. Animación de objetos

En la literatura fantástica, al igual que en los relatos maravillosos, los objetos suelen cobrar vida, moverse, hablar y sentir. En el capítulo 22 (“La tristeza del árbol”), la nieta Ana, como ya se ha visto, siente que el melocotonero respira, canta y se pone triste. (págs. 192-193). En un microrrelato, los paraguas destrozados por una tormenta y abandonados experimentan una animación:

Separados desde hace tiempo, los paraguas de la misma procedencia empezaron a reconocerse, y su maltrecha condición no les impidió saludarse con júbilo. Pero lo más emocionante fue el momento en que dos pequeños paraguas, con su ropaje de nailon estampado de flores amarillas, procedentes de Hong Kong y supervivientes durante más de cuarenta años, se descubrieron de repente el uno junto al otro. Qué vibración de varillas, qué temblor de telas (pág. 107).

En “Amor de conferencia” las botellas de agua del conferenciante y del director se mueven y ruedan por el suelo, mientras que la tercera se queda con un aspecto muy triste. El hecho ya había sido previsto por el conferenciante en el inicio de su charla:

—Si en lugar de ser yo quien les hablarse fuese Hans Christian Andersen, seguro que encontraría el embrión de un cuento en las tres botellas de agua que hay sobre la mesa. Tanto mi presentadora como yo hemos abiertos nuestras respectivas botellas, y

ambas se han enamorado. Pero la botella que está ante el director de la venerable institución que nos acoge, celosa del súbito amor entre las otras dos, está dispuesta a dificultarlo (pág. 108).

Objetos tan inertes como las maletas puede acumular agresividad y arremeter contra sus vecinas. El narrador descubre su maleta en la cinta de un aeropuerto:

Cuando la recojo, observo en uno de sus laterales las señales de un gran mordisco. Indignado, sigo el camino de la maleta grande y descubro que la recoge un tipo gordo, de rostro sanguíneo. Me acerco a él.

—Su maleta ha mordido a la mía —le digo, conteniendo en lo posible mi furor.

El tipo me mira torvo.

—¿Puede usted demostrarlo? (pág. 111).

5. PARA CONCLUIR

El examen de temas fabulosos que toman cuerpo en esta última novela podría continuar: el espacio sideral (“Metacósmica”), las constantes variaciones sobre la creación del mundo en siete días (“Edénica”), los restos materiales que dejan los alienígenas (polvillo...), el misterio de los ojos y de la mirada (que tiene un valor premonitorio en la triste historia de Noemí), la simbología de algunos animales (cuervos, urracas, gatos, mariposas...) o plantas (hongos, mohos...), etc.

Pero no puedo seguir. Siento que me atrapa el sueño, que por mis venas comienza a circular otra sangre y que me estoy transformando en una enorme araña zambuliana que redacta un cuento ecológico destinado a los humanos:

...pero los Constructores ignoran que cada supresión de moho lleva consigo la extinción de una estructura biológica compleja y de una cultura inteligente: primero desapareció el hábitat de los

skrtquos, luego el de los arises, mañana el de los zambulianos, pasado mañana quizá le tocará al de los terrestres (pág. 53).

Desde este sueño, contemplo a Merino como un pontífice del misterio, demiurgo ordenador del caos, adornado como un sacerdote egipcio de báculo y mitra, rodeado de escorpiones, arañas, escarabajos, gatos, cuervos y urracas. La imagen me produce cierta zozobra. Decido despertar. Ahora lo tengo frente a mí comiendo gozoso un excelente plato de pasta en Sant Arcangelo (¡He citado a un arcángel! ¡Ni aun aquí me libro del misterio!).

SALVADOR GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ

CUENTO POPULAR Y CUENTO LITERARIO

Buenas tardes. Ante todo, quiero agradecer a la Fundación Antonio Pereira, en la persona de D. Francisco Flecha, magnífico cuentista, la invitación a estar hoy con ustedes, y a ustedes su presencia. Quiero agradecer también que se me haya propuesto hablar de cuento popular y cuento literario. Como vamos a ver en el caso del cuento literario, es obvio que Antonio Pereira fue uno de sus maestros indiscutibles del siglo XX en nuestra lengua, pero el tema del cuento popular tiene también mucho que ver, a mi juicio, con lo que significó Antonio Pereira en el modo de expresión, en la forma de enfocar la narrativa. O sea,

que creo que es muy afortunada la propuesta, e intentaré estar a la altura de las circunstancias.

Como ha apuntado Paco Flecha, hace ya mucho tiempo que defiendo una teoría particular sobre el origen de la literatura. Creemos que la literatura es un resultado de la evolución cultural, es decir, que hemos construido la literatura como hemos descubierto la física, o la electricidad, o los agujeros negros. En realidad, yo propugno una idea que me sugirió un personaje que se me aparece de vez en cuando al escribir mis cuentos, que se llama profesor Souto, y que ha llegado a decir: “no fue el ser humano quien inventó la ficción, fue la ficción lo que inventó al ser humano”. Mantengo esa teoría y creo que es difícil no estar de acuerdo con ella, aunque pudiéramos discutir algunos puntos. Pero es difícil no estar de acuerdo si aceptamos lo que significa realmente este ser peculiar que somos el Homo Sapiens, un espécimen consciente que todo lo ha contemplado y lo contempla a través del lenguaje de los símbolos,

que ha estructurado su realidad mediante los símbolos. Es muy difícil no estar de acuerdo en que realmente la ficción es el primer patrimonio que hemos tenido para intentar entender la realidad.

Imagínense ustedes hace... no me voy ahora a remontar a doscientos mil años por no discutir, vamos a quedarnos sólo en cien mil. Hace cien mil años, el ser humano no tenía ningún conocimiento mínimamente profundo, elaborado, sobre lo que era la realidad. Esta realidad que sigue rodeándonos, tan extraña, tan confusa, donde de pronto se produce un terremoto de un día para otro, donde de repente eclosionan enormes movimientos sociales que intentan derrocar a tiranos... Esta realidad tan extraña desde el punto de vista de nuestro comportamiento, pero desde el punto de vista también de la propia naturaleza, de las condiciones físicas del mundo, ¿no? Una realidad tan difícil de entender en estos momentos. Pues imagínense hace cien mil años al ser humano intentando comprender el mundo que le rodeaba.

¿Cuál fue su primer instrumento? La ficción, el invento de cuentos para intentar que ese mundo misterioso fuese algo comprensible.

A mí me gusta recordar que, a finales del siglo XIX, hubo un magnífico estudioso prusiano llamado Wilhelm Bleek, que trabajó en materia lingüística con el mundo de ciertos bosquimanos en Sudáfrica, y que descubrió que había una etnia, los llamados ch-jam que no habían alcanzado ni siquiera el nivel de la agricultura, un pueblo nómada, un pueblo cazador, es decir, la última escala en la supervivencia, porque los pueblos cazadores cazan lo que antes no ha conseguido encontrar un depredador más hábil, es decir, un pueblo obligado a vagar buscando la comida, que improvisaba unos frágiles cobijos en su nomadeo y no conocía la cerámica, y que, sin embargo, y esto fue lo que asombró a Bleek, poseía una gigantesca riqueza, un asombroso patrimonio imaginativo. A través de cuentos, el pueblo de los ch-jam había construido una idea del mundo, sabía cómo era lo que los rodeaba.

