

## La frontera entre géneros en la ficción hiperbreve de Antonio Pereira

### Genre boundaries in Antonio Pereira's flash-fiction



Raquel DE LA VARGA LLAMAZARES  
Universidad de León / Fundación Antonio Pereira  
[r.delavargallamazares@gmail.com](mailto:r.delavargallamazares@gmail.com)  
ID ORCID <http://orcid.org/0000-0001-8952-4457>

**Microtextualidades**  
Revista Internacional de  
microrrelato y minificción

*Directora*  
**Ana Calvo Revilla**

*Editor adjunto*  
**Ángel Arias Urrutia**

Artículo recibido:  
**Septiembre 2018**  
Artículo aceptado:  
**Noviembre 2018**

Número 5 pp. 106-115  
DOI:  
<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n5a7>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo  
licencia Creative Commons:  
Reconocimiento-No Comercial-  
Sin Derivadas  
Licencia Internacional  
CC-BY-NC-ND

#### RESUMEN

Algunos de los microrrelatos de Antonio Pereira aparecen antologizados y citados en diversas antologías de microrrelato español del siglo XX, pese a no superar en número dentro de su producción la docena. La falta de consenso por parte de la crítica pone de manifiesto la dificultad a la hora de definir y delimitar su ficción hiperbreve. En el presente trabajo se pretenden abordar diferentes problemáticas en torno a sus microrrelatos, como la no diferenciación genérica a la hora de ubicarlos y publicarlos en el conjunto de su obra, la equiparación entre la extensión y los rasgos formales y temáticos con los cuentos, y la adaptación de un mismo texto con ligeras modificaciones a la poesía o al cuento.

**PALABRAS CLAVE:** anécdota, Antonio Pereira, cuento, ficción hiperbreve, poesía.

#### ABSTRACT

Some of Antonio Pereira's flash-fictions are published and are mentioned in multiple Spanish flash-fiction anthologies of the 20th century, although he barely wrote a dozen. The lack of agreement from the critics lays bare the difficulty at the moment of defining and delimiting his flash-fictions. This present work's goal is to tackle different problems related to his flash-fictions, such as the lack of generic differentiation when it comes to locating and publishing them in his work as a whole, the equation between extension, formal and thematic features with his tales, and the adaptation of a very same text with slight modifications compared to poetry or tale.

**KEYWORDS:** anecdote, Antonio Pereira, tale, flash-fiction, poetry.

## 1 Hacia la delimitación de un corpus<sup>1</sup>

Aunque publicó tres novelas —*Un sitio para Soledad* (1970), *La costa de los fuegos tardíos* (1975) y *País de los Losadas* (1978)—, varios poemarios en editoriales como Plaza&Janés o Calambur y cultivó activamente el género periodístico durante varios años en el diario *La Vanguardia*, Antonio Pereira es principalmente conocido por sus relatos breves. En 1967 vio la luz su primer libro de cuentos, *Una ventana a la carretera*, con el que ganó el Premio Leopoldo Alas, iniciando una larga trayectoria que le ha llevado a convertirse en uno de los autores indiscutibles del cuento español contemporáneo.

En la actualidad, y de una forma similar al caso de Luis Mateo Díez, es relativamente fácil encontrar el nombre de Antonio Pereira en antologías de microrrelato en español del siglo XX<sup>2</sup>, pese a que el corpus de textos hiperbreves dentro de su producción no pase de la veintena. Aunque destaque sobre todo por la escritura de relato breve aparecen de forma casi excepcional textos que consideramos como microrrelatos.

El primero de ellos, “Una novela brasileña”, forma parte de *Los brazos de la i griega*, publicado en 1982. La excepcionalidad del hecho es algo que se debe valorar con la perspectiva del tiempo: su originalidad reside en que, más allá de la época en la que se publicó, se trata de un texto hiperbreve que aparece exento en medio de un libro de cuentos, sin explicación alguna. No será hasta nueve años después hasta que aparezcan nuevos microrrelatos, esta vez nada menos que siete, de igual manera insertos en un libro de cuentos, *Picassos en el desván* (1991). De nuevo, siete años más tarde en *Relatos sin fronteras* (1998) aparece otro microrrelato entre cuentos, “Sesenta y cuatro caballos”. Ya del año 2000, merece la pena fijarse en el último de los *Cuentos de la Cábila*, titulado “El reconocimiento”, con una extensión de tres párrafos. Para finalizar el corpus, los últimos microrrelatos que publicó forman parte de *La divisa en la torre* (2007), cuyo número es difícil de determinar, como comentaremos más adelante. En total, el corpus de lo que podríamos considerar como microrrelatos puros oscila en torno a la docena, aunque exista a mayores un número indeterminado de casos problemáticos.

