

(...)

Antonio Pereira, poeta original y a su manera «raro», es decir, huidizo a las clasificaciones que lo agruparían según el criterio o la falta de criterio vigentes, novelista de no escasa producción y cuentista con muchas cuerdas en su arco, ha logrado, creo yo, dominar el arte de la narración breve con una destreza no inferior a la de sus coetáneos mejores.

La resistencia a lo trivial sumergiéndose en la trivialidad y así objetivándola como ámbito en que las figuras declaran su condición «real» y afirman una personalidad distinta de la sugerida por el texto, es acaso lo más atrayente de «El hilo de la cometa», diálogo de silencios en cuya opacidad asistimos a la desliteraturización de lo literario y al tránsito de una convención a otra, de una hipótesis aventurada a una certeza reductora de «la aventura» en beneficio de la cotidianeidad emblemática de la bebida final: el whisky sustituido por una taza de café con leche, ni más ni menos prosaica que el alcohol de los escoceses.

Humor gentil en textos rientes como «Las peras de Dios», que parece burlarse de sí mismo, guiñando un ojo al lector -o al espectador, en la divertida versión cinematográfica de *El Filandón*-, según hacen tantas otras páginas de la ficción pereiriana en que se recata -nada de exhibición- el estandarte de la modernidad.

Modernidad que, además de otras cosas, aquí significa fidelidad a uno mismo dentro de lo vagamente llamado «espíritu de la época», que lleva décadas manifestándose en formas -menos unánimes de cómo las desearían algunos teóricos- y organismos que de la palabra se nutren y por la palabra transmiten versiones de la realidad producidas por narradores imaginativos y sagaces, habituados a disfrazarse de sí mismos.

Sin recurrir a lo extraordinario salvo para docilizarlo en lo habitual, Pereira encuentra en la rememoración de lo posible nunca sucedido o sucedido en un ayer casi mítico, y no por perdido en la noche de los tiempos, sino por razón de los signos inequívocos en su equivocidad, que un día fueron premonición y hoy proyectan en el rememorante la sombra amarga del ayer. Una dosis variable de ironía y abundantes toques de ingenio y -¿por qué no?- de socarronería, declaran la presencia de un autor cada hora más activo como narrador o como narrador-actante de sus ficciones.

No es de ahora la inclinación del autor -del Autor en general, ¿o no?- a incluir su personalidad, sus querencias y rechazos, sueños, ensueños, en un recinto, el literario, donde toda mutación es posible. Para atenerme a las estudiadas por mí con algún detenimiento me limitaré a citar el precedente de Unamuno, constante evocador de sí mismo bajo roles tan opuestos como los del joven Pachico Zabalbide, el sabio don Fulgencio Entrambosmares del Aquilón y don Manuel Bueno, santo de la caridad sin fe.

Don Miguel recurrió a lo grotesco cuando lo grotesco servía para declarar rápida y sucintamente el alcance de un hecho, el significado de lo que sería frivolidad calificar de insignificante; Antonio Pereira, sin llegar tan lejos, no rehúye lo esperpéntico, pero rebajando en algún grado su densidad. En seguida lo veremos.

Antes de entrar en este punto destacaré tres aspectos del proceso creativo pereiriano: el primero se refiere a los personajes, provincianos de estirpe, pasados de su tierra a mundos donde sus interlocutores son figuras, literarias o no, con quienes se mueven --como quería Eugenio d'Ors- de la anécdota a la categoría. No se distraiga el lector pensando en un desvío hacia la entrevista con éste o con aquél, con Jorge Luis Borges o con Cristóbal Halffier. La conversación es un enfrentamiento, no en el sentido de choque, sí en el de careo con quien es, tan a la vez, semejante y diferente. *Reseñas y confidencias* (1985) constituye una galería de sujetos-materia hechos sustancia por la magia -¿basta con decir la gracia?- del estilo.

Proceso transfigurativo anticipado en *El ingeniero Balboa* (1976) y continuado en *El síndrome de Estocolmo* (1988) y no interrumpido -aun si desviado en *Los brazos de la i griega* (1982)-. De lo referencial en sus diversas fases, el tipo sin nombre, identificable por el lector sin más que situarlo en el ámbito que le corresponde (el de la cotidianeidad); el que fue y se manifestó ocultándose; el de filiación conocida; el arquetípico, encontrado por azar o destino en los antipodas o en la casa de al lado; el del autor «en persona»... de su estudio pudiera partir una poética del cuento aplicable a los de Pereira, tanto más cuanto la preferencia del narrador-agente, del narrador actante de modo directo en la narración, pone al lector en contacto con un híbrido, mezcla de inventor e invención, con un autor que no se esconde, o finge no esconderse tras el caballero que danza en Moscú o se ve involucrado en el tráfico de drogas en Puerto Rico.