Claro que el mundo no era para ellos como nosotros empezamos a conocerlo, porque, por ejemplo, ellos pensaban que la Vía Láctea era producto de un puñado de ceniza de una hoguera apagada que una muchacha en el periodo menstrual había arrojado al cielo. Ustedes dirán que eso no es la Vía Láctea, pero en realidad todavía no sabemos muy bien qué es la Vía Láctea. Cuando yo era estudiante, los agujeros negros no habían sido descubiertos. Hace pocos años nadie hablaba de antimateria. Ahora se empieza a hablar de zonas donde no hay materia ni antimateria, y se habla también de materia oscura, de energía oscura, se dice que solamente conocemos el cuatro por ciento de lo que pueda ser la naturaleza del cosmos...es decir, estamos tal vez más cerca de lo que pensaban los bosquimanos ch-jam de lo que realmente puede ser ese universo que nos rodea. Pero a través de la ficción, de ir contando historias, el ser humano intentó entender el mundo.

Era, por supuesto, un pueblo ágrafo, un mundo analfabeto. Fíjense que en esta longitud de los cien mil años que tenemos tras nosotros, debemos llegar muy cerca, hace solo seis mil años, para empezar a descubrir la escritura, y la escritura se utilizó primero para la contabilidad, y después para la religión y para la historia; tuvieron que pasar muchísimos años, muchísimos cientos e incluso me atrevo a decir miles de años, para que la escritura se empezase a aplicar a la literatura, y mientras tanto seguía vigente la oralidad, la mera palabra, la transmisión oral.

Las abuelas contaban esos cuentos para que la gente supiese lo que era el mundo, para que lo entendiesen. ¿Qué es el viento?, se preguntaban los bosquimanos ch-jam, qué puede ser este viento que a veces nos destroza nuestras modestas construcciones, que a veces es tan terriblemente devastador o que a veces es acariciante, que a veces suena como una música. ¿Qué es el viento?: la voz de los muertos. Los muertos nos hablan a través

del viento, nos dicen cosas, augurios funestos, augurios favorables, es decir, la ficción nos ha servido para entender el mundo. Por ejemplo, sin ir más lejos, Caperucita Roja. Todos recordamos la triste historia de la niña Mari Luz Cortés y del pedófilo que la mató. Esa es la historia de Caperucita Roja. Es decir, las abuelas, las bisabuelas contaban una historia que decía: *cuidado con el bosque, cuidado con el lobo*. Estaban narrando una historia inventada, pero hacían una referencia simbólica a la realidad, estaban hablando de la realidad, y por ese camino de los cuentos podríamos entrar en un mundo verdaderamente curioso de ver como actitudes, comportamientos y sentimientos han sido explicados a través suyo.

Esa imaginación de transmisión oral es lo que ha nutrido principalmente lo que yo he llamado el cuento popular. Ese cuento popular que, por ejemplo, en algunas clasificaciones, y yo traigo aquí la más reciente porque hubo una clásica del finlandés Antti Aarne, luego la desarrolló Stith

Thompson, pero una más cercana es de Aurelio Espinosa, que clasifica estos cuentos populares, que se transmiten de generación en generación a través de tal oralidad, que no tienen soporte de escritura alguno, en cuentos de adivinanza, cuentos y leyendas, chistes, trabalenguas, cuentos morales, y cuentos de encantamiento. Él cita una serie arquetipos: la niña perseguida, la hija del diablo, el príncipe encantado, Juan el oso, Juan sin miedo, la princesa encantada, cuentos picarescos, cuentos de animales...

¿Qué es el cuento popular? Pues el cuento popular transmite una especie de relato imaginario en el cual se encuentra algún tipo de enseñanza y que, que en cierto modo, ordena o descifra el mundo. Recuerdo ahora, por ejemplo, uno de los cuentos populares que a mí más me ha interesado, conocido en toda España, que es el cuento de Blancaflor, la hija del diablo, que se mezcla además con el cuento del Castillo de Irás y No Volverás. Un cuento popular tiene unas características

formales que podemos ver en Blancaflor: una trama fija, es decir, un argumento central invariable, aunque la expresión sea variable, pues depende del narrador. Al arranque de esta charla yo recordaba precisamente a Antonio Pereira, gran narrador, con maneras no solo de magnífico escritor, fijador por escrito de la imaginación que tenía de su inventiva, sino también extraordinario narrador oral, con enorme capacidad para expresarnos una vivencia, una idea, una historia, un mundo, solamente con el soporte de las palabras.

El cuento popular tiene eso, una trama fija y una expresión variable que depende del narrador; además, tiene una autoría anónima y colectiva, no sabemos quién lo ha escrito. Nos llega Blancaflor, un día se mezcla con la hija del Castillo de Irás y No Volverás, y nosotros contamos esa historia y los que nos suceden la seguirán contando, y acaso mezclándola con otras. Aquí habría que hablar tal vez un poco del mundo virtual, de todo lo que viene en los tiempos que vivimos, donde ya es

difícil señalar la secuencia de esa tradición, pero hasta ahora han venido transmitiéndose tales historias, generación tras generación. Nos vamos transmitiendo cuentos con ciertas modificaciones, no sabemos quién los inventó, hay una autoría colectiva, en diferentes sitios contamos los mismos cuentos.

Es sorprendente, además, y la sorpresa empezó cuando se empezó a estudiar el tema de la literatura popular, cómo es posible que haya cuentos muy parecidos o muy similares en la cultura maya, en la cultura china, en las culturas indoeuropeas. ¿Cómo han podido pasar de unas a otras? Pero resulta que no se han transmitido, sino que el ser humano lleva incorporado una especie de paquete de arquetipos, y en tanto en cuanto seamos Homo Sapiens, siempre contaremos las mismas historias; haremos muchas variaciones, mezclaremos las tramas, pero las historias fijas, los modelos —cuando estudiaron el cuento popular los estructuralistas rusos buscaron un número determinado de mo-

delos, y los fijaron— están dados así para siempre porque ese, digamos, es nuestro *software* imaginario, ese es el paquete con el que está constituida nuestra imaginación.

Además, en el cuento popular hay referencias temporales y espaciales inconcretas: *érase una vez... hubo una vez... allá en un lejano país... allá en un lejano reino...* o podemos decir: *hubo una vez aquí en este pueblo... o en un pueblo cercano a este...* pero siempre la referencia es inconcreta desde el punto de vista físico, desde el punto de vista de lo temporal y de lo espacial.

