

BIOGRAFÍA LITERARIA

«Nací en Villafranca del Bierzo, confin occidental de la provincia de León, y allí empecé a leer, en mi adolescencia.» Más de una vez, en entrevistas, conferencias y textos autobiográficos, ha recordado Antonio Pereira aquellos años en los que se despertó en él la afición lectora, sus iniciales atrevimientos con la pluma, el largo camino hasta llegar a ser un «escritor» reconocido. Lo reseñado a continuación no aspira a ser más que un simple esbozo biográfico, trazado por medio de las palabras del propio autor, al modo de una *autobiografía armada*. Una breve referencia al conjunto de su obra literaria, exceptuada la cuentística que es objeto de un estudio más pormenorizado¹, completará esta presentación del autor.

Entre los primeros recuerdos literarios de Antonio Pereira, nacido en el año 1923, aparece don Manuel Santín, en cuya academia estudió parte del bachillerato. El alumno debió sentirse deslumbrado ante aquel cura que, además de profesor, resultaba ser un «escritor», el primero al que tendría oportunidad de conocer: «Don Manolo escribía en los periódicos de León y en los de La Coruña y andaba siempre tramando una novela que luego presentó al Premio Nadal.» Fueron años de lecturas que ejercieron de acicate para que él mismo probase a escribir: «el hecho que contribuyó a mi recogimiento fue algo tan trivial como el que a los once o doce años me pusieran gafas. Algo que hoy parece tan natural, entonces era raro, y por ello fui el blanco de los demás chicos de Villafranca, que me llamaban cuatro ojos y otras cosas así de cariñosas. A consecuencia de esto, me aparté de juegos violentos y me retraje un poco, y me dediqué a leer todo lo que caía en mis manos.» Ver en letras de molde sus propios textos fue algo por lo que sintió verdadera atracción: «Realmente, mis primeras publicaciones, y lo digo con rubor y fastidio porque los niños precoces son una institución que me gusta poco, datan de cuando yo tenía 12 o 13 años. Quizás en un periodiquito que se llamaba *El Sembrador*, editado por la congregación religiosa de los Operarios Diocesanos, unos curas que se dedicaban justamente a administrar los seminarios; no sé por qué aparecieron un día por Villafranca y, como a mí me tenía fichado el obispo de Astorga, don Antonio Senso Lázaro, por ser yo pequeño cantor de los padres Paúles, y estaban deseando llevarme de cura, les mandaba alguna cosa literaria que ellos publicaban. Como es obvio, y se ha visto después, mi vocación no funcionó, sobre todo porque empecé a ser muy sensible a los encantos de las mozas de Corullón, de Vilela y de todos aquellos valles del Bierzo.»

Otro villafranquino, poeta y colaborador periodístico, desempeñaría un importante papel en aquella inicial vocación literaria: «D. Antonio Carvajal Álvarez de Toledo (...) concitaba el respeto y la admiración (...) amigo de nuestra casa, iba por la tienda de mi padre y me leía sus versos. Eso yo lo interpretaba como que, a pesar de mi corta edad, ya se me consideraba digno de atención. Por aquel entonces compuse mi primer poema, y de la mano de D. Antonio comencé a colaborar en periódicos y revistas.» El carácter anecdótico del siguiente episodio no le resta importancia. Lo recuerda Pereira en su libro *Reseñas y confidencias*, acompañado de una carta de recomendación de don Antonio Carvajal, había enviado un artículo al *Diario de León*, solicitando su publicación. La carta que recibió del director del periódico le llenó de satisfacción: «Enhorabuena a un valiente como usted que a los trece años se atreve a lanzarse a la palestra del periodismo. Y comenta Pereira: «Así comenzó todo. Acaso parezca excesivo, lo de *todo*. Pero cuanto ha configurado el nervio central de mi historia de hombre está allí. La actividad que más me ha consolado en la vida, arranca de aquella carta fundamental. Y el resto de mis oficios y vicisitudes, ya no iban a ser otra cosa que postdatas...»

Aquellos años adolescentes permanecieron en el recuerdo de Pereira asociados, en buena parte, a esa pasión literaria que en él se iba despertando. Como el descubrimiento de un espacio casi mágico, recreado en más de un cuento, la imprenta de su tío: «la imprenta ha sido siempre para mí una especie de templo con una atracción tremenda (...) La causa está muy relacionada con mi literatura. Mi tío y padrino se llamaba Tomás Nieto y era impresor en Villafranca, propietario del único negocio de este tipo existente entre Ponferrada y Lugo, que es una distancia bastante amplia. Este hombre, enormemente taciturno, que a lo largo de su Vida no habló conmigo más de tres veces, me toleraba y aceptaba, sin importarle que yo estuviera en su trabajo, viendo cómo funcionaba aquello. Como además tenía la librería, yo me pasaba las horas metido en la trastienda.» Allí leyó «cosas tan extrañas para un niño de doce años como las obras completas de Vargas Vila, cargadas de erotismo, o *Los Cantos de Maldoror* (...) Además, en la imprenta de mi tío se hacía un semanario de cuatro páginas que se llamaba *La Parroquial Berciana* (...) que incluía trabajos de cierta intención literaria y yo colaboraba». Son años muy ligados al ambiente villafranquino, y los viajes a lugares algo más alejados (León, Oviedo, Lugo) son ocasionales. «Cuando acabé el Bachillerato, por entonces terminaba la Guerra Civil. Me encuentro en los comienzos de una posguerra muchísimo más desorientadora y productora de perplejidades que la propia guerra. Estuve a punto de ir a la Universidad de Barcelona, donde quizás -sin tener muy clara la vocación- me hubiera inclinado por el Derecho. Pues bien, no fui y,

¹ Una biografía muy detallada puede verse en Busmayor (1996: 19-34). Del libro *Juan Rulfo, autobiografía armada* tomo dicha expresión: Reina Roffé reorganizó algunas de las manifestaciones del autor mexicano, ofreciendo una especie de «autobiografía». Del mismo modo se utilizan aquí las entrevistas o conferencias ofrecidas por Pereira. Las citas pertenecen a las siguientes fuentes bibliográficas: Egido (1989), Torcida (1991), Piedra (1995), Pereira (1995).

estando en Villafranca, apareció en el Boletín Oficial una de aquellas oposiciones rápidas que daba la oportunidad de hacerse maestros nacionales a combatientes de la guerra, pero en uno de los artículos permitía adherirse a aquella oportunidad al resto de los estudiantes. Entonces me vi en León, a mis 17 años, estudiando en un curso la carrera de Magisterio; llegué en noviembre y en mayo me dieron el título de maestro nacional, profesión que no he ejercido nunca. A partir de ahí empezó a interesarme el comercio, porque de alguna manera me atraía mucho la literatura e intuía que en aquel mundo -me estoy refiriendo a la ferretería de mi padre en Villafranca- aparecían unos tipos, todo el paisanaje de aquellas montañas, junto con viajantes procedentes de Bilbao, de San Sebastián, de Barcelona. (...) El mundo de los trenes, de las fondas y de las gentes me atraía enormemente (...) empecé una vida de recorridos, a mi aire, por plazas de Galicia, como el Barco de Valdeorras, Monforte de Lemos, Sarria (...) era muy hermoso (...) a veces atendía más a lo literario que a lo comercial. Me refiero a fijarme en las cosas y escribirlas.»

Centrado profesionalmente en las actividades comerciales, recorrerá como viajante esas localidades del Noroeste que tan a menudo recordará en sus poemas y cuentos. Aquellos adolescentes inicios literarios iban a tener su continuidad algunos años después. En 1947 gana su primer premio como «escritor», con un texto de carácter más bien histórico -una descripción sobre Villafranca, no exenta de poesía- en un concurso convocado por el Ayuntamiento de León. A partir de 1949 se traslada a la capital de la provincia e inicia un negocio de venta al por mayor, actividad que compagina perfectamente con los que se deben considerar sus comienzos poéticos. El contacto con los miembros de *España* y con otros poetas de generaciones posteriores resultará fundamental. Así recuerda Pereira aquellos años formativos, orientados hacia la poesía: «(a mediados de los cuarenta) tomo contacto con los espadañistas (...) yo nunca fui espadañista propiamente dicho, sino que llegué cuando ellos ya estaban en plenitud de su empeño. Conocí a Crémer, Nora, López Anglada, Castro Ovejero, pero sobre todo a don Antonio González de Lama, de quien me consideré siempre un gran amigo, y por él me incorporé a las tertulias de la Biblioteca Azcárate. Casi inmediatamente encontré a un jovencísimo poeta llamado Antonio Gamoneda, al que le ocurría algo parecido; llegaba tímida y tardamente a *España*.»

El momento poético que se vivió en León en los años cincuenta y sesenta puede clasificarse de «pletórico». Son años en los que Pereira se afianza como poeta. En el núm. 38 (1949) de *España* publicaría tres sonetos. Poco después la revista desaparecería, dejando una huella fundamental en el panorama poético español. Pereira, aunque alejado del compromiso personal y social de Crémer, Celaya o Blas de Otero, pudo encontrar en la revista numerosos ejemplos de una línea poética marcada por un profundo humanismo, característica habitual en sus poemarios: «Mi poesía fue y sigue siendo una poesía sencilla, próxima a lo machadiano, cuando otros hacían una poesía, o rica y caudalosa a lo Neruda, o de amplia andadura versicular por los caminos de Perse.»

Situado entre dos generaciones poéticas, no llegó a integrarse en ninguna de ellas. Tal como recuerda: «Empecé muy pronto publicando cosas, pero sobrevinieron lagunas importantes. Cuando se editó mi primer libro de versos, a los 39 años, las clasificaciones y el escalafón estaban ya trazados.» La generación poética leonesa posterior a *España* se expresaría a través de la revista *Claraboya* (1963-1968). Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas y Ángel Fierro estuvieron al frente de este proyecto literario que mantuvo la propuesta de «rehumanización» de *España*, aunque fueron muy críticos con las tendencias social e intimista. Pereira publicaría poemas en cuatro números de la revista.

Tres etapas pueden establecerse en su poesía. La primera abarcaría desde 1948 hasta la edición de *El regreso*, en 1964. A lo largo de estos años publica poemas en algunas revistas prestigiosas (*Alba*, *España*, *Claraboya*, *Caracola*) y en periódicos regionales, y consigue varios premios en certámenes poéticos de carácter local (*vid.* Busmayor, 1996: 23). La segunda etapa se inicia con su incorporación al mundo literario madrileño, a las tertulias, entre otras, del Café Gijón e *Insula*. Es un periodo de gran actividad en el que publica cuatro libros de poesía, el último en 1972. A partir de esta fecha comienza su tercera etapa, caracterizada por la reedición de sus poemarios (en antologías o de forma completa), con nuevos poemas añadidos, y edita algunos libros de menor entidad en lo referente a su extensión (*vid.* «Bibliografía»). Tanto *El regreso* como *Del monte y los caminos* (1966) y *Cancionero de Sagres* (1969) participan de una misma estética y temática: un lenguaje, a la vez que sencillo, depurado; la serenidad de una poesía que es respetuosa con los moldes tradicionales y que se debate, temáticamente, entre la necesidad del viaje (conocer otros lugares, otras gentes) y la gratificación del regreso, de la recuperación del espacio de la cotidianidad, del reencuentro con el ámbito familiar, de la afirmación de las raíces. *Dibujo de figura* (1972) es un libro lleno de novedades. El verso libre facilita el tono narrativo y los nuevos temas -la ironía, el ingenio, el erotismo- ofrecen paralelismo con su narrativa. Su poesía ha sido definida por Busmayor (1996: 49) como «un canto entrañable a los seres y cosas sencillas de nuestro entorno» y José María Balcells, en el prólogo al libro de la autora citada, la califica de «poesía caminera y lugareña que plasma versos sobre rutas, sendas y ciudades pequeñas, aptas para un reposado recorrido a pie» (pág. 14)².

