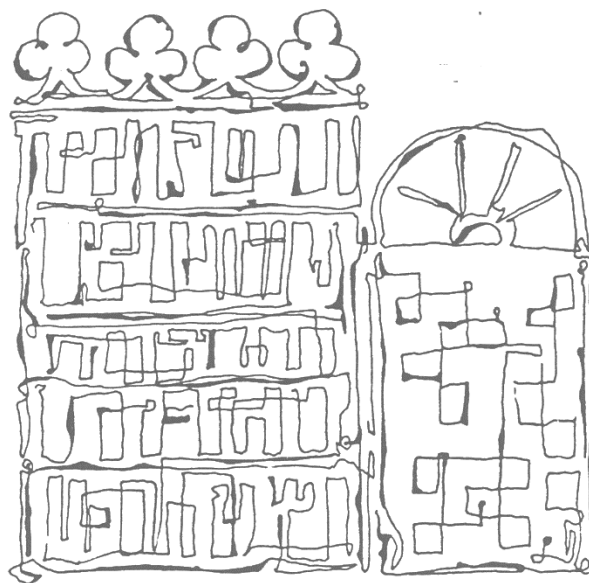


CONGRESO INTERNACIONAL
DE ESCRITORES CASTELLANO-LEONESES,
HISPANOAMERICANOS Y PORTUGUESES

Actas de las Jornadas celebradas en Segovia del 7 al 11 de marzo de 1994



SOCIEDAD V CENTENARIO DEL TRATADO DE TORDESILLAS

Javier Huerta Calvo

Notas sobre la cuentística de algunos autores leoneses

«Esta es la tierra donde creció el olvido».

Julio Llamazares

El surgimiento en los últimos años de algunos escritores de relieve nacidos en León y cuya obra aparece explícitamente vinculada al ámbito de la provincia leonesa, constituye uno de los fenómenos más característicos de la narrativa de los últimos quince años¹. Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez, José María Merino, junto al más joven Julio Llamazares y el más veterano Antonio Pereira forman el quinteto de narradores más reconocido por el público y la crítica, que los ha hecho merecedores de algunos de los más importantes galardones: Premio Nacional de Literatura, Premio de la Crítica, Premio Nadal, Premio Torrente Ballester... Los cinco, ya digo, generacionalmente distanciados -salvo los tres primeros- no vienen sino a ser ejemplos actuales de lo que ha sido siempre una importantísima floración de escritores y de movimientos que, de una u otra forma, tienen en León su inevitable referente.

Sí me interesa dejar claro, desde un principio, que tal apego al territorio de la provincia, poco o nada tiene que ver con el costumbrismo literario y sus conocidas limitaciones. Por más que la obra de estos autores remita, una y otra vez, al espacio provincial, bien en su faceta rural bien en la urbana, el ámbito de sus intereses desborda los límites de aquél y bien puede decirse que con un alcance plenamente universal. Por mencionar un antecedente que me parece muy representativo de esta forma de conciliar extremos en apariencia tan alejados, me he de referir al escritor leonés, Enrique Gil y Carrasco, a quien la crítica reconoce la mejor novela del periodo, *El señor de Bembibre*. A mi juicio, la obra y la personalidad de Gil y Carrasco, cada vez más revalorizadas por la crítica, en una línea de reivindicación del Romanticismo que hoy encarna otro autor leonés, Antonio Colinas, mejor que nadie, constituyen, un excelente punto de partida para acotar el territorio de la ficción leonesa contemporánea². Espíritu universal y cosmopolita donde los

¹ Véase un ejemplificador panorama en Santos Alonso, *Literatura leonesa actual* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986)

² Toda la obra de Colinas es un perfecto ejemplo de lo que digo, pero léanse en particular los ensayos recogidos en *El sentido primero de la palabra poética* (Madrid: FCE, 1989), en particular el que lleva el título de «El Romanticismo que surgió de la metrópoli»

haya -a Berlín habrían de ir a parar sus huesos- Gil fue un escritor extraordinariamente interesado por indagar en las raíces de su tierra para a partir de ella fabular un espacio imaginario singular. Fruto de esa exploración por la provincia leonesa, al rescate de los pasos perdidos, por decirlo con el título de Alejo Carpentier, son la serie de artículos que, destinados a El Semanario Pintoresco, de Ramón Mesonero Romanos, habrían de constituir más tarde el precioso Bosquejo de un viaje a una provincia del interior³. No es el momento aquí de detenerse en la descripción de este hermoso relato viajero. Bastará con que nos quedemos con la imagen del escritor romántico, viajero por su propia tierra, arqueólogo de los restos de una tradición ancestral en pos del acopio de materiales de interés para la creación poética y la ficción novelesca.

