

SOBRE LA NARRATIVA BREVE DE ANTONIO PEREIRA Y DE JUAN PEDRO APARICIO

Francisco MARTINEZ GARCIA

Universidad de León

INTRODUCCION

Confío a mi lector que el capricho de escribir de forma ayuntada sobre la narrativa breve de dos escritores leoneses tan dispares en tantos aspectos, me ha traído por la calle de una especie de amarga y persistente duda de carácter vírico-hamletiano, con el consiguiente quebranto de mi paciencia.

Diré por qué. Yo me ahogaba en el abra de las indecisiones. Me asfixiaba pensando que tenía que partir mi escrito, como un pomelo, y dar la mitad a cada uno. ¿A quién primero? ¿Al maduro ingenio que mejora con los años -Cervantes *dixit*- o al ímpetu joven de inquietos pies que, en su carrera, va encaneciendo de forma interesantísima pero irreparable? ¿Qué decir de cada uno de ellos, si se quiere tratar de la narrativa breve de los dos? Calibré todas las posibilidades, desde la del tiempo cronológico personal, hasta la del orden alfabético de los apellidos. No soy suspicaz. Es que los escritores, aparte de vanidosos -cosa que al parecer les honra- o precisamente por serlo, son un tanto celosillos..., si son amigos; si enemigos, ah, entonces no se pueden ni ver, tiran a dar al contrario, con un impudor de cueros vivos. Por fortuna, en este caso eran y son amigos. Quedaba, pues, descartado el tiro a quemarropa, pero no la pelusilla de los celillos, ni, por tanto, la posible insatisfacción final, confesada o no, que el ayuntamiento comparativo pudiera dejar en ambos, como un sedimento alquímico-residual de *caput mortuum*. No, no se trataba, ni se trata, de baladíes aprensiones subjetivas.

Pero, para todo hay solución. En cuanto al orden de preferencia, la solución por la que opté es la que presento. El lector la juzgará. Conózcala, pues, leyendo lo que sigue.

Trato de la Narrativa breve de Antonio Pereira y de la de Juan Pedro Aparicio por su orden. Me voy a permitir colocar entre ambos un *Intermedio* amortiguador de posibles golpes. Quiero decir que, si toda teoría puede ser entendida como un muelle o espigón en el que atracan discursos de diferente calado y de tonelaje dispar, parece conveniente que entre esos discursos haya por lo menos unos neumáticos que, sensibles a la engañosa inmovilidad de las aguas, impidan el roce directo de unos con otros y, lo que sería más grave, su mutuo astillamiento.

El manantial y el hilo acuífero son paladinamente pragmáticos; y también es pragmática mi intención. Esto vale tanto como afirmar que la exposición es producto emergente de la lectura, pero que intenta ser, al mismo tiempo, incentivo para otras lecturas. Tengo una convicción inque-

brantable: toda palabra sobre la Literatura, es decir, toda Teoría Literaria nace de los textos literarios y pretende ser un estímulo para su lectura; sin ésta, aquéllos no existen; en consecuencia, tampoco existe la Literatura. La teoría "a palo seco" es como regar una estaca, ya sacando el agua de un pozo (que es gran trabajo), ya con noria y arcaduces (que se saca con un torno), ya tomándola de un río o arroyo (que queda más harta la tierra), ya con llover mucho (que lo riega el Señor sin trabajo ninguno nuestro), que son las cuatro aguas de santa Teresa; ninguna de ellas hará brotar jamás del palo seco de la teoría ni una sola hojita verde de vida, aunque estemos en abril o bajo el sol de mayo.

Así pues, me atenderé a este esquema: 1) La narrativa breve de Antonio Pereira. 2) Intermedio para espantar el aburrimiento, o para mejor dejarse acunar por él. 3) La Narrativa breve de Juan Aparicio. Ahorraré al lector las referencias a pie de página; espero que, así, la lectura le sea más cómoda.

1. LA NARRATIVA BREVE DE ANTONIO PEREIRA.

Al comenzar estas líneas sobre el relato breve de Antonio Pereira, concentro mi atención en lo que hace unos años escribí sobre idéntico tema y en lo que ahora pueda añadir. Lo primero, para elucidar si sigue siendo válido. Lo segundo, para constatar que todo análisis, descripción y valoración son irremediablemente incompletos, o, lo que es lo mismo, que la obra de un escritor, ya tomada en su conjunto, ya en forma parcelada, es siempre insumisa, rebelde, resistente a cualquier intento de encasillamiento reductor; es pluriforme, multisignificativa, polivalente, rica e inagotable; y ello, justamente, por ser obra de creación artística que, de ordinario, se convierte en motivación y estímulo de experiencia estética. Este escrito es, por tanto, un testimonio integrado de lo que yo pensaba entonces y de lo que pienso ahora acerca de la narrativa breve de Antonio Pereira, sin perder de vista la finalidad y altura académicas que esta revista debe de tener, debe tener, y tiene.

1. Todo **texto narrativo o relato** (novela, cuento, incluso poema) es como un broche de dos piezas, trabadas de tal manera que el broche sea broche de verdad, que sea él, que no pueda ser confundido con otro, y que lo sea siempre. Lo que vemos, lo que brilla, es el broche en su unidad y unicidad totales; las piezas brillan por separado en cuanto piezas; pero sin ellas abrochadas, sin las dos, el broche no existe. En el relato, esas dos piezas se llaman **historia** y **discurso**. La *historia* es el contenido, el qué, es decir, el argumento más el tema. El *discurso* es el continente, el cómo, es decir, la *forma*, la expresión verbal discursivamente articulada. Como se sabe, el *tema* por sí solo no es significativo porque los grandes temas de la Literatura universal se pueden contar con los dedos de las manos..., y sobran dedos. Sí lo es el *argumento*, que se abre como un amplio abanico en el que tienen cabida desde una simplicísima anécdota a un complejísimo tejido, red o trama de seres, estados, procesos, acciones e ideas, según fórmula acuñada

no hace mucho. Cuando “tema” y “argumento” se unen de *forma* medular, nueva, sorprendente, inesperada y llamativa, tenemos la *historia* del relato. He escrito la palabra “forma”. Ella es el *discurso*, lo que quiere decir que sin “discurso” no hay relato; dicho de otra manera, más tajante, y también más técnica: el relato o narración nace gracias a un mecanismo -y sólo gracias a él- que transmuta la “historia” en “discurso”, esto es, en expresión de la estructura de la transmisión narrativa y en su manifestación verbal. Ello significa que lo que llega al lector, lo que el lector tiene ante sí, es el “discurso”, no la “historia”, porque esta ha sido asumida, integrada, transformada, elaborada verbalmente, textualizada de manera privilegiada, por el escritor. El lector no lee historias; el lector lee textos; mejor dicho, obras.

Aplicación consecuente: Antonio Pereira no es el narrador Antonio Pereira en virtud de que en sus libros trate unos determinados temas -que sí los trata-, ni en virtud de narrar unos determinados argumentos -que sí los narra-, ni en virtud de contar unas determinadas historias -que sí las cuenta-. Por eso sólo, no. ¿Por qué, entonces?

2. He escrito **mecanismo**. Pues bien, el mecanismo que el escritor pone en marcha para lograr la transformación de la “historia” en “discurso” tiene tres motores (la palabreja no es muy técnica, pero sí expresiva), aceptados hoy como de reconocida potencia metodológico-crítica y de eficacia indudable. Son: el “modo”, el “tiempo” y el “espacio”, entendidos los tres como elementos adecuadamente activados, es decir, como “acciones” que el escritor realiza (de manera consciente o no, eso no importa mucho) y que el lector inteligente va descubriendo en la urdimbre textual mediante la lectura, en complicidad, confesada o no, con el escritor.

El **modo** descubre al lector el punto de vista del escritor y las voces de los distintos personajes (o las voces distintas de un personaje) en el relato. Laten aquí numerosas cuestiones. Prescindo de todas, menos de una que subrayo por parecerme de importancia capital; ésta: el escritor de carne y hueso, el biografiado, con su DNI y su NIF, no es el narrador que aparece en el discurso narrativo, aunque hable en primera persona, “yo”, el autor implícito (implicado) en el texto no es el autor real, es un personaje más del relato, un elemento creado por el escritor. Todo en el texto literario es ficción.