En cuanto a los personajes, resultan arquetipos. Son el leñador, el rey, la reina, la princesa, el hijo pequeño, el hijo mediano, el hijo mayor, la madrastra, el soldado, la bruja... En fin, se trata de un personaje arquetípico, de una pieza, no caracterizado por ninguna complejidad psicológica. Por ejemplo, en el cuento de Blancaflor, la historia es como saben ustedes la de una pareja que no puede

tener hijos. *Érase una vez un rey y una reina...* El narrador puede decir: era un rey muy apuesto, o era un rey muy valiente que había ganado muchas batallas. Otro narrador puede decir: era una reina que tocaba muy bien el arpa, era una reina que sabía muchos romances, era una reina muy culta. Da igual, *érase una vez un rey y una reina* o era un señor muy importante, un caballero que tenía un gran palacio, que estaba casado con una dama muy hermosa... pero no podían tener hijos. El tema es que estos dos personajes no pueden tener hijos e hicieron toda clase de novenas, de oraciones, de votos, de peregrinaciones y no conseguían tener hijos, y un día decidieron: *¡Ojalá tuviésemos un hijo, aunque a los veinte años se lo llevara el diablo!* He ahí otro elemento fijo del cuento, y efectivamente nace un niño. El niño es listísimo, unos narradores dirán que era un gran cazador, que era un gran jinete, otros dirán que aprendió muchísimos romances, que era un gran poeta, un magnífico pintor, da igual. Un hijo que, por lo visto, es

muy bueno en lo suyo. Pasan los años y de pronto un día, cuando los padres habían olvidado aquella especie de desesperado juramento que habían hecho en un momento de extrema desesperación, viene a la puerta el diablo, o un emisario suyo, y les recuerda: *Hace veinte años me dijisteis que si teníais un hijo me lo daríais cumplido ese plazo. Dadme a vuestro hijo.*

El narrador o narradora seguirá contando cómo el joven, que es muy aguerrido dice: *no os preocupéis, yo ahora mismo me voy allí a ver qué pasa,* y se dirigirá al Castillo de Irás y No Volverás. Cada narrador le dará una explicación diferente al recorrido. Contará que iba a caballo o que iba en carroza o que iba andando, lo que desde luego es indefectible es que en el camino va a encontrar a alguien que puede ser un viejecito, o una viejecita, o cualquier otro tipo de ser desvalido, alguien que le va a pedir ayuda, y él va a compartir con ese viejecito o viejecita o persona necesitada la comida o lo que lleve, o la ropa o lo que sea, va a compartirlo

y eso hará que esa persona, agradecida, le haga unas advertencias, le diga: *antes de llegar al Castillo de Irás y No Volverás encontrarás una laguna y en esa laguna estarán bañándose tres muchachas, que son las hijas del diablo; procura quedarte con la ropa de la menor y no se la des hasta que te la pida tres veces.*

Bueno, pues así sigue el cuento; el narrador puede modificar con pequeñas variaciones el hilo del relato, pero la trama siempre es fija. Luego, como saben, en el cuento popular las historias pueden ser lo más terribles del mundo y sin embargo el narrador contarlas sin pestañear, porque concretamente, entre las cosas que le exige el diablo cuando el joven príncipe se enamora de Blancflor y ella le corresponde y él pide su mano, son una serie de encargos sucesivos complicadísimos. Por ejemplo, hay uno que demuestra las cosas tremendas que puede haber en los cuentos: *Te casarás con mi hija si consigues sacar el anillo que yo hace muchos años perdí dentro del lago*, y entonces Blancflor, para ayudar al príncipe como lo ha hecho

en anteriores ocasiones, le va a decir: *No te preocupes, es muy sencillo, me matas, me desangras, luego me cortas en pedacitos y me tiras al río, pero procura desangrarme muy bien, muy bien...*, esto contado como si fuese lo más normal. Ustedes dirán, ¡pero qué barbaridad!, mas los cuentos populares o los cuentos maravillosos tienen esa gracia, las mayores barbaridades se cuentan con toda naturalidad.

La historia sigue, pero en todo caso el cuento popular se caracteriza por eso, una trama fija que sin embargo se puede contar de muy distintas maneras, dependiendo de cada narrador. En el cuento literario, como veremos luego, la palabra escrita es fundamental, el aparato gramatical, sintáctico, etcétera; en el cuento popular, sin embargo, es la gracia del narrador, ahí no hay comas, ni puntos aparte, es la interpretación del narrador, los silencios, los momentos de emoción manifestados tal vez con algún tipo de énfasis verbal, pero es la gracia del narrador, que no tiene además por qué tener un gran vocabulario, no tiene por qué ser una

persona que con especial gracia para la dicción, no, es otro el misterio peculiar de la narración.

Por ejemplo Antonio Pereira, que por supuesto era un hombre culto, que tenía un riquísimo léxico, cuando narraba oralmente su gracia no estaba precisamente en eso, sino en cómo él contaba las cosas, cómo las iba desarrollando, el tono, la cadencia. Hay un talento natural que yo no sé de dónde viene, un don. Yo conocí a otro gran narrador oral, el gallego Carlos Casares, también desgraciadamente fallecido. ¿Qué tenían? ¿Cómo eran capaces de contar con esa gracia una historia? Antonio, por ejemplo, cuando contaba un relato ligeramente picaresco, sugería, insinuaba, y dejaba a los oyentes desarrollar su imaginación. Ese es uno de los encantos de la narración oral.

A veces, el cuento oral se mezcla con el cuento picaresco, con la adivinanza. A mí me gusta recordar eso que se llaman los filandones. Yo no viví los filandones en sentido estricto, aunque en

casa de mi abuelo escuché muy buenas historias —por cierto, el primero de los filandones que pudiéramos llamar “postmodernos”, lo hicimos Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio y yo en compañía de Antonio Pereira en el Hay Festival de Segovia, y luego Luis Mateo y Juan Pedro lo hemos llevado por medio mundo...— Pero en estos filandones, normalmente leemos microrrelatos, minicuentos, y contamos alguna historia, establecemos una complicidad oral. En ellos, a mí me gusta recordar un minicuento que yo escuché en casa de mi abuelo hace muchísimos años, porque aunque no se celebraban filandones, todavía a mi abuelo José, el que hizo El Paraíso de Trobajo, le gustaba contar historias, y yo recuerdo un cuento que siempre traigo a la memoria porque yo no me enteraba de nada, yo era un mocoso, mi abuelo murió cuando yo todavía era muy niño y no digamos mi hermano, que es tres años menor que yo. Pero como digo, había un cuento que a la gente le hacía mucha gracia, que se morían de risa y que yo

siempre decía: pero ¿qué cuento es ese? Y ya luego me lo explicaban, ¿no? que decía:

—*Buenos días tenga la dama con su pipirigaina.*

—*Buenos días tenga el galán con lo que le cuelga.*

—*¿Me dejaría meter en el su vicioso el mi deseoso?*

—*Entre a verlo, está un poco seco, pero si quiere meterlo, métalo.*

Y yo preguntaba: *Pero bueno, ¿qué cuento es ese? ¿Cómo puede hacer tanta gracia a los adultos?*

Entonces mi abuelo, tras decirme que yo no podía entenderlo porque todavía era muy niño y me faltaban ciertos recursos informativos, me lo explicaba: *Es muy sencillo, un caballero viene por el camino en su caballo y ve a una dama que está en la ventana, en la ventana del castillo, tejiendo con una rueca, la pipirigaina. Buenos días tenga la dama con la pipirigaina, con la rueca. Buenos días tenga el caballero con lo que le cuelga, que es la espada. Era un caballero armado que iba a caballo y que llevaba una espada colgada del cinto. El caballero llevaba muchas leguas a sus espaldas*

y sabía que el caballo estaba deseoso de comer, estaba hambriento, y sabía también que detrás del castillo o del palacio, había un prado muy verde, muy vicioso, como hemos dicho en León mucho tiempo, un prado muy lleno de hierba. Por eso le pregunta “¿me dejaría meter en el su vicioso el mi deseoso?”. Ella sabe que realmente aquello está ya un poco seco porque no ha llovido, por lo que sea, y le dice “entre a verlo, está un poco seco, pero si quiere meterlo, métalo”.

