

BREVIARIOS DE LA
FUNDACIÓN
“ANTONIO PEREIRA”

16

POÉTICA Y
MATERIA MÉDICA
EN LA OBRA DE
ANTONIO PEREIRA

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ

Martínez Fernández, José Enrique

Poética y materia médica en la obra de Antonio Pereira / José Enrique Martínez. – [León : Universidad de León : Fundación Antonio Pereira, 2018]

105 p. ; 16 cm. – (Breviarios de la “Fundación Antonio Pereira”; 16)

ISBN 978-84-9773-921-4

Pereira, Antonio (1923-2009)- Obras poéticas-Crítica e interpretación. 2. Pereira, Antonio (1923-2009)- Obras novelescas-Crítica e interpretación. 3. Medicina en la literatura. I. Universidad de León. II. Fundación Antonio Pereira. III. Título.

821.134.2 Pereira, Antonio 1.07

61:82

82:61

ISBN: 978-84-9773-921-4

Depósito Legal: LE-208-2018

Imprenta Kadmos

Salamanca 2018

ÍNDICE

Presentación	11
1. Poesía	18
1.1. Notas de poética.....	18
2.2. Materia médica	24
2. Narrativa	39
2.1. Notas para una poética del cuento perei- riano	39
2.2. Materia médica	65

El número seis de los Breviarios de la Fundación Antonio Pereira recogía las intervenciones, en una mesa redonda celebrada en mayo de 2013, de los médicos que trataron al paciente Antonio Pereira y que acabaron amistándose con él. Precedía a las palabras de los médicos una introducción del autor de este nuevo breviario que aludía a los cuentos y a alguno de los poemas de Pereira relacionados con la medicina, la enfermedad, los ambulatorios y los médicos. El nuevo breviario pretende ampliar aquel preámbulo, completarlo, sin desaprovechar las ideas del mismo, y deriva de la conferencia impartida por el autor, José Enrique Martínez, el día 21 de marzo de 2018.

PRESENTACIÓN

José Enrique Martínez nació en León en 1947. Doctor en Filología Románica por la Universidad de Oviedo, ejerció la docencia como Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de León.

Sus principales líneas de investigación son la teoría de la literatura y la literatura española contemporánea, con especial incidencia en la poesía, la métrica y el cuento.

En su bibliografía, publicada en revistas especializadas, se cuentan artículos sobre el padre Isla, Cernuda, Leopoldo Panero, Victoriano Crémer, Brines, Antonio Colinas, Antonio Carvajal, Luis Alberto de Cuenca, Andrés Trapiello, J. L. Puerto,

el mexicano Rubén Bonifaz, Ramón Carnicer, Raúl Guerra Garrido, Antonio Pereira, José María Merino, Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio, Lourdes Ortiz, etc., además de diferentes trabajos sobre la intertextualidad, las relaciones interartísticas, el autobiografismo, el encabalgamiento y otros asuntos métricos... Entre sus libros destacan: *Victoriano Crémer, el hombre y el escritor* (1991); *La ciudad inventada* (1994); *El fragmentarismo poético contemporáneo* (1996); *Penumbra vital, literaria y educativa de Manuel Santamaría* (1997) (con Isabel Cantón Mayo), *Desde la ausencia, Ángel García Aller, poeta (Estudio y antología)* (2000); *La intertextualidad literaria* (2001); *Grupo "Cántico" de Córdoba. Comentarios de poemas* (2005); *La voz entrecortada de los versos. Nuevos estudios sobre el encabalgamiento* (2010), *Voces del Noroeste* (2010) y *El lienzo de la página (la poesía y las otras artes)* (2017). Ha coordinado volúmenes como: *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García* (1999), *Victoriano Crémer. Cien años de periodismo*

y literatura (2009); *El viaje de la palabra. Estudios sobre la obra de Ramón Carnicer* (2015); y en colaboración con otros, *Didáctica de la Lengua y Literatura* (1997), *Estudios de Literatura Comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales* (2002), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda* (2005); *El mundo del padre Isla* (2005) y *El siglo de oro de las letras leonesas* (2007). Ha editado *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca (1987); *Teatro Cómico Breve* (2014, 6ª ed.); *En la luz respirada (Sepulcro en Tarquinia, Noche más allá de la noche, Libro de la mansedumbre)*, de Antonio Colinas (2004); *Los signos de la sangre (Poesía 1944-2004)*, Victoriano Crémer (2009). Es autor, asimismo, de *Antología de la poesía española (1939-1975)* (1989) y *Antología de poesía española (1975-1995)* (1997). En su día preparó, cuidó y puso prólogo a la edición de los Breviarios de la Fundación Antonio Pereira titulados *Los mundos interiores de Antonio Pereira* (2013), *Los médicos*

leen a Antonio Pereira (2014) y *Antonio Pereira y los lectores de Poniente* (2015).

Ha dirigido una decena de tesis doctorales y participado en numerosos congresos de la especialidad como comunicante y como ponente, e impartido conferencias en distintos centros españoles y extranjeros. Como director o codirector ha llevado a cabo la organización de congresos sobre literatura comparada, sobre literatura leonesa y sobre el padre Isla, Victoriano Crémer y Cernuda. Ha sido miembro de jurados tan notables como el Nacional de Poesía y de Novela y el Nacional de las Letras. Es colaborador habitual de *Diario de León* en el suplemento cultural “Filandón” desde 1988 hasta el presente, ocupándose semanalmente de las reseñas de poesía.

POÉTICA Y MATERIA MÉDICA EN
LA OBRA DE ANTONIO PEREIRA

A nadie que conociera a Antonio Pereira le sorprenderá que hiciera amistad con las personas que trataba. Hombre afable y de conversación amigable, inteligente, aguda e ingeniosa, impregnada de complicidades y de dejos humorísticos, hacía de cualquier reunión una fiesta capaz de ganarse al más adusto. La conversación cercana y grata con Antonio Pereira lo convertía de inmediato en hombre fiable al que en la despedida, si antes no, se le podía dar la mano de amigo. Entre los amigos hubo un lugar para los médicos que lo trataron, cada vez con mayor frecuencia, como paciente, para sus médicos, con los que estableció una relación cordial y confiada, por lo que el hombre con mala salud de hierro que era Antonio Pereira trasladó algunas de experiencias médicas, propias o ajenas, a su poesía y, principalmente, a su narrativa, a sus cuentos,

algo lógico, por lo demás, pues su escritura supo nutrirse con la sustancia de la vida. Conocida es su capacidad para convertir en literatura cualquier anécdota, por insignificante que fuera, convenientemente aderezada. Y para ello se sirvió tanto de la poesía como de la narración. Me referiré primero a la materia médica en su poesía y en un segundo capítulo a su narrativa. En ambos casos se esbozan previamente algunas notas de poética derivadas de la poesía y la narrativa del autor.

1. Poesía

1.1. Notas de poética

En 2006 recopiló Antonio Pereira toda su poesía en el libro *Meteoros. Poesía 1962-2006*. Es fácil, por lo tanto, acceder a toda ella. Antes de centrarme en el asunto de este escrito me referiré brevemente a la poética del autor, intentando contestar a una pregunta como la siguiente: ¿Cómo concebía Pereira la poesía? En su penúltimo libro de poesía,

Una tarde a las ocho (1995), se vierten algunas ideas pertinentes sobre el asunto, es decir, sobre su entendimiento de la poesía, la que prefiere y escribe. Antonio Pereira piensa en una poesía sin artificios inútiles, sencilla, sincera, necesaria, clara, precisa y desacralizada. Una poesía *sin artificios inútiles* que desfiguren su naturalidad; *sencilla*, sin ostentación ni fútiles adornos retóricos; *natural*, una naturalidad trabajada, que no se confunde, por lo tanto, con la espontaneidad o el mero desahogo; *sincera*, no porque lo que diga el poema tenga que ver o no con lo vivido por el poeta, sino porque nos suena a auténtico, porque se trata de una representación verbal eficaz; y *necesaria*, por oposición al poeta que se prodiga, que despilfarra palabras que pudieran muy bien excusarse, como pensaba Garcilaso de alguna poesía de su tiempo y como, de otro modo, escribe Pereira en el poema “Poética”:

*Oh, tú, poeta pródigo,
malgastador de lo que solo es tuyo
durante un breve relajo de los dioses.*

*Retén el aire en el pulmón florido
hasta la hora en que tu canto sea
disculpado por la necesidad,
no vayas a jurar el verso en vano (294)*¹

Pereira se atiene, además, a los principios de *claridad* y *precisión*, consecuentes con los anteriores. El primer poema de su último libro de versos, *Viva voz*, publicado dentro de *Meteoros*, se titula “Casa”, en el que proclama la fe en las palabras en cuanto tal, en su potencia genesiaca, sin necesidad de proceder a su oscurecimiento, pues “son más profundas cuanto son más claras”. Comienza el poema: “Y todo es más sencillo. Las palabras / contienen el misterio, no hace falta / oscurecerlas con las (malas) artes, / son más profundas cuanto son más claras” (299). El poema alude al hondo poder de las palabras. Decir “casa” es suficiente:

1 Las cifras entre paréntesis que siguen a las citas poéticas remiten a las páginas correspondientes de *Meteoros. Poesía, 1962-2006*, Madrid, Calambur, 2006.

así de sencillo y así de claro, “únicamente casa, y sobran / otras señales de la casa: casa” (299), como termina el poema. Pero Pereira no ha escogido una palabra cualquiera. La casa es el espacio interior por excelencia, un espacio de intimidad, de quietud, de protección, de calor, recogimiento, estabilidad y seguridad. Asegura Bachelard que “la casa es nuestro rincón del mundo. Es [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término”². Pero la casa no es sólo, para el lúcido filósofo francés, un espacio físico, sino fundamentalmente un albergue de sueños, de imágenes y de recuerdos, si bien Bachelard se refiere principalmente a la casa natal, que ocupa un lugar privilegiado sobre otras casas posteriores. Los poetas han cantado a la casa hasta tal punto que conozco, al menos, dos antologías relativamente recientes centradas en

2 Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000 (primera ed. en francés, 1957), p. 28.

ella, la titulada *La casa del poeta* (2007), elaborada por Antonio Manilla y Román Piña³, y *Decir casa* (2008), obra del también poeta Víctor M. Díez⁴, que, como Antonio Pereira, siente fascinación por el nombrar, por el decir casa, barro, carne, cuadro... En cada caso, un centenar de poemas en torno a la casa. Lástima que ninguno de los dos poetas leoneses, Antonio Manilla y Víctor M. Díez, se acordaran del poema de Pereira sobre el “decir casa”. El poema de Pereira alude, intuyo, a otra cualidad, *precisión*. No hay nada más preciso y conciso que la palabra que nombra, sin adornos ni añadidos. Precisión y sugerencia, porque la palabra suma a su significado denotativo toda una serie de connotaciones, es decir evoca, insinúa, etc.

Finalmente, la poesía ha de ser, para Pereira, *desacralizada*, por usar el femenino de una palabra

3 *La casa del poeta*, Manilla, Antonio y Piña, Ramón (recops.), Palma de Mallorca, La Bolsa de Pipas, 2007.