Es indudable que Antonio Pereira conoció a la perfección ese supuesto nuevo género del que por los años 90 empezaba a proliferar en colecciones, y de hecho criticó la idea de las antologías como una especie de “abuso”, ya que en sus propias palabras es “algo que yo sólo concibo como un entreverado de piezas más largas, ya que un libro sólo de ese tipo de relatos sería un poco cargante” (Pereira en Rodríguez 1999: 572). El tiempo parece no haberle dado la razón, ya que en los últimos años esta tendencia es cada vez mayor, sobre todo gracias al auge de editoriales especializadas como Páginas de Espuma o Menoscuarto. Pero como señala José Enrique Martínez “el caso de Antonio Pereira no es el mismo, a mi parecer, que el de Merino, Aparicio, Díez y otros autores de cuentos mínimos que proyectaron y escribieron libros compuestos únicamente por microrrelatos” y añade: “No creo que Pereira haya tenido la intención previa de escribir microrrelatos [...] ha querido escribir cuentos que tienen sus exigencias de mayor a menor extensión”. (Martínez 2006: 3)

En las palabras de José Enrique Martínez se encuentra una clave a tener en cuenta: la cuentística de Antonio Pereira ha tendido cada vez más hacia un adelgazamiento expresivo, que con el paso de los años ha tenido como consecuencia que la extensión media de los textos gire en torno a la página y media o las dos páginas. E independientemente de algo tan variable como la extensión, dependiente de la tipografía de las ediciones, el discurso ha tendido paralelamente

<sup>1</sup> La presente investigación se ha desarrollado gracias al programa de Ayudas de Doctorado de la Universidad de León.

<sup>2</sup> Los principales son *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos* (2010, edición de Fernando Valls), *Mundos Mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea* (2007, edición de Teresa Gómez Trueba); *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos* (1998, edición de José Luis González), y *Por favor, sea breve 2. Antología de Microrrelatos* (2009, edición de Clara Obligado).

hacia una concentración mucho mayor y hacia la elipsis, de tal manera que la mayoría de los rasgos formales y temáticos que definen al microrrelato como la brevedad, concisión, elipsis, argumento *in media res*, finales sorprendentes o el humor son también algunos de los rasgos que definen la cuentística de Pereira. No obstante, si consideramos como los rasgos definitorios del microrrelato (Álamo Felices 2010: 174) narratividad, ficcionalidad y brevedad extensional la separación entre lo que consideramos cuento y lo que consideramos microrrelato es en gran parte de los casos<sup>3</sup> evidente, pero en otros se generan dudas que siguen sin resolverse.

En el presente trabajo se pretende ahondar en cómo el hibridismo genérico, en tanto es y ha sido problemático a la hora de definir el microrrelato, funciona de manera pareja en la obra de Antonio Pereira. Como se adelantaba, pese al breve corpus de textos hiperbreves que posee este autor, alguno de ellos forma parte de numerosas antologías de microrrelato español en las últimas décadas del siglo XX o es objeto de análisis en tesis doctorales sobre la misma cuestión<sup>4</sup>, mientras que un número semejante al de los considerados indudablemente como microrrelatos están en un lugar fronterizo entre géneros.

A continuación se tratará más a fondo la hibridación genérica en su vertiente diacrónica y analizaremos esa problemática dentro de la obra pereriana, deteniéndonos en los casos que podrían generar problemas de clasificación.