Diversos testimonios de los años setenta, recogidos en Martínez García (1982: 1002), muestran su estima por la poesía: «Si pienso en cómo me gustaría que me recordasen “después” diré que como poeta lírico, cuanto más lírico, mejor.» Muchas veces se ha quejado Pereira de la esquemática clasificación a la que se ha visto sometido: «empecé a escribir cuentos que tuvieron buena acogida y, como dice Cela, en España somos tan pobres que no podemos tener dos ideas de una misma persona. Me colocaron la etiqueta de escritor de cuentos y de algunas novelas, y en esas estamos» (Piedra, 1995: VII). Aunque en los últimos años han sido escasos los poemas publicados, él mismo ha

² Un análisis extenso de su poesía puede verse en Busmayor (1996). Otros trabajos interesantes son los de Dolç (1972) y Martínez (1998).

ratificado que sigue escribiéndolos, «siempre que siento verdadera necesidad (...) Pueden ser poemas breves, casi fragmentos de un diario íntimo». Afición poética que se compagina perfectamente con sus dotes narrativas: «La verdad es que ahora mismo no es que me guste el cuento. Es que me apasiona. Está llenando mi vida literaria, que es como decir sencillamente que está llenando mi Vida» (Pereira, 1995: 168). Lo cierto es que la poesía y los cuentos tienen mucho en común en Pereira: «la deuda que como cuentista mantengo con la poesía va más allá de algunos préstamos temáticos. La aportación que me hizo la poesía está en dos puntos: uno, el potencial de sugerencia de las palabras; otro, el sentido de la economía procesal.» Como quedó patente en el título de su recopilación poética de los años 1962-1972, *Contar y seguir*, su poesía se caracterizaba por un componente narrativo que sirvió, de puente de unión con su cuentística.

La vocación poética de Antonio Pereira se manifestó clara desde su adolescencia; en cambio, su primer relato no aparece hasta 1957 y habría que esperar a 1965 para encontrar su segundo cuento publicado. Como articulista periodístico, sin embargo, su actividad es intensa a partir de 1950. Excelente prosista -algo lógico, teniendo presente sus dotes narrativas-, destaca su colaboración en *Diario de León* (1950) y en *La Vanguardia Española* (1969-1970). Sus artículos, más de trescientos, han sido publicados en los principales periódicos locales y nacionales, y una breve recopilación puede verse en *Reseñas y confidencias*.

La publicación en 1965 del cuento «Algo así como la crápula» en *La Estafeta Literaria*, marca el inicio de sus textos narrativos. Así lo recuerda Pereira (*Lucanor*, 2, 1988: 70): «Cuando la primera de aquellas salidas madrileñas, mi paisano Ramón Carnicer me dijo que, si era capaz de escribir doce o quince cuentos como aquel, tendría un buen libro de cuentos. Los escribí, algunos fueron viéndose en revistas, los grapé (uno de los momentos más gratificantes) y rotulé la primera hoja con *Una ventana a la carretera*. El manuscrito ganó el Premio Leopoldo Alas y se convirtió en un libro impreso.» Este éxito le animó a seguir, publicando algunos cuentos en los años siguientes en las revistas *La Estafeta Literaria* e *Ínsula*. Sin embargo, lo dominante en esos años sigue siendo la poesía y la que podríamos considerar «aventura novelística», delimitada entre 1969 y 1978, fechas en las que se editan su primera y tercera novelas. Son años en los que Antonio Pereira queda consagrado como poeta (sus libros se publican en editoriales de gran prestigio en el ámbito poético) y se siente con fuerzas para afrontar la escritura de novelas, algo que debía experimentar en su condición de narrador y que, editorialmente, era mucho más factible que los libros de cuentos. La oportunidad que le brinda la editorial Plaza & Janés no podía desaprovecharse y en ella publicará sus tres novelas. La primera, *Un sitio para Soledad* (finalista del Premio Nadal), es una narración sólida, bien anclada en los narradores realistas, «tras los pasos de los grandes novelistas españoles (Galdós, fundamentalmente)» (Santos Alonso, 1986: 114), dividida en tres partes: el ambiente rural de la Venta del Cruce resulta frustrante para Soledad, que ve en la ciudad el modo de escapar de aquellas limitaciones. La segunda parte transcurre en Francia, primero en una villa francesa y luego en París. La realización personal de la protagonista no impide, sin embargo, que añore el mundo rural que ha abandonado. La última parte se inicia con el regreso a la Venta, aunque su nueva personalidad resulta incompatible con un pasado que ha idealizado, por lo que, nuevamente, iniciará un viaje cuyo destino no conocerá el lector. La temática es afín a la de su poesía y cuentística de aquellos años. La segunda novela, *La costa de los fuegos tardíos* refleja el ambiente frívolo y vacacional de la Costa del Sol, contraponiéndolo con la realidad de los trabajadores que allí acuden desde el interior de la Península. La novela resultó fallida en opinión del propio autor: «ésta es para mí una espina en el corazón clavada. Ahora pienso que lo que yo tenía a punto sobre la mesa del escritorio era una colección de relatos (...). Las distintas piezas estaban trabadas sobre un único escenario y por unos vínculos razonables, hasta había personajes que se repetían, de manera que caí en la tentación de unos arreglos oficiosos y a la calle salió como novela -dudosa- lo que hubiese sido un conjunto cierto y bastante decoroso de cuentos» (Pereira, 1995: 168). En cambio, *País de los Losadas* ha recibido muy buenas críticas; Santos Alonso (1986: 115) señala que «puede considerarse como una de las novelas importantes de los últimos años». De carácter experimental, en la línea de los relatos de *EIB*, recrea la historia de una familia, desde la época republicana hasta los años en los que la obra se escribe. La técnica narrativa empleada es el aspecto más destacable, ya que el continuo juego rememorativo (actualización del pasado desde el presente) sitúa a esta novela entre las más audaces de las que por aquellos años se publicaron en España.

He señalado anteriormente «aventura novelística» porque Pereira, que demostró tener unas dotes extraordinarias como novelista en su última entrega, no parece muy dispuesto a repetir la experiencia. Con su gracia e ingenio característico, comenta (1995: 169): «(...) el porqué de que me desazone enfrentarme con la redacción de un texto extenso y en cambio acepte esta otra dificultad, mucho más grave para tantos otros escritores, que consiste en la pelea por la concisión. Para componer una novela o un largo ensayo hay que echar culo en la silla, pasar horas sobre los folios tratando de remedar o interpretar la vida mientras la vida está fluyendo naturalmente en la calle. O sea, que en los orígenes acaso me ha dado por escribir cuentos a causa de que soy un hombre "disipado" -no quiero decir calavera o libertino-, ejerciendo seriamente la literatura, pero simultaneándola con otros oficios, traslados, traqueos por muchos ámbitos.» Decidido a cultivar el cuento de forma casi exclusiva (son escasos los poemas nuevos publicados con posterioridad a 1972), los lectores y la crítica han premiado una labor de muchos años, y hoy está considerado como uno de los máximos cuentistas españoles contemporáneos. El Premio Fastenrath de la R.A.E. a *El síndrome de Estocolmo* y el V Premio Torrente Ballester a *Las ciudades de Poniente*, así lo ratifican.

La valoración de su cuentística debe hacerse en relación con el panorama literario de los años en que se editan sus libros, es decir, el amplio periodo que va desde 1967 hasta la actualidad. La crítica ha mostrado con frecuencia un evidente desconcierto a la hora de situar generacionalmente a Pereira, como si fuese imprescindible establecer ese agrupamiento, que puede existir o no. Por edad, Pereira habría de ser incluido en la llamada «generación del

medio siglo», pero sus primeros cuentos son muy tardíos en relación con los de los narradores de esta generación y, además, no responden al criterio del «realismo social» que la caracteriza³. En varias ocasiones ha citado Pereira los nombres de Jorge Ferrer Vidal, Medardo Fraile, Manuel Pilares, Esteban Padrós, Martínez Mena, Mellano Peraile, escritores integrados en dicha tendencia, y de los que se siente más próximo: «En mi primera etapa puede haber cuentos cuyos temas y personajes se den un aire de familia como los manejados por Aldecoa o Jesús Fernández Santos, pero, en general, sólo me siento próximo a aquella generación con la relación personal y la amistad» (Domene, 2000: 3).

También se ha relacionado a Pereira con algunos narradores leoneses que formarían el denominado «grupo leonés». Según vanos críticos, entre ellos Huerta Calvo (1995), Domene (2000) y C. Javier García (1995), cuya monografía al respecto resulta fundamental, pertenecerían a dicho grupo los escritores Antonio Pereira, Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan Pedro Aparicio y Julio Llamazares. Ciertamente, hay un punto de contacto entre ellos, la recreación del espacio provincial leonés, lo que lejos de ser un rasgo costumbrista, ha ido alcanzando progresivamente una intensidad mítica, creando diversos espacios (Celama, Noroeste) y recuperando la memoria histórica de esta región⁴. Al margen de esta vinculación, la amplia obra de cada uno de ellos sigue derroteros diversos. Los propios escritores implicados han colaborado con C. J. García (1995) para dar a conocer su opinión sobre esta cuestión: ni Pereira ni Llamazares se consideran miembros del grupo (en principio, por diferencias de edad); en cambio, los otros tres escritores sí se sienten integrados generacionalmente y, de hecho, han participado en proyectos literarios comunes. La opinión de Pereira queda reflejada en la siguiente cita: «El auge de un grupo de narradores leoneses, que se produjo hace años, y se mantiene, tiene poco que ver conmigo (...) Cuando procedente de Villafranca del Bierzo llegué a León (...) Los que luego iban a ser narradores importantes andaban de pantalón corto en el colegio o eran párvulos (...) ya de jóvenes, ellos eran iconoclastas, como debe ser. A los que estábamos instalados en el Poder literario leonés -poder entre comillas- nos miraban con recelo, cosa que, naturalmente, a estas alturas no ocurre. Mi camino fue independiente, y lo sigue siendo sin perjuicio de la amistad y fraternidad que me une, ahora, a esos paisanos míos» (Piedra, 1995: VII).

Los últimos veinte años han estado marcados por su decidida vocación cuentística, alcanzando el reconocimiento de lectores y críticos. Muy preocupado por la teoría narrativa, nos ha dejado páginas memorables, fruto de la reposada reflexión sobre la esencia del cuento (vid. «Bibliografía»), entre las que destaco el «Prólogo» a *Me gusta contar*. Allí establece su «decálogo del cuento», recordando el famoso de Horacio Quiroga (también Cortázar y J. R. Ribeyro escribieron sendos «decálogos»), síntesis de sus apreciaciones sobre este género literario. La brevedad del cuento hace ostensible cualquier defecto, algo que le ha llevado a una constante corrección de sus textos en cada nueva edición, a veces introduciendo cambios sustanciales, algo que resulta verdaderamente inusual: «Corregir, corregir.. es posible que los cuentistas -yo, sí, desde luego- sean reconocidos por el psicólogo (no me atrevo a decir el psiquiatra) como individuos sensibles, maniáticos, perfeccionistas hasta la exageración. Corrijo mucho, incluso los cuentos que ya fueron publicados y van a reimprimirse»⁵. Por eso no es extraño que repita la frase «A mí no me gusta escribir. Lo que me gusta es haber escrito», expresión del trance difícil de la gestación del texto literario. Maestro en la utilización del lenguaje conversacional, domina los recursos de la oralidad, y puede ser considerado heredero de los ya extinguidos «filandones»⁶. Al igual que el recordado narrador argentino Daniel Moyano, Pereira transmite a sus cuentos esa oralidad propia de una tradición, capaz de captar la atención de los oyentes/lectores, un aspecto fundamental en el cuento, que nos acerca a la magia de la narración de la que tantas veces ha hablado M. Vargas Llosa.