Narrador y actante como vías de penetración y de progreso en textos donde realizan sus funciones con análoga calidad de sustancia. La presencia del autor implícita -por lo menos la del autor implícito- en la fábula, y la bien fundada sospecha de que pueda ser determinante de la trama, sugieren que la vivencia opere como sustrato de lo contado, y, por lo tanto, que la experiencia artística responda al movimiento imaginativo causado por hechos que, en parte, proceden de la voluntad de re-crearse en la invención.

Ni símbolos, ni mitos, ni leyendas, ni gestas atraen a los narradores de estas historias, donde la Historia se filtra como un pasado que persiste en lo presente sin gravitar sobre él con excesivo peso; es filtración, alucinación, sospecha, y poco más, en «La resistencia»: lo sucedido permanece en la memoria de quien se esfuerza en delinear el recuerdo, emergente en balbuceos no reveladores de incertidumbre sino de voluntad de captar las líneas más eficaces para exponer lo ocurrido allí y en otro tiempo. Balbuceo, digo, y quizá debiera añadir dificultad de informar de un suceso cuyos antecedentes desconoce quien lo escucha.

No es así en «El ingeniero Balboa», narración de excelente factura, a la altura de las más sustanciosas de nuestro tiempo; se acerca a la guerra civil, y sería posible, en una tipología temática, incluirla entre las dedicadas a aquel horror. No es lo temático -ya lo dije- el asunto de este ensayo, sino la forma, la construcción del personaje (de los personajes), la doble función del pseudo-héroe, la actitud del lector -probablemente mejor enterado del contexto que el propio narrador- y las gotillas finales caídas en el texto desde las venas del autor -¿implícito?-. Y todo ello ha de situarse en el marco cronológico que le corresponde.

El tiempo interior se ajusta al del calendario de manera distinta según se refiera a los actantes visibles o al invisible, que no aparece hasta el final para, de acuerdo con la recomendación de Horacio Quiroga, producir el efecto de sorpresa que conviene al cuento. Cuanto pasa en el protagonista visible lo sabe el lector a través del largo monólogo en que aquél se explaya; monólogo en forma de soliloquio, derivado a fluir de la conciencia en la semiconciencia de las drogas anestésicas que le adormecen, recién operado. Tránsito del engañado consciente al desengañado transmutador de «la realidad» en sueño.

Engaño inverso al de las ficciones de estructura triangular: mujer, marido, amante, pues el marido es el organizador de la trama y no la víctima. De la inocencia a la experiencia dura el tiempo narrativo, abarcador en su fluir

del pasado reciente y de períodos anteriores a lo recordado por el personaje. Enmarcado apenas y suficientemente, una línea al comienzo y otra al final, en ese marco se llama (no sólo se menciona) al narrador, la atractiva muchacha cuya figura centra el relato; una segunda destinataria interior, la enfermera que atiende al narrador en la Unidad de Vigilancia Intensiva, emerge en el último capítulo de modo intermitente, confundida con la Elena de la obsesiva relación.

Confusiones menores y ambigüedades del relato, lejos de desorientar alientan conjeturas que, imprecisas como son, introducen en el ánimo del lector ciertas dudas respecto a lo que está sucediendo ante sus ojos: ¿relación de amor?, ¿fantasías de un joven iluso manejado por su propia imaginación? Situación equívoca: *parece* que Balboa fue muerto a poco de empezar la guerra civil. (El narrador le recuerda lejano, en los días de la proclamación de la República.) Nunca se encontró el cadáver y, dado quién y cómo era, la fiebre lectora vivida por Elena en el curso de la narración es señal que inclina a preguntarse por qué tantos y tan varios libros pasaban por una casa en que los del propietario fueron quemados por «los otros».

Cuanto expuse en la primera parte respecto a la sorpresa como desenlace es aplicable a «El ingeniero Balboa». Si, conforme indico, una vaga sospecha va surgiendo en el lector, su vaguedad misma le mantiene en la duda; el narrador, inseguro por inexperimentado, transmite los hechos desde la perspectiva de quien se atiene al significado que el deseo le atribuye, sin concebir siquiera que un designio ajeno los haya proyectado y moldeado a su manera.