Andando el tiempo, otro ilustre leonés, uno de los apócrifos más escurridizos para la crítica de nuestro siglo, Sabino Ordás, vendría a respaldar la visión romántica del paisaje provincial ofrecida por Enrique Gil. Escribe Ordás:

Mi admiración hacia los novelistas que ahondan en el mundo donde tienen clavadas las raíces está en la órbita de estas ideas. Confrontar la propia identidad sobre los paisajes que nos la desvelan y nos la llenan es como una aventura que surte nuestro conocimiento, nuestra imaginación, nuestra sensibilidad⁴.

A estos narradores a que se refiere Ordás vendría muy a propósito el calificativo que Dámaso Alonso pusiera en circulación a propósito de otro leonés, el poeta Leopoldo Panero, cuyo poema «El peso del mundo» podría servir casi de iniciación metodológica al apasionante problema de la configuración ficcional y universal del espacio provincial⁵. Problema éste del espacio al que, por cierto, dedicara Ricardo Gullón⁶ un libro fundamental. Pues la cuestión del espacio es básica a la hora de tratar lo que llamaríamos el cuento leonés.

Este enunciado -«cuento leonés»- pudiera insinuar tal vez un objeto distinto al que tratamos; me refiero al llamado cuento folklórico, de carácter tradicional y popular, tan bien estudiado por Julio Camarena.

³ Véase la excelente edición de María Paz Díez Taboada (León: Diputación Provincial, 1985). Citaremos también el estudio del gran crítico, a su manera mediador entre Gil y los nuevos narradores, Ricardo Gullón, *Cisne sin lago. Vida y obra de Enrique Gil y Carrasco* (Madrid: Insula, 1951).

⁴ En *Las cenizas de Fénix*, eds. J. P. Aparicio, L. M. Díez y J. M. Merino (León: Diputación Provincial, 1980), p. 62. La sentida semblanza de Aparicio, Ricardo Gullón o la paradoja del apócrifo verdadero», en *La Escuela de Astorga* (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Juan Panero, Leopoldo Panero) (Astorga: Ayuntamiento, 1995), pp. 189-98. Por cierto, que en el rápido panorama que trazo aquí, no voy a tratar ni de todos los autores mencionados, ni de todos los libros; uno que faltará en el repaso será, precisamente, Juan Pedro Aparicio, autor de un libro de cuentos, *El origen del mono* (1975), reeditado en 1989 bajo el título de *Cuentos del origen del mono* (Barcelona: Destino).

⁵ «La poesía arraigada de Leopoldo Panero», prólogo a *Poesía. 1932-1960* (Madrid: Cultura Hispánica, 1963).

⁶ *Espacio y novela* (Barcelona: Antoni Bosch, 1980).

Pero la mención de esta forma tradicional del cuento no es una mera anécdota. En tiempos de formación del género cuento folklórico y cuento literario andaban de la mano, en un paralelismo similar al que también mostraban escritura y oralidad. Sospecho que en la moderna teoría del cuento esta cuestión de los orígenes, de la génesis de las formas literarias, en la que tanto insistiera Ortega y Gasset, ha sido relegada con exceso⁷. Y acaso su postergación sea una de las causas de la situación de indefinición en que se encuentra el género, tal como denunciaba recientemente Antonio Rioja⁸. Pues, a pesar de lo escrito por tanto teórico y práctico del cuento (Quiroga, Anderson Imbert, Baquero Goyanes), aún no tenemos una precisa delimitación de lo que es el cuento frente a géneros hermanos como la novela.