Es decir, en el cuento popular juega también, a veces, la gracia del doble sentido, de la sugerencia, de lo que parece algo que luego resulta que no es. Sin embargo, si pasamos al cuento literario las cosas cambian totalmente. El cuento literario está relacionado directamente con la palabra escrita. Yo no miro con mucha complacencia a los cuentacuentos, que me dicen: “he contado un cuento tuyo” y respondo: *Los cuentos literarios no se pueden contar, o los recitas o los lees, que no estaría mal que a veces los cuentacuentos dijeseis, bueno, y aparte de este cuento que he contado, ahora voy a leer un cuento*

de Baroja, o de Pereira o de Valle-Inclán o de Chéjov, o de Carver, pero contar, contar, ¿me vas a contar el monólogo de Hamlet? o me lo recitas o no me lo recitas, ¿me vas a contar el de Segismundo?, o me lo recitas o ¿es que me vas a contar una versión tuya del monólogo de Hamlet o de Segismundo?

Es decir, el cuento literario es ante todo una forma fija, que está determinada por la escritura del autor. Pueden pasar los años y ese cuento literario convertirse de algún modo en una historia popular, pero desde luego el cuento literario obedece a una estructura formal construida con palabras escritas y que responde a las leyes de la gramática, de la prosodia, de la ortografía, de la sintaxis, es decir, es material formal escrito, fijado de una manera concreta, y no es otra cosa. No se puede contar, aunque se puede recordar de memoria —un buen rapsoda que tenga buena memoria— se puede leer con entonación, pero tiene una forma fija y una expresión determinada.

Además, procede de un autor, no es anónimo. A veces sorprende cómo en España sigue habiendo tanto interés por el cuento en los autores, por qué sigue tan vivo en la creación el cuento en español, aunque tal interés no se refleje demasiado en los lectores. Pero hay que recordar que hace ochocientos años que se vienen publicando cuentos en España, ya *Calila e Dimna* se publica a principios del siglo XIII. Hay una gran tradición en nuestra lengua del cuento literario, del cuento fijado por escrito. Luego tuvimos la suerte de Cervantes, que con las *Novelas Ejemplares*, estableció la forma del cuento en castellano, esa lengua mayoritaria de España que hablan en el mundo cuatrocientos cincuenta millones de personas. A mí me gusta recordar *El celoso extremeño* donde, en treinta y tantas páginas, Cervantes nos cuenta una historia en la que podía haber empleado quinientas, pero él ha renunciado a la extensión, ha querido contarnos esa historia como un cuento, es decir, una

historia con pocos elementos, sintética, procurando dejar también mucho a nuestra imaginación.

De manera que el cuento literario tiene una forma fija, una expresión cerrada, tiene un autor, tiene una historicidad, las cosas no suceden en un tiempo incierto, “hace muchos años”, “en los tiempos de Mari Castaña”, no, en los cuentos literarios las cosas suceden aquí y ahora o allí o entonces, en un momento determinado, en la Segunda Guerra Mundial, en el norte de África, en un lugar determinado, y los personajes no son arquetípicos, el leñador, el valiente, el sastrecillo, la molinera, el príncipe, la princesa, la bruja. Son fulano y mengano, personas como nosotras, con sus sentimientos, con sus pasiones, con sus contradicciones y sus reacciones psicológicas complejas. Es decir, el personaje tiene un contenido literario, no pertenece, digamos, al mundo de esa ficción imaginaria popular.

Sin embargo, al hablar de cuentos hay una especie de curiosa indefinición patronímica. Al decir

cuento no sabemos muy bien a qué nos estamos refiriendo. Recuerdo que una vez fui a presentar un libro de cuentos literarios míos en una emisora donde íbamos a hablar varios concurrentes, y la persona que llevaba aquello hizo esos gestos que hacen a la cabina donde están los que controlan el sonido y pusieron una música que a mí me llamó la atención, porque no parecía tener nada que ver con mi libro, y dijo el locutor o locutora, que no recuerdo muy bien lo que era: *Niños, niñas, acercaos a la radio, que aquí hay un señor que sabe mucho de cuentos*. Yo ya estaba un poco curtido en estas lides de la intervención pública y dije, imperturbable: *Niños, niñas, seguid haciendo lo que estabais haciendo, que esto no va con vosotros*. Hubo un silencio tremendo y el locutor o locutora no volvió a dirigirme la palabra en todo el tiempo, pero claro, yo no podía engañar a los niños o niñas, porque lo mío eran cuentos literarios, no eran cuentos infantiles, no eran cuentos populares.

Sin embargo, a mí esa indefinición patronímica me gusta, porque la palabra “cuento” lleva en sí

la idea de que se nos va a relatar algo interesante. Por ejemplo, la palabra relato es menos sugerente: un relato puede ser perfectamente el acta de una reunión de una comunidad de propietarios o de vecinos, o un atestado de la Guardia Civil, eso es un relato...

El cuento literario tiene, a mi juicio, cuatro reglas que son las que determinan su peculiaridad. Primero, el cuento debe tener en sí movimiento, precisamente para despertar nuestro interés. Ése sería el primer elemento característico, el movimiento para despertar nuestro interés, pues o el lector continúa leyendo o el cuento se apaga, desaparece, se extingue. La segunda regla, que lo relatado tiene que ser verosímil, la verosimilitud. Fíjense que esto de la verosimilitud es algo en los que a veces no reflexionamos demasiado. La realidad de la vida no necesita ser verosímil, pero la literatura sí. Al principio de mi intervención me refería a un terremoto, por ejemplo el reciente de Japón; de pronto se produce el terremoto, y se re-

pite, y hay réplicas, y al tiempo pueden suceder muchas cosas así de catastróficas. Cuántas cosas aleatorias nos suceden en la vida real. ¿Cómo es posible que en un día me hayan pasado estos tres o cuatro incidentes absurdos? A lo mejor un cuento no resiste eso, la literatura tiene que hacer verosímil lo que cuenta, el lector debe creerse lo que estamos relatando, incluso aunque se nos hable de un ser fantástico. Si el escritor del cuento de vampiros no despierta nuestra curiosidad por ese extraño personaje que duerme durante el día y sale por la noche a chupar la sangre de los vivos, si no lo aceptamos, el cuento ha fracasado. Su gracia está en hacer verosímil ese contenido.

Y por último, otra característica fundamental del cuento es la brevedad, que se consigue con la economía de medios. Un cuento siempre es una pieza literaria cargada de economía, renuncia a muchas cosas, renuncia a lo superfluo porque requiere, exige, la colaboración del lector. Precisamente la gracia que tiene el cuento es que nos pide

colaboración, nosotros colaboramos con el autor. El autor no nos lo cuenta todo, es decir, el cuento sería tal vez lo contrario de estas piezas acorazadas que vemos en las ferias del libro, esos *best seller* que nos cuentan todo mil veces y nos lo repiten para alcanzar las mil páginas. No, el cuento nos va a contar su asunto en muy poco espacio.