Muchos han sido los reconocimientos «oficiales» recibidos, entre ellos el Premio «Leonés del año» (1985), el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de León (2000) y el Premio Castilla y León de las Letras (2001). Pero el mejor galardón habrá sido el afecto de sus lectores, el de aquellos que, sin conocerlo personalmente, han vislumbrado al autor entrañable que sus textos transmiten, y el afecto de quienes le tratan, que ratificarían la imagen que de él dio su esposa, Úrsula, cuando le pidieron unas palabras para un homenaje: «El mío es un hombre aceptable, tirando a bueno.»

³ Algunos miembros de esta generación son Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Jorge Ferrer-Vidal, Medardo Fraile, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute. Existe una amplia bibliografía sobre el cuento español en el siglo XX. Véase por ejemplo, la «Introducción» de A. Encinar y A. Percival a su antología *Cuento español contemporáneo* (Madrid, Cátedra, 1993); E. Díez Navarro y J. L. González, *El cuento español en el siglo XX* (Madrid, Alianza, 2002); J. Romera Castillo y F. Gutiérrez (eds.), *El cuento en la década de los noventa* (Madrid, Visor, 2001).

⁴ La nómina de escritores leoneses que comienzan a escribir a partir de los años cincuenta es amplia y, lógicamente, han seguido otros caminos, aunque también hayan tratado el tema leonés. Entre ellos destacan Jesús Fernández Santos, Raúl Guerra Garrido, Elena Santiago, Jesús Torbado, Andrés Trapiello.

⁵ En conversación con Martínez García (1982: 1005) habla con detalle de la meticulosidad con que escribe los distintos manuscritos y posteriores correcciones.

⁶ El filandón fue una tradición propia de la montaña leonesa. Una buena definición la dio Gil y Carrasco en su *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*: «Se reúnen todas las noches en la casa más espaciosa del lugar las mujeres a hilar (de lo cual viene a estas tertulias el nombre de filandón), y los hombres que vienen más tarde a divertirse con un poco de baile la última hora de la reunión. Excusado será el decirte que en estos filandones nunca faltan historias y cuentos maravillosos narrados por las viejas al amor de la lumbre, pero lo que no se te ocurrirá de seguro es que he oído contar a un alcalde muy respetable todas las proezas de los doce pares y de su emperador Carlomagno» (cit. por Huerta Calvo, 1995: 165). Pervivió hasta los años cincuenta. Sobre esta base tradicional se hizo la película *El Filandón de San Pelayo*, dirigida por José María Sarmiento, y en la que participa Pereira con un cuento (José Carlón recoge los avatares de la película en *El Filandón de San Pelayo*, León, Diputación Provincial, 1984).

He optado por realizar un estudio individualizado de cada colección de cuentos porque esta metodología, a pesar de las inevitables reiteraciones en algunos temas, permite apreciar con facilidad la evolución narrativa del escritor, aspecto que ha primado en la selección de cuentos.

Una ventana a la carretera

Una cierta sorpresa supuso, en el ambiente literario, la aparición en 1967 de *Una ventana a la carretera*, publicación avalada por el Premio Leopoldo Alas, y con la que comenzaba una fructífera andadura en el campo del cuento.

Los cuentos recrean situaciones propias de los años sesenta, pero cierta mirada hacia el pasado, no exenta de nostalgia, hace que tengamos la impresión de ver reflejada en ellos la España de los años cincuenta. De hecho, es significativo que cuando reedita *UVC* en 1999, lo hace con el título de *Cuentos del Medio Siglo*. En el breve prólogo a *CMS*, «Cuento de los dos narradores», Pereira reflexiona sobre la escritura de *UVC*: «Al narrador inocente le dio por escribir lo que veía o imaginaba en sus comarcas del interior (...) no se arrepiente de sus cuentos de aquel tiempo, ni a sus personajes los niega. No le importa que al mandarlos de nuevo a la imprenta (...) lo tachen de localista y de costumbrista y provinciano.» La ambientación de las narraciones en pequeñas ciudades -inventadas o reales- hizo que los críticos, en efecto, destacasen ese localismo, aspecto no siempre bien valorado, al existir la posibilidad de relacionarlo con una literatura costumbrista, poco estimada. Muy interesante a este respecto resulta la respuesta que el autor da a C. J. García (1995: 86) cuando éste le interroga por la influencia en su obra de las tradiciones u otros elementos culturales leoneses:

Nunca he pretendido que tales elementos vertebren mi literatura. El ejemplo máximo de incorporación es el costumbrismo. Por costumbrismo (a veces denostado, y no sé por qué) entiendo sacar en un relato, como motivo fundamental, la matanza del cerdo en Laciaña o una boda típica en Maragatería. Eso no me ha interesado. Pero no será extraño que en una medida más delgada, sutil -ecos de la idiosincrasia leonesa, influencia del paisaje urbano o campesino-, aparezcan señales.

Es, sin embargo, difícil combatir ciertos tópicos. En las primeras reseñas al libro el tema del localismo se trata de forma recurrente. Iglesias Laguna (1968) señala: «Los relatos son de naturaleza muy varia, teniendo el denominador común de las tierras galaico-leonesas, donde el autor nació y vive. Nada de literatura costumbrista, de tipos y paisajes con anécdota mínima, sino narraciones muy pensadas, con exuberancia verbal en ocasiones, con vocablos de honda raigambre castellano-leonesa, que dan sabor a lo narrado.» El peligro de que los cuentos se entendiesen como manifestación de una narrativa en exceso tradicional resulta algo tan evidente que el comentarista se apresura a corregir cualquier apreciación que se pudiese derivar de una lectura superficial en la que la «cotidianidad» de las historias se confundiera con un «costumbrismo» trasnochado.

Pereira apresa en estos primeros cuentos un ambiente que le era cercano y en el que retrata a personajes generalmente humildes. Antonio G. de Lama (1968), el fino crítico de *Espadaña*, fue uno de los primeros en mencionarlo: «las cosas sencillas, las gentes humildes, las vidas difícilmente ejemplares y nada heroicas, lo que es común y mostrenco en un mundo limitado y familiar.» No resultará desacertado para el lector ubicarse en esas regiones norteñas de España para comprender mejor el espacio narrativo, mezcla de ficción y realidad. Así, en «Una ventana a la carretera» se habla de una «pequeña ciudad». El autor no ha querido darle una identidad, aunque los lectores podamos imaginar que se trata de Villafranca, la patria del autor. Algún indicio se ofrece: hay dos pueblos que la abastecen, San Tirso y Valdeperón. El primero existe y está cercano a Villafranca; el segundo es inventado. Este juego espacial es similar en el resto de los cuentos. En «Rabanillos» se trata de un «pueblo» bastante parecido al del cuento anterior, cuya localización el lector puede imaginar al saber de su cercanía a Ponferrada. Por las mismas razones señaladas, tampoco existe «Villalbar», la localidad mencionada en «La tienda de Paco Santín», aunque una vez más podemos ubicarla en esa región berciana, ya que el tren que parte de Vigo llegará a ella después de pasar por Monforte de Lemos. Si añadimos que la ciudad -no nombrada- del cuento «La vara» es Lugo, y la mención a Cacabelos en «El primo Tanis» (la acción transcurre en Madrid) habremos completado las escasas referencias a lugares reales, que, sin embargo, resultan imprescindibles para marcar un espacio literario común.

Los temas fundamentales de los cuentos de esta primera colección guardan íntima relación con el espacio descrito. La base realista de los relatos -lugares, personajes, historias y situaciones- funciona como elemento aglutinador de la variedad ficcional que se ofrece al lector. Algunos cuentos de esta primera etapa muestran una cierta preocupación social. En el caso más extremo nos encontramos con un cuento, «Unas botas del 43», que bien podría adscribirse a la tendencia realista-social, en la línea de los cuentos de Aldecoa, narración de tono sentimental en la que se denuncian las penurias de un padre de familia sin trabajo. Sin embargo, lo más destacado es la formulación de un espacio literario acorde con las expectativas de los personajes, pertenecientes a una clase social generalmente modesta, que se sienten cómodos, incluso felices, en el limitado mundo en el que viven. Esa especie de *vecindad* de los diversos protagonistas de los cuentos se aprecia con sólo repasar el índice de la colección:

perfectamente, cada cuento, podría ser una especie de capítulo cuyo conjunto nos diese la imagen de un lugar, de una comarca, más o menos indefinida, pero con unas connotaciones con la realidad evidentes. La afinidad del autor con sus personajes crea un tono narrativo que afecta a la totalidad de los cuentos: una mirada bondadosa que podemos observar en «El primo Tanis» o en la descripción de Desiderio, el protagonista de «Una ventana a la carretera», criado de convento y sacristán, feliz en su vida monacal, o como ocurre en «Los Cedilla», donde el matrimonio protagonista vive una plácida cotidianidad sin sobresaltos.

El modelo de vida tradicional que estos cuentos ofrecen representa para los personajes un bien que hay que preservar. De manera especial se puede observar en «La tienda de Paco Santín»: el emigrante que regresa de Argentina años después y saborea la espera del reencuentro con los amigos en la trastienda de Santín, para disfrutar de la confraternidad que se crea en torno a un vaso de vino. La tienda se ha transformado en un moderno supermercado y ese mundo que ha estado presente día a día en su vida de emigrante ha desaparecido. También en el cuento «Beltrán» el esquema es similar. El conductor de autobús que durante veinte años ha realizado la parada de descanso en una taberna, lamenta tener que cambiar de lugar y detenerse en una moderna gasolinera cercana. Como en el cuento anterior, parece que si la modernidad ofrece ciertas ventajas materiales, en cambio se pierde una manera de vivir en la que las relaciones humanas eran mucho más intensas. El tema también puede observarse en un cuento de tono humorístico, «El tío Candela»: la taberna de carretera, sin apenas clientes desde que la autopista ha desplazado el tráfico se convierte en un local concurrido gracias a la malicia de su dueño que sabe aprovecharse de «los señoritos de la capital» que encuentran un aliciente en las incomodidades del viejo y destartado lugar.

Desde el punto de vista temático hay, por último, dos aspectos que merecen destacarse ya que formarán parte sustancial de la narrativa posterior del autor: el humor y el erotismo. El tono humorístico se hace patente en algunos cuentos: «Los Cedilla» «Cirujeda», «No hay burlas con el honor», «El tío Candela» y, especialmente, en «El fuero y el huevo». El erotismo será el tema principal en «Hermosa primavera, señor director»: el cuerpo femenino se convierte en inmediato objeto del deseo ante la mirada masculina, algo que ocurrirá con mucha frecuencia en narraciones posteriores. Presente en otros cuentos «Una ventana a la carretera», «Rabanillos», «Santa Bárbara, cuando truena»), el erotismo es, de momento, un elemento narrativo secundario, al servicio de otros temas.

Para finalizar el análisis de *UVC* aludiré a la técnica narrativa. Una primera lectura apresurada podría hacernos pensar que nos encontramos ante un escritor realista, que sigue los cauces tradicionales, sin mayor preocupación por cuestiones técnicas. En realidad, ya desde estos primeros cuentos, Pereira es muy consciente de que sólo mediante la utilización de recursos adecuados puede conseguirse la calidad deseada. Hay dos aspectos que me parecen destacables y que configuran esquemas narrativos habituales en sus colecciones posteriores.