No seré yo quien eche mi cuarto a espadas en este asunto, por lo demás ajeno al objetivo de esta intervención. Lo folklórico tiene, para nosotros, otras resonancias más aprovechables y adecuadas a nuestro propósito. Me refiero a esa «reivindicación del cuento de tradición folklórica», a la que se refiere Santos Sanz Villanueva en un reciente panorama del cuento actual en España, en relación con Luis Mateo Díez o José María Merino⁹. Y es que la narratividad de carácter oral está estrechamente vinculada a la cuestión central del espacio, cuando de León hablamos. Narratividad elemental y primitiva que encuentra en la tradición del *filandón* una forma expresiva ciertamente ancestral, como en pleno Romanticismo descubría, no poco conmovedoramente, el mencionado Enrique Gil:

Se reúnen todas las noches en la casa más espaciosa del lugar las mujeres a hilar (de lo cual viene a estas tertulias el nombre de filandón), y los hombres que vienen más tarde a divertirse con un poco de baile la última hora de la reunión. Excusado será el decirte que en estos filandones nunca faltan historias y cuentos maravillosos narrados por las viejas al amor de la lumbre, pero lo que no se te ocurrirá de seguro es que he oído contar a un alcalde muy respetable todas las proezas de los doces pares y de su emperador Carlomagno¹⁰.

Los personajes de nuestros autores remiten de manera constante a esta costumbre entrañable y ya perdida de los filandones. Así, por ejemplo, Merino, en medio de la densidad de quizá su mejor novela, *La orilla oscura*:

⁷ En *Meditaciones del Quijote* (1914), ed. J. Marías (Madrid: Cátedra, 1990), p. 181, y nuestro comentario en *Los géneros literarios: sistema e historia* (Madrid: Cátedra, 1992), pp. 91-92.

⁸ «Consideraciones en torno al cuento literario moderno en las letras hispánicas», *Dicenda*, 11 (1993), pp. 249-58.

⁹ El cuento, de ayer a hoy», en *El cuento en España, 1975-1990*, monográfico de la revista *Lucanor*, 6 (1991), pp. 13-25.

¹⁰ *Bosquejo de un viaje...*, p. 45.

*Aunque el apellido del hombre del retrato no coincidía con ninguno de los suyos, recordó haber oído, en los filandones del pueblo originario, la historia de un lejano ascendiente que, abandonando las labores campesinas, había emigrado al otro lado del mar. Según alguna narración imprecisa, aquel hombre habría jugado un papel relevante en las luchas independentistas. Junto a la humildad del escaño, en los anocheceres del invierno, las vagas referencias al ilustre pariente adquirirían el eco inevitable de los cuentos maravillosos, porque los rastros se habían perdido hacía mucho tiempo y salvo aquel recuerdo incierto de su fama, no quedaba en la casa ninguna otra noticia del emigrante ni de una posible estirpe ultramarina engendrada por él*¹¹.

Y textos similares podrían encontrarse en Diez y Pereira. Estos dos narradores, junto a Merino, Pedro Trapiello y Julio Llamazares, protagonizaron una de esas aventuras culturales que, no por modesta, me parece menos loable, y fue la de intentar revivir la tradición de estos filandones a través de un marco narrativo capaz de ensartar relatos diversos al amor de una mágica reunión en una ermita de la montaña leonesa. De ese encuentro surgió la película de José María Sarmiento, *El Filandón de San Pelayo*, a la que puso música Cristóbal Halffter¹².

Esta película, en la que yo destacaría la versión del cuento de Diez, *Los grajos del sochantre* -historia de una grotesca metamorfosis de cura en cuervo- y del relato, a su manera erótico, de Pereira -*Las peras de Dios*- deja traslucir el *modus narrandi* de nuestros escritores. Es esa tradición, de la que habla Merino, en que la literatura escrita debe de seguir manifestando todo lo que tenía la narración oral de poder de encantamiento y de interesar con otros medios».

Por su parte, Luis Mateo Diez da -me parece- con otra de las claves de esta cuentística, al referirse a los elementos «narrativo y lírico» que solían conjugarse en ese tipo de reuniones populares. El cuento tiene, en efecto, mucho de ejercicio poético, y su lugar no está lejano al de formas mixtas como el romance, la leyenda, el poema en prosa, o, simplemente, el poema narrativo. El extremado adelgazamiento del discurso narrativo que se da en algunos últimos cuentos de Antonio Pereira, como los que constituyen el libro *Picassos en el desván*, o en el más reciente de Diez, *Los males menores*, debe ser relacionado sin duda con esa búsqueda de la intensidad que, allá por 1848, Edgar Allan Poe predicara como una de las cualidades fundamentales del cuento arquetípico.

¹¹ *La orilla oscura* (Madrid: Alaguara, 1985), p. 135.

¹² La génesis y otros aspectos de este filme aparecen recogidos en José Carlón, *El Filandón de San Pelayo* (León: Diputación Provincial, 1984).

