

**LOS CUENTOS DE ANTONIO
PEREIRA:**

ETAPAS COSTUMBRISTA Y EXPERIMENTALISTA

Abaró el 13/9/94

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

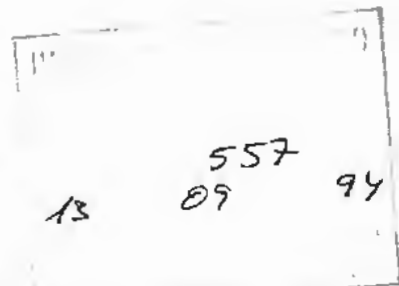
MIRIAN GUTIÉRREZ LOZANO

**LOS CUENTOS
DE
ANTONIO PEREIRA:**

ETAPAS COSTUMBRISTA Y EXPERIMENTALISTA



**DEPARTAMENTO
DE
FILOLOGÍA ESPAÑOLA**



UNIVERSIDAD DE OVIEDO

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

1994

TESIS DE LICENCIATURA

**TÍTULO : LOS CUENTOS DE ANTONIO PEREIRA:
 ETAPAS COSTUMBRISTA Y EXPERIMENTALISTA**

A CARGO DE : MIRIAN GUTIÉRREZ LOZANO

DIRECTOR : DR. ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA

A *Ángeles Lozano Vázquez,*
Vicente Gutiérrez Gutiérrez
y Domingo Alonso Gavela.

Deseo expresar mi agradecimiento al doctor don Antonio Fernández Insuela por la dedicación y cooperación constantes en la elaboración de este trabajo, y también quisiera manifestar mi reconocimiento a don Antonio Pereira González por su servicialidad gracias a la cual han sido posibles estas páginas. Por último, un recuerdo muy especial para Domingo Alonso Gavela por su estímulo permanente e inestimable colaboración.

INTRODUCCIÓN

La intención que anima las páginas que ofrecemos a continuación, es realizar un modesto acercamiento a la obra cuentística de uno de los cultivadores más destacados del género dentro de nuestro panorama español actual, nos referimos al escritor leonés Antonio Pereira.

Comparado en alguna ocasión por la crítica con figuras de la talla de Benet y Campos, de Borges y Cortázar, la obra de Antonio Pereira es realmente meritoria por su calidad artística y digna de adulación para los amantes del género.

El respeto que impone el hecho de acercarse a estudiar la obra de un autor de la talla del fabulista berciano, que tiene en su haber ocho libros de cuentos publicados -además de otro,

aún inédito-, nos ha llevado a delimitar, necesariamente, nuestro trabajo a sólo una parte de su producción.

En un primer momento, tras una lectura reposada de todos sus libros de cuentos, observamos una serie de rasgos aglutinantes, que parecían indicarnos varias etapas en su producción. Después de iniciar nuestra investigación y contrastar esta primera intuición con las fuentes críticas, concluimos que, efectivamente, en la obra cuentística de Antonio Pereira había tres etapas bien diferenciadas, en las cuales su obra experimentaba una notable evolución: una primera **etapa costumbrista**, una segunda **etapa experimentalista** y una tercera que hemos denominado **etapa de madurez**. Finalmente, nos decantamos por el estudio de las dos primeras etapas, sin que ello sea óbice para que en un futuro, esperamos no muy lejano, completemos este análisis.

Consta nuestro trabajo de cinco capítulos y dos anexos. En primer lugar, abrimos nuestra exposición con **el perfil biográfico y literario del autor**, haciendo un recorrido por su vida -pues la experiencia vital tiene un peso muy importante en toda su obra- y deteniéndonos principalmente en su andadura literaria, desde sus precoces comienzos hasta el actual reconocimiento que ahora posee como poeta, narrador y ensayista.

En segundo lugar, tras acercarnos a **una definición del género cuento** -capítulo imprescindible en este estudio-, hemos intentado exponer **las teorías de nuestro escritor** sobre el mismo,

aquellas que lleva de un lugar a otro, en una importante labor de apostolado del género, como él mismo la califica.

En tercer lugar, hemos pretendido ofrecer **una visión general de toda su obra como cuentista**; para ello hemos considerado oportuno comenzar por plantear la **cuestión generacional**, poco clara en el caso de este autor, como supuesto miembro de la Generación del 50; y posteriormente, hemos pasado ya a ocuparnos directamente de sus libros de cuentos, empezando por los avatares de la historia de su **aventura editorial**, para pasar más tarde a la caracterización, a grandes rasgos, de las diferentes etapas.

Ya en cuarto lugar, nos hemos centrado en **el estudio de las dos primeras etapas**, que comprenden tres de sus libros de cuentos, a saber: *Una ventana a la carretera* (1967), *El ingeniero Balboa y otras historias civiles* (1976), e *Historias veniales de amor* (1978). Hemos intentado profundizar en cada caso, en la definición de las etapas por sus rasgos esenciales y distintivos, tanto en el nivel temático (argumentos, temas, personajes, ambientes...) como en el nivel de los procedimientos narrativos (acciones, comienzo y desenlace, tiempo y espacio, recursos técnicos...). No hemos querido olvidar tampoco los cuentos que, por una u otra razón, sólo aparecieron en prensa, a ellos les hemos dedicado un pequeño apartado.

Finalmente, para redondear el trabajo hemos añadido la transcripción de una **entrevista** hecha al autor en su casa de la capital leonesa en el mes de marzo, la cual nos ha sido de gran

utilidad en la elaboración del presente estudio. Como colofón hemos añadido un **repertorio bibliográfico** de los cuentos de Antonio Pereira, que abarca el periodo estudiado en estas páginas.

Pasemos pues, sin más demora, a presentar el resultado de nuestra investigación.

CAPÍTULO I

PERFIL BIOGRÁFICO Y LITERARIO DE ANTONIO PEREIRA

El día 13 de junio de 1923 nace Antonio Pereira González en Villafranca del Bierzo, en la provincia de León¹. Este día será doblemente festivo en la casa paterna, puesto que el feliz acontecimiento coincide con la festividad de San Antonio, la cual era *feria de año*. Villafranca del Bierzo, además de paso obligado de los peregrinos a Santiago, fue tradicionalmente núcleo de la comarca del Bierzo Bajo, dado «su importante carácter mercantil

¹ Parte de los datos biográficos consignados proceden de una reseña de prensa incluida en un número cultural especial dedicado a Antonio Pereira en el *Diario de León*; no obstante, éstos han sido contrastados y ampliados en una entrevista con el escritor y en diversas conversaciones. Véase Carmen Busmayor y Alfonso García, «Noticia biográfica», *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León*, 24 de febrero de 1991, pág. 6. En el caso de que nos sirviésemos de alguna otra fuente será convenientemente indicado.

y administrativo en cuanto centro de ferias y mercados semanales (aparte del comercio habitual) y centro de la administración civil y religiosa»². Si sumamos a ello que Pereira nace en el seno de una familia modesta, cuyo padre -rompiendo con la tradición familiar del trabajo del hierro, como hicieran sus antepasados- era comerciante de ferretería, podemos suponer la algarabía que reinaría en la familia aquel miércoles 13 de junio. El propio Pereira nos acerca a lo que pudo significar el día de su nacimiento con estas palabras:

«Me imagino los nervios de mi padre, el cual era un hombre trabajador, pero un poco menos decidido para afrontar los lances de la vida que mi madre, que era una mujer fuerte, una mujer de la Rioja alavesa, llena de ímpetu. De manera que me imagino a mi madre en la situación lógica de la mujer que acaba de tener su cuarto hijo, probablemente indiferente ante el que yo fuera chico o chica, puesto que justamente había antes que yo dos hermanas y un hermano, de modo que supongo que eso no le importaría mucho. Sí imagino, también perfectamente, a mi padre tratando de combinar la emoción del día con los cuidados a mi madre, aunque supongo que no incumbirían a mi padre, pues entonces las mujeres daban a luz en la propia casa y supongo que a mi madre estarían rodeándola mi abuela, mis tías...y toda una serie de comadres y vecinas. Mientras mi padre, como digo, estaría tratando de aunar todo ese jaleo con el legítimo provecho comercial de la feria de San Antonio; ésta era una feria de año, y sigue siéndolo, en la que se venden las hoces para la siega, las guadañas, y todas esas cosas tan entrañables, todos esos objetos que yo he cantado muchas veces en mi poesía y que aparecen también en mi narrativa. Estaría también atendiendo a todos los paisanos que bajan del circundo, de las montañas de alrededor de Villafranca, y que también motivaron todo un poemario mío que se llama *Del monte y los caminos*. Así es como me imagino aquel día, lleno de enhorabue-

² José Cortizo Álvarez, Pilar Durany Castrillo, David García López y José María Redondo Vega, «El Bierzo Bajo», en AA.VV *La provincia de León y sus comarcas*, León, *Diario de León*, 1988, págs. 57-72.

nas a mi padre, lleno de regateos en la tienda para ver cómo se conseguían rebajar los precios, porque eso era una ceremonia inevitable, y a mi padre mirando de vez en cuando el cajón para ver cómo iba la recaudación del día»³.

En Villafranca del Bierzo transcurrirán la infancia y la adolescencia de Antonio Pereira, rodeado de sus cinco hermanos. Sus primeras letras las aprenderá Antonio Pereira en el parvulario de las monjas de la Divina Pastora, al cual comienza a asistir en 1927. Recuerda tímidamente Pereira estos años, sin dejar de mencionar su gusto por los cuentos; dice así:

«De aquella corta edad recuerdo, en relación con los cuentos, lo mucho que me gustaban las leyendas religiosas y las vidas de santos»⁴.

Pero este gusto por las leyendas, que suele ser común a casi todos los niños, fue cobrando con el paso del tiempo un cariz diferente en el caso de Pereira. En 1931 pasa a estudiar en la Academia del cura Manuel Santín, en la calle del Agua, donde realizará el ingreso e iniciará los cursos de Bachillerato. Don Manuel, hombre polifacético, poeta, novelista y articulista, gran conocedor de la literatura y especializado en la obra de Gil y Carrasco, influirá notablemente en su acercamiento a la literatura, como Antonio Pereira reconoce:

«El propio don Manolo tenía sus aficiones literarias, por ejemplo, había escrito una novela, eternamente pendiente de publicación, que alguna vez mandó al

³ Véase, en este mismo estudio, «Anexo I: Entrevista con Antonio Pereira», pág.I.

⁴ Ibidem, pág. III.

Nadal y que no salió adelante. Pero hablaba mucho de literatura, y yo allí me aficioné, francamente, a ello»⁵.

Curiosamente, con el paso del tiempo, Pereira sería prologuista de don Manuel en un trabajo sobre el citado poeta berciano Gil y Carrasco⁶.

Su nacimiento y su infancia se desarrollan en periodos políticos muy delicados de nuestra historia. Nacido tres meses antes del golpe de estado de Primo de Rivera, Pereira almacena en su memoria la impresión que, en el año 1931, causaba en su entorno y en su mente infantil la proclamación de la Segunda República; sus recuerdos nos remiten al que sería, sin duda, un niño sensible y observador:

«El primer recuerdo que tengo de aquellos tiempos, a mis ocho años, es la proclamación de la República. Me queda la sensación de era una noticia mala, porque mi padre fue un hombre absolutamente de derechas y monárquico. Incluso, llegó a concejal monárquico en la oposición (...). La consecuencia inmediata de que España dejara de ser una monarquía y se convirtiera en una república fue para mí un hecho trivial que interesó mucho a mi curiosidad infantil: en la ferretería de mi padre había unas herramientas, las palas tradicionales, que se llamaban *Nacional* y traían la bandera de España junto a la marca; entonces comenzaron a venir con la bandera republicana -roja, amarilla y morada- e incluso, las que había en la tienda obligaron a repintarlas; mi padre tuvo que sustituir la franja roja inferior por una de color morado que a él tanto

⁵ Ibidem, pág. V.

⁶ Información tomada de palabras del autor en Jesús Egido, «Antonio Pereira: "Todo es más sencillo"», *La Crónica*, 15 de Enero de 1989, pág. 2.

le fastidiaba»⁷.

Como decíamos anteriormente, si bien los primeros cinco cursos de Bachillerato, comenzado en 1933, corrieron a cargo del maestro don Manolo Santín -el cual, como era habitual en la época, impartía todas y cada una de las asignaturas-, Antonio Pereira finalizará estos estudios bajo el magisterio de don Camilo González Lafaba, debido a que éste en su colegio ofrecía una mejor calidad en la enseñanza de las asignaturas de ciencias de los últimos tres cursos. En 1940 aprobará el Examen de Estado en Oviedo, con la obtención del título de Bachiller. Por don Camilo también manifiesta Pereira una gran admiración:

«Don Camilo era un excelente profesor de matemáticas y de ciencias, tan buen profesor y tan buen pedagogo que casi hizo tambalear mis convicciones de vocación literaria, y si me descuido un poco hubiera ido por el camino de las matemáticas y las ciencias, gracias a la influencia de don Camilo»⁸.

A la trascendencia que estos años escolares tendrán en lo que posteriormente será su carrera literaria, debemos añadir la importancia que en su temprana vocación tuvo la influencia paterna. Aunque carente de antecedentes literarios en su familia, Pereira heredó sin duda de su padre, José Pereira, el amor por las palabras. Antonio Pereira recuerda la inclinación de su padre a la literatura en los términos siguientes:

«(...) mi padre (...) aún sin preparación sólida y

⁷ Véase Jesús Egido, art. cit., págs. 1-2.

⁸ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. VI.

desde luego sin ejercer la literatura, sin escribir -aunque hacía pequeñas crónicas para el periódico, actuando así como de corresponsal-, lo que sí tenía era una gran devoción a las palabras. Era hombre que se impresionaba, le impresionaban mucho las palabras y las frases un poco altisonantes(...))»⁹.

Hemos citado con anterioridad a una de sus primeras amistades literarias, el profesor don Manuel Santín, y junto a éste, y sin salir de Villafranca, se encuentra otra figura importante que influyó notablemente en nuestro autor, nos referimos al poeta Antonio Carvajal y Álvarez de Toledo, el cual solía frecuentar el negocio paterno y de cuya mano comenzó a publicar Pereira sus primeras colaboraciones en prensa; Pereira lo recuerda así:

«En Villafranca había un poeta romántico, don Antonio Carvajal Álvarez de Toledo -que era un hombre con un aspecto muy adecuado para lo que uno entendía que tenía que ser un poeta, con su barba blanca, su capa y demás- autor de muy bien rimados sonetos, que venía por la tienda de mi padre y le gustaba hablar conmigo y me animaba, e incluso fue el patrocinador, o el padrino si se quiere, de que pudiera ser publicada mi primera colaboración en los periódicos, mediante una recomendación que él hizo»¹⁰.

Al hablar de la vocación literaria de Pereira no podemos olvidar un hecho importante, que aunque hoy pueda resultar insignificante a nuestros ojos, no lo era tanto en los años a los que nos referimos; se trata de su miopía y consecuentemente de la obligación ineludible de usar gafas desde su niñez, convirtiéndose en un niño un tanto introvertido y muy aficionado a la

⁹ Ibidem, pág. III.

¹⁰ Ibidem, pág. VI.

lectura, a la cual dedicaría la mayor parte de su tiempo; sus palabras nos lo corroboran:

«(...) era un niño miope, y lo malo de ser un niño miope es que para el oculista eres miope, pero para los niños crueles del pueblo -sobre todo en aquellos tiempos- eres cegato, o cuatro ojos y no ve... De manera que yo sufría un poco por aquello de usar gafas, en aquellos tiempos en que era menos normal que hoy. Entonces eso me fue apartando un poco de las luchas callejeras y de las peleas con los chicos, porque, en definitiva, para pelearme tenía que quitarme antes las gafas y posarlas en una piedra del pedregal del río, o algo por el estilo y, claro, eso ya me enfriaba los ánimos... De manera que eso, ciertamente, me fue apartando un poco de la vida ésa, exterior, con los chicos, y haciéndome un poco más metido en mí mismo. De manera que me di mucho a la lectura y ya incluso precozmente a la escritura, y lo digo sin ningún orgullo, sin ninguna satisfacción porque los niños precoces no me gustan nada»¹¹.

Muchos de sus ratos libres los pasaba el joven Pereira en la librería de su tío, Tomás Nieto, el cual era también propietario de la imprenta de Villafranca, la única existente por aquellas fechas entre Ponferrada y Lugo¹², y en la cual se hacía un semanario, *La Parroquial Berciana*, donde el joven Pereira colaboraba con alguna creación suya¹³. Enseguida se familiarizó Pereira con los novelistas realistas rusos, ingleses y franceses del siglo XIX, y también con las exquisiteces literarias del escritor colombiano José María Vargas Vila, cuyas veintitantas novelas y cuentos fueron muy leídos en su momento, aunque no muy

¹¹ Ibidem, págs. IV-V.

¹² Información tomada de palabras del autor en Jesús Egido, art. cit., pág. 2.

¹³ Ibidem, pág. 2.

estimados por la crítica. Por estas mismas fechas leyó los *Cantos de Maldoror* del poeta francés decimonónico Conde de Lautréamont, atípico escritor, cuyo personalísimo estilo se encuentra, según los críticos, muy cercano al espíritu poético moderno; y también leyó las memorias del escritor romántico italiano Silvio Pellico tituladas *Mis prisiones*, rebosantes de espiritualidad¹⁴. Como se puede deducir, Pereira leía cuanto se le venía a las manos; pero de entre aquellas lecturas desordenadas recuerda especialmente lo que significó para él el descubrimiento de Valle-Inclán:

«En cuanto a las lecturas diré que leí muy pronto muchos libros, de una manera ávida y desordenada. Mi tío y padrino era el dueño de la imprenta y librería de Villafranca, se llamaba Tomás Nieto, y él me dejaba leer libros de la librería donde yo me pasaba horas y horas. Leí mucho en una colección que se llamaba «Novelas y Cuentos», venía sin encuadernar, como una especie de revista, se vendía a treinta céntimos, después a cuarenta y después a cincuenta céntimos... Ahí recuerdo que leí mucha novelística del siglo XIX, Dickens, Tolstói, Balzac..., y recuerdo a un escritor, del que curiosamente apenas se encuentra referencia en las enciclopedias literarias, que se llamaba Vargas Vila, el cual era un hispanoamericano muy dado a las solemnidades verbales, en sus novelas había muchos nenúfares, muchos lampadarios, y también había bastante sexo, muy adornado; entonces, claro, todo eso era veneno para mí y yo quería ser como Vargas Vila. Pero después encontré, yo creo que el gran hallazgo de mi vida en aquellos momentos, a Valle-Inclán. Las *Sonatas* me emocionaban muchísimo, todo aquello del carlismo estético del marqués de Bradomín, y sobre todo aquella sensualidad de la *Sonata de Estío* donde a la niña Chole el marqués le dedica nada menos que siete copiosos sacrificios en una noche y, para colmo, en un convento, lo cual enardecía verdaderamente mi imagina-

¹⁴ Véase Antonio Pereira, «Memorial de Ponferrada» en *Reseñas y confidencias*, León, Diputación Provincial de León, 1985, col. Breviarios de la calle del Pez, n° 9, págs. 77-79.

ción»¹⁵.

El propio Pereira suele autocalificarse de "niño precoz", no tanto por su temprana afición a la lectura, como por su temprana incursión en la prensa periódica, con la publicación de artículos y poemas, siendo aún un adolescente. Publica su primer artículo en el *Diario de León* en el año 1936, gracias a la intercesión del poeta Antonio Carvajal Álvarez de Toledo -como apuntábamos anteriormente-, al que el joven Pereira pidió una carta de recomendación, que éste redactó gustoso, dirigida al entonces director del *Diario de León*, don Filemón de la Cuesta. La contestación del director del periódico fue afirmativa, aceptando el artículo del joven Pereira, e incluso animándole a que le enviase más colaboraciones. Este hecho sería definitivo en su posterior carrera como literato tal y como él mismo reconoce:

«Así empezó 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 posdatas...»¹⁶.

En este mismo año, jubiloso para el joven Pereira, se abre sin embargo uno de los episodios más trágicos de nuestra historia, la Guerra Civil, lo cual también marcó en cierta medida a nuestro escritor, pues con motivo de ésta fue fusilado un primo

¹⁵ Véase «Anexo I: Entrevista ...», cit., págs. VIII-IX.

¹⁶ Antonio Pereira, «Principio quieren las cosas», *Reseñas y confidencias*, op. cit., pág.21.

Perfil biográfico y literario de Antonio Pereira

suyo llamado Guto, hijo de su tío Tomás, lo cual supuso para él una gran conmoción:

«(...) yo era un niño que observaba el entorno y, por un lado, me atraía el redoble de tambores y los desfiles, y toda la parafernalia de los vencedores de la guerra, pero, por otra parte, me resultaba sumamente impresionante y dura la represión y los problemas que esto trajo consigo. Por ejemplo, recuerdo que me impresionó mucho que un siete de marzo, no sé muy bien ahora si de 1937 ó de 1938, fue fusilado en León mi primo Guto. Éste era el hijo del impresor del que hablaba antes, de mi tío y padrino, y era un chico muy despierto, incluso con ciertas aficiones musicales -autodidacta, creo, en el asunto de la música- y que antes de morir dejó escrito un vals que él titulaba *Último vals*. Todo esto me dejó una cierta sensación melancólica»¹⁷.

En septiembre de este año viaja a Lugo, pasando una temporada en la capital gallega y relacionándose con el mundo de la prensa y de la radio, gracias a algún contacto personal tal y como él mismo comenta a continuación:

«Siempre en el terreno -ya digo que no deseado- de la precocidad, porque entonces yo era un muchachillo muy joven, es verdad que en Lugo -eran los primeros meses de la guerra- encontré la protección y la amistad de un villafranquino bastante mayor que yo, como que él era el director de la emisora de Radio León, Antonio Carvajal se llamaba, hijo del poeta (...). Antonio era un hombre muy paternal y cariñoso que me acogió y me dejaba estar en la radio, leer los periódicos, y hacer incluso alguna pequeña reseña para la radio. Esa fue mi experiencia lucense»¹⁸.

Pero si su vocación ensayística fue temprana no lo fue menos la poética. Sus primeros versos los publica en *El Sembrador*, un

¹⁷ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. X.

¹⁸ Ibidem, pág. VIII.

periódico editado por una congregación religiosa, la de los Operarios Diocesanos¹⁹; se trataba de poemas de carácter religioso. Pero pronto irá descubriendo el joven poeta los efluvios amorosos, tornándose sus versos más románticos y amorosos. Antonio Pereira, muy amigo de la fresca anécdota, expresa sus primeras experiencias literarias con estas palabras:

«Recuerdo que mis primeros versos fueron, por una parte, religiosos, porque hay por ahí, en un periodiquito que se llamaba *El Sembrador*, que hacía una orden sacerdotal, un poema a la comunión. Mientras que, por otra parte, escribía madrigales y poemas muy melancólicos y sentidos a alguna niña de la que yo me enamoraba y que, generalmente, era una forastera del verano -porque el mito de la forastera se va a repetir mucho en mi literatura tanto en verso como en prosa-, una de esa niñas de Bilbao o de Madrid que llegaban a Villafranca con su habla tan exótica y tan perezosa, y a nosotros nos encandilaban y nos hacían muchas promesas; pero, claro, cuando llegaba septiembre se marchaban en el último tren y nos dejaban sumidos en el más triste de los abandonos»²⁰.

Coincide el comienzo de la posguerra con el término de sus estudios de Bachillerato. En algún momento barajó la posibilidad de irse a estudiar a Barcelona; de haber sido así probablemente se hubiera decantado por seguir la carrera de Derecho²¹. No obstante, finalmente cambió sus planes y de una forma un tanto casual cursó estudios de Magisterio aprovechando la ocasión que el Estado ofrecía a los que habían sido combatientes durante la

¹⁹ Información tomada de palabras del autor en Jesús Egido, art. cit., pág. 2.

²⁰ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. IX.

²¹ Información tomada de palabras del autor en Jesús Egido, art. cit., pág. 2.

guerra, y a la cual pudo sumarse gracias a una cláusula que recogía el decreto del Boletín Oficial. En estas circunstancias obtuvo el título de maestro nacional en un único curso, de noviembre de 1941 a mayo de 1942²². Los factores que le indujeron a realizar estos estudios los explica él mismo con estas palabras:

«Hice los estudios de Magisterio porque se presentó una ocasión de una oficialidad insólita. Hicieron un curso para reciclar o para resolver la situación de oficiales del ejército que habían estado en la guerra, y yo, a pesar de que entonces tenía diecisiete años, tuve la oportunidad, por una cláusula que venía en el decreto, de colarme -casi diríamos así- en esa promoción, de manera que yo me hice maestro nacional en un solo curso. Entonces yo ya estaba un poco envenenado por la literatura y por ciertos ensueños -que a lo mejor habría que calificar de ridiculeces-. Iba a clase a la Normal, pero un día por semana tenía que acudir a una escuela, a lo que se llamaba las prácticas, y en la parte final de la clase tenía que explicar una lección durante media hora; recuerdo que preparaba aquella lección para los chicos de la escuela con cierta petulancia -me parece recordar y lamentar ahora- como si estuviera explicando en la Sorbona»²³.

Sin embargo, nunca llegó a ejercer dicha profesión docente sino que, siguiendo en cierta medida los pasos paternos, se encaminó al mundo de los negocios. En un primer momento ejerció la profesión de viajante de ferretería por el noroeste español -Galicia fundamentalmente-, a la cual, dado su carácter, se entregó con devoción. La vida itinerante le ofreció a Antonio Pereira la posibilidad de conocer gentes y lugares que posterior-

²² Ibidem, pág. 2.

²³ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., págs. XI-XII.

Perfil biográfico y literario de Antonio Pereira

mente serían fuente de inspiración para algunas de sus obras, en las cuales por cierto, tienen un peso decisivo el viaje y el retorno. Pereira recuerda estos años de agente comercial como unos de los más gratos:

«Me decanté por el mundo de los negocios, del cual recuerdo principalmente -como más agradable, desde el punto de vista humano, y también como más influyente en mi literatura- la primera etapa. Ésta fue la más modesta, pero me hacía viajar por muchos sitios, y sobre todo por el noroeste de España, en una labor de viajante de comercio que es un aprendizaje espléndido, que permite conocer mundo y conocer gente»²⁴.

Con el paso del tiempo crecieron en cierta medida sus ambiciones comerciales y creó su propia empresa, estableciéndose en 1947 y de una manera un tanto definitiva en León, donde llevará a cabo su propósito de una mayor inmersión en el ámbito comercial, abriendo su propio negocio ferretero²⁵. Pereira compaginó siempre sin problemas ambos mundos, el de los negocios y el de la creación literaria. El contraste entre dos realidades tan dispares no supuso nunca un problema para Pereira, sino más bien un complemento, tal y como él mismo analiza:

«Yo creo que no hay razón para extrañarse de que un hombre dedicado a los negocios haga su poesía o narrativa. Lo que pasa es que como ocurre pocas veces -casi ninguna- por eso resulta sorprendente. Pero, mire usted, no digamos ya el abogado o el doctor en Filosofía y Letras, o incluso el profesor de literatura, estos señores, con estas profesiones, vienen a casa..., por ejemplo, un profesor que regresa a casa a las siete de la tarde, las ocho, cansado de explicarles a los chicos el *Polifemo* de Góngora, o algo por

²⁴ Ibidem, pág. XII.

²⁵ Véase Jesús Egido, art. cit., pág. 3.

el estilo, viene en muchas peores condiciones que el que regresa de haber dedicado el día a vender bombillas eléctricas. Quizá mi dedicación a los negocios durante un tiempo lo que sí ha hecho es que me haya apartado de ciertos cenáculos literarios -aunque no del todo- y de ciertas oportunidades de publicar durante algunos años, pero de ninguna manera impidieron el cultivo de la literatura, ni como lector ni como escritor»²⁶.

El hecho de trasladar su residencia a León será definitivo en su carrera literaria, porque su llegada a la capital le permitirá entrar en contacto con el llamado -y mal llamado como veremos- grupo *Espadaña*. El comienzo de dichos contactos hay que buscarlo en el «Premio del Ayuntamiento de León» que, con motivo de las fiestas de San Juan, recibe Antonio Pereira en ese mismo año de 1947 por su *Bosquejo geográfico e histórico sobre el partido judicial de Villafranca del Bierzo*. Él mismo -tenía veinticuatro años por aquel entonces- recuerda el día de la entrega del premio con entusiasmo ya que le permitía acercarse tímidamente a figuras ya reconocidas dentro del panorama literario leonés. Antonio Pereira comenta al respecto:

«El acto se celebró en el teatro *Principal* y más que la emoción de mi propio premio, me apasionó ver a Victoriano Crémer, premiado con la flor natural, que salía de las últimas filas de las butacas, subió al escenario, se sacó unos papeles del bolsillo y empezó a decir su canto total a España (...). Era un poema restallante. Aquello fue el principio de una incorporación mía al ambiente literario leonés (...)»²⁷.

Su llegada a León abre nuevas perspectivas para Pereira y

²⁶ Véase «Anexo I: Entrevista ...», cit., págs. XII-XIII.

²⁷ Véase Juan Ríos Suárez, «Villafranquino, poeta y escritor. Antonio Pereira», *La Hora Leonesa*, 21 de enero de 1979.

posibilidades de ampliar su formación intelectual. Después de todo su preparación no era muy sólida tras haber finalizado de un modo tan *sui géneris* sus estudios de Magisterio. Su empeño en ampliar su formación le ha hecho merecedor, con el paso del tiempo, del calificativo, por parte de Eugenio de Nora, de «brillante autodidacta»²⁸.

Una vez en la capital, y a raíz del citado premio, traba relación con los colaboradores de *Espadaña*:

«(...) hice enseguida amistad con don Antonio González de Lama -que era el gran mentor de los jóvenes de entonces- y conocí personalmente a Crémer, a Nora, al entonces jovencísimo Gamoneda, al capitán López Anglada -que entonces estaba en León y que era un poeta entusiasta-, a Castro Ovejero -que era un gran músico y musicólogo, y también escritor en *Espadaña*... Ese fue el núcleo principal con el que me relacioné. Aunque, por otra parte, también mantuve una gran amistad -aunque ésta ya más bien en el terreno periodístico- con don Filemón de la Cuesta, que era el penitenciario de la catedral y director del *Diario de León*»²⁹.

Como señala Francisco Martínez García, «fecundada en la "Biblioteca Azcárate" (...), *Espadaña* se gestó como **tertulia**, nació y floreció como **revista** y dio frutos como **tendencia**»³⁰, y no como *grupo*. Sus promotores fueron entre otros los ya citados por Pereira: Antonio González de Lama, Eugenio de Nora, José Castro Ovejero y Victoriano Crémer. La revista pretendía a través

²⁸ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. XX.

²⁹ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., págs. XIII-XIV.

³⁰ Francisco Martínez García, *Historia de la Literatura leonesa*, León, Everest, 1982, pág. 652.

de los poemas y ensayos críticos ser «ejemplo -en palabras de Eugenio de Nora- contra el formalismo retórico, la vuelta monocorde al endecasílabo, la tentación evasiva, intemporalizante y utópica»³¹, abogando por «el verso libérrimo, y sobre todo, la obra escrita como actividad («escribir es obrar»): enraizada en la realidad concreta, expresión del *ápice del alma*, grito irreprimible o testimonio consciente»³². Pereira, sin duda identificado con el carácter comprometido de la revista, publicará algunos poemas en ella, a los cuales nos referiremos a continuación; no obstante, su llegada a *Espadaña* ya es algo tardía dentro de la trayectoria de ésta.

A finales de estos años cuarenta comenzará por tanto a publicar algunos poemas en revistas especializadas. Así en el año 1948 publica en Alba sus *Sonetos del Bierzo* y al año siguiente, en el n.º 38 de *Espadaña* sus *Poemas de estío*, hermosos y apasionados sonetos de amor -«Sed en los labios», «Misa de doce» y «Dos, uno, siete, siete...»- a los que nos referíamos anteriormente³³. También por estas fechas, en 1948, alcanzará su primer reconocimiento público como poeta al ser galardonado con la «Flor natural» en los Juegos Florales de León, por un soneto a la Colegiata de San Isidoro, la actual Basílica. De todo ello se

³¹ Eugenio de Nora, «Espadaña, treinta años después» en los *Preliminares a Espadaña, revista de poesía y crítica*, León, Espadaña, 1978, (Edición facsímil), pág. XVI.

³² *Ibidem*, pág. XVI.

³³ Véase Antonio Pereira, «Poemas de estío», *Espadaña*, n.º 38, León, Espadaña, 1949 (Edición facsímil de 1978), pág. 796.

Perfil biográfico y literario de Antonio Pereira

deduce que los primeros pasos de Pereira en el terreno literario, desde su llegada a León, ya comienzan a dar sus frutos. Al menos entre los círculos literarios, el nombre de Antonio Pereira comienza a hacerse familiar y a identificarse con un poeta prometedor.

A comienzos de los cincuenta, exactamente el 24 de agosto de 1951, contrae matrimonio en la Basílica de Covadonga con Úrsula Rodríguez Hesles, y su vida girará a partir de estos años en torno a la capital leonesa. Sin embargo, Pereira aprovechará cualquier ocasión que se le presente para viajar. La vida sedentaria no le va a Pereira y de 1955 en adelante realizará diversos viajes por nuestra geografía y fuera de ella. Se precia Pereira de haber conocido muchos países; ha viajado por Francia, Italia, Portugal, Rusia, la India, el Nepal, Venezuela, Argentina... No sin razón lo llama Francisco Martínez García *viajero incansable*³⁴. Todas estas experiencias turísticas influirán notablemente en su obra, y en estos años su dedicación literaria comenzará a adquirir tintes más profesionales.

A finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, dos hitos importantes merecen destacarse en la carrera literaria del escritor: el 23 de diciembre de 1957 aparece publicado su primer cuento en el *Diario de León* bajo el título de «Cuento de Nochebuena», y en el año 1962 se le otorga otro premio poético, «La flor de jazmín real», en el certamen celebrado en Palma de

³⁴ Francisco Martínez García, op. cit., pág. 1001.

Mallorca en homenaje al misionero franciscano Fray Junípero Serra. Pereira recuerda estos primeros años de su andadura literaria en los siguientes términos:

«Eran años en los que yo no estaba todavía -o estaba apenas- metido en los círculos editoriales, en los círculos literarios de Madrid y de otros sitios, de ahí que mi actuación literaria se quedaba más en el espacio mío, en León. Pero recuerdo que a partir de lo del premio de Palma de Mallorca en 1962, empecé cierta amistad con Camilo José Cela y sobre todo con José García Nieto, que me animó mucho a que cuando fuera a Madrid me relacionara con mis compañeros y a que fuera por el Café Gijón. Entonces aprovechando mis viajes a Madrid -yo entonces no vivía en Madrid, como ahora ocurre en gran parte, aunque lo alterno con León- empecé a relacionarme y fue justamente cuando apareció en la colección «Adonais» mi primer libro, que era de poesía, *El regreso*, y eso me hizo también ampliar mi amistad con Luis Jiménez Martos -que era entonces el director de la colección-, y poco después empecé a escribir en *La Estafeta Literaria*. Y a partir de ahí, progresivamente, fue exteriorizándose más mi vocación literaria»³⁵.

Será en el año 1964 cuando vea la luz su primer libro, *El regreso* (Madrid, Adonais). Pereira es ya un hombre maduro, y si bien cabe suponer que estaría ansioso en aquellos momentos por ver su obra recogida en un libro impreso, con el paso del tiempo ha valorado esta aparición tardía positivamente:

«Comencé muy joven, a una edad temprana, fui en cierta manera un niño precoz, y empecé a publicar muy pronto, en la adolescencia, poemas y artículos. En libro fue más pudoroso mi lanzamiento editorial, por fortuna no fue tan precipitado como el resto»³⁶.

³⁵ Véase «Anexo I: Entrevista ...», cit., pág. XV.

³⁶ Véase Ana C. Seral, «Antonio Pereira, insigne escritor berciano», *Diario de León*, 20 de diciembre de 1979, pág. 11.

El regreso es un poemario compuesto por veintitrés poemas, «impregnado -en palabras de Santos Alonso- de humanismo a través de referencias tan concretas como las ciudades y los pueblos, los compañeros, y los niños, la familia y la casa, una vecindad que ya anunciaba en el soneto inicial titulado *Afirmación de vecindad*»³⁷.

Desde comienzos de los años sesenta Pereira comienza a viajar con cierta frecuencia a Madrid. Allí traba amistad con los contertulios del Café Gijón y de *Ínsula*, hasta que con el tiempo el espíritu abierto y cosmopolita de Pereira encuentra en Madrid un buen lugar para vivir, si bien hay otras razones personales y literarias que influyeron en esta decisión, como fue el hecho de los contactos editoriales y las redacciones de las revistas³⁸.

Tras la publicación de su primer libro en el año 1964 Pereira no dejó de sacar a la luz obras nuevas con cierta periodicidad. Su siguiente libro, *Del monte y los caminos* (Barcelona, El Bardo), del año 1966 es también un poemario cargado de tintes autobiográficos, de frescura autóctona y provinciana en la línea de su primer poemario; de manera que «el poeta -en palabras de José Enrique Martínez- sigue mirando a su entorno vecinal, inicialmente el más cercano, el del padre y su oficio de ferretero (...). Se trata de cantar la belleza difícil

³⁷ Santos Alonso, "Antonio Pereira, cuenta y sigue", *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León*, 24 de febrero de 1991, pág. IV.

³⁸ Véase «Anexo I: Entrevista ...», cit., pág. XIX.

de las cosas y de las personas humildes, intrahistóricos, "la pequeña historia de la gente sufrida", que es sobre todo la que vive en lo alto, en el monte, frente a la del valle, la de la ciudad»³⁹. Este libro lo había enviado ya en el año 1964 al Premio «Guipúzcoa» de poesía, cuyo resultado nos comenta el propio autor:

«(...)a este libro le siguió *Del monte y los caminos*, el cual presenté al Premio «Guipúzcoa» de poesía, en un año en el que acudieron muchos poetas -poetas de renombre, como se ve por la lista que aún conservo de los finalistas- y al final me enteré de que mi libro había quedado rigurosamente empatado a votos con un libro del poeta José Batlló, y el jurado decidió -y yo creo que hicieron bien- no repartirlo y se lo dieron a Batlló. Entonces éste, un buen poeta y un tipo interesante, estaba precisamente editando una colección de poesía en Barcelona, que se llama "El Bardo", y muy amablemente me escribió espontáneamente una carta diciéndome que sabía que mi libro había competido con el suyo y que le agradaría muchísimo publicarlo en su colección. Y efectivamente salió y creo que es el número dieciocho de la colección, a continuación, inmediato, de *Arde el mar* de Pere Gimferrer»⁴⁰.

A *Del monte y los caminos* le seguirán otros dos libros, *Cancionero de Sagres* (Madrid, Arbolé, 1969) y *Dibujo de figura* (Barcelona, El Bardo, 1972). En ellos «el humanismo se reviste entonces -según Santos Alonso- de recuerdo y nostalgia: el pasado finito, la tienda del padre, el comercio, etc., en un abanico de odas elementales dedicadas a las múltiples caras de la vida cotidiana y a la reflexión existencial, a veces, sobre el paso

³⁹ José Enrique Martínez, «La seda y el hierro: La poesía de Antonio Pereira», *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León*, 24 de febrero de 1991, pág. VIII.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. XVI.

del tiempo»⁴¹. Dos antologías completan su obra poética, *Contar y seguir (Poesía de 1962-1972)* (Barcelona, Plaza y Janés, 1972) -donde incluye sus poemarios *Situaciones de ánimo* y *Memorias de Jean Moulin-* y *Antología de la seda y el hierro* (León, col. Provincia, 1986), con los cuales se afianza como poeta y se le reconocen los derechos de autor, es decir, salen a la luz, como él mismo dice, «con todas las bendiciones editoriales»⁴². En el período comprendido entre la elaboración de ambas antologías salpica con parquedad las páginas de revistas y periódicos con sus versos; así desde 1972 hasta 1981 publica poemas en *Ínsula*, *Cal*, *Pueblo*, etcétera.

Y de la poesía pasa Pereira al cultivo del relato breve. «En más de una ocasión -asegura Nicolás Miñambres- Antonio Pereira ha confesado cómo existe en su trayectoria una fase, literariamente casi imperceptible, que le lleva de la composición de poemas a la elaboración de narraciones breves»⁴³. No sin razón la crítica ha señalado muchas veces la relación entre ambos géneros, poesía y cuento.

En el año 1966 gana el Premio «Leopoldo Alas» de narrativa breve con su libro de cuentos *Una ventana a la carretera* (Barcelona, Rocas). Este premio por ser, junto con el Premio

⁴¹ Santos Alonso, art. cit., pág. IV.

⁴² Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. XVII.

⁴³ Nicolás Miñambres, «Los relatos de Antonio Pereira: de la poesía a la narrativa», *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León*, 24 de febrero de 1991, pág. X.

«Sésamo», uno de los más prestigiosos del género, enardeció los ánimos del creador. El libro recogía sus primeros cuentos -algunos de ellos ya aparecidos en revista- excepto el primero de todos, «Cuento de Nochebuena», al cual nos hemos referido anteriormente. La obtención de dicho galardón supuso, ya dentro del año 1967, la publicación del volumen, tal como indicaban las bases del concurso. Pereira se sentirá a gusto dentro del género y con este libro se abrirá una larga lista de obras de narrativa breve -las cuales serán objeto de estudio en capítulos posteriores de este trabajo-. Dice Pereira a propósito de este libro:

«Supongo que cuando terminé ese libro me consideré satisfecho, y de momento uno no piensa en el siguiente, pero pronto me di cuenta de que me quedaban muchas cosas que decir en este mismo género y comprendí que seguiría escribiendo otros libros, de manera que ya inmediatamente estaba trabajando y pensando en lo que luego sería *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*»⁴⁴.

Los libros de cuentos que siguen a *Una ventana a la carretera* son los siguientes: *El ingeniero Balboa y otras historias civiles* (Madrid, Emesa, 1976), *Los brazos de la i griega* (Gijón, Noega, 1982), *El síndrome de Estocolmo* (León, Everest, 1988), y *Picassos en el desván* (Madrid, Mondadori, 1991); completándose su obra de narrativa breve con tres recopilaciones: *Historias veniales de amor* (Barcelona, Plaza y Janés, 1978), *Cuentos para lectores cómplices* (Madrid, Espasa-Calpe, 1989) y finalmente *Relatos de andar por el mundo* (Madrid, Biblioteca de *El Sol*, 1991).

⁴⁴ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. XXX.

Otros premios avalan su carrera como autor de cuentos que es la faceta con la que actualmente se le suele identificar más a menudo. En el año 1967 obtiene el Premio «Hucha de Plata», como finalista del máximo galardón -Premio «Hucha de Oro»- del certamen de cuentos organizado por la Caja de Ahorros; el cuento premiado es el titulado «Un quijote junto a la vía», que posteriormente formará parte de *Historias veniales de amor*. En el año 1988 fue galardonado con el Premio «Fastenrath» de la Real Academia por su libro *El síndrome de Estocolmo*; y recientemente se le otorgó, en diciembre de 1993, el Premio «Torrente Ballester» de narrativa por un libro de relatos aún inédito que lleva por título *Las ciudades de Poniente*. Pereira, como es lógico, valora positivamente estos reconocimientos públicos de su obra, pero gusta de aclarar que en absoluto es un escritor concursero, y lo expresa así:

«Los premios literarios pueden ser una cosa útil o un vicio, según como se los enfoque y según como vaya a ellos el autor. El autor concursero por excelencia, que es el que se dedica a comprarse revistas donde vienen todas las convocatorias, y que escribe pensando en concursos, ese me parece deleznable; sin embargo, el autor que en un momento dado tiene un libro escrito porque sí y piensa que puede encontrar facilidades de publicación o dinero, o cualquier otra ventaja enviándolo a un concurso, eso me parece perfectamente lógico y legítimo. En el caso mío yo escribí *Las ciudades de Poniente* como un libro más, pero al final, como eran unas historias del Noroeste muy claramente, me pareció tentador que un premio que se convocaba en La Coruña y con el nombre de Torrente Ballester, pues..., me iba bien. Envié el libro y salió así»⁴⁵.

En cualquier caso, lo cierto es que la calidad de los

⁴⁵ Ibidem., pág. XXXI.

relatos de Antonio Pereira se ha visto refrendada por algunos de nuestros más reputados premios dentro del género.

A lo largo de toda su vida Antonio Pereira irá compaginando el cultivo de la poesía y el cuento con el género novelístico. Así dos años después de la publicación de su primer libro de relatos publicará su primera novela, *Un sitio para Soledad* (Barcelona, Plaza y Janés, 1969) donde «aborda un tema tan interesante -según afirma José Domingo- como el del intento de la mujer española de la zona rural por liberarse de los condicionamientos que la esclavizan, tanto en el aspecto físico como en el intelectual (...) dentro de los cauces clásicos del realismo, con suma destreza y un evidente dominio técnico»⁴⁶. A esta primera incursión en el terreno novelesco seguirá la publicación de *La costa de los fuegos tardíos* en el año 1973 (Barcelona, Plaza y Janés), si bien esta obra no fue en principio concebida como novela por el autor, sino como libro de cuentos⁴⁷; y en 1978 publica *País de los Losadas* su última novela, «la más madura y una de sus obras más significativas -en opinión de Santos Alonso- (...), elaborada con minuciosidad y con apariencia de experimentación formal, sin perder en ningún momento el lenguaje narrativo

⁴⁶ José Domingo, *La novela española del siglo XX: de la posguerra a nuestros días*, Barcelona, Labor, 1973, pág. 134.

⁴⁷ Información tomada de palabras del autor en Jaime Torcida Álvarez, «La voz del hombre de un país de transición (Conversación con Antonio Pereira)», *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León*, 24 de febrero de 1991, pág. III.

en favor de los mecanismos formalistas o el discurso textual»⁴⁸.

Su dominio del lenguaje, su capacidad digresiva y sugestiva, hacen de Antonio Pereira un buen cultivador del género ensayístico. Recordemos que el origen de su actividad creativa está precisamente en el mundo de la prensa, en el cual hará numerosas incursiones a lo largo de los años. Colaborará como articulista en los periódicos provinciales, caso del diario *Proa* -en el cual escribirá una serie de artículos en el año 1973- y *La Hora Leonesa* -periódico en el que inicia el 22 de mayo de 1983 una serie de artículos dominicales-, y también en diarios y revistas de tirada nacional caso de *ABC*, *Informaciones*, *La Estafeta Literaria* y *Poesía Española*, sin olvidar sus artículos semanales aparecidos en *La Vanguardia* en el año 1969 bajo el título de «Oficio de mirar». Incluso algunos de sus artículos serán pasados en el año 1968 en el programa televisivo «El alma serena», el primero el día 25 de junio, bajo el título "El coche de línea", y el segundo el día 3 de agosto, bajo el título de "Las forasteras del verano".