El ritmo de la narración, ritmo del gota a gota, lento y pormenorizado, se mantiene hasta el fin, con tendencia a detenerse en algún momento como si quisiera convocar otros hechos, decir más del incidente, de la rápida escena que pudo ser de posesión y quizá fue algo muy diferente de lo anticipado por la imaginación: «el suave lecho de ropas blancas, la indolencia de las caricias». Monólogo dirigido: la Elena de permanente acción y reacción en el discurso, duplica su función actancial en sus apariciones como narrataria a quien va destinado el relato como larga pregunta que el narrador le hace al llevarla consigo por los rincones de su laberinto mental.

Y vuelvo al desenlace. Arde la casa, el castillo, el hogar de los Balboa: el ritmo se precipita y el narrador lo anuncia (un error, un decir lo que no debe) mientras corre en la memoria donde corrió el día del reconocimiento, al lugar y el momento donde se puso «a envejecer». Tiempo acelerado, como el de Stendhal cuando en sus novelas se acerca a la conclusión. Las llamas precipitan el fin, provocan la sorpresa, arde la Historia -marqueses, duques, apellidos insignes-, llora el fiel criado-chambelán, Elena yace replegada bajo la tela floreada y Balboa «crece a protagonista» al salir de su secreto refugio de redivivo.

Sorpresa en tono menor es la sobrevenida en otra narración con protagonista de la profesión ingenieril: «El ingeniero Démencour», crónica de la relación fortuita y pasajera entre un Yo y un Tú a quien aquél atribuye identidad equivocada. Pequeña comedia de errores y mínima sorpresa al averiguar que «el ingeniero» es la mujer con quien Yo mantiene un amorío itinerante durante un período de tiempo medible por las etapas del viaje que hacen juntos.

En la sorpresa gradualmente anunciada, la sorpresa intuida sin cabal seguridad de cómo se producirá y cuál será su consistencia, se funda uno de los mejores cuentos de este libro: «El pozo encerrado», compacto, mezcla de realismo trivial y de fantasía desplegada con la urgencia impuesta por la brevedad del texto. El narrador, designado albacea de un amigo suyo recién fallecido, descubre en el curso de sus trabajos cosas chocantes: mientras murió el testador, nadie pudo saber qué hacía cuando se encerraba en su cabaña de la viña.

Un conjunto de indicios se despliega ante la incertidumbre del lector: los herederos -sin excepción- codician la hijuela de la viña. Llega al discurso la palabra mágica: tesoro, y el narrador comparte las dudas de los oscuros actantes. El recurso al estilo indirecto libre asocia las voces de éstos a la de aquél, inquietos todos por la sinrazón de construir la cabaña dejando el pozo en el centro. Signos verbales («como si [el pozo] fuera un altar o algún monumento») sugieren ritos, misterios, actuaciones extrañas, leyendas («las riquezas enterradas de los romanos»).

Llega «la carta», continuación de otras recibidas en su día por el ahora difunto: el texto cede a lo epistolar como medio de aclarar un misterio con un milagro; milagro de ciencia ficción, calificador formalmente de un relato cuya veta costumbrista se diluye en líneas no del todo necesarias; la comunicación entre los corresponsales, a quienes me referiré en seguida, funciona velozmente en el espacio de lo maravilloso donde de repente se ha instalado el relato.

Carta, explicación y desenlace se funden en una unidad narrativa reveladora de la comunicación íntima establecida entre una mujer en Nueva Zelanda y el español del viñedo, Conocida la exacta situación de su antípoda, comunican los lejanos a través del globo terráqueo. «Novelerías», se advierte al final, mas el cierre va más lejos: en las últimas líneas el narrador comprende lo muy acompañado y a gusto que se encuentra en los territorios de [su] fantasía. Aliada al verismo y hasta al pormenor costumbrista, la fantasía da lugar a un universo que los actos verbales consolidan: los rústicos herederos sienten la codicia «como un fuego», y el llamado Baltasar luce ¿un nombre asirio? que significa «el que guarda el tesoro». (Con la fantasía coincide también el humor, ya se ve.)

Se diluye en «Charly» el eventual dramatismo del incidente en una serie, relativamente larga, de escenas análogas: las variaciones de posición no alteran el significado del enfrentamiento entre el narrador y su menudo antagonista. Si la repetición tiene sentido, es porque en ella se afirma la personalidad del niño, rara vez vencido en sus encuentros dialécticos con un adversario a quien no tarda en tratar como enemigo.