## 2 Hibridación genérica

La hibridación genérica fue uno de los rasgos inherentes a las ficciones hiperbreves durante el período de su consolidación, entre Modernismo y Vanguardias:

Los autores tienden a borrar límites entre lo ficcional y lo no ficcional, entre lo narrativo, lo filosófico y lo lírico, aúnan lo popular y lo culto y combinan la seriedad y el humor. Se recupera el interés por formas exóticas como los haikai o los antiguos relatos orientales, por las formas simples sistematizadas por André Jolles en 1930 —caso, leyenda, saga, mito, adivinanza, sentencia, recuerdo, cuento y chiste—, por otros géneros antiguos y medievales, populares y cultos, como la parábola, el apólogo o la fábula, y por articulaciones de textos como el bestiario, la miscelánea o el almanaque. (Bustamante 2012, 134)

El hibridismo se ha mantenido vigente como un rasgo inseparable del microrrelato, hasta el punto de que para muchos especialistas se trata de un rasgo definitorio del género. Sin embargo, la brevedad que le ha llevado a acortar la distancia con otros géneros supone un problema en muchos casos, puesto que pone en entredicho su supuesta narratividad. Basilio Pujante lo ejemplifica en su tesis (2013, 245-246) con casos recientes que ilustran esta cuestión, como el de Juan Armando Epple, que en *Con tinta sangre* (2004) incluye tres textos en verso, al igual que Orlando Romano con su “Diálogo poético amoroso” en *Cápsulas mínimas* (2008).

El género microficcional tiene puntos en común con la poesía que son indudables y que en un caso como el de Antonio Pereira no solo han sido señalados por la crítica en numerosas ocasiones, sino que el autor ha hablado del tema en alguna ocasión señalando esta relación directa, tomando elementos de la poesía a la hora de cultivar el microrrelato.

La brevedad que caracteriza al poema y al microrrelato conlleva en ambos casos que la elección del lenguaje sea decisiva, ya que las palabras “adquieren una carga semántica mayor que en los géneros más largos”. (Pujante 2003, 65-66)

David Lagmanovich, uno de los principales estudiosos y cultivadores del género, en un artículo (2008) analiza los puntos en común y las diferencias, afirmando que en algunos casos lo

<sup>3</sup> En los textos hiperbreves que forman parte de *Picassos en el desván* (1991) estos rasgos se perciben con claridad frente a otros, algo que se abordará más adelante.

<sup>4</sup> Basilio Pujante Cascales no lo incluye en su corpus de análisis por una cuestión cronológica, pero lo trata como un ejemplo más en varios epígrafes, al igual que Leticia Bustamante Valbuena que sí lo incluye como objeto de estudio y lo analiza de acuerdo a la temática del culturalismo, común en el microrrelato de las tres últimas décadas.

único que separa a ambas tipologías es la disposición tipográfica y señalando como elemento común el inicio de ambos así como los títulos. Pujante Cascales coincide con Lagmanovich (2003, 66) en su concepto de “morosidad”, ya que la recepción de ambos géneros es similar al requerir del lector una mayor atención en la lectura por su brevedad.

Lo más problemático llega cuando el acercamiento del microrrelato al género lírico se refleja en el poema en prosa, manifestación intergenérica que aparece también inserta entre microrrelatos y que puede suscitar dudas de si hay o no narratividad. Indudablemente, dentro del género lírico es el poema en prosa el antecedente del que más independencia puede tener el microrrelato y, después del cuento, el género con el que tiene más relación. Los *Pequeños poemas en prosa* (1869) de Charles Baudelaire y *Gaspard de la nuit* (1842) de Aloisius Bertrand son el germen del poema en prosa como se desarrolló posteriormente, y con el que el microrrelato mantiene concomitancias tales como la brevedad y la narratividad que algunos críticos como Epple (2008) han señalado como su antecedente más directo. Lagmanovich, Irene Andrés-Suárez y Carlos Jiménez Arribas siguen viendo como diferencia fundamental el diferente objetivo de un poema y el de un texto narrativo.

Por supuesto, el hibridismo no solo se da con la poesía, ya que el teatro o el periodismo son otros géneros que generan ríos de tinta en situaciones limítrofes, además de la problemática ya clásica con el cuento. La postura que defiende su dependencia del cuento literario está liderada por el teórico y escritor David Roas, explicitada en su artículo “El microrrelato y la teoría de los géneros” (2008). Para él, los rasgos definitorios del microrrelato —temática, hibridismo, forma— serían en esencia los mismos que los del cuento. Apoya la idea de la autonomía frente al supuesto fragmentarismo del microrrelato y defiende de igual manera que la sustancia narrativa es indispensable para su definición, así como que es la estructura discursiva y no la extensión lo decisivo a la hora de considerarlo independiente o no. Otros especialistas como Antonio Planells o Ródenas de Moya tampoco ven una clara independencia del microrrelato frente al cuento.