El ensayo en Pereira adquiere un carácter muy personal, pues detrás de cada artículo está una historia. El gusto del escritor por lo cotidiano, lo aparentemente trivial, lo cercano, encuentra en este género de total amplitud temática otra forma de expresión que le permite un margen mayor para la subjetividad. El propio Pereira, reflexionando acerca de la relación entre cuento y

⁴⁸ Santos Alonso, art. cit., pág. IV.

artículo periodístico, afirma:

«(...)la relación consiste en el gusto por la brevedad y la concisión, y en el hecho de que una buena parte de mis artículos periodísticos no son artículos de ideas abstractas sino que en ellos se cuentan cosas, lo cual hace que sean casi cuentos (...)»⁴⁹.

El arte de contar es congénito en Pereira y, por tanto, abstraerse de la anécdota le resulta casi siempre imposible. Pereira cuenta en su poesía y en su novela, cuenta en sus cuentos y hasta en el ensayo cuenta. El polifacético autor lo reconoce así:

«(...) En lo que yo hago de periodismo, que puede ser algún artículo, crónicas y reportajes, lo encaro siempre con la misma actitud creadora que si fuera a escribir un poema o un relato (...)»⁵⁰.

Buena prueba de ello es su libro *Reseñas y confidencias*, publicado en el año 1985 (León, Diputación Provincial de León), el cual no es sino un conjunto de fragmentos o capítulos a caballo entre el ensayo y otras formas de expresión afines: el cuento y la memoria autobiográfica. No se puede hablar estrictamente de ensayo en el caso de *Reseñas y confidencias*, puesto que las notas de carácter anecdótico y autobiográfico, que en el ensayo son ocasionales, son la razón de ser de gran parte de estos capítulos, cuyo carácter narrativo los hacen a veces más cercanos a la memoria, la confesión o el cuento. En sus páginas «el autor -en palabras de Ricardo Gullón- se ficcionaliza e

⁴⁹ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. XXXVIII.

⁵⁰ Véase Ana C. Seral, art. cit., pág. 11.

incorpora a las narraciones por selección y redacción, por palabra y estilo, va instalándose en el texto como actuante y como hacedor del conjunto»⁵¹. Por sus páginas pasan amigos y maestros del escritor, anécdotas autobiográficas dramatizadas, recuerdos entrañables..., en fin, una «comedia humana de bolsillo» -como Gullón acabó por denominarla⁵²- encaminada al homenaje, generoso y sincero, al amigo, al vecino, al hombre.

Si su destreza como cuentista impregna toda su obra, incluida la poética, lo mismo podemos decir del lirismo que recorre cada una de sus páginas. Verso y prosa son indisolubles en la obra de Pereira. A lo largo de todos sus libros va entretejiéndose un entramado temático que le hace inconfundible. Miguel Dolç en el prólogo que hace al poemario *Contar y seguir*, señala la citada indisolubilidad entre prosa y verso en la obra de Pereira y lo hace con estas palabras: «Si muchas veces, al referirnos a un escritor nato, la distinción entre prosa y verso resulta sólo convencional, al ser aplicada a Antonio Pereira alcanzaría el límite de la incoherencia»⁵³. Esta apreciación de la crítica viene corroborada por la opinión del propio Pereira, el cual habla de un *único mensaje* en su obra, es decir, de ideas recurrentes que enlazan toda su producción:

⁵¹ Ricardo Gullón, «Una comedia humana de bolsillo», *Ínsula*, nº 470-471, 1986, pág. 6.

⁵² *Ibidem*, pág. 6.

⁵³ Miguel Dolç, «El único libro de Antonio Pereira», prólogo a Antonio Pereira, *Contar y seguir (1962-1972)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1972, pág. 9.

Perfil bigráfico y literario de Antonio Pereira

«(...)mi obra en general tanto si está realizada en verso como en prosa se sustenta sobre un núcleo de ideas recurrentes, casi obsesivas»⁵⁴.

Este mensaje continuado que atraviesa su obra está resumido a nuestro modo de ver, en varias líneas temáticas: la cotidianidad, el viaje, el erotismo, el humanismo...; y en diversos recursos que están por encima de los específicos de cada género: el humorismo irónico y la sugerencia, ambos bajo un tono de ternura.

A pesar de todo Pereira se considera ante todo poeta y como tal le gustaría ser recordado en la historia de nuestra literatura; sus palabras nos lo corroboran:

«Yo creo que la poesía es la quinta esencia de la literatura, de manera que en principio uno piensa que lo más bonito me parece el quedar uno en el recuerdo de los demás como poeta. La novela me atrae mucho, pero requiere un esfuerzo material que no va muy bien con mi condición de hombre disipado, y no lo digo en el sentido de hombre vicioso y libertino, sino de hombre que se dedica a varias cosas, que viaja mucho. Como cuentista es como sobre todo me califican en estos momentos, por esa pereza mental que hace que a uno le ponen una etiqueta y entonces..., ya lo decía Cela: "En España somos tan pobres que no da para tener dos ideas de una misma persona". Tampoco me molesta, por tanto, que me consideren un cuentista, a pesar de la ambigüedad de este término, favorecida quizá por la Real Academia, cuando en la primera acepción de la palabra dice que cuentista es el "amigo de traer chismes de un lado para otro"; mientras que en la segunda o en la tercera acepción es cuando dice que es el "escritor o autor de cuentos"»⁵⁵.

Poeta, novelista, cuentista y ensayista, Antonio Pereira no

⁵⁴ Véase Ana C. Seral, art. cit., pág. 11.

⁵⁵ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. XXI.

Perfil biográfico y literario de Antonio Pereira

se ha aventurado aún en el género teatral, si bien, tanto alguno de sus cuentos, como algún fragmento de alguna de sus novelas, revelan su dominio del diálogo y su capacidad para crear universos dramáticos. Él mismo nos confirma su falta de experiencia en el género:

«Nunca lo he hecho, nunca se me ha ocurrido, y si alguna vez tanteé el escribir unas escenas de obra de teatro lo que hice fue meterlas a modo de embuchado en una novela mía que se llama *País de los Losadas*; ahí hay una serie de escenas de teatro que son un fragmento de una obra de teatro que alguna vez pensé pero que no llegué ni siquiera a madurar»⁵⁶.

Tampoco se acerca Pereira a la literatura infantil hasta el año 1989, en el cual publica un bonito libro -con fotografías del escritor y con dibujos infantiles- titulado *Antonio Pereira y los niños* (León, Everest). En este libro recopila poemas y cuentos en los que están presentes, sin duda por el autobiografismo que de ellos se desprende, los recuerdos de su infancia en el valle del Bierzo, cuando comenzaba a descubrir la literatura en la trastienda de la imprenta villafranquina. Son un conjunto de cuentos y poemas que, si bien han sido pensados para mayores, están próximos al universo de los niños.

Hasta esta fecha Pereira no se había acercado nunca a este pequeño lector, tal vez porque, como él mismo afirmó en alguna ocasión, al no tener hijos, el mundo infantil le resulta un tanto

⁵⁶ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., págs. XXI-XXII.

desconocido⁵⁷; sin embargo, el prólogo con el que introduce sus escritos no adolece precisamente de falta de sensibilidad infantil, sino muy al contrario, pues los niños agradecen la sencillez y la claridad que caracterizan el lenguaje de Pereira.

Al hablar de nuevas experiencias no podemos dejar de mencionar la incursión de Antonio Pereira en el mundo del cine en el año 1983. Uno de sus relatos, «Las peras de Dios», perteneciente a *Los brazos de la i griega*, contribuyó junto con otros tres relatos -«Los grajos de Sochantre», de Luis Mateo Díez; «Láncara» de Pedro Trapiello; «El desertor» de José María Merino- y un poema convertido en historia -«Retrato de bañista» de Julio Llamazares-, a la película *El Filandón*, dirigida por el leonés José María Martín Sarmiento, el cual se embarcaba así en su primera aventura dentro del largometraje cinematográfico. Pereira, al igual que los demás escritores, intervendrá no sólo como tal sino como actor, en un filme cuyo origen está en una tradición astur-leonesa que consiste en reunirse las gentes en torno al fuego para hablar y contar historias. En la película «los personajes -como constata José Carlón en la crónica que hace de esta primera película leonesa- son invocados a través de una arcana tradición que se sigue en una vetusta ermita dedicada al culto de San Pelayo. En esa capilla, cuando existen unas características propiciatorias, como ese arroyo de sangre, significa que el Santo pide que le sean contadas unas ciertas historias. Bajo esta invocación del Santo Pelayo, varios

⁵⁷ Véase Juan Ríos Suárez, art. cit..

personajes acuden a reunirse para, de esta manera, relatar una historia cada uno»⁵⁸.

Con posterioridad a esta colaboración cinematográfica, ha recibido otras ofertas para llevar algunos de sus relatos a la televisión, caso del cuento titulado «Las erotecas infinitas» perteneciente a *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*⁵⁹, sin embargo, a pesar de reconocer lo que de tentadora tiene esta posibilidad, lo que más le interesa a Antonio Pereira es al magia de la comunicación literaria y así queda constatado cuando dice:

«El mundo que a mí me va es el de la letra impresa, el libro. Yo deseo a mis lectores que disfruten tanto como yo en esa fiesta absolutamente solitaria que es la lectura»⁶⁰.

Antonio Pereira se ha movido -ya desde su llegada a León y posteriormente en sus viajes a Madrid, su habitual lugar de residencia en la actualidad- dentro de un círculo intelectual que merece destacarse: desde los citados colaboradores de *España* (Antonio de Lama, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer,...), pasando por miembros de la Real Academia (Camilo José Cela, José García Nieto, Elena Quiroga, Valentín García Yebra...) hasta escritores españoles (Vicente Aleixandre, Jorge Guillén,...) y

⁵⁸ José Carlón, *El Filandón de S. Pelayo*, León, Diputación Provincial de León, 1984, col. Breviarios de la Calle del Pez, nº 4, pág. 34.

⁵⁹ Información tomada de palabras del autor en Enrique Álvarez, «Antonio Pereira (Novelistas leoneses IV)», *Diario de León*, 18 de junio de 1978, pág. IX.

⁶⁰ Jaime Torcida Álvarez, art. cit., pág. III.

Perfil biográfico y literario de Antonio Pereira

extranjeros (caso de Jorge Luis Borges) de obvia fama y reconocimiento mundial, sin olvidar tampoco -por recordar a algunos otros- su amistad con los poetas Ramón González Alegre, Enrique Badosa y Antonio Gamoneda, con la narradora y poetisa zaragozana Ana M^a Navales, con los escritores leoneses Luis Mateo Díez, José M^a Merino y Juan Pedro Aparicio, además de su relación con otras figuras de la vida cultural española como los pintores leoneses Demetrio Monteserín y Eugenio de Arriba, el músico Cristobal Halffter, etcétera. Gran parte de ellos pasan por las páginas de su libro *Reseñas y confidencias* como en un acto de calurosa amistad y de homenaje. No sin razón destaca Santos Alonso el espíritu cordial y afectuoso de Pereira:

«Una de las notas que mejor podrían definir la dimensión humana de Antonio Pereira es la hospitalidad. Y no me estoy refiriendo sólo a su concepto tradicional, aquel que entrañaba la acogida generosa y amable del recién llegado, sino a otro más íntimo, más interpersonal, aquel que favorece arbitrariamente el acercamiento y la comunicación de los humanos»⁶¹.

Tal vez sea ese carácter afable el que, junto con su prestigio y reconocimiento nacional como escritor, favoreció en cierta medida los títulos honoríficos que posee. Antonio Pereira, «escritor provinciano y hasta diocesano» -como él mismo se autocalificó en algún momento⁶²- fue elegido *leonés del Año* en 1985 y es *Hijo Predilecto* de Villafranca del Bierzo, donde una

⁶¹ Santos Alonso, *Literatura leonesa actual. Estudio y antología*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986, pág. 103.

⁶² Véase A.M. Fidalgo, «Antonio Pereira: "Me encanta ser un escritor provinciano"», *La Hora Leonesa*, 20 de diciembre de 1979, pág. 7.

calle lleva su nombre.

Pero Antonio Pereira no sólo contribuye a la historia de nuestra literatura con sus libros, sino que también desempeña, siempre que tiene ocasión, el papel de juglar de nuestras letras con la intención de potenciar y divulgar el cultivo y la lectura de nuestros géneros. Recordemos su actuación como mantenedor de la Fiesta de la Poesía en Villafranca el día 24 de junio de 1990, en su XXV edición, y su constante peregrinación por tierras españolas y extranjeras con sus cuentos y teorías sobre el género en una actividad plenamente *comercial*, vendiendo el producto como dice el propio Pereira⁶³.

Para terminar con este capítulo, mediante el cual esperamos haber contribuido a fijar el perfil de la vida y obra de este polifacético escritor que es Antonio Pereira, sirva de broche esta reflexión del autor:

«Hago mía la declaración de Juan Ramón Jiménez: "Malditos los que, en el futuro, hagan de mi obra unos libros feos, sucios (...); los que no respeten mi orden y mi selección, los que los alteren en una coma voluntaria". Añado: Ni siquiera para mejorarlos. ¡Menos aún si es para mejorarlos!»⁶⁴

⁶³ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. XLI.

⁶⁴ Antonio Pereira, «Fragmentos, papeles, cosas...» *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León*, 24 de febrero de 1991, pág. XII.

CAPÍTULO II

EL GÉNERO LITERARIO «CUENTO»: LA TEORÍA CUENTÍSTICA DE ANTONIO PEREIRA

Nuestro objeto de estudio es la narrativa breve de Antonio Pereira, razón por la cual hemos considerado oportuno, previo análisis de los relatos, realizar un acercamiento a la definición y características del género *cuento*, y al mismo tiempo aprovechar esta incursión en el terreno de la teoría para plasmar la concepción que el propio autor tiene del género.

EL GÉNERO LITERARIO CUENTO

Resulta francamente difícil definir con cierta coherencia y exhaustividad el género *cuento*, pues, si bien todos reconocemos

El género literario «cuento»: teoría cuentística de A. Pereira

sin duda un cuento y sabemos lo que es, su carácter un tanto híbrido nos impide ser rigurosos en nuestra definición. Antonio Pereira es consciente de esta evidencia y así lo hace constar:

«La poesía, el cuento, el amor, la muerte... Cuando un entrevistador te pide una definición de algo, lo que te pide es una ingeniosidad. Me parece una frivolidad el ponerse a definir en unas cuantas palabras algo que todo el mundo entiende. Lo dijo bien Alarcos en su ingreso en la Academia: "Todos sabemos lo que es una novela como sabemos lo que es un tomate. Y aunque no sepamos la definición, sabemos que estamos leyendo una novela o comiendo un tomate"»⁶⁵.

El propio término *cuento* ya plantea por sí mismo serias dificultades. Etimológicamente la palabra *cuento* procede, según el *Diccionario etimológico* de J. Corominas, del verbo latino *computare* cuyo significado es contar, calcular. Este significado originario ha pasado en la actualidad a expresar comúnmente y según el *Diccionario de la Real Academia Española*, una «breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillo, hecha con fines morales o recreativos». Baquero Goyanes estudia, en el primero de los capítulos de su tesis doctoral *El cuento español en el s. XIX*, la evolución del término hasta el siglo XIX, época en la que se usa ya dicho término para referirse a las narraciones de carácter literario o popular. Según Baquero Goyanes⁶⁶ en la Edad Media ya existe este género literario si bien los términos que se usaban para designarlo eran *apólogo*, *enxiemplo*,

⁶⁵ Antonio Pereira, «Fragmentos, ...», cit., pág. XIII.

⁶⁶ Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Revista de Filología Española, 1949, Anejo L, págs. 21-74.

fábula o *proverbio*, más acordes con el carácter de este tipo de narraciones. Sin embargo durante el Renacimiento se utilizan dos vocablos, *novela* y *cuento*; el primero de ellos era aplicable tanto a narraciones largas como a novelas cortas y cuentos -tal y como hoy los entendemos-, mientras que el segundo hacía referencia a chistes, anécdotas o narraciones populares y orales. El término *cuento*, junto con los de *leyenda*, *balada*, etc., se emplea durante el Romanticismo para designar narraciones populares de carácter legendario o fantástico, mientras que en el caso de tratarse de narraciones leves de carácter literario se emplean las denominaciones de *cuadro de costumbres*, *novela*, *relación*, etc. Con el paso del tiempo, y a lo largo de este siglo XIX, el término *cuento* se irá imponiendo y poco a poco se desprenderá de prejuicios e irá definiéndose como género autónomo. Actualmente son diversos los términos que se emplean para referirse a este género, a saber, *cuento*, *relato*, *narración*, *narración breve*, *relato corto*, etc..

De modo que las raíces del cuento literario moderno debemos buscarlas en los autores de fines del siglo pasado, en los escritores realistas de la segunda mitad del siglo XIX; como afirma Anderson Imbert en su estudio *El cuento español*:

«Gracias al realismo (...) el molde forjado por el cuento romántico se llenó con una nueva materia. Hubo también un cambio de técnicas»⁶⁷.

⁶⁷ Enrique Anderson Imbert, *El cuento español*, Buenos Aires, Columba, 1959, pág. 17.

El género literario «cuento»: teoría cuentística de A. Pereira

A lo largo de nuestro siglo XX se ha ido produciendo una evolución tanto en el fondo como en la forma, pero podríamos decir que el gran patrimonio que los cuentistas decimonónicos nos han legado es la concepción definitiva del cuento moderno.

Baquero Goyanes establece ya, en el citado estudio, las peculiaridades del género *cuento*, delimitándolo según aquellos rasgos que lo convierten en género independiente. Tras establecer las diferencias entre *cuento* y otros géneros cercanos a él -*leyenda, artículo de costumbres, poema en prosa y novela corta*- define el género con estas palabras:

«(...) el cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata, pues, de un género intermedio entre poesía y novela, apresados de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento»⁶⁸.

La base de las diferentes teorías cuentísticas derivan también del siglo XIX, en este caso del narrador norteamericano Edgard Allan Poe, el cual definía el cuento en los siguientes términos:

«El cuento se caracteriza por la unidad de impresión que produce en el lector; puede ser leído en una sola sentada; cada palabra contribuye al efecto que el narrador previamente se ha propuesto; este efecto debe prepararse ya desde la primera frase y graduarse hasta el final; cuando llega a su punto culminante, el cuento debe terminar; sólo deben aparecer personajes

⁶⁸ Mariano Baquero Goyanes, op. cit., pág. 149.

que sean esenciales para provocar el efecto deseado»⁶⁹.

Por lo tanto según Poe los aspectos fundamentales del cuento serían: la brevedad, la intensidad y el efecto único.

Las teorías e intentos de definición del género que surgen posteriormente hasta nuestro siglo XIX son de lo más variadas, de carácter metafórico, académico, comparativo, etc.. Tengamos en cuenta que durante el s.XX las ideas estéticas evolucionan con respecto al relato decimonónico, lo cual complica también cualquier intento de caracterización de un género en constante evolución.

Horacio Quiroga, por ejemplo, dice que el cuento es «como una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco»⁷⁰. Edelweiss Serra, por su parte, define el cuento como «construcción y comunicación artística de una serie limitada de acontecimientos, experiencias o situaciones conforme a un orden correlativo cerrado que crea su propia percepción como totalidad»⁷¹, y Julio Cortázar compara en un intento de definición, novela y cuento con cine y fotografía, cuando dice que «la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que

⁶⁹ Nota tomada de Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992, págs. 39-40.

⁷⁰ Nota tomada de Catharina V. de Vallejo, «El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana», *Lucanor*, n° 1, 1988, pág. 48.

⁷¹ Edelweiss Serra, *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa, 1978, pág. 11.

una película es en principio un orden abierto, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa (...). Mientras en el cine, como en la novela, la captación de una realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el *clímax* de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento»⁷².

Críticos y cuentistas han insistido e insisten en la empresa de definir o al menos de describir, en la medida de lo posible, el género. Catharina V. Vallejo hace en el año 1988 un completo balance de las diversas teorías sobre el mismo y llega a la conclusión -por aparente unanimidad de la crítica- de que el elemento verdaderamente privativo del cuento es la *intensidad*: este rasgo genérico «participa de todos los atributos del cuento en todos los niveles narrativos»⁷³, a saber, «el tema (campo semántico), el narrador (el aspecto de la narración) y el

⁷² Mariano Baquero Goyanes, *¿Qué es el cuento?*, Buenos Aires, Columba, 1967, pág. 51, citado por Miguel Díez Rodríguez, *Antología del cuento literario*, Madrid, Alhambra, 1988, pág. 175.

⁷³ Catharina V. de Vallejo, art. cit., pág. 52.

El género literario «cuento»: teoría cuentística de A. Pereira

comienzo y el final (elemento del discurso o de la retórica)»⁷⁴.

No obstante, desde nuestro punto de vista, el concepto de *intensidad*, si bien afecta a todos los niveles narrativos, no lo hace en un mismo grado, sino que se basa fundamentalmente en lo que Enrique Anderson Imbert denomina *tensiones y distensiones encaminadas al desenlace*; Imbert, en su interesante libro *Teoría y técnica del cuento*, define el género con estas palabras:

«El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción -cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entretnejidos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio»⁷⁵.

Julio Cortázar viene a decir lo mismo al hablar de *intensidad* y *tensión* como elementos esenciales del cuento, sin embargo, señala otro rasgo indispensable a su modo de ver: la *significación*. Para el cuentista argentino la elección del tema es un momento clave en la elaboración del relato; lo explica así:

«A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana»⁷⁶.

⁷⁴ Ibidem, pág. 53.

⁷⁵ Enrique Anderson Imbert, *Teoría...*, op. cit., pág. 40.

⁷⁶ Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», *Casa de las Américas*, La Habana, año II, números 15-16, nov. 1962-feb. 1963, citado por Miguel Díez Rodríguez, op. cit., pág. 172.

Pero este tema ha de ser suficientemente *significativo* para conseguir que el relato rompa «sus propios límites en esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta»⁷⁷. A la *significación* habrá que añadirle la *intensidad* y la *tensión*, entendida ésta última de la siguiente manera:

«Quizá el rasgo diferencial más penetrante [del cuento] sea la tensión interna de la trama narrativa. De una manera que ninguna técnica podrá enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que le rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento recogimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación»⁷⁸.

Al margen de teorías o matizaciones conceptuales, -ya hablemos de *significación*, *intensidad* y *tensión*, como rasgos esenciales del género cuentístico, o ya admitamos la *intensidad* como elemento sustancial que se expande por todos los niveles narrativos- lo que parece evidente es que todos los elementos que configuran el cuento mantienen unas relaciones entre sí encaminadas a un desenlace, de modo que podemos afirmar que el cuento se estructura atendiendo al desenlace. Como señala Paredes Núñez:

«Más que conmovér, el cuento lo que pretende es

⁷⁷ Julio Cortázar, art.cit., citado por Miguel Díez Rodríguez, op. cit., pág. 20.

⁷⁸ Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», *Último Round*, México, siglo XXI, 1969, pág. 109, citado por Miguel Díez Rodríguez, op. cit., pág. 21.

asombrar, y toda la habilidad del cuentista radica precisamente en su capacidad de adecuar y atemperar todos y cada uno de los elementos en busca del efecto final. Toda la estructura del cuento gira entorno al desenlace. De su forma depende la propia configuración del relato»⁷⁹.

El desenlace puede ser un *desenlace anticipado* o un *desenlace sorprendente*, puede ser *abierto* o *cerrado*. El cuentista realiza, de una forma más o menos consciente, una tarea de selección de funciones y formas narrativas con conexión interna, encaminadas todas ellas al desenlace previsto. La labor del cuentista en ese sentido, es -desde nuestro punto de vista- una tarea de búsqueda de estrategias encaminadas todas ellas hacia una doble finalidad: el fin del cuento en sí mismo, como estructura unitaria y autónoma, y el fin del narrador como transmisor de un mensaje más o menos complejo.

PEREIRA Y SU CONCEPCIÓN DEL GÉNERO

Antonio Pereira ha ido perfilando a lo largo de su vida una serie de tesis acerca del cuento y de su propia labor creativa como cuentista, que ha ido exponiendo en entrevistas y conferencias, y cuya exposición consideramos imprescindible en este estudio.

⁷⁹ Juan Paredes Núñez, «Del cuento y sus desenlaces», *Lucanor*, n.º 1, 1988, págs. 104-105.

El género literario «cuento»: teoría cuentística de A. Pereira

«Siempre, en todos los pueblos y en todas las culturas, -en palabras de Díez Rodríguez- ha habido cuentos. Narraciones cortas sobre diversos temas y con distintas intenciones. Cuentos anónimos populares que vuelan mediante la palabra viva de generación en generación y que después se recogen por escrito en las antiguas colecciones o por los modernos folcloristas, y muchas veces, vuelven de nuevo por extraños caminos a la tradición oral de pueblos muy distantes. A partir del siglo 'XIX, a este cuento popular se le une el cuento literario que nace como forma escrita, creado personalmente por un autor»⁸⁰. En este mismo sentido prístino, Antonio Pereira considera el cuento como la narración pura por antonomasia. A este respecto señala lo siguiente:

«No es que el cuento aporte poco o mucho a la narración: el cuento es la narración, la primera y más pura de las formas de contar. Yo no estaba allí, pero supongo que el primer relato hecho por un hombre o una mujer, quizás en una caverna, se parecía más a un cuento de Don Juan Manuel o de Borges que a una novela de Tolstói»⁸¹.

Con la disposición del crítico, ávido lector de cuentos, pero sin poder abstraerse de su condición de cuentista, Pereira se ha aproximado también a una definición del género cuento en los siguientes términos:

«El cuento es el resultado de saber una buena historia y saber contarla con *intensidad* y *brevedad*. El cuento

⁸⁰ Miguel Díez Rodríguez, op. cit., pág. 1.

⁸¹ Véase Javier Goñi, «Un telegrama de 3.500 palabras, de destino incierto», *Leer*, nº 30, abril 1990, pág. 44.

quiere producir un efecto y sale a ello como a dar un golpe de mano, que fracasa si se lleva a exceso de impedimenta»⁸².

Como vemos, Pereira incide en los tres rasgos sustanciales al género señalados por Poe y a los cuales nos referíamos anteriormente -*intensidad, brevedad y efecto único*-, pero no deja de referirse el cuentista leonés a la necesidad de *saber una buena historia*, es decir, a la *significación* que decía Cortázar. Recordemos las palabras de éste último respecto a esta última cuestión: «(...) escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irremisiblemente, lo empuja a escribirlo»⁸³.

El Pereira cuentista califica el momento mágico en el que percibe que está ante un cuento suyo como *fogonazo* o *pequeño resplandor*, advirtiéndolo al mismo tiempo que en el arte de contar no es suficiente con encontrarse ante un buen cuento, sino que hay que encontrar el cuento; dice Pereira:

«Constantemente en materia de cuentos -y dado que es conocida mi dedicación a este género literario- me ocurre que en la vida corriente cualquier cosa que se cuenta delante de mí da lugar a que hay quien diga: "Ahí tendrías, tú, Antonio, un buen cuento". Y es verdad, probablemente la historia que acaban de contar es un argumento excelente e incluso propio de ese género y de posible desarrollo en un cuento o relato. Pero también sucede que quizá esa historia, con ser buenísima, no me produce a mí una vibración especial y personal, y entonces no hay cuento posible. Yo sé

⁸² Véase Ángeles Encinar y Anthony Percival, *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 233.

⁸³ Julio Cortázar, «Algunos aspectos...», art. cit., citado por Miguel Díez Rodríguez, op.cit., pág. 171.

que allí hay un cuento muy bueno, pero que no hay un cuento para mí. Yo necesito sentir, percibir, un no sé si fogonazo o pequeño resplandor, según los casos, en fin algún indicio que me diga que allí está un cuento mío, y entonces lo escribo»⁸⁴.

El acto de la creación en sí mismo se escapa ya a cualquier intento teórico, pertenece al terreno de lo individual y dentro de él cada escritor tiene, suponemos, su propio método. Al menos así es en el caso de Antonio Pereira, el cual señala lo siguiente a propósito del proceso creador en general:

«Escribo todo y siempre a mano, en folios blancos, con pluma, nunca con bolígrafo, haciendo renglones muy separados. Luego, corrijo el manuscrito. A continuación, yo mismo (aunque no siempre necesariamente yo) mecanografío el manuscrito: llamo a esta fase *primer estado mecanográfico*. Esta operación es de sumo interés, de una importancia casi tan grande como la operación primera de escribir a mano, pertenece de lleno al proceso de la creación; así que, escribo a máquina, no a doble, sino a triple espacio. Después viene la revisión de este texto mecanografiado (y corregido), mecanografiándolo de nuevo: *segundo estado mecanográfico*. Pero no termino ahí: sigo corrigiendo, no termino de corregir, todo es mejorable, perfeccionable; y en este perfeccionamiento, el noventa -por no decir el noventa y nueve- por ciento de la mejoría se obtiene quitando, suprimiendo. La creación literaria es un acto de economía que se materializa en una autocrítica inmediata, no cuando el libro está ya impreso (...))»⁸⁵.

Pereira insiste no obstante, siempre que tiene ocasión, en que el género cuento requiere una dedicación mucho más meticulosa que otros géneros; así, comparando novela y cuento, hace la siguiente afirmación:

⁸⁴ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., págs. XXIII-XXIV.

⁸⁵ Véase Francisco Martínez García, op. cit., pág. 1005.

El género literario «cuento»: teoría cuentística de A. Pereira

«Los novelistas son otra cosa, los novelistas tiran pronto para delante, pero el cuento es cosa de perfeccionistas y maniáticos»⁸⁶.

Esta ansia obsesiva de perfeccionamiento se pone de manifiesto en los continuos retoques y cambios que se observan en las recopilaciones de cuentos que realiza, y también se aprecia con claridad al comparar sus cuentos aparecidos en prensa con las ediciones definitivas en libro. Así nos lo cuenta Pereira haciendo gala de su buen humor:

«Es más bien la consecuencia de este carácter del poeta y del cuentista que suele ser maniático hasta la neurosis, de manera que yo no puedo evitarlo, corrijo al escribir un cuento, pero corrijo luego el original, corrijo las galeradas, las primeras pruebas que me mandan, trato de corregir en las segundas peleándome con los editores, hasta el caso, como ocurrió en *El ingeniero Balboa*, recuerdo perfectamente, que me echaron de la editorial, pero empujándome, de mala manera, diciéndome: "No vuelva usted por aquí hasta que salga el libro, esté tranquilo...". Y luego todavía, desgraciadamente, corrijo cuando se trata de una antología. Esto lo hace mucha gente, y además hay algunos que dicen que ya han establecido eso que se llama la edición definitiva, y es mentira, luego si pueden lo vuelven a modificar»⁸⁷.

Detrás de esta *tendencia enfermiza* -como él la suele denominar- lo que está presente en la mente del escritor berciano no es otra cosa que el deseo de llevar a buen término la *comunicación a distancia* que en sí mismo supone el arte verbal, la literatura. Pereira busca cierta complicidad con el lector,

⁸⁶ Véase *Lucanor*, n.º 2, 1988, pág. 70, citado por Santos Alonso, «Poética del cuento. Los escritores actuales meditan sobre el género», *Lucanor*, n.º 6, 1991, pág. 48.

⁸⁷ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. XXXIV.

El género literario «cuento»: teoría cuentística de A. Pereira

a sabiendas de que el mensaje literario es por sí mismo ambiguo y plurisignificativo. Lo explica con estas palabras:

«Muchos se preguntarán: ¿qué coño puede importarle al lector que yo cambie en uno de mis textos la palabra *amable* por *galante*? Pero allí está inmerso un asunto de complicidad entre el autor y el lector. Para mí esa complicidad viene dada por mi capacidad de ponerle al lector pequeños trampa, ceños y dificultades que él tendrá que resolver. Y una de esas trampas está por ejemplo en el hecho de que en mis relatos cada palabra tiene que tener un sólo significado»⁸⁸.

No obstante, Pereira al hablar de los receptores de sus relatos dice pensar a veces en un oyente implícito y no en un lector implícito:

«Creo que nunca he escrito cuentos pensando en un lector implícito, pero quizás sí he pensado a veces en un oyente implícito, es decir, que probablemente -y digo probablemente porque yo no sé mucho de las cosas que a mí me ocurren- algunas veces he sentido que una historia la debía contar de una cierta manera, es decir, de la manera adecuada para que alguien que estuviera escuchándomela decir con mi propia voz frente al fuego del hogar, o en la mesa de la taberna o en una reunión, sintiera la historia y la recibiera como el destinatario ideal»⁸⁹.

El oyente implícito, al que se refiere Pereira, nos alerta nuevamente sobre las peculiaridades de un género literario de cuya primitiva expresión oral aún es deudor en cierta medida. Incluso en el caso de Pereira la crítica ha calificado en alguna ocasión sus cuentos de relatos orales por la espontaneidad y

⁸⁸ Carlos D. Mollejas, «Antonio Pereira: "Los cuentistas y poetas tenemos cierta tendencia enfermiza"», *El Diario de Caracas*, 3 de febrero de 1993.

⁸⁹ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., págs. XXV-XXVI.

El género literario «cuento»: teoría cuentística de A. Pereira

frescura que de ellos se desprende⁹⁰.

Aunque nos pueda resultar sorprendente, dada la precocidad de Pereira como escritor y su sobresaliente obra cuentística, su actitud ante los folios en blanco sigue siendo de cierto recelo; por eso alguna vez ha dicho que, más que escribir, lo que realmente le gusta es haber escrito⁹¹. Estas son sus palabras:

«La cuartilla en blanco me produce mucha aprensión porque cuando termino un cuento, o un poema, o un artículo, siempre me pregunto: "Bien, qué estupendo, esto ha salido, pero... ¿me va a salir el próximo?". Luego resulta que el próximo suele terminar saliendo siempre, pero con esa incertidumbre que digo. Alguna vez he dicho que a mí no me gusta escribir, que lo que me gusta es haber escrito, cosa que produjo cierto escándalo en alguien que decía que eso es fingirle amor a la literatura y demás. Lo que yo quería decir es que no me gusta el acto mismo de escribir, que es un acto tenso, pero sin el cual yo creo que no podría vivir. En cambio, me preguntaba usted antes por esa emoción de grapar y sí, yo lo he dicho algunas veces, que cuando uno ya tiene un libro y tiene un montoncillo de folios y los cose y los grapa y los ve ya reunidos y tiene ese objeto tan prometedor y tan inquietante que es el manuscrito de un libro, entonces uno siente una gran alegría»⁹².

Fernando Quiñones define la complejidad del género cuento al hacer la afirmación siguiente: «Un libro de relatos requiere un tipo de lector más preparado y atento que una novela, porque le obliga a cambiar de tono, de asunto y de mundos narrativos a

⁹⁰ Véase Ángel Basanta, «El síndrome de Estocolmo», *ABC Cultural*, 11 de marzo de 1989, pág. 7.

⁹¹ Véase Antonio Pereira, «Las otras hojas de Papalaguinda», *La Estafeta Literaria*, n.º 574, 1974, *Pliegos sueltos de la Estafeta*, n.º 69.

⁹² Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., págs. XXIV-XXV.

El género literario «cuento»: teoría cuentística de A. Pereira

las pocas páginas, mientras que una vez hecho el esfuerzo inicial y por más variantes estilísticas o temáticas que interpole luego una novela, el lector ya ha entrado en su propuesta desde el comienzo y llegará hasta el final sin más *incómodos* cambios de rumbo»⁹³.

Si bien consideramos excesiva la postura de Quiñones, éste sugiere una cuestión de interés: la necesidad que impone el género de realizar una lectura atenta y sosegada que nos permita captar en su totalidad el efecto perseguido. Pereira aboga en este sentido por la *lectura de una sentada*:

«Dice Antonio Lago Carballo que en Chile dicen: "El que parpadea, pierde". Lago lo aplica a mis cuentos, con evidente generosidad, alegando que no permiten ni la más momentánea distracción del lector. Ojalá. Un cuento debe leerse de una sentada. Me aterra pensar que a la mitad de un cuento mío suene el teléfono y el lector tenga que levantarse de la silla»⁹⁴.

Sin caer en el extremismo de Quiñones, Antonio Pereira habla también de la necesidad de un lector capacitado para entender y disfrutar de un género que, como es el cuento, está en constante evolución y experimentación. El cuento, por otra parte, se adapta muy bien como género a las necesidades de la vida moderna, apresurada y rápida; dice así Pereira:

«(...) el hombre de hoy tiene tiempo para la lectura extensa. El cuento es intenso pero de menor formato y

⁹³ Fernando Quiñones, «Basta de cuentos», *Las Nuevas Letras*, n° 8, 1988, pág. 66, citado por Santos Alonso, «Poética...», art.cit., pág. 47.

⁹⁴ Antonio Pereira, «Fragmentos», cit., pág. XII.

le permite al lector sumergirse con entradas y salidas de situaciones. Los personajes son más definidos. El cuento necesita a un lector más inteligente y más preparado. Se necesita un lector más cómplice con mayores signos, astucias y trampas»⁹⁵.

Buen conocedor de las diversas corrientes críticas y teórico sutil y perspicaz del género, Antonio Pereira tiene perfectamente delimitados los campos de la teoría y la praxis, y así lo demuestra cuando dice:

«Para mí no han influido en absoluto todas las teorías que yo, naturalmente, he leído y he conocido como simple curiosidad. A mí incluso me sorprende mucho, cuando se habla de mis cuentos, el oír hablar del punto de vista, y del narrador omnisciente y equiscente y deficiente... Todas esas cosas me parecen muy bien, me parecen útiles e iluminadores para los críticos, pero cuando yo escribo no me preocupo en absoluto de esas cosas. Y en cuanto a los críticos me parece muy bien que estudien todos estos aspectos y también esas cosas que tanto les gustan que son las variantes. Hay que tener en cuenta, como decía don Antonio Machado a través de Juan de Mairena, que "los clásicos griegos han existido para que puedan comer los profesores del futuro"»⁹⁶.

Actualmente compagina su labor creativa con una especie de actividad difusora del género mediante su presencia en encuentros y conferencias, a propósito de lo cual dice Pereira:

«El cuento necesita de muchos apoyos y de muchas ayudas y la pura verdad es que, sin yo quererlo, o quizá queriéndolo, no lo sé, pues me he visto metido en una especie de apostolado por el cual aparte de escribir cuentos me dedico mucho a propagar el género y a hacer por el mundo de agitador, en las universida-

⁹⁵ Véase Hugo Colmenares, «Antonio Pereira, de España, evangelista y agitador: "Los cuentos necesitan lectores inteligentes"», *El Nacional*, Caracas, miércoles 3 de febrero de 1993.

⁹⁶ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., págs. XXXIX-XL.

des, en congresos y en todos los sitios a donde me llaman (...). La gente quiere saber, yo no sé si es tanto el interés por leer cuentos como el interés por saber cómo somos estos bichos raros a quienes llaman cuentistas, y ahora mismo son frecuentísimas las reuniones y los congresos sobre el tema, recientemente en Aranjuez, uno dedicado exclusivamente al cuento español, en Segovia acaba de haber un encuentro de escritores castellanos, leoneses y lusitanos sobre la literatura en general, pero yo hice la ponencia del cuento, otro en Tarragona donde también he explicado todas mis teorías e incluso he leído algún cuento»⁹⁷.

Como colofón a este capítulo transcribimos unas breves palabras de Pereira que perfilan el espíritu de este escritor, emprendedor y vitalista:

«El arte del cuento, para mí, en el momento actual es un desafío que me tiene inquieto, buscador, inconformista, crítico,... O sea, joven»⁹⁸.

⁹⁷ Ibidem, págs. XLI-XLII.

⁹⁸ Véase Ángeles Encinar y Anthony Percival, op. cit., pág. 233.

CAPÍTULO III

LOS CUENTOS DE ANTONIO PEREIRA: PANORAMA GENERAL

La obra cuentística de Antonio Pereira, además de extensa, es particularmente valiosa en cuanto a calidad. Nuestra intención en este capítulo es ofrecer una visión global de su narrativa breve. Para ello, y en primer lugar, hemos intentado situar a Pereira dentro del panorama actual del género; lo cual inevitablemente nos ha llevado a cuestionarnos su vinculación con la Generación del 50. Posteriormente hemos hecho un recorrido por lo que hemos denominado su *aventura editorial* dentro del género; para pasar seguidamente a la delimitación de las etapas de su narrativa breve y finalizar con una caracterización general de sus cuentos.

De todos modos, antes de entrar a abordar cada uno de los

citados apartados, resulta imprescindible hacer una relación de su obra como cuentista, la cual presentamos a continuación:

El escritor leonés ha publicado ocho libros de cuentos, de los cuales cinco son *originales*, frente a los otros tres que son *recopilaciones* de relatos aparecidos anteriormente, bien en otro libro, bien en prensa, los cuales recoge en el nuevo volumen con algunos retoques y acompañados en ocasiones de otros relatos nuevos.

Los títulos originales son: *Una ventana a la carretera* (1967); *El ingeniero Balboa y otras historias civiles* (1976); *Los brazos de la i griega* (1982); *El síndrome de Estocolmo* (1988) y *Picassos en el desván* (1991).

En cuanto a las recopilaciones de relatos tenemos: *Historias veniales de amor* (1978), donde recoge los relatos de su primer libro *Una ventana a la carretera* -excepto el cuento titulado «No hay burlas con el honor»- y añade otras nueve historias; *Cuentos para lectores cómplices* (1989), recopilación en la que incluye todos los cuentos de *Los brazos de la i griega* y *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, además de tres de los nuevos relatos de *Historias veniales de amor*, bajo el título de «El hilo de la cometa», y uno de *Una ventana a la carretera*; y finalmente *Relatos de andar por el mundo* (1991), recopilación constituida por diez relatos de *El síndrome de Estocolmo*.

A esta copiosa lista hay que añadir el libro de relatos *Las ciudades de Poniente*, reciente Premio «Torrente Ballester», aún

pendiente de publicación.

Como es habitual en el género, su narrativa breve ha encontrado en las publicaciones periódicas y en las antologías un importante foco de difusión.

Dentro del mundo de la edición periódica Pereira ha publicado algunos de sus cuentos en periódicos y revistas leonesas (*Diario de León, Boletín UCLA, La Candamia,...*), en publicaciones de ámbito nacional (*El País, ABC, Blanco y Negro,...*) y en revistas literarias (*Ínsula, La Estafeta Literaria, Nueva Estafeta, Papeles de Son Armadans, Lucanor,...*).

Por lo que respecta a las antologías, varios han sido los críticos que han incluido en sus compilaciones alguno de sus cuentos; es el caso de Francisco García Pavón, Santos Alonso, Pedro de Miguel, Ángeles Encinar y Anthony Percival -estos dos últimos en edición conjunta-, además de su inclusión en la antología del Premio «Hucha de oro» realizada por la editorial madrileña Magisterio Español y en *El Filandón de S. Pelayo (Crónica de la primera película leonesa)* de José Carlón⁹⁹.

Y ahora ya, sin más dilación, pasemos al desarrollo de los aspectos señalados anteriormente .

⁹⁹ Véase, en este mismo estudio, «Bibliografía consultada».

PEREIRA Y LA GENERACIÓN DEL 50

En la introducción que Ángeles Encinar y Anthony Percival hacen a su reciente antología sobre el cuento contemporáneo español, hablan de cinco generaciones de cuentistas cuyos relatos enriquecen nuestro panorama literario de los últimos cincuenta años: la Generación del 27 (autores nacidos entre 1890 y 1906); la Generación del 36 (autores nacidos entre 1907 y 1922); la Generación del 50 (autores nacidos entre 1923 y 1936); la Generación del 68 (autores nacidos entre 1937 y 1951); y la Generación de jóvenes escritores¹⁰⁰.

Si atendemos a un criterio cronológico Antonio Pereira, por haber nacido en 1923, pertenece a la llamada *Generación del 50*, también denominada *Generación del medio siglo* o *Generación de los niños de la guerra*; no obstante, el propio Pereira discrepa de su inclusión en este grupo:

«Cronológicamente, parece ser, que yo debiera ser de la Generación del 50, a la que en materia de cuentos pertenecen Aldecoa y Medardo Fraile, Meliano Peraile, Jorge Ferrer Vidal, Manuel Pilares, etcétera. Ellos publicaban cuentos cuando yo no había empezado realmente, de manera que el problema mío generacional yo no lo veo claro. Mantengo ahora mismo una gran amistad y una gran admiración por estos escritores de cuentos de la Generación del 50, pero yo he empezado más tarde y quizá llevo camino de terminar más tarde»¹⁰¹.

Ciertamente, Antonio Pereira, en cuanto a fechas de

¹⁰⁰ Ángeles Encinar y Anthony Percival, op. cit., pág. 25.

¹⁰¹ Véase «Anexo I: Entrevista...», pág. XXVI.

publicación, está mucho más cercano a la Generación del 68 que a la Generación del 50; sin embargo, creemos que existen indicios que nos permiten, sino incluirlo en este grupo, sí al menos establecer cierto parentesco entre su obra y la de los demás miembros de dicha promoción.

Hacia mediados de siglo -final de los años cuarenta, comienzo de los cincuenta- se van dando a conocer en España una serie de escritores, marcados todos ellos por haber sufrido, durante su infancia, los infortunios de la Guerra Civil. En el terreno de la narrativa éstos no constituían un conjunto uniforme, sino que más bien se fueron bifurcando en dos tendencias o grupos. Por una parte estaban aquellos que formaban un «"grupo homogéneo de amigos, de formación universitaria, rebelde" (Amorós), pero no politizado -afirma José María Martínez Cachero- y que son los primeros cronológicamente»¹⁰², caso de Jesús Fernández Santos, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio...; por otra parte estaban quienes se caracterizaban «por el *realismo crítico*, que busca una concreta eficacia político-social, de denuncia»¹⁰³, entre los cuales destacan Juan García Hortelano, Jesús López Pacheco, José Manuel Caballero Bonald..., y Juan Goytisolo, éste un poco a caballo entre los dos

¹⁰² José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y 1980: Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985, pág. 172. La cita de Andrés Amorós la toma de Andrés Amorós, «Notas para el estudio de la novela española actual (1939-1968)», en *Vida Hispánica*, XVI, 1968, págs. 7-13.

¹⁰³ Andrés Amorós, art. cit., nota tomada de José María Martínez Cachero, op. cit., pág. 172.

grupos¹⁰⁴. En líneas generales estos escritores tienden al realismo, siempre desde una postura de denuncia y de testimonio; la guerra civil y la posguerra española les marcarán y les unirán generacionalmente «debido a ello acaso -en palabras de Martínez Cachero- eligieran una actitud y cargaran deliberadamente de intención social (...) sus narraciones»¹⁰⁵, hasta el punto de que algunos de ellos «prefieren lo ético a lo estético, anteponen - señala el profesor Martínez Cachero- la política a la literatura y consideran (...) que el arte sólo se justifica si está al servicio de una ideología»¹⁰⁶. Entre estos narradores los habrá que cultiven simultáneamente ambos géneros, y también habrá cuentistas genuinos adscritos a esta generación.

