

Juan Pedro Aparicio y la búsqueda
de un nuevo espacio narrativo:
del cuento al microrrelato

MARÍA PILAR CELMA VALERO
Universidad de Valladolid

TEORÍA Y ANÁLISIS DE
LOS DISCURSOS LITERARIOS

Estudios en homenaje
al profesor Ricardo Senabre Sempere

S E P A R A T A



Ediciones Universidad
Salamanca

Juan Pedro Aparicio y la búsqueda de un nuevo espacio narrativo: del cuento al microrrelato

MARÍA PILAR CELMA VALERO

Universidad de Valladolid

JUAN PEDRO APARICIO SE INICIÓ en la literatura con un libro de cuentos *El origen del mono y otros relatos*, publicado en 1975. Exceptuando la segunda edición de este libro, *Cuentos del origen del mono*, de 1989, en la que hace algunas modificaciones (elimina algunos relatos, incluye dos nuevos y hace algunas correcciones de estilo), parecía haber abandonado totalmente este género en favor de la novela. Esta evidencia le permitió afirmar a Asunción Castro, en el más completo estudio sobre la narrativa del autor:

La práctica del cuento constituyó para Juan Pedro Aparicio un espacio de aprendizaje en su carrera literaria y que a medida que se fue consolidando su oficio, se encontró más cómodo en los márgenes de la novela larga y abandonó el cuento prácticamente por completo, con la única excepción de cumplir con encargos puntuales (2002: 48).

Sin embargo, en 2005, treinta años después de su estreno literario, Juan Pedro Aparicio sorprende con un nuevo libro de relatos, *La vida en blanco*. El título, aunque parece prestado del primer relato, va mucho más allá pues responde al contenido general y, en cierto modo, a la poética del autor. En la nota preliminar, titulada «Regreso al cuento», Aparicio explica que el título remite a su propia vida o a lo que él siente que es la vida. Para Juan Pedro Aparicio vida y literatura discurren paralelas: el ser humano, como el escritor, ha de escribir su propia vida sobre la página en blanco de la existencia. Pero la *página en blanco* no es simplemente una metáfora, porque él piensa y siente que la literatura enriquece e intensifica la vida. Así, estos cuentos suenan a vida propia, personal y literaria, y a Vida, con mayúscula, porque encierran una concepción vital. El libro es como un microcosmos del propio autor y, a través de él, —evocando las palabras de Fray Luis de León— un «mundo abreviado».

Los relatos reunidos en este libro recorren toda la trayectoria literaria de su autor, desde sus inicios en los años 60-70, con el cuento titulado «El humanista» perteneciente a su primer libro, hasta febrero de 2005, en que se cierra el libro, con la inclusión de cuatro cuentos inéditos. Sus orígenes literarios están también marcados por la dedicatoria del libro, «A Sabino Ordax, el maestro y el amigo», dedicatoria que, dado el contenido del libro, no parece ser una simple ofrenda a la memoria. Aquel intelectual español, recuperado del exilio en la etapa de la transición, que causó gran expectación con sus artículos en el diario *Pueblo*, sigue vivo, porque vivos siguen la amistad y el sueño literario que le dieron vida y quizá también porque sigue viva la necesidad de un agitador de conciencias cuando el sueño democrático ha devenido en conformismo y apatía.