Es curioso cómo el cuento, para mí como autor, siempre responde a una especie de iluminación. Creo que todo está rodeado de semillas de cuentos y que el autor, el escritor, es persona curiosa —no chismosa, ojo—, pero siempre tiene que estar avizor, esperando ver donde salta el cuento, porque todo está en una disposición propensa a producir ficciones, toda la realidad está preparada para sugerir ficciones, y tenemos que ser capaces de verlo, a través de una especie de iluminación. Por ejemplo, la novela no es una iluminación, sino un viaje de exploración. Como autor, entro en la novela que voy a escribir como quien entra en una selva, sé que hay una casa, unos kilómetros en dirección noroes-

te, donde voy a encontrar un personaje, tengo que llegar hasta allí, pero tal vez en el camino, en lugar de encontrar esa casa encuentro otra cosa, porque la novela está llena de sorpresas que el propio autor va descifrando y va intentando interrelacionar...

Como les digo, el cuento tiene esa tendencia a la economía de su esencialidad, y para mostrarlo voy a leer un cuento de Antonio Pereira. Esta mañana hablaba con la querida Úrsula, aquí presente, porque ella recordó algo y le dije: *Úrsula, hay un cuento de Antonio que es eso. Es un cuento que viene en el libro "Las ciudades de poniente" y se titula "Los preventivos"*.

Se está bien en el Parador pero no me gusta acostarme en la cama con dosel de la *suite* (cuando están ocupadas las habitaciones corrientes), y es que me da una aprensión histórica, eso de dormir en la misma cama que él. Hice amigos en la ciudad y me contaron lo de los preventivos. Todos los años, desde que él empezó a venir de pesca en la Semana Santa, don Patricio, el catedrático del Instituto, tenía que presentarse en el cuartel de la Guardia Civil.

—Está aquí don Patricio —avisaba el guardia de puertas—, en qué cuarto se le pone la colchoneta.

Y no sólo el catedrático. Si no habían acudido ya, estarían subiendo la cuesta del cuartel el tipógrafo Fernando, seis años por auxilio a la rebelión; los dos hermanos Cepeda, que habían llegado a comandantes en el otro ejército; María la Brava, que no era roja ni azul pero tenía mal vino y podía escandalizar en la calle.

La pobre María —lo dicen con cariño— era un caso aparte. En la casa cuartel no bebía o bebía lo justo para que no le dieran temblores, y se ofrecía para un fregado general de las dependencias.

Los cuatro hombres que habían sido encerrados se encerraban todavía más en ellos mismos, rumiando la humillación, más pegajosa y desazonante que el miedo,

Pero esto fue las primeras veces. Luego, una vez cada año, los sospechosos de la lista se las arreglaban para matar el tiempo, todavía estaban en buena edad y merendaban y jugaban unas pesetas a las cartas o al dominó, como quien se ha quitado

un peso de encima. Casi con gratitud por la detención que los alejaba de compromisos, no fuera a haber un atentado y la policía les apretara a ellos las clavijas. Don Patricio hablaba de la Revolución Francesa, discutían de lo humano y lo divino. 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.

Los días empiezan a ser largos en abril o marzo. A ratos entraban en la partida los guardias del puesto que ya eran como de la familia, “¿Ustedes permiten?”, sobre todo el Jueves Santo que se jugaba a las chapas. Tampoco los guardias lo pasaban muy mal, sólo tenían que estar clavados en una permanencia rigurosísima por si ocurría algo.

Y nada. Nunca ocurría nada.

Todo quedaba en manos de los de arriba. Los especialistas llegaban destacados con mucha anticipación y montaban radios y teléfonos, eso lo primero. Registraban montes y alcantarillas, visitaban las azoteas, acotaban el río truchero y aleccionaban

a los de Caza y Pesca. Ponían en la comarca un aire contradictorio; de protesta silenciosa y de satisfacción; de recelo, pero también de orgullo local.

—Sus efectivos, brigada, al trámite normal de la localidad —le decían los de Madrid al comandante del puesto.

—Y mucho ojo con la lista de sospechosos del término.

Por entonces, el tiempo pasaba despacio. Pero pasaba. 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 situación de retiro. Desaparecieron los caballos, mejor el *jeep* para los incendios del monte. Y él seguía viniendo al Parador.

Una vez, que iban décadas de sequía y ya en primavera se asaban los pájaros, la novedad fue que al mayor de los dos Cepedas le había dado una pa-

rálisis y llevarlo al cuartel en silla de ruedas sería demasiado. Unos años más, y quien faltó a la cita-
ción fue Fernando el tipógrafo, que palmó de una
subida de tensión en la boda de su nieta. María qué
podría alborotar, la pobre, metida en la Residencia.
De manera que quedaban el que fuera catedrático
del Instituto antiguo y Pepe Cepeda, el que había
cumplido pena como bibliotecario en la cárcel de
Burgos y saliera con idiomas. Pero ya el catedrático
estaba perdiendo la memoria.

No hay cosa más sediciosa que las nubes en la
Semana Santa, ahí no hay rey ni generalísimo que
decrete si seca o mojada. Aquel Domingo de Ra-
mos, que ya era por los años setenta, había caído el
diluvio y el río venía crecido y arreó con las huertas,
y estaba reciente el entierro de Pepe Cepeda. Tam-
bién Pepe Cepeda. Casi ciego lo tenían las catara-
tas, se murió el hombre sin ver cumplida la ilusión
de su vida, la de no morir antes que el personaje
del Parador. Con que ya sólo don Patricio.

—Se presenta un tal don Patricio, catedrático de
francés y algo de la Legión de Honor —informó el

guardia de puertas, recién salido de la Academia—. Que ha recibido la notificación y viene preventivo.

—A ese hombre ya no le rige la cabeza —rezonó el comandante de puesto— , pero las reglas son las reglas. Identificación y registro.

Como han podido comprobar ustedes, esto es un cuento literario. En este caso el autor, Antonio Pereira, nos ha reconstruido un mundo, un mundo muy doloroso porque es aquel mundo de la “memoria histórica” en el sentido profundo, donde los vencedores y *él*, ese *él* a quien de manera tan sugerente alude Antonio. *Él* sigue visitando esa zona para pescar y esos *preventivos*, esas personas peligrosas que tuvieron un pasado, en fin, sedicioso desde la perspectiva de *él*, pues tienen que ser encerradas en el cuartelillo de la Guardia Civil.

Es un cuento que, por un lado, nos está narrando un panorama histórico y al mismo tiempo nos está contando el tiempo, es un cuento sobre el tiempo, y además un cuento doloroso sobre el

tiempo, construido como ven con muchísima circunspección: algo zumba debajo del cuento. Ya empieza diciendo que se está muy bien en el Parador pero que le causa desasosiego dormir en la cama donde dormía *él*, pero luego el cuento nos narra una historia y nos imaginamos, en las tres páginas que abarca, la triste historia de estas gentes que todos los años tenían que estar allí encerradas porque eran un peligro posible, un peligro social y había que prevenirse, había que cuidarse de ellos.