Oscar Barrero, en la introducción que hace a su antología sobre el cuento¹⁰⁷, intenta establecer los paralelismos entre la novela y el cuento cultivados por esta promoción de escritores. A los dos grupos anteriormente diferenciados los denomina, *movimiento neorrealista* y *movimiento socialrealista*, respectivamente, e intenta establecer dentro de la narrativa breve las diferencias, entre ambas oleadas, por el carácter de sus obras. Según Oscar Barrero el movimiento neorrealista planteó el relato «como un giro en el contenido con respecto a lo que caracteriza

¹⁰⁴ Véase José María Martínez Cachero, op. cit., pág. 173.

¹⁰⁵ Ibidem, pág. 174.

¹⁰⁶ Ibidem, pág. 175.

¹⁰⁷ Véase Oscar Barrero Pérez, *El cuento español, 1940-1980*, Madrid, Castalia, 1989, pág. 18-30.

a la literatura narrativa anterior: lo anecdótico, sin más trascendencia que la que el creador consiguiera aportar con su talento, dejaba paso a la expresión de una realidad viva, localizable con sólo caminar por cualquier calle de un pueblo o ciudad española»¹⁰⁸, iniciando así «la incorporación del hombre real, con sus problemas cotidianos a la narrativa española»¹⁰⁹; mientras que el movimiento socialrealista es un «grupo más inconformista que el del neorrealismo»¹¹⁰ y su intención era «convertir la literatura en arma social y hasta política»¹¹¹.

De todos modos, y a pesar de las convergencias entre ambos géneros, debemos partir del hecho de que cada uno es independiente. Lo cierto es que, no obstante, ya se trate de escritores más directamente adscritos al neorrealismo -caso de Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos y Medardo Fraile, entre otros- ya de escritores vinculados al socialrealismo -caso de Armando López Salinas, Jesús López Pacheco y José María Quinto, por citar a algunos de ellos-, los miembros de la Generación del 50 favorecerán el resurgir del cuento, del cual harán «algo distintivo -como dice Santos Sanz Villanueva- de la literatura joven de aquel momento»¹¹². El cuento se convierte en «bandera de un movimiento

¹⁰⁸ Ibidem, pág. 18.

¹⁰⁹ Ibidem, pág. 18.

¹¹⁰ Ibidem, pág. 25.

¹¹¹ Ibidem, pág. 25.

¹¹² Santos Sanz Villanueva, «El cuento de ayer a hoy», *Lucanor*, n.º 6, 1991, pág. 19.

literario»¹¹³ que busca reflejar la sociedad española del momento desde una postura que podríamos denominar *realista-testimonial*; como afirma Medardo Fraile:

«Los cuentos fabulísticos, recreativos o ideáticos -con excepciones antes y después, como siempre- dejan de ser la tónica de la narrativa breve (...). Si Poe vio que con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad¹¹⁴, pocas veces fue este objetivo más claro que en los narradores nacidos de 1915 a 1930 y, con notable intensidad, en la llamada *generación de medio siglo*, la de los niños de la Guerra, que no fueron vencedores ni vencidos (perdedores sí acaso), ni promovieron nada, como los *hombres de la Guerra*. El cuento ahora viene a cuento y el lector está en él no sólo porque conoce lo que le cuentan, sino porque de él se habla y de ningún otro»¹¹⁵.

Oscar Barrero denomina a este periodo *edad de oro del cuento español* y a este propósito añade lo siguiente: «nunca en un mismo siglo, antes o después, alcanzó este género una difusión tan considerable; nunca se valoró (por los creadores, por el lector y también por los editores y responsables de publicaciones periódicas) en tan alto grado; nunca, tampoco, la nómina de cuentistas, permanentes u ocasionales, sería tan nutrida»¹¹⁶.

Efectivamente, durante estos años el género cuento ha llegado a un nivel de madurez que hace que se le dediquen

¹¹³ Ibidem, pág. 19.

¹¹⁴ El autor realza esta frase por ser palabras textuales de E. Allan Poe. Véase Edgar Allan Poe, *Obras en prosa*, Madrid, Universidad de Puerto Rico/Revista de Occidente, 1956, pág. 323.

¹¹⁵ Medardo Fraile, *Cuento español de posguerra*, Madrid, Cátedra, 1986, págs. 23-24.

¹¹⁶ Oscar Barrero Pérez, op. cit. pág. 21.

atenciones hasta el momento inexistentes: aparecen ediciones de cuentos; ven la luz algunas antologías; las publicaciones periódicas prestan su apoyo al género; y también aparecen algunos premios y certámenes que sirven de plataforma a autores de cierto relieve (Premio «Sésamo», Premio «Leopoldo Alas» y Premio «Hucha de Oro»).

El cuento cultivado por los miembros de la Generación del 50 supuso una ruptura con la Generación del 40, hasta el punto de que Santos Sanz Villanueva habla de una *estética propia*¹¹⁷ que afectaría al nivel temático y al nivel formal. En cuanto a los temas, la intención que anima a estos cuentistas es «el testimonio crítico de las formas de vida españolas contemporáneas»¹¹⁸, de manera que los asuntos de sus cuentos serán elegidos en función de su intención primera. Ángeles Encinar y Anthony Percival subrayan la pluralidad temática: «hay cuentos rurales, urbanos, cuentos sobre capitales y aldeas, sobre mujeres y hombres, niños y viejos, pobres y acomodados, obreros, campesinos, oprimidos, inválidos, horteras, progres, cuentos sobre la experiencia en el extranjero y, por contraste, sobre temas castizos como el flamenco, cuentos sobre creadores artísticos y progres, cuentos de psicología sencilla y con densas complicaciones psíquicas, cuentos de lenguaje cultísimo y en lenguaje

¹¹⁷ Santos Sanz Villanueva, art. cit., pág. 20.

¹¹⁸ Ibidem, pág. 20.

dialectal»¹¹⁹. Por lo que se refiere a la forma, «la cuentística del medio siglo da un golpe de gracia al fundamento argumental del relato precedente. Los relatos, ahora, se alejan de la ficción que condensa una historia completa. La sustituyen, en cambio, por un trozo de vida, por un fragmento que acaso no tiene comienzo ni necesita final, en el sentido de desenlace. No faltan los relatos argumentales pero poco a poco se van imponiendo esas historias en las que podríamos decir que no pasa nada o casi nada»¹²⁰.

Entre los creadores de cuentos miembros de esta generación, algunos alcanzarán prestigio, fundamentalmente, como novelistas -Juan Benet, Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano, Ana María Matute, Jesús López Pacheco, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo y Rafael Sánchez Ferlosio, entre otros-, pero aparte están aquellos que, o bien se han dedicado con exclusividad al cuento, o simplemente han destacado más en este último género -Ricardo Doménech, Medardo Fraile, Félix Grande, Lauro Olmo, Manuel Pilares, Ignacio Aldecoa, Carlos Edmundo de Ory y Meliano Peraile, por citar a algunos de ellos-¹²¹.

El caso de Antonio Pereira no es tan claro como el de los arriba citados y prueba de ello es la variedad de opiniones a la hora de incluirlo o no en este grupo generacional. Críticos como

¹¹⁹ Ángeles Encinar y Anthoy Percival, op. cit., pág. 30.

¹²⁰ Santos Sanz Villanueva, art. cit., pág.21.

¹²¹ Ibidem, págs. 19-20.

Santos Sanz Villanueva¹²² y Ramón Jiménez Madrid¹²³ lo incluyen sin ninguna duda aparente dentro de la Generación del medio siglo; otros estudiosos, sin embargo, no le ubican definitivamente dentro de ningún grupo, caso de García Pavón, Ángeles Encinar y Anthony Percival, y Oscar Barrero.

Desde nuestro punto de vista lo más acertado en el caso de Antonio Pereira, es hablar, por un lado, de cercanía a la Generación del medio siglo y, por otro lado, de *individualidad*.

Cuando estalla la Guerra Civil, Pereira era un niño de trece años y, en cierta medida, el enfrentamiento fratricida, también le marcó. Esto hace que generacionalmente sea uno de los niños de la guerra, y que por consiguiente guarde cierta relación con la Generación del 50. La tragedia de una guerra de tres años y, posteriormente, las vicisitudes atravesadas durante la posguerra, se hacen presentes en algunos de sus cuentos, al igual que ocurre en algunos relatos de sus coetáneos; no obstante, la experiencia de estos años nunca llegará a tener en Pereira tanta importancia como para dar a la guerra y a la posguerra categoría de temas nucleares de forma reiterativa, sino que, generalmente, son marcos en los que se desarrolla la trama de sus narraciones. Por otro lado, los cuentos de Antonio Pereira tienden más a lo individual que a lo colectivo, a lo personal que a lo social; de manera que, si bien en sus relatos hay una importante carga de

¹²² Ibidem, pág. 20.

¹²³ Véase Ramón Jiménez Madrid, «Tres generaciones frente al cuento (1975-1990)», *Lucanor*, n.º 6, 1991, pág. 65.

crítica social, ésta es muy sutil y nunca desemboca en lo que habitualmente se entiende por *literatura de denuncia*, ni social ni política. En este sentido, difiere de alguna manera de la Generación de los niños de la guerra, donde no es infrecuente tropezarse con relatos de denuncia social y política.

Además, la obra cuentística de Antonio Pereira ve la luz tardíamente, respecto de los miembros del grupo del 50, y tampoco tenemos noticia de que el escritor hubiera mantenido relaciones personales con ellos en sus comienzos. Sin embargo, a pesar de todo, creemos que estéticamente pueden establecerse algunas conexiones que acercan, en alguna medida, a Pereira a este grupo.

Oscar Barrero asegura que «era la facilidad que el género cuentístico ofrece para captar la instantaneidad cotidiana la que sedujo a esta joven generación»¹²⁴. Y si hay algo que envuelva los relatos de Pereira es precisamente un halo de *cotidianeidad* más aún, de *humanidad*; ya lo decía Medardo Fraile: «(...) milito en lo *humano*, antes que en lo *social* (...)»¹²⁵, palabras que muy bien podría hacer suyas Antonio Pereira. No obstante, formalmente la narrativa breve de Pereira tiende a la condensación, y no tanto a la instantaneidad como a la sencillez de la trama - excepto en sus cuentos experimentalistas-, tratándose generalmente de relatos lineales que desembocan en desenlaces que, si bien comienzan siendo generalmente cerrados en sus primeros

¹²⁴ Oscar Barrero Pérez, op. cit., pág. 22.

¹²⁵ Medardo Fraile, *El Ciervo*, n° 96, junio de 1961, pág. 15, citado por Oscar Barrero Pérez, op.cit., pág. 223.

cuentos, enseguida tenderán a tornarse abiertos la mayoría de las veces y de manera más habitual en sus últimos libros de cuentos. En este punto también coincide con los miembros del 50, ya que como afirma Medardo Fraile:

«Entre las características, muy consecuentes, de estos relatos -empeño ético, lenguaje coloquial, pasividad denunciadora en tantos personajes, testimonio social o situaciones existenciales-, quizá la más conmovedora y expresiva sea la del final abierto, que deja un regusto de melancolía y esperanza, de carencia o pérdida; es preciso cooperar con el autor, continuar cavilando o sintiendo: hacer algo. Y es obvio, por supuesto, que lo que se narra está en pie y puede repetirse; la danza sigue, el cuento no ha terminado todavía. Y los finales posibles esperan»¹²⁶.

No vemos claro en Pereira, sin embargo, el empeño ético del que habla Fraile -aunque sí hay en ocasiones cierto tono moralizante en varios de sus cuentos, especialmente en algunos de los primeros-, ni tampoco la pasividad denunciadora y menos aún situaciones existenciales.

Antonio Pereira tiende en su obra hacia la creación individualizada. Su evolución en el género no está adscrita a ningún grupo determinado, sino que la indagación del escritor en el género irá configurando su personalísima identidad como cuentista. En este sentido Pereira cultivará el relato costumbrista y experimentalista, tanteando las posibilidades del género; ampliará sus universos narrativos desde el provincianismo hasta el cosmopolitismo; hará del propio relato una reflexión

¹²⁶ Medardo Fraile, *Cuento español...*, op. cit., pág. 23-24. El realce tipográfico es del autor.

sobre el género cuentístico; descubrirá el secreto de lo metaliterario y del autobiografismo dentro del cuento, perfeccionará los recursos del humor y de la ironía; se acercará al realismo mágico...; pero todo ello no dejará de ser una experiencia individual e incierta. Así nos lo da a entender el autor al intentar establecer las etapas de su obra cuentística:

«Quizá pudiera hablarse de una etapa primera que es *Una ventana a la carretera*, la cual supone el mayor grado de inocencia del narrador -es una manera de hablar-. Después hay otra etapa que es la que entra un poco en ese experimentalismo que está representado por *El ingeniero Balboa*. Pero luego yo creo que, sin desdeñar diversidad de procedimientos, se regresa a la sencillez como puede ser en *Los brazos de la i griega*, en *El síndrome de Estocolmo* y en *Picassos en el desván*. Y tengo, no sé por qué, el presentimiento de que puede establecerse un círculo que se cierre volviendo a la inocencia más extrema»¹²⁷.

No obstante, lo que no deja de admitir Pereira es la influencia de diversos cultivadores del género en sus cuentos, caso de Maupassant, Chéjov y especialmente Leónidas Andreiev¹²⁸; sin olvidar a Borges y a Álvaro Cunqueiro, en cuya línea dice entender él la narrativa¹²⁹.

¹²⁷ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. XXXV.

¹²⁸ Véase Hugo Colmenares, art. cit..

¹²⁹ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., págs. XXVI-XXVII.

AVENTURA EDITORIAL

Antes de ocuparnos directamente de los cuentos de Antonio Pereira consideramos oportuno acercarnos en cierta medida a lo que fue la aventura editorial de Pereira, pues, tratándose de un género tan poco favorecido, no deja de ser interesante conocer cómo se fue abriendo camino Pereira en el mundo editorial.

Publica su primer cuento el 23 de diciembre de 1957 en el *Diario de León* bajo el título de «Cuento de Nochebuena». De estos inicios comenta Pereira lo siguiente:

«El primero apareció en mi ciudad provinciana, uno de esos días de Navidad en que se ablanda hasta el corazón de los directores de los periódicos»¹³⁰.

Pero tuvo que esperar Pereira hasta los años sesenta para que se le fueran abriendo las puertas en el terreno de la publicación periódica. Comienza a publicar en *La Estafeta Literaria* en el año 65 y lo hace con el cuento titulado «La crápula»; a este relato seguirán otros en la misma revista durante esta década. Recuerda el cuentista con cierta emoción estos primeros pasos:

«Fue hermoso y alentador. Te ponían ilustraciones de Tauler o de Mingote y además te giraban unas pesetas»¹³¹.

¹³⁰ Véase «Repertorio de los cuentos de Antonio Pereira», *Lucanor*, n.º 2, 1988, pág. 69.

¹³¹ *Ibidem*, pág. 65-70.

En el año 1966, y animado por su amigo y paisano Ramón Carnicer puso título a una serie de relatos de los que iban dejándose ver por diversas publicaciones periódicas, y envió el manuscrito al Premio «Leopoldo Alas», uno de los más prestigiosos premios del momento¹³². Aquel conjunto de narraciones reunidas bajo el título de *Una ventana a la carretera* obtuvo el galardón -duodécimo Premio «Leopoldo Alas»-, venciendo por seis votos a uno al otro finalista, Genaro Compañ, un escritor con cierto reconocimiento, que ya había publicado en la colección «Leopoldo Alas» -nacida a partir de la fundación del premio- un libro en el que recogía un relato titulado «¿Conoce usted a Hans?», que había sido ganador del premio al mejor cuento en el año 1958-pues dentro de este mismo certamen, concebido especialmente para libros de cuentos, también había un galardón para el mejor relato individual-¹³³. Como consecuencia del premio, el libro fue publicado, tal y como establecían las bases del concurso, ya en el año 1967 en la editorial barcelonesa Rocas, en la colección «Leopoldo Alas», nº 37, creadas ambas con el único objeto de publicar los libros premiados. Esteban Padrós, fraguador del premio junto con Enrique Badosa, y secretario del mismo, califica

¹³² Este premio se funda -al igual que el Premio «Sésamo»- en el año 1955 y se suspende el año 1969, para volver a aparecer afortunadamente en el año 1992. Véase «Reaparece el premio "Leopoldo Alas" tras 22 años de ausencia», *La Nueva España*, 2 de marzo de 1992. Véase también Esteban Padrós de Palacios, «Breve historia del premio "Leopoldo Alas"», *Lucanor*, nº 1, mayo de 1988, págs. 61-88. Citado por Joseluís González, *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992, pág. 156-173.

¹³³ Véase Esteban Padrós de Palacios, art. cit., citado por Joseluís González, op. cit., pág. 168.

el volumen como un «libro muy maduro literariamente»¹³⁴. Pereira nos lo cuenta con estas palabras:

«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 hoja con *Una ventana a la carretera*. El manuscrito ganó el Premio Leopoldo Alas y se convirtió en un libro impreso»¹³⁵.

De manera que la salida de su primer libro fue mucho más fácil de lo que pudiera augurarse en el género, lo cual evidentemente encendió los ánimos del novel escritor, como él mismo reconoce:

«(...) era darme muchos ánimos. Realmente era mi primera aventura en el aspecto del cuento, el premio, por otra parte tenía cierto prestigio, lo habían recibido escritores de cuentos, gente notable como mi paisano Ramón Carnicer, de Villafranca, como Jorge Ferrer Vidal, como un tal Mario Vargas, que era el que hoy conocemos todos como Mario Vargas Llosa. Y luego la crítica también fue favorable -salvo alguna, que también las hubo adversas- de manera que eso supuso para mí un afianzamiento»¹³⁶.

No obstante las cosas no fueron siempre tan fáciles para Pereira en el terreno de la narrativa breve como la publicación de su primer libro, hasta el punto de que en una ocasión traicionó, en cierta medida, su quehacer literario al acondicio-

¹³⁴ Ibidem, pág. 168.

¹³⁵ Véase «Repertorio...», art. cit., pág. 70.

¹³⁶ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., págs. XXX-XXXI.

nar un conjunto de relatos en forma novelística, debido a los problemas editoriales. Así en el año 1973 sale a la luz *La costa de los fuegos tardíos* en Plaza y Janés. Nos lo cuenta el propio autor:

«(...) no es cierto que yo lo haya tenido siempre fácil para publicar, de eso nada. Incluso he tenido que sacrificar la verdadera condición de una obra para atenerme a exigencias editoriales. Me explicaré: una novela mía que se vendió y publicó como tal, *La costa de los fuegos tardíos*, podría considerarse más bien una colección de relatos, que si se hubiera titulado *Relatos de la costa* o *Relatos del Sur* hubiera sido más fiel a los propósitos de autor: Si escribías una novela podían publicártela antes o después. Pero si entregabas un libro de cuentos había editores que ni se molestaban en leerlo»¹³⁷.

Hasta que se edite su segundo libro la narrativa breve de Antonio Pereira se difundirá fundamentalmente a través de revistas, entre las que destaca *La Estafeta Literaria*.

Su segundo libro de cuentos sale a la luz en 1976, esta vez en la editorial Noega de Gijón, en el n.º 175 de la colección «Novelas y Cuentos», se trata de *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*. El origen de este libro está en un conjunto más amplio de relatos como el propio autor nos cuenta:

«Tenía yo un conjunto de relatos y lo presenté apresuradamente al concurso *Novelas y cuentos*, bajo el título *Matar la mosca cuando empieza*. Y no salió adelante. Pero no hay mal que por bien no venga. Esto me ha pasado más veces, sacar fruto de la contrariedad. Seguí trabajando en esta obra, los diez o doce

¹³⁷ Véase Jaime Torcida Álvarez, «La voz del hombre de un país de transición: conversación con Antonio Pereira», *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León*, 24 de febrero de 1991, pág. II.

cuentos los reduje a cuatro "historias civiles". Y creo que el resultado no fue desdeñable»¹³⁸.

Y después de publicar en la editorial asturiana repite, en el año 1978, en la editorial Plaza y Janés, de prestigio nacional, que le saca a la luz, y esta vez sin ninguna cortapisa, su tercer libro, *Historias veniales de amor*, obra de carácter compilador que incluye también relatos nuevos. Pero no todo fueron alegrías con esta edición, también hubo algún disgusto, justificado sin duda, pues la ilustración de la portada parecía más apropiada para una novela rosa. Pereira nos lo cuenta con estas palabras:

«Poco después me aceptó Plaza y Janés *Historias veniales de amor*: prestigio editorial, un texto en el que no recuerdo una errata...!pero la ilustración de la cubierta! Lloré»¹³⁹.

Cuatro años más tarde, *Los brazos de la i griega*, su tercer libro de cuentos, sale al mercado gracias nuevamente a la editorial asturiana Noega, en una colección nueva, «Los libros de la caja oscura», en el nº 6; Pereira lo comenta:

«*Los brazos de la i griega* fue publicado por Noega en su colección La Caja Oscura, que con más entusiasmo que posibles se iniciaba entonces»¹⁴⁰.

No obstante, en el terreno editorial merecen especial

¹³⁸ Ibidem, pág. III.

¹³⁹ Véase «Repertorio...», art. cit., pág.71.

¹⁴⁰ Ibidem, pág. 71.

atención las ediciones que la madrileña Mondadori hace de *El síndrome de Estocolmo* -nº 8 de la colección «Rectángulos»- y de *Picassos en el desván* -colección «Narrativa Mondadori»-. Se trata de dos ediciones de 1988 y 1991, respectivamente, muy cuidadas, tanto en el fondo como en la forma; ediciones que han propiciado más ventas y con las que, en definitiva, el escritor está muy satisfecho:

«En cuanto a mi producción de cuentos yo creo que hay un momento de inflexión que mejora mucho mi posición editorial y de ventas cuando publico en «Mondadori» *El síndrome de Estocolmo*, que obtiene el «Premio Fastenrath» de la Academia, y ya después *Picassos en el desván*, también de Mondadori»¹⁴¹.

Como vemos, según se va afianzando Pereira como cuentista de renombre dentro de nuestro panorama literario, la cuestión editorial se le va haciendo más sencilla. Para el autor el hecho definitivo de su expansión editorial lo supone el publicar en el año 1989 en la colección «Austral» de la editorial madrileña Espasa-Calpe, en el nº 101, su libro *Cuentos para lectores cómplices*, de carácter recopilador. Transcribimos sus palabras a propósito de ello:

«Pero sobre todo quizás la mayor expansión en la materia de los cuentos, la mayor expansión editorial, lo supone el hecho de que haya sido incluido en la colección «Austral» mi libro *Cuentos para lectores cómplices*, esa colección casi mítica que todos soñamos tenerla completa»¹⁴².

¹⁴¹ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. XVII.

¹⁴² Ibidem, págs. XVII-XVII.

Relatos de andar por el mundo su último libro es también una recopilación que en esta ocasión publica el diario *El Sol* en su colección «Biblioteca de *El Sol*», y que sale a la luz en 1991.

Como vemos, Antonio Pereira es amigo de hacer recopilaciones con sus cuentos, lo cual le permite corregir insistentemente -tarea que como hemos visto es muy de su gusto-, siempre en busca de una mayor precisión y, en definitiva, de una mayor perfección. Dichas recopilaciones favorecen el que su obra permanezca siempre viva y en constante movimiento -aunque no sea intencionadamente, como el propio Pereira nos ha confirmado¹⁴³-, puesto que sus primeros relatos nunca quedan en el olvido, sino que reaparecen acompañados de otros, siempre puntualizados y retocados, siempre nuevos.

El prestigio, el reconocimiento público, viene también favorecido dentro de este género literario por la aparición del autor en antologías de cuentos. La primera antología en la que, según nuestras noticias, aparece un relato de Pereira data del año 1969 y lleva por título *Los mejores cuentos: Antología del Premio Hucha de Oro*, edición a cargo de la editorial madrileña Magisterio Español. La razón de su inclusión tiene que ver con el hecho de que en el año 1967 Antonio Pereira había sido finalista del Premio «Hucha de Oro», convocado por la Confederación Española de Cajas de Ahorros -premio de elevada dotación económica y cuya

¹⁴³ Ibidem, pág. XXXIV.

primera edición es del año 66-¹⁴⁴. Como finalista del certamen, por su cuento «Un Quijote junto a la vía»¹⁴⁵- cuyo tono moralizante iba muy acorde con la ejemplaridad, que en un principio el jurado consideraba meritoria-, recibirá el galardón «Hucha de Plata» y su cuento será publicado dos años más tarde en dicha antología. El cuento premiado lo incluirá más tarde en su libro *Historias veniales de amor*.

García Pavón saca a la luz en 1984 el volumen segundo de su *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1966-1980)*, y junto a los mejores cuentistas del momento, sitúa a Antonio Pereira con el cuento titulado «Charly», perteneciente a su libro *Los brazos de la i griega*¹⁴⁶.

En ese mismo año 1984 aparecerá su cuento «Las peras de Dios» en una antología un tanto especial, pues se trata de *EL Filandón de S. Pelayo*, que es una crónica, como la llama su autor José Carlón, de la película homónima -ya mencionada anteriormente-, hecha a partir de relatos de varios autores, entre los que se encuentra uno de Pereira¹⁴⁷.

Dos años más tarde Santos Alonso le incluye en dos antologías

¹⁴⁴ Véase Joseluís González, op. cit., pág. 201.

¹⁴⁵ Véase Antonio Pereira, «Un quiote junto a la vía», en AA.VV., *Los mejores cuentos: Antología del Premio Hucha de Oro*, Madrid, Magisterio Español, 1969, págs. 121-125.

¹⁴⁶ Véase Antonio Pereira, «Charly», en Francisco García Pavón, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, tom. II, Madrid, Gredos, 1984, págs. 101-108.

¹⁴⁷ Véase José Carlón, op. cit., págs. 101-108.

as: *Literatura leonesa actual. Estudio y antología*, donde aparece su cuento «El pozo encerrado» de *Los brazos de la i griega* acompañado de una selección de poemas¹⁴⁸; y *Figuraciones*, donde aparece un cuento no incluido en libro, «El beso transparente», antecedente del titulado «La hija del general», perteneciente a *El síndrome de Estocolmo*¹⁴⁹.

Por último, recientemente aparece Antonio Pereira en una antología hecha por Ángeles Encinar y Anthony Percival; nos referimos a la titulada *Cuento español contemporáneo*, donde se recoge un relato del autor perteneciente a *Picassos en el desván*, «La barbera alemana»¹⁵⁰.

ETAPAS

Al margen de las recopilaciones -puesto que los cambios que éstas suponen afectan al terreno de la expresión y la depuración lingüística, conservando inalterable el fluir de la acción, y por tanto, el sentido de los relatos; y que aún cuando se añade algún cuento es siempre en la línea de los que les acompañan- la obra

¹⁴⁸ Véase Antonio Pereira, «El pozo encerrado» en Santos Alonso, *Literatura leonesa ...*, op. cit., pág. 123-127.

¹⁴⁹ Véase Antonio Pereira, «El beso transparente», en Santos Alonso, *Figuraciones*, León, Diputación Provincial de León, 1986, col. Breviarios de la Calle del Pez, n.º 11, págs. 187-197.

¹⁵⁰ Véase Antonio Pereira, «La barbera alemana», en Ángeles Encinar y Anthony Percival, op. cit., págs. 235-241.

cuentística de Antonio Pereira puede dividirse, a nuestro modo de ver en tres etapas atendiendo a un doble criterio temático-formal. Pasamos ahora a ofrecer una caracterización de las mismas en líneas generales.

I. Primera etapa: *Una ventana a la carretera* (1967).

Los primeros cuentos de Antonio Pereira, agrupados en *Una ventana a la carretera*, son narraciones realistas en las que personajes y ambiente proceden de nuestro entorno más inmediato.

Son historias cotidianas cuyo verdadero protagonista es el hombre, con sus defectos y virtudes, deseos y miedos, oscilando temáticamente entre tres vertientes fundamentales: las pasiones humanas de carácter sentimental, la actividad comercial y mercantil y la moralidad.

Cargados de humanidad y de ternura, nos encontramos ante un conjunto de relatos cuyas sencillas tramas transcurren en mundos provincianos, generalmente de la geografía gallego-leonesa, muy cercana al autor y a su experiencia vital.

Estructuralmente estas narraciones responden al esquema tradicional de comienzo, nudo y desenlace, predominando los finales cerrados sobre los abiertos.

El humorismo irónico es el recurso esencial de estos cuentos, caracterizados por la sencillez y claridad narrativa, por el lenguaje depurado que oscila entre lo popular y lo

poético.

Junto al humorismo irónico encontramos, ya en estos primeros relatos, otro elemento que se proyectará a lo largo de toda su obra: el erotismo.

Predominando la narración en tercera persona, estos relatos nos descubren el discurrir diario de la existencia humana tras la tradicional presentación de las acciones, razón por la que podemos calificarlos, en un sentido lato, de costumbristas y hablar, pues, de la primera etapa de Antonio Pereira como etapa costumbrista.

II. Segunda etapa: *El ingeniero Balboa y otras historias civiles (1976)*.

Los relatos que constituyen *El ingeniero Balboa y otras historias civiles* suponen una verdadera inflexión en la obra cuentística de Antonio Pereira.

Se trata de cuatro relatos extensos de marcado carácter experimentalista, que deben asociarse en cierta medida con la tendencia experimentalista de nuestra narrativa en la década que va de los años sesenta a los setenta.

Del relato costumbrista de la anterior etapa pasamos a un relato de gran complejidad formal, manteniéndose, no obstante, la misma línea en cuanto a materia narrativa.

Los personajes de estos cuentos serán protagonistas de

historias civiles cargadas de humanismo y, nuevamente, de cierta ternura. El mundo rural y el urbano se entrecruzan en este libro que, sin perder la frescura que da el autobiografismo o la realidad inmediata observada, evoluciona hacia cierto cosmopolitismo. No obstante, al hombre siguen preocupándole las mismas cosas, ya sea en Villafranca o en París, y por ello temáticamente lo humano sigue siendo elemento esencial.

El narrador es, en la mayor parte de los relatos, protagonista de los hechos que narra; este cambio en la voz narrativa supone una variación importante respecto de la etapa anterior. Pero lo verdaderamente distintivo de estos cuentos estriba en la complejidad formal de los mismos: el juego espacio-tiempo, el empleo de la técnica de las *cajas chinas*, el relieve que se le otorga a la distinción tipográfica de las palabras y la renuncia en el texto a las distinciones dialogísticas, son algunos de los recursos empleados. En estos cuentos el autor alcanza verdaderos logros en las técnicas del desenlace abierto y sorprendente; al lado de la complicación formal, el humorismo irónico y el erotismo siguen haciendo acto de presencia.

El poeta que Antonio Pereira lleva dentro no deja de aflorar en estos cuentos caracterizados por la belleza expresiva, con la intercalación, en ocasiones, de fragmentos poéticos.

Este tipo de narraciones exigen una lectura atenta y en cierta medida cómplice, puesto que la opacidad es una característica esencial de estos cuentos, a los cuales hemos convenido en

agrupar bajo la denominación de *etapa experimentalista*.

III. Tercera etapa: *Los brazos de la i griega* (1982), *El síndrome de Estocolmo* (1988) y *Picassos en el desván* (1991).

Los relatos de *Los brazos de la i griega* se desprenden de la opacidad y complejidad técnica propias de la etapa anterior, cuyos recursos, dicho sea de paso, no volverá a emplear el autor en su obra cuentística de una forma tan insistente.

Con las narraciones de este libro se produce un salto cualitativo -ya anunciado en la etapa anterior- del mundo provinciano hacia el cosmopolitismo, lo cual supone cambios en varios niveles narrativos: motivos temáticos, personajes y ambientes. De todas maneras, el autor no llega nunca a abandonar del todo los ambientes provincianos, como se deduce de algunas narraciones rurales, en las que no falta el elemento autobiográfico.

Sigue tratándose, no obstante, de historias civiles cargadas de erotismo bajo el tono del humorismo irónico. La anécdota diaria y las sorpresas de lo cotidiano siguen siendo la esencia de unos relatos con variedad de escenarios -Marruecos, Nepal, Brasil, Italia,...-. Pereira lleva su experiencia viajera a sus narraciones y lo hace mediante la voz narrativa, generalmente, del protagonista o del testigo. A veces la verosimilitud de esos mundos nuevos se acrecienta con el empleo del idioma autóctono ya sea el francés, el nepalés, el portugués o el italiano.

Misterio y sugerencia, e incluso en ocasiones una tímida fantasía, salpican un conjunto de relatos sustentados en gran parte sobre el recurso del equívoco, con tendencia, por lo tanto, al desenlace sorpresivo.

Las acciones tienden a la linealidad, ausente de los experimentalismos anteriores. Los cuentos son narraciones de acción, trama y personajes bien perfilados. No obstante, en este libro hace ya una incursión en el relato brevísimo, relampagueante, en cuyo cultivo insistirá en obras posteriores.

Entre este libro y los dos restantes *El síndrome de Estocolmo* y *Picassos en el desván*, hay importantes afinidades que nos hacen considerarlos dentro de esta misma etapa, a la que, por su depuración formal y por su perfeccionamiento en el tratamiento temático, hemos decidido denominar *etapa de madurez*.

Tanto los relatos de *El síndrome de Estocolmo*, como los de *Picassos en el desván*, siguen abordando temas cotidianos, aunque a veces las historias que se relatan en ellos tengan algo de misteriosas o fantásticas; formalmente tienden generalmente a la linealidad expositiva, ausente de los experimentalismos propios de la etapa anterior.

Con *El síndrome de Estocolmo* el autor se decanta por las acciones en lugares lejanos, a veces exóticos, desde Puerto Rico hasta Moscú, pero sin dejar de ser fiel al provincialismo que le caracteriza y que suele corresponderse con el noroeste peninsular.

Misterio, fantasía, erotismo, humor y sorpresa son rasgos característicos de estos cuentos, los cuales destacan, no sólo por su carácter cosmopolita, sino también por su tendencia culturizadora, dadas las constantes alusiones al mundo de la literatura, la pintura y la música, y a sus protagonistas, los cultivadores de estos géneros.

Todos estos signos que hemos señalado se dan en mayor o menor proporción en *Picassos en el desván*, un conjunto de relatos en los que se alternan el cosmopolitismo de los cuentos con el provincialismo, con una vuelta a las raíces más marcada.

En ellos pasamos al predominio del narrador omnisciente, dispuesto siempre a sorprender al lector o a seducirle con el tono erótico de sus relatos.

El recurso de lo metaliterario y el culturalismo siguen haciendo aparición en este conjunto, pero en esta ocasión destaca cierto experimentalismo consistente en jugar con la extensión de los relatos, decantándose en cierto modo hacia los relatos brevísimos, que sugieren un importante adelgazamiento a todos los niveles, hasta el punto de limitarse el cuento a unas pocas líneas solamente; estos relatos son fogonazos cargados de contenido emocional que los acercan al poema lírico.

Concisión, depuración y precisión lingüística son también rasgos aplicables a todos los libros de esta etapa, en la cual Pereira se nos descubre como un autor verdaderamente preocupado por indagar en los nuevos cauces del género.

Como punto final a este capítulo, quisiéramos traer a colación unas palabras de Antonio Pereira que nos anuncian el cierre de esta última etapa y la apertura de una nueva con un libro, aún inédito, *Las ciudades de Poniente*, de cuya lectura esperamos disfrutar muy pronto:

«(...) son historias, no cosmopolitas en este caso en general, y sí de este mundo, de este territorio que yo mismo me creo y que no es exactamente Galicia, sino que es la Galicia de Cunqueiro y de Prisciliano, la Asturias de Clarín, la Sanabria de *San Manuel bueno mártir*, la maragatería de la escuela de Astorga, y León hasta llegar, para que quede incluida la catedral, hasta el Duero, con capitalidad naturalmente en El Bierzo y en Villafranca»¹⁵¹.

¹⁵¹ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. XXXVII.

CAPÍTULO IV

PRIMERAS ETAPAS CUENTÍSTICAS DE ANTONIO PEREIRA

La intención que anima las páginas que ofrecemos a continuación es profundizar un poco más en las dos primeras etapas de la obra cuentística de Antonio Pereira, anteriormente caracterizadas de modo general.

ESTUDIO DE CADA ETAPA

I. LA ETAPA COSTUMBRISTA.

El primer libro de Antonio Pereira, *Una ventana a la*

carretera (1967), constituye -como ya señalábamos en el anterior capítulo- la primera etapa dentro de la narrativa breve del escritor berciano: **la etapa costumbrista.**

Una ventana a la carretera es un conjunto de dieciséis cuentos cuya calidad viene acreditada por haber recibido el Premio «Leopoldo Alas» en el año 1967. Su salida a la luz a fines de los años sesenta, fue aplaudida por la crítica y en aquel entonces se dijeron, del autor y de sus relatos, cosas como:

«Ha sacado su corazón y su vida a pasear por cuanto recorre la médula de la pequeña ciudad; ha hecho testimonio de las situaciones más cualificadas en el diario vivir y existir de su recinto cotidiano»¹⁵².

«Una serie de estampas... de esa literatura de honda raigambre tradicional recogida por los pueblos y las tierras de España»¹⁵³.

«Entre la epopeya y la anécdota, la etapa costumbrista y el actualismo social»¹⁵⁴.

Efectivamente, en su primer libro reúne el autor una serie de relatos de **carácter realista y tono costumbrista** de los cuales podemos afirmar que están «insertos en la mejor tradición del

¹⁵² Ramón González Alegre, *El Correo Gallego*, 2 de febrero de 1968, pág. 14, nota tomada de Santos Alonso, «Los cuentos de Antonio Pereira», *Lucanor*, n.º 2, 1988, pág. 50.

¹⁵³ Rafael Conte, *Informaciones*, 10 de febrero de 1968, pág. 4, nota tomada de Santos Alonso, «Los cuentos...», art. cit., pág. 50.

¹⁵⁴ Dámaso Santos, *Pueblo*, 19 de abril de 1968, pág. 38, nota tomada de Santos Alonso, «Los cuentos...», art. cit., pág. 50.

cuento español»¹⁵⁵.

El propio título ya es en sí mismo un acierto, pues en él se plasma claramente la intención del autor. «Una ventana a la carretera», nos remite metafóricamente a una realidad cercana, inmediata: una «mirada alrededor» -como bien dice Santos Alonso¹⁵⁶-, a través de una abertura por la que observar los caminos, las calles transitadas por sus gentes, por los coches y los carros; una mirada a través de una ventana desde la que se ve con claridad el acontecer de lo cotidiano. Según Santos Alonso *Una ventana a la carretera*, «alude ya desde el título a una especie de observatorio particular de la vida ciudadana, de la relación social y del devenir cotidiano a través de muy peculiares personajes»¹⁵⁷.

El título del libro funciona, pues, en cierta medida como elemento de arranque, condicionando nuestras expectativas como lectores y despertando nuestro interés, dado su carácter ambiguo y metafórico. Dichas expectativas se irán confirmando o matizando con la lectura del primero de los relatos, del cual toma el cuentista el título para encabezar el volumen de cuentos; y su lectura deshace dicha ambigüedad y parece desvelar tímidamente la intención del autor con el conjunto, tal y como corroborarán el resto de los cuentos.

¹⁵⁵ Santos Alonso, «Antonio Pereira...», art. cit., pág. IV.

¹⁵⁶ Santos Alonso, «Los cuentos...», art. cit., pág. IV.

¹⁵⁷ Santos Alonso, «Antonio Pereira...», art. cit., pág. IV.

El cuento «Una ventana a la carretera»¹⁵⁸ narra un hito trascendente en la monótona vida de Desiderio, un hombre joven de unos treinta años que vive recogido desde su niñez en un convento de una pequeña ciudad provinciana, donde hace las veces de criado. Siro, como comúnmente le llaman, vive resignado con su suerte entre los muros del convento, rebosantes de espiritualidad y recogimiento, y sólo sale fuera para desempeñar alguna tarea como demandero o sastre. Sus contactos con el mundo exterior se limitaban a los momentos en que, desde el patio del convento, oía el discurrir de la vida de las gentes, y a las ocasiones en que, tras las celosías, podía observar la marcha de la existencia. Los siguientes fragmentos confirman lo dicho:

«El patio del convento era un cuadrilátero recatado y casi silencioso; el rumor confuso de los carros y de algún coche, colándose con sordina desde la calle (que era también carretera de tercer orden), aún hacía más patente la calma del recinto».

«Alguna de estas celosías dejaba ver, no obstante, un trozo de carretera por donde sonaba el palpar del pueblo».

Desiderio era feliz en su ignorancia de la vida. Algunas veces le acechaban deseos impuros que hubiera deseado saciar, y también le hubiera gustado coser más y remendar menos; pero lo que de verdad ansiaba era «un cuarto con ventana a la carretera»:

«Le hubiera gustado habitar al exterior, no frente a la soledad de las huertas, aún acentuada en la noche

¹⁵⁸ Con el objeto de que la exposición argumental de los relatos quede suficientemente matizada, en algunas ocasiones recurriremos a fragmentos o frases de los propios textos literarios, destacándolo tipográficamente en cada caso.

por el rumor tenebroso del río (...). Vivir hacia la carretera era vivir a salvo. Para atrás, en cambio, Desiderio sentía la soledad y el miedo».

El joven es invitado a un bautizo en Valdeperón, un pueblo cercano, a donde irá en representación del cura y de la congregación. Al llegar al pueblo es recibido y tratado con distinción; disfrutará de la comida y el vino, y también de mirar a Rosinda, una guapa y frescachona moza, que esa misma tarde le seducirá y le descubrirá un mundo de placer totalmente desconocido para él. Aquel día Siro regresó al convento con el pecho hinchado de gozo; esa noche soñó con otra vida fuera, con un obrador con una ventana a la carretera y con una mujer al lado, Rosinda.

El autor, como su entrañable personaje, también se asomará desde sus relatos a la vida, y también será a la vida de pueblos o pequeñas ciudades, atravesados por caminos de piedra o carreteras de tercer orden. Desde estos espacios rurales, o a caballo entre lo rural y lo urbano, nos irá descubriendo sus mundos y a sus protagonistas, a los más cercanos, a los vecinos. Desde ese mirador particular nos hará disfrutar el autor con sus historias de gentes corrientes, como Desiderio, reivindicando la luminosidad de las vidas de las personas sencillas.

De modo que bajo el título «Una ventana a la carretera» se agrupan una serie de narraciones breves cuyas acciones giran sobre **tres bloques temáticos**: la pasión humana erótico-sentimental, la actividad comercial y mercantil y la moralidad. Se trata pues de relatos que afectan a tres pilares fundamentales de la

vida humana: el amor, el trabajo y la moral. No obstante, por encima de esta tridimensionalidad temática, el autor busca sobre todo profundizar en lo esencialmente humano, no en lo anecdótico. En estas narraciones, por tanto, el verdadero protagonista es el hombre, quizás ahí estribe la razón del placer de su lectura; Juan Bosch afirma que «el mejor tema para un cuento será siempre un hecho humano o, por lo menos, relatado en términos esencialmente humanos»¹⁵⁹, pues después de todo los cuentistas lo que prefieren eses «herir la sensibilidad o estimular las ideas del lector; (...) dirigirse a él a través de sus sentimientos o de su pensamiento... [Pues] nada interesa al hombre más que el hombre mismo»¹⁶⁰.

Hemos dividido los cuentos en tres grupos, atendiendo a dicho criterio temático, a saber: *cuentos pasionales*, *cuentos comerciales y mercantiles*, y *cuentos moralizantes*¹⁶¹. Pasemos ahora a la definición de cada uno de ellos, corroborándola con los argumentos y temas concretos de cada una de las narraciones.

Denominamos *cuentos pasionales* a aquellos relatos que de alguna manera expresan una inclinación amorosa de tipo sentimen-

¹⁵⁹ Juan Bosch, *Teoría del cuento*, Mérida, Venezuela, edit. Universidad de los Andes, 1967, pág. 11, citado por Erna Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1973, pág. 253-254.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pág. 253-254.

¹⁶¹ Consideramos oportuno adelantar que Antonio Pereira, en *Historias veniales de amor*, agrupará estos relatos y otros nuevos en tres grupos: *Historias veniales de amor*, *Cuentos mercantiles e industriales* y *Cuentos de varia y (dudosa) lección*.

tal o simplemente de atracción sexual. En algunos casos el tema amoroso subyacente favorece el planteamiento de otros temas o motivos. Seis son los cuentos que incluimos en este grupo temático: «Una ventana a la carretera», «Rabanillos», «Santa Bárbara, cuando truena», «Los Cedilla», «No hay burlas con el honor» y «Hermosa primavera, señor director».

«Una ventana a la carretera», como vimos anteriormente, plantea el despertar al mundo de los sentidos para el protagonista, Desiderio, cuyo hallazgo supone a su vez la revelación de una vida diferente y alegre del otro lado de los fríos muros del convento, lejos de «la soledad de las huertas».

Si Desiderio siente la soledad en su particular vida de aislamiento, algo así le ocurre al protagonista del siguiente relato, si bien éste no está confinado entre cuatro paredes. «Rabanillos» es un relato de acción muy leve, encaminado a la pintura de un carácter, cuyos rasgos más definitorios son la fanfarronería y la obsesión por las mujeres, a las cuales hostigaba el protagonista de continuo. No se cansaba Rabanillos de relatar constantemente sus conquistas, aunque nadie le conocía ninguna amante. Temáticamente, a nuestro modo de ver, detrás de la fijación por las mujeres y la fanfarronería de este personaje, se adivina la soledad de un hombre que, a falta de otra cosa, disfruta de inventar conquistas donjuanescas.

El tema erótico abre y cierra el cuento titulado «Santa Bárbara, cuando truena». Su protagonista es un representante de

farmacia, cuya vida itinerante está salpicada de enredos amorosos. Durante uno de sus viajes, saboreando aún su última conquista, se encuentra, en medio de una tormenta, con un accidente en el que un joven perdió la vida. El viajante fuertemente impresionado e impotente ante la situación, se compromete a dar aviso en la comandancia más próxima. Durante el trayecto la presencia tan cercana de la muerte comienza a obsesionarle; la tormenta acrecienta su angustia, pues aún conserva el miedo infantil, y desesperado suplica, como hacía antaño, a Santa Bárbara, renegando ante Dios «del mundo, el demonio y la carne». Pero al remitir la tormenta, pronto olvida el reciente juramento, y comienza a pensar en lo más inmediato, que ahora es Irene, la profesora del pueblo. La línea temática de este cuento apunta a dos cuestiones, a saber, la impotencia del ser humano ante sus fantasmas y sus miedos -tales como la muerte- y su despreocupación hasta no verse acechado por aquellos, y el erotismo como elemento esencial de las relaciones humanas; todo ello envuelto por una sutil sensualidad.