El **tiempo** remite a la acción por medio de la cual el escritor transforma el tiempo de la “historia” en el tiempo del “discurso”, es decir, hace inteligible al lector el hecho según el cual un tiempo, por amplio que pueda ser imaginado en la “historia”, “cabe” en el ámbito reducido del “discurso”, o *viceversa*; aquí encuentra su explicación ese fenómeno llamado de ordinario “ritmo” (o ritmos) del relato y que no es otra cosa que la cantidad (mayor o menor) de tiempo encerrada en cada línea, en cada párrafo, en cada capítulo de la obra, o en la obra entera.

El **espacio** se presenta como una operación del escritor para objetivar el tiempo, es decir, para obligar al lector a localizar ese tiempo, a darle

hospedaje y poder, así, percatarse de su transitoriedad. Ricardo Gullón nos ha dejado páginas iluminadoras al respecto. Es obligado insistir en el hecho de que el espacio de la "historia" no coincide con el espacio del "discurso", y que ninguno de estos dos coincide con el espacio real. El teórico ruso M. Bajtin puso en circulación el término "cronotopo": entendía por tal esa apretada relación entre tiempo y espacio que se establece en el texto narrativo (y en cualquier texto literario).

Aplicación consecuente: la obra narrativa de Pereira no es que se ajuste a estas velocísimas notas mías. No: son estas notas las que se ajustan a la obra de Pereira para hacerla más inteligible. El resultado es paradójico: llegamos a convencernos de que es él quien se ajusta a las notas; más: que lo hace de una manera propia y personal (peculiar), por una serie de razones, pero ante todo para no ser confundido con ningún otro narrador, aunque pueda parecerse a alguno (o alguno parecerse a él). En concreto:

a) El aspecto modal, o modalizador, concretado en el punto de vista o enfoque (o focalización, si se prefiere esta agresiva palabra) es fruto de una actividad acentuadamente llamativa del sentido físico de la 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, los aísla, los estudia, los transforma, los viste con ascética estameña y los reduce a texto de forma escrupulosa y seráficamente escueta. En esta operación maneja, con habilidad ejemplar, el catalejo del *cosmopolitismo* y el microscopio de la *vecindad*, creando un ambiente irónico-festivo en el que las voces de los personajes, y la del autor implícito, desempeñan una función efficacísima. Pereira no es un humorista, pero su escritura está medularmente empapada de un *humor* inconfundible en el que las tintas de la alusión y de la *alusión* 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. Preciso más. Aludir/eludir es procedimiento -serie de operaciones- que, textualmente, deja la huella de una presencia/ausencia en forma de elipsis (carencias) que el lector tiene que catalizar (completar, subvenir), en forma de huecos en blanco que el lector tiene que llenar y colorear, en forma de guiños que el lector tiene que saturar de presencias adecuadas. La narrativa de Pereira se ha ido intensificando en este aspecto de manera progresiva, llegando en *Las ciudades de Poniente* a su más estricto grado de desnudamiento. Deduzco dos consecuencias de este hecho: la primera es melodía que le vengo oyendo cantar desde la primera vez que hablé con él sobre estas cuestiones de común interés y gusto, y se entona así: en la escritura literaria la mejora se logra siempre podando; y la segunda es *basso ostinato* que Pereira suele entonar en francés siguiendo la partitura de Baudelaire: "...hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...", con lo que está pregonando la imprescindible necesidad de la "complicidad" entre

escritor y lector, y entre lector y escritor, para que el texto literario exista; dicho de otro modo: ambos sujetos son necesarios para que haya texto -narración en este caso-; la lectura auténtica nunca es un vicio solitario.

b) El cronotopo de la obra de Pereira es un matrimonio endogámico en el que, por una parte, el localismo (provinciano, diocesano, berciano, fronterizo) convive con el cosmopolitismo (lejano, exótico, artístico, turístico, costumbrista...), y, por otra, ambos a dos conviven en una temporalidad dialéctica en la que se enfrentan el "viaje" y el "regreso", dentro de una gama extensísima de variantes y matizaciones que, sin embargo, se mantienen amarradas inflexiblemente al malecón de la dialéctica espacio-temporal *marchar/regresar*: "marchar" para ver/mirar, y "regresar" para contar lo visto/mirado. *Contar* es, a mi juicio, palabra clave en la obra de Pereira: no en vano tituló *Contar y seguir* la recopilación de toda su poesía en 1972. Pero la claridad de este título es engañosa, quiero decir, ambigua, de sentido polivalente. *Contar*, en efecto, puede significar *narrar* (narrar y seguir narrando); pero puede también significar *sumar* (sumar y seguir sumando, seguir escribiendo textos), y también *ser tenido en cuenta* (que cuenten con uno y que sigan contando con uno...). Esto demuestra, según creo, el talante dialéctico y, por tanto, figurado, poético, de la obra de Pereira, un escritor que, evidentemente, tiene un concepto muy relativo y difuminado de la raya que separa (si es que separa) unos géneros literarios de otros.

c) En cuanto a eso que, con término confuso pero aceptado como consenso, llamamos *estilo* y que entendemos como el nivel más superficial y, por consiguiente, más rápida y agudamente perceptible en la tersura o rugosidad de la escritura cuando pasamos sobre ella la lente de contacto de manera virginal y que a mí me place repetir por estar plenamente convencido de su acertada puntería y, además, porque en ellas, como el mismo académico y crítico argentino no duda en afirmar, reside "el secreto del buen cuento". Escribe así Castagnino, en carta remitida a Pereira y que éste ha tenido la delicadeza de hacerme llegar: "Usted posee el secreto del buen cuento, porque ha descubierto aquellos vericuetos que decálogos y pequeñas teorías - de Henry James a Quiroga y de Maupassant a Tolstoy- han callado deliberadamente. Es decir, espontánea naturalidad, lenguaje maleable sin tutelas, familiaridad confianzuda con el lector, algo diferente que contar y cómo contarlo".

3. Hay que terminar, y hacerlo de forma inexcusable porque al tiempo, que *fugit irreparabile*, se une la limitada extensión del papel. Por consiguiente:

a) Antonio Pereira es autor de una obra literaria variada y eficazmente consolidada, como la simple lectura de la lista de sus títulos delata. Salvo error u omisión, son los que siguen y de los que doy cuenta para que el indiscreto curioso al que nos hemos dado sobre la obra de este "berciano universal", sea un curioso más descarado y tenga menos perdón de Dios. **Poesía:** *El regreso*, Madrid, Adonais, 1964; *Del monte y los caminos*,

✱ la lectura, la narrativa breve de Pereira tiene unas características peculiares que Castagnino ha señalado de

Barcelona, El Bardo, 1966; Cancionero de Sagres, Madrid, Arbolí, 1969; *Dibujo de figura*, Barcelona, El Bardo, 1972; *Contar y seguir* (1962-1972), Barcelona, Plaza y Janés, 1972; *Antología de la seda y el hierro*, León, Col. Provincia, 1968. **Novela:** *Un sitio para Soledad*, Barcelona, Plaza y Janés, 1973; *La costa de los fuegos tardíos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1973; *País de los Losadas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978. **Narrativa Breve:** *Una ventana a la carretera*, Barcelona, Rocas, 1967 (Premio "Leopoldo Alas" 1966 para Cuentos literarios); *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, Madrid, Magisterio Español, 1976; *Historias veniales de amor*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978; *Los brazos de la i griega*, Gijón, Noega, 1982; *El síndrome de Estocolmo*, Madrid, Mondadori, 1988 (Premio "Fastenrath 1989" de la Real Academia Española); *Cuentos para lectores cómplices*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990; *Picassos en el desván*, Madrid, Mondadori, 1991; *Las ciudades de Poniente*, Madrid, Anaya y M. Muchnik, 1994 (Premio "Torrente Ballester de Narrativa"). **Otros libros:** *Reseñas y confidencias*, León, Diputación Provincial, Breviarios de la Calle Pez, 9, 1985; *Antonio Pereira para niños*, León, Everest, 1989.