“Creemos que el microrrelato, o microcuento, deriva del cuento, pero no es un subtipo de éste ni tampoco lo sustituye”, es la opinión de Lagmanovich (2006: 34), seguida de otros teóricos como Irene Andrés-Suárez, Fernando Valls y Basilio Pujante Cascales, algunos de los principales estudiosos del microrrelato en el panorama nacional.

Creadores como Andrés Neuman y Lagmanovich han apoyado la idea cada vez más indiscutible de que el microrrelato no se define por su extensión sino por su estructura. Mientras en el cuento encontramos partes bien diferenciadas (planteamiento-nudo-clímax-desenlace), en el microrrelato todo se unifica y se convierte en desenlace. “La estructura —y no la extensión— es, por lo tanto, el factor fundamental que distingue a los microcuentos” (Neuman 2000: 139). “La belleza de un microrrelato consiste en percibir que los ejemplares de este género no son abreviatura de nada, sino construcciones absolutamente autónomas que imponen su presencia en virtud de una estructura que aspira a la perfección” (Lagmanovich 2006, 41).

La extensión es otro tema peliagudo, ya que aún no hay consenso entre autores sobre cómo cuantificar sus límites. Ya tradicional y frecuente es la postura de Irene Andrés-Suárez y Violeta Rojo que dice que el microrrelato debe tener la extensión máxima de una página impresa para así lograr la “unidad de impresión” en el lector, al tener el texto frente a frente de un solo vistazo. Podría ser una unidad operativa, pero el hecho de que la disposición tipográfica es algo que varía lo convierte en algo subjetivo.

Otras unidades de medida útiles son la palabra y el número de líneas, que van desde seis hasta veinticinco y sobre las que, por supuesto, tampoco hay consenso. Lagmanovich hace otra propuesta llamativa, que consiste en medir un microrrelato en comparación con textos canónicos: nunca menos que “El dinosaurio” ni más que “Continuidad de los parques”. José María Merino y Basilio Pujante defienden la extensión de dos páginas como extensión máxima. Volveremos a tratar esta problemática más adelante ejemplificada en los textos de Pereira.

## 2.1 Microrrelato y poesía

Sobre la íntima relación entre microrrelato y poesía pereriana, José Enrique Martínez impartió en 2006 una conferencia más tarde publicada dentro del volumen *Voces del Noroeste* (2010) en la que analizaba varios de los textos de su producción que sin duda se deben considerar como auténticos microrrelatos —“La violinista”, “El escalatorres”, “La esquila” y “Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos”, todos ellos publicados originariamente en *Picassos en el Desván* (1991)— y que son el mejor ejemplo de la relación tan próxima que se da entre algunos microrrelatos y el poema en prosa. Una relación que, por otra parte, siempre se ha querido ver entre toda la obra narrativa y poética de Pereira, además de en los propios orígenes del microrrelato, como ya adelantábamos. Él mismo hacía la siguiente reflexión:

Al tiempo que componía y publicaba mis poemas, cultivé la narrativa breve. El cuento literario tiene mucha afinidad con el poema y, además, en mi poesía —soy devoto del Romancero— no es difícil encontrar ingredientes narrativos. Por otra parte, la disciplina del verso me proporcionó recursos impagables para el relato: economía verbal, renuncia a los meandros y digresiones, poder de sugerencia de las palabras. (Pereira 2006: 358)

Aunque la mayor relación que podemos encontrar entre su producción poética y narrativa se basa principalmente en el adelgazamiento y la depuración cada vez mayor de los textos, en los microrrelatos anteriormente citados el autor es plenamente consciente del hibridismo latente que los caracteriza. Y de forma premeditada en *Meteoros*, antología publicada en 2006 que recoge la mayor parte de su obra poética y otros textos breves, reconoce en el epílogo: “el lector de mi poesía, si también lo es o ha sido de mis cuentos, encontrará en *Viva voz* cuatro [sic] textos que habiendo visto la luz como microrrelatos, valen, a mi juicio, como poemas. Me ha parecido un experimento jugoso...” (2006, 360).

