

ANTONIO PEREIRA EN SUS CUENTOS

RICARDO GULLÓN

EN ocasión no muy lejana dediqué a los cuentos de Antonio Pereira la atención que merecen, concentrándome en lo que en aquel momento me pareció su libro más granado, El ingeniero Balboa. Lo escrito entonces no ha perdido vigencia y creo posible que pueda leerse como acierto crítico objetivo a la obra de uno de los más diestros practicantes actuales del arte de contar.

Extenderme en consideraciones sobre el estado del cuento en el presente sería intempestivo. Me contentaré con hacer un par de observaciones que lo pertinente: primera, lejos de decaído el cuento está viviendo en España una hora de ascenso y variedad; segunda, es urgente que la crítica rompa las amarras del hábito y se ocupe de deslindar modos y estilos de la narración breve, destacando territorios y caracterizando personalidades y proporcionando al público lector una tipología que le permita percatarse de la riqueza y el alcance de la oferta artística. Si, además, entra en el análisis y valoración de los textos, podríamos pensar que ha servido la función puesta a su cargo.

PÓNGASE en claro si es verdad que el cuento atraviesa una crisis y -caso de ser cierta la cosa- determine sus causas y su carácter, acaso no más que comercial o, según ahora la llaman, de mercado. Declárense sin reparo los pretextos esgrimiéndose por los vigilantes del dividendo, para restringir la difusión de lo producido por los cultivadores del tradicional subgénero. La desidia crítica explica que libros tan significativos como los de Pereira no fueran en sus días recibidos y comentados conforme requieren sus méritos.

Para escribir cuentos -o novelas o ensayos- no sobra tener ideas y es necesario poseer una imaginación (y mejor ser poseído por) que traslade al orden del texto los imprecisos estímulos de la intuición. No es posible fijar lo indeciso en la palabra sin dominar el instrumento de que forma parte, el lenguaje, y sin personalizarlo, apropiándose.

No es mala técnica para la personalización empezar el trabajo inventando a su autor. La novela, desde Lazarillo de Termes a La orilla oscura, no se ha privado de hacerlo, y la poesía -en Fernando Pessoa, en Antonio Machado- parte de la invención

de semejantes diferentes, los heterónimos, para calificar y diversificar la obra con plena autenticidad. Recuerde el distraído que entre los dobles o contrafiguras relacionados en Los complementarios consta nombre y media filiación de un Antonio Machado que no por casualidad nació en Sevilla.

SEÑALAR coincidencias y parentescos es operación crítica muy legítima y recomendable -si no se insiste y no se entra en hipótesis ajenas al caso-. De momento, me basta constatar que en los cuentos que voy a tratar empieza a dar de sí una persona narrativa y actante que al correr de los años exhibirá el nombre de Antonio Pereira, autor ficcionalizado y buen marido que llevará así al cuento a Úrsula, su esposa.

¿Podría negarse la conexión de la realidad inventada con el referente vivido? Algunos la niegan, incluso cuando el narrador inscribe en la página nombres familiares, Jorge Luis Borges, Nilita Vientós o Ramón Otero Pedrayo.

La narración en primera persona atrajo a Pereira desde muy pronto y sigue atrayéndole. Tal vez se proyecta en ella más libremente; dudo que lo haga por creer que esta forma de contar facilite la llamada "identificación" del lector con el texto. Respecto a la idea de que tal identificación (caso de ser posible) se logre más cabalmente así que en las narraciones en tercera persona, tengo serias dudas.

Si por identificación se entiende coincidencia con los sentimientos y emociones del sujeto que habla, unas veces se producirá y otras el disentiimiento ganará la partida. Solía decirse que en este tipo de relatos queda claro quién habla Y desde dónde. Tampoco es seguro: el Yo se envuelve en ambigüedades que alteran sus contornos. Tras el narrador hace gestos un autor cuyas manipulaciones distancian de aquél; además, la elipsis o retirada de información es tan posible y no menos frecuente en el narrador subjetivo que en el supuestamente objetivo.

Para quien se proponga teorizar sobre narratología, las "historias" de Pereira le proporcionarán ilustraciones memorables. Cuatro encontrará en El ingeniero Balboa, cada una escrita según su peculiar sistema y con variantes en la estructura. "Informe sobre la ciudad de N..." es un juego multivocal dirigido por un narrador que ocasionalmente ejerce de narratario en conexión con los narradores subordinados de quienes procede la mayor parte de la información.

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.

Largos párrafos -seis, siete, ocho páginas- facilitan el engarce de las voces particulares en esa continuidad. En la ciudad el "tono" es otro: "Lo mismo si en vez de un hombre quien lo habla es un niño. Para nosotros no era malo...". Hasta el punto, el autor del informe; desde allí la voz del niño toma a su cargo la tarea de contar.