El más llamativo, y en el que el autor muestra un gran dominio, es el del final sorprendente. La narración, que el lector cree encauzada en una determinada dirección, da un giro inesperado en su tramo último, ofreciendo así una perspectiva muy diferente del relato. Un caso ejemplar es el de «Rabanillos»: el narrador en tercera persona nos presenta a un personaje cuyo único tema de conversación son las mujeres. Su apariencia de «conquistador» queda en entredicho, sin embargo, en el transcurso del relato: en una ocasión el narrador le adjetiva de «célibe», algo que resulta paradójico a tenor de la imagen que de él se ofrece y, además, también se indica que algunos envidiosos dudan de sus supuestas conquistas. Naturalmente, el narrador dispone de toda la información, pero la va dosificando hasta el último párrafo del cuento, cuando descubre el dato que justifica el entramado narrativo anterior («Rabanillos conserva el andar fachendoso y conquistador. Sólo cuando amenaza lluvia se resiente del tiro que le dieron en la entrepierna, cuando lo del Ebro»). Otro buen ejemplo puede observarse en «Los Cedilla», cuyo final también supone para el lector disponer de una perspectiva muy distinta de la mantenida hasta ese momento. Esta técnica podría ser calificada de «clásica», algo que debe dominar todo buen cuentista. Horacio Quiroga la utilizó de manera preferente, sirviendo de modelo para los cuentistas del siglo XX.

Un narrador de cuentos no puede limitarse a repetir los mismos esquemas narrativos, aunque con ellos obtenga excelentes resultados, porque la monotonía sería inevitable en el conjunto de la colección. Así, otro modelo empleado por Pereira es el del relato carente de acción, el cuento que podría denominarse «ambiental». Un ejemplo lo ofrece el cuento «La crápula», en el que se presenta a un grupo de amigos noctámbulos en una determinada noche en la que nada especial ocurre y que, hay que imaginar, es similar a tantas otras. La técnica es la contraria a la señalada anteriormente, pero el resultado es igualmente satisfactorio.

Historias veniales de amor

Una década después de la edición de *UVC*, quince de los dieciséis cuentos de la colección vuelven a editarse, junto con otros nuevos, bajo el título de *Historias veniales de amor*. La edición, en colección de bolsillo, aseguraba una amplia difusión al ser comercializada por Plaza & Janés, pero presentaba también las deficiencias propias de una edición popular (papel de escasa calidad, tipografía densa). Lo peor, sin embargo, era la portada, algo que disgustó mucho a Pereira, muy detallista en los aspectos materiales de las ediciones: un «jumbo» iniciando el despegue se sobreponía sobre el edulcorado dibujo de una pareja abrazándose, dando una imagen mundana y, al mismo tiempo, de «novela rosa», que serviría más bien para desorientar al posible lector a la hora de elegir un libro, máxime cuando se explicitaba, después del título, que se trataba de una «novela». En realidad, la portada respondía a la ambientación del primer cuento del libro, fuente de inspiración superficial para el dibujante que la realizó, aunque el error de subtítular «novela» difícilmente puede justificarse. A los cuentos de *UVC*, se añadían otros nueve, varios

de ellos publicados en revistas entre el año 1968 y 1975, con lo que nos encontraríamos con la recopilación de los cuentos escritos antes de la aparición de *El Ingeniero Balboa y otras historias civiles* (1976), aunque editados en libro dos años más tarde (recordemos que *HVA* aparece en 1978). La continuidad de ambas colecciones (*UVC* y *HVA*) queda atestiguada cuando, en 1999, *CMS* acoge en su totalidad *UVC* y una selección de cuatro cuentos de *HVA*, agrupados éstos bajo el significativo título de «Otros cuentos de entonces».

La narración que abre la colección, «El hilo de la cometa», se presenta bajo el signo de la modernidad: el ambiente del aeropuerto, la pareja que frívolamente inicia una relación sentimental, el coche deportivo, las fragancias de los perfumes, las marcas comerciales, todo ello remite a una realidad extraña para la mayoría de los lectores. Aquí es donde se aprecia la necesidad de otra lectura, porque el aparente relato «rosa» no puede consistir solamente en la superficial historia del encuentro casual de una pareja. En realidad, si nos fijamos, el cuento apenas tiene «historia»: lo que verdaderamente cobra interés es la formulación paródica de una literatura «cosmopolita» que ha perdido la afectividad de una supuestamente denostada literatura «provinciana». Pocas veces en la narrativa de Pereira se nos presenta un narrador en tercera persona tan distanciado de sus personajes. Las mismas descripciones, afectadas, son expresión de las limitaciones de la «novela rosa» y burla de unas modas literarias que en aquellos momentos exigían ser «modernos» por encima de todo. Otro cuento, «Los ejecutivos», acudirá también al recurso de presentar escenas urbanas y elitistas, sirviéndose el autor de diversas situaciones para ejercitar su crítica sobre estos personajes recién llegados a la nueva sociedad española.

Dando entrada a varios cuentos de *UVC* se sitúa, a continuación de «El hilo de la cometa», la narración «Mientras viene el trenillo». La oposición con su predecesor no puede ser más tajante: en tono realista se presenta a un matrimonio que en compañía de su nieta esperan un tren para disfrutar de un día festivo. La frialdad narrativa del cuento anterior desaparece ante la mirada cómplice del también narrador en tercera persona. Un primer plano, en el que la descripción es el vehículo para radiografiar el fluir vivencial de aquella España en vías de desarrollo (digamos que hacia finales de los años 60), contrapone la imagen hosca y despótica del mando a la sumisa de la mujer; en el extremo de la ambientación, unas jóvenes turistas extranjeras, sonrientes, representan nuevas formas de vida. La escena, descrita por el narrador como si se tratara de un pasajero más que espera en la estación, da pie para, en un segundo plano, adentrarse en la mente de la mujer que recuerda algo que ha mantenido en secreto, un frustrado amor de juventud. Las contraposiciones entre el momento actual y el pasado se orientan claramente hacia la nostalgia del recuerdo, actitud bastante frecuente en Pereira, y más al situar ese pasado en las tierras bercianas, como ocurría en *UVC*. El cuento, por lo tanto, tiene una indudable cercanía con los del primer libro.

Añadiré una nota distintiva, también presente en algunas narraciones anteriores y que constituye uno de los rasgos lingüísticos más sobresalientes de la escritura de Pereira: ese dominio para incorporar el lenguaje coloquial de los personajes sin necesidad de utilizar las convencionales estructuras sintácticas, tal como se puede apreciar en el último párrafo del cuento:

Entonces vino el trenillo de la Costa y como si fuera la primera vez la mujer se quedó asombrada de verlo tan de juguete, luego le entró de repente una risa escandalosa, y el marido qué coño te pasa, y ella con la risa temblona que le aflojaba y le movía la abundancia de las carnes arriba y abajo, y cómo iba a decir que le había dado aquello tan tonto porque el trenillo no es ni comparanza con el correo de Galicia, y qué nombre para una estación Arroyo de la Miel, corasón, daría algo por saber qué ha sido de Rosa.

Un cierto «compromiso social», en la línea de los cuentos de Ignacio Aldecoa, puede observarse en algunas narraciones, en las que el autor muestra una mirada compasiva hacia unos personales marginados por la sociedad. Es el caso de «Souvenirs», cuento en el que se presenta a un matrimonio emigrante que vive ilusionado las últimas horas previas a la apertura de una pequeña tienda de recuerdos, intentando olvidar los malos recuerdos del pasado. La seriedad se mantiene en «El forajido» y adquiere un dramatismo cercano al tremendismo de Cela en «Un Quijote junto a la vía». Un leve tono de humor se puede apreciar en los tres restantes cuentos: el desencanto del niño que espera una visita extraordinaria en «Fábula con obispo y niño», el susto mortal de don Ventura en «Eso» (cuento que guarda gran paralelismo con «La tienda de Paco Santín», en la confrontación entre lo tradicional y lo moderno) y el esperpéntico «La gracia del rey don Carlos», que, a través del perspectivismo, es un buen ejemplo de la asimilación de las nuevas técnicas narrativas que por aquellos años empezaban a difundirse en España.

El ingeniero Balboa y otras historias civiles

La aparición de este libro en 1976 tiene lugar después de la publicación de las dos primeras novelas y constituye su segundo volumen de cuentos, formado por cuatro narraciones extensas a las que, técnicamente, debemos calificar de «relatos». Estamos ante un tipo de narración que se diferencia de la tipificada como «cuento» no sólo por su mayor extensión, sino, fundamentalmente, por seguir estructuras narrativas distintas.

Las reseñas que se publican a continuación de la edición del libro ponen de relieve la introducción de nuevas técnicas narrativas y la superación del realismo de *UVC*. Siendo estos aspectos destacables, se aprecia, sin embargo, que dichas reseñas son fruto de lecturas rápidas que no llegan a profundizar en los sustanciales cambios que Pereira ofrecía en esta colección de relatos (habría que esperar hasta la reseña de Gullón (1988) para encontrar una valoración exacta de la importancia de este libro). Lo cierto es que se trata de una de sus obras más originales,

deudora del experimentalismo puesto de moda en España por los narradores hispanoamericanos del momento. Puede decirse que Pereira, siempre muy preocupado por la técnica narrativa, acogió en este momento con verdadero placer aquellas novedades que rompían de forma casi estridente con la imagen de escritor realista que de su primera colección de cuentos habían difundido varios críticos. Los cuatro relatos, nuevamente editados en *Cuentos para lectores cómplices*, hacen honor a ese título, ya que la complicidad del lector es imprescindible para su lectura.

El primero, «Informe sobre la ciudad de N***», es un magnífico texto, cuya calidad sólo iguala «El ingeniero Balboa». Un elemento les une, además de la técnica novedosa, y es que ambos cuentan historias muy localistas, tanto, curiosamente, como las del libro inicial, aunque al lector le cueste reconocer bajo los nuevos ropajes a los antiguos protagonistas. La técnica, en efecto, es un elemento tan sustancial que convierte a ambos relatos en textos superadores de la anécdota en la que se basan, dirigiendo sus intereses literarios hacia metas mucho más complejas.

En «Informe» un viajante de almanaques y calendarios relata una historia que desde hace treinta o cuarenta años le vienen contando cuando visita una determinada ciudad cuyo nombre se omite intencionadamente (N***). Los ciudadanos no olvidan los acontecimientos bélicos de aquella época, cuando la ciudad sufrió el asalto de fuerzas invasoras y el conserje mayor del Casino les impide el paso, muriendo en el enfrentamiento, hecho que le convierte en héroe de la ciudad, que erige una estatua en su honor. Estos sucesos, que forman parte sustancial de la memoria histórica de la ciudad, quedan desmitificados por el narrador, al ofrecernos una versión de los mismos en clave humorística: los preparativos para repeler la invasión y las arengas de los notables de la localidad se ridiculizan, culminando una serie de situaciones esperpénticas cuando el formalista conserje intenta impedir el paso a los invasores invocando su condición de no socios del Casino.

Son muchos los elementos que permiten al lector apreciar el carácter ficticio de la historia, y una lectura ceñida a ese carácter «fantástico» es totalmente adecuada. Sin embargo, también es posible otra lectura más profunda, derivada del descubrimiento de algunos elementos de la realidad que constituyen el origen de la historia narrada. La ciudad del relato es una ciudad inventada, ciertamente, pero también se ofrecen datos que identificación. Entre ellos, la mención «que aquí hemos sido capital de provincia», referencia cierta a Villafranca del Bierzo que, en efecto, lo fue entre enero de 1822 y octubre de 1823. No hay indicios, sin embargo, de que lo relatado tenga base real, aunque sí puede establecerse su contexto histórico. Los sucesos narrados ocurren antes de la llamada «Conflagración», alusión evidente a la guerra civil de 1936, luego deben referirse al clima de temor que en poblaciones como Villafranca se tenía a una posible revuelta de los mineros republicanos, como pudo ocurrir con los disturbios de octubre de 1934. Lo cierto es que estas coincidencias con la realidad permiten un tipo de lectura muy distinta a aquella que sólo tiene en cuenta el nivel fantástico del relato.