b) A mi juicio, Pereira ha escogido el lugar más arriesgado del campo de la escritura literaria: el de la línea de fuego. Por tal tengo la "Cuentística". En ella, Antonio Pereira se ha ido haciendo, y es, un indiscutido maestro. Escribió Anthony Burgess en una interesantísima y larguísima novela -que, por cierto, yo leí por sabia recomendación de Antonio Pereira, y que se titula *Poderes Terrenales* -que "un cuento es como una mesa, que es cuestión de ser buen carpintero". ¿Sabría Burgess acaso que poietés quería decir, en el griego arcaico, "ebanista" -más exactamente, "hacedor de taburetes"- y que esa es la palabra que nosotros, desde hace muchos siglos, traducimos por poeta?

c) Yo sí sé que, desde el punto de vista pragmático, tanto el ingenuamente entendido como el confirmado en cuanto tal por los análisis más afiliados que se quieran practicar, un cuento de Pereira cumple de forma eminente aquellas doradas, programáticas e inmortales palabras de Cervantes: "Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla". Melancólicos, risueños, simples, discretos, graves, prudentes..., ¿no entraremos nosotros, lector amigo, al menos en uno de los apartados de esta clasificación? Eso sería suficiente.

d) Pero hay un detalle que no me resigno a dejar en la sombra. Podría llamarse "guadianización", pero técnicamente se llama "intertextualidad", y consiste en la presencia de un texto en otro. Hay cuentos que aparecen -porque Pereira quiere que aparezcan, y los hace aparecer- en uno o más libros. En concreto:

- De *Una ventana a la carretera* (1967), "Una ventana a la carretera", "Rabanillos", "La tienda de Paco Santín", "La crápula", "Santa Bárbara cuando truena", "Los Cedilla", "Cirujeda", "El primo Tanis", "Hermosa

primavera, señor director", "El fuero y el huevo", "Unas botas del 43", "La vara", "El tío Candela", "Pablito, apóstol" y "Beltrán, primera especial" aparecen en *Historias veniales de amor* (1978).

- De *El ingeniero Balboa y otras historias civiles* (1976), todos los cuentos, a saber, "Informe sobre la ciudad N***", "Matar la mosca cuando empieza", "Las erotecas infinitas" y "El ingeniero Balboa" aparecen en *Cuentos para lectores cómplices* (1989).

- De *Los brazos de la i griega* (1982), todos los cuentos, a saber, "El ingeniero Démecour", "Charly", "La Resistencia", "El pozo encerrado", "El caso Tiroleone", "Una novela brasileña", "La venganza", "Clara y el romano", "El otro y yo", "Las peras de Dios", "El atestado", "El sitio del inglés" y "Los brazos de la i griega" aparecen -en mismo orden- en *Cuentos para lectores cómplices* (1989).

Curiosidades: "Beltrán, primera especial" aparece en tres libros -*Una ventana a la carretera* (1967), *Historias veniales de amor* (1978) y *Cuentos para lectores cómplices* (1989); "No hay bromas con el honor" figura en un solo libro - *Una ventana a la carretera* (1967) -; lo mismo les ocurre a "Los ejecutivos", "Un Quijote junto a la vía", "El forajido", "Fábula con obispo y niño", "La gracia del rey Don Carlos" y "Eso" que aparecen únicamente en *Historias veniales de amor* (1978). Las piezas que componen *El síndrome de Estocolmo* (1988), *Picassos en el desván* (1991) y *Las ciudades de Poniente* (1994) no han sido -aún- intertextualizadas.

¿Por qué recurre Pereira a este mecanismo? En realidad, una respuesta a tal pregunta sería irrelevante y, además, no específica porque las motivaciones -o razones- del hecho forman un arco que va desde las paladinamente editoriales hasta las profundamente intencionadas (del escritor) y, por tanto, imposibles éstas de ser conocidas ni por el lector, ni por el crítico, ni, posiblemente, por el escritor mismo. Pero sí podemos afirmar que esta guarnición o intertextualidad confirma, de manera convincente, el principio teórico-crítico según el cual todo buen escritor es escritor de un solo libro. Y esto nos basta. Nadie, en efecto, duda hoy entre nosotros que Pereira es uno de los maestros más sólidamente acreditados del arte de "contar", por supuesto, el más acreditado -y fecundo- "cuentista" leonés contemporáneo.

2. INTERMEDIO PARA ESPANTAR EL ABURRIMIENTO O PARA DEJARSE ACUNAR POR EL.

El viernes 20 de noviembre de 1992 leí en el "Estupidiario" de Juan Palomo, en ABC, unas líneas que, con sumo disgusto, transcribo aquí: "Ahora, luego de los angloaburridos, Umbral arremete contra los castellanoabrumados, la llamada escuela leonesa. Con motivo de la publicación de su última novela, Umbral dice de los leoneses que 'van a parar a la piscina'. Es el famoso piscinazo que el novelista da a los libros que le envían, por toneladas, durante el invierno. En verano se limpia la

piscina -son sus palabras- y de ella sale todo un helecho arborescente, lleno de cadáveres exquisitos, los libros, los ensayos, novelas, poemas y demás familia, que le han ido enviando durante meses del frío". Sin comentarios.

Hace años, el ya por entonces famoso Sánchez Dragó hablaba por las ondas de cierta emisora -y yo tuve el susto de oírle en directo- de la "mafia leonesa", y se refería concretamente a tres escritores: Luis Mateo Díez, José María Merino y Juan Pedro Aparicio. Un comentario: prostitución de la caza de altanería, ya que se confunde "animal plumífero" -y todo lo escrito lo es- con *gamusino*, vocablo definido por el DRAE así: "Animal imaginario cuyo nombre se usa para dar bromas a los cazadores novatos".

Expuesto lo que antecede, uno no sabe si enfurecerse, llorar o bailar... Pues, nada de eso. Yo voy a seguir degustando el manjar de mi nuez. De ella se abre un abanico de ideas lo más generales y sólidas que mis saberes y lecturas me toleran. La práctica propiamente dicha la realizan los escritores/creadores en sus "mesas redondas", de acuerdo con una bien tratada y rara vez inocente organización; en ellas exponen, con puntería más o menos certera, sus propias ideas acerca de la Literatura y del mester personal de narrar, de escribir, de crear.

Las ideas que voy a exponer en este *Intermedio* tienen, por mi parte, la intención de que puedan ser aplicadas a los dos objetos/sujetos de este trabajo: a Pereira y a Juan Pedro Aparicio. Así quiero que sean entendidas. Y a ellas voy.

1. La estructura del relato, en una consideración teórica, simple en la apariencia pero sólida en realidad, podría concretarse así: existe una *acción* (=relación que se establece entre una serie de acontecimientos, es decir, desarrollo de hechos reducidos a una estructura básica); existen unas *funciones* (mediante ellas se realiza el relato; unas son "nucleares": constituyen los nudos del entramado del relato mismo; otras son "accesorias": no son imprescindibles para mantener el hilo de la narración, pero si activan la atención del lector creando una suerte de expectación en él); existen unos *índices* (elementos no propiamente narrativos que señalan la localización espacio-temporal y caracterizan ambientes y personajes); existe una *historia* (que se relata); existe un *discurso* (la forma del relato, *cómo* está relatada la historia); y existe un *tema* (=la idea, abstracta o concreta, que con la "historia", y a través del "discurso", se expresa).

Este esquema es aplicable a todo relato o narración, larga o breve. Se hace más complejo en la novela, pero esa complejidad no altera las líneas fundamentales. La terminología no es coincidente, pero sí lo es su sentido; por ejemplo, la dicotomía *historia/discurso* (de empleo normal en ciertos ambientes) es equivalente a *fábula/trama* (de los formalistas), *story/plot* (de la crítica anglosajona), *récit raconté/récit racontant* (de la Nouvelle critique francesa), *fábula/sujeto* (por ej., en Tomás Albaladejo), etc. Pero me interesa poner de relieve dos elementos, no raramente descuidados: oralidad y pacto narrativo.

a) *La oralidad*. La narración o relato es una modalidad de “escritura”. Esto es verdad desde la perspectiva de receptores/lectores en la que nosotros nos colocamos y que es admitida metodológicamente como válida (incluso necesaria) para una actividad analítico-investigadora sobre los textos en cuanto fijados(conservados) o para una simple lectura.