Los cuentos de *La vida en blanco* recorren también la biografía personal de Juan Pedro Aparicio: su niñez, con los ecos de los cuentos oídos (los filandones) y con el descubrimiento del amor y del sexo; la adolescencia, con sus inseguridades; los grandes ideales sociopolíticos de la juventud; la desilusión por la relajación de esos ideales, con el acomodo a la nueva situación política... Resulta significativo que todos los cuentos, excepto cinco, están narrados en primera persona. La excepción se explica fácilmente en tres de dichos cuentos en los que el protagonista resulta muerto o él es el asesino. Otro de ellos es un relato policíaco (género que suele imponer un narrador externo), que tiene como protagonista al inspector Malo, ya conocido por otras novelas del autor. Y el quinto es el microrrelato que cierra el libro y que abre el camino hacia nuevos espacios narrativos. En uno de los cuentos narrados en primera persona, «Relato de estación», se declara explícitamente: «Pero la historia, según se ve, no es mía, aunque, para trasladarla al papel, he sentido la necesidad de ponerla en primera persona, acaso porque el anhelo, que es su motor, durante algún tiempo alentó también mis fantasías» (2005: 119-120). Es evidente que no hemos de identificar siempre ese narrador, en 1.^a persona, con el autor. Pero si el narrador recurre a la primera persona como procedimiento ficcional es porque siempre se impone la mirada «admirada» del autor ante el mundo. Esa es quizá una característica fundamental de estos relatos: la capacidad de asombro. En la «Nota» inicial nos ha dado Aparicio dos pistas sobre sus cuentos: rehúye «del género en aquello que tiene de fórmula», pero no renuncia a lo fantástico, porque «Lo fantástico es las más de las veces un subrayado metafórico de la realidad» (2005: 8). A menudo, cuando contemplamos u oímos una anécdota sorprendente, decimos que la realidad supera a la fantasía: las ficciones de Juan Pedro Aparicio consiguen darnos esa sensación de realidad, aunque estén cargadas de elementos fantásticos, porque ellos contribuyen a que la realidad aparezca intensificada y enriquecida.

Reflejo de la ya larga trayectoria literaria es también la variedad genérica de esta colección. *La vida en blanco* se va llenando de cuentos memorialistas —«Miedo al lobo»—, cuentos fantásticos —«Cigüeñas en la catedral»—, cuentos simbólicos —«Sefanías el tinajero»—, cuentos policíacos —«Malo en el Bernabeu»—, etc. Reflejo todos ellos de la variedad de su narrativa mayor.

Esto nos lleva a detenernos brevemente en el tema del género, el cuento. La inicial «Nota del autor» aparece con el título de «Regreso al cuento». Lo explica Juan Pedro en relación a su trayectoria literaria: se inició en el cuento, pero luego lo abandonó en favor de la novela. Sólo circunstancialmente y, casi siempre por compromiso, volvió a escribir cuentos. De forma que *La vida en blanco* supone el

regreso a ese género. Nuevamente tensión entre origen y presente absoluto, entre tradición y rabiosa actualidad.

El cuento es el género más tradicional. Agotado por su costumbrismo y exceso de didactismo, el cuento ha tenido un auge sorprendente a lo largo de todo el siglo xx, y muy especialmente, en sus últimas décadas (Díaz y González 2002), quizá porque se aviene muy bien con el ritmo de vida actual: las prisas imponen una lectura breve, rápida, selectiva, y una visión fragmentaria de la realidad.

Los cuentos de Juan Pedro han mantenido el equilibrio entre tradición y originalidad. No podemos hablar de que sus cuentos sean tradicionales, porque se han despojado, en efecto, de las fórmulas y del didactismo. Pero se han nutrido de fuentes tradicionales (los filandones) y han establecido un diálogo intertextual con otros textos literarios: así por ejemplo, en «Cigüeñas en la catedral», la levitación de la catedral leonesa recuerda la de Castroforte de Baralla, en *La saga fuga de J.B.* de Torrente Ballester; la cabeza decapitada, aún pensante, de «Jaque mate» remite al mejor realismo mágico de la narrativa hispanoamericana. En «El gol de Castañeta», se localiza la acción de la siguiente manera: «El supuesto lance ocurrió en un lugar de la Mancha de cuyo nombre nunca nadie ha querido acordarse» (2005: 42). El sustrato cervantino no se limita a una frase fácilmente identificable. Claramente cervantino es, en «Santa Bárbara bendita», el fuerte contraste entre lo imaginado (que produce emoción y ennoblecimiento) y lo real, que resulta trivial y decepcionante: el joven idealista que, al oír cada amanecer un gran estrépito en la calle, azuzada su imaginación por el amigo comprometido, cree oír el camión de los mineros que van cantando su himno, cuando lo que realmente oye es «un motocarro cargado de jaulas metálicas con botellas de leche» (2005: 38). Y cervantina es la atracción por personajes extraordinarios: unos, rodeados por un halo de misterio y marcados por la muerte, como «La gata» o el reo de «Tener razón»; otros abocados a la acción frenética, movidos por sus sueños, como el Sergio Blanco Blanco, que se nos describe así en «La vida en blanco»: «...joven ceñoso y tan pálido como una cuartilla en blanco. Y es el caso que quería oscurecerla con premura, escribir en ella una densa biografía, algo que le compensara por su grandeza de los límites menguados con que parecía presentarse su vida» (2005: 15) La tipología del personaje resulta tan quijotesca que el narrador tiene que decir dos párrafos más adelante: «Advertiré enseguida que Sergio no era un loco» (2005: 16).