Esta conjunción de niveles narrativos es posible gracias a una depurada técnica. Hay que señalar que al lector de la 1ª edición (1976) le resultaba difícil comprender el texto ante la ausencia de puntuación convencional en las frases, lo que hacía muy complicada la identificación de los distintos narradores que intervienen; la nueva edición de 1989 soluciona ese problema con la incorporación de puntos suspensivos (...) cada vez que se cambia de narrador. Además, la complejidad del relato deriva fundamentalmente de tres factores: 1) aunque la historia se presenta linealmente y respetando la cronología de los acontecimientos, se ofrecen informaciones que el lector sólo entenderá páginas más adelante, cuando el contexto se vaya haciendo más preciso (una novela modélica en este sentido es *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, publicada en 1962); por ejemplo, la referencia inicial a la ambulancia encuentra su sentido en la última página; 2) la libertad sintáctica de que el autor hace gala, prescindiendo de la normativa gramatical en lo que respecta a la puntuación, aspecto este que ya aparecía tímidamente en sus primeros cuentos, y que será una constante en toda su obra (se trata fundamentalmente de incorporar a la narración conversaciones pasadas o expresiones en primera persona, sin necesidad de nexos *dicendi*); 3) el constante cambio de narrador -el hombre que recuerda los episodios ocurridos en su niñez, el cronista oficial de la ciudad-, y otros testimonios recogidos por el viajante, que es quien realiza el informe. Un relato, en definitiva, que alcanza una gran calidad literaria gracias a esas técnicas narrativas tan representativas del momento.

«El ingeniero Balboa» necesita ser releído para poder captar sus diversos matices. La historia bien podría calificarse de «novela rosa», los amores de un joven de unos veinte años con una mujer, unos diez o doce años mayor que él. Prácticamente todo el relato se centra en el desarrollo cronológico de esa relación, perdiendo el carácter «rosa» por la introducción de situaciones anómalas que culminarán en un final mitad sentimental, mitad burlesco. El protagonista relata, muchos años después, una historia amorosa que no ha podido olvidar con el paso del tiempo, y que sigue recordando cuando se encuentra en la UVI de un hospital. Hay un triple destinatario de su narración (más monólogo interior que narración expresa, aunque este aspecto se mantiene en una ambigüedad intencionada): unas veces se dirige a Lena, lógicamente en el recuerdo; otras, a las enfermeras que le atienden; algunas veces, a un hipotético lector. La pausada rememoración, sólo interrumpida por las contingencias propias de su situación hospitalaria, evoca minuciosamente aquellos días de su juventud. Como en el relato anterior, una depurada técnica narrativa exigirá la colaboración del lector. La anticipación de acontecimientos, algo normal en el recuerdo del narrador, pero enigmático para el lector, es un recurso al que se acude a veces, como en esta cita de la primera página: «El secreto de tu vientre, sí. Y sobre la tela brillante y tensa su mano», algo que sólo tendrá explicación en la última página. Además, el lector deberá estar atento a los sucesivos cambios narrativos que introducen diversas situaciones temporalmente distantes y que en el relato se intercalan sin mediar aviso alguno. Un ejemplo: «y ya estaba en el jardín cuando el buen tiempo, si no en el soportal que mira a las almenas. La egregia doncella, con la sola ayuda de Dios.» Desde «La egregia» se inicia una narración que nada tiene que ver con la

anterior. El lector inicialmente no comprenderá nada, pero el contexto posterior le permitirá ubicarse, algo que de manera similar ocurre en los numerosos casos en que distintas narraciones se entrelazan.

Son técnicas que buscan la complicidad del lector, pero también fruto de una moda en la que a veces la dificultad resultaba gratuita, pero que en otros casos -como en el de Pereira- intentaba acomodar el relato a una determinada forma de expresión justificada por el punto de vista del personaje (en este caso, un enfermo grave cuyos recuerdos se superponen a su situación actual). Una última apreciación: el narrador se identifica con el joven Pereira. Numerosas informaciones lo atestiguan: la ferretería paterna, sus inicios poéticos, sus actitudes y carácter, su barrio «del otro lado». Lo cual no quiere decir que su historia de amor tenga nada de autobiográfico. Es un recurso que emplea por primera vez el autor con tanta intensidad y que se convertirá en una constante en su narrativa. Una mezcla de ficción y realidad que no pretende confundir al lector, sino efectuar un guiño literario, por otra parte muy borgiano.

Los otros dos relatos, técnicamente perfectos, carecen, sin embargo, de la fuerza de los anteriores. En «Matar la mosca cuando empieza», el narrador y protagonista es un personaje muy desequilibrado, que deja constancia de sus diversas obsesiones. La historia se ambienta en París, y presenta momentos surrealistas, acomodando a la escritura recursos propios del cine. El artificio, sin embargo, distancia al lector del necesario compromiso con el texto, algo que también es aplicable a «Las erotecas infinitas». Al lector se le anuncia en este relato, antes de comenzar la narración, que se va a encontrar con una especie de «cajas chinas» en versión literaria; es decir, que un relato contendrá otro y así, sucesivamente. El relato se inicia con la historia de una eficaz secretaria que, casualmente, descubre en la librería del despacho de su jefe, una segunda línea oculta de libros, de contenido erótico; uno de ellos, *Las erotecas infinitas* llama su atención y comienza a leerlo. Los protagonistas a su vez, anunciarán la lectura de otro libro y así, sucesivamente, irán apareciendo las diversas historias. Es evidente que se trata de ironizar sobre algunos textos eróticos, folletines amorosos e historias sin posible contacto con el mundo real. De ahí que el relato finalice con un brusco cambio de tono: de pronto nos enteramos de que todo lo anterior forma parte de un libro que una pareja madrileña, en la mañana del domingo, está leyendo en su cama.

Los brazos de la i griega

A la vista de los libros que publicaría después, esta colección de cuentos se muestra como una síntesis de las tendencias posteriores. Lo más llamativo es el abandono de las técnicas experimentalistas de *EIB*: la confidencialidad entre autor y lector, esa comunicación especial que Pereira sabe llevar al relato y que tanto tiene que ver con la oralidad, no resistía fácilmente el Visible artificio de aquellas técnicas y, menos, si ese artificio había de mantenerse forzosamente repetido. El regreso a modalidades narrativas más conservadoras no significó, sin embargo, que la experiencia adquirida no dejase una fundamental huella, apreciable desde este momento en su obra. De manera directa, por ejemplo, en «El atestado», cuento que sigue una técnica muy parecida a la del monólogo interior, incorporando los recuerdos del narrador (que no siguen un orden cronológico y son dispersos temáticamente) en el relato que hace de un determinado suceso.

Una de las novedades que aporta esta colección es la escasa presencia de cuentos de contenido social, tema que tenía una incidencia apreciable en el trasfondo de algunos cuentos de *UVC* y *HVA*. Indudablemente, ya en la década de los ochenta, las reflexiones propias de la corriente del realismo social van desapareciendo al desvincularse la literatura del compromiso de épocas pasadas. El único cuento que sí estaría en esta tesitura sería «El sitio del inglés», una larga narración que busca exponer la situación vivencial en la que se encuentran sus protagonistas, más que relatar un determinado acontecimiento. La expresa localización, Barco de Valdeorras, nos remite a ese espacio del Noroeste presente en numerosos cuentos; que se trate de una localidad concreta tiene el interés de hacer creíble la historia, de acercar al lector al espacio narrativo, pero, sobre todo, de ejemplificar el tipo de vida habitual de una pequeña población: una joven pareja ha encontrado en una casa abandonada el lugar, poco cómodo, donde vivir en intimidad las tardes festivas. Las constantes referencias sexuales no pretenden crear un ambiente erótico, sino mostrar de una manera muy realista las escasas posibilidades que los personajes tienen de escapar de una vida monótona. A las limitadas expectativas de la joven, se une la vulgaridad del hombre, ofreciendo un panorama tan poco esperanzador como el lugar en el que se encuentran.

Sin embargo, este tono serio, casi de denuncia, es poco habitual en la narrativa de Pereira. En la mayoría de los cuentos de *Los brazos de la i griega* hace acto de presencia el humor, siendo éste la motivación única en algunos, como ocurre en «El caso Tiroleone», «La venganza» y «El otro y yo». Habitual resulta la mezcla de humor y erotismo que algunos críticos han calificado de «erotismo diocesano», expresión del agrado del autor y a la que se refiere en la «Nota con algunos nombres», breve texto con el que finalizaba la edición original. Atribuye Pereira tal calificación a Ramón de Garciasol: «ha querido advertir en algunos momentos de mi narrativa cierto erotismo al que más que provinciano habría que llamar diocesano»: nada de sofisticadas imágenes eróticas; lo que Pereira presenta son relatos en la línea del más clásico juego entre erotismo y humor que encontraríamos en el Arcipreste de Hita o en las comedias del Siglo de Oro. Un buen ejemplo de este «erotismo diocesano» puede ser el cuento «Una ventana a la carretera», y en *BIG*, los cuentos «La venganza» y «Las peras de Dios». El narrador de «La venganza» es un hombre joven que está a punto de casarse con Rosalía, mujer bella y decidida. Todo se complica, sin embargo, cuando Rosalía resulta ser la única beneficiaria del testamento otorgado por «el último aristócrata de la calle Real», que acaba de fallecer. El «regalo» (una casa antigua, con pocas utilidades) se convierte en motivo de sospecha para

el joven y ocasiona ciertos comentarios entre los vecinos. Al final del cuento se aclaran los motivos de la que resulta ser sutil venganza del aristócrata. También el erotismo es clave en «Las peras de Dios», cuento ingenioso en el que unos adolescentes descubren que las descripciones contenidas en un catálogo sobre variedades de peras guardan un sorprendente paralelismo con la diversa tipología de los pechos femeninos.

En relación al tema del espacio narrativo hay que señalar que en esta colección se definen los dos ámbitos que aparecerán en los cuentos posteriores: el «territorio del Noroeste» y el espacio «cosmopolita». El localismo de *UVC* y *HVA*, después del tratamiento renovador que se efectúa en *EIB*, va adquiriendo la consistencia de «territorio literario», un espacio que, superando la contingencia real, proyecta la autonomía propia de la ficción y se convierte en un referente para el lector. Así, cuando en «Las peras de Dios» se alude a Arganza, Fabero o Camponaraya, es evidente que no tiene relevancia la identificación real de estos lugares; lo importante es que su mención hace evocar inmediatamente en el lector ese espacio imaginativo del Noroeste, que tiene ya una entidad muy determinada. El espacio «cosmopolita», con antecedentes en *HVA* y *EIB*, será el habitual a partir de ahora en muchos cuentos. Entendamos «cosmopolita» en su acepción más propia, ciudadano del mundo o persona que considera que cualquier lugar del mundo es su patria, lo que aplicado al «espacio narrativo» significa que serán habituales las más variadas localizaciones. La diversificación de las historias exigía variedad espacial y, además, Pereira utiliza su experiencia viajera como germen de algunas de sus ficciones (el recuerdo de Italia es en esta colección el más notorio, y queda reflejado en los cuentos «Charly», «La Resistencia», «El caso Tiroleone», «Clara y el romano» y «El otro y yo»). La natural oposición entre cosmopolitismo y localismo se difumina en Pereira porque, al margen de las localizaciones, sus historias se nutren de elementos comunes, algo que se refleja en el título de una de las secciones de *MGC*, «Mundo ni ancho ni ajeno» (contradiendo a *Ciro Alegría*).

Hay dos cuentos en esta colección que, de forma original, ejemplifican esta comunidad de espacios: «El pozo encerrado» y «Los brazos de la i griega». El primero está localizado en tierras bercianas, pero como si de una metáfora se tratara, ese pozo, extrañamente encerrado en una cabaña, comunica directamente, a través de una línea recta imaginaria, con un sicómoro situado en sus antípodas, en Nueva Zelanda. Todo el misterio del pozo se resume en la intimista comunicación que, a través de cartas, se ha establecido entre Baltasar Gayoso y Margaret Campbell, uno asomado al brocal del pozo, ella sentada al pie del sicómoro, unidos a través de ese «cable ideal», que su común afición a los estudios geográficos y geodésicos les ha permitido encontrar. Pero, sin duda, donde mejor se plantea esa dualidad espacial es en «Los brazos de la i griega». Un narrador en primera persona cuenta su viaje al Nepal (al igual que en «El ingeniero Balboa» tras ese narrador se oculta el autor, si bien el lector debe tener siempre presente el carácter ficcional del relato): observa paulatinamente que ese mundo remoto coincide sorprendentemente con su Bierzo natal, culminando con una inquietante identificación. Lo que en principio son coincidencias propias de culturas rurales, pronto se convertirán en identidades difícilmente explicables en términos lógicos. El narrador intenta encontrar una solución al misterio, tal vez el mal de altura, tal vez el misticismo religioso de esa vorágine de fieles en la que se ve sumergido. La sorpresa final aumenta aún más el misterio que envuelve ese cúmulo de coincidencias.