"Las erotecas infinitas", estructura de cajas chinas, mete una narración en otra y ésta en otra..., sin que ninguna se cierre. Historia interminable, cuento de nunca acabar, con engarces narrativos más variados; del estilo indirecto libre del omnisciente al texto en primera persona: «... el lapsus mayúsculo del encuadernador de la casa: "sonreí y le tendí las manos..."». A partir de los dos puntos la segunda voz interviene, es la de Fanny Hill y con ella entra Grusbenka en el discurso.

Historias acumuladas en el relato por un narrador extradiegético, en tercera persona; historias entradas en el texto tras una línea de puntos, que no siempre se libran de la injerencia del narrador, deseoso de explicitar lo sencillo por el personaje-hablante ("un sobresalto interior") y cómo es ("asustadiza"). La situación se complica: tras hacer el amor los amantes abren una novela; la sensual protagonista rememora el placer compartido con el marido ausente, busca y encuentra el libro aleccionador y lee lo que "sólo puede inventar un genio del arte de la alcoba". Nueva pareja, en la cama, con un libro: "sigue leyendo", pide el hombre, lo de siempre, "absolutamente diferente...".

COMPARANDO "Informe" y "Las erotecas" con "Matar la mosca cuando empieza", no observo diferencia en visibilidad actancial. Que el suceso -obsesión con la catalepsia- lo refiera un narrador, que lo sabe todo, desde fuera y desde dentro; no le aleja del lector. La obsesión recurrente en tiempo y espacio, mantiene al personaje tan en primer plano como lo está el joven relator de "El ingeniero Balboa".

No es el ingeniero, sí el narrador, quien protagoniza el argumento tramado por aquél. En la Unidad 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 oímos dirigirse a otra persona: "Querida enfermera", "¿cómo se llama usted?"; la última línea disuelve la dualidad: "Lena, un poco de agua, por favor".

Las referencias temporales son constantes y fijan los dos planos del soliloquio: el de la historia recordada y el del discurso rememorante; dos perspectivas: la del ayer vivido y la de hoy, sin duda alterada por el transcurso del tiempo y por la nostalgia.

¿Sorprendente el episodio final del cuento? Creo que no, y además, poco importa. 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 pueda adelantarse al texto y predecir el desenlace.

FESTEJAMOS ahora la aparición de un nuevo libro de Antonio Pereira, *El Síndrome de Estocolmo*, culminación de una "manera" y de un modelo narrativo muy atrayente en que el autor se ficcionaliza ejerciendo simultáneamente de narrador y de personaje. En el cuento titular, ficcionaliza también a su mujer, compartiendo con ella el protagonismo. Dieciséis narraciones componen este volumen generosamente marcado por las gracias del humor, las sutilezas y los primores de una dicción jugosa y expresiva.

No se busque en narraciones tan sutiles el incidente truculento o la relativa complicación argumental que su brevedad pudiera consentir. Incluso se evita la sorpresa, o se la reduce a un mínimo, atenuándola, como en sordina, muy distinta del choque buscado por cuentistas tan prestigiosos como el uruguayo Horacio Quiroga. Los cuentos del escritor leonés se relacionan en algún aspecto con los de Leopoldo Alas y, en la finura de la presentación y en lo delicado de la textura, recuerdan a los de Katherine Mansfield. Ejemplo, *Palabras, palabras para una rusa*, donde sin pasar apenas nada, tanto sucede en el interior de los personajes que bailan mientras entre ellos se teje una red de comunicación que lleva las palabras del uno, incomprensibles por el otro, a una dimensión profunda del ser que el lector intuye como espacio secreto en que las diferencias se allanan.

EL toque autorial casi no nota la sustancia narrativa y el arte de la insinuación logra su punto más fragante en las páginas que cierran el volumen: "Truman Capote cuenta un cuento". Instituido en narrador interno el novelista americano, corre a su cargo relatar el suceso: el inesperado descubrimiento de una iglesia olvidada como antigualla de deshecho, en el centro de Moscú. El estilo, pudiendo ser paródico trasluce una imaginación muy personal, diferente a la del narrador en tercera persona que le acompaña desde las acotaciones: prosa metafórica y "brillante", acorde con lo que el lector conoce del autor americano.

Historia de amor, insólita respecto al objeto, explicable si la iglesia es vista como emblema de la belleza desdeñada, más todavía capaz de entender el fuego de la pasión en el alma del artista; historia de un deslumbramiento que el transcurso de los días convierte en obsesión, relacionada con recuerdos y goces de una infancia vivida en Alabama, antípoda de Moscú donde la iglesia espera, anclada en la eternidad.