Pero el talante primitivo del relato fue *oralidad*; es decir, el mecanismo que funcionaba era el de “recitación pública/recepción pública”. Este talante se conservó durante siglos, y era tan eficaz que la oralidad llegó a influir en la constitución misma de los textos. La oralidad fue desplazada por la lectura (tras la aparición de la imprenta), pero pervivió en las modalidades narrativas breves (cuento y novela corta) que asociaron una “finalidad informativa” de algo nuevo o una “repetición algo tradicional”, conservado de generación en generación en múltiples variantes. Por eso, aunque de momento no haga falta distinguir entre relatos breves y relatos largos, conviene, sin embargo, tener en cuenta dos cosas: 1ª) que los relatos breves continuaron durante más tiempo que los largos manteniendo su emisión o celebración oral, en ambientes concretos muy diferentes (desde la plaza pública hasta el filandón), y 2ª) que, a niveles críticos, como queda dicho, los textos que se consideran son exclusivamente los escritos/fijados. Desde la perspectiva de la oralidad, el cuento debe ser considerado al lado mismo de la poesía.

b) *El pacto narrativo*. La ficción ha ejercido y ejerce un fuerte poder de seducción sobre el lector/destinatario. El mecanismo que controla, es decir, que somete a un proceso ordenado, las relaciones entre el autor que envía un mensaje textual y el lector que lo recibe, o, lo que es lo mismo, la relación ordenada entre *enunciación y recepción* es lo que constituye el llamado *pacto narrativo*: en su virtud, se acepta una retórica (unas reglas de juego, unos artículos pactados) por la que la situación enunciación/recepción, que se ofrece en/desde el texto narrativo. En definitiva, como el pacto se establece entre el autor y el lector, surgen las preguntas: ¿sabemos, con total exactitud, cuáles son los términos del pacto, al que ya he aludido con el nombre de “complicidad”?

2. Pero la narración se presenta de modos o formas diferentes, particularmente en extensión. Las modalidades que aquí interesan son la “novela corta” y el “cuento”. Ambas se definen o, al menos, pueden ser descritas, por referencia a la “novela”.

a) El término castellano *novela* procede del italiano *novella* (=noticia, nueva, relato noticioso) que, a su vez, proviene del latín *novella* (=vid recién plantada, pero también “novella” en sentido jurídico, procedente de la expresión *novellae leges*, “leyes nuevas”, que integraban la cuarta parte del *Corpus iuris civilis*, compilación legislativa llevada a cabo por el emperador de Oriente Justiniano en la primera mitad del siglo VI; las otras partes del *Corpus* eran: primera, “Instituciones”, segunda, “Digesto”; y tercera, “Código”)

① se distingue (convencionalmente, en virtud del pacto) de la situación fuera del texto narrativo.

② ¿cuántos autores hay en el relato?, ¿cuántos lectores?

Contestando a estas preguntas.

253

— Todos sabemos que *novela* en francés es *roman* y en italiano *romanzo*, términos procedentes del latín *romanice*. Y sabemos que en español no fue posible adoptar esta etimología porque la casilla estaba ya ocupada por el término *romance* que señalaba un género ya consagrado, el Romancero. En inglés, la matización entre *romance* y *novel* se mantiene y está invadiendo el campo teórico-crítico entre nosotros. Pero aquí ni se entra ni se sale en ello.

b) *Novela corta*. Los géneros literarios fijados desde tiempo casi inmemorial se presentan de ordinario como preparados para un estudio, incluso histórico, de mayor facilidad que los géneros recientes. Este es el caso de la novela corta.

La definición de *novela corta*, en español, se reduce al sintagma que quiere definir. No existe un criterio claro: ¿el número de páginas de un texto, es decir, su extensión escritural tan sólo?; ¿o existe algo específico que la distinga de la *novela* en sentido estricto?; ¿puede equipararse a un “cuento largo”, dando por supuesto que el cuento, *stricto sensu*, tiene que ser breve?

En francés, la distinción del término no soluciona tampoco el problema. *Nouvelle* (=novela corta) es palabra que proviene de *novella*, como queda dicho, pero entendida como diminutivo de *novele*. Parece que la influencia de Hoffman¹ de Novalis, aparte de la E.A. Poe, propició el nacimiento en Francia de una *nouvelle* con el sentido de “cuento fantástica”. Algo más tarde, Mérimée y Maupassant restringieron el significado a “relatos cortos, realistas, dramáticos de ordinario, y terminados en un *acontecimiento inesperado*”. Se podría pensar que la *nouvelle* estaba concebida en función de su desenlace; pero, tal vez, esto fuera restringir su definición.

Novele significa “noticia desconocida”, “novedad absoluta”. Acaso, de significar “acontecimiento desconocido”, pasó a significar “*narración* de un acontecimiento desconocido”. Sólo más tarde, por influjo del término italiano, *nouvelle* se aclimató como “algo reciente, descrito y *contado*”. De todos modos, el cambio se dio más bien en la forma de construcción que en el contenido, porque los géneros narrativos breves ya existían (fabliaux, moralités, exempla). Las *nouvelles* retomaron los temas, todos, en general, de talante folclórico. Luego, llegó la influencia italiana de Boccaccio: modo de presentación de los relatos, puestos en boca de un narrador individual y concebidos como una serie que concentra toda la fuerza de cada episodio en el final. El siglo XVI es el gran siglo de la *nouvelle* francesa.

Pero el gran maestro de la *nouvelle* es Miguel de Cervantes, de quien afirma Prévost ser el “l’inventeur d’une sorte de nouvelles plus estimable que tout ce que l’on avait eu en ce genre avant qu’il eût publié ses douze nouvelles”. Se refiere, evidentemente, a las *Novelas ejemplares*. Estas son, pues, el punto de referencia. Los franceses las comparan con las italianas y encuentran a las españolas “más decentes, de relato más desarrollado y cargado de acontecimientos, más naturales, de presentación variada, con mayor diversidad en la pintura de ambientes, naturalidad en los diálogos,

sentido relativo de la moral de acuerdo con el entorno". Esta influencia es decisiva. Consecuencias: se escriben *nouvelles* en las que las cosas son como se ven en la realidad y no como la imaginación las supone: realismo, imitación de la realidad. En este punto radica su diferencia respecto al *roman*.

Aparte las etiquetas que ofrecen los subtítulos (que poco son de fiar), esto es lo que de la *novela corta* se puede afirmar. La he colocado aquí como paso intermedio entre la *novela* y el *cuento* y, sobre todo, por la importancia que en género tan nocionalmente confuso tuvo, históricamente, Cervantes. Y no puedo estar de acuerdo con Lempert que atribuye a la novela corta, aparte su concentración debida a la brevedad, el rasgo específico de ser relatada por un testigo, la mayoría de las veces ocular.

c) *Cuento*. "Cuento" es término muy amplio, abarca un campo muy extenso y, con frecuencia, es tenido como sinónimo de "novela corta". Me parece básico este dato: el cuento literario "ha adoptado" el nombre del cuento oral y ha ocupado su lugar: aunque el oral pervive, el cuento fijado por escrito es el único tenido en cuenta críticamente.

Etimológicamente, *contar* proviene del latín *computare* (=contar). Tiene, por tanto, el significado matemático-numérico de "lo que se cuenta" y, de ahí, el carácter *seriado* que el cuento oral primitivo tenía: cada cuento era una unidad, a la que se añadía otra, y otra, no raras veces a petición del público: "contar un cuento..., otro..., otro...". De ahí, también, su brevedad y el sometimiento a ciertas fórmulas tipificadas de comenzar y de terminar, por razones eminentemente prácticas.