Cuando un tercer factor entra en juego las posiciones cambian, causando una inversión de las mantenidas hasta entonces. Por las sendas de la rutina se normalizará la vida del niño; se reducirá la singularidad del indócil al tamaño de su pequeñez y la doma del bravío podrá resumirse en media docena de líneas. La rapidez del desenlace se impone como se impone el restablecimiento del orden perturbado por anomalías que se agotan en su propio desarrollo.

«Los brazos de la griega» comienza con un discurso lento, no escaso en digresiones encaminadas a la composición de un ambiente exótico, que transporta al lector al Nepal. La conveniencia de alejar el espacio geográfico explica el emplazamiento de la narración en villas y lugares de un pintoresquismo distanciador, necesario para que el final produzca la sensación de misterio planeante en formas singulares desde el comienzo del viaje. Pues de un viaje se trata y el viaje sirve de pauta a la historia, turística y más bien gris hasta la aparición del sujeto portador de los signos.

Como «Charly», concentra en breves párrafos «el enigma» final y, paradójicamente, central. Si la transformación del niño malo supone un ingreso en la costumbre, el descubrimiento del viajero tiene el carácter de una revelación desplegada en direcciones varias -reencarnación, sacrificio, aproximación de tiempos y espacios...-, incluida la iluminación del recorrido, como ascensión al milagro, si no es como descenso a los infiernos en busca de la verdad, siquiera el rito se realice aquí inconsciente e involuntariamente.

La intención de producir un texto corrector de los excesos del género erótico -siguiendo el ejemplo de lo realizado en el *Quijote* con las fabulaciones del caballero y las de sus libros favoritos- tuvo por resultado un cuento esencialmente paródico en que el humor de Pereira se manifiesta con matices bien calculados y bien conseguidos. Humor socarrón y la dosis adecuada de ironía contribuyen a caracterizar «Las erotecas infinitas» como el cuento de nunca acabar, compacto y, empero, abierto a sustituciones y prolongaciones de la trama.

Una estructura especular permite la multiplicación de las imágenes en un espacio que las finge distintas siendo sustancialmente iguales. El principio de identidad se basa en el deseo, motor coincidente de figuras llamadas a encarnarlo en cadena: cada historia desemboca, sin concluir, en la siguiente; el enlace sustituye al final, incesante linealidad del relato único y diverso en su unidad, que incluye en un largo párrafo lo contado por un narrador extradiegético y las intercalaciones de los narradores interiores, primero sucintas y parvamente explícitas y pronto indicadoras de la repetición inacabable: «unos pulposos gruesos labios de mujer que contenían [...] otros labios de mujer, y éstos contenían otros, y así, y así, hasta que la vista se declaraba incapaz pero seguía suponiendo labios y labios hasta el infinito».

Repetición y monotonía: labios siempre iguales en su infinitud. La palabra «infinito», situada en lugar preeminente, destaca asimismo en el título del volumen, cuya portada registra «la vorágine de las bocas», y en el de la narración de Pereira: las erotecas «infinitas», lectura intermitente impuesta por un libro intonso, con hojas vedadas a la curiosidad del lector, y por eso más incitantes. Si en los enlaces no se va más allá del engarce y de la alusión, es para forzar al lector a participar imaginativamente en la acción, supliendo las omisiones con hipótesis nada gratuitas, acordes con las situaciones descritas o esbozadas. De la secretaria a la profesora, de Londres a Río Grande, de la estancia suramericana al motel de cualquier parte...: universalidad de lo erótico y particularidad de una descripción nunca resuelta a pasar la frontera de la pornografía. Los trozos huecos de la verbalización, permiten al autor detenerse a este lado del borde, sin ir más allá de lo proyectado.

«Las erotecas» es uno de los textos de Antonio Pereira mejor contruidos: delicado equilibrio de una prosa en el filo de la navaja, consciente de los riesgos de un paso en falso, e incitación a la participación lectorial ya predicada por Virginia Woolf y tenida muy en cuenta por Julio Cortázar.

El lector cómplice requerido por Woolf y, luego, por Cortázar fue traído a la crítica por los discípulos de Roman Ingarden. Los profesores de la escuela de Constanza, Hans R. Jauss y Wolfgang Iser confieren al lector estatuto de generador e impulsor de la obra; este tipo de crítica se concentra en el análisis del lector y de sus reacciones frente al texto más que en éste mismo. Las implicaciones de esta cuestión nos llevarían extramuros de un comentario que, en este punto, debe reducirse a señalar la exigencia en el cuento de un receptor cuya actividad supla en el acto de leer las indeterminaciones de la escritura.

RICARDO GULLÓN.