Tal es el parvo argumento de la rememoración capotesca, situada entre la introducción y el cierre del narrador, que no es, por cierto, quien declara ciertos signos de identidad del protagonista; ese mismo los insinúa de manera alusiva: "Me acompañaron unos muchachos jóvenes. Al final un sólo muchacho... Volví al hotel muy colocado". Nunca contaba el novelista -si nos atenemos al texto- historias de su mundo, del mundo de Estados Unidos, como si hablando de él pudiera abrir las puertas del panorama de sangre y horror descrito por él, en forma tan cruel como la crueldad exige, en *A sangre fría*.

NO puedo, por falta de tiempo, referirme a todos los cuentos asociados en *El Síndrome de Estocolmo*; sí señalaré siquiera brevemente la anotación exótica que los caracteriza: Brasil, Argentina, Lisboa, Acapulco... están en el espacio multicolor del texto. Del Bierzo del ingeniero Balboa al Puerto Rico de Nilita Vientós hay diferencias ambientales, pero en cuanto a sustancia, hechos y figuras, se complementan, en ningún punto disonantes. El proyecto de incorporar al supertexto territorios generalmente ignorados por nuestros escritores -otra excepción sería José M^a Merino- responde, creo yo, al deseo de ensanchar el espacio novelesco y a universalizarlo y desfamiliarizarlo atrayendo a su órbita sombras e imágenes que, en definitiva, no parecen tan lejanas como la distancia indica. El hombre, aquí y allí, es siempre igual.

Parejo en excelencia a los mejores cuentos de nuestro tiempo, *El Síndrome de Estocolmo*, pieza inicial de la recopilación, se acerca peligrosamente a la perfección, a eso que llamamos perfección y que suele suscitar recelo en la inmensa mayoría que estima excesiva la afirmación de que en el objeto nada falta y no sobra nada. Narrado por un autor cuya identidad no se recata -ni siquiera en el mínimo enigma del unamuniano U. Jogo de la Raza-: "dejé que mi mujer fuera conmigo", concesión displicente en la tercera línea, encauza la atención del lector hacia la convencionalidad del viaje turístico, visita a la isla y a la ciudad -cuyos prestigios se fundan en la nostalgia de lo que nunca sucedió- y conversaciones con una amiga dilecta. Todo es muy claro, en apariencia.

TRES páginas de crónica social: descripción de la amiga, su casa y sus gentes, anteceden a la acción novelesca y por su normalidad, por su "realismo" facilitan la recepción del cuento como suceso "verdadero". Lo que después acontece resulta y se acepta como igualmente natural. Muy natural la decisión de pasear un rato en la noche tropical y no sé si a estas alturas cabe calificar de chocante el secuestro de que es víctima la pareja.

En poder de los secuestradores, viviendo una novela dictada por otro, al escritor no se le ocurre inventar nada, ni hace falta: la novela vivida le atrapa y le empuja en direcciones impensadas; sus palabras, vanas palabras, las dicta el suceso

que, de pronto, ha tomado posesión de su cuerpo y controla la situación.

A la entrada en el corazón del problema le precede el tejido conversacional, o sea, el retomo a la normalidad, a formas de vida "civilizadas" interrumpidas por la momentánea violencia. Diálogo intrascendente, necesario para fijar el deslizamiento del secuestrado al síndrome de comprensión y al entendimiento del punto de vista del secuestrador. Palabrería y comentarios del autor-personaje ocupan buena parte de la sección conducente al desenlace.

LA mujer fuerte, y no el varón claudicante, es quien cumple al final el plan trazado por los antagonistas sustituyendo al marido en el empeño y en el protagonismo. Sobre su figura graciosa, segura de sí y de su dominio de la situación, se proyecta el foco narrativo, sujetándola en su lumbre durante unos instantes. Cambio de luz que en el último párrafo tiene cierto carácter simbólico puesto que ilumina para el marido mismo los rasgos de la mujer que en sus palabras finales trasluce sin equívoco los signos del síndrome.

¡Qué bien sirve el lenguaje a Pereira! Un lenguaje depurado, denso y fluido a la vez, directo cuando conviene, alusivo o elusivo según aconsejan las vicisitudes del texto, siempre eficaz y de grata lectura. Oscila ente lo coloquial y lo personal, se niega a deslumbrar y en sus mejores pasajes desplaza del primer plano a los actantes y, sin alarde, los sustituye por no decir que los suplanta.

Unido a la capacidad de transfiguración y a un humor que bordea la ironía el lenguaje afirma la personalidad de un sujeto obsesivo a ratos, neurótico alguna vez, que resulta ser el caballero de Papalaguinda, mitad dignificado personaje con aire de embajador austro-húngaro, mitad hippy de lujo, llamado por vocación y destino a la invención de su persona más genuina en el marco de narraciones cuya originalidad es difícilmente discutible.