«Los Cedilla» es un relato cuya acción principal gira en torno al tema de la frustración del hombre, cuando no es capaz de jugar el papel de dominador, que la sociedad le atribuye en la relación de pareja. Los protagonistas de esta historia son los señores Cedilla, un matrimonio acomodado, sin otros horizontes que los que impone la vida en una pequeña ciudad de provincias. Doña Fernanda y Don Teodoro llevan una vida anodina, hasta el día en que compran un utilitario. Pero una vez dado este paso deben

sacar el permiso de conducir. Comienzan sus clases en una academia y, aunque don Teodoro parecía demostrar una mayor destreza para el manejo del vehículo, finalmente fue su esposa quien, para regocijo de ésta y para desesperación de aquél, consiguió aprobar el examen. Don Teodoro veía así como quedaba relegado, una vez más, a jugar un papel de mero comparsa de doña Fernanda.

El tema del relato «No hay burlas con en honor» es la cuestión del honor y su interpretación a los ojos de la ignorancia. Manolito Cañibano, el protagonista, era un hombre ignorante, pero de posición desahogada; alegre y bromista, pero de afable trato. Todos los meses Cañibano iba a Madrid «a lo que ya se sabe»; pero un día decidió casarse, entablado relaciones con Honorina, mujer «decente a salvo de cualquier sospecha». Entonces mandó construir una casa por todo lo alto, cuyas obras supervisaba a menudo. Pero un día «estalló el conflicto -la tragedia, podría decirse-»; Cañibano salió a toda prisa a buscar al arquitecto y le hizo quitar el bidé, tan familiar para él de sus correrías por los burdeles madrileños, pues, para él, artefacto semejante no tenía lugar en su honrada casa.

Nuevamente -y para acabar con los cuentos de este grupo- hace acto de presencia el erotismo en el cuento que lleva por título «Hermosa primavera, señor director». El señor Fernando Garavía Costa era el dueño y director de una fábrica de cocinas. En una de sus inevitables visitas por la factoría, el señor Garavía comenzó a experimentar cierta atracción por una de sus

jóvenes empleadas; pensamientos impropios de su persona comenzaron a fluir en su cabeza y una gran angustia le embargaba al descubrirse a sí mismo en esa situación. Al salir de la fábrica el jardinero le recordó con su saludo que era primavera, lo cual le alivió: la primavera era una justificación razonable. El tema del cuento es la lucha entre lo consciente y lo inconsciente, lo instintivo y lo racional en la cuestión erótico-sexual, apareciéndose la tentación de la carne como motivo temático de peso.

Otro grupo de narraciones lo constituyen los *cuentos comerciales o mercantiles*. Se trata de una serie de relatos que tienen un elemento en común, y es que detrás de todas las acciones está el tema comercial como motor del relato. Cinco son los cuentos que incluimos en este grupo: «La tienda de Paco Santín», «Cirujeda», «El primo Tanis», «La vara» y «El tío Candela».

«La tienda de Paco Santín» plantea la desazón que produce en el hombre la desnaturalización de lo autóctono en pos del progreso, y de su mano aparece la emigración como motivo temático. Su protagonista, Arsenio Quilós, era emigrante en tierras argentinas y un buen día regresa a su pueblo. Durante todo el viaje de regreso no deja de pensar anhelante en su tierra y en los suyos. Lo que más añoraba Arsenio era la trastienda del negocio de Paco Santín, donde solía reunirse con sus amigos. Al día siguiente de su llegada sale a pasear camino de la tienda del amigo, pero al llegar allí se encuentra con una desagradable sorpresa: la tienda de Paco Santín, aquel entrañable lugar, se

había convertido en un supermercado. Su decepción es inmensa, hasta el punto de que piensa en regresar a Buenos Aires.

Del negocio comercial familiar pasamos al mundo de las entidades bancarias con el relato titulado «Cirujeda». Su protagonista, Adolfito Cirujeda, entró a trabajar a los catorce años en el banco como botones, y fue ascendiendo de categoría poco a poco hasta llegar a ser auxiliar suplente. «Un día empezó a mostrar la cualidad que lo haría célebre»: tenía una memoria inusitada que le permitía retener las cuentas corrientes de los clientes. A partir de ese descubrimiento le nombraron auxiliar titular, pero poco a poco empezó a obsesionarse y «al encontrarse con cualquier cliente por la calle, más que la cara le veía el estado de su cuenta corriente». Un buen día llegó al banco contando que se había cruzado en la calle con el desfile fúnebre por la muerte de un cliente, y que éste había abierto su féretro, haciéndole un corte de manga. El director del banco se negó a admitir que un ex cliente de aquella categoría hiciese semejante cosa, y «aquella misma tarde Adolfito fue ingresado (...) en el propio manicomio de la entidad». De la exposición del argumento se desprende que «Cirujeda» es un relato de marcado tono humorístico y en el cual se plantea de una forma un tanto esperpéntica el tema de las obsesiones y de la locura humanas, pero cuya intención última creemos que es ironizar sobre los ambientes bancarios.

El amor al trabajo, o más bien la filosofía de la vida de aquellos que no encuentran satisfacción si no es a través del

trabajo, de un trabajo que les apasione en cierta medida, es el tema del cuento titulado «El primo Tanis»; aprovechando también la ocasión para contrastar dos formas de vida, la urbana y la rural. Estanislao, o Tanis como familiarmente le llaman, vive en Madrid con su mujer donde ejerce de ordenanza de un banco. Cada día, antes de las diez, debía «cambiar las cotizaciones de bolsa en los escaparates», lo cual era para él un trabajo verdaderamente apasionante. Pero llegó el día de su jubilación y Tanis «no lloró por la gorra ni por la mesa de castaño, que lloró por las carteleras bursátiles». Puesto que su filosofía era que «mientras uno trabaja en algo, vive», abrió una modesta tienda «para la compra de papel viejo, pan duro y otras menudencias»; y así lleva una vejez feliz, anotando en su pizarra todos los días las cotizaciones de sus productos.

«La vara» cuenta la historia de dos niños que fueron a Lugo con su padre, a la fiesta de San Froilán. Una vez allí visitaron a sus familiares, uno de los cuales le regaló a Pepe, el hermano mayor, una vara; el muchacho olvidó en algún lugar el preciado obsequio y desconsolado ya no pudo disfrutar del día. Pero antes de que cayera la noche, Pepe distinguió su vara en las manos de otro niño; todos los presentes le auguraron que al menos llegaría a político, aunque con el paso del tiempo se quedó en viajante. El narrador de esta historia es también uno de los personajes, el hermano pequeño, y con su historia plantea el tema de la admiración fraternal, de la idealización de las personas.

El último de los cuentos de este grupo trata del esnobismo

y de como las personas, en aras de una malentendida originalidad, caen muchas veces en el absurdo. Se trata de «El tío Candela» y cuenta la historia del señor Saturno, que tenía una finca cerca de la autopista de Madrid. Su taberna apenas era frecuentada desde que desviaron la carretera. Cierta día y de pura casualidad unas parejas de jóvenes que andaban de juerga cayeron por allí, y encantadas con lo primitivo y desdejado del lugar, fueron corriendo la voz de su hallazgo, lo cual hizo prosperar de forma inesperada el negocio del señor Saturno.

Por último hemos agrupado otras cinco narraciones bajo la denominación de *cuentos moralizantes*, en un sentido amplio del término, pues de ellos se desprende la intención de inducir a las buenas costumbres y de fomentar los valores humanos, pero limitar estas narraciones únicamente a esta cuestión, sería empequeñecerlas. Los cinco cuentos que pertenecen a este grupo son: «Beltrán, primera especial», «La crápula», «El fuero y el huevo», «Unas botas del 43» y «Pablito, apóstol».

En el primero de los relatos, «Beltrán, primera especial», el protagonista se plantea una cuestión de orden moral: junto al tema de la fidelidad a las viejas y entrañables costumbres, se plantea la renuncia al progreso en favor de lo tradicional y lo humano, y se hace una apuesta por la amistad. El protagonista, Beltrán, era un veterano conductor de coche de línea. Un día, tiempo después de haber cambiado su lugar de parada habitual del cálido chigre de la anciana Camila a la nueva gasolinera, recapacita, angustiado y decide volver a su vieja costumbre por

encima de todo.

La soledad y la frustración humanas son los temas de «La crápula», un relato cercano al cuadro de costumbres, donde la plasmación de la desdicha humana está por encima del carácter moral. En este relato se nos describe una de las habituales noches de parranda de un grupo de crápulas, los cuales, cuando el casino cierra sus puertas, siguen la fiesta en la cocina del mismo, hablando de banalidades y emborrachándose hasta el amanecer.

Más directamente aleccionador es el que lleva por título «El fuero y el huevo», el cual pone sobre la mesa el tema de la autoestima y la dignidad humana. Álvaro Torre de Peñasanta, su protagonista, a pesar de ser aún un muchacho, da una pequeña lección de dignidad a dos amigos, que le acompañaron a una villa cercana, un día de feria, para ir a los toros. Mientras estos aceptaron el sobreprecio que se les imponía en la entrada a los forasteros, aquel prefirió perderse la esperada corrida, antes que ceder ante semejante abuso.

En «Unas botas del 43» se plantean temas diversos: la honradez, la incomunicación, la amargura y la impotencia humana ante las necesidades más perentorias, así como la negrura de ciertas vidas. Un niño es el protagonista, Gelín, hijo de una humilde familia. Cierta día Gelín encuentra, camino de la fuente, unas botas nuevas del 43, y sin dudarlo dos veces se las ingenia para encontrar a su dueño. Cuando esa misma tarde su padre se

entera de lo sucedido, con aire de enfado y sin decirle media palabra sale de la casa con sus «viejas y derrengadas botas del 43».

«Pablito, apóstol» es el último cuento de este grupo. En él se plantea el bajo precio que tiene la felicidad de los inocentes y desamparados, y la generosidad, o la falta de ella, del ser humano. Pablito es el lelo del pueblo, que con motivo del Jueves Santo, participa en la ceremonia litúrgica del Mandato. Todos piensan que Pablito es una persona feliz en su inocencia, pero aún necesita una cosa para ser dichoso y es que doña Candelas le regale la camisa blanca que le prestó para el Mandato.

Los argumentos de estos relatos se sustentan sobre acciones de carácter anecdótico y leves, encaminadas a la plasmación de las más profundas verdades del hombre. Temas y argumentos se superponen, elevándose en este sentido los primeros de lo individual a lo universal.

El mundo provinciano del pueblo o de la pequeña ciudad y algunos de sus tipos son los protagonistas indiscutibles de estos cuentos. Una amplia galería de **personajes** salpican las páginas de este libro; recordemos, por ejemplo, al criado del convento, al viajante de farmacia, al emigrante, al empleado de banca, al conductor del coche de línea, al tonto del pueblo, entre otros. Los protagonistas de estas narraciones extraídos de la realidad más cercana, más inmediata, son casi siempre personajes masculinos, mientras que los personajes femeninos suelen aparecer en un

segundo plano como objetos de deseo, siendo las pasiones que despiertan motivos temáticos de gran interés. También los personajes infantiles se convierten en ocasiones en protagonistas de los relatos, pero estos cuentos lo que hacen realmente es poner en tela de juicio el mundo de los adultos; recordemos que en algún momento el propio autor calificó sus cuentos de «cuentos literarios para mayores»¹⁶². Por otro lado, los propios títulos de las narraciones suelen hacer referencia directa, la mayoría de las veces, a los protagonistas (p. ej.: «Rabanillos», «La crápula», «Los Cedilla»...), aunque en otras muchas ocasiones se refieren al contenido de las anécdotas (p. ej.: «No hay burlas con el honor», «El fuero y el huevo», «Unas botas del 43»...).

El **ambiente provinciano** está muy logrado en estos cuentos. Las ferias rurales y las fiestas populares (caso de la feria de Avellanejo en «El fuero y el huevo» y la fiesta de San Froilán en «La vara»), las solemnes celebraciones familiares (p. ej.: el bombo con el que se celebra el bautizo en «Una ventana a la carretera»), las tertulias en los talleres y en las trastiendas (p. ej.: la tertulia del taller de «Rabanillos» y las típicas reuniones en las trastiendas gallegas que se reflejan en «La tienda de Paco Santín»), el ambiente del casino (plasmado perfectamente en la jarana que se corren los socios en «La crápula»), las ceremonias religiosas (p. ej.: la solemnidad de la celebración de los cultos del jueves santo en «Pablito, apóstol») y las reuniones en los chigres (p. ej.: las reuniones

¹⁶² Véase Ana C. Seral, art. cit., pág 11.

de los hombres en los bares se hacen patentes en «Beltrán, primera especial» y «No hay burlas con el honor») son algunos de los marcos en los que se desenvuelven los personajes.

Las narraciones de *Una ventana a la carretera* son **historias cotidianas**, de manera que no hay lugar para lo espectacular, ni para lo extraordinario. Son historias corrientes de gente corriente, donde si algo hay de extraordinario, reside en la capacidad del autor para hacer de sucesos insignificantes, relatos intensos y sugerentes. Por esta razón el lector de sus cuentos se siente muchas veces implicado, de una manera directa o indirecta, como si le estuvieran hablando de sí mismo, o su tío el del pueblo, o del vecino de al lado.

Decíamos con anterioridad que el verdadero protagonista de las narraciones era el hombre, pero debemos puntualizar que a Pereira no le interesa tanto el hombre como miembro de una sociedad, sino el hombre como *humano*, con sus inquietudes, con su soledad y a veces hasta con su frustración. Desde el estamento de superioridad que posee el narrador respecto de sus personajes, los trata con humanismo, es decir, con ternura y con delicadeza, también con respeto y con cierta complicidad; después de todo detrás del narrador está el creador, el hombre. Ese **sentido humanístico** responde, pues no podría ser de otro modo, a una proyección de la personalidad del autor sobre su obra, y esta es la razón de que «(..) como han señalado muchos críticos, muchos de los relatos breves de Pereira no hayan alcanzado -en palabras de Nicolás Miñambres- la categoría de esperpentos. [Sino que] han

quedado suavizados por el sentido de la delicadeza, de la ironía, del sentido poético que preside siempre la vida y la obra del autor»¹⁶³.

Estos *extractos de cotidianidad* están enraizados en parte en la geografía berciana (p. ej.: en «El primo Tanis», si bien la acción transcurre en Madrid, se produce un salto temporal al pasado con motivo del relato de una pequeña anécdota que remite al origen de los personajes en Cacabelos, El Bierzo), en tierras astorganas (p. ej.: la acción de «El fuero y el huevo» transcurre en una villa cercana a Astorga, e incluso se hace alguna referencia a gentes de La Bañeza) o en tierras castellanas (p. ej.: por tierras zamoranas, concretamente por Villalazán y sus alrededores, transcurre la acción de «Santa Bárbara, cuando truena»; Saldaña es la villa palentina en la que se sitúa la acción de «Unas botas del 43»), espacios que el autor conoce de cerca, y tras los que intuimos la huella de la realidad vivida por el autor tanto en las descripciones geográficas como en la pintura de ambientes y personajes. Incluso cuando en los cuentos hay ausencia a referencias geográficas concretas desarrollándose las acciones en pequeños pueblos o ciudades provincianas (caso de «Una ventana a la carretera», «Beltrán, primera especial»...), parece leerse entre líneas la ubicación en tierras del noroeste, volcando el autor en estos cuentos su experiencia vital, la experiencia de la cercanía; como afirma Santos Alonso, «el discurrir de la gente y de la vida, de los

¹⁶³ Nicolás Miñambres, art. cit., pág. X.

vecinos y de los conocidos, centran la recreación de los relatos (...) [lo cual] revela al escritor enraizado en su propia geografía y en la cercanía de los personajes»¹⁶⁴. Ciertamente, los personajes de Pereira son, sin duda, seres allegados, de cuyas vidas ha sido observador desde su infancia en su entorno rural villafranquín, sin olvidar la ascendencia gallega de algunos de sus cuentos, ubicados esas tierras hermanas que Antonio Pereira conoció siendo un adolescente (p. ej.: en la provincia de Lugo se ubican los hechos narrados en «La tienda de Paco Santín» y en «La vara»); así, entendemos el reflejo vital especialmente en relatos como «La tienda de Paco Santín» y «Beltrán, primera especial», y también percibimos la nostalgia del recuerdo en los cuentos de protagonista infantil titulados: «La vara» y «El fuero y el huevo». De modo que se puede decir que «la visión del mundo es -tal y como afirma Santos Alonso-, en cierto sentido, familiar. Pereira ha seleccionado episodios del diario vivir, personajes de sus recuerdos y experiencias concretas, y ha formado un conjunto en el que los objetos son tan importantes como las personas y los episodios como la totalidad»¹⁶⁵.

Cuando los relatos sobrepasan estas fronteras y se sitúan en otras geografías (caso de la capital madrileña y sus alrededores -«El primo Tanis» y «El Tío Candela»- o incluso tierras aragonesas -la acción de «Los Cedilla» transcurre en Teruel)- también descubrimos a Pereira como observador durante sus

¹⁶⁴ Santos Alonso, «Los cuentos...», art. cit., pág. 50.

¹⁶⁵ Santos Alonso, «Antonio Pereira...», art. cit., pág. IV.

habituales viajes por esos lugares. Francisco Martínez García insiste en esa capacidad observadora, que sin duda posee Pereira, advirtiéndole que se trata de un elemento esencial en su obra; habla Martínez García en los relatos del autor de: «observación ocular y atentísima de la realidad cotidiana, en un confesado *oficio de mirar* que propicia a nuestro escritor la contemplación de un dilatado y abigarrado campo de experiencias propias y ajenas de las que selecciona los detalles más insospechados, aísla, los estudia, los transforma y los reduce a texto de forma escrupulosamente meticulosa»¹⁶⁶.

En definitiva, creemos poder afirmar que cierto **autobiografismo** se desprende de estas narraciones, en las que vemos por momentos la realidad de la experiencia personal del autor, ya sea evocada o metamorfoseada.

Las acciones se expanden linealmente atendiendo a la **estructura** tradicional de: comienzo, nudo y desenlace. A veces, en cuanto a la estructura más externa de los relatos, estos están divididos en varias partes por el autor, caso de «Una ventana a la carretera», «La tienda de Paco Santín», «Santa Bárbara, cuando truena», «Los Cedilla » y «Pablito, apóstol». Respetando generalmente la linealidad temporal los relatos se estructuran en unidades significativas o narrativas que suelen corresponderse con la división en partes que hace en autor; algunas de ellas

¹⁶⁶ Francisco Martínez García, «La narrativa de Antonio Pereira (pistas para una lectura)», *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León*, 24 de febrero de 1991, pág. IX.

constituyen la peripecia propiamente dichas pero otras suelen ser de carácter introductorio o descriptivo, muy del gusto del narrador. Erna Brandenberger al hablar de la función de la acción subraya «la importancia decisiva de la acción en el cuento literario»¹⁶⁷. Entre los relatos que nos ocupan encontramos historias fundamentalmente anecdóticas (caso de «La vara» y «Cirujeda»), pasando por cuentos de cierto carácter psicológico (caso de «Hermosa primavera, señor director»), cuentos de situación (caso de «La crápula», «El fuero y el huevo» y «Unas botas del 43»), cuentos más propiamente de tesis (caso de «La tienda de Paco Santín», «Beltrán, primera especial» y «El tío Candela») y cuentos de personaje (caso de «Una ventana a la carretera», «Rabanillos», «Los Cedilla», «El primo Tanis», «No hay burlas con el honor», «Pablito, apóstol» y «Santa Bárbara, cuando truena»).

A propósito del **comienzo** de los cuentos debemos subrayar, como dice Juan Bosch, que «saber comenzar un cuento es tan importante como saber terminarlo. El cuentista serio estudia y practica sin descanso la entrada del cuento. Es en la primera frase donde está el hechizo de un buen cuento; ella determina el ritmo y la tensión de la pieza (...). Hay una sola manera de empezar un cuento con acierto: despertando de golpe el interés del lector»¹⁶⁸. Los cuentos de este primer libro de Antonio

¹⁶⁷ Erna Brandenberger, op. cit., pág. 308.

¹⁶⁸ Juan Bosch, op. cit., pág. 18, citado por Erna Brandenberger, op. cit., pág. 361-362.

Pereira se sortean entre tres formas de entrada, con las que consigue enganchar al lector. En unos casos los cuentos comienzan con «una exclamación muy expresiva, irrumpiendo con ella en el mismo centro de los sucesos, [produciendo] así una sorpresa y [creando] un ambiente»¹⁶⁹; es el caso de «Beltrán, primera especial» y de «La crápula», cuyas frases iniciales transcribimos a continuación:

«"¡Ahora!" "Ahora mismamente -pensó el chofer del autobús- va a asomar el torazo negro del coñac"».

(«Beltrán, primera especial»)

«-¡A la cocina! ¡Vamos a la cocina!».

(«La crápula»)

En otros casos se produce «una lenta introducción en la acción»¹⁷⁰, pues en este género la narración «tiende a empezar muy frecuentemente con la descripción, a veces minuciosa, del protagonista»¹⁷¹; ejemplo de ello son los comienzos de «Rabanillos» y «Los Cedilla» que a continuación pasamos a transcribir:

«Rabanillos, titulado por la escuela Maymó, era el mañoso del pueblo. Había ganado su diploma con mérito(...)».

(«Rabanillos»)

«La señora de Cedilla -"nacida doña Fernanda Bauprés", según el gacetillero local- es una dama de buen ver. (...) Don Teodoro Cedilla es el marido de doña Fernan-

¹⁶⁹ Erna Brandenberger, op. cit., pág. 362.

¹⁷⁰ Ibidem, pág. 364.

¹⁷¹ Ibidem, pág. 364.

da».

«Los Cedilla»)

Por último están los relatos cuyo comienzo es un comentario del narrador que despierta nuestra atención; es el caso de los cuentos titulados «El primo Tanis» y «La vara» cuyos comienzos pasamos a reproducir:

«No sé que me va a parecer Madrid el día que falte el primo Estanislao, ojalá tarde muchos años».

(«El primo Tanis»)

«No siempre estoy de acuerdo con mi hermano Pepe, pero nunca he dejado de admirarlo».

(«La vara»)

Los **nudos** de los relatos carecen de complejidad tal y como ya anunciamos anteriormente. En muchas ocasiones¹⁷² los personajes se encuentran con algún tipo de obstáculo o situación embarazosa que deben salvar (caso de «Los Cedilla» y «El fuero y el huevo»), mientras que en otras lo más destacado es la inacción del personaje, tratándose más bien de pinturas de caracteres (caso de «Rabanillos» y «La crápula»); a veces los protagonistas se enfrentan con luchas psíquicas o indecisiones (caso de «Hermosa primavera, señor director» y «Beltrán, primera especial»), o de pronto un hecho inesperado les sorprende (caso de «Santa Bárbara, cuando truena»); también en algunos casos cierto suspense mantiene la tensión en el relato (caso de «No hay burlas con el

¹⁷² Seguimos, en su teorización sobre los interludios, a Enrique Anderson Imbert, *Teoría...*, op. cit., pág. 99.

honor» y «La tienda de Paco Santín), pero lo que no sucede nunca es que digresiones o comentarios tediosos del narrador dilaten demasiado la acción, pues, a pesar del gusto que tiene el autor por el fragmento descriptivo y por la intervención directa del narrador éstos le resultan al lector siempre pertinentes.

El desenlace tal y como lo define Anderson Imbert «es una descarga de energía contenida»¹⁷³; concretamente en estos cuentos del escritor berciano predomina el desenlace cerrado de modo que las narraciones responden a la caracterización siguiente: «La acción de un cuento es expansiva: personajes, experiencias, emociones, sucesos, ambientes, presiones de fuera y de dentro, todo crece y cambia. En el cuento cerrado el narrador reprime esa expansión con una filosofía de la vida que distingue entre el bien y el mal, la verdad y el error, la salud y la enfermedad, el triunfo y la derrota, entre valores y disvalores, entre el cosmos y el caos. Sus personajes pueden estar arrebatados por confusos torbellinos pero, desde el comienzo del cuento, el narrador sabe que han de terminar en una postura significativa»¹⁷⁴. Los desenlaces de los relatos que componen *Una ventana a la carretera* tienden en su mayoría a la cerrazón del final, el narrador nos presenta un microcosmos donde la acción inicial suele ir encaminada a un final preciso, nunca ambiguo; muy especialmente en el caso de los cuentos moralizantes, en los que las acciones están perfectamente redondeadas por el propio

¹⁷³ Enrique Anderson Imbert, *Teoría...*, op. cit., pág. 105.

¹⁷⁴ *Ibidem*, pág.147.

carácter de los relatos, por la intención del autor, por ejemplo, «El fuero y el huevo» y «La crápula» terminan así:

«Álvaro Torre de Peñasanta estuvo paseando, altivo y solo, por la orilla del río Avellanillo, según supimos después. Estos Torre de Peñasanta no es la primera vez que pierden el huevo por defender el fuero».

(«El fuero y el huevo»)

«Sobre la insignia del Casino Recreativo y Cultural caía ya la luz del alba. Una bombilla de sesenta, cada vez más pobre, iba muriendo frente a la claridad naciente».

(«La crápula»)

A veces, no obstante, los cuentos quedan un tanto inconclusos, en la línea de los relatos en los que parece que «el autor no explica a sus lectores el destino definitivo de los personajes»¹⁷⁵. Es el caso de relatos como el que abre el libro, «Una ventana a la carretera», donde no es que la trama carezca de epílogo, sino que los hechos ocurridos y su repercusión en el protagonista, Desiderio, dejan el relato un tanto suspenso, a la espera de que cada lector le ponga el final apetecido; veámoslo:

«(...) mientras la voz de sor Salvadora se colaba por la pared clamando Ave María Purísima, Ave María Purísima...».

En cualquier caso el desenlace de los cuentos tiende a irsele anticipando al lector; a veces desde el título que apunta

¹⁷⁵ Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986, pág. 261. El crítico hace esta afirmación al referirse a la novela abierta; con todas las salvedades por las diferencias entre los géneros, nos parece aplicable también para el cuento.

a la línea temática -caso de «Una ventana a la carretera»-, otras desde las primeras frases -caso de «El fuero y el huevo» cuyas palabras iniciales son: «"¡Quién sabe lo que pueda valer, para toda una vida, la valentía o la claudicación de un instante!"»-, y en la mayoría de los casos el narrador nos va preparando o conduciendo al final, mediante las sutiles sugerencias que se desprenden de sus páginas -ejemplo de ello es este fragmento de «La tienda de Paco Santín»: «Pero en seguida se tranquilizaba pensando que él no iba a aquella España del progreso sino a su villa natal, un rincón que Dios había olvidado -o los hombres- en todos los planes de desarrollo»-.

En cuanto al **tiempo** de la acción de las historias, éste se alterna entre la acción que acontece en una tarde, una noche, un día o en varios días -siempre intervalos temporales pequeños-, aunque a veces se dan saltos retrospectivos para echar un vistazo atrás, a la historia de un personaje, saltos indispensables para la caracterización del personaje o para la comprensión de la marcha del relato. Por otro lado, el carácter realista de los cuentos y la cotidianeidad de las tramas sitúan las acciones en el presente inmediato o en el pasado reciente respecto del momento en que posiblemente han sido escritas; incluso en algunos de ellos -caso de «Unas botas del 43», «Pablito, apóstol» y «La crápula»- hay referencias claras a la ubicación de las acciones en la posguerra española, si bien la universalidad de los cuentos supera la fijación temporal de los mismos.

El **espacio** en el que transcurren los hechos y del cual se

extraen los personajes es, como ya apuntamos, el ambiente rural y provinciano gallego-leonés, generalmente; en nuestra lectura hacemos un recorrido por escenarios astorganos, vigueses, bercianos, lucenses, ... bien conocidos por el autor.

En ocasiones la acción se desarrolla a caballo entre dos pueblos o villas, siendo el **viaje** elemento preponderante de muchos cuentos. Es el caso del pequeño viaje que hace Desiderio desde el convento a Valdeperón en «Una ventana a la carretera»; también el viaje desempeña un papel fundamental en «La tienda de Paco Santín», cuyo protagonista sueña con el regreso a casa durante su viaje en tren desde Vigo hasta Villalba; nuclear es el viaje en «Beltrán, primera especial» cuyo protagonista no es ni más ni menos que un conductor de autobuses; lo mismo se puede decir de «Santa Bárbara, cuando truena» cuya acción acontece en el trayecto de la ruta de un viajante por Tierra de Campos, Villalazán y Valderracimos; también el viaje del director de una empresa del centro de la ciudad a las afueras, a su fábrica, originará el relato «Hermosa primavera, señor director»; igualmente el anecdótico viaje de unos muchachos a las ferias de Avellanejo será el origen de la peripecia de «El fuero y el huevo» y, finalmente, también los personajes de «La vara» emprenden un viaje por tierras lucenses, por Piedrafita y Cruzul. En otros cuentos sin ser el viaje elemento nuclear hay referencias diversas a viajes de los protagonistas, caso de «Rabani-llos», «No hay burlas con el honor», «El primo Tanis», «Unas botas del 43» y «El tío Candela». Ya utiliza Pereira, pues, un

elemento que será fundamental en su narrativa posterior: el viaje. «Siendo el hombre para Pereira -explica Martínez García- una simple vocación, la vida ordinaria, la cotidiana -toda la vida-es mera costumbre, rutina vulgar. El viajar es quebrar esa costumbre, salir de esa rutina, alejarse»¹⁷⁶. Y es que ciertamente los personajes de estos cuentos descubren en sus viajes realidades nuevas, a veces sorprendentes, o experiencias ajenas a su vida rutinaria.

La mayor parte de los relatos están contados en tercera persona, tratándose de un **narrador omnisciente** que, como tal no sólo conoce todo lo que ocurre a su alrededor, sino que tiene la capacidad de penetrar en las mentes de sus personajes y contarnos sus más íntimos sentimientos, lo cual se puede observar claramente en «Una ventana a la carretera», «Rabanillos» y «La tienda de Paco Santín», por poner algún ejemplo. El narrador de gran parte de estos cuentos que estamos analizando es un «todopoderoso sabelotodo»¹⁷⁷, que en algunas ocasiones participa más activamente en el relato haciendo juicios de valor y crítica sutil, tal y como podemos ver en los siguientes fragmentos seleccionados:

«Para estar juntos se aliaban los hombres en la noche; pero, si ésta se quebraba unos instantes, cada cual sentía entonces, más agrio que nunca, el sabor de la soledad».

(«La crápula»)

¹⁷⁶ Francisco Martínez García, *Literatura leonesa...*, op. cit., pág 1009.

¹⁷⁷ Enrique Anderson Imbert, *Teoría...*, op. cit., pág. 147.

«La Casa entregaba los coches en el color que a ella misma le convenía, pero, con un avisado sentido de las relaciones públicas, brindaba al solicitante la oportunidad de señalar su gusto».

(«Los Cedilla»)

«Los Bancos, al revés que los gitanos, quieren ver a sus hijos con buenos principios».

(«Cirujeda»)

«La fabricación de cocinas -y qué no, entre lo que puede construir el hombre- va de lo penoso a lo llevadero, de la materia mostrenca a la pulimentación refinada».

(«Hermosa primavera, señor director»)

Trata con simpatía a sus personajes y su tono humorístico e irónico, del que hablaremos posteriormente, preside todo el relato. En otras ocasiones la narración se hace en primera persona y el narrador es un **narrador testigo** -caso de «El primo Tanis», «El fuero y el huevo» y «La vara»- que nos relata unos hechos que él mismo presencié, pero cuyo protagonista es otro. Este narrador no pierde en ningún momento la ocasión de intervenir con sus propios juicios ni tampoco abandona el tono humorístico con el que aborda los acontecimientos; veamos algunos ejemplos:

«"¿Quién sabe lo que pueda valer, para toda una vida, la valentía o la claudicación de un instante!". De aquellas palabras con que nos abandonó Álvaro Torre de Peñasanta, a Carballo y a mí, suelo acordarme en las ocasiones más impensadas. La primera vez fue ante la taquilla de un cine, cuando un individuo de uniforme se saltó la cola y nos callamos todos».

(«El fuero y el huevo»)

«No siempre estoy de acuerdo con mi hermano Pepe, pero nunca he dejado de admirarlo. Es el mayor, al fin y al cabo, y ya desde niño se le veía la inteligencia. Si alguna vez le tuve envidia por su fortaleza física, o por la guitarra, o por lo pronto que le salían los problemas -Dios me haya perdonado-, cuénteseme como envidia noblemente sentida y amorosa, que no mancha».

(«La vara»)

Dentro de la **tendencia realista** en la que está inmersos estos relatos, la narración se caracteriza por la **sencillez**. Según Santos Alonso «su única complejidad emana (...) de la continuada tendencia del autor a la **sugerencia** y los **silencios**, los cuales ayudan al recurso fundamental de estos relatos: el **humor y la ironía**»¹⁷⁸, rasgo que, en opinión del crítico, le «ha ido emparentando de modo progresivo con autores gallegos contemporáneos como Valle-Inclán, Cunqueiro o Torrente Ballester»¹⁷⁹.

Es cierto que la sugerencia atraviesa todos los relatos de *Una ventana a la carretera*, mediante un lenguaje insinuador y sugestivo, rico en matices, pero, el recurso que destaca en los cuentos es el del humor y la ironía, el *humorismo irónico*. Este recurso está al servicio de la intención del narrador y, creemos, que es el que permite superar las pequeñas tragedias que a veces suponen las vidas de los personajes. Este recurso acabará por convertirse, en nuestra opinión, en una de las más claras señas de identidad del cuentista, razón por la cual nos extenderemos,

¹⁷⁸ Santos Alonso, «Los cuentos...», art. cit., pág.50. La distinción tipográfica es nuestra.

¹⁷⁹ Ibidem, pág. 50.

a continuación, un poco más en el concepto.

A lo largo de la historia de la literatura, tanto los autores como los propios críticos han intentado definir el humor, es decir, han pretendido acotar su significado y delimitar sus posibilidades, lo cual no es nada fácil dado que la amplia variedad de matices impide aún más la exactitud. Wenceslao Fernández-Flórez al plantearse qué es el humor da la respuesta siguiente : «el humor es, sencillamente, una posición ante la vida»¹⁸⁰. Las palabras de Fernández-Flórez son aceptables, pero se mueven solamente en el campo de las actitudes individuales y no en el de los contenidos literarios. Julio Casares, por su parte, hace una distinción entre *humor* y *humorismo* -a pesar del empleo indistinto- en estos términos: «El *humor*, pues, será para nosotros una disposición de ánimo, algo que no trasciende del sujeto que contempla lo cómico, y llamamos *humorismo* a la expresión externa del humor mediante la palabra, el dibujo, la talla...etc»¹⁸¹. No obstante, aún después de haber establecido esta distinción se siguen planteando confusiones, como dónde deben establecerse los límites entre lo humorístico y lo irónico, lo jocoso, lo satírico, lo cómico... Hay quienes consideran el humor como uno de los matices de la burla junto con la ironía ¹⁸², otros sin embargo atribuyen en principio el origen del humor a

¹⁸⁰ Wenceslao Fernández Flórez, «Diseño de ingreso en la Real Academia», *Anuario de la Academia*, 1945, pág. 10.

¹⁸¹ Julio Casares, *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, edit. Espasa-Calpe, 1961, pág. 22.

¹⁸² Véase Wenceslao Fernández Flórez, art. cit.

la ironía para acabar por identificarlos¹⁸³. Nuestra opinión al respecto es que en todo texto literario, sin importar el género al que pertenezca, el escritor toma una actitud determinada ante lo que pretende expresar, ya sea una emoción estética (poesía), la narración de unos hechos (narrativa) o la dramatización de una acción (teatro); a esta actitud se la denomina tono. El tono puede ser burlesco, jocoso, humorístico, sarcástico, irónico, ... etc. El autor adopta intencionadamente uno o varios de ellos, y en ocasiones incluso los combina. Este último caso se da con cierta frecuencia entre humor e ironía, ambos se fusionan dando lugar a lo que Casares denomina el *humorismo irónico*¹⁸⁴. Frente a la ironía mordaz que «entraña cierta malevolencia y una especie de amarga acrimonia, que excluyen la indulgencia¹⁸⁵», y al humor que «siempre entraña cierta simpatía. [Que] es realmente la *sonrisa de la razón*, no el reproche ni el sarcasmo implacable¹⁸⁶», el *humorismo irónico* «siempre entraña cierto grado de humildad; carece de acrimonia, y, a través de una mediación conciliadora, sabe pacificar las crueles antítesis del sarcasmo»¹⁸⁷.

En el caso concreto de estos cuentos de Antonio Pereira -y en general en toda su obra-, no encontramos jamás un tono de

¹⁸³ Véase D. Pastor Petit, «A manera de introducción», en *3000 años de humor*, Barcelona, Martínez Roca, 1969, pág. 12.

¹⁸⁴ Véase Julio Casares, op. cit., pág. 46.

¹⁸⁵ Wladimir Jankelevitch, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1982, pág. 150.

¹⁸⁶ Ibidem, pág. 150.

¹⁸⁷ Ibidem, pág. 150.

sarcasmo, no hay hostilidad ni desprecio en sus voces narrativas -ni siquiera cuando intuimos cierta carga crítica-; tampoco la carcajada maliciosa o el chiste fácil son propios del escritor. Pereira encuentra un punto intermedio, y entre guiños irónicos y sonrisas bondadosas nos cuenta sus historias, con actitud casi paternal hacia esos personajes vecinos. El humorismo irónico de Pereira atenúa las cotidianas tragedias de sus personajes y también la comicidad de la acción; Pereira emplea este recurso con brillantez. Unas veces, como en el caso de «La crápula», evita el dramatismo (p. ej.: «A punto de acabarse la guerra le dieron un tiro a Tano en la cabeza [...]. Estuvo en cama muchos días. Al fin, una tarde, sobre las cinco, le cuadró despertarse y se levantó. Desde entonces marcha con el sueño cambiado; un cuarto de siglo no bastó para volverlo a la normal sucesión de los días y las noches»); otras la actitud crítica del narrador, como en el relato «Cirujeda», se suaviza mediante la irónica sonrisa (p. ej.: «Pero, veamos, amigo Cirujeda, recapacite usted: ¿Cómo va a ser posible que don Silvano Valiente de la Poza, una cuenta tan limpia, honra y prez de la Casa...! [...]. Seguramente se equivoca usted, amigo mío, y el gesto ése, ¿cómo se dice?, ¡por aquí...!, fue de algún cuentacorrentista menor...»); otras el humor suaviza lo grotesco de la situación o es el producto de una especie de sentimiento de compasión y tal vez de cierta solidaridad con el protagonista, como en el caso de «Los Cedilla» («Se encaminaron hacia el Café del Centro. Don Teodoro iniciaba distraído el cruce de la calzada. Doña Fernanda paró en seco la marcha, y su caballero retrocedió como un vagón atraído brusca-

mente por la locomotora. En el borde de la acera esperaron a que el guardia cambiase de postura [...]. Don Teodoro sintió el imperio de otro tirón, ahora hacia delante»).

Martínez García enlaza el humorismo con otro elemento de gran importancia, el **erotismo**, cuando escribe: «Pereira no es un humorista, pero su escritura está modularmente empapada de un humor inconfundible, en el que las tintas de la alusión y de la elusión se mezclan en un finísimo y único trazo que, simultáneamente, separa y une los elementos más dispares, en un difícilísimo equilibrio en el que un suspendido halo de erotismo, sutilmente sugerido y sugeridor, todo lo envuelve y lo acaricia todo»¹⁸⁸. Efectivamente, el **erotismo** que aparece en *Una ventana a la carretera* alcanzará en Pereira, junto con el humorismo, el grado de seña de identidad. Muchos y muy diversos podrían ser los ejemplos sobre el empleo recurrente de este elemento, el cual generalmente se limita a la frase sugerente, cargada de sensualidad, sin entrar en grandes detalles. Dos son los relatos en los que el erotismo adquiere especial relevancia, nos referimos a «Santa Bárbara, cuando truena» y «Hermosa primavera, señor director». El primero de los relatos comienza con la historia del viajante que inicia su ruta pensando en Lola, su última conquista, «una fruta pegajosa y dulce», cuyas palabras, gestos, roces y exaltaciones rememora en el camino incesantemente, y termina con el descubrimiento de otra posible aventura, Irene, «cuyo

¹⁸⁸ Francisco Martínez García, «La narrativa de...», art. cit., pág. IX.

cuerpo aperitivo y joven» hace mudar sus pensamientos. Por su parte, el señor Garavía, protagonista del segundo de los cuentos, se siente abatido por la incontrolable atracción que comienza a sentir por Carmen, su empleada, por sus «piernas finas, y sin embargo, poderosas»; transcribimos unos significativos pasajes:

«Y decidió estrenar pensamientos nuevos. Empezaría por lo más cercano. Lo más cercano se llamaba Irene -le dijo el guarda en su presentación algo ruda- y era un cuerpo aperitivo y joven, una firmísima proclamación de vida empujando hacia el horizonte».

(«Santa Bárbara, cuando truena»)

«La muchacha estaba de pie, con la cintura doblada ligeramente y la atención puesta en la tarea. Aquella postura acortaba aún más su vestido azul, de modo que sus piernas aparecían: finas y, sin embargo, poderosas. Un polvillo rosado que estaba en todas partes, y que sin duda era ingrediente del esmalte, se había ido posando a lo largo de la jornada sobre aquella carne desnuda, velándola, dorándola, vistiéndola de una suciedad que no era sucia, sino limpia y clara. Y joven».

(«Hermosa primavera, señor director»)

Esa sensualidad, no obstante, queda siempre en el aire; como afirma Carlos García-Osuna: «(...) Antonio Pereira (...) se regodea con la sexualidad planteada como norma de conducta; como fundamental conocimiento sociológico para llegar a comprender la realidad provinciana, siempre oculta por un velo distanciador. (...)»¹⁸⁹; y añade el crítico: «la erótica de Pereira podría calificarse de conventual, de rozamiento, nunca de consumación

¹⁸⁹ Carlos García-Osuna, «Algunos cínicos y otros personajes», *Nueva Estafeta*, n.º 53, abril 1983, pág. 95.

(...)¹⁹⁰. Este **erotismo conventual**, también denominado por algunos críticos **erotismo diocesano**¹⁹¹, tan reiterativo en las narraciones de *Una ventana a la carretera*, tal vez habría que explicarlo, en cierta medida, teniendo en cuenta el encorsetamiento de la sociedad española de aquellos años; no obstante, la pervivencia del erotismo a lo largo de toda la obra de Pereira, incluidos sus últimos libros, nos inducen más bien a pensar en un espíritu vitalista.

A parte de la sencillez en la expresión a la que aludíamos anteriormente, se observa en los cuentos de Pereira cierta **voluntad de estilo**. El poeta que Antonio Pereira lleva dentro se alía con el narrador en busca de la expresión cuidada, y cuyo resultado son fragmentos de gran belleza y lirismo. Ramón Carnicer, en el prólogo a la edición de *Una ventana a la carretera*, habla del lenguaje de Pereira en los siguientes términos: « (...) se repite en él un hecho general en la literatura española de hace un siglo a esta parte. Me refiero a la matización y flexibilidad, al gusto por la *palabra descubierta y largamente meditada*, peculiaridades de los escritores que, procediendo de una zona dialectal o de una zona lingüística diversa pero decadente, escriben con instinto agudísimo y con extraordinario afán de perfecciones en la lengua por la cual han

¹⁹⁰ Ibidem, pág. 95.

¹⁹¹ Véase Nicolás Miñambres, art. cit., pág.X.

optado, en este caso la de Castilla»¹⁹². M^a Carmen López¹⁹³ al estudiar el lenguaje narrativo de Antonio Pereira señala la convivencia de un lenguaje popular y un lenguaje poético en sus novelas y cuentos. Efectivamente, las narraciones de Pereira se caracterizan, por un lado, por el empleo de un **lenguaje popular**, que es la respuesta fiel del autor al realismo por el que ha optado en su narrativa, de modo que es frecuente encontrarse con el empleo de fórmulas propias del lenguaje popular, coloquial, en boca de sus personajes: refranes (en «El tío Candela», por ejemplo, encontramos el refrán: «Tú a oír, ver y callar»), frases hechas (como: «pegar la hebra», que aparece en «Rabanillos») y vulgarismos (tal como las expresiones siguientes aparecidas en «No hay burlas con el honor»: «la cópula de San Pedro y las catatumbas» y «lo más mejor»); hasta el punto de que incluso en algunas ocasiones incluye coplillas de las que se desprende un marcado aire popular (valga como ejemplo el cuento «Santa Bárbara, cuando truena» en el cual encontramos: «Santa Bárbara bendita / que en el cielo estás escrita / con papel y agua bendita...»). Estos usos populares, que facilitan la caracterización de los personajes y la pintura de los ambientes, se suelen alternar con el empleo de un **lenguaje poético** rico en imágenes, especialmente, metáforas y comparaciones; en este sentido destacan especialmente algunos fragmentos de «Santa Bárbara,

¹⁹² Ramón Carnicer, «Prólogo» a Antonio Pereira, *Una ventana a la carretera*, op. cit., pág. XIII-XIV. El realce tipográfico es nuestro.

¹⁹³ Véase M^a Carmen López, «El lenguaje narrativo de Antonio Pereira», *Tierras de León*, n^o 63, 1986, pág. 15-26.

cuando truena» que pasamos a reproducir:

«La ciudad que iba quedando atrás ostentaba un nombre agudo y redondo, seco como los atabales de sus viejas edades, pero al delegado le sonaba a Lola(...). Miraba el viajero cada poco el espejo retrovisor, y en el pequeño cristal se le iban desdibujando torres y jardines, hasta que sólo quedó la estela rezagada del camino».

«¡Ah!, no en los pechos, no en los pechos de Lola tan largamente pensados, siempre blancos como un mármol vetado de azul purísimo».

En definitiva, *Una ventana a la carretera* nos descubre a un buen cuentista, un tanto intuitivo aún, pues todavía no ha descubierto todas las posibilidades que el género ofrece. Recordemos que el propio Pereira habla de esta etapa, a la que nosotros hemos acuñado **etapa costumbrista**, como de una **etapa inocente** cuyos cuentos «parecen manar -en palabras del propio autor- como el agua de la fuente»¹⁹⁴. No tardará Pereira en superarse a sí mismo y evolucionará en su quehacer literario hasta cotas verdaderamente sobresalientes.

¹⁹⁴ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. XXIII.

II. ETAPA EXPERIMENTALISTA.

El ingeniero Balboa y otras historias civiles (1976) es un libro formado por cuatro relatos, cuya **complejidad narrativa** y cuya **indagación en el terreno de la técnica**, nos permite hablar de una nueva etapa en la narrativa breve de Antonio Pereira: la **etapa experimentalista**.

Esta **pretensión experimentalista** del autor resulta insólita en lo que es su obra hasta el momento, siempre rebotante de sencillez, y de la misma manera será irreplicable -al menos hasta tales extremos- con posterioridad, tal y como afirma Nicolás Miñambres cuando dice: «(...) Pereira sólo se atrevió a alterar esa sencillez en *El ingeniero Balboa*.... En esta obra, la complejidad creativa alcanza **cotas irrepetibles** hasta el momento. Además hay que añadir que en los libros posteriores no ha retornado a ese planteamiento narrativo»¹⁹⁵.