En la novelización del espacio leonés, no cabe duda de que la poesía desempeña -pudiéramos decirlo- un papel pionero y prioritario. Poetas y narradores no se han sentido tentados por la llamada de lo urbano y esto lo vemos reflejado desde los autores veteranos -el caso de Pereira- hasta los más jóvenes como Julio Llamazares o Antonio Colinas, quien acaba de publicar un libro de relatos, *Días en Petavonium* (1994), que insiste en los aspectos que estamos apuntando¹³. Desde *Poemas de la tierra y de la sangre* hasta *Los silencios de fuego* la poesía de Antonio Colinas se ha abierto a otros espacios -el Mediterráneo, el mundo clásico- pero manteniendo siempre un cordón umbilical con las tierras del espacio de la memoria, como en el relato *Esperando a Lydia* de la primera parte:

Tampoco pude reconocer, al día siguiente, las huellas del pasado en cada uno de los rincones del pueblo: se habían secado las fuentes y los manantiales, los árboles enormes de la infancia ya no existían tras las tapias de los huertos (...) Sólo al asomar a los alrededores del pueblo observé que los campos eran los mismos de entonces, dominados al sur por la cima trapezoidal de Petavonium, el viejo castro romano. El pueblo era como un reflejo de mis últimos años: un espacio para la desesperanza; pero más allá de las cercas de adobe y de los últimos huertos abandonados, brotaban con fuerza los jarales y encinas, crecían los últimos manzanos sobrecargados de frutos que quizá nadie recogería¹⁴.

Indudablemente, nuestros narradores se sitúan en esa corriente de la novelística actual que persigue, en palabras de Daría Villanueva, la restauración de la narratividad¹⁵ o, como escribiera Gullón a propósito de García Márquez, recuperar el olvidado arte de contar. Y el arte de contar tiene en la práctica del cuento su faceta más difícil y más llena de riesgo «porque -como ha escrito L. M. Díez- (el cuento) no permite quedarse a medias, (...) se acierta o desacierta sin remisión ya que ofrece pocos ropajes para enmascarar la tentativa»¹⁶. La alta concepción que del género tiene Díez no está reñida con el hecho de ser, en su caso, la práctica del cuento anterior al de las novelas cortas -*Apócrifo del clavel y de la espina*, *Blasón de muérdago* (1977 y segunda edición en 1988) y al de su primera novela extensa, *Las estaciones provinciales* (1982). Las posibilidades de gran narrador, de puro narrador que Díez ha demostrado en estas novelas y, sobre todo, en la que sigue siendo su obra maestra, *La fuente de la edad* (1986) estaban ya prefiguradas en los dieciséis cuentos que componen el libro *Memorial de hierbas* (finalista del premio «Novelas y Cuentos» 1972), parcialmente reeditado, en 1992, bajo el título de *Brasas de agosto*.

¹³ Cf. J. Huerta Calvo, «Comentario de un poema de Antonio Colinas (*Noche más allá de la noche*, Canto X). En *Foro Hispánico* 6 (1993), pp. 151-63.

¹⁴ Del relato «Esperando a Lidia», en *Días en Petavonium* (Barcelona: Tusquets, 1994), p. 3.

¹⁵ «La novela», en *Letras españolas, 1976-1986* (Madrid: Ministerio de Cultura/Castalia, 1987)

¹⁶ En el artículo «Contar algo del cuento», recogido en *El porvenir de la ficción* (Madrid: Caballo Griego para la Poesía, 1992), p. 64.

En el prólogo que a ese libro primerizo puso Pablo Corbalán, escribía lo siguiente: « (...) De Luis Mateo Díez hay que esperar -y hay que exigirle- la novela larga en la que el universo que lleva dentro -y que en sus cuentos se concentra en tan variados y espléndidos, aunque breves, frutos- se explaye en conquistas de mayor ambición»¹⁷.

No todos los cuentos de este libro tienen, sin embargo, su asentamiento en el mundo rural-provincial: tan solo la primera serie, de la que sería un relato representativo el titulado «*La familia de Villar*», en su frecuencia en León, adquiere la categoría de mito, pues otros autores lo tratan también: Llamazares, por ejemplo, y José María Merino en uno de sus Cuentos del reino secreto, «*La torre del alemán*». También sería representativo de este ámbito provincial el citado «*Los grajos del sochantre*», con su aprovechamiento mágico del espacio de la catedral leonesa, asimismo cargados de resonancias míticas en *El año francés* (1986) de Juan Pedro Aparicio. Otro cuento de esta serie, «*Maestro Panicha*», funde el espacio rural con un pasado mítico-antiheroico, a base de recordar las andanzas de un pícaro milagrero de vida licenciosa: un divertido ejercicio de cuento picaresco que suministra, por cierto, algún curioso personaje -la Joderica- al elenco de *La fuente de la edad*.