4 *Decir casa*, Díez, Víctor M., Zamora, Tremezal, 2008.

que, en masculino, “desacralizado”, sirve de título a un poema sobre el poeta, que Pereira entiende que ha de despojarse del halo de divinidad con que la tradición lo ha investido, pues la poesía no requiere la espera de la inspiración, ni la invocación al numen o a las musas, como los poetas griegos de la Antigüedad; el poeta de hoy, Pereira al menos, concibe su quehacer como un oficio no altivo, sino humilde. Todo eso puede extraerse, según pienso, del poema titulado “Desacralizado”:

*Las veces que te habrás revestido
de medio pontifical
y a esperar*

*como si el lugar natural
del poema no fuese
el billete del autobús
o mejor
la servilleta del bar (292).*

2.2. *Materia médica*

Tras esta reconstrucción de la poética de Antonio Pereira, nos centraremos en el asunto propuesto para este breviario, la materia médica: médicos y pacientes, enfermedades y medicinas, espacios y tiempos hospitalarios...

En 1964 publicó Pereira su primer libro; era de poesía y se tituló *El regreso*. Se publicó en la entonces prestigiosa colección Adonáis. Representa, resumiendo, la poetización del retorno a lo cercano, a la vecindad, a la amistad, a la compañía y a la costumbre. Antonio Pereira tenía entonces cuarenta y un años (había nacido en 1923). Es una edad en la que por regla general no han aparecido achaques preocupantes. Y, efectivamente, el poeta —joven, según se suele alargar tal cualidad cuando se habla de poetas— no va a acordarse poéticamente de médicos ni enfermedades; sí de su tierra, Villafranca, León, de lo que es viajar con la seguridad del regreso, del retorno no solo a la tierra, sino a

los vecinos, los conocidos, los de la propia ciudad o la propia tierra; regresar es, en suma, tornar a la seguridad de la costumbre. Hay un poema, sin embargo, que linda con el asunto de esta indagación sobre la materia médica: “Ciudad de los viejos”, una composición que sale en su defensa; no de los niños, señala el poema, con su vida que es una promesa; ni de los jóvenes, con sus cuerpos vigorosos; ni de la muchacha, segura y fuerte en su belleza; ni de la joven madre, que “no me pide defensa, pues le basta / su destino matriz del universo”; el poeta iza su bandera en favor de los viejos “para pedir países de hermosura / mejor que cementerios”, y para los que detendría el flujo temporal si en su poder estuviera: “si soy poeta / puedo inventaros un país sin tiempo”, termina el poema, apelando a la vieja función demiúrgica del vate.

Dos años después de *El regreso*, en 1966, publica su segundo libro de poemas, *Del monte y los caminos*, el libro del trabajo, de la brega y de la pobreza; en realidad, otro retorno, esta vez al mundo

del trabajo familiar y vecinal, a “la pequeña historia de la gente sufrida”: el monte, los accesos difíciles, la esforzada vida de los oficios y los pueblos de la montaña. Entre las penalidades posibles, la de la mujer que, de pronto, se pone de parto, como en los pueblos se decía. ¿Qué puede hacer un poeta “cuando gime / una mujer de noche”?:

*Aquí siento vergüenza de mi oficio
de cantor y reclamo una herramienta
para romper el paso, brazos rudos
con que palear la nieve, y el esfuerzo
para portar un cuerpo por el bosque
de las sombras, como un árbol herido.*

*¡Pido un camino para hacer más corto
el grito que pelea hacia la vida! (98).*

Los pueblos del monte, los duros esfuerzos por sobrevivir a la pobreza, los pobres que mueren, los mozos que emigran, aunque el poeta afirma que las raíces perviven, pues aprenderán “cómo la

distancia / es la forma suprema / del amor” (118)... Tales son algunos de los temas de *Del monte y los caminos*, que manifiestan el alma solidaria del poeta con los más humildes y esforzados, con los agobiados por la diaria brega de la existencia.

Situaciones de ánimo es el título dado por Pereira a un cuaderno de trece poemas que apareció por vez primera en la recopilación de su poesía titulada *Contar y seguir* (1972). Hay en tal cuaderno un poema, “Estado de ánimo”, de mucho interés para el asunto que tratamos. El poema recoge lo que supone el dolor, el soportar el dolor, el sentir su pinchazo agudo en el cuerpo. El poeta relata o poetiza (“cuenta y canta”) la visita médica, lo habitual en esos casos en los que el médico procede a examinar al paciente, que se siente inerme, vulnerable, “crucificado”, dice el poema, reconociendo con los ojos cerrados todos los instrumentos médicos, soportando el dolor en silencio, pero haciendo de él, del dolor, el centro de toda su atención. Todo lo demás carece de importancia

para el paciente. Y en nada es comparable el dolor corporal con el del alma. Pero esta no es más que una endeble paráfrasis de un poema, “Estado de ánimo”, que merece la pena leer:

*Descúbrase. Te quitas la camisa.
Échese ahí. Estás crucificado.
Respire lentamente, y tú respiras
lentamente,
acompasas los tramos de la espera
hasta que un sobresalto te convence
de que ya están en ti.
Los ojos cierras.
Pero en la sombra tensa reconoces
cada instrumento por su propiedad,
la i de lo incisivo,
lo plano, lo cortante, lo rasposo.
Muerdes tu voz.
¡Y todavía callas
que ahora aceptarías la ruina, la vergüenza,
el desleal olvido de quien amas!
toda esa pequeñez que muchos dicen*

*sufrimiento moral, si te apagaran
este dolor, el único dolor,
el dolor físico. (145)*

En 1969 apareció *Cancionero de Sagres*, que poetiza un viaje a la vecina Portugal, con la percepción de que el viaje tiene sentido porque se regresa a la costumbre, a los amigos... Ver, observar, gustar, conocer, gozar y cantar son verbos que le van bien a un poemario que extiende el territorio del noroeste más allá de las fronteras españolas. La poesía se impregna de fruición y delectación. Son sentimientos del poeta Pereira ante el país vecino, sentimientos que no los suscitan los grandes hechos de la historia o los grandes nombres, sino los hombres y mujeres sencillos que con el trabajo diario dan continuidad a una tierra y a una historia que Unamuno llamó “intrahistoria”. Con los seres humildes se hermana el poeta y a ellos canta. La solidaridad es la clave de estos poemas; es del mundo humilde del que se siente convecino. ¿Cómo cantar, con esta impregnación gozosa

y solidaria, los achaques físicos? No; en todo caso, la saudade del alma portuguesa cuando: “Anochece en Portugal. / Toda la melancolía / del mundo pesa en el alma. / ¡Qué lenta la anohecida” (199), que es cuando más duele el “mal de ausencia”, cuando la moza entristecida ve que “los barcos iban partiendo, / pero ninguno volvía...” (200).

Es llamativo que pese al hálito frutivo que desprende el poemario, aparezca en él uno de los poemas más citados de Pereira, sobre todo a raíz de su muerte, aquel que comienza:

*Mi muerte no la sabré.
Por qué habría de llorar
la pena que no ha de ser.*

Y que termina: “Si yo no sabré mi muerte, / digo que no moriré” (195).

En 1972 publicó Pereira su poemario acaso más brillante, *Dibujo de la figura*, con libertad de verso y ritmo, con tono narrativo y coloquial, con sentido crítico de la realidad, dejos de ingenio y

fino erotismo; pero nada hay en él sobre el asunto que traemos entre manos. Fue el mismo año en que el escritor reunió toda su poesía en *Contar y seguir* (1972). Había publicado cuatro poemarios en ocho años. No era parca la cosecha.

Tardaría más de veinte años en publicar otro libro de poemas, *Una tarde a las ocho* (1995), aunque por el medio apareciera en la leonesa colección “Provincia” la *Antología de la seda y el hierro* (1986).

Aquellos ocho años, tan fecundos en poesía, lo fueron también en la narrativa, con un primer libro de cuentos, *Una ventana a la carretera* (1967), una novela, *Un sitio para Soledad* (1969), y otra que, escrita en esos años, se publicó en 1973, *La costa de los fuegos tardíos*. Después, en los más de veinte años que transcurren entre los poemarios *Dibujo de la figura* y *Una tarde a las ocho*, es decir, entre 1972 y 1995, Antonio Pereira se entregó de lleno a la narrativa, a la escritura de cuentos

fundamentalmente y de la sorprendente novela *País de los Losadas* (1978). Pero centrémonos de momento en su poesía, a la que regresó en 1995, como he anunciado, con *Una tarde a las ocho*, cuando Antonio Pereira había cumplido los setenta y dos años de edad y, naturalmente, habían comenzado las precauciones, los temores: “Mi corazón vive por encima de sus posibilidades”, comienza un poema en el que el poeta considera esa víscera demasiado generosa: “Mi corazón es pródigo... / Pero yo no le riño a mi corazón / porque está consentido y a lo mejor ya saben” (282). Siempre hay la posibilidad de que ocurra algo, de que el corazón detenga sus latidos. Es el mismo temor que expresa el poema “Oración”, en el que se queja a Dios de que sufre mucho por pequeñas obsesiones como el dejar bien cerrados los grifos, por ejemplo, y al que agradece no ser cirujano entre otros posibles oficios. El poema, tan feliz, tan delicado, termina con un verso temeroso y sobrecogedor:

*Sufro mucho Señor
y aunque te agradezco no haberme hecho cirujano
ni conductor del autobús escolar
te pido que un ratito te quedes responsable
que aguantes todo esto mientras voy a un recado
y cualquier día no vuelvo. (290)*

Todo entra dentro de la lógica de la edad; dentro de la lógica del jubilado que siente determinados achaques y el temor de agravarlos llegando a ser hombre centenario celebrado por los poderes públicos. “Centenario” se titula el poema siguiente:

*Advertido por la tendencia jubilar del BOE
y más aún
por el mareo dulce de las vértebras
cuando vacilo en los pasos de cebra

me aplico disuasor sobre mi centenario.*

*Fuera horrible
la mañana de junio del 2023
y un alcalde de limpio*

(puede que algún sobrino)
evocando mis versos
en estrofas constantes. (293)

En 2006 recopiló Pereira toda su poesía escrita desde 1962 en el libro *Meteoros*, al cual agregó a los anteriores poemarios uno más, inédito hasta el momento, *Viva voz*, que, a manera de poética, comienza con el ya comentado poema, “Casa”. La palabra y el arte (pintura, música...) son motivos que asoman en la poesía última de Pereira, muchas veces unidos a personas concretas, artistas de la palabra, del pincel o de la batuta, y generalmente amigas: Cristóbal Halffter, Norberto Beberide, Picasso, Victoriano Crémer, Enrique Badosa, Amancio Prada, el poeta portugués Eugenio de Andrade... Junto a estos motivos, aparecen otros relacionados con el amor, el recuerdo o la vejez.