Se trata de un espacio de la realidad contado de una manera que si nos lo contasen en modo de crónica, no tendría la naturalidad de cosa viva que tiene el cuento. Si nos dijese: *Cuando el Caudillo visitaba determinada zona para pescar, los preventivos de la zona que eran don Fulgencio Tal, catedrático, don Tal y Tal y Tal, eran encerrados en el cuartelillo durante una semana.* Bueno pues ya está, nos lo han contado. Pero en el cuento, Antonio Pereira no nos cuenta sólo eso, nos relata el paso

del tiempo, nos narra, digamos, la inclemencia del vencedor, nos describe cómo van pasando los años y, sin embargo, esas gentes tienen que seguir yendo allí, se van muriendo, van desapareciendo, pero allí tienen que seguir yendo y seguramente eso fue un poco el destino marcado un poco por ese “él”, señor absoluto, que iba pescar y que iba al Parador.

Es decir, el cuento nos está hablando de muchísimas cosas, nos está hablando de la historia, pero nos está hablando también de las conductas humanas, nos está hablando de sentimientos, nos está hablando de la melancolía del tiempo que pasa, nos está hablando de muchas cosas con muy pocos elementos: eso es un cuento literario. He buscado este, porque me parecía que, con muy poca extensión, podía ser expresivo de lo que es un cuento que narra una situación colectiva. Pero los cuentos literarios, virtud indudable de la Literatura, tienen una capacidad asombrosa para hablar de cosas distintas, de problemas colectivos pero también de situaciones individuales. Por

ejemplo, en muchos de mis cuentos no trato de la realidad de la vigilia, sino de la del sueño, esa sombra paralela que la acompaña. Me gustaría leerles otro como ejemplo, pero de una situación ya más individual, y voy a leerles el arranque de uno del que soy autor, “La casa de los dos portales”, y que además tiene para mí una importancia especial por su referencia a un edificio que ahora en la calle del Padre Isla es el Centro de la Cámara de Comercio, aunque en mi cuento yo la hice desaparecer...

Cuando estuve allí esta Semana Santa habían tirado la casa de los dos portales. En su lugar se va alzando la estructura de una construcción de varios pisos. Acaso por haber transcurrido ya tantos años, el cambio no me produjo la emoción que debiera; sin embargo, sentí en una parte lejana y profunda de mí el alivio de saber que aquella casa y su portal trasero ya no existían y, cuando por esas causalidades que ocurren me encontré con Publio, al que no veía después de veinticinco años, tras las palabras

de reconocimiento y salutación eso fue lo primero que me dijo: “¿Sabes que han tirado la casa de los dos portales?”

Publio, los gemelos y yo íbamos juntos al colegio; quedábamos citados en la Plaza Circular y cuando estábamos todos emprendíamos la marcha recorriendo la calle Julio del Campo y atravesando Padre Isla para tomar la de la Torre. La casa de los dos portales estaba más o menos a esa altura donde se cruzan Padre Isla y la calle de la Torre. Era un enorme caserón de ladrillo cubierto de pizarra con un primer piso y un alto abuhardillado, tenía dos portales pero ninguno de ellos estaba orientado hacia la calle, en esa dirección quedaba uno de los muros laterales con grandes ventanales rodeados de hiedra. Los portales daban cada uno por opuesto lado al espacio de terreno que rodeaba la casa, una pequeña finca cerrada por un alto muro de ladrillo que tenía esquirlas de cristal embutidas en su cresta.

La contemplábamos cada día al pasar: estaba abandonada desde hacía muchos años y de aquel ámbito que ninguna presencia humana había atra-

vesado en tanto tiempo, entre el follaje asilvestrado y libre del jardín y el hermetismo de las inmóviles persianas, se desprendía una emanación misteriosa, llena de atractivo.

El padre de Publio, que era procurador, se ocupaba también de la administración de casas y estaba encargado de la venta de aquella. Publio contaba sobre ella una confusa historia de muertes y huidas a América que los demás escuchábamos con una mezcla de incredulidad y fascinación. Yo creo que habríamos contemplado aquella casa varios centenares de veces, en todas las estaciones, en los oscuros días del invierno, cuando el hielo cubría de escarcha las ramas de los árboles, y en la primavera cuando empezaban a brotar en la hiedra las hojas nuevas de un brillante verde claro y los pájaros llenaban el jardín con su algarabía. Cuando aparecían allá por junio desordenadamente las flores diversas de los abandonados parterres, y en otoño cuando el suelo se ponía amarillo con las hojas secas que abatían los primeros vientos, sintiendo siempre cómo aquel lugar despertaba en nosotros la misma nostalgia de

selvas vírgenes, de ruinas, de fantásticos templos o fortalezas de algún reino secreto.

Aquel curso buscábamos cualquier lugar solitario para nuestras reuniones, éramos un grupo de exploradores recorriendo al albur el corazón de un continente desconocido. Los días en que empezó a templar íbamos a la confluencia de los ríos y entre las mimbreras y las zarzas que se enredaban bajo los chopos, mientras las gaviotas, tan exóticas tierra adentro, sobrevolaban las aguas, imaginábamos singladuras llenas de peligro en tierras de pirañas y reductores de cabezas.

Una mañana luminosa nos quedamos contemplando la casa de los dos portales largo rato. Alguien comentó entonces en voz alta el deseo común: sería una extraordinaria exploración la de aquella casa, el jardín salvaje, la cochera, las habitaciones donde la soledad llevaba tanto tiempo estancada. Publio puso muchos inconvenientes, su padre era severo y si descubría que le escamoteaba las llaves lo castigaría con dureza. Nosotros argumentábamos que sería solamente una vez, una tarde y que lo haría-

mos de modo sigiloso, aprovechando la quietud de la sobremesa sin que nadie nos viese.

Tardó bastante tiempo en determinarse, pero al fin, pasados los exámenes, en ese lapso atribulado que transcurre hasta la entrega de las calificaciones, se decidió. Habíamos quedado en el reloj de Santo Domingo a las cuatro en punto. El sol de junio brillaba en las calles vacías y de las casas manaba un susurro tranquilo. Publio portaba la gran llave de la reja y otras dos más pequeñas de arcaico modelo correspondientes a los portales. Al parecer la cochera no estaba cerrada con llave. Por dentro el jardín era mucho mayor de lo que aparentaba desde la calle, entre la vegetación hirsuta quedaba una fuente de piedra con un angelote desnudo sujetando una cabra por los cuernos, así como dos bancos.

Estuvimos un rato dentro de la cochera, primero en el coche moviendo los traspuntines y cambiando las velocidades y girando el enorme volante, al fin, nos dirigimos al portal delantero de la casa y mientras los gemelos vigilaban desde la reja el paso de algún transeúnte, Publio y yo, con bastante es-

fuerzo, abrimos la cerradura y empujamos la puerta. Asustándonos, cayeron sobre nuestras cabezas pedazos del yeso que cubría el dintel resquebrajado y enmohecido. Unos pasos más adelante comenzaba la escalera que llevaba al primer piso y al desván...