En la segunda serie del libro se nos traslada a otro mundo. Ya los títulos de los relatos nos hablan de ese cambio ambiental: «*El viaje de doña Saturnina*», «*Míster Dalmas*», «*Mensajero en Istmo*». Para que la transición de aquel «reino secreto» a este otro más cosmopolita se produzca de modo suave, establece el autor un cuento de transición «*Albanito, amigo mío*», la patética historia de un inocente desvalido, emigrado del páramo a un puerto de mar. Esta historia, cuyo final-por lo inesperado- resulta no poco estremecedor, nos brinda otra de las claves del narrador: su predilección por los personajes inocentes y desvalidos, como el Pidio Legaña de *La fuente de la edad*, o la todavía más conmovedora de Dorina Guisatecha en la misma novela. El mar es la realidad que determina los tres cuentos finales de la serie: «*Míster Dalmas*», «*El viaje de doña Saturnina*» -de un delicioso humor casi de cómic- y «*Mensajero en Istmo*», relato simbólico y probablemente alegórico que anuncia las constantes temáticas de la tercera serie: el poder y el amor (o el sexo), a los que podemos agregar el misterio, y también el terror, motivos los dos que se desarrollan en «*Los temores ocultos*», tal vez el cuento más literario, por sus resonancias unamunianas -el autor como personaje del propio relato-. Otros cuentos del libro utilizan el misterio cuasipoliciaco como eje vertebrador, de la misma forma que en *Las estaciones provinciales* y luego, de un modo más difuminado, en *La fuente de la*

¹⁷ Memorial de hierbas (Madrid: Magisterio Español, 1973), p. 12. Cf. también J. Huerta Calvo, «Luis Mateo Díez: en busca de su Fuente de la edad», I y II, aparecidos en *El Faro Astorgano* (13 y 16 de junio 1989).

edad. En cualquier caso, me parece importante subrayar el valor del 'misterio' como técnica narrativa que, unida a otras, devuelve al lector el gusto del contar por el contar.

Los ejemplos alegados -podrían aducirse más- nos muestran el aprovechamiento de algunos materiales narrativos de los cuentos en las novelas, particularmente en *La fuente*. Este fácil trasvase del cuento a la novela es demostrativo del mecanismo del narrador, que urde la novela citada a base de historias intercaladas, serata de cuentos, en explícito homenaje al Quijote, pues el itinerario de los cofrades de Nuestro Padre Gerónides tiene indudablemente mucho de quijotesco.

Si Luis Mateo Díez intensifica el contar a través de unos personajes cuentistas, por decirlo así, José María Merino ahonda en sus cuentos en los ámbitos mágicos e irreales del espacio provincial. Dos libros de cuentos lo sitúan entre los cuentistas más notables de los ochenta:

Cuentos del reino secreto (1982) y *El viajero perdido* (1989). El primero tendría su correlato novelesco en *El caldero de oro* (1981) el segundo, me parece, en *La orilla oscura* (1985). Merino, que tienen en la realidad y la literatura hispanoamericanas un referente continuo -como también testimonia su trilogía americana de aventuras-, gusta en estos cuentos de practicar un realismo maravilloso jugando con las fronteras siempre borrosas entre ficción y realidad, vigilia y sueño. Así, en el inquietante relato que abre la llave de su reino secreto y que se titula «El nacimiento en el desván». O en el que le sigue, «La prima Rosa», fabulación sobre una metamorfosis -mujer/trucha-. El espacio evocado en este segundo cuento es el río, o sea el mundo de las aguas, motivo temático y argumental predilecto de la narrativa leonesa; recordemos el cuento de la xana «Láncara», de Pedro Trapiello, en *El Filandón*. Por lo demás el río sirve para articular el relato viajero de Merino y Aparicio, *Por los caminos del Esla* (1980) o el de Llamazares, *El río del olvido* (1992) o el de Colinas, *Orillas de Órbigo* (1980). Mundo de las aguas, de los lagos y los pantanos, que también tiene en Gil y Carrasco un precedente en ese formidable relato inacabado que es *El lago de Carucedo*¹⁸. Al tema de los pantanos y su problemática realidad en la provincia leonesa dedica Merino otro de sus cuentos mejores, «La torre del alemán», en el que se fabula la trágica realidad del pueblo sumergido por obra y gracia de la acción del hombre y sus intereses. No falta en éste alguna sarcástica alusión a cierto escritor ingeniero constructor de embalses, que «al parecer, tenía publicados muchos libros con historias que había sacado de los valles anegados por aquellos pantanos que él ayudaba a construir».