Son los dos últimos poemas del libro los que atañen al asunto aquí tratado. El primero se titula “Ambulatorio”, que responde, sin duda, a sus

experiencias de enfermo que frecuentaba dicho lugar. El ambulatorio es un lugar de espera, y es la desasosegante espera lo que se verbaliza en el poema, con el reloj de pared impasible ante la zozobra de los pacientes de diverso tipo. En el poema sorprendemos el aprecio por los médicos (“doctora mía”) y la confianza que en ellos ponía el poeta, el contraste entre la frialdad del ambiente (“Ese reloj tan frío”) y la angustia o el miedo de los pacientes, y, finalmente, el temor del sujeto, perfectamente identificable con el autor, a que las palabras que escribió con pasión y esfuerzo, y que ama con su misma sangre, se vendan un mal día a bajo precio, como malbaratada mercancía pública:

AMBULATORIO

*Ese reloj tan frío que miras y él te ignora
Tanta espera y vienes del insomnio
a usted doctora mía a pedirle recetas
por cuenta del gobierno antes de que se acaben
Mire por el cristal hay negros esperando*

*cola de envejecientes y niñas asustadas por la píldora
del día después.*

*Mi entresueño es un sudor que ya no encuentra manta
la bandera que acaso repartan sus colores
y peor el espanto tengo que confesarle
de que hagan almoneda de palabra en bloque
las palabras sagradas que amo con mi sangre
doctora por favor deme ya en español
mis pastillas antes de que se acaben. (340)*

El poema final se titula “A vosotros”, un “vosotros” que comprende a los de la edad del poeta, a “los que sois de mi quinta aproximadamente”, los ya octogenarios, de entonces y del futuro, pues todo poema aspira a la generalidad. No es un poema consolador; más bien, perturbador, como creo que debe ser la buena poesía, más provocadora del ánimo que apaciguadora. Apela el poeta a los que a esa edad proveya aún no entienden la vida como desengaño y, olvidando las heridas del alma y del cuerpo, conservan todavía la esperanza y se

engañan soñado que aún pueden subirse al último tren. No, no es un poema lenitivo o consolador:

*Todos los que a mi edad no sabéis que la vida nunca
[fue como era
o como debiera ser ni muchacha que perdiendo
su frescor alcanzara no obstante a servirnos
las horas descansadas de la consolación*

*Todos los que cerráis vuestras memorias clínicas
con la esperanza loca de que nunca volverán a abrirse
en distintos lugares las mismas cicatrices*

*y subís y subís escaleras de sueños
como los mares y los montes sucesivos
engañan al viajero desde que el mundo es mundo
y al viajero de atrás*

*Los que sois de mi quinta aproximadamente y los días
[declarados azules
en el fondo del vaso contempláis los muslos memorables
creyendo que todavía falta el último tren. (341)*

Antonio Pereira fue y es, como se ha podido observar, un poeta de palabra cálida y cercana. Fue y es un poeta que quiso ser nuestro convecino. De ahí que muestre una actitud comprensiva en la convivencia con los semejantes. En el conjunto de la poesía española de su tiempo, Pereira construyó su obra lírica con independencia de criterio, sin adscribirse a grupos ni tendencias; de ahí que no le encontremos parecidos evidentes con otros poetas de nuestro tiempo. Fue y es un poeta que ejerce una simpatía sentimental con el lector, ese lector al que le va a contar algo desde la intimidad de la palabra acogedora y amiga, afectuosa. Pereira pidió para sus cuentos un lector implicado, cómplice; con él contó también a la hora de elaborar sus poemas.

2. Narrativa

2.1. *Notas para una poética del cuento pereiriano*

Entre 1967, fecha del primer libro de cuentos de Antonio Pereira, *Una ventana a la carretera*, y 2007, fecha del último, *La divisa en la torre*, transcurrieron cuarenta años de entrega al cuento, amén de a la poesía, a la novela y al artículo periodístico. Una decena de libros de cuentos, más antologías, es la cosecha, con títulos como *El ingeniero Balboa y otras historias civiles* (1976), *Historias veniales de amor* (1978), *Los brazos de la i griega* (1982), *El síndrome de Estocolmo* (1988), *Cuentos para lectores cómplices* (1990), *Picassos en el desván* (1991), *Las ciudades de Poniente* (1994), *Relatos sin fronteras* (1998), que acoge un cuento de *Una ventana a la carretera*, cuatro de *El síndrome de Estocolmo*, cinco de *Picassos en el desván* y otros cinco entonces inéditos, *Me gusta contar* (1999), amplia selección personal de sesenta y siete cuentos de diferentes libros, con algún inédito, además

de proponer un curioso “decálogo para cuentistas”, a la manera de Horacio Quiroga, en el que puede cifrarse el entendimiento pereiriano del cuento como una historia que trascienda la mera anécdota, contada con economía narrativa y perspicuidad, cuidando especialmente la técnica en el inicio del relato, la atención del lector y la voz ficticia del narrador, de la que debe emerger una actitud cordial y amistosa, *Cuentos del medio siglo* (1999), reedición de *Una ventana a la carretera* más “otros cuentos de entonces”, éstos en número de cuatro, *Cuentos de la Cábila* (2000), con treinta y un cuentos en los que la ficción se sobrepone a la vivencia autobiográfica, *Recuento de invenciones* (2004), que, en edición de González Boixo, es una selección cronológica de cincuenta y seis cuentos procedentes de los diferentes libros del autor, *Clara, Elisa, la teta de doña Celina, mujeres* (2005), selección de cinco relatos sacudidos por la tonalidad común de la sensualidad femenina, las antologías *Oficio de volar* y *Cuentos del Noroeste*

mágico, las dos de 2006, y el ya citado *La divisa en la torre* (2007), que es el último libro de Antonio Pereira, compuesto de cincuenta y ocho nuevas narraciones. En total, recorriendo el índice de *Todos los cuentos* (2012), son 216 los publicados por Antonio Pereira, lo que lo convierte en uno de las más excelsos contadores de historias de nuestra literatura, a la vez que uno de los de mayor singularidad y originalidad.

En este admirable conjunto, lo más perceptible a la vista es quizá el progresivo adelgazamiento de la materia narrativa hasta llegar a un desnudamiento que se configura como una de sus principales características de la narrativa de Pereira, a medida que iba acrecentándose en cantidad y calidad. El mayor adelgazamiento del discurso narrativo concede un campo más amplio a la sugerencia, al ingenio, a las alusiones veladas, a los finales sorprendidos y, como consecuencia, a la colaboración del “lector cómplice” que rellenará los vacíos de la narración, que repondrá las piezas que

faltan, que concretará indeterminaciones y compartirá las experiencias del narrador.

Sus historias nos llegan desde la voz de un narrador cercano, con el calor que desprende la palabra de sabor oral, conversacional, hablada, de sus relatos, creando una simpatía sentimental con el lector, atraído por la intimidad de la palabra que parece que le llega al oído o al alma como si le hablara un amigo con el ingenio a punto para sorprenderlo y con un poco de malicia para regocijarse juntos. En otra ocasión escribí que los cuentos de Antonio Pereira son verdaderas obras maestras que destacan por su fina ironía, por el erotismo tenue que las impregna, por la ambigüedad abierta a fértiles sugerencias, por las sencillas sorpresas que dentro de lo cotidiano nos salen al paso, por la impresión de ternura y de cariño que se desprende de sus personajes, por ese tono de susurro, como dicho al oído, con el que el lector parece estar escuchando la voz de un amigo malicioso y regocijado que recuerda anécdotas comunes, por

el ingenio de la frase certera y por el humor benevolente. Me referí, asimismo, a su sentido de la composición, finura, finales sugerentes, elevación de la anécdota a rango literario, cercanía comunicativa, guiños amistosos, complicidad con el lector, capacidad para sorprender el lado gracioso de las cosas o de los hechos, erotismo lleno de sobreentendidos y fantasías, gusto por las historias que le salen al paso a un narrador que no es mero observador o testigo de lo que cuenta, sino que aparece implicado en la acción y en el tratamiento de la materia narrativa.

Las palabras anteriores sintetizan, en parte, mi visión de los relatos de Antonio Pereira, pero no agotan ni sus cualidades ni sus aspectos más llamativos. De hecho, el mundo narrativo de Antonio Pereira ha originando y origina numerosos estudios que han ido precisando los rasgos más representativos de su manera de contar: la ironía, el humor, el erotismo, los finales abiertos, etc. No trato, por lo tanto, en las notas que siguen, de ser

original, sino de acentuar algunos de esos rasgos o de matizar otros.

El humor, por ejemplo, acompañado del ingenio. La crítica ha observado la capacidad del autor para la invención o la recreación de historias, la viveza para intuir el lado gracioso o sorprendente de las cosas y de las personas, la habilidad para armar el artificio narrativo de un relato con alusiones maliciosas y elusiones llamativas que proporcionan al relato una eficaz economía narrativa. El humor es una vena de agua que recorre buena parte de la narrativa breve de Pereira. Tanto los asuntos más triviales como los más serios pueden ser percibidos desde una perspectiva humorística en la que advertimos la agudeza en la observación y la chispa expresiva del autor. Se trata de un humor no hiriente, no agresivo, sino más bien benevolente, revestido muchas veces de sutil ironía, un humor que tiende a disculpar vicios, defectos, manías, caprichos y extravagancias de los personajes. El humor contribuye a la cercanía comunicativa

con el lector, con ese lector cómplice al que parece contarle algunas malicias, sobre todo las que tienen que ver con un erotismo lleno de sobrentendidos y acaso fantasías.

El erotismo de muchos de sus cuentos es a veces explícito, pero muchas otras, acaso las más, es un erotismo suave que insinúa más que dice, que sugiere más que concreta, como si una tela sutil dejara entrever o imaginar las formas que recubre. Aunque el humor y el erotismo no van necesariamente juntos, a menudo el erotismo crea situaciones regocijantes. Antonio Pereira encontró la palabra adecuada para el erotismo insinuante de sus narraciones: “erotismo diocesano”. Se trata de un erotismo ajeno a la procacidad, cuajado de sensualidad y finura, gustoso de delinear las formas femeninas; un erotismo de incitaciones interiores, de caricias posibles, deseadas, imaginadas, de recorridos sinuosos del deseo por la piel dorada y ajena; un erotismo que ayuda a sacar al protagonista masculino de las rutinas diarias y que aparece en

su obra narrativa desde el primer cuento, de título homónimo al del libro, “Una ventana a la carretera”. Recuérdese brevemente: Desiderio, criado o fámulo de un convento de monjas de la villa, es invitado a “un bautizo de rumbo, en Valdeperón”⁵. San Tirso y Valdeperón eran dos aldeas que abastecían el mercadeo de la villa. Pero, aunque próximas, las diferenciaba la fruta que producían y las mozas. Las de San Tirso -escribe Pereira- “son altariconas y algo secas de carnes, poco amigas de cachondeos”; en cambio, las de Valdeperón son “pecheronas, joviales y generosas hasta donde lo permite la decencia, un punto más a veces”. Y es a esta última aldea donde el fámulo Desiderio es convidado a un bautizo durante el que fija su atención en Rosinda, hermana de la madre de la criatura bautizada:

5 Las citas de los cuentos de Antonio Pereira proceden de *Todos los cuentos*, Madrid, Siruela, 2012. Solo en las citas de cierta extensión se añade el número de la página.

Alguna vez tenía admirado con secreto gusto, viéndola pasar por la carretera, la redondez de sus pechos o las piernas bien plantadas, territorios que representaban a la imaginación de Siro lo más verdadero de la mujer. Sin embargo, no había reparado en la expresión de sus ojos, mezcla de dominación y burla. Ni en el vello que ligerísimo le sombreaba el labio, sobre la boca contradictoria, que se adivinaba cruel y sabrosa al mismo tiempo. No había percibido, en fin, el aire de bravura que exhalaba la moza en sus movimientos arriscados (36).