Santos Alonso, considerando las fechas de gestación y de publicación del libro, y advirtiendo la posible tentación de adscribir estas narraciones a alguna tendencia o corriente, concretamente al *experimentalismo*, afirma lo siguiente: «(...) Antonio Pereira no escribe este libro siguiendo una moda, un nuevo manierismo formalista, sino que, con una materia narrativa semejante a su anterior libro, consigue un medio diferente de

¹⁹⁵ Nicolás Miñambres, art. cit., pág.X. El realce tipográfico es nuestro.

expresión que estimula la interioridad del narrador»¹⁹⁶. Nosotros, sin embargo, creemos que estas palabras de Santos Alonso son matizables. Es evidente que en este libro el autor sustituye los moldes tradicionales del género, acomodándose a moldes nuevos; no obstante, tal vez no fue la moda la que se le impuso al autor, sino que es posible que Antonio Pereira, buscando una nueva forma de expresión para unos relatos se encontrara con que la corriente experimentalista le ofrecía esa posibilidad, gracias a sus técnicas y fórmulas novedosas. El propio Pereira ¹⁹⁷ admite la coincidencia entre la incubación del libro y los años del experimentalismo narrativo español, sin descartar la influencia de éste sobre sí mismo, como lector atento que siempre ha sido de la literatura; sin embargo, el autor incide en que una especie de imperiosa necesidad personal fue la que le condujo hacia estos nuevos derroteros expresivos; decía Pereira:

«Realmente la génesis, la incubación del libro *El ingeniero Balboa*... coincide con el «boom» hispanoamericano y con el experimentalismo español de, por ejemplo, *La saga fuga* de Torrente Ballester, el *San Camilo* de Camilo José Cela, la *Parábola del naufrago* de Delibes, etcétera. De modo que había un ambiente de cansancio de las formas anteriores, y siempre un deseo de renovación. Supongo que al fin y al cabo yo soy lector, yo soy observador atento de la marcha de la literatura, y es muy probable que eso haya influido, aunque, por otra parte, también puede ser la necesidad de que un par de relatos que yo tenía en la cabeza fueran expresados de una manera ciertamente experimen-

¹⁹⁶ Santos Alonso, *Literatura leonesa...*, op. cit., pág. 112.

¹⁹⁷ Véase «Anexo I: Entrevista...», cit., pág. XXXII-XXXIII.

talista (...)»¹⁹⁸.

En cualquier caso, creemos poder afirmar que los relatos de *El ingeniero Balboa y otras historias civiles* se sitúan en la línea de la **tendencia experimentalista** de nuestra narrativa de los años sesenta y setenta, caracterizada por el deseo de renovación técnica y complejidad expresiva. Recordemos muy brevemente que tras el auge del realismo social nuestros novelistas cedieron, en un primer momento, a la imitación de los hispanoamericanos en su búsqueda de nuevos derroteros; los autores del *boom* hispanoamericano se caracterizaban entre otras cosas por el interés de renovación técnica narrativa, y sus más destacadas manifestaciones las encontramos en el interés por el lenguaje, el deseo de huir de las tradicionales estructuras del relato lineal, la multiplicación de los puntos de vista, la tendencia a la desrealización...¹⁹⁹. No obstante, poco a poco esta tendencia emuladora remitió y hacia comienzos de los años 70 la novela española comienza a tender al experimentalismo, «se trata de un deseo muy loable -según palabras de Martínez Cachero- no sólo de romper e innovar, deseo propio de toda vanguardia artística, sino también de búsqueda-salida para una situación de cansancio y agotamiento»²⁰⁰.

No obstante, debemos puntualizar que en el caso de estas

¹⁹⁸ Ibidem, págs. XXXII-XXXIII.

¹⁹⁹ Véase José Donoso, *Historia personal del «boom»*, Barcelona, Seix-Barral, 1983.

²⁰⁰ Véase José María Martínez Cachero, op. cit., pág. 343.

narraciones del escritor leonés, si bien utilizando recursos plenamente experimentalistas, no se llega a la supeditación total del tema al lenguaje, ni se limitan los relatos al mero experimento, lo cual solía ser frecuente en dicha tendencia²⁰¹. La **intención del autor** de *El ingeniero Balboa...* está por encima del mero juego experimental; la complejidad técnica no significa un cambio de horizontes en cuanto a la narrativa de su etapa anterior, de modo que se trata más bien -desde nuestro punto de vista- de un **cambio de envoltura**, de forma. A esto se refiere Carro Celada cuando dice: «Como pez en el agua se encuentra Pereira en estas nuevas formas de contar. Nuevas de estructura y de expresión. No pierde un ápice de su **humorismo crítico** ni de su **ternura interior**, tampoco se esclerotizan sus relatos en lo experimental, al contrario, mantiene una acostumbrada espontaneidad y asimila modos ya consolidados por la narrativa actual»²⁰².

Antonio Pereira llega, eso sí, con este libro a la **cima de la complejidad** formal en su narrativa breve tal y como comprobaremos a continuación. Su salida a la luz en el año 1976 sorprendió en cierta medida a la crítica acostumbrada a la sencillez de los clásicos relatos primeros; Miguel Ángel Molinero hace el siguiente comentario tras la salida del libro:

²⁰¹ Véase Juan Ignacio Ferreras, *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988, pág. 81-85.

²⁰² José Antonio Carro Celada, «Historias civiles de Antonio Pereira», *Aquiana*, noviembre de 1976. El realce tipográfico es nuestro.

«De un inicial realismo [el de *Una ventana a la carretera*], con especial atención al mundo cotidiano y a los personajes nada heroicos de provincias, algo perplejos ante el mundo que se les viene encima o que ellos buscan para osadas incursiones [...], Pereira cambia tono y acentos y se propone una manera nueva en *El ingeniero Balboa* de **mayor tensión entre los elementos formales**, resultantes de un todo ambiental, que si tiene en cuanto a personajes el recuerdo de otros empeños anteriores, están tratados de manera distinta»²⁰³.

Como el propio título indica, *El ingeniero Balboa* y otras *historias civiles*, es un conjunto de cuatro relatos que tienen en común el hecho de que todos ellos son *historias civiles*, es decir, son cuentos cuyos protagonistas son ciudadanos, miembros de una comunidad civil, no militar ni eclesiástica. En el prólogo que hace el autor al libro, donde intenta explicar en cierta medida la intención del mismo, matiza el cuentista el sentido del término *historias civiles* haciendo uso para ello de un fragmento de su cuento «El ingeniero Balboa»:

«(...) cuatro *historias civiles*. ¿Civiles?. "La casa de los Balboa guardaba, también el boca de mi padre, historias que si arrancaban en este siglo o a lo sumo en el anterior, a mí me sabían igual de misteriosas y empolvadas. No había almirantes, ni adelantados, eran historias civiles como si dijéramos..." Por esta alusión en "El ingeniero Balboa"; porque el Diccionario certifica como civil lo que no es eclesiástico ni militar; o sencillamente porque sí...historias civiles son»²⁰⁴.

²⁰³ Miguel Ángel Molinero, *Blanco y Negro*, 8 de mayo de 1976, págs. 65-66, nota tomada de Santos Alonso, «Los cuentos...», art. cit., pág. 52. El realce tipográfico es nuestro.

²⁰⁴ Antonio Pereira, «Prólogo» a *El ingeniero Balboa* y otras *historias civiles*, Madrid, Emesa, 1976, col. «Novelas y cuentos», n.º 175, pág. 15.

Este **carácter civil**, «relacionada la palabra con la ciudadanía y el individuo como parte de la realidad en sociedad -como señala Santos Alonso-, está al frente de los objetivos del libro»²⁰⁵, pero al igual que en los cuentos de su anterior etapa, ese individuo interesa como ser humano que comparte las mismas preocupaciones y deseos que sus semejantes, y no como radiografía de un colectivo concreto.

Siguiendo con el título, no debemos dejar de subrayar que de esas cuatro historias civiles una de ellas, «El ingeniero Balboa», es destacada frente a las demás. La razón de este realce habría que buscarla, a nuestro entender, en dos causas fundamentales: por un lado, «El ingeniero Balboa», aún siendo una historia civil como las otras tres, contrasta con los demás relatos por su carácter más tradicional; por otro lado, con este cuento se ha sentido el autor, tal y como ha afirmado reiteradamente, notablemente satisfecho; ambas razones posiblemente habrán influido en el autor al realizar esta intencionada distinción.

Nicolás Miñambres observa en esta obra tres aspectos que, en su opinión, la diferencian notablemente de la etapa anterior, la extensión, la técnica y la **línea temática**; a propósito esta última escribe el crítico lo siguiente: «Los mundos descritos, así como los personajes, poco tienen que ver con los que a los lectores tiene acostumbrados el autor»²⁰⁶. Ciertamente, **extensión**

²⁰⁵ Santos Alonso, «Los cuentos...», art. cit., pág. 52.

²⁰⁶ Nicolás Miñambres, art. cit., pág. X.

y *técnica* son rasgos distintivos, respecto de la etapa anterior, puesto que *El ingeniero Balboa...* consta de cuatro cuentos verdaderamente largos y cuya complejidad deriva de los recursos empleados; pero respecto al universo narrativo creado por el autor consideramos que las palabras de Miñambres deben ser matizadas. Creemos que *el hombre y lo humano* siguen siendo el elemento esencial de unos relatos cuyos *asuntos* remiten a algunos de los temas hacia los que Pereira ya había demostrado preferencia; como afirma Santos Alonso :«(...) al ambiente ciudadano hay que añadir otros aspectos personales de Pereira que repiten asuntos anteriores: la presencia del mundo mercantil y comercial, el tema amoroso y la refinada ironía que por momentos mezcla la sutileza y la ternura»²⁰⁷. Bien es cierto que, como veremos, se trata de narraciones en las que el autor adopta una postura mucho más intimista, en el sentido de que no se conforma con la pintura física y moral de los personajes, sino que desciende a sus más profundas intimidades, a veces incluso a su psique. También es cierto que algunos de sus personajes y sus historias nos resultan más cosmopolitas, pero no deja Pereira de lado el mundo provinciano y sus tipos, que siguen presentes aunque el tratamiento que reciban ahora sea distinto. De manera que en nuestra opinión tras los relatos de *El ingeniero Balboa* y otras *historias civiles* late una intención muy similar a la de los primeros relatos pero sin caer en el costumbrismo de aquellos.

Un análisis individualizado de cada uno de los cuentos nos

²⁰⁷ Santos Alonso, «Los cuentos...», art. cit., pág.53.

permitirá comprobar las afirmaciones hechas hasta el momento, así como plantear otras cuestiones relevantes. Pasemos pues a dicho análisis²⁰⁸:

«Informe sobre la ciudad de N_{***}» es una narración de veintiséis páginas cuyo tema es el impacto, un tanto deshumanizador, que causa una situación límite, en este caso una revolución, en los miembros de una comunidad, en esta ocasión de una ciudad provinciana. El relato se salpica de motivos temáticos como el miedo, la incertidumbre, la rabia, el deshonor y el abandono; las palabras del autor son muy clarificadoras en este sentido:

«(...) trata asunto hartoavenido con la *cívitas* y los ciudadanos: la revolución escogida como pretexto para elucidar una extraña humanidad»²⁰⁹.

Es la historia de un viajante que frecuenta en su ruta la ciudad de N_{***} y decide elaborar un informe sobre la historia pasada de dicha ciudad, en unos momentos revolucionarios y conmocionantes para sus habitantes, sirviéndose para ello del relato que de los hechos hacen un niño y el cronista oficial de la ciudad, los cuales entremezclan su discurso con el del primero. El viajante ha hecho coincidir su ruta de trabajo con

²⁰⁸ Al igual que en el apartado anterior, con objeto de que la exposición argumental de los relatos quede suficientemente matizada, en algunas ocasiones recurriremos a frases o fragmentos de los propios textos literarios, indicándolo tipográficamente en cada caso.

²⁰⁹ Antonio Pereira, «Prólogo» a *El ingeniero Balboa...*, op. cit., pág. 15-16.

el paso por la ciudad de N_{***} en el mes de septiembre, en las vísperas a la conmemoración de la que en la ciudad fue la revolución de septiembre; su intención era elaborar un informe en el que se contara la historia de aquella ciudad, la cual conocía deshilvanada por comentarios sueltos y dispersos. «(...) Me gusta, a veces, llenar un informe que no es para la Firma, sólo para mí mismo», son palabras del viajante. Para ello conversa con un niño, el hijo del ferretero, cliente de la casa del vendedor, y con el cronista oficial del pueblo. El viajante irá seleccionando los episodios más relevantes y engarzándolos con sus propias palabras.

El cuento se divide en cuatro partes y el discurso dominante es el del niño, que cuenta cómo se fueron desarrollando los acontecimientos en la ciudad desde que se tuvo conocimiento de que se había implantado el estado de excepción, hasta la llegada de los ocupantes; el cronista oficial y el propio viajante completan la información que el chiquillo va aportando para completar la historia. Su argumento es el siguiente: «Empezaba un septiembre muy raro». La ciudad de N_{***} estaba sumida en una especie de silenciosa apatía, de desgana; «la gente miraba de lado, (...) murmuraba como si todo el día fuese una misa». Comenzó entonces a correrse la voz de que se acercaban doscientos hombres a caballo. Fueron varios días de tensa espera hasta la llegada de los intrusos. El castillo del conde se había convertido entre tanto en el baluarte donde «ya los defensores, llevaban días a la espera», expectantes, arropados también por el apoyo

de algunos miembros del casino. Aquella tarde la Directiva del Casino, «habiendo rehusado por votación nominal el empleo de la violencia, se constituyó en sesión permanente y extraordinaria», donde establecieron los emblemas. Defensa militar no tenían pues el gobierno provincial, presa del pánico, tenía a su servicio a todas las guarniciones para salvaguardar su palacio. En el castillo del conde se eligió a un estratega para elaborar la táctica a seguir en la ciudad. Al caer la tarde la gente se guardó en sus casas, no había ni un alma por las calles, «era el vacío absoluto». De pronto, el niño del ferretero, que había sido enviado a hacer un recado, se encuentra solo en medio de la ciudad, cuyas calles estaban cortadas por barricadas. Atemorizado el muchacho comienza a llamar en los aldabones de las casas, pero la respuesta era: el silencio. Al fin encontró una puerta abierta, la de la imprenta de su tío; el niño se sintió aliviado, a pesar de que del frío carácter de su tío no pudo recibir el abrazo que necesitaba, y se escondió en el taller de la imprenta. «Primero fueron con sus mil años de sed contra las lunas de los bares, luego saltaron los cierres del Monte de Piedad -pero antes la Tabacalera-, arrebataron vírgenes y requisaron sombreros de cintas y corbatas chillonas (...); un traidor les dio un mapa para llegar al Casino, pero antes se ocuparon de repartirse las propiedades del catastro. Después llegaron a la imprenta; algunos compraron semanarios, otros postales..., y uno se ocupó de desparramar por el suelo las cajas de la tipografía. Cuando todo terminó, entonces «empezó en la plaza principal como la crecida de un río». Los que estaban en el baluarte volvían enfadados

porque los asaltantes no habían entrado de frente sino por un olvidado callejón. Aunque todos intentaban disfrazarlo con disculpas lo que verdaderamente afloraba de sus palabras «era el deshonor y la ignominia». Pero «entonces se supo el milagro»: la Directiva del Casino hizo la lectura del acta que, como conmemoración se leería anualmente, y según ésta el conserje mayor, al intentar impedir la entrada de los revolucionarios fue asesinado, «pero nadie piensa en la ciudad de N*** que el holocausto fuera consumado en balde», pues «los caballos se espantaron ante la sangre» del pobre Pepe, ahora mártir de la ciudad, la cual, por cierto, había pasado de ser una ciudad de primer orden a quedar sumida en un triste abandono.

La revolución, su impacto y sus consecuencias, la decadencia y el abandono de la ciudad..., todo ello está enmarcado en el **ambiente provinciano** de una ciudad innominada, como el propio **título** indica, venida a menos desde aquellos tiempos de la resistencia, tal y como cuenta el cronista oficial:

«Durante los días ominosos mantuvimos la serenidad que corresponde a una ciudad que no se ha hecho de la noche a la mañana. Podría yo remontarme a tiempos de antes de Cristo cuando los meandros del río principal arrastraban truchas, aunque pequeñas, de oro, no pepitas o arenas de oro como rebajan quienes nos envidian; o evocar la fundación de la cité sobre el camino de las grandes migraciones o el hecho más próximo y no muy publicado de que hayamos sido capital de provincia. (...) constituíamos una población completa que nada tendría que envidiar salvo tranvías y puerto marítimo. Arbitrios, Biblioteca, Cabildo basilical, Colegio de Sordomudos, Dispensario, Ferrocarril, Instituto de Segunda Enseñanza, Sociedad de Socorros Mutuos; y aunque quejoso siempre por el abuso nefasto del fiado, el comercio local: alpargatería, cerería (...).»

«Abúlicos -nos reprochan-, indiferentes, pero en realidad orgullosos, asistimos algún tiempo después al tendencioso reajuste de la red vial sin caer en embajadas al gobernador ni pliegos de firmas. Vimos marcharse la cabecera de comandancia. (...) Luego el colegio de sordomudos, con la disculpa de la presión atmosférica y las nieblas insanas».

Para un lector un tanto familiarizado con pereira y su obra «los puntos suspensivos (...) pueden sustituirse (...) por el nombre de Villafranca -como observa Carro Celada-, pues son muchas las coincidencias de la ciudad berciana con la ciudad del informe: el Castillo, la imprenta de La Parroquial, el ramal del ferrocarril»²¹⁰; y a la vez, estos puntos suspensivos, remiten a un lugar x anónimo, cuya localización exacta no parece importar demasiado, tal vez porque el autor pretende la universalización del tema del cuento. Sin embargo, de su lectura se deduce efectivamente que el relato está cargado de **autobiografismo** pero no sólo por las referencias citadas por Carro Celada, sino por otras muchas que pasamos a referir a continuación.

Por un lado, el relato del niño -desde cuyo punto de vista ingenuo y pueril se relatan la mayor parte de los hechos- nos remite a los que creemos serán recuerdos ficcionalizados del propio Pereira. No es casualidad que el niño sea hijo de un comerciante, ni que su tío sea el impresor del pueblo y que lea los *Cantos de Maldoror* y *Mis prisiones*, obras que Antonio Pereira leyó durante su niñez en la imprenta de su tío Tomás Nieto -como vimos en su momento-, y tampoco es producto del azar el hecho de

²¹⁰ José Antonio Carro Celada, art. cit.

que en la citada imprenta, según el cuento, se realizara la tirada del semanario *La Parroquial*, que no sería sino *La Parroquial Berciana* en la cual Pereira comenzó a colaborar siendo prácticamente un niño. Corroboramos nuestras palabras con algunos fragmentos:

«El niño que me habla es hijo del cliente».

«Su tío el impresor, verdaderamente, era un hombre notable; tenía en sus estanterías libros que no se conciben en una población de nuestro número de almas (...). En aquel momento no leía los Cantos de Maldoror sino *Mis prisiones*, de Silvio Pellico».

«Entonces sentí como un frío en los huesos la voz desacostumbrada de mi tío el impresor, que no había dejado el libro ni apenas la postura. Lo indispensable: "En todo el mes no habrá *Parroquial*". Un peso que se le quitaba».

Por otro lado, diversas son las referencias que apuntan a situar la acción en un **espacio** concreto, en Villafranca, si bien en la narración esa realidad originaria en la que parece inspirarse el autor se ficcionaliza, y se dice que la ciudad está cerca de ciertos lugares geográficos algunos de los cuales se sitúan en Hispanoamérica, caso de Angostura -con el mismo nombre municipio de México y Colombia- y de Ojo de Agua -departamento de Argentina-, y también se citan lugares como Campasmayo y los Montes Ondulios. Volviendo a la supuesta ubicación de la acción en Villafranca del Bierzo, varios son los datos que parecen corroborar la hipótesis: en las primeras páginas del cuento se constata la capitalidad de la provincia ostentada años atrás («[...] el hecho más próximo y no muy publicado de que aquí mismo

hallamos sido capital de provincia»), tal y como fue ciertamente el caso de Villafranca, «capital de la provincia de El Bierzo-Valdeorras durante el corto periodo de 1821-1823»²¹¹; la ciudad del cuento es una ciudad con río y con una basílica, sin duda el río Burbia y la hermosa basílica de Santa María, sita en Villafranca («En el atrio mismo de la basílica de Santa María nos dejaban jugar al fútbol [...]»; «Que hiciéramos el mapa de nuestra propia ciudad y todos los chicos disfrutábamos porque era situar el río, RÍO, la basílica, BASÍLICA [...]»); también aparece como enclave fundamental de la resistencia el castillo («El castillo del conde no lo pasarán») que muy bien podría ser el castillo de la villa natal del autor, edificio espléndido de grandes dimensiones del siglo XVI; además la ciudad del informe es un núcleo provinciano rico en viñas («[...] los carros de la vendimia hacían sus trasiegos calle arriba y abajo [...]»; «"Están muy cerca, desde allí se oyen los caballos", señalando para las viñas altas»), y no podemos dejar de pensar en la tradicional importancia del viñedo en tierras bercianas; la ciudad de N_{xxx} está lejos de la capital («[...] somos los más alejados de la capital y de todas las capitales del mundo [...]») al igual que Villafranca, villa situada geográficamente en el extremo noroccidental de la región, alejada de la capital leonesa; por último, la ciudad de N_{xxx} es cuna de poetas («Sonaba bien, al maestro de escuela don Jesús María le gustaban las palabras que se pronuncian y no acababan de disolverse del todo en

²¹¹ José Cortizo Álvarez [y otros], art. cit., pág. 71.

el aire, él ha enseñado a padres, hijos, hijos de los hijos, por eso encuentra usted aquí tantos poetas») hasta el punto de que tenía una fiesta de la poesía («[...] nosotros mismos sabíamos sufragarnos la fiesta del mártir y de los poetas»), tal y como es el caso de Villafranca del Bierzo, cuna de escritores -desde Fray Martín Sarmiento, pasando por Enrique Gil y Carrasco, hasta Ramón Carnicer, Ramón González Alegre, Juan Carlos Mestre, el propio Pereira, etcétera- e incluso tiene una Fiesta de la poesía. De todo lo dicho se deduce que «Informe sobre la ciudad de N_{***}» «es un recorrido -como afirma Santos Alonso- por la memoria del narrador, donde los recuerdos evocan una ciudad provinciana con casino decimonónico, sus autoridades civiles, su administración (...). En definitiva, estamos ante un cuento de marcado contenido autobiográfico, cuyo escenario no es otro que el municipio natal del autor»²¹².

En cuanto al **tiempo** de la acción el carácter evocador del relato -informe o crónica- induce al juego temporal. El viajante elabora su informe durante varios días -como ya apuntamos anteriormente- en el mes de septiembre, coincidiendo con la fiesta anual de la ciudad, y el relato se fundamenta en el salto temporal al pasado, a un septiembre revolucionario, a un periodo bélico, a una guerra fratricida, entendemos, que nos hace pensar en nuestra guerra civil. La acción que se nos relata acontece fundamentalmente en una tarde, y en el relato hay **referencias culturales** concretas que nos remontan al citado momento de

²¹² Santos Alonso, *Literatura leonesa...*, op. cit., pág. 112.

nuestro pasado histórico: los periódicos colgados en la librería (el Debate, Mundo Obrero, L'Observatore Romano...); la mención al famoso actor británico Ronald Colman de gran éxito por los años 30 («[...] todos amenazaron con volverse locos a la enésima visión del beso de tornillo de Ronald Colman en Un aventurero audaz [...]»); la referencia a la República («La última convivencia que se dio mínimamente soportable, con sillones tapizados para las autoridades llegadas al acto y telegramas al presidente de la República[...]») y una referencia concreta a la guerra y a la posguerra («Y lo mismo que con la guerra sucedía el retraso con la posguerra»).

En cuanto a los **personajes** podemos establecer tres bloques diferenciados: el de los ciudadanos de N^{***}, el de los ocupantes (ambos enfrentados) y el viajante, al margen de los anteriores. El verdadero protagonista del relato es, a nuestro entender, la colectividad, el conjunto de los ciudadanos de N^{***}, si bien el niño adquiere un protagonismo especial como narrador principal de los hechos. Por las páginas del relato pasan una amplia gama de personajes de la ciudad: los agricultores, el niño y su tío, los miembros de la directiva del Casino, el maestro de escuela don Jesús María, el cronista oficial de la ciudad, el conde, Pepe el conserje, el estratega señor Dominicano...y otros. Esta colectividad, en gran parte innominada también, aparece caracterizada positivamente por la actitud de resistencia a la hora de defender su ideología y también por el orgullo mostrado aún después de perder («Abúlicos -nos reprochan-, indiferentes, pero

en realidad orgullosos, asistimos algún tiempo después al tendencioso reajuste de la red vial sin caer en embajadas al gobernador ni pliegos de firmas [...]. Pero la actitud definitivamente hiriente para los de arriba fue renunciar a las subvenciones [...]); frente a ellos los ocupantes aparecen como violentos antagonistas («Los había de cara educada [...]. Los vi de rostros ensudorados y feroces [...])»).

Finalmente, por lo que se refiere a la narración propiamente, ésta se trifocaliza en «Informe sobre la ciudad de N_{xxx}» en una mezcla de **voces narrativas** consistente en la yuxtaposición de varios yo : el yo del viajante, el yo del niño y el yo del cronista, completando los dos últimos como testigos de primer orden el informe del primero. Tal como suele suceder en este tipo de combinaciones de puntos de vista «el narrador se ha ocultado tan bien que el lector tiene la impresión de que el cuento se hace solo, por la mera yuxtaposición de monólogos de diferentes personajes»²¹³. Las alteraciones en la puntuación van encaminadas a ese propósito consciente o inconsciente de engarzamiento. Veamos un ejemplo de mezcla discursiva de las tres voces:

«Pero pronto, bajo la influencia del cronista oficial, empezó a circular lo de los caballos. Era la figuración más propia, cómo no habíamos caído, y ya nadie supo pensar de otro modo a quienes se aproximaban. a propósito del cronista oficial, en uno de mis viajes, creo que fue el año de los paisajes y marinas románticas, yo mismo he tenido el honor. Es un honor: Siéntese usted y conversemos, ahora vienen por aquí tan pocos forasteros. Durante los días ominosos mantuvimos la serenidad que corresponde a una ciudad que (...))».

²¹³ Enrique Anderson Imbert, *Teoría...*, op. cit., pág. 66.

Ricardo Gullón habla también de *juego multivocal* al referirse a este relato; subraya el crítico el carácter conversacional del relato, si bien se refiere a seis voces narrativas cuya presencia no vemos clara; recordemos, no obstante, las palabras de Ricardo Gullón que nunca dejan de ser interesantes: «Media docena de voces (más, un relámpago, la del silencio) se oyen en el discurso por conveniencia del redactor del informe que al oficiar como narratario consigue dar *apariencia conversacional* al relato y que los diversos digan lo que deben decir sin romper la unidad y la continuidad del relato»²¹⁴.

«Matar la mosca cuando empieza», el relato más extenso de este libro de cuentos, pues consta de treinta y seis páginas, aborda el **tema** de las obsesiones humanas, plasmándose concretamente en el miedo y la angustia que le produce al protagonista su obsesión por la catalepsia. Su **argumento** es el siguiente: Augusto Jesús Pinto Andrade, originario de la población portuguesa de Guarda, vive desde hace varios años en París. Cierta día, estando en las oficinas del Crédit Lyonnais recuerda, al preguntar la fecha a uno de los empleados, algo que le empieza a obsesionar, a perturbar. Augusto había entablado hacía años en Guarda cierta amistad con Fidelino Chiclão, el operador del cine del barrio, el cual en una ocasión había sido enterrado vivo tras sufrir un ataque de catalepsia; Augusto era por su relación con Fidelino una excepción en el pueblo, pues casi nadie se trataba

²¹⁴ Ricardo Gullón, «Antonio Pereira en sus cuentos», *La Crónica*, 15 de enero de 1989, pág.3.

con éste, ya que su presencia les causaba cierta incomodidad. Aunque Andrade se había establecido en París solía hacer frecuentes viajes a Portugal, reencontrándose durante los mismos con Fidelino; fue en uno de estos viajes cuando el hombre le hizo una confesión: sabía el día exacto en que iba a morir y así se lo dijo a Andrade, con la fecha completa. La obsesión de Andrade empieza precisamente el día que se da cuenta de que la fecha coincide con el día augurado por Fidelino. A partir de este momento el tema de la muerte y de la catalepsia comienza a angustiarse hasta ponerle al borde de la locura, viéndose obligado incluso a visitar a varios médicos. Desde aquel fatídico día, Andrade apilaba los ejemplares del *Faro da Beira* que recibía desde su tierra natal, sin atreverse a leerlos, y es que Augusto no podía soportar la posibilidad de poder descubrir la fotografía de Fidelino en las páginas de las esquelas. Un día finalmente, siguiendo las recomendaciones de su médico, decide hacer frente a la situación y abrir el periódico, pero cuando ya está a punto de vencer el miedo a ver la profecía de Fidelino cumplida, decide, acostumbrado ya a su propia angustia, volverse atrás, incapaz de liberarse.

La ofuscación que padece Augusto Andrade es una especie de *zumbido* permanente en la mente que no le deja vivir, de ahí el **título** del relato, «Matar la mosca cuando empieza», pues el propio protagonista establece en el cuento un paralelismo entre la historia de su obsesión por la catalepsia y la historia de una mosca:

«Yo podría aclararlo mucho mejor si acertase a escribir la historia de una mosca: Pequeña, en el comienzo del buen tiempo; todavía limpia, reciente, no negra sino graciosamente gris, no gorda de explotadura de sangres sino visitante de flores primerizas. ¿Y por qué no ser generosos con ella si también nosotros quisiéramos volar?».

Incluso el propio título son palabras textuales del protagonista, y es que la desazón que le embarga le lleva a hacer cábalas constantes, dándose cuenta el propio Andrade de que la única solución habría sido la de *matar la mosca cuando empieza*:

«Por esto aconsejo matar la mosca cuando empieza. La mosca mínima y balbuciente casi graciosa, cómo nos estremece su vuelo. Es la ocasión de destruirla, sin energía sobrante, eso sí, de un golpe pragmático y ajeno al rencor. Pero algo que no aspiro a explicar me envolvió en una telilla de pereza, la deje vivir. Vivir y hasta engordar un poco:
¿Y si realmente, Él...?».

El resultado de su indecisión primera le lleva a una situación enfermiza y el rostro de Fidelino comienza a ser para Andrade esa mosca zumbona que parece perseguirle:

«Y como una asedio en tarde de bochorno, inevitables, tenaces, los rasgos personales de ÉL. A veces un manotazo y se marcha. Se acabó. Pero ya vuelve, zumba. Come con nosotros pero sin dejarse caer en el cebo de la sopa, asiste a nuestros insomnios, noches pasmadas, blancas, perdidas para el trabajo, para el trabajo, incluso para el vicio».

El desenlace del relato es el producto de ese punto sin retorno al que llegó Augusto Andrade:

«Es que tiene algo de morboso pero agradable: ahora que está la liberación en la mano, demorarla. Saber que basta un tironcillo al precinto engomado y -de pronto la he presentado, la empiezo a oír zumbar, la

veo- ella caerá fulminada para nunca jamás volver. Para-nun-ca-ja-más-vol-ver...

¡NO!

Pero chèri.

Bolas, NÃO! Ya es demasiado adulta.se ha criado a mi lado. ¿Y es que no se puede coger cariño a una mosca?

(Travelling lento hasta plano grande de mosca ocupando toda la pantalla)».

Como se deduce del argumento anteriormente expuesto, el autor renueva en esta ocasión el **espacio** en el que se desarrolla la acción, que ahora se alterna entre París y Portugal, siendo el **viaje** un elemento nuclear del relato; como bien dice Santos Alonso, «se estructura en dos viajes paralelos en París y Portugal -dos acciones en contrapunto en las que el escritor rompe consciente el ritmo, ofrece formas narrativas variadas, heterogéneas como la realidad que está contemplando-»²¹⁵. Efectivamente, la obsesión comienza a gestarse en el protagonista tras darse cuenta de la fecha del día en que vive, y esa angustia creciente comienza ya a acosarle en el viaje en metro que hace por París, entremezclándosele los recuerdos de su último viaje a Guarda, cuando Fidelino le desveló su secreto. La acción, por tanto, se alterna geográficamente entre París y Guarda, entre el Banco de Montparnasse y el apartamento de Augusto en París, entre los recuerdos de su infancia en la casa paterna y en el cine de Guarda. Estos nuevos marcos geográficos suponen una importante novedad en la trayectoria de nuestro autor, que tiende de este modo hacia cierto **cosmopolitismo** en los ambientes: junto a la

²¹⁵ Santos Alonso, «Antonio Pereira...», art. cit., pág. V.

capital de Francia («la villa más completa del mundo», según Andrade) y a la capital de distrito portuguesa («una ciudad sólo de hombres», a los ojos de Augusto Andrade), se hace en estas páginas un recorrido geográfico por el itinerario que habitualmente realiza el protagonista para retornar a París desde su villa natal, de modo que algunos nombres de la geografía española salpican el relato, caso de Burgos, Vitoria,...; en otros momentos del relato diversos lugares lusitanos son referenciados por el narrador, como es el caso de Lisboa y Celorico da Beira.

En cuanto al **tiempo** de la narración debemos constatar la existencia de referencias temporales concretas. Desde las primeras páginas del relato se nos sitúa temporalmente:

«Fue justo al tropezar con la fecha completa, el día, el mes, 1968. Fue allí cuando empezó todo. O sea, hace seis meses largos».

Incluso hay en la narración una referencia a la situación política que atravesaba Portugal por aquellos años, finales de los 60, se trata de la mención hecha a la dictadura, o sea, al gobierno de Salazar que por aquel entonces gobernaba Portugal, mención que acrecienta la verosimilitud en el relato:

«Esbozamos el tema siempre fecundo de la dictadura; el del boicot del Grémio do Comercio a las tarifas eléctricas».

Dentro de lo que son las coordenadas histórico-culturales, encontramos también en este cuento dos **referencias culturales**

pertenecientes al mundo cinematográfico. La primera es una mención a las películas sobre el tema de la caída de la bolsa de Wall Street tan tratado por esas fechas en el cine americano («Las oficinas del Crédit Lyonnais en la plaza Montparnasse tienen además de un reloj redondo como de patio bursátil en una película de Wall Street 1929 [...]») y la segunda es una mención concreta al cine clásico norteamericano al referirse al filme *La loba*, dirigida en 1941 por W. Wyler y cuya protagonista es la gran actriz dramática Bette Davis («Recomendamos *La loba*, Bette Davis interpreta el papel de una mujer orgullosa [...]

Carece el cuento del **autobiografismo** que observábamos en el analizado anteriormente, no obstante, no podemos dejar de pensar que algo hay de Pereira en Augusto Andrade, ambos encandilados por el encanto de las imprentas:

«A veces me paro en la rue d'Assas y es sólo por escuchar el compás de una minerva, pero mejor por la mezcla de la tinta y el papel más ese ingrediente secreto que no he logrado desentrañar aún: olor a imprenta».

A propósito del protagonista afirma Ricardo Gullón lo

siguiente: «la obsesión recurrente en tiempo y espacio, mantiene al personaje [...] en primer plano»²¹⁶. Y es que, efectivamente, si bien aparecen otros **personajes** en el relato éstos tienen un papel totalmente secundario e incluso accidental, caso de Claude -la novia de Andrade-, del editor Alejandro Monteiro, del abuelo Hipólito, de las hermanas, los médicos, etcétera; todos ellos protagonizan sucesos secundarios que Andrade recuerda. De modo que Augusto Andrade es el verdadero protagonista, el relator de su propia historia, y Fidelino Chiclão es el personaje que desencadena la acción, el detonante del conflicto mental de Augusto, la personificación de la obsesión que curiosamente acabará por *animalizarse*; Fidelino, por cierto, aparece caracterizado en diversos momentos del relato:

«Podría intentar unos trazos sobre el Fidelino Chiclão. En el recuerdo de la escuela (él era de los mayores, yo todavía caloiro) aparece con una delgadez que suele relacionarse con los huesos y yo no, creo que al revés, deshuesado es lo más propio para un cuerpo sostenido en hilvanes, flotante, colgante de una percha invisible y a su vez abúlica (...) tiene aún el pelo abundante, rebelde, apresuradamente blanco -dicen- desde el trance; la mirada huidiza y nadie lo achaca a mala condición, la nariz no caigo, la boca sumisa y cobarde; va limpio de ropa pero incurre en perezas -discretas, como de dos o tres días- para afeitarse, también se nota su palidez de cara, ojeras».

La relación entre ambos personajes era como relata Andrade: «(...) una de esas relaciones desiguales y muy afectivas entre un chico mayor y un chico pequeño, entre un artesano y un señorito. Y quizá lo más importante, entre el operador del cine

²¹⁶ Ricardo Gullón, «Antonio Pereira...», art. cit., pág.3.

del barrio y un precoz devorador de películas y de cuanto les anduviera cerca».

El protagonista es un hombre de sólida formación cultural vinculado profesionalmente al mundo de las artes, que en su momento fue director artístico del *Faro da Beira*. Es además, como ya hemos sugerido, el **narrador** del cuento, narrador-protagonista, cuya narración pretende presentársenos como el resultado de unas anotaciones escritas, de modo que las doce partes en que se divide el cuento simulan ser páginas sueltas de un diario, confesión o terapia -al menos así creemos interpretarlo-; veamos un fragmento significativo a este respecto:

«Salgo poco, pinto por rachas vehementes, apenas leo -Claude: los periódicos no-, y he perdido conciertos y películas; escribir estas notas sueltas es una excepción que me ratifica con su previsible desorden, es el regreso compulsivo al verano de Guarda, capital de distrito, provincia de Beira Alta».

Andrade mezcla en su discurso el presente de su vida en Francia, mediante esas notas deshilvanadas cargadas de frecuentes meditaciones, con el recuerdo del pasado, de su infancia en Portugal y de sus viajes intermitentes a tierras lusitanas. El cuento es un diálogo del narrador consigo mismo, de modo que el monólogo interior y el carácter confesional predominan en el relato, tal y como vemos en el fragmento siguiente:

«Pinto, luego existo. Pero existo frustrado siempre que quiera hablar también con la música, con la literatura -a veces creo haberme acercado en un poema, un cuento breve-, y últimamente, sobre todo, con la fascinación del cine (...). Ya está. Ahora me doy cuenta, ¡ahora!, de lo feliz que fui durante esos

meses de invierno (...)».

Pero -tal y como, muy acertadamente, puntualiza Ricardo Gullón- «que el suceso -obsesión por la catalepsia- lo refiera un narrador que lo sabe todo, desde fuera y desde dentro, no le aleja del lector»²¹⁷, al contrario, le implica en su propia congoja, en su propia lucha psíquica.

«Las erotecas infinitas» es un relato de veintitrés páginas sustentado sobre la técnica de *muñecas rusas*, en el cual se narran sucesivamente cuatro historias de tema erótico, cuyos desenlaces quedan siempre en el aire y que, como descubrimos al final, son episodios de un libro que un hombre lee a su mujer. Algunos críticos, como es el caso de Santos Alonso, han querido ver en este cuento un deseo de *parodiar* la novela erótica²¹⁸, intención que nosotros no vemos clara.

El **título** de la narración está extraído de la primera de las historias que se nos relatan, cuya protagonista lee un fragmento de un libro que lleva precisamente ese título, «Las erotecas infinitas». A nuestro entender el título condiciona las expectativas del lector en esta ocasión en dos sentidos: por un lado, el neologismo *erotecas* (que el autor crea como palabra compuesta de *eros* y *thēca*) atrae ya por sí mismo induciéndonos a pensar en una serie de tendencias e impulsos sexuales; y por otro el adjetivo *infinitas* añade un matiz cuantitativo que el lector irá

²¹⁷ Ibidem, pág. 3.

²¹⁸ Véase Santos Alonso, *Literatura ...*, op. cit., pág. 112.

comprendiendo a lo largo de la lectura, dado el carácter serial de los distintos episodios impuesto por la técnica del relato.

La narración no se divide propiamente en partes, si bien, como quedó apuntado, nos presenta cuatro historias engarzadas gráficamente entre sí. El **argumento** engarzado es el siguiente: La señorita Jane Brooke, secretaria del director de un banco, descubre, al hacer limpieza en la biblioteca de su jefe Mr. Aldington, que las cubiertas de los libros no se corresponden con el contenido sino que se trata de libros eróticos, de entre los cuales uno llama especialmente su atención; se trata de *Las erotecas infinitas* que instintivamente empieza a ojear hasta quedar, finalmente, absorta en su lectura (Primera historia). El relato que Jane se encuentra en el primer capítulo es la sensual historia de Noemí, una bonita joven que se siente atraída por un alumno diecisieteañero, Humberto Entrerríos, al que imparte clases particulares, durante las cuales Noemí juega con su imaginación; cierto día decide proponerle a su alumno un libro para ejercitar la lectura y analizar el lenguaje, dicho libro lleva por título *Las azafatas insaciables* (Segunda historia). La narración elegida al azar, que Humberto empieza a leer en voz alta, acontece en la habitación de un aeropuerto donde dos amantes, Audrey Masefield y John, azafata y piloto respectivamente, pasan la noche; ella le ha traído un regalo, se trata de un libro que ella le comienza a leer por la mitad (Tercera historia). El relato que Audrey lee es un episodio de la vida de Yentchou, una joven que espera ansiosa la llegada de su esposo,

Tchang el Probo, futuro jefe del estado, el cual estaba en una embajada en tierras lejanas; Yen-tchou, deseosa de verle, recuerda cómo cambiaron sus vidas desde que se casaron y muy especialmente desde el momento en que, gracias a un álbum, descubrieron juntos nuevas formas de amar; sin poder contenerse Yen-tchou toma el álbum y se regocija con sus historias, pero finalmente la adolescente se siente pesarosa pues, en cierta medida, cree haber sido infiel a su amado Tchang (Cuarta historia). Finalmente descubrimos que todos estos relatos forman parte del libro que una pareja lee en la cama en una mañana de domingo apasionadamente.

El **cosmopolitismo** de los ambientes llega a su máxima expresión en «Las erotecas infinitas», puesto que las narraciones acontecen geográficamente en tierras lejanas y exóticas. Los **espacios** van desde algún innominado lugar de Norteamérica (Primera historia), pasando por Río Grande (Segunda historia) y Montreal (Tercera historia), hasta tierras orientales (Cuarta historia), contrastando con el desenlace del cuento que sitúa a los ávidos lectores en Madrid. Además, puesto que todas las peripecias están vinculadas de algún modo a la lectura, observamos también que todas ellas acontecen en lugares cerrados, un tanto íntimos (un despacho, una sala de estar, una habitación de hotel y un cuarto de matrimonio).

Por lo que se refiere al **tiempo** debemos constatar que no encontramos referencias temporales concretas pero, por el ambiente descrito, todas ellas bien podrían situarse en la época

contemporánea. De todos modos, si bien el espacio adquiere en estas narraciones un papel preponderante al añadir a los relatos una mayor sensualidad, favorecida por la lejanía de lo desconocido, el tiempo es un elemento más bien secundario.

La materia erótica de esta narración prevalece sobre los **personajes**, es decir, lo que interesa fundamentalmente es la narración de un suceso sensual o erótico y los personajes son simplemente los sujetos de ellos. Tal y como sucede en la novela erótica, predominan los personajes un tanto inocentes -en ocasiones bastante jóvenes-, gente corriente que de pronto se deja llevar por el instinto con la cual el lector se puede identificar fácilmente; veamos algunos fragmentos:

«(...) Mr. Aldington es joven. Pero esto sólo podría saberse mirándole los documentos de identidad, nunca a través de la oscuridad de sus trajes y costumbres implacables, de la conciencia con que asume el talante de solterón (...).»

«La señorita Noemí hace muy bien el papel de seriecita y hasta enojada, es la única niña de Río Grande que a su edad ha recorrido tanta Europa, por eso tiene que darse a respetar (...). Pero pasa que ella ha leído muchos libros, además de los de texto se sabe algunas novelas en que institutrices o hermanas mayores o enfermeras o qué sé yo alertaban a los pibes, ella siente un placer inmenso, un deseo invencible, mejor que con hombres hechotes y agresivos (...).»

«Poco más que adolescente, enamorada y fiel, Yen-tchou sentía la felicidad de saberse unida a la estrella de un hombre prestigioso (...).»

Por último, en cuanto al **narrador** de «Las erotecas infinitas» debemos decir que se trata de un narrador omnisciente; las

breves historias que va contando están envueltas en un halo de misterio y sensualidad que el propio narrador acrecienta con sus aparentemente inevitables intervenciones y anticipaciones; veamos algunos ejemplos:

«(...) pero ella no podía saber que aquella tarde, justo en aquella tarde sin relieves fuera a cambiar su vida».

«Ella no sabía, no podía saber que estaba girando su destino».

«(No hay nada prohibido para quienes/ hacen el fuego con su propia carne)».

Es un narrador «deseoso -como muy bien dice Ricardo Gullón- de explicitar lo sentido por el personaje-hablante (...) y cómo es (...)»²¹⁹.

El relato titulado «El ingeniero Balboa» es el que cierra el libro. Esta narración de treinta y cinco páginas desarrolla el tema del descubrimiento del amor y del deseo por parte de un joven, o mejor dicho, «el aprendizaje de un joven en la maduración de su vida amorosa -en palabras de Santos Alonso- a través de sus impulsos, sus pequeños fracasos y de sus vivencias imborrables al lado de la mujer amada»²²⁰. Se trata de un relato de gran belleza que gran parte de la crítica ha coincidido en elogiar con especial énfasis; Santos Alonso, por ejemplo, la

²¹⁹ Ricardo Gullón, «Antonio Pereira...», art. cit., pág. 3.

²²⁰ Santos Alonso, *Literatura...*, op. cit., págs. 112-113.

califica como «una de las piezas más logradas de Pereira»²²¹ y Nicolás Miñambres llega a afirmar que «el que da título al libro se haya sin duda entre los mejores del escritor berciano»²²².

Carente de división alguna en partes o capítulos, el relato se sustenta sobre el **argumento** siguiente: El protagonista está en la UVI de la Concepción y en esos momentos límites comienza a recordar su juventud y su primer amor. El joven, hijo de los dueños de la ferretería de Villafranca, admiraba con cierta actitud platónica a Elena, la viuda del ingeniero Balboa. Elena solía frecuentar la ferretería donde en ocasiones recibía llamadas telefónicas, y luego el chico, siguiendo las indicaciones de su madre, la acompañaba hasta su casa en Corullón, e incluso accedía a enseñarle a ella algunos de sus poemas. El joven muchacho recordaba de su infancia al difunto don Jaime Balboa, que junto con otros ingenieros, se instaló en el pueblo a partir «del día de la República». La casa a la que el chico acompañaba a la viuda era conocida como «la casa del sauce», y era donde los Balboa moraban por aquel entonces. Se creía que al ingeniero lo habían matado por ser republicano, tras haber sido sacado de su casa en aquellos duros tiempos de posguerra, pero había rumores de que había logrado huir. Después de su muerte Elena se había quedado sola y con el paso del tiempo parecía comenzar a disfrutar de la compañía del chico, el cual seguía mostrándole sus versos que la mujer guardaba en su casa; fue en

²²¹ Santos Alonso, «Antonio Pereira...», art. cit., pág. V.