El diálogo intertextual supera la simple fidelidad a la tradición porque es, a la vez, un rasgo de máxima modernidad. Juan Pedro Aparicio no utiliza referencias literarias vertidas en el clásico concepto de *imitación*, sino que lo hace en un enriquecedor diálogo creativo: las modifica, las critica, las parodia, las recrea... Ahí está el verdadero equilibrio entre tradición y originalidad. Y llegamos al fondo de la cuestión: estos relatos están marcados por la enorme personalidad del autor y teñidos de modernidad. Me atrevería a decir que algunos son también representativos de la llamada postmodernidad. Dije al principio que *La vida en blanco* no sólo remitía a la vida del autor, sino a la VIDA, porque encerraba una concepción vital. De su lectura se deriva una actitud no dogmática, escéptica y autocrítica, que halla en el humor y la ironía su mejor instrumento. Despertados ya del sueño democrático de los últimos años del franquismo y de la transición, las cosas no aparecen tan claras, los límites no están tan definidos. No es sólo desilusión, por la tendencia acomodaticia de todos los que vivieron exaltados aquellos ideales; es

que el afianzamiento de las libertades permite también la necesaria autocrítica. Y ésta trae el relativismo, la pluralidad, la tolerancia, el cuestionamiento absoluto.

Hay en estos cuentos un fondo ético de principios casi incuestionables, pero estos principios son muy pocos: el primero, el derecho a la vida (la muerte es siempre una sinrazón —«La gata», «Amor platónico»— y más cuando de un «ajusticiamiento» se trata —«Tener razón», «Jaque mate»—). El segundo, la reivindicación de la imaginación —y con ella de la literatura—, como «una mirada intensificada de la realidad» (Aparicio 1994: 4). El último, que los abarca a todos, el respeto a la diversidad y al libre pensamiento.

Esta actitud relativista y antidogmática —tan propia de la postmodernidad— queda muy bien reflejada en «Juicio final», donde unos amigos juegan a juzgar a un compañero de su niñez, fallecido en ese momento, y cuando todos están dispuestos a condenarle al infierno por sus abusos y su bravuconería, uno de ellos cuenta una anécdota con la que introduce la «duda razonable» y, en la votación final, se le declara no culpable. Lo sobresaliente del caso no es sólo que al introducirse esa «duda razonable», se imponga la inseguridad sobre la certeza inicial, y que la duda siempre favorezca al «acusado». Lo verdaderamente sorprendente es que en la anécdota relatada, el chico juzgado no hace nada, ni se entera de que otro ser lo está contemplando: es la mirada ajena la que es capaz de iluminar la realidad y abrirla a nuevas percepciones.

Quizá el más claro indicio de antidogmatismo, indefinición y aun contradicción se concreta en el microrrelato final, titulado «Dimisión»:

Hubo un día en que el último hombre que todavía creía dejó de creer, y Dios, decepcionado, se desvaneció en el éter y borró toda huella de Sí, como si jamás hubiera existido (2005: 179).