Rosinda, que emitía una sutil sensualidad, comenzó a interesar al criado:

Pensó el fámulo que no se estaría a disgusto al calor de una tal hembra. Pareció como si ella adivinara el elogio mental de Desiderio, pues aprovechando aquella pasada, se las arregló para que el hombre sintiera la carne fresca y pujante, y por reforzar su intención aún clavó ojos y sonrisa en el turbado lego, que no hubiera acertado a recordar

entonces, de sus conocimientos litúrgicos, ni siquiera el amén (36).

En el viaje de vuelta al convento recordaba el fámulo lo pasado sin acertar en los pormenores, “solo sensaciones mal hilvanadas” que todavía el lector no puede precisar, hasta que un par de párrafos después cuenta el narrador que Desiderio, el criado de las monjas, era “doncel hasta aquella noche” en la que “soñó que tenía sastrería propia [...] y que Rosinda dormía con él en una misma cama. Rosinda le echaba la pierna por encima, y él estaba acurrucado y quieto, sometido pero feliz” (37).

Lejos de un erotismo en bruto, la insinuación es el efecto principal para una sensualidad que se expresa en el deseo y el sueño más que en la realidad. Y lo mismo puede decirse de otro cuento del mismo primer libro del autor, “Hermosa primavera, señor director”, en el que el detenimiento sobre el atractivo de una joven empleada no es más que

un placentero paréntesis personal e intransitivo en el monótono quehacer del empresario don Fernando Garavía Costa.

Otro rasgo de los cuentos pereirianos en los que se ha detenido la crítica es en los finales abiertos de muchos cuentos. El final abierto multiplica las posibilidades del lector a la hora de imaginar o fantasear la plausible continuación de un relato que, sin embargo, ha quedado formalmente concluso. Ya en *Una ventana a la carretera* maneja Antonio Pereira estos finales que insinúan sin resolver. Ocurre en “Santa Bárbara, cuando truena”, cuento en el que el delegado de ventas da cuenta en el cuartel de la guardia civil del accidente mortal que ha sucedido en la carretera, y su murria se desvanece cuando allí mismo sube a su coche la señorita maestra que había perdido el de línea. Se esfuma también la tormenta que le había hecho acordarse de Santa Bárbara y estrena pensamientos nuevos: “Empezaría por lo más cercano. Lo más cercano se llamaba Irene [...] y era un cuerpo

aperitivo y joven, una firmísima proclamación de vida empujando hacia el horizonte” (64). Todo, como se observa, queda abierto en el cuento a un lector cómplice que imagine o fantasee el nuevo horizonte que, en efecto, se le ha revelado o desvelado al delegado de ventas.

Los ejemplos de este tipo son numerosos, y de la manera de concluir un cuento depende en buena parte su efecto artístico. Muchos de los cuentos de Pereira arbitran un final sorpresivo por inesperado. El factor sorpresa suele atribuirse al cuento clásico y de final cerrado (Poe, Horacio Quiroga, etc.), pero no está ausente del cuento moderno con final abierto. El lector no adivina el final hasta llegar al desenlace, lo que supone un ejercicio de dilatación que va acreciendo el interés por lo que le va contado el narrador, muchas veces sin deslizar ninguna sospecha de aquello a lo que, finalmente, abocará el cuento. Es el caso, por poner un ejemplo, de “Rabanillos”, de *Una ventana a la carretera*; el poeta así llamado mostraba

en su taller electrónico una desmesurada obsesión por las mujeres, que eran su tema constante de conversación; además “hostigaba a las mozas; las comía con los ojos” y lanzaba frases como “¡mira que si te pillo a la redonda!”, e insinuaba “que por algo iba él a Ponferrada”; pero el cuento finaliza sorpresivamente: “Rabanillos conserva el andar fachendoso y conquistador. Solo cuando amenaza lluvia se resiente del tiro que le dieron en la entrepierna, cuando lo del Ebro”, lo cual, amén de la sorpresa, nos hace entender, en una relectura, que su obsesión por las mujeres se debía tanto a su impotencia como a la necesidad de ocultarla de amigos y vecinos.

Pero si el desenlace de un cuento ha merecido atención crítica, no sucede lo mismo con el incipit o párrafo que inicia el relato, cuya importancia reside en su capacidad para suscitar la atención del lector que, estimulado por la primera frase, se siente impulsado a internarse en el ámbito imaginario que se le propone. La eficacia del incipit

es tal que la memoria colectiva ha convertido en patrimonio común algunos arranques novelísticos tan célebres como el del propio *Quijote*: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”. Sin ser tan populares, muchos otros comienzos novelísticos acrecen, indudablemente, el interés por proseguir la lectura. Pesemos en el comienzo de obras como *La Regenta* (“La heroica ciudad dormía la siesta. El viento sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el norte”) o *Crónica de una muerte anunciada* (“El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo”). Cito otras muestras expresivas, los inicios de *Volverás a Región*, de Juan Benet, y de *Fantasmas del invierno*, de Luis Mateo Díez, que se muestran particularmente seductores: “Es cierto, el viajero que saliendo de Región pretende llegar a su tierra siguiendo el antiguo camino real —porque el verdadero dejó de serlo— se ve obligado a

atravesar un pequeño y elevado desierto que parece interminable”⁶; “De lo que sucedió en Ordial cuando vino el Diablo no hay otra constancia que el desorden y los malos sueños”⁷. En el cuento, tanto el comienzo como el final exigen especial cuidado. En el cuento, sobre todo si es breve, el comienzo suele meternos de lleno en el meollo del relato, sin adherencias innecesarias. La cuarta receta del decálogo para cuentistas que Antonio Pereira perfiló en el prólogo de *Me gusta contar* (1999) puntualiza: “Cuidar el comienzo, entrando rápido en el tema. El final sabe cuidarse solo”. En la práctica misma de la escritura, en algunos cuentos, se refiere Pereira a esta idea suya de entrar resueltamente en el asunto: “Un cuento es una salida rápida para dar un golpe de mano y recuerden que en las primeras líneas hay que estar

6 Benet, Juan, *Volverás a Región*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 7 (primera edición, 1967).

7 Díez, Luis Mateo, *Fantasmas del invierno*, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 9.

metidos en acción”, les advierte a los alumnos del Taller de Letras un escritor invitado que podemos imaginar que fuera el propio Pereira si el relato refiriera una realidad (“Cuento en la Escuela de Letras”, *Las ciudades de Poniente*). Más sugestivo es el comienzo de «El hombre de la casa» (*Las ciudades de Poniente*), en el que el narrador se niega a encabezar el cuento con frases expansivas que proporcionen desde el inicio datos que encaminen y ambienten al lector desde el primer momento. Por contra, Pereira es partidario de brindar solo los datos escuetos y necesarios:

Qué pesadez, el comienzo de un cuento terrorífico de Allan Poe: «Un pesado, sombrío, sordo día otoñal; las nubes agobiosamente bajas en el cielo, un terreno singularmente lóbrego, con las sombras de la tarde cayendo sobre la mansión melancólica...».

Yo no desconfiaré del lector hasta tal punto y le diré para esta historia que era enero y un casar en la sierra de Ancares. Basta (529).

Más adelante, en pleno desarrollo del relato, se dice: “Fue una noche interminable —«interminable, medrosa, de siluetas fantasmales», que diría Poe...—”. Un adjetivo le bastó a Pereira frente a la expansión calificativa atribuida supuestamente al escritor americano. En la misma dirección se encamina el comienzo de “Una semana y un día”, de *Relatos sin fronteras*, que comienza como los cuentos populares: “Érase una vez un rey...”, a continuación de lo cual, el narrador le comenta a su amante: “¿no crees tú, cariñín, que habría que empezar siempre con la sencillez de las viejas historias?”. Estamos en el espacio de la ficción, pero no es difícil adivinar que las ideas de Pereira sobre la escritura se compaginan mejor con esta sencillez que con los recovecos retóricos y narrativos.

En la práctica, muchos de los cuentos de Pereira, disfrutan de comienzos ciertamente seductores, que lo son cuando impelen a la lectura. Basten estas tres muestras: “Pocas veces he tratado de cerca a una rusa. Pero una vez, en Moscú, tuve una relación tan íntima que no he llegado a olvidarla” (“Palabras, palabras para una rusa”, *El síndrome de Estocolmo*); “En Oviedo, en una noche de setiembre, conocí por primera vez una mujer desnuda, y a la mañana siguiente supe el color del mar” (“La hija del general”, *El síndrome de Estocolmo*); “Una mañana indiferente en que el ambulatorio despachaba la retahíla cansina de diarreas de niño y alguna vejiga de viejo y catarros banales que las devotas del seguro llaman andancio, una mañana de esas llegó un hombre joven con su volante y se puso a esperar en el banco alargado como de estación de autobuses” (“La enfermedad”, *Las ciudades de Poniente*).

En los comienzos de los cuentos es donde más a menudo cobran relieve las alusiones metafictivas.

No encontramos en la obra de Pereira cuentos enteramente metaliterarios o metaficcionales, llamados así cuando el propio relato es el asunto del cuento, de modo que su principio estructurador es la reflexión sobre lo ficcional o sobre el estatuto narrativo. Lo que en cambio es frecuente en los cuentos pereirianos es la alusión metaficcional generalmente al comienzo del cuento o, en ocasiones, al final del mismo. El lector cómplice es en estos casos un factor decisivo del relato, es decir, un lector participativo y activador de los resortes del relato. No conozco a ningún escritor que apele en tantas ocasiones y por diferentes motivos a la complicidad del lector. En la práctica, son reflexiones del narrador, trasunto del autor en estos casos, sobre el arte de contar o, más bien, sobre el desarrollo concreto del cuento o sobre detalles lingüísticos, narrativos o de otro tipo, con una peculiaridad muy pereiriana: las brevísimas digresiones o rasgos de ingenio producen la impresión de que las confiesa a un amigo. No es raro que el narrador

aluda al relato que está contando o escribiendo, a sus dificultades, por ejemplo, a lo que a la verosimilitud o la gracia del relato le viene bien. Detenerse sobre este sugestivo aspecto de la narrativa de Pereira requeriría un estudio consistente, casi un tratado, por lo que lo que únicamente comentaré algunos casos llamativos siguiendo el orden cronológico de la publicación de sus cuentos.

En el primer párrafo de “Los Cedilla” (*Una ventana a la carretera*), el narrador teme que lo que va a contar se crea inverosímil o mera afectación retórica: “Don Teodoro Cedilla es el marido de doña Fernanda. Uno casi no se atreve a añadir que don Teodoro es jefe de administración ni que el matrimonio habita casa con mirador, en capital de tercer orden, porque, aun siendo la pura verdad, parece rebuscamiento literario” (65).

“El hilo de la cometa” (*Historias veniales de amor*) comienza: “Esta historia podría escribirla un novelista o servir para una película”, porque

le parece al narrador que la historia puede dar de sí, si él no fuera cauto, un cuentista que no busca efectismos de cualquier tipo. Una mujer y un hombre se embarcan en Barajas y van a ser compañeros de vuelo. El marido de aquella y la mujer de este vuelven juntos en coche desde el aeropuerto y paran por el camino a tomar un whisky. El narrador volverá a insistir: “ Si esta historia la estuviera escribiendo un novelista o un guionista de cine, terminaría de otra manera”. Pero el es un cuentista y las aventuras en el cuento pueden terminar de otro modo, mirando los dos el cielo y comentando: “Ya irán volando sobre el mar”, con un final abierto a cualquier suposición.