Tomaremos como ejemplo paradigmático el microrrelato “La violinista” (Pereira 2006, 301) y su reelaboración como poema en prosa, prácticamente idéntico en los cuatro casos. Este proceso se basa en la eliminación de los elementos narrativos contextuales y referenciales, sobre todo en los inicios, de tal manera que el lector queda sumido en un ambiente de indeterminación. Como señala José Enrique Martínez al respecto, se produce “un deslizamiento de lo inmediato a lo imaginario, con un final también abierto, no conclusivo, susceptible de desarrollos posibles, pero no consignados”. (2006, 7) Merece la pena reproducir literalmente las modificaciones en el texto íntegro:

La violinista<sup>5</sup>

[A veces viene a la provincia la Sinfónica de Bratislava o una lejanía así.

Es una novedad, pero no toda la novedad está en la música.]

Esa chica del violín que en la orquesta está lánguida de melena y a lo mejor se llama María o Claudia, educada para la vibración casi celeste, trémolos, pizzicatos, a esa mujer vestida de raso ni se le ocurre que en la sala hay ojos codiciosos de hombres que la apartan a ella del conjunto e imaginan juegos de amor para sus manos, dedos.

Del análisis del proceso de poetización de estos microrrelatos se observa en todos los casos que, tras eliminarse los elementos espaciales y referenciales, ganan en universalidad. Sin embargo, la clave está en que tanto en su primera versión como despojados de esos elementos, siguen pudiendo considerarse y leerse como auténticos microrrelatos, ya que ambas versiones están en prosa, cuentan una historia y poseen esfericidad.

<sup>5</sup> El texto íntegro es la primera versión, aparecida en *Picassos en el desván* (1991). Lo que se encuentra dentro del paréntesis es lo que se suprime en la segunda versión presente en *Meteoros* (2006).

Curiosamente, Pereira incluye dentro de la misma sección en *Meteoros* otro texto que, como en los casos anteriores, vio la luz por primera vez en *Picassos en el desván* (1991) que cumple con todos los requisitos para ser considerado microrrelato<sup>6</sup> titulado “The End”. Sin embargo, en esa coda anteriormente reproducida en la que el autor habla del experimento jugoso que ha realizado convirtiendo cuatro microrrelatos en poemas en prosa, deja fuera a “The End”, texto que sí ha convertido en poema hasta sus últimas consecuencias. Quizá por su disposición en verso y no como poema en prosa José Enrique Martínez no lo incluyó en su análisis, pero es el único caso en el que, sin apenas variaciones formales y solamente debido a la supresión transita con naturalidad gracias a leves modificaciones de la narratividad de un género al lirismo del otro.

## 2.2. Cuento y microrrelato

Volviendo a la problemática genérica, esta vez por su relación con el género del cuento, nos detendremos en los límites del microrrelato, un tema aún conflictivo.

Aunque tomemos como válida, por ejemplo, la extensión propuesta por José María Merino de dos páginas límite, la mayoría de los cuentos de *La divisa en la torre* o la última pieza que compone *los Cuentos de la Cábila* (Pereira, 2000, 731) estarían por debajo de esa medida. En concreto, merece la pena fijarnos en esta última colección de relatos citada, a la que podríamos considerar como ciclo de cuentos, y que está formada por una serie de textos autobiográficos centrados en la infancia y adolescencia del autor en el barrio de la Cábila, en Villafranca del Bierzo:

El reconocimiento

A un chico de la Cábila que llegó a literato lo hicieron Hijo Predilecto cuando era mayor y le blanqueaba la barba.

Una noche pasaba el puente con un convecino que no tenía diploma honorífico y pensó que si un ventarrón los tirara al río, el predilecto sería el primero que salvarían.

La injusticia se le hacía insoportable, pero lo alivió el recuerdo de que, en todo el barrio, él era el único que no había aprendido a nadar.

Se hace necesario aludir aquí a términos como cotextualidad, ya que en los ciclos de novelas, poemarios o ciclos de cuentos así como en libros de microrrelatos es lógico que los textos se relacionen unos con otros y que existan elementos comunes que se repitan. Así, aunque cada microrrelato o cuento se pueda leer de forma exenta y tenga un sentido completo, en cierto modo, al integrarse dentro de una estructura superior como es la obra literaria de la que forma parte pierde parte de su autonomía.