²²² Nicolás Miñambres, art. cit., pág. X.

un día de junio cuando la propia Elena le comunicó que ya había terminado su primer libro. Desde aquel día la relación se volvió más estrecha entre ambos, hasta el punto de que ahora era el muchacho quien, perdidamente enamorado, iba a buscarla a la casa del sauce, cargado la mayor parte de las veces de libros que ella le solicitaba y él pedía prestados en la Congregación. Poco a poco Elena fue seduciendo al joven poeta, hasta que un día ella decidió hacer público el romance y entraron juntos en el bar más concurrido del lugar; aquel fue un día muy especial que acabó consumando «la gana de hacer las cosas más prohibidas», conociendo así el muchacho de la mano de Elena los secretos del amor. Después de aquel día, en el que el chico fue por primera vez invitado a entrar en la casa del sauce, los encuentros continuaron pero no con la intimidad que el fogoso muchacho deseaba, pues a pesar de todos sus intentos Elena rehuía entregársele otra vez. Un día la mujer le dio la noticia: «No somos novios, pero vamos a tener un hijo». El muchacho recibe la noticia con estupor, pero al día siguiente reacciona y muy de mañana va a casa de Elena a proponerle matrimonio, oferta que ella no acepta sin explicación aparente. Pasado algún tiempo se produce un incendio en la casa del sauce; el joven acude fuera de sí en busca de Elena; todo el pueblo ha acudido al auxilio; pero cuando el chico llega ante la habitación de Elena se encuentra con una gran sorpresa: en la pared había un gran boquete que parecía conducir a los pasadizos de la casa, y al lado de Elena, «desenterrado y flaco», estaba el ingeniero, «su diestra descolorida por entre los matojos velludos la puso sobre el vientre de la mujer, allí la descansó,

y era una declaración de propiedad tan solemne que daban ganas de arrodillarse»; entonces, al ver los ojos del ingeniero, que pasaba a su lado detenido por los guardias, comprendió el muchacho que no era sino él quien leía los libros y sus poemas..., lo que nunca supo fue si verdaderamente Elena le amó o simplemente le utilizó.

Como parece evidente, el **título** del cuento funciona en cierto modo como elemento anticipador de la acción, pues no es sino el nombre del misterioso personaje, supuestamente muerto, que al hacer su aparición en las últimas líneas acaba adquiriendo el verdadero protagonismo, tal y como el propio narrador afirma:

«Él sí me miró, Elena. Me mira ahora, de mentor escondido crece el protagonista en el centro único de esta historia, a todos nos aparta».

La acción se desarrolla en un **ambiente provinciano**, situándose de forma explícita en Villafranca del Bierzo y sus alrededores, de modo que en este cuento es, de todos los analizados en este estudio, en el que más diáfananamente que nunca aparece el elemento autobiográfico.

El **autobiografismo** de «El ingeniero Balboa» se desprende de un gran número de referencias. En primer lugar, el protagonista es hijo de un comerciante, concretamente de un ferretero, al igual que Antonio Pereira, e incluso en un momento del relato el narrador habla de la nobleza del hierro, material que tradicionalmente trabajaban los antepasados de Pereira («[...] el negocio familiar me agradaba como tengo dicho, aunque le reconozco

nobleza y varonía al hierro [en tejidos hubiera sido peor], y de toda la ferretería casi llegaba a gustarme aquel añadido que era el depósito de la dinamita.»). Además el muchacho siente una gran inclinación hacia la poesía y ya comienza a escribir sus primeros versos («[...] entre los enseres del negocio escondía yo, con mi aprendizaje de poeta cierta aversión para las materialidades de la vida [...]»), e incluso leía indiscriminadamente todo lo que podía, deborando con especial placer los libros de Vargas Vila («[...] Vargas Vila llevaba a sus afortunados por jardines crepusculares [...]»), todo ello tal y como lo fue experimentando en su adolescencia el escritor berciano. Incluso por estas páginas no deja de aparecer una breve pero significativa referencia a un maestro, don Manolo, que sin duda responde al recuerdo del cura Manuel Santín del que Pereira fue alumno en su academia de la calle del Agua («Usted, señorita, Regencia de don Fernando y el breve reinado de Felipe el Hermoso. Reino del color oscuro el encerado, la sotana de don Manolo, la Edad Moderna [...]»). También el protagonista parecía ser un tanto enamorado y mostraba cierta admiración por las forasteras del verano, lo cual no deja de recordarnos algunas anécdotas que el propio autor suele contar de su juventud en tierras villafranquinas («[...] el gusto por las forasteras que llegaban en los veranos con el designio de marchar una mañana triste [...]»). Hasta tal punto está plagado el relato de la experiencia vital de su autor, que incluso hay una referencia a un examen hecho por el protagonista en Oviedo, tal y como le aconteció a Antonio Pereira cuando, en el año cuarenta, se examina en por libre en Oviedo del Examen de

Estado («Claro, yo me examinaba por libre en Oviedo, ella fue al Instituto Escuela [...]»).

Pero la *ficcionalización* a que Pereira somete sus recuerdos juveniles no es la única que se produce en el cuento. Al exponer el argumento decíamos que su protagonista estaba en la UVI y allí recordaba su juventud en un momento crucial de su vida, de modo que el relato es el resultado de un juego temporal-espacial; pues bien según el propio autor también hay algo de sí mismo, de su experiencia vital, en ese hombre adulto que espera en una cama del Hospital de la Concepción, pues en una conversación con Jaime Torcida, Antonio Pereira dice, al hablar de su «mala salud de hierro», lo siguiente: «He padecido diversos episodios serios, y ahora puedo decir que esos procesos han contribuido a mi quehacer creador (...). Y mis experiencias afloran a veces en mi obra. En una ocasión, al menos, de una manera bastante explícita: ocurre con esa confesión en "El ingeniero Balboa" en la que el narrador se dirige a la enfermera con tono doliente y vehemente»²²³.

El **espacio** en el que transcurre la acción es, como decíamos anteriormente, El Bierzo, fundamentalmente Villafranca, si bien algunos episodios de la misma acontecen en Corullón -población de la montaña berciana-, e incluso otros lugares del entorno salpican la narración, caso de San Fiz -pueblo perteneciente al municipio de Corullón- y de Toral de los Vados -población

²²³ Jaime Torcida, art. cit., pág. III.

perteneciente al municipio de Toral-Villadecanes, en el Bierzo Bajo-.

A este propósito Carro Celada, al comentar los cuentos de *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, afirma lo siguiente: «La última narración pisa una toponimia confesadamente real. es Villafranca, Corullón. Son sus calles, sus leyendas identificables las que arrojan una historia juvenil palpablemente veraz, como lo prueban todas las connotaciones personales (...). Antonio Pereira ha sabido autobiografiar muchas cosas, ambientes, personas, caricaturas sociales y ha querido autobiografiarse en solidaridad con su Villafranca natal»²²⁴. Si bien nosotros preferimos hablar de *fictionalización* de la realidad al referirnos al carácter autobiográfico de la narración, y consideramos poco cautelosa la afirmación de Carro Celada al atribuirle a la peripecia esa *palpable veracidad*, en lo que sí coincidimos con el crítico es en que la identificación de Villafranca es clara, tanto por sus leyendas como por la descripción física de la villa. En «El ingeniero Balboa» el narrador hace referencia a una leyenda popular acerca de María de Toledo, hija del quinto marqués de Villafranca, Pedro de Toledo, condestable de Castilla, lo cual nos recuerda el carácter de marquesado que tuvo la villa, cuyo origen hay que ir a buscarlo al siglo XV, y en este sentido tanto la leyenda como las referencias al Castillo de Villafranca subrayan la ubicación de los hechos («Del castillo hay bonitas memorias, doña María de Toledo no quería casar con el duque de

²²⁴ Carro Celada, art. cit. .

Braganza [...]»). Además del Castillo, también la Colegiata se menciona en el relato («[...] la Colegiata, que me parecía grande y hermosa y un día empecé a verla nada más que grande.»), y junto a estos edificios monumentales, expresión de la antigua grandeza de la villa, no deja de reconocerse Villafranca en el ambiente descrito del que nos ocuparemos más adelante.

César Augusto Ayuso al ocuparse de los cuentos de Pereira hace una interesante afirmación que nos permite engarzar con el aspecto de la temporalidad del relato: «Aunque El Bierzo, su Villafranca natal, está presente en los cuentos de todos sus libros, escenario de recuerdos sin otro fin que el anecdótico, hay que reseñar aquellos en los que aparecerá como *lugar mítico*, como espacio de la memoria trascendida. Es el caso de "Informe sobre la ciudad de N_{***}" o "El ingeniero Balboa" (...) el los que se ensaya el rescate de un tiempo nebuloso y heroico con fondo de guerra civil, para la recuperación de un espacio perdido, tablado que fue en otra edad de sueños y obsesiones»²²⁵. El **tiempo** en esta narración adquiere una doble perspectiva, por una parte el tiempo presente del narrador y por otra el tiempo pasado evocado por el narrador; éste dice escribir su relato, a modo de diario, memoria o confesión, en tres días del mes de noviembre de 1971, así al final del cuento leemos:

«Tres días con sus noches, noviembre 1971».

²²⁵ César Augusto Ayuso, «Antonio Pereira, saber contar», *El Norte de Castilla*, 21 de julio de 1990, pág. IV. El realce tipográfico es nuestro.

Sin embargo, la acción relatada transcurre en unos cuantos meses pero, más que durante la guerra civil propiamente dicha, en los albores de la posguerra, o al menos así lo creemos entender por un dato, anteriormente citado, que creemos responde a las coordenadas biográficas del autor, se trata del ya referido Examen de Estado de Oviedo del año 1940; de manera que según deducimos del cuento, el ingeniero Balboa se habría fugado posiblemente durante la guerra, y habría permanecido escondido por miedo a la represión del bando vencedor; veamos algunos fragmentos que indican estos momentos históricos:

«(...) eran tiempos en que aparentes casualidades echaban a los hombres por este camino, por el otro camino, o contra una pared que no lleva a ninguna parte. Debió de ser bien triste el momento del ingeniero Balboa dejando esposa reciente, y ya antes le habían arrancado los libros, los papeles, los discursos y las fotografías, dicen que incluso la tela de una bandera».

«Vamos -señores- ordenó el ingeniero Balboa como si los guardias estuviesen allí para obedecer. Creo que fue mi primer afecto adulto, francamente republicano [...]».

El ambiente provinciano descrito en estas páginas favorece la tipificación de Villafranca como lugar en el que se desencadenan los hechos. Se ocupa el narrador de pintar el ambiente familiar de los pueblos donde todos se conocen, donde no hay lugar para el anonimato, e incluso aparecen en sus páginas las tradicionales ferias y mercados villafranquinos; veamos algunos ejemplos:

«Nos vio el teniente de la Guardia Civil, el conductor

del coche de línea. Nuestro poeta mayor, nuestro Beethoven, nuestro pintor incomprendido. Los empleados del Banco Urquijo, los empleados del Banco Herrero, los empleados de la Banca Viuda de Nicolás González (...))».

«(...) pasaba las primeras casas con un buenas tardes que empezaban a contestarme (creo) más maliciosos que cumplidos (...))».

«Había sido feria o por lo menos mercado y el mesón estaba lleno de paisanos avinados en la comprensible pereza de adentrarse monte arriba hacia sus lugares. un momento se detuvieron las lenguas, que estarían dándole a las peripecias del trato(...))».

Los **personajes** principales destacan por su individualidad frente a los habitantes del pueblo que funcionan como un personaje colectivo que observa y comenta. elena Balboa es un personaje que aparece ante nuestros ojos poetizado siempre por los ojos del amado; es diez años mayor que el protagonista, y parece una mujer sensible y dulce, pero al final uno ya no sabe -ni el propio narrador- si Elena era lo que parecía o parecía lo que no era. El ingeniero Balboa, por su parte, se presenta como un hombre íntegro y fiel a sus ideas. Y, finalmente, el protagonista es un joven poeta soñador e ingenuo, idealista y carente de toda maldad, con el que el lector se solidariza ante el sorprendente desenlace de los hechos; es además el **narrador** de su propia historia, de modo que el relato, en primera persona, lo hace un narrador protagonista que, angustiado y desesperado por la gravedad de su estado, comienza a escribir un episodio crucial de su juventud, dirigiéndose en tono confesional a una enfermera:

«Por ella dejé la misa de los domingos. (El trance en que redacto consiente poco la esperanza de que se me lea, pero pido que llegado el caso consideren cuánto significaba entonces el precepto)».

«La tarde de la insólita decisión de elena, en que de repente fue un reto al mundo entero para que nos mirasen juntos, iba a rematarse con más grandes novedades, querida enfermera mía, Andábamos por la carretera a la altura de Valmoral, usted no sabe pero imagínese (...)».

«Esperar, enfermera, se lo dice un hombre gastado, pero memorioso, es el abecé de cualquier amante distinguido».

«(...) han pasado los años, señorita, y yo no estoy seguro de conocer a las mujeres. Usted misma, ¿cómo se llama usted?, Elena era desde luego un bonito nombre».

No obstante, por momentos, a esa enfermera parece identificarla el narrador con la propia elena Balboa; si atendemos al inicio y al final del cuento así podría interpretarse:

«Lena. Lena. Ahora que espero en la UVI de la Concepción que es una antesala donde un hombre no puede hacer otra cosa que esperar (...). Miro, Lena, y te veo. Lena.»

«Creo que fue mi primer afecto adulto (...). Lena, un poco de agua por favor».

Ricardo Gullón minimiza el papel de la enfermera como interlocutora y afirma: «Un la Unida de Cuidados Intensivos del Hospital de la Concepción un hombre recuerda: el largo soliloquio provocado por la memoria es el cuento. En la primera línea el nombre del destinatario directo del monólogo: "Lena, Lena", "Miro, Lena y te veo". Poco importa si le cómo dirigirse a otra

persona: "Querida enfermera", "¿cómo se llama usted?"; la última línea disuelve la dualidad: "Lena, un poco de agua por favor"»²²⁶. Santos Alonso, por su parte, va más allá en su interpretación y afirma: «En él, el narrador se dirige en primera persona a Elena, hija de Balboa»²²⁷. Sea como fuere lo cierto es que con la narración en primera persona narrativa de «El ingeniero Balboa», Antonio Pereira introduce una importante novedad en su narrativa.

Como acabamos de ver hasta el momento, estos cuatro relatos crecen, respecto de los de la etapa anterior, en **extensión** y **complicación argumental**. Los **ambientes** oscilan entre el **provincialismo** del primero y último, y el **cosmopolitismo** de los restantes; dicha disparidad de escenarios supone una innovación en el fabulador, el cual trasciende nuestras fronteras sin perder de vista ni lo autóctono, su Villafranca natal, ni sus anteriores preocupaciones bajo un marcado tono autobiográfico; como afirma Santos Alonso: «El mundo íntimo del autor, con la excepción de una novedad, que se asienta en una apertura a otras geografías distintas a las habituales, permanece inalterable. el ámbito vecinal y ciudadano de los pequeños acontecimientos de su primer libro de cuentos se vuelve aquí más cosmopolita, pero en el fondo laten idénticas sensaciones y parecidos propósitos»²²⁸.

A pesar de la novedades que supone esta etapa cuentística

²²⁶ Ricardo Gullón, «Antonio Pereira...», art. cit., pág. 3.

²²⁷ Santos Alonso, «Los cuentos...», art. cit., pág. 54.

²²⁸ Santos Alonso, «Los cuentos...», art. cit., pág. 52.

de Antonio Pereira -y sin haber entrado aún en la cuestión más llamativa que es la técnica de los relatos- quisiéramos dejar también constancia de que el **humorismo irónico** y el **erotismo**, que anunciábamos al estudiar la etapa costumbrista como señas de identidad del escritor, vuelven a aparecer en esta etapa corroborándose así nuestra afirmación. Puesto que ya en el apartado anterior realizamos una exposición teórica sobre el empleo que pereira hace de ellos, nos limitaremos ahora a ofrecer algunos ejemplos.

El **humorismo irónico** funciona, fundamentalmente, en *El ingeniero Balboa y otras historias civiles* como atenuante de las tragedias que viven los protagonistas, pues en estos relatos -exceptuando «Las erotecas infinitas»- los personajes viven situaciones más bien dramáticas y angustiosas, pero a veces también el humor aparece como un guiño más bien malicioso; veamos algunos ejemplos:

«En Campasmayo, que era como tenerlos en casa, "¿Y ahora?". "Ahora nada -desdeñó la Directiva del casino de los señores- Con no tratarnos con ellos..."».

«Gente de oficio propiamente militar no había, porque el gobierno provincial, presa de una gran descomposición, y no lo digo en sentido moral, había concentrado en los alrededores de su palacio a todas las guarniciones dispersas».

(«Informe sobre la ciudad de N_{***}»)

«Con el Fidelino Chiclão la han tenido tomada siempre (...).

Venga, Chiclão, suelta lo que se siente oyendo tantos rosarios.

Igual te habían dado ya unas buenas hembras como

a los moros de África.

Qué va. Éste es de comer, comer...».

«Guarda es una ciudad sólo de hombres. En el Cenáculo, previsiblemente el Sr. Alejandro Monteiro, se dice que en guarda no es pecado fornicar, que es un milagro».

(«Matar la mosca cuando empieza»)

El **erotismo** adquiere protagonismo temático en «Las erotecas infinitas», sin dejar por ello de salpicar otros de los relatos, pero en el arriba mencionado la explicitación -siempre con elegante y cuidada expresión- es mucho mayor que en las demás narraciones donde el erotismo y la sensualidad son simplemente motivos sugerentes; veamos varios ejemplos:

«Y a la señorita Noemí le acude una duda clásica clásica, me moriría de gusto buscándole la pubertad y no sé si mejor desde arriba por la camisa abierta y esa medallita que aún no tiene vello donde enredarse, si mejor desde abajo qué bonita locura sobre el paño delgado veraniego y aquí el tobillo y un poco más la rodilla y un poco más el muslo hay que ver lo que tiembla, y todavía te estrechas en el dilema angustioso, los botones o la fermeture éclair, así que ya no hay quien te frene la cabeza, resbalar, explorar, arder...».

«Su belleza está plantada, como puede suponerse, sobre unas piernas perfectas. Ahora las tiene cruzadas indolentemente, las medias bien tirantes parecen sugerir una lenta trayectoria hacia las delicadas fragancias de su feminidad».

(«Las erotecas infinitas»)

«Los zapatos son negros con un pequeño alivio blanco en la puntera, tersos, lustrosos, como acabados de limpiar. La hermana menor se agacha, pasa un dedo sobre uno de ellos, para ver si todavía manchan. A pesar de todo alza ligeramente el borde del pantalón. La postura de ella ha dejado ver el comienzo de los pechos, que son grandes. Entre ellos, un insinuado

Pero lo verdaderamente destacable de estos cuentos estriba en la **complejidad formal** de los mismos que supone, como muy bien dice Santos Alonso, «un reto para la capacidad interpretativa del lector, así como una invitación seria a su participación en la escritura y recreación de los cuentos»²²⁹, de manera que «lo que en los cuentos anteriores era pura sugerencia, aquí se transforma en opacidad que el lector atento debe desvelar»²³⁰. Un recorrido por los **recursos expresivos** empleados en cada uno de los relatos confirmarán las palabras de Santos Alonso, así como nuestras propias apreciaciones.

Los recursos técnicos de carácter experimentalista empleados en «Informe sobre la ciudad de N_{***}» son los siguientes:

- En su aspecto más externo, la **puntuación** del texto llama la atención del lector, pues solamente encontramos, a lo largo de todo el relato, tres puntos y aparte, además del punto final. Estas pausas se corresponden con las partes en que se estructura la acción como vimos en su momento, de manera que podemos afirmar que funcionan como elementos estructuradores del relato.

- Al ocuparnos del narrador y su punto de vista ya abordamos la cuestión de la **mezcla de secuencias con distinta persona narrativa**. Decíamos que tres son los narradores que cuentan la historia, mezclándose sus discursos durante todo el relato y ofreciendo, por tanto, tres focalizaciones diferentes de la

²²⁹ Santos Alonso, *Literatura leonesa...*, op. cit., pág. 111.

²³⁰ *Ibidem*, pág. 111.

narración, lo cual supone además una **mezcla episódica** que enreda la narración. El cambio de voz no es, no obstante, totalmente anárquico sino que se anuncia en el texto mediante el empleo de los dos puntos; veámoslo en los fragmentos siguientes:

«Lo mismo si en vez de un hombre quien lo habla es un niño: Para nosotros no era malo, la vida se nos había puesto de color de patio de escuela en día de santo del maestro».

«La Directiva, no -perdonen que me inmiscuya- lo sabe bien este cronista oficial: La Directiva, habiendo rehusado por votación (...)».

«Se comprende que el cronista oficial recuerde las fechas. Los niños, en cambio, lo que recuerdan son los sentimientos: Para el ingreso en el Instituto (...)».

- La mezcla en el discurso de voces narrativas supone necesariamente perspectivas diferentes de la acción, como acabamos de apuntar, pero también **juegos temporales** del presente al pasado rememorado; veamos un ejemplo que coincide con el comienzo del cuento:

«Cada vez que he metido en el cofre del coche las cubetas que contienen los muestrarios (...) dejo la ciudad de N_{***} (...). Empezaba un septiembre muy raro, hace treinta, cuarenta, no sé cuántos calendarios hace que me lo están contando: La tienda apenas tenía gente (...)».

- Aunque sólo en una ocasión en un fragmento, se emplea la **distinción tipográfica** de palabras en letras mayúsculas, buscando con esta mayor complejidad expresiva jugar con la imaginación del lector; nos estamos refiriendo al fragmento siguiente:

«Que hiciéramos el mapa de nuestra propia ciudad, y todos los chicos disfrutábamos porque era situar el río, RÍO, la basílica, BASÍLICA, la escuela donde estábamos, ESCUELA, y no palabras indiferentes y ajenas».

Semejante es el resultado que consigue cuando escribe el viajante cómo cubre su hoja de pedidos:

«Pedido n°. Cliente. domicilio. Intercalas despacio el papel calcante, que no se te note lo impaciente. Cubres las generales de la ley. El primer renglón. 2 docenas referencia 48 (...).».

En esta misma línea el propio título, «Informe sobre la ciudad de N_{***}», es ya un indicador del carácter experimentalista del relato con la omisión del nombre de la ciudad, de modo que nuestras expectativas como lectores se ven ya condicionadas por la sensación de extrañeza que nos causa.

- El empleo de **enumeraciones** un tanto caóticas de sustantivos o adjetivos en fragmentos descriptivos también resulta destacable pues llama nuestra atención; es el caso del que transcribimos a continuación:

«Arbitrios, Biblioteca, Cabildo basilical, colegio de Sordomudos, Dispensario, Ferrocarril, Instituto de Segunda Enseñanza, Sociedad de socorros mutuos; y aunque quejoso siempre por el abuso nefasto del fiado, el comercio local: alpargaterías, cererías, comestibles, droguerías, estancos, gasolinera, mueblerías, paños, pastelerías, quincallerías, zapaterías y una representación de la pequeña y mediana industria: aguardientes (fábricas de), botas pellejeras, caldere-rías, carpinterías mecánicas, conservas (vegetales y frutas), gaseosas higiénicas, turrone, zuecos».

También se emplea este recurso en la descripción que se hace

del caballo que pasamos a reproducir:

«La cabeza ha de tener la tercera parte de su alzada; las orejas, delgadas, rectas y proporcionadas a la cabeza; la frente, también de anchura proporcionada; las cuencas llenas y algo más elevadas que la frente; los ojos, grandes, claros y vivos; boca no muy grande, ni chica en demasía, así como los asientos del bocado ni muy altos ni muy bajos y carnosos; la lengua, delgada; la quijada, formada con huesos bien separados y con poca carne; el cuello, largo y elevado; la cruz, alta y descarnada; las espaldas, anchas, llanas y libres; los pechos, anchos y redondeados; los encuentros, llanos, poco carnosos y consistentes; el codillo, recto; el antebrazo, ancho y grueso; la rodilla, plana, ancha, tableada y enjuta; la caña, redonda, lisa y de largo proporcionado; el menudillo, proporcionado al resto del brazo; la cuartilla, proporcionada también al cuerpo, y el casco, redondo, adecuado al volumen del animal, liso, reluciente y sin ninguna hendidura».

Estas enumeraciones añaden un movimiento rítmico muy rápido a las partes de la narración en las que están integradas, pero tienen además cierto carácter funcional: la primera subraya el pretendido carácter de *informe* del relato como *conjunto de datos*, y la segunda introduce cierto tono humorístico en medio del dramatismo de la narración, en la cual se habla de la llegada a caballo de los revolucionarios.

- Incluso en una ocasión encontramos intercalada en el discurso narrativo **una acotación teatral**, jugando con la mezcla de los géneros y subrayando la teatralidad del episodio que está narrando; veámoslo:

«(Por los laterales, derecha e izquierda las del espectador van saliendo los serenos de puertas, tenderos, el director del Monte de Piedad. Voces vecinales)».

«Matar la mosca cuando empieza» es, a nuestro entender, la narración más compleja del conjunto. A propósito de ella José Antonio Carro Celada hace una interesante afirmación: «(...) es una historia escrita en primera persona, entrecruzada de roturas como la idea esencial del relato lo exige»²³¹. De modo que durante su lectura son frecuentes los cambios de ritmo, que no son sino la expresión de la mente un tanto perturbada del protagonista. Los recursos expresivos que observamos en este cuento son los citados a continuación:

- La narración se fundamenta en el viaje, en el recuerdo, de ahí el empleo habitual del **juego espacial-temporal**, es decir, que a través de sus páginas *viajamos* en compañía del protagonista de París a Guarda, del presente al pasado, seis meses atrás, incluso años atrás; dicho juego favorece la **mezcla episódica** tan habitual en el relato; los ejemplos que ponemos a continuación pueden resultar gráficos:

«París, le..., de..., de 19....Las oficinas del Crédit Lyonnais en la plaza Montparnasse tienen además de un reloj redondo (...).».

«(...) es el regreso compulsivo al verano de Guarda, capital de distrito, provincia de Beira Alta. Al pobre Fidelino Chiclão. Por entonces la ciudad seguía afectada y eso que (...).».

- La **mezcla lingüística** también es una característica de este cuento a tener en consideración, pues encontramos frases y expresiones tanto en francés (p.ej.: «Le douze», «Au delà de

²³¹ José Antonio Carro Celada, art. cit.

cette limite les billets ne sont plus valables», etc.), como en portugués (p. ej.: «O Faro», «Se o enterrado se mexe, por pouco que seja [...], etc.), acrecentando la verosimilitud del relato.

- **La variedad tipográfica** es otra característica de este relato por el uso de palabras en letra mayúscula, impregnándose el texto literario con estas distinciones de la carga emocional que el narrador desea transmitir en su discurso; tengamos en cuenta que dichos realces pretenden expresar diferentes tonos orales o emocionales (gritos, exclamaciones, ansiedad, miedo...), y tampoco hay que olvidar que el cuento es el resultado de un conjunto de notas escritas desordenadamente; veámoslo sobre el texto:

«Anda, deja que despeje esto.
Me callo (...).
Los periódicos.
¡NO! NO NO NO NO NO NO NO NO
¡Los periódicos NO!».

«Todo tan exacto y francés. Porte de Champerret-Louise Michel. Por fin. LOUISE MICHEL».

La reiteración de palabras -por ejemplo-, acompañadas de su correspondiente distinción tipográfica, favorece el pretendido tono apasionado de la narración.

- Percibimos cierta **pretensión de originalidad** al introducir palabras separadas por guiones (p. ej.: «Ma-tad-la», «CHATELET-Pont Neuf-Palais Royal», etc.), entre exclamaciones (p. ej.: «¡NO!», «Bolas, NAO!», etc.), puntos suspensivos que dejan incompletas las frases o la narración (p. ej.: «París..., le...,

de..., de 19...», «La fecha, los brazos, las alas. Los brazos de la hermana menor...», etc.) y buen número de frases entre paréntesis (p. ej.: «Quizá me levantaba cansado y torpe [creía que me levantaba cansado y torpe]», etc.). No obstante, el uso que se hace de estos recursos no es arbitrario, sino que responde al deseo de comunicación directa que pretende el narrador, buscando siempre la mayor expresividad posible.

- En ocasiones la **distribución espacial de las frases** rompe en cierta medida con las formas convencionales, puesto que es muy frecuente el uso del punto y aparte para separar, por ejemplo, pensamientos deshilvanados que se apelotonan, o acciones que se mezclan con pensamientos; todo ello supone, a nuestro entender, un acrecentamiento del experimentalismo lingüístico; veamos algunos ejemplos:

«Le douze...
Odio la obligación de escribir en letra las cifras.
Février...».

«Anda, deja que despeje esto.
Me callo.
Por lo menos la ropa.
Me da igual.
Esas botellas vacías.
Que haga lo que quiera.
Los periódicos».

- Siguiendo con la distribución espacial debemos señalar que en varias ocasiones el texto se presenta con **disposición dramática**, como si de una escena teatral se tratara; así recuerda Andrade su infancia:

«Gente: Sala de casa modesta. Interior-exterior. Día. al lado de la mesa de comedor hay otra estrecha y alargada, de planchar. Jaula de pájaro colgante de un pedestal niquelado. Tiestos de cerámica regional con

flores.

Hermana mayor: ¡Coñe! (Agría) todos los domingos nos hacen la pascua con la luz.

Anda de un lado para otro, en las tareas imprecisas de su casa.

Hermana menor: (Mucho más tierna) La ahorran para iluminar la muralla (Al rapaz) ¿Verdad que sí? Por eso las mañanas nos quedamos casi sin fuerza.

El rapaz está vestido con (...).

Se trata de fragmentos que podríamos denominar -siguiendo la terminología de Imbert- de acción escenificada donde «el narrador (...) en vez de hacer de su conciencia un espejo, hace de su conciencia un escenario donde se representa un drama visible y audible en gestos y diálogos»²³².

- El relato finaliza además con un préstamo del lenguaje del cine, con una acotación de tipo cinematográfica:

«(Travelling lento hasta plano grande de mosca ocupando toda la pantalla)».

- De todos los recursos destaca por su originalidad la introducción de un dibujo como complemento gráfico del tema del cuento. Se trata de un invento, un ataúd que por un dispositivo especial evitaría la muerte de personas enterradas en estado cataléptico; al pie del dibujo leemos:

«Se o enterrao se mexe por pouco que seja, terá de tocar na bola B. Então, instantâneamente entra ar, um pouco de luz confortadora e toca o alarme».

El cuento titulado «Las erotecas infinitas» es, según Carro Celada, el relato con el cual Antonio Pereira «ha conseguido una

²³² Enrique Anderson Imbert, *Teoría...*, op. cit., pág. 79.

verdadera pieza maestra por su brevedad, procedimiento narrativo e intención (...)»²³³. La técnica narrativa utilizada en esta narración es la que se conoce con el nombre de **las cajas chinas**, también denominada de **las muñecas rusas**, y que consiste en que las acciones surgen sucesivamente unas de otras. Por su parte, los recursos expresivos empleados bajo esta envoltura son los siguientes:

- **El comienzo** de la narración es un fragmento que repite una misma idea circularmente, y en el cual se anuncia ya **la técnica** a seguir:

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

- La primera de las historias narradas no se nos presenta desde el inicio, sino que comienza ya suspendida en el medio; éstas son las primeras palabras del relato:

«pero ella no podía saber que aquella tarde, justo en aquella tarde (...)».

Cada una de las pequeñas narraciones que forman el relato carecen de un comienzo y de un final cerrados, y se van engarzando unas con otras mediante **marcas tipográficas**, es decir, sirviéndose de unos guiones que las enlazan, o simplemente encadenándose unas frases a otras, pues hay una total ausencia

²³³ Carro Celada, art. cit.

de puntos y aparte hasta llegar al desenlace; veamos como se realizan dichos engarces:

«(...) sobre cualquier documento que sea. Una cosa así ya sabe después su papá» - se distraiga, por favor,

«Usted lee y yo escucho para ver su entonación, puede abrirlo por cualquier parte, lo que nos importa es el lenguaje". Acolchada. Íntima. Y, sin embargo horriblemente impersonal. Una habitación (...)

«Los dos hemos perdido la apuesta, John, escucha. Aquí mismo, hacia la mitad". No se confirmaba a sí misma Yen-tchou (...)

- En sus líneas finales es cuando descubrimos que un hombre lee un libro a su mujer en la cama, pero el relato no se cierra ahí, sino que otra historia se inicia para interrumpirse enseguida, encontrándonos pues con un desenlace abierto:

«Aquella noche, Tchang el Probo regresaba del viaje a la remota provincia...

- ¡Dios mío, la paella!
- Vaya, para un domingo que podemos quedar en la cama.
- Bueno, Pepe, igual tomamos por Atocha unas tapas. Anda mi vida, sigue leyendo. Sigue.

"Del viaje a la remota provincia". Está bien, mujer, en la Orensana. "En su bolsa de cuero repujado, como el mejor de los tesoros, un libro nuevo, absolutamente diferen...".

- En cuanto a los engarces narrativos, pasamos del estilo indirecto libre del narrador omnisciente a la narración en primera persona; un ejemplo resultará ilustrativo:

«Entonces se acordó: "Pero si te he traído un regalo."
"Menos mal que me lo dices." "¿Sabes de dónde?" "De

Roma."(...) Audrey tomó el envoltorio (...)».

- Es frecuente también encontrar en el cuento **guiones** que omiten alguna parte de la historia que se nos narra; por ejemplo:

«La mujer sintió ella misma la asociación de las ideas, pues alterada en todo su cuerpo y más que na_
sospēchoso de tan excēsivo rechazó con un arranque (...)».

- También en una ocasión encontramos en el relato un fragmento con una **profusa enumeración** tan del gusto experimentalista:

«(...) dar, gemir, consentir, tensar
deslizar, ceñir, titilar, , jadear,
ceder, sorber, sacar, hendir, fluir, palpitar, obli-
gar, enseñar, probar, consentir (...)».

- En un par de ocasiones -como ya dijimos anteriormente, pero nos vemos obligados a repetir- el narrador intercala en su discurso **algunos versos** entre paréntesis, adornando el exótico episodio que narra:

«(No hay nada prohibido para quienes/ hacen el fuego con su propia carne)».

«(Cantemos melodías sobre el Ying, sobre el Yang/ y demos a los ojos los paisajes sin velo)».

«El ingeniero Balboa» es el relato que tiene una menor influencia experimentalista, como ya hemos dicho con anterioridad. Hagamos un recorrido por los recursos empleados:

- Esta narración está caracterizada por **los saltos tempo-**

rales y espaciales, los cuales, no obstante, están justificados por la propia trama, tal y como observa Santos Alonso cuando afirma: «Juega (...) con los saltos temporales, interfiriendo pasado y presente; pero esa alternancia es necesaria para el desarrollo de la acción, por lo cual hemos de concluir que, de los cuatro es el que menos se deja llevar por las influencias experimentalistas»²³⁴. Pongamos, no obstante, un ejemplo de ese juego espacial-temporal:

«Mil veces tenía imaginado el suave lecho de ropa blanca, la indolencia de las caricias. Y ahora tan diferente, no digo mejor ni peor sino tan diferente y rápido, también pudo ser que empezaba una lluvia lacia sobre nuestros cuerpos, allí nació aquel olor de las gotas sobre el mouton o la piel que fuera, me rodea, qué dirá ese pobre hombre de la cama de al lado si todavía siente».

- Destaquemos la irrupción de algunos fragmentos líricos -a los que ya nos referimos anteriormente, pero que es pertinente volver a recordar- cuya disposición espacial rompen la continuidad del texto narrativo, y tras los que también queremos ver cierta pretensión de originalidad; veamos algunos ejemplos:

«Lena. Lena. ahora que espero en la UVI de la Concepción que es una antesala donde un hombre no puede hacer otra cosa que esperar
esperar el qué, pero esperar
y vivo (...)».

«(...) O sea buscándonos.
Veo el tronco de un gran nogal abatido como
nosotros mismos
Veo los helechos que ella alisaba con sus

²³⁴ Santos Alonso, «Los cuentos...», art. cit., pág. 54.

manos más largas que nunca
Veo la piel extensa del abrigo entre su cuerpo
y la tierra siempre húmeda del sitio umbroso
Veo una rana mirona sobre una piedra pri-
vilegiada
Lo veo todo (...).

- Este relato, cuya extensión recordemos que era de treinta y cinco páginas, se encuentra bastante **cercano a la novela corta**, pues responde bastante bien a algunos de los elementos esenciales que, según Erna Brandenberger²³⁵, debe poseer la novela corta, ya que: en primer lugar, el relato se concentra en un suceso principal que desencadena la acción y, en segundo lugar, el acontecimiento central es insólito y los hechos se van enlazando lógicamente hacia un desenlace rápido y sorprendente. No obstante, la narración adolece de subjetividad, y la preponderancia de la acción sobre los personajes no está muy clara, puesto que las circunstancias y el carácter de los protagonistas tal vez no admitiera sustitución por otros. En cualquier caso, tal vez sea posible admitir, como afirma Enrique Álvarez, que este relato «podría representar un punto intermedio entre cuento y novela»²³⁶.

Para finalizar con el análisis de este libro de cuentos quisiéramos detenernos en un aspecto nuclear del relato breve: **el desenlace**. En todos estos relatos opta Pereira por **el desenlace sorprendente**, lo cual supone una importante aportación respecto de la etapa anterior. En este tipo de narraciones el

²³⁵ Véase Erna Brandenberger, op. cit., págs. 165-172.

²³⁶ Enrique Álvarez, art. cit., pág. IX.

desenlace es una parte doblemente privilegiada dentro del cuento, por un lado, por su propio carácter estructurador -como sucede en todo cuento- y, por otro, por su carácter imprevisible que hace que el peso de la narración recaiga especialmente sobre él. El final de este tipo de relatos «produce en palabras de Paredes Núñez- un efecto sorpresa, como consecuencia de la introducción de algún elemento inesperado, que subraya de modo especial el efecto de choque buscado. Es sin duda uno de los tipos [de desenlace] más llamativos»²³⁷.

En «Informe sobre la ciudad de N_{***}» la sorpresa surge, como vimos al desarrollar el argumento, de la anécdota protagonizada por el conserje mayor del casino; en «Matar la mosca cuando empieza» nace el asombro del repentino e inesperado arrepentimiento del protagonista a abrir el periódico, en el que parecía estar la salida de su obsesión; en «Las erotecas infinitas» el desenlace nos sorprende con el descubrimiento del lector de que la historia narrada son fragmentos de un libro; y, finalmente, en «El ingeniero Balboa» es la aparición del ingeniero la que sorprende, si bien no le falta razón a Ricardo Gullón cuando insiste en el gran número de anticipaciones que en el relato apuntan hacia el final; escribe el crítico: «Un lector competente, y aquí la competencia significa conocimiento de hechos ocurridos durante la guerra civil -perseguidos que se ocultaron y pasaron por muertos o desaparecidos-; un lector enterado del decálogo del buen cuentista y del valor de la sorpresa, quizá

²³⁷ Juan Paredes Núñez, art. cit., pág. 108.

pueda adelantarse al texto y predecir el desenlace»²³⁸.

En definitiva, *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, es una obra de gran complejidad que supone por sí misma una etapa dentro de la obra del escritor berciano, a la que hemos convenido en llamar **etapa experimentalista**. Antonio Pereira no volverá a practicar en su obra cuentística el relato experimental con esta carga tan grande de dificultad, lo cual no significa, en absoluto, un estancamiento en fórmulas tradicionales, sino una constante búsqueda de nuevos rumbos dentro del género.

III. ENTRE EL COSTUMBRISMO Y EL EXPERIMENTALISMO: HISTORIAS VENIALES DE AMOR.

Historias veniales de amor (1978) -como ya indicamos con anterioridad- es un libro de **carácter recopilador**. Nicolás Miñambres dice a propósito de ello: «El autor mantiene un especial interés por la primera obra y el mundo en ella descrito, hasta el extremo de reproducir todos los relatos, excepto «No hay burlas con el honor», en la recopilación *Historias veniales de*

²³⁸ Ricardo Gullón, «Antonio Pereira», art. cit., pág. 3.

amor»²³⁹. A éstos añade Pereira otros nueve cuentos que agrupa, atendiendo a un criterio temático, en **tres bloques**: *historias veniales de amor, cuentos mercantiles e industriales y cuentos de varia (y dudosa) lección*. Dentro del primer bloque incluye dos relatos nuevos: «El hilo de la cometa» y «Mientras viene el trenillo»; en el segundo bloque añade otros dos: «Los ejecutivos» y «Souvenirs»; y finalmente, dentro del tercer bloque, añade cinco: «Un Quijote junto a la vía», «El forajido», «Fábula con obispo y niño», «La gracia del rey don Carlos» y «Eso». El **título** del primer bloque lo utilizará el autor para dar nombre al volumen, por razones, suponemos, de preferencia personal hacia esos primeros relatos ligeramente eróticos. Pasamos ahora a ofrecer una breve caracterización de esta obra recopiladora, insistiendo únicamente en sus aspectos más destacables.

Estos cuentos que Pereira añade están escritos en la misma línea que los de su primer libro en cuanto a que son relatos de **corte realista**, cuyo microcosmos responde nuevamente a las coordenadas de cotidianidad y humanismo. Pereira hace de sus relatos **épica de lo cotidiano**, siendo el hombre y su día a día los protagonistas de los mismos.

Hablábamos anteriormente de **extractos de cotidianidad**, y esta etiqueta muy bien puede aplicarse a estos nueve cuentos, emparentando en este sentido con la que hemos convenido en llamar **etapa costumbrista**.

²³⁹ Nicolás Miñambres, art. cit., pág. X.

Temática y argumentalmente los cuentos responden perfectamente a las expectativas creadas por su título genérico. *Pecados veniales* son los que se narran en «El hilo de la cometa» y en «Mientras viene el trenillo». En el primero se plantea la infidelidad, aunque ésta no aparece totalmente consumada, sino más bien insinuada, a través de una curiosa anécdota cuyos protagonistas después de despedir en el aeropuerto a sus respectivos cónyuges, los cuales casualmente son compañeros de viaje, contactan a la salida del aeropuerto y acaban por irse de copas, mientras la estela del avión se disipa en el cielo. El segundo cuento plantea el cálido recuerdo de los amores imposibles; su protagonista es una mujer casada, leal e impecable, cuyo único secreto es el recuerdo de un soldado del que se había enamorado cuando la guerra, y muerto, tal vez, antes de mandarle su primera carta.

El mundo del comercio, de la empresa, son los marcos en los que se desenvuelve la historia de «Los ejecutivos», parodia cargada de ironía cuya leve acción -una conversación entre dos ejecutivos- pone al descubierto el esnobismo de sus protagonistas; y también en el ambiente mercantil se sitúa la peripecia de «Souvenirs», donde se plantea la apertura del negocio comercial como forma de vida esperanzada para un matrimonio de emigrantes iraníes.

Finalmente, lecciones muy diversas nos da el autor con los relatos que incluye en su último grupo: en «Un Quijote junto a la vía» se plantea el tema de la solidaridad humana mediante un

quijotesco personaje que, tras ver colmadas sus aspiraciones al admitírsele la publicación de un libro, muere a manos de unos borrachos por querer defender, cuando salía de la imprenta, a una joven de la que estos estaban abusando. El protagonista de «El forajido», por su parte, es un violador que después de abusar de una niña anda huido, logrando el autor acercarse a la patología de este individuo, al que trata con cierta compasión pero sin dejar de hacer denuncia social. Humor y ternura se desprenden de «Fábula con obispo y niño», donde tras el cuento aparentemente infantil subyace una filosofía para adultos, pues se plantea la desilusión y frustración que supone para el hombre la desidealización, con el paso del tiempo, de las personas o de las situaciones; esta especie de moraleja se desprende de la historia de un niño que estaba ansioso por la llegada del obispo a su pueblo, y la gran decepción que sufre al descubrir que se trataba de un simple cura. El tema de la dignidad humana se plantea en «La gracia del rey don Carlos», cuyo protagonista, al salir de la cárcel tras ser indultado por buen comportamiento, prefiere regresar a prisión y cumplir su condena íntegramente que aparecer a los ojos de los demás como un cobista. Finalmente, en «Eso» se plantea el problema de la incomunicación humana y la borreguil actitud a la que nos conduce a veces el progreso, ejemplificado a través de eso, que es como llama el protagonista, de una forma un tanto despectiva, a la televisión, debido a que los contertulios del bar que frecuenta, han cambiado la tertulia diaria por ir a una fonda que disponía de ella; el protagonista acabará muriendo de un paro cardíaco al imaginar que un hueco que

acababa de ver en la estantería del bar, pudiera estar reservado para eso.

Caracterizados por la **narración en tercera persona** -excepto el caso de «La gracia del rey don Carlos», en el que se superponen dos narradores- estos nuevos cuentos, de **ambiente rural y provinciano**, presentan, en líneas generales, **tramas sencillas**, optando -en la línea de la etapa experimentalista- por el **desenlace sorpresivo**, predominando éste en su forma más típica, es decir, sin aparentes anticipaciones, siendo el final un aldabonazo totalmente inesperado; es el caso de «Un Quijote junto la vía», «Fábula con obispo y niño», «El forajido», «La gracia del rey don Carlos» y «Eso».

Reaparecen los recursos de la **sugerencia** y el **humorismo** en unos cuentos cargados de sutil **erotismo**, pero en los cuales se observa, no obstante, una ligera evolución en algunos de los relatos, ya señalada por Nicolás Miñambres cuando escribe: «Estos últimos relatos presentan un indudable progreso, superan la visión demasiado lineal de los del primer libro, meras semblanzas o visiones costumbristas con frecuencia y pasan a ser narraciones de mayor consistencia literaria»²⁴⁰.

Efectivamente, en el análisis de estos hemos observado que algunas de las narraciones introducen ciertas novedades, que rompen con la linealidad de los cuentos de *Una ventana a la carretera*, la cual conservan, no obstante, los cuentos «Un

²⁴⁰ Ibidem, pág. X.

Quijote junto a la vía» y «Eso». Esta **leve evolución** se corresponde en cierta medida con las fechas de elaboración de los cuentos²⁴¹, «Un Quijote junto a la vía» y «Eso» se publican por primera vez en el año 1969 y son, por tanto, más cercanos a los de *Una ventana a la carretera* que los demás cuentos incluidos en *Historias veniales de amor*, de entre los cuales, los que ya habían sido publicados en prensa o revistas, pertenecen ya a la década de los setenta. Esto nos hace pensar que con el paso del tiempo el autor se ha ido familiarizando más con el género y las posibilidades que éste le ofrece, e incluso en alguno de estos últimos relatos tiende el cuentista hacia **cierto experimentalismo narrativo**, sin llegar a los extremos de *El ingeniero Balboa* y *otras historias civiles*, como veremos de inmediato.