Este microrrelato, que cierra *La vida en blanco*, abre la narrativa de Juan Pedro Aparicio a nuevos espacios de creación. Por ello, conviene que nos detengamos un instante en él. Este texto cumple, no obstante, su brevedad, las condiciones fundamentales del relato: hay una historia o narración de un suceso —marcada por los tiempos verbales en pasado—, que se desarrolla en un tiempo —aunque sea caracterizado por la indefinición tan propia de los cuentos tradicionales— y en un espacio —o quizás dos, el mundo y el éter—. Existe un narrador, distanciado (en tercera persona) y omnisciente. Hay dos personajes, que adquieren la categoría de protagonistas. Se da una progresión dramática y una cierta tensión entre los personajes. La anécdota encierra un tema, casi se podría decir que una tesis: —igual que la literatura intensifica la vida— la imaginación crea el ser. ¿Qué falta? ¿Qué distingue este texto de los otros cuentos que forman *La vida en blanco*? Falta la caracterización de los personajes, las descripciones que maten espacios y momentos, la proliferación anecdótica... En suma, la brevedad y la concisión inciden en lo sustancial, en detrimento de lo accidental, y el narrador cobra un protagonismo especial porque, más allá de la breve historia, lo que prevalece es el tema, es decir, una visión personalísima de una cuestión universal.

Como he dicho, «Dimisión» abre la narrativa de Juan Pedro Aparicio a nuevos ámbitos narrativos. En 2006 aparece *La mitad del diablo*, libro formado todo él por microrrelatos. El siglo XXI se ha estrenado con un cierto auge de libros dedicados a este género, si no nuevo, sí actual y vigoroso (Lagmanovich 2005, Gómez Trueba

2007). Relatos muy breves ha habido siempre, pero es en las últimas décadas del siglo xx cuando el microrrelato se constituye como tal género, con un número considerable de obras dedicadas sólo a él, con un gran éxito de público y con un cierto número de críticos que lo reconocen como un fenómeno especial. Se ha dicho que la causa del éxito es que la ligereza de estos textos va muy bien con el ritmo de vida que llevamos, casi frenético: Irene Andres-Suárez considera que «hemos entrado de lleno en lo que se viene llamando la era de la brevedad, fundamentada en el espíritu de la condensación, que afecta a distintas disciplinas y actividades» (2007: 14). Pero para el escritor la brevedad no equivale a rapidez en la escritura y, en mi opinión, también el lector necesita algo de calma para captar bien el fondo de la cuestión. El autor, en su busca de la esencialidad, se sirve de la elipsis y el lector debe llenar con su reflexión esas ausencias. Por ejemplo, hay muchos textos cuya interpretación depende de la base cultural del lector, pues es el juego de la intertextualidad lo que les da su sentido final. Lo que sí me parece evidente es que este género se aviene muy bien con ciertos rasgos de la postmodernidad: el relativismo, el perspectivismo, la desintegración del yo, o al menos, la inseguridad, la actitud deconstruccionista, la ironía, etc.

Para poder hablar de microrrelato deben darse unas condiciones: el texto ha de ser breve (máximo una página o página y media), conciso (prescinde de todo lo no esencial para lo que el lenguaje ha de ser connotativo), ha de tener narratividad y cierto transcurso temporal; en cambio, el espacio, aunque existe, puede estar menos definido, así como los personajes, de los que a veces carecemos de cualquier nota descriptiva, hasta del nombre. Y, por supuesto, debe tener carácter literario.

La mitad del diablo es una obra de microrrelatos. Juan Pedro Aparicio habla en su introducción de que estos textos son «ejercicios de literatura cuántica», en paralelo a la «física cuántica o de los cuerpos diminutos» (2006: 9). He dicho que *La mitad del diablo* es un libro de microrrelatos, no una simple suma de ellos. La unidad del libro es conceptual, estructural, temática, ideológica y estilística. Conceptual por la propia ideación del libro como tal, por la idea que tiene el autor de la literatura, en general, y de este género en concreto; a los rasgos que definen el microrrelato, en el caso de los de Juan Pedro, habría que añadir, el ingenio y su consecuencia directa: la capacidad de sorprender al lector; y, por supuesto, el humor. El libro tiene unidad estructural por la disposición de los textos, distribuidos de mayor extensión a menor, desde el primero, con 39 líneas, hasta el último, formado por una sola palabra —«Yo»—, a la que da sentido el título, «Luis XIV». La unidad estilística viene determinada por un lenguaje rico, connotativo, sin ninguna concesión a lo superfluo, y marcado también por la ironía y los abundantes juegos de palabras. La unidad temática y el fondo ideológico que la sustenta requieren una mayor explicación.