“El otro y yo” (*Los brazos de la i griega*) comienza con estas palabras: “No sé si debo escribir una historia cuya gracia es dudosa, y además me deshonra un poco”. Esta duda se debe al asunto escatológico del relato, una competición de ventosidades sonoras con el vecino desconocido de la habitación de un hotel. Pero sí, el narrador contó

la historia, que termina: “Solo debo añadir que, por una elemental delicadeza, el apellido Brunerer es inventado. También yo agradecería ver cambiado el mío, en el caso nada improbable de que a él, a Brunerer, se le haya ocurrido contar la misma historia pero desde el otro lado de la pared” (259).

A *Los brazos de la i griega* pertenece también el último de los cuentos, de título homónimo al del libro, un relato excelente de inicio prometedor (“No quisiera volver al valle alto del Nepal, ahora que sus hoteles se parecen a los grandes hoteles del mundo”) y que contiene interesantes elementos metanarrativos: “Ahora pienso si debo seguir adelante con una historia que me prohibí a mí mismo, temeroso de la incredulidad irónica de los otros. Pero quizás haya llegado el tiempo en que hay que contar lo que no queramos que se disuelva del todo con nuestros propios huesos” (283). El narrador confiesa una serie de premoniciones que se van convirtiendo en evidencias camino de Dak-sin Kali, lugar “consagrado a la diosa que significa

la victoria del bien sobre los demonios”. Allí sorprende el rostro de un hombre que se parece al señor Adolfo de Ambasmestas, que murió de un atropello delante de la casa del narrador, sangrando por una herida en el brazo que, lavada, “era una y mayúscula”. El narrador recuerda su muerte tras noches y días sufriendo, pero “todo lo que sea recordar o hablar de enfermedades me acelera el pulso”. Lo del señor Adolfo viene a cuento porque, en un momento, el nepalés que se le parecía “se subió un poco la manga de su chaqueta de lana, lo justo para enseñarme una cicatriz como es imposible que haya dos en el mundo”, un final conclusivo que cierra todas las premoniciones que el narrador venía teniendo. El temor de que se tachara de inverosímil el hecho es lo que hacía dudar al narrador de contar la historia del relato.

“El final de Santiago Velasco” (*Las ciudades de Poniente*) aporta dos elementos narrativos dignos de atención. Cuando el narrador baja de la consulta del doctor Velasco, al principio del cuento, subía

a la misma “aquel hombre rubio de la fábrica de harinas de las afueras”; y hacia el final del cuento, el único paciente que le queda al doctor en la ciudad es ese mismo hombre, De ahí que justifique la primera mención del personaje con el conocido dicho de Chejov: “Si esto fuese un cuento, valdría lo del clavo que si sale al principio tiene que servir luego para algo”. Es un cuento, una ficción, pero el narrador le da visos de algo verídico, por más que eso y todo lo que atañe al médico y su único paciente resulte inverosímil, por lo que el cuento termina a modo de desplante: “Comprendo que haya incrédulos, pero allá cada cual”. El aserto chejoviano se cumple perfectamente en el cuento “Un tal Cioran” (*Las ciudades de Poniente*), que comienza: “Fue una lástima la determinación de don Alfredo, por más que digan que limpiando la escopeta”. Lo que se insinúa se cumple al término del relato, cuando apunta el narrador: “Aún nadie podía barruntar lo de la escopeta”.

Cuando en “El toque de obispo” (*Cuentos de la Cábila*) alude el narrador a “el autor de mis días”, añade: “Qué cursilada la del autor de mis días. Es por no repetir mi padre, mi padre”, lo que no deja de ser la justificación de una licencia retórica que le resulta afectada. El final de este cuento habla del “toque de obispo” del maquinista del tren al avistar Mondoñedo, concluyendo: “Luego supe que en Mondoñedo no hay tren, pero eso importa poco cuando la historia es bonita”. Quiere decirse que al cuento le conciernen la verosimilitud, aunque la realidad sea otra, y la ficcionalidad, pues la autenticidad del relato no depende de que lo sea la realidad, sino de la conveniencia y la eficacia artística de la representación verbal. Ocurre lo mismo en “La divisa en la torre”, primer cuento del libro homónimo, en el que el narrador, al ver a un personaje, “un cura novín, con alzacuello”, indica: “A mi imaginación valleinclanesca le convenía que fuese el capellán del pazo. Quede nombrado capellán del pazo”, pues tal es el poder del narrador que

puede alterar la supuesta realidad en favor del rendimiento ficcional. Un procedimiento semejante utiliza el autor en “El secreto del cisne”, también de *La divisa en la torre*, en torno al traslado de los restos de Gil y Carrasco de Berlín a Villafranca del Bierzo. Al comienzo del cuento alude el narrador al automóvil, grande y negro que traslada a la legación a Madrid: “Hubiera sido perfecto si en su lateral delantero portase un banderín metálico con el escudo”. La frase, aparentemente inocua, no lo es, sin embargo, pues al final del cuento, con el retorno del auto, ya con los restos, a Villafranca, donde los reciben las fuerzas vivas de varios estamentos, recuerda el narrador: “El coche oficial entra puntual y solemne en la plaza Mayor, pon que lleva banderín, qué trabajo te cuesta”: el hecho pertenece, pues a la ficción, prestándole superior eficacia estética.

Estos y otros elementos metaficcionales, pues no se ha pretendido ser exhaustivo, precisan, como se ha indicado, de ese lector cómplice y activo en el

que piensa el narrador de cada cuento y el escritor en cuanto tal. El lector cómplice participa imaginariamente en el proceso creativo, en sus posibilidades, en las convenciones literarias y las técnicas narrativas evidenciadas por el narrador dentro del propio relato. Por otro lado, los recursos metaficcionales no son ajenos a los rasgos característicos del universo pereiriano, como son el equívoco, el ingenio y el humor.

2.2. *Materia médica*

Cuando Antonio Pereira publica su primer libro de cuentos, *Una ventana a la carretera*, en 1967, contaba con 44 años de edad. Era ya el autor de dos libros de poemas, *El regreso* (1964) y *Del monte y los caminos* (1966). El escritor, a tal edad, no sentía necesidad de poetizar o narrar asuntos que tuviera que ver con médicos y pacientes, con enfermedades y medicinas. Nueve años después del primero publica su segundo libro de cuentos, *El ingeniero Balboa y otras historias civiles* (1976), y

en él se incluye el cuento que da título al libro, “El ingeniero Balboa”, que comienza: “Lena. Lena. Ahora que espero en la UVI de la Concepción que es una antesala donde un hombre no puede hacer otra cosa que esperar...”. El enfermo de la UVI espera y rememora, pues es “un hombre gastado, pero memorioso”, al que le acucia el recuerdo de una historia amorosa que acaso lo ha turbado a lo largo de su vida y que ahora evoca con múltiples recursos formales muy en boga en aquellos años de experimentos narrativos, indudablemente complejos para un lector poco avezado, lo que hace más apremiante el reclamo del lector cómplice. Pero, en realidad, el extenso relato, aunque ocupe la mente del narrador en la UVI, se desliza por caminos ajenos a lo hospitalario, sin olvidar la situación, puesto que se funda en las dos actividades mentales del paciente: pensar y recordar. “Con el pensamiento reduzco la fractura astillante del tiempo”, y ante tan altiva afirmación, el propio paciente que la ha proferido interiormente se

sorprende: “fíjate, admira a qué pedantes extremos han conducido aquí mi lenguaje”; por otro lado, “el tenaz merodeo de los recuerdos”. El paciente memorioso reconstruye los retazos de una historia cuyo centro es Lena, Elena. Todo el relato conforma, en la práctica, tal deambular por unos recuerdos que lo desasosiegan de tal modo que alguien —una enfermera, se supone— le dice: “Cálmese, está excitándose y tendré que ponerle más calmante”. Determinadas frases tratan de recordarnos que la ficción corresponde a los pensamientos y la memoria del paciente de la UVI: “querida enfermera mía” o “qué dirá ese pobre hombre de la cama de al lado, si todavía siente” o “esta otra [vida] tan agarrada y terca en alimentarse del gota a gota; me gustaría saber por qué cuando se acerca el final del frasco, el gota a gota se pone loco” (166). Son alusiones que, en el tumultuosos fluir de los recuerdos, llaman la atención del lector para que no olvide la situación del que, con cierta vehemencia interior, recuerda, mientras espera en la UVI;

alusiones para no olvidar la situación, en efecto, porque el cuerpo del texto o su materia son, como se ha repetido, los recuerdos y pensamientos del paciente.

Tras las *Historias veniales de amor* (1978), donde el tema médico está ausente, abocamos a *Los brazos de la i griega* (1982) y a uno de sus cuentos, “Charly”. Es una de esas narraciones en las que un tenue erotismo nos predispone para asumir el final del relato. La vecina tenía “unas manos muy finas y deseables”, “una convulsión delicada y unos bonitos pechos del Piamonte bajo la bata entrea-bierta”; pero el protagonista es un niño, Charly, que la emprende con su vecino, el narrador, a quien vigila, siempre a la espera, hasta el punto de que el hombre debe modificar sus costumbres, “aquel trastorno de deambular tontamente media hora, una hora, retrasando el momento de volver a casa”. Tal situación —los insultos que le lanza el niño, infantiles, pero crueles y agresivos— le hacen

pensar en la ayuda de un médico especialista, pues la situación le genera angustia e insomnio.

“Usted no juega nunca”, verdad, me soltó de pronto el especialista. Yo lo estaba escuchando con asombro porque llevábamos un rato en la consulta y él no se interesaba lo más mínimo por las cosas que le refería del niño, como si el niño no fuese una causa clarísima [...]. “El juego hay que entenderlo sobre todo en lo que se hace con alguien”, y esto de con alguien lo recalcó mucho. Se detuvo en el sexo. De esto hablamos un rato. Quizá no tenía que haberme declarado tanto. La verdad es que le hablé como al confesor en el confesonario. Al final me recetó unas pastillas para tranquilizarme y otras contrarias para excitarme. De Charly no me aclaró ni una palabra (221).

Al doctor le ha confesado también sus manías, como pisar a ciegas las baldosas en la calle, o fantasías como que “la tercera mujer que me cruce en la acera la voy a tener a mi merced para toda

la noche”. Los insultos entre el niño y el adulto son ya recíprocos y cada vez más vejatorios, hasta que el adulto se persuade, viéndose en ello la influencia del especialista, de que “Charly es un rival verdadero con el que se puede jugar, luchar”. Jugar, como había sugerido el médico, es hacerlo con otro, y ese otro es Charly. Cuando los insultos subieron de tono, el narrador comprendió que aquella reciprocidad de ofensas verbales podía ser un juego y que el oponente era ese otro que el médico le había insinuado. El final del cuento da cumplimiento a aquel fino erotismo que asomó al comienzo, cuando en ausencia de Charly, llamó a la puerta de la vecina y esta lo mandó pasar: “Es usted muy galante trayéndome flores”.