Y entonces van recorriendo las distintas habitaciones de la casa. La casa, que aparentemente era un lugar tan misterioso, es una casa vacía, polvorienta, quedan los restos de las marcas de cuadros, de viejos muebles que un día dejaron su sombra en las paredes o en el suelo, la mancha famosa que podía ser de sangre, aunque podía ser de cualquier otra cosa también. La casa ofrece una peculiaridad, tiene un portal detrás y, sin embargo, desde dentro es muy difícil encontrar ese portal, solamente hay una puertecita y estos muchachos que han entrado dentro de la casa buscan esa puertecita, al final la encuentran y salen a la calle. Se ha hecho de noche, ha atardecido, y son conscientes de que el panorama no es el habitual:

pese a la hora, las farolas permanecen apagadas, pero no sólo la oscuridad urbana de aquella penumbra crepuscular da señales de algo diferente, sino sobre todo la soledad. La calle está vacía de presencia humana, tampoco pasa ningún vehículo, y además hay un gran silencio. Cierran la verja, echan a andar, poco a poco van percibiendo con desconcierto que esa tarde se ha producido en la ciudad una transformación insólita, sobre las aceras se dispersan con una profusión exagerada mondas secas, harapos, papeles arrugados y desperdicios de todas clases. Cuando llegan a la plaza de Santo Domingo aquella súbita suciedad cobra dimensiones gigantescas. En el centro de la plaza, como si muchos camiones la hubiesen volcado en aquel preciso punto, hay una verdadera montaña de basura. La calle de Ordoño está también solitaria y silenciosa, y apagados todos los letreros que habitualmente pregonan el nombre de los comercios. Van buscando sus casas, pero sus casas ya no son las casas de siempre. En sus casas hay gente

distinta, hay personas que incluso han fallecido, todo está deteriorado, todo está polvoriento. Van acompañándose en las sucesivas visitas de las casas. Apenas salen a la plaza cuando los sobresalta un grito a sus espaldas. Publio viene corriendo con los brazos levantados en un gesto desmesurado, lo miran acercarse llenos de angustia, a punto de gritar también y de levantar los brazos con idéntico pavor: “Esa no es mi casa”, murmura. El pelo se le ha levantado y tiene las orejas rojas como tomates. “No está mi madre ni mi hermana”. Hay gente desconocida, el portero también cambió...

En fin, el cuento va relatando cómo la salida por la otra puerta, por aquella puerta trasera, ha devuelto a los protagonistas a un espacio que no es el de todos los días, un espacio extraño, diferente, ominoso. Al final, regresan a la casa de los dos portales y pasan la noche en ella, y cuando vuelve a amanecer salen a la calle por el portal principal, por el mismo que habían entrado, y la ciudad, León, ha recuperado su aspecto de siem-

pre, vuelve a ser la ciudad que era. Esa salida por la puerta trasera, esa salida por el otro portal, es lo que convertía a la ciudad en un espacio tenebroso, distinto, era como si hubiese otra dimensión paralela, otro espacio que no era el espacio de todos los días. El cuento concluye:

Sí, le contesté, ya vi que la tiraron, ya lo vi. Sin duda persisten en el fondo de mi mirada las brasas de ese viejo fulgor despavorido que se mantenía en el fondo de la suya. Aquel recuerdo ha teñido todos los hechos de mi vida, y cuando salgo a la calle tras abrir la única puerta de mi casa me asalta a menudo el temor de encontrarme en esa ciudad inmóvil, corroída, infinitamente triste, que acompaña a la otra como una sombra invisible.

Bueno en este caso, el cuento no habla de la realidad como el cuento de Antonio Pereira, pues la Literatura es capaz también de describirnos con certeza lo que acecha detrás de la realidad. Fíjense, la Historia nos habla de lo que sucedió, de los hechos —ojo, tampoco podemos fiarnos mucho de

ella...— pero la Literatura, y muy especialmente a través del cuento y de la novela, pero en el cuento esto es singular porque lo hace con una economía de medios muy grande, es la que ha contado la historia de nuestro corazón, la historia de lo que somos los seres humanos.

Si no existiese la Literatura no sabríamos lo que nos pasa, no sabríamos por qué reaccionamos de una manera o de otra. En el caso de algunos de mis cuentos, yo juego con lo fantástico, propongo al lector la idea de que, junto a la realidad visible, junto a la realidad digamos apacible, o por lo menos cotidiana, junto a la realidad que más o menos dominamos aunque continuamente nos sorprenda con irrupciones de cosas tenebrosas y terribles, hay otra realidad, una especie de ciudad paralela que permanece junto a la visible y palpable.

Ante esta dimensión ustedes preguntarán: ¿pero eso pertenece a la realidad verdadera de las

cosas?. Bueno, pertenece a la realidad de los miedos, a la realidad de las intuiciones, de los sueños. A veces volvemos a casa, abrimos la puerta, y la realidad no es como era antes, han sucedido cosas nuevas. La vida pasa y de pronto se produce ese terremoto en Japón o se produce un terremoto en nosotros o en nuestra realidad se ha producido un terrible cambio, hemos perdido esto, hemos perdido aquello, a alguien muy querido... La Literatura, a través del sistema de los cuentos, a través de las breves narraciones, plantea esas cosas: el cuento de Antonio Pereira sintetiza la historia del franquismo, simplemente nos la cuenta. ¿Y cómo nos la cuenta? Muy sencillo, a través de la habitación de un parador donde el narrador nos dice que a veces, cuando va a ese Parador y le toca dormir donde *él*, se queda un poco desasosegado, y nos relata la historia de la dictadura franquista a través simplemente de las semanas en que el Caudillo iba a pescar y encerraban en el cuartelillo a los cuatro o cinco sujetos supuestamente peligrosos

de la zona, no nos cuenta más ni menos, y sin embargo con ello tenemos una perspectiva profunda, simbólica de lo que era aquello.

Ese es el papel del cuento literario, ir a lo esencial y, a través de vías indirectas, a través de un juego que a veces es realista o a veces fantástico, hacernos conocer mejor lo que nos rodea. Contarnos cómo somos, contarnos lo que nos pasa. A mí me gusta siempre recordar esa novela tan bonita que se llama “Le rouge et le noir”, “El rojo y el negro” de Stendhal, que ya saben ustedes que es la historia de un mozo de diecinueve años, casi imberbe, que seduce a una dama culta, rica, casada y de una clase bastante superior a él. Hay un momento en el cual, haciéndonos un guiño, el autor dice: *Como Madame de Rênal* —que así, como saben ustedes, es como se llamaba la dama—, *como Madame de Rênal no leía novelas, no sabía lo que le estaba sucediendo*, y es que muchas veces las novelas, los cuentos, la Literatura, nos dice lo que nos está sucediendo, nos cuenta lo que nos pasa.

Con referencia tanto al cuento literario como al cuento popular, yo he tenido la suerte de que me han interesado muchísimo los cuentos populares, y además en León, ya les digo, escuché muy buenos cuentos. No hace mucho que todavía a veces he tenido ocasión de encontrarme con ellos. El mismo autor, José Manuel de Prada Samper, que recopiló y tradujo hace unos años esos cuentos de Wilhelm Bleek, el prusiano, recogidos del mundo de la etnia sudafricana bosquimana en un libro titulado “La muchacha que creó las estrellas”, fascinado por ese mundo de la oralidad, empezó a estudiar los cuentos que recogieron los profesores Aurelio Espinosa, padre e hijo, en el primer tercio del siglo XX.