La mayor parte de elementos narrativos que aparecen en “El reconocimiento”—ese último texto a modo de epílogo de los *Cuentos de la Cábila*—, como personajes, narrador, espacio y argumento son comunes al resto de cuentos que componen el volumen. La individualidad y autonomía de este texto es, por lo tanto, muy cuestionable, ya que su relación cotextual acarrea la imposibilidad de comprenderlo en todos sus planos de significación, a no ser que se haya leído el resto de la obra, careciendo de pleno sentido de forma exenta.

Existen argumentos como la extensión, para considerarlo como microrrelato, pero de igual manera es evidente su dependencia con el cuento, de tal manera que tanto Pilar Celma

---

<sup>6</sup> Es evidente la escasez de estudios sobre el tema, ceñida a la citada conferencia del profesor José Enrique Martínez y al epígrafe correspondiente de la tesis de María Rodríguez, ambos sin publicar, por lo que merece la pena señalar que el primero de ellos omite este texto y que la segunda lo considera sin vacilación ninguna como microrrelato.

Valero (2016) como Árida Ares (2017) en sus estudios sobre los *Cuentos de la Cábila* al referirse a él lo hacen como relato o cuento, pero nunca como microrrelato.

Sobre cómo la extensión no resulta esencial a la hora de determinar la diferencia entre géneros, hay un caso aún más evidente en los estudios sobre la obra pereriana. María Rosell en su artículo “Autobiografías mínimas: la invención del yo en una página” (2009), abordando el tema del autobiografismo en la última obra de Pereira, *La divisa en la torre*, lo hace hablando de forma general de “microcuentos, prolongados entre una o varias páginas” (2009, 496). La extensión de los mismos va desde los dos que ocupan menos de una cara (y que a nuestro juicio se deberían considerar como microrrelatos, aunque no por su extensión sino por su disposición discursiva y su estructura) a otros de cuatro o cinco páginas. Aunque la gran mayoría están articuladas en torno al autobiografismo, las diferencias temáticas y técnicas son tales que la diferenciación de alguno de ellos entre la categoría de cuento o microrrelato se vuelve compleja.

El más breve, titulado “Sacramento Santo” (Pereira, 2007, 153), se relaciona con la metaficción y la temática literaria, el tema más presente en su ficción hiperbreve y con una considerable relevancia en toda su obra<sup>7</sup>. Este caso sirve como ejemplo paradigmático de la indeterminación genérica y temática en la última obra publicada en vida por Pereira, en la que la extensión de unos y otros textos es igual de dispar que la utilización de narradores, o se encuentra a medio camino entre la metaficción lingüística, el chiste y la anécdota, en tanto que el tema tratado es sobre teoría lingüística, exigiendo un lector partícipe, y que a la vez incorpora un juego de palabras:

#### **Sacramento Santo**

En un pueblo de la Mancha oímos una copla que debería resultar obscena, y no, y esto tenía caviloso a mi amigo el lingüista de semióticas y campos semánticos. Descubrió al fin que es una simple palabra la que desactiva cualquier procacidad en el texto:

Sácala, marido, que la quiero ver.

¡Dios te la bendiga!, vuélvela a meter.

La palabra marido.

### **2.3. Microrrelato y anécdota**

Sobre los textos que conforman *La divisa en la torre*, se debe atender, como adelantábamos, a la problemática que trae consigo su definición. Si exceptuamos los tres o cuatro que podemos incluir genéricamente dentro del microrrelato (“Seis palabras, cuatro pesetas”, “Sacramento Santo”, “Pastoral” y “Postal en Ibiza”) así como “El secreto del cisne” y “La divisa en la torre”, que estarían dentro del cuento, el resto poseen características que los vinculan con el microrrelato como la breve extensión, pero más aún con otros géneros limítrofes o antecedentes clásicos del mismo, especialmente la anécdota.