La enfermedad, la agonía y la muerte tejen “Obdulia, un cuento cruel”, de *El síndrome de Estocolmo* (1988). El título ofrece dos informaciones: el nombre de la protagonista y la calificación del cuento. Un cuento puede ser melancólico, jubiloso, misterioso, etc. De este nos dice que es “cruel”,

calificativo que abre bastante precisas expectativas de lectura. En cambio, el comienzo del cuento (“En materia de flores, nunca me impresionó tanto la demasía como en la casa de Arganza, cuando las camelias para Obdulia”) peca de imprecisión temporal en el momento inicial de la lectura (“cuando las camelias para Obdulia”), lo que probablemente incita a proseguir la lectura para comprender la alusión. Sabremos después que se sitúa en un estadio anterior al suceso de “Las peras de Dios”, narrado en el libro anterior, *Los brazos de la i griega*. Aclara el cuento: “Todavía no había llegado el tiempo en que la abuela Társila mandó plantar de perales toda la finca y nos obligaba a comer peras en las tres comidas, más en la merienda y entre horas...” (319). El nuevo suceso, la enfermedad de Obdulia, ocurre en el verano, cuando los componentes de la familia regresan a la casa familiar de Arganza, entre ellos Obdulia, la hija más pequeña de la abuela Társila.

La crueldad del cuento proviene de una agonía que dura más de lo previsto por la abuela Társila, que ha encargado enorme cantidad de camelias para el velatorio y el entierro y ve cómo están a punto ya de marchitarse. La enfermedad de Obdulia (“Oímos decir que una congestión. Que una pulmonía. Que una pleuresía») convoca los cuidados prescritos por los médicos («A lo largo de aquellas semanas habían visitado a Obdulia todos los médicos del país») y los remedios case-ros tradicionales: la abuela del narrador “le subía a Obdulia los caldos, siempre estaba subiéndole caldos, ponches y brazadas de sábanas para mudarle la cama”. Ningún remedio sacó a Obdulia de las garras de la muerte. La fragilidad y la delicadeza tanto de la enferma como de las camelias abocan indefectiblemente hacia la muerte en un cuento de extraordinaria factura. La crueldad reside también en el hecho de que muera una mujer joven, “la más pequeña de las tías”, como indica el narrador. Cuando Edgar Allan Poe explicó la composición

de su poema “El cuervo”, entendió que belleza y muerte unidas en una mujer joven era el tema más poético del mundo⁸. También, podríamos añadir, el que reviste mayor crueldad.

El síndrome de Estocolmo es el más cosmopolita de los libros de Pereira. La acción de los cuentos transcurre en Puerto Rico o en Acapulco, en Moscú o en Nueva York, en Buenos Aires o en la República Dominicana, en Brasil o en las Pequeñas Antillas por donde va a ser invitado a viajar un poeta de Palencia, Longinos Cervera, para que cumpla con su ilusión de ver islas. “Teoría y práctica de las islas” se titula el cuento. El protagonista se embarca en cruceros con el mismo recorrido por las mismas islas: “Yo no me cansaba de la noria. Se me habían presentado unos dolores de cabeza, a veces eran mareos y zumbidos en los

8 Poe, Edgar Allan, “Filosofía de la composición”, en *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 65-79 (traducción, introducción y notas de Julio Cortázar).

oídos, pero el médico del barco me daba un vistazo, no es nada, eso es del navegar y se le quita con la costumbre” (350). En la noria viajera habría seguido si no llega a ocurrir el accidente de coche en la isla de St. Thomas, cuando regresaba al barco: “Lo que a mí me asustó no fue el golpe en la cabeza, el médico del barco no me vio más que un poco de insolación. Fue la rapidez endiablada con que nos acercábamos al borde del mar” (350), con la impresión consiguiente de que “la tierra fuera mermando y se quedara más corta de lo que ponen los mapas”. El médico pensó ahora que acaso fuera más que una insolación. La cuestión no es el mal físico, sino la incipiente idea, camino de la obsesión, de que “los barcos y las islas encogen”. Tal es, conforme al título del relato, la “Teoría y práctica de las islas”, con una materia médica de escaso relieve.

Curioso resulta “El carisma” por cuanto el narrador acaba siendo una especie de curandero obrador de milagros. La acción sucede en la República

Dominicana, en concreto en Encomienda, donde se aloja en una fonda, en la habitación más lujosa, «salvo que cuadrase un primer viernes de mes», día en que el doctor Levingstone, especialista en varices y hemorroides sin operación, pasa allí consulta: “Ya solo, imaginé la relación del flexo con las inspecciones oculares del médico, la utilidad de la mesa grande para cualquier postura en que hubiera que poner a un cristiano”. Lo diferente del cuento, respecto a la materia médica, reside en que se va creando en torno al narrador un aura que lo convierte en algo parecido a un sanador milagroso:

Me llevaron una muchacha a la fonda. Llevaba la cara hinchada como de mil picaduras y algo opiné sobre el caso, incluso presté un poco de algo-dón del armario. Pero bien claro les dije que yo no era el doctor Levingstone. El médico del pueblo era un soltero viejo, comía en la fonda el saconcho invariable del mediodía y empezaba a mirarme con malos ojos (363).

Pero el narrador del cuento no sólo ejercía de médico, imponiendo sus manos a la manera de Cristo, sino de resolvente —pensaban en el pueblo— de todo tipo de problemas, hasta el punto —comenta el narrador— que “yo mismo empezaba a creer en mis fuerzas”, pero el asunto le produce tal inquietud que acabó marchándose del pueblo. El día de la partida, Doloritas, una muchacha invalida, acude al reclamo sin decir palabra:

Yo escuché una voz interior, sin acertar si me soplaban el espíritu de Dios o si estaba tentándome aquel que en una altura le propuso a Dios no sé cuántos dominios. De todos modos, alargué mi brazo con lentitud, extendí mi mano, estaba empezando a acercar mi rostro profético con la esperanza y el temor horrible del prodigio. Entonces el motor de la guagua se echó a girar con estruendo y la pausa sagrada se deshizo en pedazos (366).

Esperanza y temor, expresa el narrador: esperanza en curar a la inválida y temor a que el prodigio no tuviera lugar.

También pertenece a *El síndrome de Estocolmo* otro hermoso relato totalmente centrado en la enfermedad y en la enferma: “La hija del general”, que podemos emparentar con “La tuberculosis” de *Cuentos de la Cábila*, debido a la enfermedad que padecen sendos protagonistas. “La hija del general” transcurre en la inmediata posguerra, época de racionamientos y requisas. Ajeno al humor que gravita en muchos de los cuentos de Pereira, en este domina un leve erotismo, una tonalidad melancólica y la desilusión de un amor en ciernes. El cronotopo es muy preciso: Oviedo en un otoño de la inmediata posguerra. Los protagonistas, dos jóvenes, él y ella, Lina. Él es el narrador, un joven estudiante al que un paisano lo invita a acompañarlo al Naranco, donde participa en la construcción de un observatorio. Es allí donde conoce a Lina, siempre en una tumbona cara al sol, entre aromas

de diferentes árboles, de eucaliptos sobre todo, lo que le evoca el uso de su vaho balsámico “contra el fantasma que no se nombraba, o que se decía «un catarro mal curado», todo lo más «una cosa de pleura»...”. El muchacho narrador va a frecuentar la compañía de Lina en días sucesivos, en los que, entre palabra y palabra, se entablan algunos escarceos amorosos. La referencia a la enfermedad es inevitable:

—*Ya sabes que estoy en reposo, esto no hace falta decirlo.*

Le dije yo a mi manera:

—*Tampoco tiene tanta importancia. Eso se cura, hay la tira de gente que lo ha pasado.*

—*Bueno, lo que sí es verdad es que no es tan malo como parece. Por lo menos no tienes dolores, ni los médicos te hacen ningún daño, lo ven todo por las radiografías. Al principio parece que se te viene el mundo encima pero luego te acostumbras a la soledad (370).*

Ella es “La hija del general”, como previno el título del cuento, pero el romántico enamoramiento del muchacho termina en decepción cuando Paulina le anuncia su mudanza a un hospital para enfermos como ella. La desilusión es total cuando acude a buscarla un auto oficial y un capitán médico que ella presenta como “mi prometido”.

Tres de los cuentos de *Picassos en el desván* (1991) se vinculan a la materia médica: “La barbera alemana”, “Milagros y fotocopias” y “Para caballeros solventes”.

Por el ambulatorio local pasa “La barbera alemana” en el cuento así titulado. El narrador necesita razones para justificar que una peregrina teutona, y como tal fornida y rotunda, decida aposentarse como barbera en una villa del Noroeste bajo cuyas señas no es difícil adivinar a Villafranca del Bierzo. Entre la barahúnda de jóvenes que acuden a Santiago, sin duda con motivo del año jacobeo, la alemana se queda rezagada “por culpa

de una vejigas plantares que le habían empezado al caminar por la Rioja”. Así que “en el ambulatorio tuvieron que rajarle la lona de las botas”. Más aún, había sufrido “una insolación de muerte” que le hizo delirar por la fiebre. Cuando salió de ella, el jubileo había terminado y había vuelto la tranquilidad habitual a la villa en la que la peregrina alemana se había acomodado de rapabarbas. Es conveniente dejar aquí el cuento. La sorpresa final, que nada tiene que ver con asuntos de enfermedades o de ambulatorios, “cuesta trabajo creer”, como el propio relato indica. Al lector interesado le espera algo muy frecuente en los cuentos de Pereira: una vuelta de tuerca que encamina el cuento por cauces inesperados.

“Milagros y fotocopias” narra cómo la nueva tienda, cuyo rótulo era “Reprografía, una exageración”, poseía una sola fotocopiadora “que no sacaba mal los trabajos”, sobre todo las circulares del obispado para las parroquias, en las que “el dueño del establecimiento se esmeraba y le salían

tan claras como si fuesen de imprenta”. El cuento pertenece al narrador, pero este es más que nada el receptor de las palabras del de la tienda de reprografía sobre su experiencia en Barcelona en un establecimiento de fotocopadoras. El relato incluye varias historias con un denominador común que el tendero resume: “La gente quiere oír lo que le gusta, leer lo que a ellos les conviene. La experiencia me ha enseñado que en un papel escrito aceptamos como verdad todo lo que nos favorece” (431). Con este postulado efectúa en los originales que le dan para fotocopiar pequeñas correcciones que favorezcan y hagan más feliz al cliente, como la puntuación deficiente de un escolar o los apremios de Hacienda para tranquilizar a “honrados cabezas de familia”. Entre esos casos, el más extenso y notable es el de la empleada de la limpieza del local, en cita extensa:

Era de cerca de mi pueblo y andaba la mujer con unos problemas de salud que no acababan de

arreglárselo, justo venía de recoger el resultado que le habían dado en el hospital después de unos análisis y esas cosas. La mujer se lamentaba de sus descuidos, tenía miedo de perder el papel y pensó que debía tener un duplicado por si acaso. Sacó el papel del sobre, que iba dirigido al médico de cabecera [...]. Cogí el informe al desgaire pero no pude rehusarme al don de la lectura rápida y me bastaron unas líneas para que se me partiera el corazón [...]. No hace falta saber medicina para entender algunos términos, sobre todo si se ha estudiado un poco de latín y griego. “Un pequeño atasco de la máquina”, fingí; y que pasaba a la trastienda por un destornillador. Aunque se dijera onco en lugar de la palabra terrible, y letal en vez de mortal, se deducía que en aquel caso no había nada que hacer, salvo mantener la moral de la paciente. Me ingení para modificar el diagnóstico. Donde se certificaba la nefasta existencia de un estroma de células tumorales con degeneraciones y necrosis, yo sustituí la afirmación por la negación (429).