Las apreciaciones en cuanto a la técnica narrativa son primordiales para valorar estos cuentos. La mayoría están escritos en primera persona, estableciéndose habitualmente un fuerte lazo entre el narrador y el lector, algo que se consigue de dos maneras: 1) el narrador se dirige a un interlocutor con el que el lector se identifica, como ocurre en «El ingeniero Démencour» («Les voy a ser franco»); 2) el narrador alude al propio acto de la escritura, recuperando el papel de intermediario entre la historia y el lector que tenía el narrador tradicional de la novela realista del siglo XIX («En estas estábamos cuando ocurrió lo de la carta que digo» en «El pozo encerrado»; «No sé si he dicho ya» en «Los brazos de la i griega»). Ambas variantes ponen de relieve la importancia que en la narrativa de Pereira tienen este tipo de recursos que destacan la presencia del lector, propios de los relatos orales.

Un interesante caso de doble perspectiva narrativa se ofrece en «El ingeniero Dérriencour». El narrador relata, con evidente simpleza, una aventura que él centra en las relaciones sexuales con su ocasional compañera de viaje. Sin embargo, el lector va percibiendo otra historia muy diferente: la independencia de la mujer que lo utiliza sexualmente, el fuerte carácter de la ingeniero, frente a la escasa personalidad del joven narrador, que se cree un «conquistador».

«Charly» es un cuento que presenta algunos paralelismos con el anterior. Un final más o menos sorprendente clausura el desarrollo de un relato centrado en los problemas que al narrador, un hombre tranquilo, le ocasiona un niño de cinco años, cuyas manías iniciales terminan convirtiéndose en insultos. Entre ambos se establece una especie de lucha dialéctica que finaliza con la victoria del adulto, en un doble plano, porque, como ocurría en el relato anterior, otra historia se ha ido relatando al mismo tiempo, casi subrepticamente: una historia amorosa entre el narrador y la madre del niño que, al consolidarse, pone fin a los destemples del niño.

Por último, conviene tener presente que el autor suele introducir variantes en las nuevas ediciones de sus cuentos, destacando en esta colección la entidad de esas variantes en tres cuentos: «El sitio del inglés», «Los brazos de la i griega» y «Las peras de Dios». Si se comparan la 1ª edición y la de *CPLC*, se observará en los tres casos una disminución textual considerable, fruto de la eliminación de partes, bien narrativas o descriptivas, que podrían considerarse prescindibles. En el caso de «Las peras de Dios» el cambio es más profundo ya que afecta al planteamiento narrativo; en la primera versión el relato aparece enmarcado en una historia de amor en la que el narrador recuerda, mucho tiempo después, la anécdota del cuento. La segunda versión gana en intensidad al prescindir de un marco narrativo de tono sentimental que, ciertamente, poco tiene que ver con el tono irónico del cuento.

El síndrome de Estocolmo

La publicación de esta colección de cuentos en la prestigiosa editorial Mondadori, y el hecho de que la Real Academia Española le concediese el Premio Fastenrath, facilitó su difusión y la atención de los críticos. *El síndrome de Estocolmo* acentúa la tendencia de *BIG* hacia las localizaciones exóticas. Moscú, Puerto Rico, Acapulco, Brasil, París, el Caribe y Lisboa serán los escenarios de algunos cuentos. Los que no cambian son los narradores, personajes anclados la mayoría de las veces en esas tierras del Noroeste y que, por diversas circunstancias, viajan a tan diversos lugares.

Las variaciones que se pueden observar en esta colección con respecto a la trayectoria narrativa de Antonio Pereira pueden calificarse de «naturales», pues no se aprecia la existencia de una propuesta narrativa que resulte alternativa (como ocurría en *EIB*), sino continuidades y cambios sobre una base previa que se considera sólida. La principal novedad es la implicación del autor en la narración, aspecto ya presente con anterioridad, pero que ahora se intensifica. El lector descubre que, a veces, el narrador en primera persona (en todos los cuentos se adopta este tipo de narrador) coincide con el autor. Es cierto que esto no se muestra expresamente, de manera que un lector «nuevo», que carezca de la más mínima información sobre Pereira, no podrá apreciarlo. Sin embargo, al lector «cómplice» no se le ocultará esta identidad. Ejemplos de este tipo de narración los encontramos en Borges (que en ocasiones hace explícita su presencia) y en algunas novelas de M. Vargas Llosa (especialmente en *La tía Julia y el escribidor*). Pero no se trata en realidad de proporcionar una mayor verosimilitud al relato, puesto que lo autobiográfico se mezcla con lo ficticio. Una vez que el lector ha identificado al personaje con el autor, deberá seguir con las reglas propias del texto literario, es decir, parte o todo de la historia narrada será ficción. De hecho, en un cuento como «El síndrome de Estocolmo», donde la identificación resultaba fácil para los lectores del ámbito cercano al autor, más de uno de esos lectores llegó a preguntarle por las circunstancias del secuestro, creyendo que tal suceso había sido real. Como norma general hay que tener en cuenta que al encontrarnos en textos «literarios», los elementos reales quedan supeditados a la finalidad estética propia de la función literaria, por lo que no se trata de que el lector indague intentando discernir lo real de lo ficticio, sino de aceptar el juego que se le propone. Así, en este cuento, la inicial alusión a Nilita, puede hacernos recordar que Antonio Pereira participó en las conocidas tertulias puertorriqueñas de la escritora Nilita Vientós. La mezcla de informaciones reales (cuando se alude, por ejemplo, a las traducciones realizadas por su esposa) y de situaciones posibles (el recorrido turístico y cultural por la isla, ciertos detalles de la visita a casa de la escritora) hace que se acentúe el carácter autobiográfico de la narración. Así, hasta que llegamos al episodio del paseo nocturno que se ve interrumpido por el secuestro, motivo central del cuento que introduce el elemento de ficción propiamente dicho. Aunque el secuestro podría haber ocurrido (su relato es totalmente verosímil), lo normal es que el lector perciba que se trata de algo ficticio. El cuento cobra una singularidad que no tendría sin esa identificación del personaje con el autor. No sólo se narran las circunstancias de un determinado secuestro, sino también las hipotéticas reacciones de Pereira en dicha circunstancia. Se añade, pues, un distinto nivel de lectura, del que, como ejemplo, destaco el juego irónico con que Pereira presenta a su esposa: que en las primeras líneas señale que en su viaje a Puerto Rico, «dejé que mi mujer fuera conmigo», ya es una clave de un cuento en el que el verdadero protagonista termina siendo la esposa, desplazando a un narrador que se muestra paternalista y al que las circunstancias obligan a adoptar una actitud de digna protesta que, en el transcurrir de los acontecimientos, muestra su poca efectividad. Los nervios le impiden cumplir la orden de los secuestradores y es entonces cuando la esposa asume el papel protagonista, confirmado cuando acepta el cigarrillo de los secuestradores («-me adelanté-, ella no fuma -en absoluto. Pero resultó que sí, que ella sí fumaba»).

En otros cuentos se puede apreciar esta fusión entre el narrador y el autor. En algunos casos al lector le puede constar la existencia de una base real. Por ejemplo, en «Si me lees, te leo» en su encuentro con Borges. Más allá de ese punto de partida real, el cuento se construye como un homenaje al escritor argentino, siguiendo la misma técnica que éste empleó en «El sur»: el lector puede ir adivinando que se trata de Borges desde el principio, acumulándose los datos identificativos a medida que transcurre el cuento. De igual modo, en «Los ojos luminosos» Pereira recuerda los días pasados con el escritor brasileño Lêdo Ivo, con anécdotas que, lógicamente, el lector no puede saber hasta qué punto acontecieron, algo, de todas formas, irrelevante. Ambos cuentos funcionan esencialmente gracias al referente de los dos escritores, más que porque se desarrolle una historia determinada. Realmente, lo que consigue Pereira al introducirse en sus narraciones es crear un ambiente especial. En el cuento «Truman Capote cuenta un cuento» señala algo que podemos aplicar aquí: «A Truman Capote llegué a conocerlo a tiempo, y para mí sus historias son ahora lo que son y además "otra cosa", como si al leerlas me llegaran vivas y coleando desde sus labios irónicos.» Casi una especie de ecuación: también estos relatos personales de Antonio Pereira resultan especialmente vivos cuando el lector adivina que el autor se oculta detrás de algún personaje. En «Palabras, palabras para una rusa» se aprecia, igualmente, este procedimiento que estamos viendo. Al contrario que en los casos anteriores, el cuento no presenta datos que permitan identificar al narrador con el autor; sin embargo, llega un momento crucial -cuando el narrador baila con la rusa, seduciéndola con un torrente de palabras ininteligibles para ella-, que fácilmente relacionaremos con las muchas veces que Pereira ha señalado que el recurso de la oratoria era el que mejor resultado le daba, en su juventud, en situaciones similares. Más aún, cuando el narrador acude a los versos de Victoriano Crémer, homenaje al amigo y gesto de complicidad con el lector. Un paso más puede verse en el cuento «Obdulia, un cuento cruel». Los recuerdos del narrador de unos años lejanos ---entre la infancia y la

adolescencia- parecen campo abonado para que el lector crea que el autor está plasmando experiencias reales correspondientes con aquella época: la ambientación, la localidad berciana de Arganza, la reaparición de la abuela Társila (en el cuento «Las peras de Dios») invitan al lector a pensar en elementos autobiográficos. Sin embargo, no tenemos constancia de que tales elementos existan, lo que quiere decir que Pereira ha «inventado» una historia simulando recuerdos de su juventud. La cercanía de lo narrado es para el lector lo fundamental en todos los casos.

Hay también en esta colección dos aspectos nuevos que irán adquiriendo mayor importancia en libros posteriores: la presencia de elementos fantásticos y la introducción del tema de «la literatura dentro de la literatura». En «El *happening*», el protagonista sufre una especie de locura que le lleva a identificar al director de cine con San Francisco de Asís. También otro trastorno mental es el que sufre Longinos Cervera en «Teoría y práctica de las islas», cuando descubre el peligro que entrañan las islas, dado que, según él, «encogen». O, el pánico que se apodera del narrador de «Los ojos luminosos» cuando cree ver reiterados ojos que, desde la espesura del bosque, le vigilan (en la línea de algunos relatos de Poe). Por último, en «El carisma» el narrador termina convencido de sus poderes milagrosos. La reflexión sobre la literatura, las referencias al momento de la escritura, el homenaje a los escritores, la «metaliteratura», en definitiva, serán aspectos cada vez más frecuentes en su narrativa. En «El *happening*», el periodista será «degradado» al papel de cuentista, cuando el periódico recibe su extraña última crónica. Ya hemos visto, también, en varios cuentos, el homenaje a determinados escritores, Nilita Vientós, Borges, Lêdo Ivo, Truman Capote. Añadamos el que se hace a Cortázar en «Teoría y práctica de las islas», al tomar como modelo su cuento «La isla a mediodía». La presencia de personajes que escriben (también frecuentemente son cuentistas) permite establecer una reflexión sobre la literatura (especialmente en el cuento «Si me lees, te leo»), tema que cobrará mayor importancia en libros posteriores.