Hemos dicho que el anterior libro de cuentos de Aparicio, *La vida en blanco*, era una especie de microcosmos del propio autor. La clave en *La mitad del diablo* es que ese mundo personal se expande y, aunque parezca una paradoja, estos textos mínimos reflejan no sólo el mundo, la vida, sino también el submundo, el supramundo, otros mundos posibles, otros mundos o tiempos que existieron, etc. Un detalle que corrobora esta afirmación: mientras que la mayoría de los cuentos de *La vida en blanco* estaban escritos en primera persona, y reflejaban una cierta trayectoria vital del propio autor, aquí son sólo seis los narrados en primera persona y ese yo nunca se podría identificar con el autor. Lo biográfico da paso a lo

universal, aunque encarnado siempre en personajes concretos. Claro está que no desaparece la huella personal del autor, pero se esconde y sólo se reconstruye en la concepción ideológica que aflora de la lectura total del libro.

El mundo que podríamos llamar «humano» abarca los temas universales del amor y de la muerte. Este último se podría decir que es casi obsesivo. La muerte es contemplada desde un punto de vista natural, que no rehúye su aspecto más descarnado. Pero quizá lo que más se repite es la muerte violenta, la provocada por el absurdo de las guerras o por la injusticia de revoluciones populares o por el abuso de poder de las instituciones públicas, que creen que una idea vale más que un hombre: así asistimos a vidas arrancadas a la fuerza por la Inquisición, por la Revolución francesa, por el enfrentamiento en la Guerra Civil española o por la persistencia de la pena de muerte. No obstante, Juan Pedro Aparicio consigue vencer el riesgo del tremendismo gracias al sentido del humor, como se ve en el titulado «Lógica» (2006: 120). El tema del amor es visto también con ironía en «Polvo enamorado», en que los tradicionales eros y thanatos se funden, con un guiño intertextual:

POLVO ENAMORADO

No les habían dejado mantener relaciones. Y el único día en que viajaban juntos murieron en accidente. Los incineraron. A la salida del funeral hubo una fuerte discusión entre las familias. Las ánforas saltaron de las manos, cayeron al suelo, se derramaron las cenizas y ya no hubo forma de saber cuáles eran las de uno y cuáles las de otra. (2006: 133).

El otro tema humano muy presente es el de la literatura, que Juan Pedro contempla también con ironía, afrontando el planteamiento más trascendente de ella: la pervivencia más allá del tiempo y de la muerte:

EL RECONOCIMIENTO

Eladio Ponga se comprometió a entregar su alma al Diablo si éste le hacía el mejor escritor de todos los tiempos. Ponga fue autor de varias obras, pero sólo una alcanzó relativa fama: *La sima de Alcaraván*. Cuando llegó la hora de acompañar al Diablo, Eladio Ponga se quejó. «¿Cómo te atreves? –dijo– Si no has hecho de mí el mejor escritor del mundo». «Lo eres, pero nadie lo reconoce –replicó el Diablo–. ¿O crees que en tiempos de Cervantes alguien le dijo a él tal cosa?». (2006: 117).

Por debajo del mundo humano, está el ultramundo: el submundo del diablo, de los ángeles caídos y de los condenados en el infierno y, paralelo a él, un supramundo, el de Dios y los ángeles. El Dios tradicional aparece casi finiquitado, como se ve en «Los gusanos» (2006: 108) y, en cambio, emergen las nuevas teorías físicas y también la existencia de otros mundos posibles, cuyos habitantes llegan a visitar la tierra, como se relata en «Humo» (2006: 114). Pero el ultramundo halla su razón de ser en relación al mundo humano. El diablo se va de vacaciones y los ángeles se enamoran: claro que esa humanización tiene sus inconvenientes:

EN LA RIQUEZA Y EN LA POBREZA

El Arcángel Nataniel se había enamorado de una criatura humana. Hicieron el amor y Dios les condenó a vivir en matrimonio (2006: 156).