Y ante la objeción de que se notaría el cambio, aclara: “Se notaba. Pero a nadie le choca que los diagnósticos y las recetas vengan con borrones y tachaduras, los médicos se creen que están por encima de esos detalles”. El relato termina con una sutileza muy propia de la agudeza pereiriana: “Una vez le pregunté al hombre que fotocopiaba menudencias y sobre todo las consignas episcopales, por qué no hacía favores en nuestra ciudad”, a lo que él contestó: “Bueno... Ya ve usted lo que se secretea por la Curia, que Su Ilustrísima Murciana va mejorando su sintaxis”.

Estas consideraciones no son más que una paráfrasis de un cuento en el que la mentira resulta preferible a la verdad si esta hace desdichada a la persona, como ocurre con la mujer de la limpieza, ahora alegre, recobrando fuerzas, “cuando, de haber *sabido*, estaría a esas horas encetada de quedarse en la cama, desengañada de las nueras”.

El tercer cuento referido a la materia médica de *Picassos en el desván* es “Para caballeros solventes”, narración impregnada de erotismo, con finas pinceladas de humor. El marco del relato lo traza el primer párrafo: un congreso de podólogos en Vigo, donde entre otras cosas se habló de los anuncios publicitarios engañosos, es decir, de aquellos anuncios de podólogos que se ofrecen a “caballeros solventes” como reza el título del cuento. Pero el tema no es el congreso, sino la afición a la podología de Efrén Baralla, del que todos se acuerdan con motivo del congreso.

Efrén Baralla es un “soltero del casar de Viñales [que] lleva siempre calzado caro” y que “todos los meses ordenaba un viaje a La Coruña, decía que al pedicuro”, de donde “regresaba descansado, hasta que al cabo de unos días volvía a vérselo congestionado y ansioso”; después fue variando las ciudades “en busca de nuevas manos que le den alivio a sus pies”. El cuento juega con la indeterminación, los guiños eróticos y humorísticos,

generalmente sutiles, pero otras veces desplegados con cierta crudeza. Así, la primera “titulada” a la que acudió Efrén Baralla “tenía manos autoritarias y unas ubres abundantes que medio se le salían por el escote de la prenda de trabajo”. La coruñesa le dice a Baralla, que padecía problemas de metatarsia: “Las operaciones te arreglan o te escarallan”. Efrén descubrió el diploma falsificado de la manipuladora y así “se vio metido en el mundo de las «pedicuras» que cada vez se ofrecen más mendaces en los anuncios por palabras de los periódicos” (476). Una de ellas —comenta el narrador con sentido equívoco— “era delgada y con las tetas algo separadas, pero se desempeñaba muy bien”. Ese mundo era el monotema del cliente, que abunda en algunas de las técnicas de las pedicuras, y cuando le preguntan por los masajes contesta: “Con las manos. De otra manera es extra”, un final de cuento donde, como en todo su desarrollo, se unen humor y erotismo, como ya se ha indicado, con un cierre que revela, sin

necesidad de extenderse verbalmente, la afición de Efrén Baralla por las pedicuras que se anuncian “para caballeros solventes”.

Las ciudades de Poniente (1994) es título que agrupa veintiséis cuentos, la mayoría ambientados en ese Poniente que Antonio Pereira ha ido delineando a lo largo de su escritura en prosa y verso, “un espacio simbólico que, como en Comala, Región, Santa María o Celama [...], ofrece en su localismo una síntesis de valores universales”⁹. “El final de Santiago Velasco”, “El terrible”, “El apodo” y “La enfermedad” son cuentos de dicho libro. El comienzo del primero introduce de lleno al lector en el asunto:

—*Anda, vístete, ese chapoteo de los bronquios se cura* —*me tranquilizó Velasco aquella mañana.*

9 González Boixo, José Carlos, “Introducción” a su ed. de Antonio Pereira, *Recuento de invenciones*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 51.

Como si quisiera deja bien claro que aquello era un acto médico, fue a sentarse detrás de la mesa maciza de su despacho.

—Pero tienes que dejar el cigarro, sin esa condición no vamos a ninguna parte (542).

El tema es fundamentalmente la historia del doctor Velasco, médico relevante que regresa a sus sesenta años a la ciudad de origen para ejercer “como un simple médico de pueblo”, dando cita al personaje narrador, amigo suyo, “como a cualquier otro paciente”. Es este paciente el que se extiende sobre la historia del doctor Velasco, al que, al principio acuden los pacientes, pero que acaban derivando al ambulatorio, “donde se mata la mañana con mucha convivencia y palabreo, y además es gratis del todo”. El médico acaba enfermando del alma, “se había puesto a envejecer por dentro [...]”. Aquel hombre hacía suyos los padecimientos de los pacientes”, con una “hipocondría que le vino por contagio”, sufriendo los mismos males,

exactamente los mismos que su único paciente, cuando todos los demás se le fueron: las palpitaciones del enfermo las sufría también el médico, así como el insomnio e incluso la disfunción eréctil, como ahora se le suele llamar, pues, “los primeros gatillazos de Velasco en la cama ocurrieron a continuación de que el paciente aludiera con timidez a su problema sexual”. Paciente y doctor mueren el mismo día de una afección cardíaca. Ya aludimos páginas atrás el desparpajo con que el narrador resuelve la posible inverosimilitud del relato: “Comprendo que haya incrédulos, pero allá cada cual”.

El carácter de un hombre se manifiesta, sobre todo, en los momentos difíciles. El tío Enrique, “El terrible” de *Las ciudades de poniente*, no decayó de su arrogancia, de su egoísmo y de acostumbrado autoritarismo ni siquiera cuando se vio en la clínica con una pierna rota por la caída del caballo. “Los médicos eran tolerantes. Una enfermera veterana, algo miope, estaba animándolo a hacer

un movimiento y le llamó abuelo, se lo llamó con cariño, y a la mujer debió helársele la sangre al sentir la mirada que le mandó el paciente” (551). La rehabilitación a la que, contra su voluntad, tuvo que someterse, fue quizá la primera quiebra de su orgullo. Pero, siempre, bajo la piel de la soberbia, del ordeno y mando, se esconde una fibra sentimental. Bajo su apariencia de hombre de carácter terrible, el tío Enrique ocultaba un fondo de ternura que se manifiesta como momentánea y fugaz emoción en las últimas líneas del relato.

“El apodo” es un tipo de cuento dentro del cuento; con una metáfora, una pintura dentro del marco. El marco general del cuento pertenece al narrador, albacea de un escritor frustrado que, entre sus pertenencias, deja al morir una especie de guion, tal vez el argumento de un relato o una novela. La pintura, por seguir con la metáfora, es ese embrión o guion que se relaciona con un asunto médico. El lugar es un hospital, un quirófano. El profesor o cirujano empieza a operar. Algunos

detalles o insinuaciones nos preparan para conocer de qué se trata, la “restauración” de un órgano del cuerpo, un órgano cercenado que “muestra un aspecto ínfimo, encogido” allí, “sobre la blanca aséptica”; pero “todo poco a poco –indica el guion– sin que el lector advierta antes de tiempo el órgano de que se trata. Insinuar –pero ¡ojol! en el momento adecuado– que el daño ha sido hecho con los dientes” (561). Tres personajes, entre ellos una mujer joven, esperan fuera el resultado, que será positivo, por cuando el paciente sobrevivirá, pese a la “hemorragia penosa”. La mujer joven se va entonces y descubrimos que el ayudante del cirujano había mirado a su “boca carnosa, carnívora, carnicera”. Ella no volverá pero adivina “el baldón mordiente, obsceno” que correrá por la ciudad, el apodo “que ya siempre será su verdadero nombre”. El marco que cierra la pintura y el propio cuento dice: “Un buen argumento para un cuento, sí señor. Lo que servidor no hará nunca es decir esa palabra, mejor dejarla a la complicidad del hipócrita

lector, mi semejante, mi hermano”, aprovechando el conocido verso de Baudelaire que sirvió de lema al relato.

Abordamos ahora otro cuento, el que comienza de este modo:

Una mañana indiferente en que el ambulatorio despachaba la retahíla cansina de diarreas de niño y alguna vejiga de viejo y catarros banales que las devotas del seguro llaman andancio, una mañana de esas llegó un hombre joven con su volante y se puso a esperar en el banco alargado como de estación de autobuses (563).

El joven tenía “La enfermedad”, que así se titula el cuento, también de *Las ciudades de poniente*, como ya se indicó. La enfermedad que no se nombra, pero se teme, es, sin duda, el SIDA, estigma social en sus inicios, y que se diagnosticaba en personas de todo tipo, inexplicablemente, pues en este caso “se trataba de un muchacho del centro de la ciudad, hijo de familia y de buenas costumbres”.

Constaba en los datos clínicos “sin causa conocida”, y dada la alarma social que provocaba, “sólo las personas indispensables lo supieron y los médicos fueron como confesores, según los juramentos de su religión”. No tardó en reaparecer la enfermedad: “El segundo caso vino rápido y fue algo diferente. Una mujer casada de los arrabales, también de vida honesta”, pero que acabó abandonada por el marido, al que “no le hubiera importado que su esposa quedara coja, ciega, lo que fuera, pero que él no podía sufrir que su esposa tuviera la enfermedad”. El aislamiento al que la ciudad somete a los dos enfermos sólo lo remediará el amor entre ambos. Pero esta es otra historia, la que devuelve a los protagonistas a una cierta normalidad de costumbres.

“Pero dejémonos de subterfugios, estamos hablando de Astorga”. Así termina un cuento que es una verdadera joya, “El oculista”, de *Relatos sin fronteras* (1998). Pereira ha ido ocultando la ciudad de referencia bajo la marca A***, conforme era

frecuente cuando no se quería declarar el lugar de la acción o la persona protagonista del relato. Pero Pereira, a estas alturas, manejaba habilidosamente todos los trucos del oficio, hasta el punto de contar con ellos para finalmente desmentirlos. Pues es en Astorga, por lo tanto, donde el narrador ha recuperado la vista merced a la destreza de un oculista que era “un prodigio para las retinas, cuando no había ecografías ni láser ni nada de lo que vendría después». El narrador relata la técnica sencilla, aparentemente sencilla, puesto que el oculista no concede mayor importancia a su arte: “Le das la vuelta al ojo, abres una ventanilla minúscula, y sin apenas instrumentos ejecutar la suerte suprema de pegar y coser y terminar con una puntadita, la famosa puntadita de Carulla” (609). Lo cierto es que el oculista decidió vivir en la pequeña ciudad, en la casa solariega, negándose a trabajar en la Seguridad Social y a figurar en entidades médicas. Lo hacía en un sanatorio privado, sin olor a hospital, “una especie de hotel de dimensiones razonables,

como para canónigos estables o viajeros de buenas firmas”. Tras la operación, el narrador volvió a la ciudad obispal en varias ocasiones y aprovechaba para visitar al oculista en su propia casa; en una de esas visitas, el doctor, ya jubilado, le hizo una confidencia referente a un matrimonio americano: el esposo se empeñó en ser operado por el oculista provinciano, con la afirmación de la mujer de que su marido no aceptaría vivir si sus ojos no podían verla. El oculista logró, en efecto, devolverle la vista con la que podría volver a mirar a su mujer mexicana. Pero el narrador pudo saber la obsesión posterior del oculista, justamente en el momento en el que el cuento da ese quiebro inesperado con que Antonio Pereira suele finalizar muchos de sus relatos: el doctor entreabrió la puerta de la habitación del enfermo y esto fue lo que vio:

La mexicana estaba de pie, desnuda de cintura para arriba y con los brazos alzados para soltarse el pelo como en una pose. El convaleciente, sentado

en un sillón, la miraba y la veía con sus ojos recién recobrados, y unas manos temblonas se alargaban hacia la forma suavemente dorada, pero sin tocarla (614).