Otros temas habituales en la narrativa de Antonio Pereira vuelven a aparecer. Son su sello de identidad. No podían faltar lo humorístico y lo erótico, aunque su presencia en esta colección es escasa. «Palabras, palabras para una rusa» combina ambos elementos: el humor aparece desde el principio y se combina magistralmente con el erotismo en la antológica escena del baile. El tono humorístico caracteriza a los cuentos «El síndrome de Estocolmo» y «El gobernador», mientras que en «La hija del general» se entremezclan los aspectos sentimentales y eróticos. Más difícil de clasificar resulta «Obdulia, un cuento cruel», una de las mejores narraciones del autor: la autoritaria abuela Társila sufre en silencio la enfermedad terminal de su hija preferida, mientras organiza el inminente entierro para el que ha adquirido una ingente cantidad de camelias. La delicada flor está a punto de estropearse porque la agonía de la enferma se dilata. La contraposición entre el dolor por la pérdida de la hija (que se intuye, sin necesidad de explicitarlo) y las flores que esperan en el sótano, pero cuyo esplendor está a punto de desaparecer, justifican que se trate de un cuento «cruel»: Obdulia debe morir ya, para que su entierro tenga todo el boato que la abuela Társila desea.

Picassos en el desván

La colección, de extensión similar a las anteriores, aumenta significativamente el número de cuentos (29), acentuándose la tendencia -ya observable en anteriores colecciones- hacia la brevedad de las narraciones (varias no llegan a una página y las más breves, diez líneas). En más de una entrevista ha aludido Antonio Pereira a ese progresivo adelgazamiento del texto como consecuencia de la búsqueda de una mayor intensidad en el relato y del desprendimiento de elementos accesorios como pueden ser las descripciones o las divagaciones. No cabe duda de que cuando se llega a estos cuentos sumamente breves el procedimiento narrativo debe calificarse de experimental, aunque es una fórmula «peligrosa» ya que, en definitiva, este tipo de cuentos «propone» una historia sin llegar a narrarla. De todas maneras, lo que sí resulta claro es que estos cuentos necesitan de la complicidad del lector, algo que tanto atrae a Pereira. Son siete los microrrelatos incluidos en la colección, distribuidos de forma alterna, como si el autor quisiera establecer un determinado ritmo de lectura. La característica común es el poder de «sugerencia» que tienen, algo que Valls (1991: 5) valora para el conjunto de la colección: «Pereira domina el arte de la sugerencia, compensando con maestría lo que oculta con lo que cuenta. Así, nos presenta sus historias como entrevistas, mostrándonos sólo unos mínimos elementos, para que los lectores puedan completarlas. Técnica muy útil para los cuentos con un componente erótico o sexual, de los que hay en este volumen varias muestras.» La anécdota del cuento «Picassos en el desván» es muy atractiva, pero el autor se limita a trazar el esquema del relato, la probable guía que seguiría de haber desarrollado la historia. Al renunciar a ello, sin que se pierda la esencia de la historia, se pone el énfasis en la contemplación del propio acto creador, ejemplificando el proceso de la escritura en sus pasos iniciales. Otro de estos microrrelatos, «Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos» sigue unas pautas similares. El juego estriba, por una parte, en la contraposición entre el largo título y la brevedad del cuento (12 líneas). El verso iniciado por Pepín Ramos no tiene continuidad, lo mismo que, simbólicamente, el cuento se interrumpe apenas iniciado. Más allá de la ironía sobre el «poeta inspirado» también hay un juego irónico con el lector sobre la dificultad de «inventarse» historias. Casos distintos presentan los cuentos «La violinista» y «La esquila», ya que en ambos se trata de ofrecer al lector una sola imagen impresionista, y no de anticipar una determinada historia. En cambio, en «El escalatorres» y en «Los pasadizos» estaríamos en el polo opuesto, ya que el texto sólo refleja la ambientación general en la que un probable cuento se desarrollaría (en ambos casos se trata de situaciones fantásticas, con un eco cortazariano evidente). En conjunto, estos microrrelatos reflejan el carácter siempre innovador de Pereira, aunque hay que reconocer las limitaciones del género. Es cierto que autores como

Monterroso o Arreola han ofrecido muestras llamativas, pero, más allá de su ingeniosidad, el lector echa en falta la existencia de un texto más amplio.

Aunque no tan novedosos en apariencia como los microrrelatos, otros elementos de *PED* proporcionan el carácter unitario que la colección tiene. Si exceptuamos el cuento «La aventura», el único que podría considerarse largo, y cuyo tema se aparta del resto (los extraños momentos que el narrador vive en tierra de nadie entre las fronteras de Israel y Jordania), los demás se sitúan en ese territorio del Noroeste (o por lo menos hay referencias a él), confirmándose un regreso al ambiente de sus dos primeras colecciones, aunque la técnica narrativa es mucho más depurada. La anécdota suele ser mínima y, generalmente, la sorpresa final justifica el relato. Es ese conjunto de anécdotas (anécdota-cuento) el que proporciona al lector la sensación de estar leyendo una única historia.

Uno de los relatos más bellos es «La espalda de Elisa». Narrado excepcionalmente en tercera persona, cuenta el asombro del joven Ramón ante las liberales costumbres de sus parientes del pazo de Miñorrey. Un sensual erotismo recorre todo el cuento, dejando al protagonista en una delicada situación final. Al mismo tiempo, se contraponen dos espacios que, aun perteneciendo al mítico Noroeste, tienen entre sí enormes diferencias: «En Santiagomillas, partido judicial de Astorga, en la provincia de León, la casa de Ramón era la principal. Y aun así de los parientes de más allá de los puertos había una idea como de novela.» La tía Elisa se burla de Ramón, de la seriedad de los que ella considera «castellanos». Ramón descubre las onduladas tierras verdes de Galicia, su mar próximo, y la cordialidad de sus gentes. La mitificación del Noroeste alcanza en este cuento tal vez su máxima expresión: las tierras verdes del Bierzo extienden hacia Portugal y Galicia su proyección más paradisiaca. También en el cuento «La barbera alemana» puede apreciarse cómo la extranjera peregrina encuentra su paraíso particular en esas tierras norteñas (aunque no se identifica, algunos datos permiten pensar en Villafranca). El cuento es digno de figurar en cualquier antología: Pereira realiza un magistral trazado del personaje femenino, de fuerte carácter, cuya integración en la localidad es relatada por un narrador que refleja el sentir de sus vecinos. La sorpresa final (cuyo contenido exacto se hurta al lector) responde al modelo narrativo más utilizado por el autor.

La vida transcurre en estos cuentos con una armonía que sólo la mesura y la sencillez pueden conseguir. Es lo que se aprecia en «El sedentario», a través del personaje del solterón que disfruta invitando a su casa (el vino como motivo de reunión y celebración) a cuanto viajero se acerca por el lugar. Los italianos que en «La embajada toscana» esperan encontrarse con un distinguido profesor se sorprenderán al ver a «un cura con madreñas» que, aunque sólo se ha subido a un coche en tres ocasiones, sí que es ese reputado experto en tráfico, y al que conocen por sus artículos científicos sobre el tema. Otros cuentos reflejan igualmente este ambiente local: «Historias de monjas», «La nostalgia» o «El desafío». De una u otra manera ese localismo aparece siempre. Incluso en un cuento fantástico, «Una historia breve», relato del «pasamento» de la vida a la muerte, no faltan las referencias a una geografía bien conocida. El resultado es una literatura que genera un espacio literario propio, un territorio que recrea una forma de vida sólo posible en esos pequeños lugares en los que los días transcurren sin prisas. No es necesario insistir demasiado para apreciar que el mundo literario que nos presenta Pereira se inscribe en la tradición de los clásicos «beatus ille» y «menosprecio de corte y alabanza de aldea».

La versatilidad de Pereira para ir modificando las perspectivas narrativas se ha ido perfeccionando con el tiempo. En «La embajada toscana» es necesario realizar una segunda lectura para apreciar todo el artificio de ese narrador que, poco a poco, se va identificando ante el lector. Igual podría decirse de «Una historia breve», en el que el enigmático lugar citado en el inicio del cuento sólo se podrá conocer en la parte final (nuevo juego para los lectores cómplices).

El elemento aglutinador de los cuentos es, sin duda, el narrador. La práctica totalidad están relatados en primera persona, un «yo» que frecuentemente se convierte en un «nosotros», haciendo patente el protagonismo del grupo de personajes sin nombre que se inmiscuyen en la historia. La cercanía del narrador a los acontecimientos, el hecho de que sea uno más de los personajes del cuento, crea en el lector la sensación de que se le permite conocer de la manera más directa posible la historia. Ese es el efecto que se produce, por ejemplo, en «El escultor» un relato en el que es imposible distinguir si la narración se efectúa desde la tercera o la primera persona: de pronto, al final, la frase «Los acompañantes hicimos lo mismo» revela esa primera persona narrativa participante de la historia. Es un narrador que quiere transmitir ese sentimiento de formar parte de una comunidad, que aparece en cuentos como «El tendadero». «El sedentario» o «La nostalgia», y que el lector llega a intuir en la mayoría de los cuentos en que no aparece de forma expresa. En «Así empezó Lourido», la frase inicial, «Una vez estaba en la tertulia Paco Lourido», nos remite a los lectores a esa colectividad que parece amparar siempre al narrador. Lo normal es que el lector, siguiendo las convenciones literarias, piense que estas narraciones van dirigidas a él, algo que puede asumirse desde el momento en que no existe un destinatario expreso, pero puede llevarse sorpresas, como ocurre en «Una historia breve»: el cuento identifica al comienzo a un narrador que ratifica su pertenencia a un grupo de personajes (desconocidos para el lector), «no sabíamos por qué medio había hecho el viaje»; el tipo de narración es evidentemente un texto escrito (carece de las formulaciones propias de la oralidad), y el lector se siente como su destinatario. Sin embargo, ya en la parte final del relato, alguien interrumpe la narración para hacer un comentario al hilo de lo narrado: «¡Tuvo que ser Baliñas el de Monforte! --dijo uno de Correos que escuchaba el relato», lo cual indica la existencia de un relato oral, similar al que el lector lee, pero no idéntico, y dirigido a determinados oyentes (y, en este caso, interlocutores) y la superposición del texto escrito, éste sí, teóricamente para el lector. En definitiva, el lector nunca estará muy seguro del lugar que ocupa en la mente del narrador.

Mencionaré, por último, que el tema de la reflexión sobre la literatura se acentúa en esta colección. Por una parte están esos personajes escritores, como Paco Lourido, «escritor de mucha obra inédita» o Pepín Ramos, «el poeta

inspirado», («Lenta es la luz ...»), aficionados a la literatura como el narrador de «Dalmira y los monjes», o «los poetas (y poetisas que cada cinco o seis años se reencuentran en las ciudades hermanas y fronterizas, con la ilusión de pasar un día en el extranjero (en «El espejo») o, de una manera directa, cuando se plantea el acto de la escritura (en «Picassos... ») y, especialmente, en «El narrador inocente», en el que el escritor reconocido añora aquel inicial relato escrito con gran sencillez (lo que permite a Pereira un doble juego: incorporar el primer cuento que publicó; pero modificándolo, de manera que la aparente sencillez ya no es tal).