En este sentido observamos en «El hilo de la cometa» el empleo de una especie de **técnica cinematográfica**, mediante la que en *un primer plano* se nos sitúa en el aeropuerto de Barajas, donde se inicia la acción, ofreciéndonos una visión global del ambiente de nervioso movimiento previo a la salida de un vuelo multitudinario; hasta el punto de que oímos el aviso de la azafata en español, inglés y francés, instando a los viajeros a pasar por la aduana. En un *segundo plano* se nos va destacando a algunos personajes secundarios hasta la irrupción definitiva de los protagonistas y de la anécdota; veámoslo en el texto:

«Era Barajas y de madrugada, pero había que ponerse a

²⁴¹ Véase en este mismo estudio «Anexo II: Repertorio de cuentos de Antonio Pereira analizados en este estudio».

pensar para caer en ello. Parecía una fiesta. Profusas luces exageraban la palidez de rostros y cosas. Como en una fiesta sonaba el vidrio de los vasos. Los que diríamos invitados se contemplaban, se analizaban, se sonreían unos a otros sin motivo (...).

También así, desde fuera, se acertaba a ver que reinaba una mujer hermosa (...).

Todo, todo exhalaba seguridad en Barajas bajo la luz copiosa (...).

La gente se ha reagrupado en pequeñas, cerradas, egoístas intimidades (...).

En esto un habla de mujer, levemente perezosa, casi insinuante, da un aviso que propagan los altavoces (...):

"Los señores pasajeros de Iberia con destino a Río de Janeiro (...)"».

La estructura del cuento «Los ejecutivos» nos sugiere ciertos rasgos dramáticos, sin tratarse estrictamente de una acción escenificada. La voz del narrador nos recuerda las acotaciones teatrales; el narrador sitúa la acción en una sala de espera y presenta a unos personajes anónimos (el señor de gris y el señor de azul) que establecen entre sí una conversación superficial y vanal sobre la cual el narrador ironiza con algunos comentarios; el siguiente fragmento nos lo muestra:

«Pasaron revista rápida, ágil, al lugar para el encuentro. Todos los cuatro tenedores de la ciudad.

- ¿Club 13?

- ¿Pss...!

- ¿O el Mesón del Rey?

- Demasiado típico».

Dicha teatralidad puede verse también en el cierre del relato:

«Echaron a andar sobre alfombras leacrílicas y felices, y era como saberse protagonista de un spot muy caro de televisión».

«Souvenirs» narra la historia de un matrimonio de emigrantes iraníes que huyendo de la guerra, de la violencia, se instalan en nuestro país donde van a abrir una tienda de regalos; están ilusionados con su nueva vida, pero aún no han podido olvidar el miedo y cualquier ruido les hace estremecerse y recordar las explosiones y las metralletas. La narración rompe la linealidad, a la que nos tenía acostumbrados el autor, mediante la *mezcla* a lo largo del discurso de la acción principal y presente -los personajes están ultimando los preparativos para la apertura del negocio- con los hechos rememorados por los protagonistas. El narrador, por ser omnisciente, está en posesión del fluir de la conciencia de los personajes y en medio del discurso introduce sus propios pensamientos y recuerdos, produciéndose una mezcla discursiva que crea una gran tensión narrativa que impresiona y provoca al mismo tiempo al lector. El propio título alude connotativamente a este procedimiento; transcribimos a continuación un fragmento del relato:

«Ya un poco dentro del sueño. Entonces empezaron a declararse los pasos sobre el enlosado de la calle. Sonaban lejos, furtivos, todavía tímidas alpargatas. Pero los túneles de la noche fatigada agrandan los ruidos incluso para los que duermen y ya eran suelas de botas herradas, ¡no! compás de patrulla marchando, vienen escaleras arriba, ¡María, no!».

El recurso del *cuento dentro del cuento* es el que encontramos en «Fábula con obispo y niño». El relato comienza con la fórmula tradicional del *Érase una vez* y al final descubrimos que es un abuelo el que cuenta un cuento a su nieto; reproducimos a

continuación el comienzo y el desenlace del relato:

«Érase una vez una familia humilde y un niño muy bueno que se llamaba Leonín (...).

- Oye, abuelo, ¿tú has visto alguna vez un obispo?.

- Oh, realmente..., cuando yo era niño, ya estaban esos cuentos en el desván.

- Abuelo. Y qué es un desván».

Finalmente, en el relato titulado «La gracia del rey don Carlos» hay una **alternancia en las voces del narrador**; por un lado está el narrador-protagonista, que cuenta su propia historia dirigiéndose a un interlocutor, y por otro lado un narrador-omnisciente que completa la historia. El relato comienza con la voz del narrador-protagonista que comienza a contar su historia dirigiéndose a un interlocutor. Su discurso es largo, deteniéndose en todos los detalles y dando entrada constantemente al discurso directo de otros personajes de la trama; esto causa la impresión de la transcripción de una narración oral dilatada y tediosa. Ningún punto final encontramos hasta que se produce el cambio de voz narrativa; el narrador omnisciente hace su aparición en un momento clave de la historia, cuando comienza en el pueblo la ceremonia del indulto; su aparición en diversas ocasiones desde este momento, supondrá un relax en la narración, puesto que para describir el ambiente se servirá en ocasiones de frase sueltas, que se irán disponiendo en el texto con marcadas separaciones respecto a los otros párrafos. En este sentido la estructura externa del cuento resulta llamativa, puesto que cuatro largos párrafos se alternan con frases sueltas y suspenden

la acción en el aire:

«Y si ahora los tambores se pusieran a paso ligero, por éstas le digo a usted que me apuntaba voluntario sin preguntar a dónde.

Los tambores no se ponían a paso ligero.

Despacio, pero cada vez más cerca.

La calle se había colmado y a Campano lo sobrecogió un gran silencio».

En definitiva, *Historias veniales de amor* conserva en su conjunto el **carácter costumbrista** que animó los primeros años creativos del escritor berciano y a su vez supone una **cierta evolución** en el terreno de las técnicas narrativas, que habría que asociar a la **tendencia experimentalista** de nuestra narrativa en los años setenta y a la **evolución personal del autor** en el manejo de la técnica narrativa. Sirvan las palabras siguientes de Victoriano Crémer a propósito de estas historias como colofón a este capítulo:

«Son anotaciones, percepciones, versiones de la vida misma, registrados en el cuaderno de bitácora por un navegante de mucha capacidad de percepción, de muy fina sensibilidad y de muy garboso estilo relator»²⁴².

²⁴² Victoriano Crémer, «*Historias veniales de amor*», *La Hora Leonesa*, 30 de junio de 1978.

CUENTOS PUBLICADOS EN PRENSA

Desde el año 1957 hasta el año 1978 -fechas de acotación de este trabajo- Antonio Pereira publica únicamente tres relatos en prensa que posteriormente no serán incluidos en libro, al menos tal y como éstos fueron concebidos originalmente²⁴³; se trata de «Cuento de Nochebuena» (1957), «Leonín y el obispo» (1968) y «Aquella revolución» (1971), siendo estos dos últimos, antecedentes de relatos posteriores. Un breve análisis de los mismos nos servirá para completar nuestro estudio.

El primer relato de Antonio Pereira publicado es el titulado «Cuento de Nochebuena» (1957). Se trata de un **relato costumbrista** que tal vez adolece de la ingenuidad creativa que cabría esperar de un principiante, pero en el cual ya observamos rasgos que, tras ser debidamente pulidos, pasarán a ser esenciales en su obra posterior. El **tema** del cuento es la inocencia e ingenuidad infantil y los primeros pasos en el aprendizaje de lo que es realmente la vida. El **argumento** podría resumirse en lo siguiente: El protagonista es un niño pequeño que va camino de Villafranca, desde Fonsagrada, junto con su abuelo y el burro Macario. Iban a pasar la Nochebuena en Villafranca, pero la noche se les echó encima y el abuelo decidió que hiciesen noche en San Tirso de las Castañeiras, donde tenía un amigo cura, además de algunos

²⁴³ Véase en este mismo estudio «Anexo II: Repertorio bibliográfico ...», cit..

parientes. En casa del párroco conoció el chaval a una niña, Jacinta, que comenzó a contarle cuentos, incluido uno de amor; el pequeño, emocionado por aquella última historia, obsequió a su amiga con un duro de plata que su bisabuela le había regalado. Al día siguiente de vuelta a casa y después de que le hubiese relatado todo lo sucedido a su abuelo, éste muy enfadado le sermoneó y le dio algunos consejos sobre las mujeres.

El **narrador** es un narrador-protagonista que dice al comienzo del relato contar una historia de antaño («Voy a contar una Nochebuena que viví hace muchos años [...]»); si bien es cierto que la narración en primera persona será más propia de sus últimos libros de cuentos, el **tono autobiográfico** y el **ambiente provinciano**, que tan a menudo aparecen en sus libros, los encontramos ya en esta primera narración. La acción, totalmente, lineal transcurre en tierras bercianas, cerca de Villafranca, en un **espacio** geográfico muy familiar para el autor y que con el paso del tiempo será el marco de gran número de relatos. En cuanto al **tiempo** el cuento se desarrolla el día de Nochebuena, tal como anticipa el **título**, y se remonta a los años de la infancia, los cuales debían ser verdaderamente felices para el autor a tenor de la frecuencia con que aparecen en su obra. El **viaje**, elemento nuclear de este relato, será también una constante en sus narraciones.

El **desenlace** es cerrado y en él ya observamos el tono **humorístico-irónico** que se impondrá definitivamente en su literatura («Pero el caso es que mi abuelo, aunque hecho un

energúmeno, me hizo el servicio de enseñarme algunas prevenciones y cuidados para el trato con las mujeres»).

Por otra parte la mujer, como personaje habitual de sus narraciones, ya parece anunciársenos en este cuento en la pequeña Jacinta, si bien con el tiempo los personajes femeninos de Pereira estarán cargados de erotismo y sensualidad.

Un fragmento de este relato nos servirá como muestra de la evolución que sufre la narrativa de Pereira desde éste, su primer cuento, hasta la actualidad:

«Hubo chorizo y pan y "filloas". En estas últimas aprovechan los matadores hasta la inocente sangre del cochino, con perdón de los presentes. "Macario" también recibió lo suyo, pues antes se quedaría su dueño, y aún el nieto, sin bocado, que dejar al asno en trance de desmejoramiento».

Antonio Pereira, no obstante, no reniega nunca de sus primeros pasos como cuentista, a propósito de lo cual comenta:

«(...) mi autocrítica no es amarga ni desfavorable, únicamente reconocedora de que en mis primeros tiempos he sido un narrador con poca malicia, y no sé si con esto me alabo o me reprocho»²⁴⁴.

La prueba de estas palabras del autor la tenemos en que en su libro de relatos *Picassos en el desván* adapta en cierto modo el cuento bajo el título de «El narrador inocente», lo cual, a nuestro modesto entender, no deja de ser una clara muestra de la inquietud que se deduce de sus reflexiones sobre la actividad

²⁴⁴ Véase «Anexo I: Entrevista ...», cit., pág. XXIX-XXX.

creadora.

El cuento titulado «Leonín y el obispo» (1968), es el antecedente de «Fábula con obispo y niño» perteneciente a *Historias veniales de amor*, del cual ya hemos hablado en el epígrafe anterior. La diferencia fundamental entre ambos estriba en que en el segundo el autor utiliza el recurso del *cuento dentro del cuento*, mientras que en el primero la acción es totalmente **lineal** y carente de recurso alguno que mude el **perfil costumbrista** del relato. Si bien el relato primero permanece prácticamente idéntico en la reelaboración, sí observamos una mayor riqueza expresiva y precisión lingüística en el segundo de ellos. Algunos ejemplos comparativos servirán para ilustrar lo dicho:

«En la plaza no había demasiada gente: los notables parecían inquietos. Sin embargo, a la primera de las bombas empezó a congregarse como un milagro una muchedumbre».

(«Leonín y el obispo»)

«Cuando llegaron a la plaza no había aún demasiada gente, como que los responsables estaban inquietos. Sin embargo, a la primera de las bombas empezó a congregarse una muchedumbre que no podía saberse de donde salía».

(«Fábula con obispo y niño»)

«Cuando el herrero tendió sus músculos un poco más, su vástago, que abría sin medida los ojos ávidos, alcanzó a abarcar de un golpe el objeto de su larga y atormentada espera».

(«Leonín y el obispo»)

«Cuando el herrero tendió sus músculos un poco más, su vástago que abría sin medida los ojos ávidos, se puso a apartar con la mirada a las señoras de la congregación, los tricornios de gala, el bastón del juez, la cara del alcalde que conocía y algunas otras caras que no se habían visto jamás en el pueblo..., así lo fue separando todo hasta que alcanzó a encontrarse de golpe con el objeto central, el de su larga y atormentada espera».

(«Fábula con obispo y niño»)

Finalmente, el relato titulado «Aquella revolución» (1971) es el antecedente de «Informe sobre la ciudad N^{***}», perteneciente a *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, del que nos hemos ocupado en un apartado anterior. «Aquella revolución» es un relato de **carácter costumbrista** alejado de todo tipo de experimentalismo; en él el autor busca la base para su ambicioso relato «Informe sobre la ciudad N^{***}», de manera que la narración de una revolución vista por los ojos de un niño, tal y como se presenta en «Aquella revolución», se verá complicada en «Informe sobre la ciudad N^{***}» por otras dos voces narrativas y una envoltura o técnica totalmente experimentalista que origina numerosas variantes y episodios nuevos; el comienzo de la historia es una buena muestra del carácter de antecedente de este cuento frente a su nueva versión:

«Qué octubre más raro. Los carros de la vendimia hacían sus trasiegos con toda la prisa que se puede pedir a los bueyes, como si los amos temiese que otras manos vinieran a apoderarse de los racimos».

(«Aquella Revolución»)

«Cada vez que he metido en el coche las cubetas que contienen los muestrarios, el carterón (...) Empezaba un septiembre muy raro, hace treinta, cuarenta, no sé

Primeras etapas cuentísticas de Antonio Pereira

cuantos calendarios hace que me lo están contando: La tienda apenas tenía gente, y los que venían era a que se lo apuntásemos. Te asomabas a la puerta entre las muestras colgadas, ahora silenciosas aunque las menease el aire, y los carros de la vendimia hacían sus trasiegos calle arriba y abajo con la desgana propia de los bueyes y una poca más, quizá los amos pensarán que para qué, si otras manos venían a apoderarse de los racimos».

(«Informe sobre la ciudad N^{***}»)

En conclusión, de una u otra forma estos relatos publicados en prensa periódica son una buena prueba de la evolución y ansia de perfección que Pereira demuestra con el paso del tiempo en su quehacer literario.

ANEXO I

ENTREVISTA CON ANTONIO PEREIRA

- Estamos en presencia de Antonio Pereira, poeta, novelista, cuentista y ensayista. Nacido en Villafranca del Bierzo el día 13 de junio de 1923, miércoles, día de San Antonio, feria de año.

Pedirle a Antonio Pereira que nos diga qué recuerda de ese día resultaría, cuando menos, absurdo, pero tal vez no lo sea tanto el hecho de proponerle que, haciendo uso de algún detalle que pudieran haberle relatado, así como de su imaginación, nos cuente qué pudo ocurrir aquel día, doblemente festivo, en su casa berciana.

- Me imagino los nervios de mi padre, el cual era un hombre trabajador, pero un poco menos decidido para afrontar los lances de la vida que mi madre, que era una mujer fuerte, una mujer de la Rioja alavesa, llena de ímpetu. De manera que me imagino a mi madre en la situación lógica de la mujer que acaba de tener su

cuarto hijo, probablemente indiferente ante el que yo fuera chico o chica, puesto que justamente había antes que yo dos hermanas y un hermano, de modo que supongo que eso no le importaría mucho. Sí imagino, también perfectamente, a mi padre tratando de combinar la emoción del día con los cuidados a mi madre, aunque supongo que no incumbirían a mi padre, pues entonces las mujeres daban a luz en la propia casa y supongo que a mi madre estarían rodeándola mi abuela, mis tías...y toda una serie de comadres y vecinas. Mientras mi padre, como digo, estaría tratando de aunar todo ese jaleo con el legítimo provecho comercial de la feria de San Antonio; ésta era una feria de año, y sigue siéndolo, en la que se venden las hoces para la siega, las guadañas, y todas esas cosas tan entrañables, todos esos objetos que yo he cantado muchas veces en mi poesía y que aparecen también en mi narrativa. Estaría también atendiendo a todos los paisanos que bajan del circundo, de las montañas de alrededor de Villafranca, y que también motivaron todo un poemario mío que se llama *Del monte y los caminos*. Así es como me imagino aquel día, lleno de enhorabuena a mi padre, lleno de regateos en la tienda para ver cómo se conseguían rebajar los precios, porque eso era una ceremonia inevitable, y a mi padre mirando de vez en cuando el cajón para ver cómo iba la recaudación del día.

- Nace, por lo tanto, como usted dice, en una familia dedicada al comercio, pero ¿con algún antecedente o inclinación literaria?.

- No, que yo sepa. Salvo la inclinación de mi padre que, aún sin preparación sólida y desde luego sin ejercer la literatura, sin escribir -aunque hacía pequeñas crónicas para el periódico, actuando así como de corresponsal-, lo que sí tenía era una gran devoción a las palabras. Era hombre que se impresionaba, le impresionaban mucho las palabras y las frases un poco altisonantes; por ejemplo, llegaban los periódicos -lo recuerdo de mi niñez, todavía cuando estaba la monarquía de Alfonso XIII- y yo veía que si mi padre, que siempre leía en voz alta el periódico, llegaba por ejemplo a un párrafo en el que se hablaba de la comitiva regia, "salió la comitiva regia", aquello le producía a él una gran emoción. Y también toda una serie de tópicos, por ejemplo, cuando yo escribía una serie de croniquillas para el periódico, a él le gustaba mucho que hablara de la solemne procesión, y de la insigne colegiata. Es decir, era muy dado a eso. No conozco otros antecedentes que pudieran inclinarme.

- Hablemos ahora entonces de su infancia. Sabemos que en 1927 irá al parvulario de las monjas de la Divina Pastora. Nos preguntamos si guarda algún recuerdo especial de aquellos años, a pesar de su corta edad. Suponemos, por ejemplo, que ya le gustaría que le contasen cuentos...

- De aquella corta edad recuerdo, en relación con los cuentos, lo mucho que me gustaban las leyendas religiosas y las vidas de santos. Y del colegio tengo un recuerdo vago, como

corresponde a la lejanía: una obra de teatro en la que me vistieron de obispillo, o algo por el estilo; un acto en el que en el colegio se descubrió un monumento a don Policarpo Herrero -el que luego fundaría el Banco Herrero, villafranquino, por cierto- y en el que desfilé cantando una cancioncilla que todavía podría tararear... Y esos son mis recuerdos de mi infancia más remota. Claro, estoy hablando de unos tiempos de párvulo.

- En diversas ocasiones ha hablado usted de su torpeza infantil y de sus tempranos problemas de vista como hechos determinantes de sus aficiones y, en definitiva, de su actual actividad literaria. ¿Puede explicarnos un poco esta cuestión?.

- Sí. Me pregunta usted por problemas de la vista y creo que es un poco exagerado decir eso. Siempre uno hace un poco de literatura incluso con su propia vida... El hecho era sencillamente que era un niño miope, y lo malo de ser un niño miope es que para el oculista eres miope, pero para los niños crueles del pueblo -sobre todo en aquellos tiempos- eres cegato, o cuatro ojos y no ve... De manera que yo sufría un poco por aquello de usar gafas, en aquellos tiempos en que era menos normal que hoy. Entonces eso me fue apartando un poco de las luchas callejeras y de las peleas con los chicos, porque, en definitiva, para pelearme tenía que quitarme antes las gafas y posarlas en una piedra del pedregal del río, o algo por el estilo y, claro, eso ya me enfriaba los ánimos... De manera que eso, ciertamente, me

fue apartando un poco de la vida ésa, exterior, con los chicos, y haciéndome un poco más metido en mí mismo. De manera que me di mucho a la lectura y ya incluso precozmente a la escritura, y lo digo sin ningún orgullo, sin ninguna satisfacción porque los niños precoces no me gustan nada.

- Tenemos noticia de que en 1931 ingresa en la Academia del cura don Manuel Santín, en Villafranca, realizando el ingreso e iniciando los cursos de Bachillerato, que finalizará bajo el magisterio de don Camilo González Lafaba. Háblenos un poco de estos años, y díganos en qué medida influyen ambos profesores en su acercamiento a la literatura.

- Yo creo que son unos años muy importantes de mi vida. El colegio de don Manolo Santín -como nosotros lo llamábamos: don Manolo- era un colegio en la calle del Agua, enfrente justo de donde nació Enrique Gil y Carrasco. El propio don Manolo tenía sus aficiones literarias, por ejemplo, había escrito una novela, eternamente pendiente de publicación, que alguna vez mandó al Nadal y que no salió adelante, pero hablaba mucho de literatura, y yo allí me aficioné, francamente, a ello. Era un colegio mixto, además, el que teníamos allí bajo la tutela del cura, y un colegio mixto donde, en fin, era inevitable que un tipo soñador y romántico como yo, se enamorase mucho de las niñas que llegaban entonces por allí también a hacer el Bachillerato. Después, don Manolo enseñaba todas las asignaturas habidas y por haber, con

muchísima buena voluntad, pero el asunto de las matemáticas de los cursos finales del Bachillerato era un tema algo arduo para él, que ya no se resolvía con procedimientos memorísticos, y entonces me marché al colegio de don Camilo González Lafaba. Don Camilo era un excelente profesor de matemáticas y de ciencias, tan buen profesor y tan buen pedagogo que casi hizo tambalear mis convicciones de vocación literaria, y si me descuido un poco hubiera ido por el camino de las matemáticas y las ciencias, gracias a la influencia de don Camilo. Y así terminé el Bachiller.

- ¿Hubo alguna otra influencia personal que le animara en su vocación literaria?.

- Sí. En Villafranca había un poeta romántico, don Antonio Carvajal Álvarez de Toledo -que era un hombre con un aspecto muy adecuado para lo que uno entendía que tenía que ser un poeta, con su barba blanca, su capa y demás- autor de muy bien rimados sonetos, que venía por la tienda de mi padre y le gustaba hablar conmigo y me animaba, e incluso fue el patrocinador, o el padrino si se quiere, de que pudiera ser publicada mi primera colaboración en los periódicos, mediante una recomendación que él hizo.

- En 1935 visita usted León por primera vez. ¿Qué impresión tuvo de su primer viaje a la capital, aquel niño que soñaba con

ser conductor de coche de línea?.

- Pues tengo una impresión que voy a contarle. Vinimos a León y nos hospedamos en un hotel, o fonda, o pensión, que se llamaba La Astorgana, que estaba en la calle Ancha -hoy calle del Generalísimo- situada precisamente encima de un pecaminoso café de artistas que se llamaba El Iris. de manera que estaban los ventanales llenos de mujeres ligeras de ropas en fotografías que, en fin, alguna impresión nos causaba. Pero no, la impresión más grande fue que yo llegué a última hora de la tarde y en el hotel mismo se hospedaba un canónigo, que era huésped estable, y que me dijo: «hombre, chico, hazme el favor; me vas a echar esta carta a Correos que está ahí dando la vuelta». Cogí la carta y marché sin levantar mucho los ojos de mi camino, del suelo, y cuando ya iba cerca de donde me habían dicho que estaba Correos, levanté los ojos y de repente vi encima, verdadera y materialmente encima de mí, la mole y la maravilla de la Catedral. Era ya al oscurecer y me produjo, no sé si emoción artística o qué, pero sobre todo miedo, auténtico pánico. Sobrecogido fui hasta Correos, metí la carta por la boca de un león, que era por donde se metían las cartas, y volví corriendo y asustado a la pensión, al hotel, sin atreverme a mirar aquella maravilla.

- Al año siguiente realizará otro viaje, esta vez a Lugo. Una vez en la capital gallega se acercará al mundo de la prensa y de la radio, según nuestras noticias. Coméntenos un poco estas

experiencias, ¿qué fue lo que le aportaron?.

- Siempre en el terreno -ya digo que no deseado- de la precocidad, porque entonces yo era un muchachillo muy joven, es verdad que en Lugo -eran los primeros meses de la guerra- encontré la protección y la amistad de un villafranquino bastante mayor que yo, como que él era el director de la emisora de Radio León, Antonio Carvajal se llamaba, hijo del poeta del que he hablado hace un poco. Antonio era un hombre muy paternal y cariñoso que me acogió y me dejaba estar en la radio, leer los periódicos, y hacer incluso alguna pequeña reseña para la radio. Esa fue mi experiencia lucense.

- Se ha referido usted ya en un par de ocasiones a su precocidad como escritor. ¿Cómo fue descubriendo Antonio Pereira sus cualidades creativas?. Háblenos de sus primeras lecturas, de sus primeros escritos, por ejemplo, de aquel su primer artículo publicado en el *Diario de León*...

- En cuanto a las lecturas diré que leí muy pronto muchos libros, de una manera ávida y desordenada. Mi tío y padrino era el dueño de la imprenta y librería de Villafranca, se llamaba Tomás Nieto, y él me dejaba leer libros de la librería donde yo me pasaba horas y horas. Leí mucho en una colección que se llamaba «Novelas y Cuentos», venía sin encuadernar, como una especie de revista, se vendía a treinta céntimos, después a

cuarenta y después a cincuenta céntimos... Ahí recuerdo que leí mucha novelística del siglo XIX, Dickens, Tolstói, Balzac..., y recuerdo a un escritor, del que curiosamente apenas se encuentra referencia en las enciclopedias literarias, que se llamaba Vargas Vila, el cual era un hispanoamericano muy dado a las solemnidades verbales, en sus novelas había muchos nenúfares, muchos lampadarios, y también había bastante sexo, muy adornado; entonces, claro, todo eso era veneno para mí y yo quería ser como Vargas Vila. Pero después encontré, yo creo que el gran hallazgo de mi vida en aquellos momentos, a Valle-Inclán. Las *Sonatas* me emocionaban muchísimo, todo aquello del carlismo estético del marqués de Bradomín, y sobre todo aquella sensualidad de la *Sonata de Estío* donde a la niña Chole el marqués le dedica nada menos que siete copiosos sacrificios en una noche y, para colmo, en un convento, lo cual enardecía verdaderamente mi imaginación.

Recuerdo que mis primeros versos fueron, por una parte, religiosos, porque hay por ahí, en un periodiquito que se llamaba *El Sembrador*, que hacía una orden sacerdotal, un poema a la comunión. Mientras que, por otra parte, escribía madrigales y poemas muy melancólicos y sentidos a alguna niña de la que yo me enamoraba y que, generalmente, era una forastera del verano -porque el mito de la forastera se va a repetir mucho en mi literatura tanto en verso como en prosa-, una de esa niñas de Bilbao o de Madrid que llegaban a Villafranca con su habla tan exótica y tan perezosa, y a nosotros nos encandilaban y nos hacían muchas promesas; pero, claro, cuando llegaba septiembre

se marchaban en el último tren y nos dejaban sumidos en el más triste de los abandonos.

En cuanto a lo primero que escribí para el *Diario de León*, me parece que fue la reseña de la llegada de una rondalla astorgana en los carnavales a Villafranca. Supongo que estaría llena de tópicos como: embajada cultural, la fraterna ciudad, la hermandad del arte y de la cultura...

- Se le incluye en la Generación de los niños de la guerra y, si bien de esta cuestión hablaremos posteriormente, nos preguntamos qué recuerdos guarda de la Guerra Civil, ¿le marcó ésta en alguna medida?.

- Sí, me marcó porque yo era un niño que observaba el entorno y, por un lado, me atraía el redoble de tambores y los desfiles, y toda la parafernalia de los vencedores de la guerra, pero, por otra parte, me resultaba sumamente impresionante y dura la represión y los problemas que esto trajo consigo. Por ejemplo, recuerdo que me impresionó mucho que un siete de marzo, no sé muy bien ahora si de 1937 ó de 1938, fue fusilado en León mi primo Guto. Éste era el hijo del impresor del que hablaba antes, de mi tío y padrino, y era un chico muy despierto, incluso con ciertas aficiones musicales -autodidacta, creo, en el asunto de la música- y que antes de morir dejó escrito un vals que él titulaba *Último vals*. Todo esto me dejó una cierta sensación melancólica.

- Cambiando de tema, ¿influyó en alguna medida, en su actual carrera literaria, el hecho de haber nacido en Villafranca, un foco cultural bastante importante dentro de la provincia leonesa?.

- Supongo que puede haber influido mucho. El paisaje, esos ejemplos literarios de los que he hablado antes, como don Manolo Santín y don Antonio Carvajal, la tranquilidad de la villa apartada del progreso industrial...

- En el año 1942 obtiene el título de maestro nacional. Nos inquieta qué fue lo que le alentó a iniciar sus estudios de Magisterio y también nos preguntamos si nunca sintió curiosidad por ejercer la profesión docente.

- Hice los estudios de Magisterio porque se presentó una ocasión de una oficialidad insólita. Hicieron un curso para reciclar o para resolver la situación de oficiales del ejército que habían estado en la guerra, y yo, a pesar de que entonces tenía diecisiete años, tuve la oportunidad, por una cláusula que venía en el decreto, de colarme -casi diríamos así- en esa promoción, de manera que yo me hice maestro nacional en un solo curso. Entonces yo ya estaba un poco envenenado por la literatura y por ciertos ensueños -que a lo mejor habría que calificar de ridiculeces-. Iba a clase a la Normal, pero un día por semana tenía que acudir a una escuela, a lo que se llamaba las prácti-

cas, y en la parte final de la clase tenía que explicar una lección durante media hora; recuerdo que preparaba aquella lección para los chicos de la escuela con cierta petulancia -me parece recordar y lamentar ahora- como si estuviera explicando en la Sorbona. Después, muchas veces en mi vida, he sentido esa curiosidad y ese deseo de decir: "aunque sólo sea por una temporada, voy a ejercer de maestro". Pero al final nunca lo hice.

- Entonces se decantó por el mundo de los negocios, ¿no es así?.

- Así es. Me decanté por el mundo de los negocios, del cual recuerdo principalmente -como más agradable, desde el punto de vista humano, y también como más influyente en mi literatura- la primera etapa. Ésta fue la más modesta, pero me hacía viajar por muchos sitios, y sobre todo por el noroeste de España, en una labor de viajante de comercio que es un aprendizaje espléndido, que permite conocer mundo y conocer gente.

- ¿ Y cómo se compaginan dos mundos tan dispares, el de los negocios y el de la creación literaria?.

- Yo creo que no hay razón para extrañarse de que un hombre dedicado a los negocios haga su poesía o narrativa. Lo que pasa

es que como ocurre pocas veces -casi ninguna- por eso resulta sorprendente. Pero, mire usted, no digamos ya el abogado o el doctor en Filosofía y Letras, o incluso el profesor de literatura, estos señores, con estas profesiones, vienen a casa..., por ejemplo, un profesor que regresa a casa a las siete de la tarde, las ocho, cansado de explicarles a los chicos el *Polifemo* de Góngora, o algo por el estilo, viene en muchas peores condiciones que el que regresa de haber dedicado el día a vender bombillas eléctricas. Quizá mi dedicación a los negocios durante un tiempo lo que sí ha hecho es que me haya apartado de ciertos cenáculos literarios -aunque no del todo- y de ciertas oportunidades de publicar durante algunos años, pero de ninguna manera impidieron el cultivo de la literatura, ni como lector ni como escritor.

- En estos momentos creemos que está al margen de esa actividad comercial, dedicándose sólo a su literatura, ¿es así?.

- Sí, así es. Hace ya bastantes años que he dejado eso.

- Parece ser que es en 1947 cuando se instala de una manera definitiva en León. Nos gustaría que nos hablase de sus contactos, de sus amistades y de su relación con el grupo Espadaña.

- Forzosamente tengo que hablar del grupo Espadaña porque si me pregunta usted cuáles eran mis principales contactos, pues

tienen que ir necesariamente al grupo de Espadaña. Ahí yo hice enseguida amistad con don Antonio González de Lama -que era el gran mentor de los jóvenes de entonces- y conocí personalmente a Crémer, a Nora, al entonces jovencísimo Gamoneda, al capitán López Anglada -que entonces estaba en León y que era un poeta entusiasta-, a Castro Ovejero -que era un gran músico y musicólogo, y también escritor en *Espadaña*-... Ese fue el núcleo principal con el que me relacioné. Aunque, por otra parte, también mantuve una gran amistad -aunque ésta ya más bien en el terreno periodístico- con don Filemón de la Cuesta, que era el penitenciario de la catedral y director del *Diario de León*.

- No obstante su relación con los citados miembros es tardía dentro de lo que es la trayectoria del grupo Espadaña, ¿no es así?

- Efectivamente, yo llego a *Espadaña*, al grupo, cuando éste ya está en pleno funcionamiento. Es más, publico en un solo número de *Espadaña* unos sonetos amorosos, pero ya en uno de sus últimos números. De manera que efectivamente mi llegada es tardía.

- Hagamos ahora un rápido recorrido por su trayectoria literaria desde los años cuarenta hasta comienzos de los sesenta: en el año 1948 publica en Alba los *Sonetos del Bierzo* y le darán,

también, la Flor Natural de los Juegos Florales de León, por un soneto a la entonces colegiata de San Isidoro; en 1949 publica en *España* sus *Poemas de estío*, a los cuales se refirió antes; en 1957 publica su primer cuento bajo el título de *Cuento de Nochebuena*, y en 1962 recibirá el premio poético de Palma de Mallorca *La flor de jazmín real*. Si bien hasta 1964 no publicará su primer libro, sin embargo su actividad en estos años es verdaderamente intensa. ¿Cómo recuerda usted estos primeros años de andadura literaria con esas publicaciones un tanto esporádicas, con estos primeros premios y reconocimientos?

- Eran años en los que yo no estaba todavía -o estaba apenas- metido en los círculos editoriales, en los círculos literarios de Madrid y de otros sitios, de ahí que mi actuación literaria se quedaba más en el espacio mío, en León. Pero recuerdo que a partir de lo del premio de Palma de Mallorca en 1962, empecé cierta amistad con Camilo José Cela y sobre todo con José García Nieto, que me animó mucho a que cuando fuera a Madrid me relacionara con mis compañeros y a que fuera por el Café Gijón. Entonces aprovechando mis viajes a Madrid -yo entonces no vivía en Madrid, como ahora ocurre en gran parte, aunque lo alterno con León- empecé a relacionarme y fue justamente cuando apareció en la colección «Adonais» mi primer libro, que era de poesía, *El regreso*, y eso me hizo también ampliar mi amistad con Luis Jiménez Martos -que era entonces el director de la colección-, y poco después empecé a escribir en *La Estafeta Literaria*. Y a partir de ahí, progresivamente, fue exteriorizándose más mi

vocación literaria.

- Hacía referencia hace un momento a sus contactos con el mundo editorial: tres años después de la publicación de *El regreso* sale a la luz su primer libro de cuentos *Una ventana a la carretera*, nos preguntamos cómo fueron sus primeros contactos con el mundo editorial, qué dificultades encuentra a la hora de publicar... Háblenos, en definitiva, de su "aventura editorial".

- El primer libro, *El regreso*, lo publiqué en la «Colección Adonais». Envié el manuscrito, lo aceptaron, el libro se publicó, y cobré mil quinientas pesetas por los derechos de autor de toda la edición. Después -siguiendo con los libros de poesía- a este libro le siguió *Del monte y los caminos*, el cual presenté al «Premio Guipúzcoa» de poesía, en un año en el que acudieron muchos poetas -poetas de renombre, como se ve por la lista que aún conservo de los finalistas- y al final me enteré de que mi libro había quedado rigurosamente empatado a votos con un libro del poeta José Batlló, y el jurado decidió -y yo creo que hicieron bien- no repartirlo y se lo dieron a Batlló. Entonces éste, un buen poeta y un tipo interesante, estaba precisamente editando una colección de poesía en Barcelona, que se llama «El Bardo», y muy amablemente me escribió espontáneamente una carta diciéndome que sabía que mi libro había competido con el suyo y que le agradaría muchísimo publicarlo en su colección. Y efectivamente salió y creo que es el número dieciocho de la colección, a continuación, inmediato, de *Arde el mar* de Pere

Gimferrer. Y después de eso publiqué *Cancionero de Sagres* y también *Dibujo de figura*, siempre como se hacen estas cosas con las colecciones de poesías en España, diríamos que sin cobrar, aunque también, afortunadamente en mi caso, sin pagar, porque de todo hay en la viña del Señor. Hasta que salió un libro de poesía mío, *Contar y seguir*, en «Plaza y Janés», éste sí ya con sus derechos de autor y con todas las bendiciones editoriales.

En el terreno de la narrativa *Una ventana a la carretera* salió con facilidad porque era «Premio Leopoldo Alas» y entonces estaba prevista su publicación. Y luego los demás libros de narrativa, de los que no tengo queja porque una buena parte de ellos salieron en «Plaza y Janés». Después alguna edición estuvo en alguna editorial periférica como *Los brazos de la i griega* en «Noega» de Gijón. De las ediciones de «Plaza y Janés» algunas de ellas fueron bastante importantes como, por ejemplo, mi novela *Un sitio para soledad* de la que se hicieron dos ediciones en la «Colección de prosistas de lengua española», y que después pasó a la «Colección Reno», y allí se hicieron varias ediciones, lo mismo que algo parecido ocurrió con *La costa de los fuegos tardíos*... En cuanto a mi producción de cuentos yo creo que hay un momento de inflexión que mejora mucho mi posición editorial y de ventas cuando publico en «Mondadori» *El síndrome de Estocolmo*, que obtiene el «Premio Fastenrath» de la Academia, y ya después *Picassos en el desván*, también de «Mondadori». Pero sobre todo quizás la mayor expansión en la materia de los cuentos, la mayor expansión editorial, lo supone el hecho de que

haya sido incluido en la «Colección Austral» mi libro *Cuentos para lectores cómplices*, esa colección casi mítica que todos soñamos tenerla completa.

- Tanto su profesión comercial como su propia devoción personal, le han llevado a conocer muchos puntos de nuestra geografía y de fuera de ella. Todos estos viajes tendrán un peso específico en su obra, tanto poética como narrativa. ¿Qué nos podría contar de sus viajes como experiencia personal y también en cuanto a su proyección literaria?.

- En los viajes, diríamos, domésticos, por el interior de España, y en el trato con comerciantes y demás, y por fondas, hoteles, trenes y autobuses de línea..., pues todo eso ha servido mucho para producirme una serie de experiencias y estímulos literarios. Luego están los grandes viajes, diríamos internacionales e incluso transoceánicos que han dado lugar a una serie de relatos míos que curiosamente casi siempre, o con mucha frecuencia, terminan con una especie de hilo conductor que los enlaza con la propia tierra autóctona.

- Posteriormente trasladará su residencia a Madrid. Aunque ya con anterioridad se ha referido a esta cuestión, díganos cuándo ocurre esto y también si detrás de ello hay alguna razón vinculada a su labor literaria o simplemente es por motivos

personales.

- Mi llegada a Madrid va haciéndose de una manera gradual. Primero incluso mediante viajes, sin que yo tuviera verdaderamente casa, y después establecí allí una casa, pero sin abandonar por eso la de León. Las causas son varias: las hay incluso de tipo climático, porque hubo un momento en que había incluso razones de salud, ya que a mí me perjudicaba algo el clima de León; también el hecho central de Madrid para relaciones familiares, pues mi mujer es andaluza y entonces toda la familia está para aquella zona de España; evidentemente, y también, el ambiente que encontré hospitalario y favorable en los aspectos literarios y culturales, que se traducen en mi presencia en una serie de tertulias, como es la de los miércoles de Ínsula y la diaria -si uno quiere- que es la del Café Gijón; también las redacciones de las revistas... En fin todo eso ha influido.

- Ha tenido usted la suerte de relacionarse con importantes figuras de nuestra cultura. Hablaba antes de los espadañistas, pero entre sus amistades cabe citar a diversos miembros de la Real Academia, también a diversos poetas y narradores de primer orden, e incluso a escritores extranjeros de reconocimiento mundial. De entre todos ellos los habrá de los que guarde un recuerdo especial, y también habrá alguno con el que mantenga una relación más estrecha...

- Por ejemplo, de escritores internacionales recordaría a Jorge Luis Borges, con el cual mantuve contactos en Buenos Aires, después renovados en Madrid, cuando él vino a recoger el «Premio Cervantes». En España me he relacionado bastante con Jorge Guillén y poco con Vicente Aleixandre, aunque sí por carta. Gerardo Diego también fue un buen amigo mío... Pero creo que he hablado de gente que, desgraciadamente, ya no está en el mundo de los vivos. De los que viven tengo muchas amistades y casi prefiero no poner ejemplos para no dejar a muchos en el tintero.

- **¿Se considera autodidacta tal y como le suele calificar la crítica?**

- Recuerdo que Eugenio de Nora en su historia o crítica de la novela española me califica como "brillante autodidacta". Esto de "autodidacta" es un término relativo, porque a nadie le enseñan a escribir, y, por otra parte, yo he realizado mis estudios por muy modestos que sean... Ahora bien, si se piensa en el tiempo fundamental para mi vida en que yo estuve -por así decirlo- arreglándomelas solo, entonces sí se puede aplicar ese término.

- **Es usted poeta, novelista y cuentista, pero si tuviera que definirse por orden de preferencia o de identificación como cultivador de los tres géneros..., ¿en qué orden situaría estos**

sustantivos?.

- Yo creo que la poesía es la quintaesencia de la literatura, de manera que en principio uno piensa que lo más bonito me parece el quedar uno en el recuerdo de los demás como poeta. La novela me atrae mucho, pero requiere un esfuerzo material que no va muy bien con mi condición de hombre disipado, y no lo digo en el sentido de hombre vicioso y libertino, sino de hombre que se dedica a varias cosas, que viaja mucho. Como cuentista es como sobre todo me califican en estos momentos, por esa pereza mental que hace que a uno le ponen una etiqueta y entonces..., ya lo decía Cela: «en España somos tan pobres que no da para tener dos ideas de una misma persona». Tampoco me molesta, por tanto, que me consideren un cuentista, a pesar de la ambigüedad de este término, favorecida quizá por la Real Academia, cuando en la primera acepción de la palabra dice que cuentista es el «amigo de traer chismes de un lado para otro», mientras que en la segunda o en la tercera acepción es cuando dice que es el «escritor o autor de cuentos».

- Nos preguntamos, siguiendo en el terreno de los géneros, por qué un escritor tan polifacético como usted no se ha aventurado nunca en el género teatral, o tal vez lo ha hecho y no lo ha dado a la luz...

- Nunca lo he hecho, nunca se me ha ocurrido, y si alguna

vez tanteé el escribir unas escenas de obra de teatro lo que hice fue meterlas a modo de embuchado en una novela mía que se llama *País de los Losadas*; ahí hay una serie de escenas de teatro que son un fragmento de una obra de teatro que alguna vez pensé pero que no llegué ni siquiera a madurar.

- Vamos a centrarnos fundamentalmente, a partir de este momento, en su narrativa y de manera especial en el cuento, que es el género que más nos interesa en esta ocasión. Y comencemos por pedirle una "ingeniosidad", pues nos consta que es así como usted califica una pregunta del tipo: ¿qué es el cuento?

- Sí, yo tengo la idea de que cuando a uno le piden una definición lo que le están pidiendo es una ocurrencia. Con respecto a esto del cuento si se me pide una definición lo que haré será repetir la que llevo en la maleta cuando voy por el mundo "vendiendo" el producto. Yo diría que el cuento es como una salida rápida para un golpe de mano que fracasa si se lleva a exceso de impedimenta. O, quizá más sencillo y más razonable, podría decir que el cuento es el resultado de saber una buena historia y saber contarla con brevedad e intensidad.

- Habitualmente la crítica sitúa el renacimiento del género cuento en las plumas de los escritores de la Generación del 50, en la cual se le incluye, y se habla de la evolución del cuento

clásico, tradicional, al cuento moderno. En sus cuentos podría hablarse también de una evolución en este sentido, ¿qué reflexiones le merece esta cuestión aplicándolo a su propia obra?

- Si lo aplico a mi propia obra me parece ver -aunque la proximidad no le deja a uno ver las cosas muy claramente- que en *Una ventana a la carretera* yo era un escritor más inocente, se trata de una especie de cuentos que parecen manar como el agua de la fuente, mientras que después ya he entrado en otros lujos y en otras malicias del oficio, modernizando -diríamos- ese cuento, aunque quizás no del todo, porque yo creo que siempre he seguido la norma -o al menos así lo he preferido- de la sencillez y el afán directo por contar una historia, aunque -repito- si se analiza toda mi obra cuentística creo que hay experimentalismos y otra serie de cosas.

- Pasemos ahora a interrogarle acerca de algo que a los lectores suele inquietarnos: algunos sentimos la curiosidad de saber en qué consiste el acto de la creación en sí mismo. Háblenos un poco, pues, de cómo y cuándo se da cuenta Antonio Pereira que está ante un cuento, de su actitud ante los folios en blanco y también de ese placer del grapar, del cual usted ya ha hablado en algunas ocasiones.

- Constantemente en materia de cuentos -y dado que es conocida mi dedicación a este género literario- me ocurre que en

la vida corriente cualquier cosa que se cuenta delante de mí da lugar a que hay quien diga: «ahí tendrías, tú, Antonio, un buen cuento». Y es verdad, probablemente la historia que acaban de contar es un argumento excelente e incluso propio de ese género y de posible desarrollo en un cuento o relato. Pero también sucede que quizá esa historia, con ser buenísima, no me produce a mí una vibración especial y personal, y entonces no hay cuento posible. Yo sé que allí hay un cuento muy bueno, pero que no hay un cuento para mí. Yo necesito sentir, percibir, un no sé si fogonazo o pequeño resplandor, según los casos, en fin algún indicio que me diga que allí está un cuento mío, y entonces lo escribo. Lo escribo a mano, después corrijo mucho sobre esa escritura a mano, lo paso a máquina y el hecho mismo de pasarlo yo mismo a máquina pertenece al proceso de la creación porque según voy viendo las letras de la máquina de escribir voy viendo repeticiones, redundancias, cosas que pueden y que deben mejorarse, y después muchas veces me echo el producto al bolsillo y ando por ahí, por el mundo, corrigiéndolo, mientras voy de paseo, o mientras estoy en el café o en el autobús.