Teóricos como Pilar Tejero Alfageme han visto en la anécdota clásica el antecedente directo del microrrelato (2002), y aunque desde luego podamos relacionar al género con otras manifestaciones literarias como el poema en prosa, cada uno de esos capítulos problemáticos de la obra tienen una semejanza con la anécdota de la Antigüedad y los Siglos de Oro, además con la tendencia y esquema narrativo de muchos microrrelatos que parten de la anécdota durante la primera mitad del siglo XX durante su consolidación.

---

<sup>7</sup> Gran parte de su teoría poética y estética se puede localizar en sus cuentos, ya que la metaficción y los temas literarios tienen una gran presencia a lo largo de toda su obra. Además de los propios juegos y reflexiones metaficionales, es frecuente encontrar como personajes principales a escritores, editores, y personalidades del mundo literario a través de los que plasma su teoría sobre la creación literaria.

El autobiografismo tiene en estos cuentecillos una relevancia vital, ya que en todos ellos el narrador, identificado en todo momento con Antonio Pereira, cuenta anécdotas y pasajes de su vida que podrían ser perfectamente asumidos como reales. Este juego con el lector, omnipresente en su obra, alcanza en este momento su punto más álgido. Sabemos de algunos hechos que pudieron ser ciertos, pero nos da detalles que inclinan la balanza hacia la anécdota inventada en la mayoría de los casos planteados en este volumen a través del narrador.

Es inevitable asociar esta estrategia con la anécdota, sobre todo la de la Antigüedad, ya que, tomando la definición de Pilar Tejero Alfageme sobre esta, la anécdota sería “un relato breve —por lo general transmitido oralmente— que cuenta un caso curioso, sucedido a una persona conocida —reyes, ministros, filósofos, científicos, militares— y que por su ingenioso desenlace es digno de ser recordado.” (2001: 714) Añade además que, el objetivo último es el de inmortalizar algo o a alguien que merece ser recordado.

Cada uno de los cuentos citados anteriormente de *La divisa en la torre* se centran en una persona conocida de la cultura o la política reciente —Serrano Súñer, Borges, Vicente Aleixandre, Camilo José Cela, y toda una serie de políticos, editores, escritores y personalidades de la cultura leonesa o nacional—. El esquema narrativo de cada uno de ellos es muy similar: el narrador en primera persona, asociado con Antonio Pereira, nos cuenta anécdotas personales vividas con alguien como, por ejemplo, Cela visitando los mesones de Villafranca y armando alguno de los escándalos por los que es conocido. A través de anécdotas en apariencia sencillas y sin importancia acaba retratando y resaltando lo mejor o lo peor de sus personalidades, de ahí que algunos textos signifiquen un cuestionamiento de determinadas ideologías o comportamientos (por ejemplo a la dictadura argentina o a Serrano Súñer) y que otros sean auténticos homenajes de la nobleza de espíritu de otros escritores como Juan Carlos Mestre, Victoriano Cremer o el fundador del Diario de León, Filemón de la Cuesta.

### 3 Conclusión

La proximidad para con la anécdota o el caso hispanoamericano de *La divisa en la torre* es un ejemplo más de la problemática ubicación genérica de alguno de los textos hiperbreves de Antonio Pereira.

La problemática de la extensión es vital a la hora de incluir unos y otros textos en categorías, hasta el punto de que esto no ocurre solo con los microrrelatos, sino que entre unos y otros cuentos hay diferencias tanto en la disposición discursiva como en la extensión que ya han llevado a algunos estudiosos de la obra como González Boixo o Ángeles Encinar a apuntar una posible diferenciación entre cuento y relato. La capacidad de concisión y la brevedad extrema que se acentúan con el paso de las décadas en su producción convierten a los casos anteriormente citados en ejemplos de una problemática inherente al género del microrrelato.

Como ya hemos visto, ocurre lo mismo con la hibridación genérica, algo con lo que el autor juega de forma premeditada y lleva al extremo en su última publicación inédita en vida, hasta el punto de reconocer en público que no creía mucho en el corsé de los géneros literarios ya que, como chico de la Cábila y a la vez ciudadano cosmopolita, sin grupo literario, movimiento al que adscribirse ni etiqueta justa que lo defina, prefirió estar en el limbo de los casos únicos e irrepetibles, cerca de la frontera.

### 4 Referencias bibliográficas

Álamo Felices, Francisco. “El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas”. *Revista Signa*. 19 (2010): 161-180.