Es difícil dar una definición rigurosa que permita abrazar todas las variedades de un género literario tan mal acotado. De hecho, esa definición no existe, aunque hay muchas (o precisamente por eso). Para Lempert es un juego entre "écart et fête": en ese juego estaría la naturaleza profunda del cuento. Anderson Imbert afirma que "el cuento es esférico"... Castagnino lo compara con el poema y lo hace equivalente a él, etc. El único criterio que todas las definiciones parecen tener es el de ser "únicas", su singladura, es decir, su rumbo, es único en/para cada cuento.

Insisto en el primitivo carácter *oral* de hechos "verdaderos", contados por un narrador a un público. Tan sólo a partir del siglo XI tiene el cuento el sentido de un relato con finalidad de divertir, de maravillar o de enseñar. El carácter oral hacía⁷⁴ el cuento, como el poema, tuviera una función de mediación (como el mito) y de transmisión de un "saber" (como la fábula, el apólogo, la leyenda): el cuento era un "mensajero" o puente de experiencias entre un narrador y uno o varios personajes que escuchaban y en los que se producía una "modificación" o "un enriquecimiento". Era un mundo de voces cómplices y de palabras sobreentendidas.

De ahí, su *ambigüedad* (=entre la realidad y la ficción) y su *talante vario* pero *selectivo* en cuanto al estilo, el tono y la intención (=sátira, moral, filosofía, etc.): era una especie de fondo común de historias y de sentencias que elaboraban la realidad histórica por medio de parábolas míticas. Por

eso, en especial en la Antigüedad (en una sociedad sin libro) y en la Edad Media, el cuento fue un género muy frecuentado: era un reflejo fiel del gusto y de la mentalidad de la época. Los *Cuentos de Canterbury* son una de las piedras fundacionales del cuento literario, ya en el siglo XIV, junto con el *Decamerón*: son auténticos paradigmas del “cuento en serie”. Más tarde es absorbido por la novela, sobreviviendo en la pluma de algunos narradores excepcionales. Hoy pervive como género (o subgénero) autónomo, escrito como unidad (=sin tener el autor en cuenta su integración en una serie), aunque los autores mismos los publiquen reunidos en libro, previa su aparición singular (aunque no siempre es así). “Cuentista” significa en la actualidad “escritor de cuentos”, como “novelista” significa “escritor de novelas”.

¿Equivale “cuento” a *relato*? Relato es término que procede del latín *relatum* (participio del verbo *refero*, referir, decir otro o a otros lo que se me ha dicho a mí: “relata refero”). Algunos, apoyándose en este dato, afirman que *cuento* no es sinónimo de *narración*. Para mí, “relato” y “narración” son sinónimos, y el *cuento* es un *relato/narración*; además: al *relatar* lo oído, estoy *narrando* lo oído; por otra parte, este matiz es hoy inexistente porque los cuentos son escritos, y tienen, como queda dicho, autonomía omnimoda, es decir, son únicos, no seriados, son relatos/narraciones, como la novela, sólo que más breves. Castagnino hace derivar el cuento de la épica y le llama *épica menor*. No estoy de acuerdo porque entiendo que la novela no procede de la épica y sostengo que el cuento está en la misma línea que la novela y que la novela corta, siendo el único punto de diferencia la extensión.

Habla también Castagnino del *cuento-artefacto*. Luego de estudiar diferentes sentidos de artefacto, afirma que el cuento es “acto de arte” gracias a la intervención de ciertos juegos de “artificios”, propone varias acepciones de “artificio” y, después, de la combinación de “artefacto” y “artificio”, y extrae esta conclusión: “Como artefacto y artificio el cuento es resultado del arte de elaborar los principios fundamentales de la ficción narrativa: tiempo, actantes, a través de signos codificados que llegan y pasan dinámicamente y en función de un sistema de relaciones que se establecen entre componentes, información y referencias; es decir, en el proceso de un arte combinatoria”. Y enumera los elementos del artefacto para aplicarlos al cuento: una serie breve y escrita de incidentes secuenciales; ciclo acabado y perfecto, esencialidad de concentrado asunto o incidentes; trabazón de éstos en ininterrumpida ilación (proceso, consecución y función); sin grandes intervalos de tiempo o abundancia espacial (ingredientes de información); final imprevisible, pero adecuado y natural.

Las *clasificaciones* de los cuentos dependen del criterio que se adopte. La más simple los divide en *cuento tradicional* (tiene unas leyes más o menos constantes: relato no utilitario, de cierta intriga; termina cuando lo que se espera se cumple, es decir, tiene un final coherente con la intriga; su protagonista o “héroe” lo es en un sentido muy amplio ya que busca, necesita, cambia, supera obstáculos de manera más o menos emocionante

y, así, llega al *final* que es la parte fundamental del cuento ya que todo él ésta construido teniendo como punto de mira ese final, aunque sea inesperado) y *cuento no tradicional* (engloba toda una amplia gama de posibilidades; “cuadro de costumbres”, en el que es indiferente que ocurra algo o no, la intriga no condiciona al resto sino que es un elemento subsidiario más...; Pereda, Trueba, Baroja, etc. nos dejaron excelentes muestras de esta modalidad; “poema en prosa” o “relato lírico”, en el que la situación es ampliamente y subjetivamente comentada, el autor detiene la acción, el objetivo no parece tanto relatar cuanto, apoyándose en un relato indiferente, dar paso al subjetivismo, normalmente cargado de pesimismo, etc., incluso, como es el caso de ciertos cuentos de Vallejo y de Baroja, hay cuentos que tienen estribillo...

Mención especial merece el *cuento maravilloso*, según Propp. Como es sabido, para Propp, las partes fundamentales de un cuento son las funciones con su significado. Como las funciones coinciden, no es preciso conocer el texto de todos los cuentos (=él escogió cien, como número suficiente para el análisis). Las funciones son limitadas en número (31, según él) y su sucesión es siempre idéntica. Por ello, todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura. La importancia de Propp, aparte ciertos inconvenientes, radica en el hecho de constituirse en modelo de análisis estructurales del cuento.

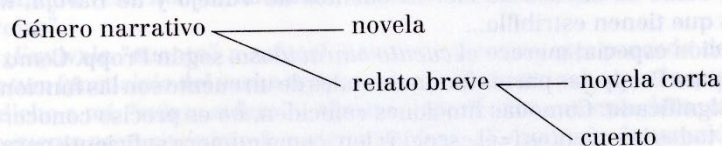
Los *rasgos o características del cuento* pueden compendiarse así: brevedad, tensión única, desarrollo cronológico lineal, acción concentrada, sugestividad, lenguaje adecuado, ser un todo cerrado, etc. Estas características, como se ve, son tan dispares y de espectro tan amplio que indican la diversidad de su procedencia y, además, indican también que poco parece haber claro en lo que respecta a este género de tradición tan arraigada, desde su existencia en “bocas discretas” hasta su nacimiento por obra de “plumas solitarias”. Como queda escrito, en la aducida carta al “cuentista” Antonio Pereira, le dice Castagnino que tiene (Pereira) “el secreto del buen cuento”, es decir: espontánea naturalidad, lenguaje maleable sin tuteladas, familiaridad confianzuda en el lector, algo diferente que contar y cómo contar.

Respetando todo lo dicho, me parecen acertadamente adecuadas a la realidad objetiva del cuento literario (=fijado por escrito) estas palabras del Prof. Senabre en las que se describe escuetamente su estructura característica así: “sin comienzo ni fin definidos y con un número reducidísimo de situaciones ampliadas y recreadas por la lente de aumento del narrador”. Tal vez no se encuentren a disgusto al lado de estas palabras de Senabre estas otras de Zarraluki: “El cuento es como la corrida de toros: un suceso extremadamente breve, extremadamente acotado por los cánones, en el que la infinitud del arte vaga, sin embargo, con entera libertad”.

Seguramente, por su adherencia funcional al problema de identificación diferenciada que se nos plantea aquí ante la precisión de tener que considerar juntos pero no revueltos a dos escritores de relatos breves, nos

pueda ser de provechosa utilidad la caracterización urdida por el Prof. Tomás Albaladejo. En síntesis, es la siguiente.