Los pocos ejemplos, que la limitada extensión de este artículo permiten, sirven para comprobar la disminución del tamaño de los textos conforme avanza el libro e insistir en su unidad estructural. Reproduzco los tres últimos:

EL SUEÑO

Murió y no supo que había despertado de un sueño.

LA SOSPECHA

Los zapatos del sepulturero olían raro.

LUIS XIV

YO. (2006: 161-163).

Ello nos lleva a plantear la cuestión de si la elipsis llevada al extremo permite todavía hablar de relato, aunque sea bajo la consideración de *micro*. «El sueño» sí parece cumplir las condiciones más relevantes: hay un narrador omnisciente, un protagonista –aunque sea anónimo y, quizás por ello, adquiera una categoría universal–, una acción, un tema que invita a la reflexión... Sería dudosa la cuestión del transcurso temporal: la frase implica una relación consecutiva entre los dos verbos, pero esa relación y, por tanto, el transcurso temporal, los capta el lector –que participa activamente de la reflexión del narrador–, no el protagonista, cuyo acto de morir es instantáneo. Del mismo modo, la implícita referencia intertextual a *La vida es sueño*, de Calderón, es un guiño al lector.

Más cuestionable sería la consideración de *relato* para «La sospecha», en que más que de acción habría que hablar de una situación: no hay narración, sino descripción; se trata de un efecto captado por un sentido. Aquí aun más claramente es el título el que abre el texto a posibles interpretaciones que será el lector el que las realice. Sin el título, el lector no se plantearía el porqué de esa situación.

Y todavía mucho más dudoso respecto a su consideración de relato parecería el caso del texto que cierra el libro, puesto que ni siquiera hay una forma verbal que sugiera la más mínima acción. En este caso, el título es un elemento esencial al relato, imprescindible. El propio Aparicio proclama «la relevancia del título que no sólo distingue sino que guarda una relación dialéctica con el texto» (2006: 9) y aduce precisamente el caso de «Luis XIV». Nuevamente será el lector, con su acervo cultural y su capacidad recreadora, quien dé sentido al texto.

Puede, pues, concluirse que los microrrelatos, en general, y, en particular los de Juan Pedro Aparicio en *La mitad del diablo*, van dirigidos a un tipo de lector activo, con cierto nivel cultural y con un gusto especial por el ingenio. Se trata de un lector que quiere disfrutar de la lectura, descifrando las pistas que el autor le tiende, aportando su parte de interpretación; un lector que aprecia y comparte el perspectivismo y, seguramente, esos principios incuestionables que el autor plantea.

Y acabo volviendo a la cuestión de la unidad conceptual del libro. Aunque con constantes elipsis, en *La mitad del diablo* hay una reinterpretación, desde una mirada muy moderna, del mundo trascendente (Dios, los ángeles, el demonio), de la creación, de unos cuantos episodios de la historia humana que son suficientes para simbolizar la sinrazón, el abuso de poder; la vanidad, y, desde luego, del mundo actual, que «iluminado» por nuevos dioses, como la ciencia, no ha resuelto los problemas eternos: el del sentido de la vida y la muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉS-SUÁREZ, I., 2007, «El microrrelato: caracterización y limitación del género», en Gómez Trueba, M. T., (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón: Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Peixe, 11-39.
- APARICIO, Juan Pedro, 2005, *La vida en blanco*, Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- 2006, *La mitad del diablo*, Madrid: Páginas de espuma.
- y otros, 1994, «Encuentro de narradores leoneses», *Insula* 572-73, 4.
- CASTRO Díez, A., 2002, *La narrativa de Juan Pedro Aparicio*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- DÍAZ NAVARRO, E. y GONZÁLEZ, J. R., 2002, *El cuento español en el siglo xx*, Madrid: Alianza.
- GÓMEZ TRUEBA, M. T., (ed.) 2007, *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón: Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Peixe.
- LAGMANOVICH, D., 2005, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia: Menoscuarto Ediciones.