- Andrés-Suárez, Irene. "El microrrelato: caracterización y limitación de género". *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Ed. Teresa Gómez Trueba. Gijón: Cátedra Miguel Delibes-Libros del Pexe, 2008. 11-39.
- Ares, Álida. *Acercamiento al lenguaje narrativo de los cuentos de Antonio Pereira*. Universidad de León: Fundación Antonio Pereira, 2017.
- Bustamante Valbuena, Leticia. *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)*. Tesis doctoral: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1029/1/TESIS188-120702.pdf>, 2012. Fecha de acceso: 30 de junio de 2018.
- Celma Valero, Pilar. *Realidad y ficción en "Cuentos de la Cábila"*. Universidad de León: Fundación Antonio Pereira, 2016.
- Epple, Juan Armando. "Orígenes de la minificción". *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 123-136.
- Epple, Juan Armando. *Con tinta sangre*. Santiago de Chile: Mosquito Editores, 1999.
- Gómez Trueba, Teresa, ed. *Mundos Mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes-Libros del Pexe, 2007.
- González, José Luis, ed. *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.
- Hernández Valcárcel, Carmen. *El cuento español en los siglos de oro. II El siglo XVII*. Murcia: Universidad, 2002.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Lagmanovich, David. "Microrrelato y poemas". *La pluma y el bisturí. Actas del 1º encuentro nacional de microficción*. Ed. Sandra Bianchi. Buenos Aires: Catálogos. 2008, 151-165.
- Martínez, José Enrique. "Microrrelatos y poesía. El caso de Antonio Pereira." Conferencia. <http://cabila.unileon.es:8383/greenstone3/library/collection/producci/document/HASH01c648f14bc04fd164e5ae8d>. Fecha de acceso: 30 de junio de 2018.
- Martínez, José Enrique. *Voces del noroeste. Capítulos de literatura berciana*. León: Eolas, 2010.
- Neuman, Andrés. "Epílogo-Manifiesto: las mínimas palabras (acerca del microcuento)". *El que espera*. Barcelona: Anagrama, 2000. 137-144.
- Pereira, Antonio. *Los brazos de la i griega*. Gijón: Noega, 1982.
- Pereira, Antonio. *Picassos en el desván*. Madrid: Mondadori, 1991.
- Pereira, Antonio. *Relatos sin fronteras*. Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura, 1998.
- Pereira, Antonio. *Me gusta contar*. Barcelona: Mario Muchnik, 1999.
- Pereira, Antonio. *Cuentos de la Cábila*. Edilesa: León, 2000.
- Pereira, Antonio. *Meteoros. Poesía, 1962-2006*. Madrid: Calambur, 2006.
- Pereira, Antonio. *La divisa en la torre*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- Pereira, Antonio. *Todos los cuentos*. Siruela: Madrid, 2012.
- Obligado, Clara, ed. *Por favor sea breve 2. Antología de microrrelatos*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- Pujante Cascales, Basilio. *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. Tesis doctoral: <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/36177/1/Tesis%20Basilio%20Pujante.pdf>. Fecha de acceso: 30 de junio de 2018.
- Roas, David. "El microrrelato y la teoría de los géneros". *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Ed. Irene Andres Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto, 2008. 47-76.
- Romano, Orlando. *Cápsulas mínimas. Relatos hiperbreves*. Morón: Macedonia, 2008.

- Rosell, María. “Autobiografías mínimas: la invención del yo en una página”. *Narrativas de la postmodernidad. Del cuento al microrrelato*. Ed. Salvador Montesa. Málaga: Aedile, 2009. 471-482.
- Tejero Alfageme, Pilar. “Anécdota y microrrelato: ¿dos géneros literarios?”. *El cuento en la década de los 90*. Eds. Francisco Gutiérrez Carbajo y José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros, 2001. 713-728.
- Tejero Alfageme, Pilar. “El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la Antigüedad clásica”. *Quimera: Revista de literatura*. Nº 211-212. Barcelona, 2002. 13-19.
- Rodríguez García, María. *La narrativa de Antonio Pereira*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2004.
- Valls, Fernando, ed. *Velas al viento. Los microrrelatos de La nave de los locos*. Granada: Cuadernos del Vigía, 2010.