Parte él de la aceptación del "género narrativo" al que, atendiendo a la consistencia semántica (de los textos), que depende de las características de sus organizaciones de mundos, entiende integrado por dos subgéneros, que son la "novela" y el "relato breve". Afirma que éste se caracteriza por la concentración, la condensación, la unidad de efecto y la unidad captativa del lector (es decir, por una sola vibración emocional) y lo parte en dos (sub)subgéneros: la "novela corta" y el "cuento". El esquema, pues, sería éste:



Dice que, evidentemente, la "novela" y el "relato breve" se distinguen por su extensión (=número de páginas), pero afirma también que este mismo hecho marca la diferencia entre "novela corta" y "cuento": el "cuento" es de menor extensión que la "novela corta". Añade, sin embargo, otros detalles diferenciadores: 1) El argumento de la "novela corta" es más amplio que el argumento del "cuento", o, lo que es lo mismo, el argumento del "cuento" es más corto que el de la "novela corta". 2) La "novela corta" ofrece una más abundante presentación y descripción de personajes que el "cuento", o sea, la "novela corta" tiene mayor volumen semántico-extensinal que el "cuento", es decir, un número mayor de mundos y submundos; el "cuento" tiene menos, y por ello, tiende a un concentrado esquematismo de personajes. 3) Del punto anterior se deduce un mayor desarrollo del mundo del protagonista (y de submundos), es decir, una más sólida consistencia semántico-intensional de él en la "novela corta", al tiempo que en el "cuento" se da una menor información sobre el personaje principal, hecho que produce una vibración emocional puntual en el lector. Y 4) En la "novela corta", además del mundo de desarrollo principal, hay mundos de carácter secundario que, por tanto, tienen menos submundos; en el "cuento", de ordinario y normalmente, sólo existe el mundo del personaje de desarrollo principal y, cuando existen submundos secundarios, éstos tienen un desarrollo mínimo.

La sutileza de estas nociones terminológicas es traído al caso por mí, con aviesa intención, para preguntar de forma tajante y decisiva: Pereira y Aparicio, escritores de novelas -hecho en el que aquí no se entra- y escritores de "narrativa breve" -hecho en el que sí-, ¿son ambos a dos escritores de "novelas cortas"?; ¿o son ambos a dos escritores de "cuentos"? Mi respuesta se adivina: sin urgir la diferencia de forma radical, tengo para mí que Pereira es, sobre todo, escritor de "cuentos" -es decir, "cuentista"-

y que Aparicio lo es, sobre todo, de “novelas cortas” -es decir, y entendido correctamente, un “novelista corto”-. Cada uno en su campo (sub)subgenérico es un ejemplo modélico de calidades literarias consolidadas, aunque a mí me cueste lidiar, en un mismo coso y al mismo tiempo, estos dos “victorinos”. Me permito añadir que mi respuesta es avalada por la prueba extrínseca de los premios: Pereira ha recibido el “Leopoldo Alas 1966” para “cuentos” literarios, el Fastenrath 1989 por un libro de “cuentos” (*El síndrome de Estocolmo*) y el “Torrente Ballester de Narrativa 1994” por *Las ciudades de Poniente* que también es un libro de “cuentos”; Aparicio tiene en su haber el Premio “Garbo 1974” de “novela corta” por *El origen del mono*, y el “Nadal 1989” de novela por *Retratos de ambigü.*

El lector -yo- confiesa que tanto uno como otro están en posesión y pleno dominio de la característica insignia de toda narración, larga o breve: el interés. Una vez más, la opinión personal, nunca totalmente segura de sí misma, cede ante la opinión granítica de quien sabe más; y se adhiere a ella. Ha escrito, en efecto, el Prof. Senabre: “El lector de novelas está dispuesto a pasar por lo alto muchas cosas, pero difícilmente perdonará lo imperdonable: que una novela sea aburrida, que no mantenga el interés y se caiga de las manos.

Con total seguridad, no es éste caso.

Termino, pues, con la conciencia tersamente tranquila, este *Intermedio*, espantado el aburrimiento, al tiempo que acunado por él, y paso a decir algo sobre Juan Pedro Aparicio.

3. LA NARRATIVA BREVE DE JUAN PEDRO APARICIO.

Para escribir sobre Aparicio hoy, también he tomado, como primera providencia, leer lo escrito acerca de él por mi mismo hace años en *Historia de la literatura leonesa*. Aparece allí detrás de José María Merino, ambos en relación de posteridad respecto a la revista *Claraboya*. Se ofrece una brevísima nota biográfica en la que se señala que nació en León en 1941 (Pereira había nacido en Villafranca del Bierzo en 1923), que estudió la carrera de Derecho, que vivió año y medio en Inglaterra, que, por razones profesionales (poquísimos son los que en España viven exclusivamente de la pluma: él, no; ni entonces ni ahora), ha viajado por Europa, África y América, y que era -y es- escritor por afición, porque -dice- “siempre escribo los libros que me gusta leer”.

1. Juan Pedro es el hombre de la simpatía, del humor mitad flemático al estilo inglés y mitad socarrón muy leonés. Es un ser inundado de bondad y que irradia bondad. Su obra escrita era escasa por entonces, pero la crítica le era favorable, con plena justicia y, en algunos casos, de forma descarada: alguien escribió de él, en 1978, que era “el descubrimiento más insólito de los tres últimos años en la narrativa no ya leonesa sino de España entera”. Sabido es que hay críticas pagadas y críticas que se pagan. No entraba Aparicio en ninguno de estos dos puestos, pero, como buen comerciante, los

hizo verdaderos trabajando de forma incansable hasta lograr productos literarios de auténtica calidad, y “venderlos” -con comillas porque la palabreja se las trae- al mejor precio. Nada mejor, ni más simétrico con lo dicha acerca de Pereira, que ofrecer la lista completa de las obras de Juan Pedro Aparicio.

2. Son éstas. **Novela:** *Lo que es del César*, Madrid, Alfaragua, 1981; *El año del francés*, Madrid, Alfaragua, 1986; *Retratos de ambigü*, Barcelona, Destino, 1989 (Premio Nadal 1989); *La forma de la noche*, Madrid, Alfaragua, 1994. **Narrativa Breve:** *El origen del mono*, Madrid, Akal, 1975; *Cuentos del origen del mono*, Barcelona, Destino, 1989; *Cuentos de la calles de la rúa*, Madrid, Edit. Popular, 1991. **Ensayo:** *Ensayo sobre las pugnas, heridas, capturas, expolios y desolaciones del viejo reino. En el que se apunta la reivindicación leonesa de León*, León, Celarayn, 1981, 1981; *Las cenizas del fénix*. Edición de Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez, José María Merino. Prólogo de Manuel Andújar, Diputación de León, 1985; *¡Ah, de la vida!*, Madrid, Mondadori, 1991. **Libros de viajes:** *Los caminos del Esla* (en colaboración con José María Merino), León, Everest, 1980; *El Transcantábrico*, Madrid, Penthalon, 1982.

Por exigencias del guión, aquí tenemos que atenernos a *El origen del mono*, a *Cuentos del origen del mono* y a *Cuentos de la Calle de la Rúa*.

El origen del mono vio la luz en una humilde edición de Akal, constaba de trece narraciones breves, y hoy es pieza de coleccionista e instrumento precioso para el estudio de la obra de Aparicio. ¿Por qué? Porque aquel libro, sometido por su autor a la prueba de una lectura inmisericorde, fue repudiado. El reciclaje cultural y la reescritura fueron tan profundos que, no hace mucho, me decía Aparicio por teléfono que aquella primera edición “ya no contaba” para él, “ni debía contar para nadie”, porque la obra auténtica y definitiva era *Cuentos del origen del mono* que consta de diez narraciones: ellas son todas las de Aparicio, puesto que las dos suyas integradas en *Cuentos de la Calle de la Rúa* están tomadas de aquí. Obra completa, pues: diez relatos o narraciones breves.