Es sorprendente cómo en España, habiendo tenido tanta gran riqueza de cuento popular, hemos ignorado profundamente el género, pues desde la perspectiva culta ha habido un enorme menosprecio hacia ese mundo. Mientras en el norte de Europa se procuraba buscar y estudiar

esos cuentos, y ya desde el Romanticismo hubo una verdadera corriente de investigación en la materia, en España estábamos de espaldas a ello. Muchas veces, por un prejuicio que proviene de lo eclesiástico: *ojo con las supersticiones y esas historias de mujercillas, esas historias, en fin que no tienen ningún fundamento, que no tienen ninguna base, ojo con eso, puede ser peligroso porque pueden llevar ahí pues eso, un acervo de estupideces...* y ha habido indudable desdén; por eso digo que es sorprendente que, entre otros dignísimos estudiosos de lo popular, los que hicieron un trabajo mejor o más profundo en España fuesen Aurelio Espinosa, padre e hijo, que eran dos norteamericanos descendientes de españoles que vinieron a España a recopilar los cuentos populares. Aurelio Espinosa hijo, recopiló casi cuatrocientos cuentos populares, y esos cuentos populares se guardaron en lo que era entonces el Centro de Estudios Históricos en Madrid. El trabajo de Espinosa estaba financiado por una señora americana. Y estalló el 18 de julio

del 36. El Centro de Estudios Históricos se convirtió en hospital, y no había manera de encontrar esos cuentos, pero la mecenas hizo lo posible por recuperarlos. Y cuando una señora norteamericana se empeña en una cosa, lo consigue. En plena guerra civil, imagínense ustedes, la confusión, el peligro... consiguió recuperar los cuentos.

Dentro de esos cuentos hay un puñado de ellos interesantísimos que están contados por una narradora llamada Azcaria Prieto de Castro. José Manuel de Prada Samper quedó tan fascinado por esos cuentos que vino a León, porque esta señora provenía de Lillo, aunque había ido a Guardo a casarse, e hizo una investigación sobre la vida de la narradora, para publicar un libro que les recomiendo a ustedes, que se titula “El pájaro que canta el bien y el mal”, que reúne las historias contadas por Azcaria Prieto de Castro, una maravillosa narradora popular. Esos cuentos están cargados de lo que tiene el cuento popular, el despertar muchas ideas interesantes que muchas

veces se mezclan con lo fantástico, con lo mágico, pero que tienen también que ver con el mundo de lo cotidiano.

En cualquier caso, creo que es una pena, primero, que se esté perdiendo el cuento oral, el cuento popular, pues ahora el único narrador de cuentos, como saben ustedes, es el televisor. Nos ponemos alrededor del televisor y el televisor nos cuenta lo que sea, generalmente algo mucho menos interesante que los cuentos de las abuelas. Segundo, hemos perdido ya la tradición de contar cuentos en casa a los niños. Las familias hemos abdicado, dejamos a la escuela la obligación de introducir a la infancia en el mundo de los cuentos, grave error, porque además el sistema educativo no tiene por qué ser el que forme la primera imaginación de los niños, eso es una obligación de la familia, y aquellos cuentos populares eran magníficos porque tocaban muchos temas, porque eran cuentos maravillosos, cuentos de animales, cuentos de costumbres, adivinanzas, en fin, había en ellos un

aporte interesantísimo de conocimientos y de estímulos.

El cuento popular se ha perdido prácticamente, pero con el cuento literario está pasando algo muy parecido. En España es sorprendente cómo, habiendo tanta inventiva en materia de cuento literario —pues durante todos los siglos hemos tenido, por lo menos desde el *Calila e Dimna* al que antes aludí, extraordinarios narradores, y vuelvo a recordar a Cervantes—, el cuento literario no sea valorado por la mayoría de los lectores. En el año 1998 publiqué una antología de cuentos donde recogí noventa y tantos cuentos sacados de libros. Busqué cuentos provenientes de un libro, es decir, donde detrás estuviese presente la voluntad del autor de profundizar en el género, y reuní noventa y tantos cuentos, la mayoría excelentes, y me pregunto ¿por qué no se utiliza el cuento literario para introducir a los jóvenes en la lectura? ¿Por qué se piensa que la lectura “de calidad” es la que se hace con las novelas? He contado varias veces

que una vez estaba en una feria del libro de Madrid presentando un libro de cuentos, y se acercó alguien, empezó a merodear, ya saben ustedes que el que está en la feria del libro tiene momentos en que firma libros y momentos en que está observando lo que sucede, y aquella persona al final se acercó, cogió uno de los ejemplares, me miró escrutadora, ojeó el libro y dijo: *Ah, son cuentos*. Dije yo: *Sí*, pensando que iba a firmar aquel libro, pero lo dejó arguyendo: *Es que los cuentos se acaban enseguida*. Sin embargo, esa es la gracia de los cuentos, que se acaban enseguida, pues están cargados de sutileza y de densidad.

Hay un cuento de Antón Chèjov que a mí me fascina, que se titula “La corista”. Son ocho folios. Yo lo he leído cien veces y siempre me sorprende, pues aunque lo entiendo perfectamente, nunca acabo de desvelar del todo las intenciones que hay debajo de ese cuento, su complejidad, y creo que, ya no en el mundo diario de los lectores, que deberíamos acercarnos al género con mayor

naturalidad, sino en el mundo educativo, no utilizamos el cuento como debiéramos, tal vez porque el profesorado tampoco está formado en el gusto del cuento, lo cual es una pena, porque con el cuento literario, por ejemplo, “Beatriz” de don Ramón María del Valle Inclán, ocho folios, podemos hablar del modernismo hasta cansarnos, o hay un cuento de Baroja, “Lo desconocido”, cuatro folios, donde está Baroja entero; con cuatro folios podemos explicar a los alumnos perfectamente todo lo que es esa dimensión un poco nihilista, pre-existencialista, de Pío Baroja...

En fin, de todas maneras, creo que el patrimonio del cuento popular en León debería seguir vivo de alguna manera. Se han hecho estupendas recopilaciones, primero por Ramón Menéndez Pidal, luego por Diego Catalán, hay magníficas antologías editadas por la Diputación, pero creo que el mantener viva la llama del cuento popular, y desde luego el mantener presente el cuento literario, es decisivo para tener una visión completa de

lo que es nuestra cultura y de lo que somos nosotros. En ese sentido, felicito a la Fundación Antonio Pereira, que tiene el nombre de uno de los que, como dije antes, fue, es, uno de nuestros narradores mayores del siglo XX, un escritor que creó un estilo peculiar, pues han podido comprobar ustedes, en esa lectura que he hecho, la economía de medios, de cuántas cosas nos habla utilizando poquísimas palabras, qué cantidad de sugerencias nos da haciendo alusiones brevísimas...

Todo cuanto se haga en favor de mantener vivas esas dos culturas es muy importante, para que sigamos siendo lo que somos, y para que sigamos teniendo la mejor de las memorias históricas, que es la memoria de nuestra naturaleza cultural.

Y nada más. Muchísimas gracias por su atención.

JOSÉ M^a MERINO