El oculista no podrá olvidar nunca aquella escultura azteca que exhibía “un medio cuerpo de mujer como nadie verá jamás en un museo”. Sensibilidad, imaginación, fervor humano y una muestra más del “erotismo diocesano”, fino, delicado e insinuante de nuestro escritor.

El comienzo de “La tuberculosis”, en *Cuentos de la Cábila* (2000) es el siguiente:

Nos lo tenían advertido. El vicio solitario le auguraba al contumaz dos consecuencias nefastas: la miopía y la tisis. Para nada me acordé de esos sermones cuando me encontraron unas dioptrías en cada ojo, pero tiempo después, al coincidir ese estigma con una cosa de pulmón, pensé que muchas miradas me señalarían. Y no es que no hubiera

motivo. En el pecado de Onán, yo, ni pasarme ni demasiado poco: lo corriente (724).

El párrafo retrata aquella época de oscurantismo en la que desde los púlpitos —en sermones, ejercicios espirituales y demás ritos de la iglesia— los curas amenazaban con penosas enfermedades a los que se dejaran llevar por lo que llamaban, en efecto, el vicio solitario. Pero el protagonista y narrador del cuento de Pereira no va a ocultar su enfermedad pulmonar con ningún eufemismo, pues al fin y al cabo era una enfermedad con prestigio romántico que daba al enfermo una aire de melancolía y cierto éxito con las mujeres. La tuberculosis, cuyos remedios no eran otros que reposo y aire puro, le permite al enfermo saborear ciertos placeres, como el disfrutar de la mejor habitación de la casa, disponer de tiempo para leer y escribir y para sorprender los sonidos de la noche. En una de estas la fiebre subió hasta sumirlo en el delirio y sentir en las venas “el dulce mareo de

la muerte”. Lo cierto es que despertó y se sintió bien. El médico le aseguró: “La lesión está cerrada y lleva tiempo curada”. No cabe duda de que era un enfermo aprovechado.

La divisa en la torre (2007) es el último libro de cuentos que Antonio Pereira escribió y publicó. Tanto en él como en el anterior, *Cuentos de la Cábila*, el sabor autobiográfico es mayor que en cualquiera otro título, de modo que escritor y narrador viene a confundirse. En *La divisa en la torre* podemos observar, mejor que en ningún otro libro de Pereira, la habilidad para hacer de un embrión anecdótico una pequeña obra de arte. Y, al igual que en las demás obras del villafranquino, reconocemos lo que significa el humanismo más hondo en la convivencia amistosa con los semejantes, la simpatía sentimental, los guiños y sobreentendidos, la gracia maliciosa y ese gusto por contar historias menudas con las que ha sabido construir tu obra, hoy ya conclusa y definitiva. No es menos verdad que el primer relato, titulado como el libro

mismo, “La divisa en la torre”, es el de mayor enjundia, como sabía el propio Antonio Pereira, que lo situó a la cabeza del conjunto al que prestó su título. Sugerente, delicado y lírico, «La divisa en la torre» es un magnífico relato, verdadera síntesis de las dotes narrativas de Antonio Pereira. El joven protagonista va a pasar en Cambados los últimos días de una vida cuyo final intuye cercano. Allí es invitado a visitar a los señores del palacio, donde el ambiente es grato y sencillo y donde se cultiva el arte, la poesía y el afecto hacia los invitados. Allí recitó el joven su poema sobre la muerte (Pereira lo había escrito para el *Cancionero de Sagres*, de 1969), con el rotundo final que le sirvió de terapia: “Si yo no sabré mi muerte, / digo que no moriré”. De terapia le sirvió también el saboreo del vino que se hacía en palacio y que le llevó a pensar que “por hacerme bien, los médicos me habían robado la vida”. Pasaron los años. Aquel joven peina canas, pero sigue evocando a la señora del palacio que le señaló al marchar la divisa de la torre: “Osar

morir da la vida”. El cuento discurre bañado de melancolía, de esa “complacencia en la tristeza” propia de quien sabe que va a morir y elige “apagarme aquí [en Cambados] donde las puestas de sol son interminables”. La melancolía va unida a la poesía: “me afectaba el temblor de la poesía que parecía impregnarlo todo”. Melancolía y poesía son las manifestaciones del alma noble de un joven cuyo horizonte es la niebla de la muerte.

“El secreto del cisne” (*La divisa en la torre*) narra las peripecias del viaje a Berlín para recoger los restos de Gil y Carrasco y el retorno con ellos, en coche, de Madrid al pueblo natal del poeta romántico, Villafranca del Bierzo. Con el fin de entrar en la villa a “la hora anunciada para la ceremonia” hacen noche en un hostel de carretera “nuevo y vulgar”, y ya en cama el narrador (trasunto del propio Antonio Pereira), “en ese tránsito de la vigilia al sueño”, sugestionado por el frescor de poemas como “La violeta” y “La gota de rocío” de Enrique Gil, sorprende que alguien lo miraba

“desde los pies de la cama como quien ha acudido a un conjuro”. Era la figura del poeta melancólico que le habla en primera persona de las “baladas de angustia” de Chopin que oyó en París, de los amores de los poetas románticos por la luna y las ruinas de los monasterios y de los poetas, “cisnes soñadores de los lagos, los músicos que al toser salpicaban de rojo las teclas del piano...”. Está aludiendo a la tuberculosis, la enfermedad romántica de la que murieron entre otros el citado Chopin y el propio Gil y Carrasco que, como aquellos músicos a los que se refirió, también tosió. La hija de la dueña del alojamiento berlinés, confiesa el poeta, “venía mucho a mi lado cuando tuve que reducirme al reposo forzoso y quedarme las largas tardes en la cama, por la fiebre disimulada que nacía en mis pulmones enfermos...” (761). Ahí termina la aparición fantasmal, porque, como comenta el narrador:

Con la sola evocación de la tisis, como ocurre en los espíritus aprensivos, tu huésped de una hora imprecisa entró en una tormenta de tos que tendrían que haber oído en todo el hostel, pero nadie en la mañana siguiente recordaría ruido alguno en tu habitación, tampoco tú guardabas conciencia del momento en que pasaste de la vigilia dudosa al sueño. Al despertar sentiste el alivio de no haber llegado a conocer del todo la confesión del poeta, un secreto es siempre una carga (761).

La aparición y palabras del poeta romántico representa, como ya comentamos a propósito de “El apodo”, un cuento dentro del marco general del relato sobre el traslado de los restos de Enrique Gil, cuya aparición espectral permite al relato, en principio meramente anecdótico, imbuirse de la ambientación romántica y, dentro de ella, de aquella enfermedad que se llevó por delante al poeta villafranquino.

“La hipocondría”, también de *La divisa en la torre*, es un buen ejemplo de cómo una anécdota personal puede convertirse en cuento literario. Evoca el rodaje de la película “El Filandón”, las aprensiones y temores del narrador ante el frío invernal “en parajes de la alta montaña leonesa”, con lluvia tal vez y nieve: “Llevé el termómetro, llevé unos supositorios”. Todo salió bien, pero al regreso a Madrid visitó al médico habitual, “a mi médico”: “Obviamente, ni palabra de aquel rico bacalao sin duelo de la sal; ni del botillo y los chorizos con pimientos picantes; y menos aún de mis bronquios a diez grados bajo cero en los exteriores”. El médico aseveró: “Está usted muy bien, el electro y la tensión mejores que nunca, cómo se nota cuando me sigue usted el régimen” (817). La gracia del cuento resulta del contraste entre lo sucedido y lo que el médico ignora que sucedió, así como del resultado del análisis, que parece demostrar que lo prohibido por el médico es, contrariamente a la lógica, a lo esperado, extraordinariamente provechoso para

la salud. La gracia en el contar y el lado pícaro, travieso y regocijado de Pereira se muestra palpablemente en este cuento.

El último cuento lo escribió Antonio Pereira en 2008. Quedó fuera de sus libros. Hoy cierra *Todos los cuentos*: “Bradomín” es un título que evoca muchas de las devociones permanentes de Antonio Pereira: su querencia por el noroeste, por las ciudades de poniente, su gusto por el mundo valleinclanESCO, su interés por partir de lo literario para crear una nueva ficción, su destreza para elevar a cuento literario una anécdota leve y, en fin, su aprovechamiento de la materia médica para dar cuerpo al relato; añadamos otros aspectos reconocibles en la obra narrativa de Pereira: brevedad, insinuación, sensualidad... El relato discurre en una clínica. El narrador llega del quirófano, operado de una rodilla, y tiene como compañero circunstancial de habitación a “un demente senil” que se figura ser el Marqués de Bradomín, aquel don Juan “feo, católico y sentimental” que empezó a

escribir ya muy viejo sus *Memorias del Marqués de Bradomín*, como subtituló Valle Inclán las *Sonatas*. ¿Qué mejor ocasión para que el narrador viva el tiempo de cura como una ficción?; aquel otro “resultó un doble fantástico de mi admirado Bradomín”, hasta el punto de que incluso soltó una lágrima al recodar a “la pobre Concha, su amante moribunda en el palacio de los Brandeso”. El aire pícaro que Pereira insufla a sus cuentos proviene de esta simple frase: “No quiso contestar cuando le pregunté si realmente habían sido siete los copiosos sacrificios que ofrendara a la Niña Chole en solo una noche, tórrida”, evocando así Pereira los amores del Marqués de Bradomín con la Niña Chole en *Sonata de Estío*, uno de cuyos capitulillos concluye con estas palabras: “Celebramos nuestras bodas con siete copiosos sacrificios que ofrecimos a los dioses como triunfo de la vida”¹⁰. La ficción

10 Valle-Inclán, Ramón, *Sonata de Primavera, Sonata de Estío*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1965 (6ª ed.), p. 120.

termina cuando “dos mozos fornidos con batas blancas” conducen al Marqués hacia un psiquiátrico y devuelven la ficción a la amarga realidad.

Con lo dicho puede el lector convencerse del interés prestado por Pereira al mundo que rodea la enfermedad y los enfermos, a la materia médica en general, un tema no menor en su obra, principalmente en la cuentística. Como en el resto de los cuentos Pereira supo elevar a ficción narrativa una temática que fue cobrando mayor cuerpo a medida que se iban sucediendo los libros de cuentos. En los que abordan asuntos médicos (enfermos, medicinas, enfermedades, médicos, hospitales...) pueden observarse las mismas cualidades que en resto de su narrativa: sutileza, sensualidad, ironía, humor, insinuación, sobreentendidos, complicidad con el lector... En fin todas las que convierten a Antonio Pereira en uno de los más brillantes contadores de historias de toda nuestra literatura.