La compación entre aquel primer *El origen del mono* y estos *Cuentos del origen del mono* es sumamente ilustrativa, aun fijándonos tan sólo en los títulos de los relatos. Es lo que hago aquí:

El origen del mono (1975)	Cuentos del origen del mono (1989)
1.º "Un viaje umbilical"	"Holderoni, 'el italiano'" (3.º)
2.º "La ejecución"	Ø
3.º "El Gran Buitrago"	"El gran Buitrago" (7.º)
4.º "Los guerreros"	"Los guerreros" (2.º)
5.º "El augurio"	Ø
6.º "El origen del mono"	"El origen del mono" (6.º)
7.º "El presentimiento"	"El presentimiento" (5.º)
8.º "El último Mustazz"	Ø
9.º "La condena"	Ø
10.º "Los inmortales"	"Los inmortales" (1.º)
11.º "El humanista"	Ø
12.º "Milchtropfen"	"Milchtropfen" (8.º)
13.º "Igor y Madeleine"	"Igor y Madeleine" (9.º)
Ø	"El safari" (4.º)
Ø	"Orate fratres" (10.º)

De esta comparación de las dos ediciones se desprende, aparte la descalificación de la primera por parte del escritor, una serie de consideraciones que, en última instancia, son las que motivaron esa descalificación. Por ejemplo:

1.º) Un camino consciente del aprendizaje de escribir, concentrado y concretado en una reescritura y redistribución radicales, en cuyas profundidades de auténtica tala no puedo penetrar ahora. Aparicio ofrece, así, dos lecciones fundamentales que todo "escritor" debiera aprender y practicar: la humildad y la insatisfacción ante la propia obra, por una parte, y, por otra, la convicción, por experiencia y por evidencia, de que en todo discurso, pero especialísimamente en el discurso artístico-literario, la perfección se intenta siempre y cuando se logra, sólo se logra por los caminos de la herradura de la corrección incesante, de la supresión implacable, de la poda en tiempo y lugar oportunos, de la síntesis verbal acrisolada, en fin, de una impiedad textual inmunizada contra todo indicio de sentimentalismo narcisista.

2.º) En lógica y práctica consecuencia, una auscultación minuciosa, rígida y rigurosa del texto escrito, y su acuchillamiento y tajadura sin escrúpulos, es decir, cortar por lo sano lo enfermo, valiéndose del "estilo", entendido en el sentido estrictamente etimológico. ¿No hay un refrán que dice que "no hay mejor cirujano que el bien acuchillado"? Aparicio, a mi entender, cuando decidió ser escritor, lo decidió con todas las consecuencias, entre ellas la del "stilus castigatus", es decir, la de la pasión como elemento/fenómeno necesario para llegar al placer del texto; más: como elemento integrado en ese mismo placer. Se me antoja que parece decirnos: no existe placer textual sin pasión/dolor escritural.

3.º) De las dos anteriores, emerge otra consideración de insospechada importancia; ésta: la escritura textual-historia, discurso y tema-, sin perder

pie, firmemente apoyado en el mundo concreto -sea real o no- tomado como realidad asumible y asumida, adquiere un grado de generalización sensiblemente más elevado que marca una temperatura más intensa y amplia de universalidad. Con otras palabras, esto significa que la escritura textual se hace más literariamente literaria. No es parca ganancia, a fe. Doy por seguro que un lector, así avisado, puede “transformarse” en lector auténtico y, por ello, no sólo penetrar en la significación y en el sentido de los textos, sino también llegar al goce del placer de los textos mismos, hecho en virtud del cual se identifica más eficazmente con el narrador, fenómeno agudamente apetecido por el escritor por la sencilla razón de que, tal sólo de esta forma, los textos llegan a ser comunicación, cosa menos frecuente de lo que de ordinario se cree y se dice. No, la Literatura no es comunicación; pero el texto literario sí puede llegar a ser comunicación, de la forma dicha.

3. Esperando que lo dicho sea acogido por mi lector con la atención y retención que, según creo, merece, me permito hacerle partícipe de algunas pistas que me parecen de interés en la narrativa breve de Juan Aparicio:

a) He hablado de “oralidad” como fundamento del arte mismo de contar o narrar. En la obra de Aparicio la oralidad es evidente. Pero ocurre un curioso fenómeno, o, al menos, a mí me parece que ocurre. Es éste: la oralidad es más cristalina en los primeros relatos. Se trata de un fenómeno normal, si no se vigilan los mecanismos de la narración aunque se vigilen: la frescura e ingenuidad primeras se van marchitando, solidificando y endureciendo a medida que la escritura se depura. Y esto, aunque indudablemente es indicio de madurez, puede ir reduciendo los textos a silencio progresivo porque la escritura, de por sí, es silenciosa, callada -el texto “dice” pero no “habla”-, como Emilio Lledó muestra de forma admirable y para mí inconcusa en sus espléndidos libros. Este fenómeno -y recalamos, porque es imprescindible hacerlo, en el nivel pragmático- urge una actividad específica por parte del lector: la de lograr que el texto escrito rompa su silencio y que no sólo diga lo que “dice” y dirá de modo inquebrantable y definitivo de una vez y para siempre, sino que “hable”. Pero hacer hablar a un texto es tarea ardua porque consiste nada menos que en restituirlo a su originalidad primera, es decir, a su oralidad. Entiendo que mi lector entiende que “originalidad” y “oralidad” son términos (casi) sinónimos, por provenir ambos de *os, oris* que, en latín, quería decir “boca”. Si el lector de la narrativa de Aparicio es capaz de realizar adecuadamente esa operación, los textos se pondrán a hablar, es decir, la escritura, cuanto más depurada, más irá retroprogresando a la oralidad fundacionales, y ello, gracias al lector que, una vez más, demuestra ser co-creador de los textos.

b) Aparicio es dado a bautizar a sus personajes con nombres empedrados de semas intencionadamente significativos y, por consiguiente emblemáticos. Ejemplo eminente de esta sacramentalización bautismal es el de los *heterónimos*. Y, entre ellos, es clave el de Sabino Ordás, personaje creado por los tres mosqueteros de la escuela leonesa y al que, tras una operación brillantísima de búsqueda, encuentran, arrancado ya de su exilio

americano, en una taberna cercana a su casa de Ardón, a orillas del Astura. Don Sabino es un profesor, un sabio y, además, un maestro cuyas enseñanzas son acatadas por el simple hecho de la autoridad que se le atribuye. Como se ve, la tradición pitagórica y socrática, con toda su carga de entrañado respeto, renace de manera sugestiva y eficaz. Pero este fenómeno delata un talante narrativo concreto: el de la creación imaginaria. Don Sabino escribe artículos, y los artículos son recogidos y publicados en un libro (*Las cenizas del fénix*), y el libro es prologado con toda seriedad por Manuel Andújar. Como es lógico, en el libro de Ordás se recogen las ideas del triunvirato leonés -por tanto también las de Aparicio- sobre temas muy variados, entre los que no faltan el de la misma creación literaria ni el del arte de narrar. Sin la presencia -y el conocimiento de la presencia- de Sabino Ordás, la lectura de la obra de Aparicio queda al descubierto. Insisto: en un texto literario todo es ficcional, incluidos los personajes histórico-reales, los lugares, etc. que sean introducidos en él. Pues bien: en los textos de Aparicio, que son pura ficción, conviven seres reales y fantásticos en igualdad de condiciones, quiero decir, funcionando todos de acuerdo con una ley de máximos semánticos en la que son equiparados personajes reales y verdaderos, personajes verosímiles y personajes imaginarios, etc. Evidentemente, pues, la ficción (=la ficcionalidad) ampara a los heterónimos y, al ampararlos, los convierte en llave de contacto de un curioso mecanismo que funciona en la obra de Aparicio a pleno rendimiento: es el mecanismo de la *coartada*. Todo lo que Aparicio escribe, lo escribe Aparicio, pero es atribuido, en casos concretos y cuando así interesa, a Sabino Ordás.