¹⁸ Véase el interesante artículo de María Paz Díez Taboada, «Tema y leyenda en *El lago de Carucedo*», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Homenaje a Concepción Casado Lobato), XLIII (1988), pp. 27-38.

El Filandón de San Pelayo acaba también con un poema-relato de Julio

Llamazares sobre la realidad, no poco surrealista del pueblo que hundido por las aguas, emerge por causa de una eventual desecación.

Ríos, lagos, pantanos, fuentes. Folklore y realidad se unen en este tema central de la narrativa leonesa. Permítaseme citar otro ejemplo del curioso escritor y folklorista del siglo XVI, nacido en Astorga, Antonio de Torquemada, quien en su *Jardín de flores curiosas* nos ha dejado un precioso tratado acerca de las aguas y sus propiedades¹⁹. No lo veo lejos en la intención de una obra como *La fuente de la edad*, de Luis Mateo Díez, relato de relatos sobre las aguas rejuvenecedoras, la fuente de la eterna juventud.

Pero no es sólo este fondo folklórico el que a Merino interesa. También el autor utiliza el cuento para encauzar otra de sus obsesiones más arraigadas; esto es, el problema de la creación literaria, los entre bastidores de la ficción, la realidad de la literatura más real que la propia vida. Motivo de su primera novela, *Novela de Andrés Choz* (1976 y segunda edición revisada en 1987) Merino lleva, sobre todo, esta materia metanarrativa a su segundo libro de cuentos, *El viajero perdido* (1989), título del primer relato: en el viaje de la creación no se sabe finalmente quien está o se ha perdido: si el autor o el personaje de ficción. Lo mismo en «Los paisajes imaginarios», en que la invención monstruosa del protagonista tiene su patético correlato en el tumor de cabeza que sufre. Otro de los cuentos de mayor interés, «Las palabras del mundo», emblematisa el mundo imaginario preferido por Merino: las cosas no son sino hasta que se nombran y las palabras dichas no son más que sonidos espectrales que aguardan impacientes la encarnación de la escritura.

He de referirme finalmente al autor que hoy nos acompaña y que de todos los mencionados es el que ha hecho del género cuentístico una dedicación más constante y casi exclusiva: Antonio Pereira²⁰. Desde *Una ventana en la carretera* (Premio «Leopoldo Alas» 1966) hasta *Las ciudades de Poniente* (Premio Torrente Ballester 1993) son ya ocho los libros de cuentos publicados por el autor, en un número que debe acercarse al centenar, si no lo rebasa con los publicados exentos o que aún permanecen inéditos.

Pereira ha hecho del cuento un territorio imaginativo tan variado en temas y

¹⁹ Véase el Tratado segundo, «en que se tratan algunas propiedades y virtudes de fuentes, ríos y lagos...», en la edición de Giovanni Allegra (Madrid: Castalia, 1982).

²⁰ Véase de Santos Alonso, «Los cuentos de Antonio Pereira», y del propio autor, «Repertorio de los cuentos de Antonio Pereira», *Lucanor*, 7 (1992) y en el mismo número, de José Luis Martín Nogales, «Bibliografía comentada de Antonio Pereira», *Lucanor* 7 (1992), 113-36.

modalidades que, a mi juicio, es hoy uno de los maestros del género en España, a pesar de que su presencia es escamoteada con notable injusticia en algunas historias de la literatura. En tanto enunciado narrativo, el cuento en Pereira se configura, en la mayoría de los casos, de una manera completamente abierta, de suerte que el lector difícilmente puede mantenerse pasivo ante lo que el autor cuenta. Una recopilación de 1989, prologada por Ricardo Gullón, lleva el elocuente título de *Cuentos para lectores cómplices*²¹. Las artes de seducción que Pereira utiliza para buscar y encontrar la complicidad del lector son variadas: humor, omnipresente en la mayoría de sus relatos, su ironía y hasta su punta de erotismo: ese erotismo venial, al que algunos críticos malintencionados han dado en calificar de «diocesano» y que a él le parece muy bien «porque no me molesta para nada ser un escritor provinciano (...) Siempre me pareció una maravilla vivir en una ciudad que no tenga gobernador civil, ni jefe provincial del Movimiento, ¡pero que tenga obispo!»²².