Las ciudades de Poniente

No existen diferencias fundamentales con la anterior colección, aunque si variantes dentro de unas tendencias narrativas ya muy asentadas. Temáticamente se mantiene la línea de *PED*, ese ambiente del Noroeste, recordando a veces los años cincuenta y sesenta. El título no responde al de un cuento concreto (a diferencia de lo ocurrido en todas las colecciones anteriores) lo que parece indicar que el conjunto se ve afectado por dicho título. Aunque la mayoría de los cuentos recrean ese espacio del Noroeste o del Poniente, otros tienen motivos diferentes. En todo caso, al finalizar la lectura, la imagen del Poniente resulta compacta, ya que se menciona con insistencia, sin faltar definiciones de ese territorio real que origina, a su vez, un territorio literario. En «El asturiano de Delfina» se ofrece la definición más exacta, en la que puede apreciarse que no sólo se trata de delimitar un territorio, sino de presentar también las vinculaciones literarias que tiene: «El Noroeste es un país grande. Es la Galicia de los líricos antiguos y de los fabuladores de hoy, pero también la Asturias de *La Regenta* y la Sanabria de *San Miguel Bueno*, y, por supuesto, el Bierzo y los de Astorga, digamos que hasta el Torío para que quede dentro la catedral de León.» Lugares ya comunes desde los primeros cuentos de Pereira, que son el marco preciso para trazar la radiografía de una sociedad y de un tiempo que sólo perdura en la memoria. Lugares, también, que convierten ese territorio del «Noroeste» en un espacio literario simbólico que, como en Comala, Región, Santa María o Celama (o, lo que es lo mismo, en Rulfo, Benet, Onetti y Luis Mateo Díez), ofrece en su localismo una síntesis de valores universales.

Un buen ejemplo de la importancia del factor espacial puede apreciarse en el cuento recién citado, «El asturiano de Delfina». Ya desde el comienzo se nos sitúa de forma precisa: «Contaré cómo era León en los primeros años cincuenta.» A pesar de su extensión resulta claro que el autor ha tenido que hacer un notable esfuerzo de contención en relación a lo narrado, algo que puede aplicarse como norma general en todos los cuentos, aspecto sobre el que llama la atención Senabre (1994): «El camino hacia la desnudez se ha visto enriquecido por un perceptible adensamiento de las historias, a menudo aparentemente nimias y, sin embargo, repletas de complejas implicaciones que convierten muchos cuentos en compendios cifrados de algo que en manos de otros autores hubiera requerido una prolija extensión.» El cuento en cuestión es un perfecto ejemplo de este tipo de técnica narrativa. La que parecería historia principal, la boda de Delfina y el asturiano, no deja de ser una historia marco sin mayor relieve, aunque la habitual sorpresa final termina justificándola. Pero, en realidad, lo que se cuenta es otra historia, y aquí, la complicidad del lector es fundamental. Desde las primeras líneas se habla de un personaje llamado don Antonio, del que poco a poco se van dando detalles: es un cura, de apariencia apática, gran fumador, al que un grupo de jóvenes han elegido como su mentor intelectual. Para un buen número de lectores será un personaje ficticio más. Sin embargo, todo cambia para el lector que, por cercanía local, perciba que el cuento es un homenaje a don Antonio González de Lama, uno de los fundadores de la revista *Españaña*. Las escenas que el cuento recrea son fiel reflejo de su tiempo, lo mismo que la caracterización del personaje resulta tan fiel que no dejará de sorprender a aquellos lectores que lo conocieron. Se trata, pues, de una lectura distinta, paralela a la que cualquier lector puede hacer, pero, indudablemente, mucho más rica. Y lo mismo ocurre con los detalles del viaje a la montaña. El lector local podrá seguir fielmente un trazado que le lleva hasta el valle de Laciana y apreciar los comentarios en torno a la Fundación Sierra Pambley que tuvo en Villablino su sede. Claro está que todo esto no se dice expresamente en el cuento. Diríase que Pereira escribe para todos los lectores, por supuesto, pero en ocasiones también para esos lectores cómplices del Poniente que pueden descifrar, sin mayor dificultad, que la ciudad que se oculta en «La batuta» es Lugo o que el obispo de «El apartamento» lo es de Mondoñedo. ¿Es esto importante? Sí, porque el conocimiento de esos lugares añade una información ambiental que es primordial en el desarrollo de los cuentos.

Un tono más sobrio se aprecia en la colección con respecto a *PED*. No faltan, desde luego, las historias casi esperpénticas en las que el disfrute de la buena mesa refleja una optimista visión de vida, como ocurre con esos cofrades que siguen el rastro de una singular cocinera («La batuta») o, el siempre loado vino, mal que le pese al casi desventurado protagonista de «El encargo». Sin embargo, ese humor tan habitual en las colecciones anteriores tiene un eco menor ahora (aunque son varias las narraciones escritas en esta clave, «Una fobia de don Jorge», «La ciudad visigoda», «La cantera local», «Los tiempos que vienen»), y el erotismo, expresión gozosa del vivir diario, apenas si emerge en «Cuadros para una exposición». Un tono de resignación acompaña al obispo de «El apartamento» y la censura de una época oscura se vierte en el dramático «Los preventivos». La insignificancia del individuo ante los acontecimientos de la Historia se hace patente en «Aventura de un fabricante de madreñas». Otros cuentos tienen una notable carga pesimista, como «El revisor parado», o «La enfermedad», y algunos finales -«El señor de los viernes» o «Coleccionistas de historias»- se mueven entre lo esperpéntico y lo macabro.

Son, desde luego, diversos los registros que debemos considerar normales en una colección que consta de 26 cuentos. Pero lo que más llama la atención es el aumento de narraciones «metaliterarias», tema que ha ido cobrando una mayor importancia en la narrativa del autor. Cada vez más, el narrador muestra los artificios de la narración. El

mismo hecho del acto narrativo se menciona reiteradamente en «Cuadros para una exposición» («y menos en una historia como ésta... mejor si en el cuento no pone el nombre de la ciudad ni de nadie») o en «El hombre de la casa», donde después de criticar el comienzo de un cuento de Poe, el narrador señala: «Yo no desconfiaré del lector hasta tal punto y le diré para esta historia que era enero...» «Cuento en la Escuela de Letras» es un compendio de situaciones previas a la germinación del cuento literario y de cómo se pueden aprovechar. En fin, en otros muchos cuentos se plantean cuestiones literarias o, simplemente, los personajes muestran su devoción, como lectores o incipientes escritores, por la literatura.

Cuentos de la Cábila

La colección «los libros de La Candamia» está formada por un nutrido número de volúmenes que, a modo de una «Biblioteca de Autores Leoneses» ha permitido a los lectores disfrutar de las memorias personales de los escritores de este ámbito regional. No se trata de autobiografías, sino de que los escritores ofrezcan sus recuerdos en un marco más o menos ficcional, propuesta original de la que Antonio Pereira da cumplida cuenta. Los recuerdos de la niñez y juventud le sirven al autor para recrearse en tiempos ya lejanos, pasando continuamente la delgada línea que en estos relatos separa la realidad de la ficción. El juego es sumamente interesante para el lector que conozca datos de la biografía de Pereira, porque aprecia que las informaciones son ciertas, pero debe dudar cuando las anécdotas se concretizan. Un ejemplo característico se ofrece en el cuento «La "Orbea" del coadjutor». La inevitable curiosidad del lector le llevó, en este caso, a preguntar a un entrevistador por la realidad de lo narrado. La respuesta de Pereira es toda una confirmación de la poética por la que se rige su narrativa: «Yo soy el autor del libro, no soy el protagonista, aunque los dos nos parezcamos mucho. Pero esto, ni usted ni los lectores me lo van a creer, de manera que le voy a contestar como si yo mismo hubiera ido a mocear a Cacabelos en la bici prestada. Sí, el coadjutor de la colegiata era un santo, me absolvió, siguió dándome caramelos y hasta algún cigarrillo» (*El Taller de Edilesa, 2000: 8*). El lector no puede olvidar que nos encontramos en una ficción y que, aunque se utilice la novedosa técnica de incorporar una materia autobiográfica, la recreación de los diversos episodios exige dar cabida a la fantasía propia del discurso literario. Por otra parte, el lector no debe obsesionarse por distinguir realidad y ficción, sino dejarse llevar por estas historias en las que, como ocurre en las narraciones orales, la ambientación y la anécdota son elementos determinantes para disfrutar del relato. En todo caso, Pereira no quiere confundir al lector y cuando es preciso, después de haberle dejado saborear de la ficción, le dice la verdad. Dos ejemplos. En «El toque de obispo», el padre explica las características de un especial silbido del tren, poniendo como ejemplo máximo la llegada a Mondoñedo. El cuento termina así: «Luego supe que en Mondoñedo no hay tren, pero eso importa poco cuando la historia es bonita.» Un caso más llamativo ocurre en «La ilustre casa de Pereira», donde el narrador se inventa una genealogía gloriosa que le hace descendiente del noble portugués Nuno Álvarez Pereira. Indudablemente, este tipo de datos podría dar lugar a confusiones (lo más curioso es que un comentarista portugués lo recogía en un periódico como si fuese verdad), por lo que el autor finaliza la narración desvelando la verdad: «Todo esto de Portugal se me ocurría a mí con los calores que le ablandan a uno la sesera. Yo leía en los Paúles de mi pueblo el diccionario de apellidos, novelas como *La ilustre Casa de Ramírez*, luego iba al río con los otros chicos y como era el más torpe me hacía el apartadizo, el sentarte a mirar cómo corre el agua te da muchas fantasías y toladas.»

Hemos de considerar estos relatos como auténticos «cuentos», puesto que el elemento autobiográfico no interfiere en su calificación (aunque algunos críticos muestran recelos al respecto). La Cábila o «El otro Lado» son denominaciones del barrio villafranquino donde Pereira pasó su niñez y primeros años juveniles. Este es el periodo que la memoria del autor selecciona, con un último cuento «El reconocimiento» que da el salto a los años actuales. En estos cuentos encontramos las características que mejor definen al ya veterano narrador y sus cualidades más significativas. Son relatos amables, en los que los recuerdos aparecen tamizados por una visión optimista de la vida --ese vitalismo del que siempre ha hecho gala--, en los que el humor vuelve a aparecer dando ese toque tan especial y personal, donde cualquier anécdota termina convirtiéndose en historia digna de ser contada, con ese tono oral que hace que el lector quede prendado de un relato que, verdaderamente, adquiere todo su valor cuando la adecuada entonación en una lectura permite apreciar los múltiples registros que contiene. Al estudiar sus primeros cuentos se mencionaba este factor de la oralidad y es importante recordarlo ahora: una experiencia única es oír al autor leer uno de estos cuentos. Muchos otros aspectos podrían señalarse, pero voy a finalizar con uno que me parece clave. Se trata de un recurso sobre el que Sanz Villanueva (2001) comenta, «Uno, habilísimo, consiste en el punto de vista del narrador, que se desliza desde la perspectiva enjuiciadora del autor mayor hasta la percepción ingenua del pequeño protagonista y testigo». No es la primera vez que Antonio Pereira utiliza este recurso, pero su continuidad a lo largo del libro proporciona una tonalidad especial, esa melancolía que se deriva del vaivén temporal constante entre el tiempo actual y la memoria recuperada de un pasado lejano. Ciertamente, *Cuentos de la Cábila* es una autobiografía no ya de Antonio Pereira, sino del «autor» que escribe ficciones, de ese «escritor» en ciernes que, pasado el tiempo, nos dejaría tantos y tantos cuentos, algunos de los cuales puede, en esta antología, volver a disfrutar el lector.

Abreviaturas empleadas

<i>BIG:</i>	<i>Los riazos de la i griega</i>
<i>CC:</i>	<i>Cuentos de la Cábila</i>
<i>CMS:</i>	<i>Cuentos del Medio Siglo</i>
<i>CPLC:</i>	<i>Cuentos para lectores cómplices</i>
<i>EIB:</i>	<i>El ingeniero Balboa y otras historias civiles</i>
<i>ESE:</i>	<i>El síndrome de Estocolmo</i>
<i>IIVA:</i>	<i>Historias veniales de amor</i>
<i>LCP:</i>	<i>Las ciudades de Poniente</i>
<i>MGC:</i>	<i>Me gusta contar</i>
<i>PED:</i>	<i>Picassos en el desván</i>
<i>RAM:</i>	<i>Relatos de andar el mundo</i>
<i>RSE:</i>	<i>Relatos sin fronteras</i>
<i>UVG:</i>	<i>Una ventana a la carretera</i>