Por supuesto, la coartada se extiende a otros aspectos de la actividad ficcionalizadora, por ejemplo, la infancia, la ciudad de León, Hispanoamérica, la ciencia-ficción, etc., etc. Todo es convertido en coartada inteligente: el espacio es trucado, camuflado, el tiempo es trucado, camuflado, etc. ¿Por qué? ¿Con qué finalidad?

c) El texto literario, más si es poético, nunca es unívoco. Todo texto, aun en el caso de tener una sola significación, tiene un sentido polivalente, es decir, varios sentidos. Pero la "obra" completa de un escritor gira inexorablemente sobre un eje, sobre el eje de una idea obsesiva a la que solemos llamar "tema". Ya lo dijo Malraux: "Toda gran novela no tiene más que un solo tema: el que preocupa al autor, lo sepa éste o no". Los grandes temas son pocos. Los buenos autores se distinguen unos de otros por la forma peculiar y personal de tratar alguno o algunos de esos temas que, con razón, llamamos "temas universales". Pues bien: el tema central, axial, de la obra narrativa de Aparicio es *el poder*, enfocado textualmente desde perspectivas muy diversas que van desde la diplomacia hasta la tiranía, pasando por la sumisión esclavista, la violencia, la guerra, la rebeldía, el intento de fabricar nuevos instrumentos de dominación, la falta de escrúpulos éticos en los comportamientos, etc., etc. En general, se puede afirmar que el poder es juzgado como algo negativo. El gran tema, por tanto, en su más universal y profunda consideración, es *la negatividad, el mal*. Pero irremediablemente manca, coja y tuerta. ¡Pero qué..., si hasta el mismísimo Pereira es entrevistado por el maestro de Ardón! Si esto se entiende, la capacidad ficcionalizadora de Aparicio

ocurre que, textualmente, juicio tan desolado y desolador es presentado en un ambiente literario en el que impera un "humor" desconcertante, con frecuencia sarcástico, que hace más negativa esa negatividad, al tiempo que posibilita una jovialidad que no espanta al lector, al revés. A mi entender, a la peculiar manera que Aparicio tiene de contar le vendría bien la etiqueta de *desparpajo narrativo*. Como es obligado, tal desparpajo está empapado de ironía y me inclina a pensar que Aparicio entiende la Literatura como un juego -y no hay cosas más comprometida y seria que el juego- que provoca tristeza, sonrisa, risa, carcajada... La obra de Aparicio -recordando yo ahora a Bajtin y su Rabelais- se conecta con el "risus pascalis", de tan rancio abolengo. No puede extrañarnos una confesión suya, ya mentada, según la cual escribe lo que le gusta leer. Perdón mi lector que no ejemplifique: estoy dando impresiones personales de mi lectura, señal de que a mí también me gusta leer lo que él escribe.

d) No hablaré de su estética. Me permito indicar que hay cosas muy interesantes y sabrosas sobre ella en *Las cenizas del fénix* y en el "Cul de sac", que es la última parte de *¡Ah, de la vida!*. De todos modos, y haciendo una excepción, aduzco una página -titulada "El mundo en una botella"- porque en ella funciona, de forma evidente, el mecanismo de los heterónimos, es decir, el mecanismo de la coartada. Dice así:

«Creo que fue Marcelo Dolfos, en los malogrados encuentros de la Universidad de Barquisimeto que organizó Sabino Ordás, el primero en apuntar aquella definición que el tiempo se encargaría de hacer tan célebre: "La novela es el arte de encerrar el mundo en una botella".

Fascinante frase que, como digo, nunca debió atribuirse al maestro de Ardón por la razón simple de que él jamás asignaría a la novela más carácter que el de mera tentativa, de algo capaz tan sólo de existir en ese reino sutil, secreto, fronterizo entre lo que es y no es, entre lo soñado y lo vivido. La novela para Ordás sería, en todo caso, un intento: el intento de encerrar el mundo en una botella.

Arte o intento, la frase evoca -y eso sí tiene importancia- la realización de una imposibilidad física, la ruptura de las leyes que gobiernan la Naturaleza; algo, pues, mágico, o más todavía, sobrenatural y que no obstante, practican a diario, entre otros, esos artesanos de querencias marineras que encierran majestuosos navíos en botellas de estrechísimo cuello.

La tarea, como es fácil suponer, requiere condiciones muy especiales: el tesón es, desde luego, obligado, mucho tesón; y también una pizca de locura. Y es que primero, como un previo acto de fe, es necesario creer que la botella es mucho más que una botella, que es un mar y que es un cielo. Y luego, ponerse manos a la obra. Entonces el velamen, aplastado, constreñido sobre la cubierta, apaisado verdaderamente como entre las hojas de un libro, penetra por la estrecha boca del vidrio.. luego, ya desde fuera, con el auxilio de finísimos y delicados instrumentos y el sostén de un pulso más que firme, aquellas páginas se abren y el foque, la mayor y la menor se

despliegan y mástiles y trinquetes se alzan y un temblor marinero, un viento que habla en el velamen, queda para siempre atrapado entre aquellas paredes de vidrio...

¿Es así como se hace una novela?

No sabría contestar. Y, aunque doctores hay, Marcelo Dolfos sigue en América y Sabino Ordás, el gran maestro de Ardón, ya no quiere estar."

CONCLUSIÓN

Hay que terminar. Ahora sí, de manera definitiva, aunque no se esté acabando la luz ni venga la noche. La haré de forma brevísima y esquemática:

1. Una vez escrito lo escrito, me reafirmo en la idea según la cual la narrativa breve de Antonio Pereira se ajusta perfectamente, borde a borde, al (sub)subgénero del *cuento*, y la de Juan Pedro Aparicio al de la *novela corta*.

2. Los títulos de los libros son un síntoma esclarecedor y confirmador. Sabido es que los títulos no son estrictamente necesarios, pueden ser diferentes de los que son, incluso pueden no existir. Pero, si existen, ya no son indiferentes: por algo son ellos y no otros. Me decía hace tiempo Pereira, al pedirle yo un título para una intervención suya, que le gustaría que se imprimiera ésta: "Versos y cuentos en las tabernas del Noroeste". *Cuentos*. Acierto pleno. En el caso de Aparicio yo camino con más cautela. Ello es debido al silencio de la escritura, a la obsesión monotemática y a la imaginación ficcionalizadora, cosas de las que he escrito más arriba. Para mi gusto, *Cuentos del origen del mono* es un libro que debiera de haberse titulado "*Historias del origen del mono*".

3. ¿Por qué esta diferenciación? Por lo siguiente: es notorio que, a niveles crítico-lectores, en todo texto "realista" deben ser considerados tres realismos: uno, el realismo "real", otro, el realismo que el escritor practica en el texto (aun en el caso de que diga que está imitando, mimetizando, la realidad real); y otro, el realismo que el lector va creando sobre el realismo textual. Sobre este tema ha escrito un excelente libro el Prof. Darío Villanueva. Pues bien: el realismo del lector es un realismo "intencional", tan real -es decir, tan poco real"- como los dos anteriores y que es el mismo que el produce, co-crea, por medio y a través de la lectura. Las obras de Pereira -los *cuentos* de Pereira- son objetos textuales adecuadísimos para que, sin estridencias ni dificultades extrañas, el realismo "intencional" del lector se desarrolle de modo eficaz. El caso de Aparicio es diferente. Ello, porque la omnificcionalidad imaginaria lo desborda todo. Por eso, en los *cuentos* de Pereira la "oralidad" se mantiene de forma incuestionada; en las *novelas cortas* de Aparicio, la "oralidad" es el proceso de un giro a través de la escritura. De todos modos, en ambos subsiste esa "oralidad" y en ambos existe esa ficcionalidad. Todo es cuestión de grado.

4. De ahí, la importancia reconocida de los dos, pero peculiar en cada uno, en cuanto escritores leoneses. En la obra de Pereira, la unión entre

tradición y renovación es una coyunda suave pero resistente. Aparicio arranca ya de lo nuevo, pero preserva e incrementa el arte y la técnica de narrar, de contar, tradicional. Ambos figuran activamente en el escaño del *Filandón* leonés, al calor de la lumbre y mientras fuera tira el frío. "Contar". La literatura es entonces juego, entretenimiento, información, noticia, compañía, plenitud del ocio, medio de conocimiento, modo eficazísimo de soñar despiertos sobre las plumas del viento, paz, estímulo de solidaridad comunitaria... Nada extraño, pues, resulta que la Literatura leonesa tenga importancia y "cuente" en el campo más amplio de la Literatura española escrita en castellano.