Cuando el humor y el erotismo se combinan -estoy de acuerdo con Gullón en que lo dramático no es el fuerte de Pereira²³-, salen cuentos tan divertidos, a fuerza de ser absurdos, como «Las peras de Dios» y cuyo leit motiv el propio autor ha explicado con ese elegante desparpajo que lo caracteriza:

*Todo arranca de una lectura que hacen los muchachos de unos catálogos de los viveros de Aranjuez, cuyo texto se reproduce casi fielmente en mi relato. Es increíble cómo esos catálogos de plantas para el cultivo dedican páginas enteras a explicar que las peras de Don Guindo, por ejemplo, tiene el pezón ligeramente torneado y avanzado hacia adelante, y que el pezón de las peras Gran Duquesa es gordo y delicadamente moreno: ¡caray, hay que ser de piedra para poder leer esas descripciones*²⁴.

Lo mismo sucede con el titulado «Las eróticas infinitas», parodia del falso erotismo repetitivo de la pornografía mediante una retahíla de historias que se suceden y se superponen insistentemente. Como vemos el humorismo no está ausente de la cuentística leonesa. Pero mientras que en Luis Mateo Díez adquiere siempre ribetes grotescos, que los aproximan indefectiblemente el esperpento de Valle, en Pereira el humor es un elemento más de la fantasía, como lo fue en uno de sus escritores de cabecera, Álvaro Cunqueiro.

Escritor preocupado por las nuevas técnicas de la narrativa y hasta por la narratología, no pocas veces echa mano de la ironía y de la parodia para poner las

²¹ Se trata de un excelente estudio del que fuera gran crítico (Madrid: Espasa-Calpe -Austral-, 1989).

²² En *Reseñas y confidencias* (León: Diputación Provincial, 1985).

²³ La apreciación está contenida en la reseña de Picassos, publicada en *ABAC literario* (23-III-91), p. 3.

²⁴ El filandón de San Pelayo, cit. P. 132.

cosas en su sitio. Así, por ejemplo, en el relato que lleva por título «El narrador inocente» que empieza de este modo:

Un paisano nuestro se convirtió en escritor de éxito, vino por aquí y se quejaba de las desviaciones de su arte. Estaba harto de las técnicas y las modas y quisiera él volver al agua limpia de la fuente. Fue más o menos lo que vino diciendo. Y también:

-Con este frescor me gustaría a mí escribir (...): «Habíamos salido de la aldea de los abuelos, en Fonsagrada, aprisa para alcanzar la Nochebuena en Villafranca

(...)

-El final importa poco -decidió el consagrado-. Por una inocencia así daría mi última novela.

Pero puede que él mismo fuese el autor del cuento, de cuando se atrevía a escribir un cuento rural, y sobre un tema como la Navidad».

El aparentemente intrascendente y mínimo relato se convierte así en una profunda reflexión de estilo, de escritura narrativa; fijémonos en la insistencia, en la frescura y la inocencia como ideales de su poética. ¿Alcanzar Pereira esta frescura capaz de abrir el cuento a un público amplio y no a uno reducido de especialistas? Yo creo que sí. En la narrativa de Pereira no encontramos ese espesor retórico que a otros caracteriza. Domina el régimen para táctico de las oraciones, la frase corta, sin llegar a la extremosidad azoriniana, de vez en cuando el giro coloquial para aliviar el peso de la historia; la apertura de la trama es un perfecto paradigma de un relato de la oralidad folklórica. Pereira cuenta sus historias como si tal cosa; veamos:

-Una vez estaba en la tertulia Paco Lourido... »

-Cuando uno cae por esta ciudad le es difícil escoger entre tantas historias...

-Fue hace un mes lo del loco.