La cuartilla en blanco me produce mucha aprensión porque cuando termino un cuento, o un poema, o un artículo, siempre me pregunto: «bien, qué estupendo, esto ha salido, pero... ¿me va a salir el próximo?». Luego resulta que el próximo suele terminar saliendo siempre, pero con esa incertidumbre que digo. Alguna vez he dicho que a mí no me gusta escribir, que lo que me gusta es haber escrito, cosa que produjo cierto escándalo en alguien que

decía que eso es fingirle amor a la literatura y demás. Lo que yo quería decir es que no me gusta el acto mismo de escribir, que es un acto tenso, pero sin el cual yo creo que no podría vivir. En cambio, me preguntaba usted antes por esa emoción de grapar y sí, yo lo he dicho algunas veces, que cuando uno ya tiene un libro y tiene un montoncillo de folios y los cose y los grapa y los ve ya reunidos y tiene ese objeto tan prometedor y tan inquietante que es el manuscrito de un libro, entonces uno siente una gran alegría.

- Y la inspiración, ¿cree usted en la inspiración?.

- No creo en la inspiración como arrebatado exagerado que consiste en que levita uno en la silla y oye que le hablan los dioses o las musas, pero sí creo en momentos y situaciones más favorables que otras para escribir, esto se da todos los días...

-Nos preguntamos si cuando escribe sus relatos tiene presente a un lector implícito, o dicho de otra manera ¿para quién escribe Antonio Pereira?.

- Creo que nunca he escrito cuentos pensando en un lector implícito, pero quizás sí he pensado a veces en un oyente implícito, es decir, que probablemente -y digo probablemente porque yo no sé mucho de las cosas que a mí me ocurren- algunas

veces he sentido que una historia la debía contar de una cierta manera, es decir, de la manera adecuada para que alguien que estuviera escuchándomela decir con mi propia voz frente al fuego del hogar, o en la mesa de la taberna o en una reunión, sintiera la historia y la recibiera como el destinatario ideal.

- **Pasemos ahora a otro tema. ¿Se considera miembro de la Generación del 50?**

- Cronológicamente, parece ser, que yo debiera ser de la Generación del 50, a la que en materia de cuentos pertenecen Aldecoa y Medardo Fraile, Meliano Peraile, Jorge Ferrer Vidal, Manuel Pilares, etcétera. Ellos publicaban cuentos cuando yo no había empezado realmente, de manera que el problema mío generacional yo no lo veo claro. Mantengo ahora mismo una gran amistad y una gran admiración por estos escritores de cuentos de la Generación del 50, pero yo he empezado más tarde y quizá llevo camino de terminar más tarde.

- **Anteriormente nos ha hablado usted de sus primeras lecturas, hablemos ahora de sus lecturas en la madurez. Díganos qué obras de la historia de la literatura han influido especialmente en su obra, o simplemente cuáles prefiere.**

- Voy a decirle dos nombres relacionados con la narrativa

tal y como yo la entiendo: uno es Borges, del que ya le hablé antes, y el otro Álvaro Cunqueiro, el estupendo fabulador de Mondofiedo.

- Algunos críticos e incluso algunos cuentistas, caso de Meliano Peraile, advierten en las últimas generaciones de cuentistas cierta despreocupación por la cuestión estética, mientras que otros, sin embargo, hablan de un nuevo renacimiento del género entre los años 1975 y 1990, caso de Fernando Valls. ¿Qué opinión le merecen los jóvenes cuentistas y, en líneas generales, qué opinión le merece el género en estos momentos en España?.

- Yo creo que sin merma de los méritos de la cuentística del 50 -en gran parte orientada hacia el realismo pero que evolucionó y ha hecho mucho más de lo que la gente cree, y mucho más allá de ese realismo-, hay una serie de cuentistas jóvenes que están trabajando por la evolución del género. Citaría, por ejemplo, con admiración, a un joven cuentista que se llama Agustín Cerezales, y ahora mismo tengo entre manos un libro muy reciente de cuentos titulado *El porqué de las cosas* de Quim Monzó.

- Usted mismo se ha autocalificado de escritor provinciano, no obstante, de sus cuentos se desprende un marcado cosmopolitismo. ¿Cómo se explica esta aparente contradicción?.

- Si alguna vez he dicho, o si digo que me considero un escritor provinciano, estoy queriendo aludir a una sensibilidad mía por lo íntimo, lo sencillo, lo cotidiano, que se da mucho, naturalmente, en una capital de provincias. A parte de que también he dicho que me gustaría ser considerado un escritor diocesano, lo cual es una pequeña referencia a algunos críticos que han dicho que en mis cuentos aparece cierto erotismo venial, que podría llamarse erotismo diocesano. Incluso no renuncio todavía a publicar un libro de cuentos que alguna vez pensé titular -y todavía no renuncio a este título- *Cuentos eróticos diocesanos*. ¿Cómo se explica esto en relación con el cosmopolitismo, producto de mis viajes y que se refleja en los relatos?: pues, sencillamente, porque el mensaje literario tiende a lo universal, en el sentido de que todo lo que ocurre en un pequeño pueblo suele ser todo lo que ocurre en el mundo, y aparte también de que en mis relatos esos dos mundos suelen aparecer o terminar unidos por un hilo conductor invisible pero cierto.

- ¿Cuál es ese "mensaje único" del que usted habla muchas veces y del cual dice que pretende transmitir en toda su obra?. ¿Podría tal vez resumirse en sustantivos tales como *erotismo*, *humanismo*, *soledad* o *frustración* de algunos personajes, *humorismo*?

- Sí, diríamos, erotismo, humanismo, ternura, ironía sin llegar al sarcasmo, frustración o mejor dicho conformidad con el

destino pequeño de las gentes... cosas así.

- Este microcosmos, que podríamos llamar ya el microcosmos pereirano, se ha abierto en alguna que otra ocasión hacia lo fantástico. ¿A qué se debe este salto cualitativo, tal vez en alguna ocasión se le ha quedado pequeña la realidad?.

- Creo que en mi obra de narrativa tiendo poco hacia lo fantástico, y que si acaso se dan cuentos en los que se dan cosas de fantasía realmente termina siendo una fantasía de hechos explicables racionalmente. De manera que más bien habría que hablar un poco de eso que viene a ser el realismo mágico, es decir, la magia de lo cotidiano.

- Pasemos a hablar ahora, de forma más concreta, de sus relatos, y lo haremos cronológicamente. En el cuento titulado «El narrador inocente» de su libro *Picassos en el desván* parece hacer usted una especie de autorreflexión acerca de sus comienzos como cuentista. ¿Qué autocrítica hace Antonio Pereira de sus primeros cuentos, caso de su primer cuento publicado, «Cuento de Nochebuena»?.

- Lo he dicho antes, y se dice también en este cuento publicado en *Picassos en el desván*, que mi autocrítica no es amarga ni desfavorable, únicamente reconocedora de que en mis

primeros tiempos he sido un narrador con poca malicia, y no sé si con esto me alabo o me reprocho.

- *Una ventana a la carretera* es su primer libro de cuentos, publicado en 1967. ¿Se dio cuenta en seguida de que éste, su primer libro, era tan sólo el comienzo de su carrera literaria?.

- Supongo que cuando terminé ese libro me consideré satisfecho, y de momento uno no piensa en el siguiente, pero pronto me di cuenta de que me quedaban muchas cosas que decir en este mismo género y comprendí que seguiría escribiendo otros libros, de manera que ya inmediatamente estaba trabajando y pensando en lo que luego sería *El ingeniero Balboa* y otras historias civiles.

- Este libro, *Una ventana a la carretera*, fue «Premio Leopoldo Alas» en el año 1967. ¿Qué supuso para usted este reconocimiento público?.

- Mucho, claro, era darme muchos ánimos. Realmente era mi primera aventura en el aspecto del cuento, el premio, por otra parte tenía cierto prestigio, lo habían recibido escritores de cuentos, gente notable como mi paisano Ramón Carnicer, de Villafranca, como Jorge Ferrer Vidal, como un tal Mario Vargas, que era el que hoy conocemos todos como Mario Vargas Llosa. Y

luego la crítica también fue favorable -salvo alguna, que también las hubo adversas- de manera que eso supuso para mí un afianzamiento.

- A lo largo de su carrera como cuentista ha recibido además del citado otros premios: fue galardonado en el año 1988 -como ya apuntó usted anteriormente- con el «Premio Fastenrath» de la Real Academia por su libro *El síndrome de Estocolmo*, y también se le otorgó recientemente, en diciembre de 1993, el «Premio Torrente Ballester» de narrativa por un libro titulado *Las ciudades de Poniente*, del cual sabemos, gracias a una conversación anterior con usted, que es también un libro de cuentos, pero que creemos aún inédito. Nuestra pregunta es la siguiente: ¿qué opinión le merecen los premios literarios?.

- Los premios literarios pueden ser una cosa útil o un vicio, según como se los enfoque y según como vaya a ellos el autor. El autor concursero por excelencia, que es el que se dedica a comprarse revistas donde vienen todas las convocatorias, y que escribe pensando en concursos, ese me parece deleznable; sin embargo, el autor que en un momento dado tiene un libro escrito porque sí y piensa que puede encontrar facilidades de publicación o dinero, o cualquier otra ventaja enviándolo a un concurso, eso me parece perfectamente lógico y legítimo. En el caso mío yo escribí *Las ciudades de Poniente* como un libro más, pero al final, como eran unas historias del Noroeste muy

claramente, me pareció tentador que un premio que se convocaba en La Coruña y con el nombre de Torrente Ballester, pues..., me iba bien. Envié el libro y salió así.

- ¿Por qué una distancia temporal tan grande entre *Una ventana a la carretera* y *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, publicado este último en 1976?

- Fue un tiempo más ocupado por la poesía y la novela. Para mí una novela era un trabajo arduo, pero iba ya escribiendo y publicando algún cuento suelto.

- *El ingeniero Balboa y otras historias civiles* supone una inflexión en su narrativa dado el carácter experimentalista, la complejidad creativa, de los relatos. Nos preguntamos si dicho experimentalismo responde a la tendencia experimentalista que sufre nuestra narrativa hacia fines de los años 60 -notablemente influenciada por el «boom» hispanoamericano- o si es más bien el resultado de una necesidad personal al margen del discurrir de la novela del momento.

- No sabría decirlo. Realmente la génesis, la incubación del libro *El ingeniero Balboa*... coincide con el «boom» hispanoamericano y con el experimentalismo español de, por ejemplo, *La saga fuga* de Torrente Ballester, el *San Camilo* de Camilo José Cela,

la *Parábola del naufrago* de Delibes, etcétera. De modo que había un ambiente de cansancio de las formas anteriores, y siempre un deseo de renovación. Supongo que al fin y al cabo yo soy lector, yo soy observador atento de la marcha de la literatura, y es muy probable que eso haya influido, aunque, por otra parte, también puede ser la necesidad de que un par de relatos que yo tenía en la cabeza fueran expresados de una manera ciertamente experimentalista como ocurre con «Informe sobre la ciudad de N***», que es una estructura un poco extraña, o incluso el «Matar la mosca cuando empieza», y también «Las erotecas infinitas», no así «El ingeniero Balboa», que lo considero tradicional en su exposición, aunque con sus aspectos peculiares de ese hombre que habla en un momento crítico de su vida y que cuenta su extraña aventura con la mujer del ingeniero Balboa, y que, por cierto es una de las pocas piezas que yo he escrito que de vez en cuando no me molesta releer hasta con pequeña emoción, me atrevería a decir.

- *Historias veniales de amor* del año 1978, *Cuentos para lectores cómplices* de 1989 y *Relatos de andar por el mundo* de 1992, son tres buenas muestras de su gusto por las recopilaciones y también por las reelaboraciones. Usted dijo en alguna ocasión que «el cuento es cosa de perfeccionistas y maniáticos», pero nos preguntamos si detrás de esa obsesiva dedicación no estará también el deseo de que su obra se mantenga siempre viva, en movimiento constante, de manera que los primeros relatos nunca queden en el olvido sino que vuelvan a aparecer modificados; un

hecho que creemos podría corroborar esta hipótesis es el hecho de que *Los brazos de la i griega* y *El síndrome de Estocolmo* estén un tanto vinculados por dos relatos, «Las peras de Dios» y «Obdulia un cuento cruel», respectivamente, donde el segundo hace referencia a la anécdota del primero.

- En cuanto a las correcciones y variaciones yo creo que sería más bonito el que yo me acogiera a esa segunda posibilidad, a esa alternativa que usted me da de que fuera mi deseo de tener viva mi obra, pero yo creo que, desgraciadamente, no es un afán tan justificado. Es más bien la consecuencia de este carácter del poeta y del cuentista que suele ser maniático hasta la neurosis, de manera que yo no puedo evitarlo, corrijo al escribir un cuento pero corrijo luego el original, corrijo las galeras, las primeras pruebas que me mandan, trato de corregir en las segundas peleándome con los editores, hasta el caso, como ocurrió en *El ingeniero Balboa*, recuerdo perfectamente, que me echaron de la editorial, pero empujándome, de mala manera, diciéndome: «no vuelva usted por aquí hasta que salga el libro, esté tranquilo...». Y luego todavía, desgraciadamente, corrijo cuando se trata de una antología. Esto lo hace mucha gente, y además hay algunos que dicen que ya han establecido eso que se llama la *edición definitiva*, y es mentira, luego si pueden lo vuelven a modificar.

- Con la publicación en 1982 de *Los brazos de la i griega*

se produce un cambio de rumbo en su obra volviéndose ésta más cosmopolita. ¿Cuáles son, desde su punto de vista, las etapas de su producción cuentística?. ¿Habría que hablar de dos o quizás de tres etapas?.

- Quizá pudiera hablarse de una etapa primera que es *Una ventana a la carretera*, la cual supone el mayor grado de inocencia del narrador -es una manera de hablar-. Después hay otra etapa que es la que entra un poco en ese experimentalismo que está representado por *El ingeniero Balboa*. Pero luego yo creo que sin desdeñar diversidad de procedimientos se regresa a la sencillez como puede ser en *Los brazos de la i griega* y en *El síndrome de Estocolmo* y en *Picassos en el desván*. Y tengo, no sé por qué, el presentimiento de que puede establecerse un círculo que se cierre volviendo a la inocencia más extrema.

- Se prolonga el cosmopolitismo de *Los brazos de la i griega* en su libro siguiente *El síndrome de Estocolmo* del año 1988. Con éste último dará entrada Antonio Pereira a lo metaliterario en su obra, de manera que muchos protagonistas serán poetas o escritores, habrá constantes referencias a autores, obras clásicas y otras más recientes. ¿Por qué la irrupción de este elemento, es una intención de homenaje o quizás simplemente el autobiografismo del escritor maduro?.

- Yo creo que en *El síndrome de Estocolmo* esa condición

metaliteraria se produce sobre todo por una sensación que se da en algunas de las piezas de una autobiografía que naturalmente es falaz, por que se trata de una especie de ficcionalización del autor. Por ejemplo, en la pieza primera que se titula *El síndrome de Estocolmo* la sensación de veracidad y de autobiografía llega a tales extremos que al hablar el narrador de un lance que le ocurre con su mujer, el autor se encontró con que le ha llamado mucha gente por teléfono diciendo: «hombre, qué os pasó ..». Entonces esto puede explicar un poco esta metaliteratura a la que usted se refiere y la aparición de personajes reales de la literatura, como ocurre ahí con Nilita en Puerto Rico, o como ocurre con Lêdo Ivo en Brasil, o con Truman Capote en Nueva Orleans.

- En 1991 publica su último libro de cuentos hasta el momento, *Picassos en el desván*. En esta obra se observa una mezcla de cosmopolitismo y de cierto retorno a lo provinciano, lo cual nos conduce a una pregunta inevitable -aunque en cierta medida ya ha aludido a ello- y es ¿qué peso tiene el elemento autobiográfico en su obra?.

- A mí me parece que bastante y que un lector inteligente y activo, y no sé por qué me atrevería a decir que mucho más una lectora, podría descubrir aspectos de mi propia intimidad personal que casi me asustan.

- Por otro lado, siguiendo con *Picassos en el desván*, la brevedad de varios de los relatos de este libro ¿es quizás una muestra de su constante reflexión sobre el género?

- Sí. En *Picassos en el desván* hago unos pequeños relatos que tienen un cierto parentesco con el poema, me parece a mí, como ocurre, por ejemplo, en «La violinista», pero otros son breves y además predicán y defienden y postulan la brevedad como es el propiamente titulado «Picassos en el desván» que se construye en una página con las líneas de una noticia periodística.

- Aunque ya nos habló antes un poco sobre *Las ciudades de Poniente* ¿qué más nos puede adelantar de este libro, además de que son historias del Noroeste?

- Yo creo que, por lo que recuerdo del libro -que aunque lo tenga a mano no quiero releerlo ni recordarlo demasiado- son historias, no cosmopolitas en este caso en general, y sí de este mundo, de este territorio que yo mismo me creo y que no es exactamente Galicia, sino que es la Galicia de Cunqueiro y de Prisciliano, la Asturias de Clarín, la Sanabria de *San Manuel bueno mártir*, la maragatería de la escuela de Astorga, y León hasta llegar, para que quede incluida la catedral, hasta el Duero, con capitalidad naturalmente en El Bierzo y en Villafranca.

- Hablemos de narrativa y de periodismo. Como articulista ha colaborado en diversos periódicos y revistas de ámbito regional y nacional, caso de *La hora leonesa*, *La Vanguardia*, *Proa*, *ABC*... Incluso ha publicado una obra, *Reseñas y confidencias* del año 1985, con cierto tono periodístico, a caballo entre la confidencia autobiográfica y el cuento. Si sumamos a ello el hecho de que a veces utiliza en sus cuentos recursos propios de la técnica periodística -recordemos por ejemplo el titulado «Una novela brasileña»- no podemos menos que preguntarle qué relación existe entre cuento y artículo periodístico.

- En mi caso la relación consiste en el gusto por la brevedad y la concisión, y en el hecho de que una buena parte de mis artículos periodísticos no son artículos de ideas abstractas sino que en ellos se cuentan cosas, lo cual hace que sean casi cuentos . Y en cuanto a que algunos cuentos se nutran de la noticia periodística, esto también me parece evidente y está reflejado en el ejemplo que usted me indica de «Una novela brasileña», y también en el propio «Picassos en el desván».

- Pasemos ahora a otra cuestión que es la crítica literaria. Nos preguntamos si la crítica de sus obras le condicionó en algún momento a la hora de escribir.

- La crítica literaria es muy útil con tal de que la próxima obra que escribas no la hagas pensando en los críticos. La

crítica me ha iluminado, algunas veces, y otras me ha confundido. No tengo especiales quejas ni de este género literario que es la crítica, ni de quienes lo cultivan, y sobre todo habría que distinguir entre la crítica inmediata, y muchas veces amistosa, y mediatizada por razones extraliterarias, y la crítica demorada y más reflexiva, que es la crítica un poco a posteriori de los profesores.

- ¿Ha coincidido con los críticos en general a la hora de enjuiciar sus obras?.

- Creo que, en general, estoy contento del reconocimiento de quienes se han ocupado de mí, y en todo caso me quejaría de algunos que sin razón han dejado de ocuparse de mí, cuando la salida de un libro -sin perjuicio de lo que le pueda parecer al crítico- es un hecho real y positivo que cuando menos merece la noticia o la recensión.

- Es evidente que usted se mantiene al corriente de la evolución de las teorías dentro del terreno de la crítica literaria. Nos preguntamos si este conocimiento influyó mucho en su obra, nos referimos, por ejemplo, al descubrimiento de las posibilidades que ofrecen los puntos de vista del narrador, o al afianzamiento de conceptos como son «el lector implícito», «el autor implícito»...

- No, no. Para mí no han influido en absoluto todas las teorías que yo, naturalmente, he leído y ha conocido como simple curiosidad. A mí incluso me sorprende mucho cuando se habla de mis cuentos el oír hablar del punto de vista, y del narrador omnisciente y equisciente y deficiente... Todas esas cosas me parecen muy bien, me parecen útiles e iluminadores para los críticos, pero cuando yo escribo no me preocupo en absoluto de esas cosas. Y en cuanto a los críticos me parece muy bien que estudien todos estos aspectos y también esas cosas que tanto les gustan que son las variantes. Hay que tener en cuenta, como decía don Antonio Machado a través de Juan de Mairena, que «los clásicos griegos han existido para que puedan comer los profesores del futuro».

- **¿Con cuál de sus libros de cuentos se siente más identificado, más satisfecho?**

- Déjeme que en vez de libros de cuentos le hable de algunos cuentos. En *Una ventana a la carretera* un cuento del tipo de «Beltrán, primera especial», me produce una sensación de simpatía con los personajes y con los hechos. En *El síndrome de Estocolmo* hay un cuento que me resulta conmovedor que es «Obdulia, un cuento cruel». Y de *Picassos en el desván* evoco, por ejemplo, ese breve texto, que podría parecer un fragmento pero que yo reivindicó como texto completo, que se titula «La violinista».

- Actualmente podría decirse que el género cuento está reconocido socialmente, el hecho de que por fin haya una revista, *Lucanor*, dedicada íntegramente al género es sin duda una muestra de ello. Háblenos de sus aportaciones como difusor del género, nos referimos a su presencia asidua en encuentros, conferencias...

- El cuento necesita de muchos apoyos y de muchas ayudas y la pura verdad es que, sin yo quererlo, o quizá queriéndolo, no lo sé, pues me he visto metido en una especie de apostolado por el cual aparte de escribir cuentos me dedico mucho a propagar el género y a hacer por el mundo de agitador, en las universidades, en congresos y en todos los sitios a donde me llaman.

- Bien, y ya para concluir, díganos qué sorpresa nos depara la pluma de Antonio Pereira, qué es lo que tiene ahora entre manos.

- En este momento está funcionando sobre mí el maleficio de lo inédito, es decir, está ese manuscrito de *Las ciudades de Poniente* que estoy deseando ver en la imprenta, porque entre tanto parece que obstruye un poco mis planes. De todas maneras estoy muy activo porque, como acabamos de decir, la gente quiere saber, yo no sé si es tanto el interés por leer cuentos como el interés por saber cómo somos estos bichos raros a quienes llaman cuentistas, y ahora mismo son frecuentísimas las reuniones y los

congresos sobre el tema, recientemente en Aranjuez, uno dedicado exclusivamente al cuento español, en Segovia acaba de haber un encuentro de escritores castellanos, leoneses y lusitanos sobre la literatura en general, pero yo hice la ponencia del cuento, otro en Tarragona donde también he explicado todas mis teorías he incluso he leído algún cuento...y eso me ocupa bastante.

León, a 28 de marzo de 1994.

ANEXO II

REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO DE LOS CUENTOS DE ANTONIO PEREIRA ANALIZADOS EN ESTE ESTUDIO

Ofrecemos a continuación un repertorio bibliográfico de los cuentos de Antonio Pereira, publicados entre 1957 -año de publicación de su primer cuento, «Cuento de Nochebuena»- y 1978 -año de publicación de su libro *Historias veniales de amor*-, fechas que corresponden al periodo que hemos acotado para nuestro estudio¹.

En primer lugar, constatamos los cuentos aparecidos en volumen, indicando, si se da el caso, las correspondientes apariciones de cuentos sueltos en publicaciones periódicas. En segundo lugar, consignaremos los cuentos aparecidos únicamente en prensa o que son antecedentes de otros cuentos².

¹ No obstante, algunos de los relatos pertenecientes a los libros de cuentos objeto de estudio, aparecerán después del año 1978 en alguna publicación seriada, y aun así se incluyen aquí con el fin de que el repertorio no quede incompleto.

² Para la elaboración de este repertorio bibliográfico nos ha resultado de gran utilidad el catálogo de los cuentos de

1. CUENTOS RECOGIDOS EN VOLUMEN

1.1. *Una ventana a la carretera*, Barcelona, Rocas, 1967, col. «Leopoldo Alas», nº 37, y, también, en las publicaciones periódicas que se indican para cada cuento:

- «Una ventana a la carretera» (El sacristán colocó en el torno [...] Ave María Purísima...), págs. 1-22.

- «Rabanillos» (Rabanillos, titulado por la Escuela Maymó, era [...] cuando lo del Ebro), págs. 23-28, y en *Gaceta Dominical, El País*, 8 de octubre de 1989³.

- «La tienda de Paco Santín» (Para muchos el nombre de Vigo [...] por lo de los negocios), págs. 29-41.

- «Beltrán, primera especial» («¡Ahora!» «¡Ahora mismamente!» [...] con las luces del autobús), págs. 43-49, y en *La Crónica*, León, 4 de septiembre de 1986, y en *La Candamia*, nº 11, , *Semanario del País*

Antonio Pereira publicado en *Lucanor* en 1988, y revisado personalmente por el autor (Véase «Repertorio de los cuentos de Antonio Pereira», *Lucanor*, nº 2, 1988, pág. 63-71).

³ La consignación de este cuento en publicación periódica no aparece, lógicamente, en el repertorio de *Lucanor*, al ser posterior su publicación.

Leonés, 17 de septiembre de 1983.

- «La crápula» (¡A la cocina! [...] la claridad naciente), págs. 51-64, y con el título «Algo así como crápula» en *La Estafeta Literaria*, nº 326, 11 de septiembre de 1965⁴.

- «Santa Bárbara, cuando truena» (El delegado puso orden [...] empujando hacia el horizonte), págs. 65-81.

- «Los Cedilla» (La señora de Cedilla [...] en las ñariposas), págs. 83-96.

- «Cirujeda» (Los Bancos, al revés que los gitanos [...] si Cirujeda decía la verdad [...]), págs. 97-105, y en *Archivos médico-biográficos* (Barcelona), año IX, nº 168, mayo de 1970, y en Antonio Beneyto, *Manifiesto español o una antología de narradores*, Barcelona, edit. Marte, 1973.

- «No hay burlas con el honor» (El día que Manolito Cañibano [...] una mujer decente. ¡Ea!), págs. 107-115.

- «El primo Tanis» (No sé qué me va a parecer Madrid [...] Pan duro), págs. 117-123.

⁴ En el repertorio de *Lucanor* no se advierte del otro título con el cual el cuento se publicó en la prensa, y además hay un error en el número de la revista.

- «Hermosa primavera, señor director» (El señor Garavía leyó [...] más largo que nunca), págs. 125-137, y en *La Estafeta Literaria*, n° 350, 13 de agosto de 1966.

- «El fuero y el huevo» (¡Quién sabe lo que pueda valer [...] se pierden el huevo por defender el fuero), págs. 139-147.

- «Unas botas del 43» (El cielo amenazaba lluvia [...] y derrengadas botas del 43), págs. 149-157.

- «La vara» (No siempre estoy de acuerdo con mi hermano Pepe [...] y vive como Dios), págs. 159-164, y en *Boletín UCLA*, Valladolid, n° 173-174, enero-febrero de 1971, y en *León*, Buenos Aires, n° 256, junio de 1979.

- «El tío Candela» (La carretera general, desde que la hizo Primo [...] con todas las comodidades), págs. 165-171.

- «Pablito, apóstol» (Pedro Melezna [...] ni por el señor abad), págs. 173-180.61.

1.2. *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, Madrid, Magisterio, 1976, col. «Novelas y cuentos», n° 175:

Repertorio de cuentos de Antonio Pereira

- «Informe sobre la ciudad de N^{***}» (Cada vez que he metido en el cofre [...] la gorra de plato del mártir), págs. 19-46.

- «Matar la mosca cuando empieza» (París [...] ocupando toda la pantalla), págs. 47-84.

- «Las erotecas infinitas» (Aquel bote de leche condensada [...] absolutamente diferente), págs. 85-109.

- «El ingeniero Balboa» (Lena. Lena [...] un poco de agua por favor), págs. 111-147.

1.3. *Historias veniales de amor*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978, col. «Rotativa», n.º 206, y en las publicaciones indicadas:

- Todos los cuentos que forman el libro *Una ventana a la carretera*, excepto el titulado «No hay burlas con el honor»; y también:

- «El hilo de la cometa» (Para el dramatismo de un adiós [...] una risa que los hacía niños), págs 7-12, y en *La Estafeta Literaria*, n.º 406, 15 de octubre de 1968.

- «Mientras viene el trenillo» (A lo que estamos mujer [...] daría algo por saber que ha sido de Rosa),

Repertorio de cuentos de Antonio Pereira

- «Informe sobre la ciudad de N^{***}» (Cada vez que he metido en el cofre [...] la gorra de plato del mártir), págs. 19-46.

- «Matar la mosca cuando empieza» (París [...] ocupando toda la pantalla), págs. 47-84.

- «Las erotecas infinitas» (Aquel bote de leche condensada [...] absolutamente diferente), págs. 85-109.

- «El ingeniero Balboa» (Lena. Lena [...] un poco de agua por favor), págs. 111-147.

1.3. *Historias veniales de amor*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978, col. «Rotativa», n.º 206, y en las publicaciones indicadas:

- Todos los cuentos que forman el libro *Una ventana a la carretera*, excepto el titulado «No hay burlas con el honor»; y también:

- «El hilo de la cometa» (Para el dramatismo de un adiós [...] una risa que los hacía niños), págs 7-12, y en *La Estafeta Literaria*, n.º 406, 15 de octubre de 1968.

- «Mientras viene el trenillo» (A lo que estamos mujer [...] daría algo por saber que ha sido de Rosa),

págs. 13-22, y en *La Estafeta Literaria*, nº 464, 15 de marzo de 1971, y en *Revue du Tarn*, Albi, Francia, nº 101, primavera 1981, en traducción al francés de Jean-Jacques Fleury.

- «Los ejecutivos» (Fue un gesto de cortesía mutua [...] un spot muy caro de la televisión), págs. 99-101, y con el título «Escena de los ejecutivos» en *La Estafeta Literaria*, nº 560, 15 de marzo de 1975, y en *El Adelanto*, Salamanca, 29 de junio de 1980⁵.

-«Souvenirs» («12 pilas petaca de 4,5 voltios [...] una tienda de recuerdos), págs. 103-111, y en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, CCXII, noviembre de 1973.

- «Un Quijote junto a la vía» (Los tipógrafos, si nos ponemos a generalizar [...] la biblioteca de los Amigos del País), págs. 115-119, y en *Los mejores cuentos: Antología del Premio Hucha de Oro*, Madrid, Magisterio Español, 1969, col. «Novelas y cuentos», nº44.

- «El forajido» (Siempre tuvo una vista de ganar apuestas [...] se lo podían tomar a descaro. Y eso, no), págs. 121-123.

⁵ No aparece en el repertorio de *Lucanor* el otro título con el que aparece el cuento en *La Estafeta Literaria*

- «Fábula con obispo y niño» (Érase una vez una familia humilde [...] Abuelo. Y qué es un desván), págs. 135-140, y en *La Estafeta Literaria*, nº 641-642, 1-15 de agosto de 1978.

- «La gracia del rey Don Carlos» (Mire usted, yo siempre había sentido curiosidad [...] más guapos que la libertad misma), págs. 161-168.

- «Eso» (El caballero se apeó de la acera [...] desde su sitio inviolado, las botellas), págs. 169-174, y con el título de «El impulsivo corazón de don Ventura», en *La Estafeta Literaria*, nº 414, 15 de febrero de 1969.

2. CUENTOS NO RECOGIDOS EN VOLUMEN:

- «Cuento de Nochebuena» (Voy a contar una Nochebuena [...] para el trato con las mujeres), en *Diario de León*, 23 de diciembre de 1957.

- «Leonín y el obispo» (Siempre que viene un personaje [...] no sabemos acabar), en *Ínsula*, nº 259, junio de 1968, y en *Boletín UCLA*, Valladolid, nº 1 171-172, noviembre-diciembre de 1970. Antecedente del cuento «Fábula con obispo y niño» perteneciente a *Historias veniales de amor*.

- «Aquella revolución» (Qué octubre más raro [...]) los hijos de la luz), en *Ínsula*, n° 294, mayo de 1971. Antecedente del cuento «Informe sobre la ciudad N^{***}» perteneciente a *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Debido a los problemas que nos planteaba la elaboración de una bibliografía organizada en bloques temáticos, puesto que muchos artículos y obras deberían mencionarse en varios de los citados bloques, hemos optado por hacer una relación en una lista única de toda la bibliografía consultada. Incluimos en esta bibliografía tanto las obras que hemos consultado íntegramente, como aquellas de las que tenemos un conocimiento sesgado, puesto que en ellas hemos buscado información acerca de cuestiones muy puntuales.

I. LIBROS CONSULTADOS.

- AA.VV., *Ciudad de los poetas*, Madrid, Endymion, 1990.
- AA.VV., *Los mejores cuentos: Antología del Premio Hucha de Oro*, Madrid, Magisterio Español, 1969.
- AA.VV., *La provincia de León y sus comarcas*, León, Diario de León, 1988.
- AGUIAR E SILVA, VITOR MANUEL DE, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.
- ALONSO, SANTOS, *Figuraciones*, León, Diputación Provincial de León, 1986, col. «Breviarios de la Calle del Pez», n°11.
- *Literatura leonesa actual. Estudio y antología*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986.
- *La novela en la transición*, Madrid, Puerta del Sol/Ensayo, 1983.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *El cuento español*, Buenos Aires, Columba, 1959.
- *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Revista de Filología Española, 1949, Anejo L.
- BARRERO PÉREZ, OSCAR, *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Castalia, 1989.
- BOUSOÑO, CARLOS, *Teoría de la expresión poética*, tomo II, Madrid, Gredos, 1976.

- BRANDENBERGER, ERNA, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1973.
- CARLÓN, JOSÉ, *El Filandón de San Pelayo*, León, Diputación Provincial de León, 1984, col. «Breviarios de la Calle del Pez», n° 4.
- CASARES, JULIO, *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO, *Cien libros españoles. Poesía y novela 1968-1970*, Madrid, Anaya, 1971.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, MIGUEL, *Antología del cuento literario*, Madrid, Alhambra, n° 2, 1988.
- DOMINGO, JOSÉ, *La novela española en el siglo XX*, Barcelona, Labor, 1973.
- DONOSO, JOSÉ, *Historia personal del «boom»*, Barcelona, Seix-Barral, 1983.
- ENCINAR, ÁNGELES Y PERCIVAL, ANTHONY, *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993.
- FERRERAS, JUAN IGNACIO, *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
- FRAILE, MEDARDO, *Cuento español de posguerra*, Madrid, Cátedra, 1986, col. «Letras Hispánicas», n° 252.
- GARCÍA PAVÓN, FRANCISCO, *Antología de cuentistas españoles*, 2 vol., Madrid, Gredos, 1984.
- GONZÁLEZ, JOSELUÍS, *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992.
- IGLESIAS LAGUNA, ANTONIO, *Literatura de España día a día (1970-1971)*, Madrid, Editora Nacional, 1972.

- JANKELEVITCH, WLADIMIR, *La ironía*, Madrid, Taurus, 1982.
- MARTÍNEZ CACHERO, JOSE MARÍA, *La novela española entre 1936 y 1980: Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985.
- MARTÍNEZ GARCÍA, FRANCISCO, *Historia de la literatura leonesa*, León, Everest, 1982.
- MORA, GABRIELA, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1985.
- PASTOR PETIT, D., *3.000 años de humor*, Barcelona, Martínez Roca, 1969.
- RUBIO, RODRIGO, *Narrativa española*, Madrid, EPESA, 1970.
- SALCEDO, EMILIO, *Escritores contemporáneos en Castilla y León*, Valladolid, Ámbito, 1982, col. «Ámbito», n° 3.
- SERRA, EDELWEISS, *Tipología del cuento literario*, Madrid, CUPSA, 1978.
- VALLS, FERNANDO, *Son cuentos (Antología del relato breve español, 1975-1993)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, col. «Austral», n° 326.

II. ARTÍCULOS CONSULTADOS.

- AA.VV., «Antonio Pereira, cuentista de lo cotidiano: *El síndrome de Estocolmo*», *La Crónica*, 15 de enero de 1989, págs. 1-8.
- AA.VV., «El cuento español, hoy», *Ínsula*, n° 568, abril

- 1994, págs. 1-24.
- AA.VV., «Especial dedicado a Antonio Pereira», *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León*, 24 de febrero de 1991, págs. I-XII.
- AA. VV., «El estado de la cuestión. El cuento I», *Ínsula*, nº 495, febrero 1988, págs. 21-24.
- AA.VV., «El estado de la cuestión. El cuento II», *Ínsula*, nº 496, marzo 1988, págs. 21-24.
- ALONSO LUENGO, LUIS, «El síndrome diocesano de Antonio Pereira», *El Faro Astorgano*, 24 de noviembre de 1989, pág. 3.
- ALONSO, SANTOS, «Los cuentos de Antonio Pereira», *Lucanor*, nº 2, 1988, págs. 45-62.
- «Poética del cuento. Los escritores actuales meditan sobre el género», *Lucanor*, nº 6, 1991, págs. 43-54.
- ÁLVAREZ, ENRIQUE, «Antonio Pereira (Novelistas leoneses IV)», *Diario de León*, 18 de junio de 1978, pág. IX.
- AYUSO, CÉSAR, «Antonio Pereira, saber contar», *El Norte de Castilla*, 21 de julio de 1990, págs. IV-V.
- BAQUERO GOYANES, MARIANO, «¿Qué es el cuento?», Buenos Aires, Columba, 1967, pág. 50-51, citado por Miguel Díez Rodríguez, *Antología del cuento literario*, Madrid, Alhambra, 1988, págs. 174-175.
- BASANTA, ÁNGEL, «El síndrome de Estocolmo», *ABC Cultural*, 11 de marzo de 1989, pág. VII.
- BERASÁTEGUI, BLANCA, «Antonio Pereira, el solitario de

- Papalaguinda», *ABC Cultural*, 22 de julio de 1979, pág. 22.
- BUSMAYOR, CARMEN, «Analogías entre la urdimbre poética y la narrativa de Antonio Pereira», *Tierras de León*, n° 85-86, 1992.
- CÁRDENAS, GUSTAVO, «Antonio Pereira: el Cid Campeador del cuento español», *Magazine español*, Caracas, del 9 al 15 de febrero de 1993, pág. 34.
- CARNICER, RAMÓN, «Prólogo» a Antonio Pereira, *Una ventana a la carretera*, Barcelona, Rocas, 1967, col. «Leopoldo Alas», n° 37, pág. XI-XIV.
- CARRO CELADA, JOSÉ ANTONIO, «Historias civiles de Antonio Pereira», *Aquiana*, noviembre 1976.
- COLMENARES, HUGO, «Antonio Pereira, de España, evangelista y agitador: "Los cuentos necesitan lectores inteligentes"», *El Nacional*, Caracas, 3 de febrero de 1993.
- CORTÁZAR, JULIO, «Algunos aspectos del cuento», *Casa de las Américas*, La Habana, año II, números 15-16, nov. 1962-feb. 1963, citado por Miguel Díez Rodríguez, *Antología del cuento literario*, Madrid, Alhambra, 1988, págs. 171-173.
- CRÉMER, VICTORIANO, «Historias veniales de amor», *La Hora Leonesa*, 30 de julio de 1978.
- DÍAZ MIGOYO, GONZALO, «El funcionamiento de la ironía», en AA.VV., *Humor, ironía y parodia*, Madrid, Espiral-Revista, 1980, págs. 45-68.

- EGIDO, JESÚS, «Antonio Pereira: "Todo es más sencillo"», *La Crónica*, 15 de enero de 1989, pág. 2.
- FERNÁNDEZ, ÁNGEL-RAIMUNDO, «Antonio Pereira, narrador: *Picassos en el desván*», en *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, tomo II, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1993, págs. 599-605.
- FERNÁNDEZ-FLÓREZ, WENCESLAO, «Discurso de ingreso en la Real Academia», *Anuario de la Academia*, 1945, págs. 10-15.
- FIDALGO, A. M., «Antonio Pereira: "Me encanta ser un escritor provinciano"», *La Hora Leonesa*, 20 de diciembre de 1979, pág. 7.
- FRAILE, MEDARDO, *El Ciervo*, nº 96, junio 1961, pág. 15, citado por Oscar Barrero Pérez, *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Castalia, 1989, págs. 222-223.
- «¿El resurgir del cuento?», *Ínsula*, nº 512-513, agosto-septiembre 1989, pág. 10.
- GARCÍA, ALFONSO, «Presencias de Antonio Pereira», *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León*, 5 de marzo de 1989, pág. 15.
- GARCÍA-OSUNA, CARLOS, «Algunos cínicos y otros personajes», *Nueva Estafeta*, nº 53, abril 1983, págs. 94-95.
- GARCÍA-POSADA, MIGUEL, «Cuentos para lectores cómplices», *ABC Literario*, 11 de agosto de 1990.
- GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN, «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, febrero 1928, págs. 348-360.
- GOÑI, JAVIER, «Un telegrama de 3.500 palabras, de destino

- incierto», *Leer*, n° 30, abril 1990, págs. 39-42.
- GULLÓN, RICARDO, «Una comedia humana de bolsillo», *Ínsula*, n° 470-471, enero-febrero 1986, pág. 6.
- JIMÉNEZ MADRID, RAMÓN, «Tres generaciones frente al cuento (1975-1990)», *Lucanor*, n° 6, 1991, págs. 55-66.
- KHAN I., OMAR, «Desde la otra orilla llegó Antonio Pereira», *El Globo*, Caracas, 3 de febrero de 1993, pág. 29.
- LÓPEZ, M^a CARMEN, «El lenguaje narrativo de Antonio Pereira», *Tierras de León*, n° 63, julio 1986, págs. 15-26.
- MIÑAMBRES, NICOLÁS, «Autores leoneses: *Picassos en el desván*», *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León*, 17 de febrero de 1991, pág. VI.
- MOLLEJAS, CARLOS D., «Antonio Pereira: "Los cuentistas y poetas tenemos cierta tendencia enfermiza"», *El Diario de Caracas*, 3 de febrero de 1993.
- NAVALES, ANA MARÍA, «El cuento en la literatura española reciente», *República de las Letras*, n° 34, julio 1992, págs. 53-57.
- PADRÓS DE PALACIOS, ESTEBAN, «Breve historia del premio "Leopoldo Alas"», *Lucanor*, n° 1, 1988, págs. 61-88.
- PAREDES NÚÑEZ, JUAN, «Del cuento y sus desenlaces», *Lucanor*, n° 1, 1988, págs. 103-114.
- PERAILE, MELIANO, «Aguja de navegar cuentos», con la receta para hacer relatos en una hora», *República de las Letras*, n° 34, julio 1992, págs. 58-61.
- PEREIRO, XOSÉ MANUEL, «*Las ciudades de Poniente*, de Antonio

- Pereira, gana el Premio Torrente Ballester de narrativa», *El País*, 30 de noviembre de 1993, pág. 31.
- PUPO-WALKER, ENRIQUE, «Indicios de una nueva plenitud: Notas sobre el cuento español y un libro de Ricardo Doménech», *Ínsula*, n° 394, septiembre 1979.
- «Reaparece el premio "Leopoldo Alas" tras 22 años de ausencia», *La Nueva España*, 2 de marzo de 1992.
- «Repertorio de los cuentos de Antonio Pereira», *Lucanor*, n° 2, 1988, págs. 63-71.
- RÍOS SUÁREZ, JUAN, «Villafranquino, poeta y escritor, Antonio Pereira», *La Hora Leonesa*, 21 de enero de 1979.
- ROLLÁN ORTIZ, JAIME-FEDERICO, «Carta a don Antonio», *Filandón*, suplemento cultural del *Diario de León*, 5 de marzo de 1989, pág.15.
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS, «El cuento de ayer a hoy», *Lucanor*, n° 6, 1991, págs. 13-25.
- SERAL, ANA, «Antonio Pereira, insigne escritor berciano», *Diario de León*, 20 de diciembre de 1979, pág. 11.
- VALLEJO, CATHARINA V. DE., «El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana», *Lucanor*, n° 1, 1988, págs. 47-60.
- VALLS, FERNANDO, «El renacimiento del cuento en España (1975-1990)», *Lucanor*, n° 6, 1991, págs. 27-42.
- Revista:** *Espadaña, revista de poesía y crítica*, León, Espadaña, 1949, en Edición Facsímil de 1978.

III. OBRAS DE ANTONIO PEREIRA.¹

PEREIRA, ANTONIO, *Antonio Pereira y los niños*, León, Everest, 1989.

————— *Los brazos de la i griega*, Gijón, Noega, 1982, col. «Los libros de la caja oscura», n° 6.

————— *Contar y seguir (1962-1972)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1972.

————— *Cuentos para lectores cómplices*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, col. «Austral», n° 101.

————— *Del monte y los caminos*, Barcelona, el Bardo, 1966.

————— *Historias veniales de amor*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978, col. «Rotativa», n° 206.

————— *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, Madrid, Magisterio, 1976, col «Novelas y cuentos», n° 175.

————— *Picassos en el desván*, Madrid, Mondadori, 1991, col. «Narrativa Mondadori».

————— *Relatos de andar por el mundo*, Madrid, Diario El Sol, 1991.

————— *Reseñas y confidencias*, León, Diputación provincial de León, 1985, col. «Breviarios de la Calle del Pez», n° 9.

¹ Los cuentos de Antonio Pereira que hemos leído en prensa no los incluimos para no hacer demasiado extensa la relación que aquí presentamos.

Bibliografía consultada

- *El síndrome de Estocolmo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, col. «Rectángulos», nº 8.
- *Una ventana a la carretera*, Barcelona, Rocas, 1967, col. «Leopoldo Alas», nº 37.
- «Las otras hojas de Papalaguinda», *La Estafeta Literaria*, nº 574, 1974, *Pliegos sueltos de la Estafeta*, nº 69.

ÍNDICE GENERAL

	<u>Págs.</u>
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I.- PERFIL BIOGRÁFICO Y LITERARIO DE ANTONIO PEREIRA	9
CAPÍTULO II.- EL GÉNERO LITERARIO «CUENTO»: LA TEORÍA CUENTÍSTICA DE ANTONIO PEREIRA	42
El género literario <i>cuento</i>	42
Pereira y su concepción del género	50
CAPÍTULO III.- LOS CUENTOS DE ANTONIO PEREIRA: PANORAMA GENERAL	60
Pereira y la Generación del 50	63
Aventura editorial	74
Etapas	82
I. Primera etapa: <i>Una ventana a la carretera</i> (1967).	83

II. Segunda etapa: <i>El ingeniero Balboa y otras historias civiles (1976)</i>	84
III. Tercera etapa: <i>Los brazos de la i griega (1982), El síndrome de Estocolmo (1988) y Picassos en el desván (1991)</i>	86
CAPÍTULO IV.- PRIMERAS ETAPAS CUENTÍSTICAS DE ANTONIO PEREIRA	90
Estudio de cada etapa	90
I. La etapa costumbrista	90
II. La etapa experimentalista	128
III. Entre el costumbrismo y el experimentalismo: <i>Historias veniales de amor</i>	186
Cuentos publicados en prensa	196
ANEXO I: ENTREVISTA CON ANTONIO PEREIRA	I-XLII
ANEXO II: REPERTORIO BIBLIOGRÁFICO DE LOS CUENTOS DE ANTONIO PEREIRA ANALIZADOS EN ESTE ESTUDIO	I-VIII
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	I-XI