Invitado de forma tan sencilla al viaje narrativo, el lector se siente como en casa; próximo al escritor. En pos de la máxima naturalidad, Pereira va adelgazando el material narrativo hasta límites insospechados. Siete relatos de su libro de 1991, Picassos en el desván, no llegan a la media página. Una noticia de periódico, una esquila funeraria, un inspirado verso de origen incierto, se constituyen en las formas estimuladoras de estos relatos brevísimos o microcuentos. Como digo, el autor economiza en ellos las palabras; la elipsis, la insinuación entre renglones, son los procedimientos para que el reducido mensaje de la media página se despliegue en varias páginas en la mente del lector:

Una vez estaba el novelador en la ciudad lejana y prometedora de fabulaciones cuando tuvo en las manos un periódico de su propio país y en él venía la noticia de Priegue en el municipio pontevedrés de Nigrán, o sea un gouache de la época rosa del pintor, más un retrato en madera de su prima María Ruiz, más un temple sobre tela con una figura inacabada, y la adquisición tuvo lugar en 1920 (Maura sí) cuando el párroco fue requerido por su ordinario (los exhortos, las audiencias, la sagrada amatista) para que vendiera unas casas de su propiedad sitas en un barrio de Vigo poco acorde con la moral cristiana y el requerido vendió sus casas (los tasadores el notario) y con los cuartos frescos marchó a París (Monforte, Venta de Baños, Hendaya), el cura de Priegue en el París de los hoteles con agua corriente y bidet mercando las obras por 28.000 pesetas (el fauvismo, el cubismo, el Moulin Rouge), y el novelador ni caso, busca que buscarás argumentos para una novela río.

Como se ve, la condensación argumental y temática no puede ser mayor. En estos «cuentecillos» gusta Pereira de contraponer espacios muy alejados. Viajero impenitente, muchos de sus cuentos tienen una ambientación cosmopolita, contrapesada siempre con el paisaje provincial; así en «La violinista».

E irónicamente, pues que se habla en él de una cercanía que es lejanía al tiempo, en el cuento titulado «El espejo», y cuyo tema tiene mucho que ver con el acontecimiento histórico que ahora conmemoramos, el Tratado de Tordesillas, o sea, las relaciones entre España y Portugal:

Una vez cada cinco o seis años, los poetas de la ciudad torreada madrugan y por calles de nombres todavía borrosos se van acercando a la plaza principal y allí se juntan. Se marchan al extranjero.

Parábola de una incomprensible comunicación que este encuentro ayuda a paliar un poco pero no remedia del todo. Desde sus primeros poemas (*Cancionero de Sagres*) son constantes los guiños a la proa de esa balsa de piedra, que, en expresión de Saramago, es la Península Ibérica.

Una última apreciación sobre este grado casi cero de la escritura narrativa que con tanta maestría maneja Pereira, y también Luis Mateo Díez en *Los males menores*. La novedad está ya en los orígenes del género, en ese período de formación al que me refería al principio de este artículo. La facecia, el cuentecillo, ofrecen también esa sintética y mínima estructura. La forma compleja que es el cuento breve vuelve pues, a sus raíces, convirtiéndose en forma simple a la que se incorpora la materia lírica, pues no hay que olvidar la faceta de Pereira como poeta, cuya poesía tiene mucho de contar, como él mismo ha señalado en cierta ocasión.

* * *

De lo hasta aquí escrito, creo que se puede concluir un balance bastante satisfactorio de la situación cuentística de estos autores de origen leonés. Son muchos, por fortuna, los rasgos diferenciados que separan a los escritores aquí tratados, pero he querido ponerles de manifiesto, sobre todo, los rasgos comunes, aquellos que permitirían hablar, con toda la relativización que se quiera, de la existencia de un cuento leonés. A modo de recapitulación helos aquí:

1. Vinculación con la tradición folklórica del cuento, representada de una manera simbólica en la evocación de esa costumbre ancestral de los filandones en los pueblos leoneses.

2. Reforzamiento de la estructura oral del cuento.

3. Utilización del cuento como género más propicio incluso que la novela, al desenvolvimiento de lo mágico y lo maravilloso.

4. Experimentación con diversas formas de construcción del relato.

5. La ironía y el humor como medios de satirizar la realidad.

Todos estos rasgos podrían resumirse en uno -para acabar donde empezamos- y es la creación de un singular espacio imaginario, en el que los elementos irreales y folklóricos se superponen en una de las propuestas narrativas más interesantes, por auténtica y alejada de modas y snobismos extravagantes, de la actual literatura española.

