

NUEVOS ESPACIOS EN LA NARRATIVA DE JUAN PEDRO APARICIO*

María Pilar Celma Valero
Universidad de Valladolid

Entre los muchos escritores actuales que se han visto tentados por la viveza del microrrelato ocupan un lugar muy especial los leoneses Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino¹. Ellos han marcado en la narrativa española actual una línea de recuperación del placer de contar, aprendido al calor de los filandones, aquellas reuniones nocturnas en las que se contaban historias que despertaban la admiración, la curiosidad y el miedo de los niños. El ritmo pausado de aquellas veladas ha sido sustituido por el agitado ritmo de vida en la actualidad, pero, afortunadamente, ha prevalecido el gusto por relatar historias, aunque sea marcadas por la rapidez, el signo de los tiempos².

* Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación "Espacios reales y espacios imaginarios en la narrativa castellana y leonesa reciente (1980-2006)", financiado por la Junta de Castilla y León (Referencia VA074A07).

1. Vid. Irene Andres-Suárez, "La estética de la brevedad. Tres clásicos del microrrelato: Luis Mateo Díez, José María Merino y Juan Pedro Aparicio", *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 5 (2007), págs. 153-175.

2. Se ha puesto en relación el éxito de los microrrelatos con ese ritmo precipitado de la vida actual. Según Irene Andres-Suárez "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", Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008.

El placer de oír contar se transformó en placer por contar y Juan Pedro Aparicio hizo sus primeros escarceos literarios en el terreno del cuento, que pudo constituir para él, “un espacio de aprendizaje en su carrera literaria”, como afirma Asunción Castro³. En 1975 se dio a conocer con la publicación de *El origen del mono y otros relatos*, pero parece que el aprendizaje se fraguó pronto pues enseguida abandonó este género en favor de la novela y –si exceptuamos una segunda edición de ese libro en 1989–, estuvo 30 años sin publicar ningún libro de cuentos, hasta que en 2005 apareció *La vida en blanco*, libro en cierta medida recopilatorio de su trayectoria vital y literaria⁴. Según testimonio del propio autor, para su primer libro de cuentos, descartó algunos por su brevedad y mantuvo el titulado “El presentimiento”, de menos de cien palabras, que luego ha sido muy reeditado en muestrarios diversos de microrrelatos. Es consciente, pues, de que no prestó en aquel momento la debida atención a una modalidad narrativa de éxito creciente. Así pues, los microrrelatos están presentes en los orígenes mismos de la escritura de Juan Pedro Aparicio. Y en su regreso al cuento, su escritura se abre a un nuevo ámbito narrativo en que, a juzgar por los resultados, Juan Pedro Aparicio parece sentirse muy cómodo. En efecto, en 2006 el escritor publica un libro dedicado exclusivamente a los relatos brevísimos, con el título de *La mitad del diablo*; y en septiembre de 2008, aparece otro libro paralelo, *El juego del diábol*⁵.

No voy a detenerme en una disquisición sobre la nomenclatura apropiada o sobre la naturaleza del microrrelato en relación a la teoría de los géneros, puesto que hoy se dispone ya de una amplia biblio-

3. Asunción Castro Díez, *La narrativa de Juan Pedro Aparicio*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha. 2002, pág. 48.

4. Puede verse al respecto mi artículo, “Juan Pedro Aparicio y la búsqueda de un nuevo espacio narrativo: del cuento al microrrelato”, en *Homenaje a Ricardo Senabre*, Universidad de Extremadura-Universidad de Salamanca, 2009, págs. 77-84.

5. Madrid, Páginas de espuma, 2006 y 2008, respectivamente. Para evitar confusiones, en las citas utilizaré la abreviatura MD, para *La mitad del diablo*, y JD, para *El juego del diábol*.

grafía sobre cuestiones teóricas⁶; pero sí debo dedicar unas líneas a la postura de Juan Pedro Aparicio respecto a esta cuestión. Ya en el prólogo a *La mitad del diablo* se refiere a los textos que integran el libro como “relatos cuánticos”, tomando prestado el nombre de la física cuántica o de los cuerpos diminutos. Como esta, los relatos cuánticos se rigen también por unas leyes específicas, que son “la elipsis y la invención, en la que el humor suele estar muy presente” (MD, 8). También *El juego del diábolo* está precedido de un “Prólogo cuántico”, en el que el autor incide nuevamente en el sentido de sus textos y nos da una clave de lectura al explicarnos que “en ellos lo que no está a la vista pesa mucho más que lo que está. A veces se trata del eco de un mito, otras de una leyenda, en ocasiones se alude a personajes históricos, a clásicos de la literatura, incluso a cómics o a lugares comunes de nuestra literatura” (JD, 8). Además, explica que, como en la física cuántica, donde los cuerpos diminutos se rigen por reglas diferentes, los minicuentos también se rigen por leyes distintas, en este caso la elipsis, y esto en paralelo a nuestra vida, que no es sino “breve intervalo entre dos eternidades” (JD, 8).

El título de ambas obras es también explicado por el autor en los correspondientes prólogos. El primero, *La mitad del diablo*, responde al número de textos que en un principio se planteaba hacer el autor, 333 (o sea, la mitad de 666, el número del diablo). Pero, como él mismo explica, cada texto requiere un esfuerzo de adaptación a la materia por parte del lector y ese número era demasiado elevado, con lo que se impuso una selección hasta reducirlos a los 138 publicados. El sentido del título del segundo libro es aún más claro: *diavolo* significa en italiano ‘diablo’, con lo que la relación con el libro anterior es evidente. Por otra parte, el diábolo es un juguete con la forma de dos conos unidos en su parte más estrecha, que debe mantenerse en movimiento y hacer piruetas con él, utilizando un cordel en cuyos

6. Remito a dos libros colectivos, que afrontan el microrrelato desde diversas perspectivas: María Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Gijón, Cátedra Miguel Delibes-Llibros del Peixe, 2007 y el citado de Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas, (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*.

extremos hay dos varillas que son las que se agarran con las manos. Entre el libro primero y este segundo forman un diábolo, pues en aquel la extensión de los textos iba de mayor a menor y en este, de menor a mayor. Queda claro, pues, el carácter complementario de ambos libros. Le parece el diábolo a Aparicio un juego "diabólico", por su dificultad. Afortunadamente él juega con la palabra y no con el cordel, pero el carácter lúdico del libro queda patente desde el principio.

Ninguno de estos libros puede ser considerado como una simple suma de microrrelatos, sino que cada uno de ellos tiene unidad conceptual, estructural, temática, ideológica y estilística. Lo más evidente es lo relativo a la unidad estructural pues, como he anticipado, en *La mitad del diablo* los textos están ordenados de mayor a menor extensión, desde las 39 líneas del primero, "El cielo", hasta la sola palabra que constituye el último "Yo" —al que da sentido el título, "Luis XIV"—. En *El juego del diábolo*, por el contrario, la extensión de los textos va de menor extensión, el primero, de una sola línea, al mayor, aunque esta progresión se interrumpe en tres ocasiones, como luego veremos, mediante un "juego" metaliterario. La unidad conceptual viene marcada por la propia ideación del libro como tal, por la concepción general del autor respecto a la literatura y respecto a este género en particular: a los rasgos generales que definen el microrrelato⁷, en el caso de los "relatos cuánticos" de Juan Pedro Aparicio, habría que añadir como componentes fundamentales el ingenio y su consecuencia directa, la capacidad de sorprender al lector —siempre con participación activa—. La unidad estilística está marcada por la elipsis, que conlleva un lenguaje rico, connotativo, sin concesión alguna a lo superfluo, y marcado también por la ironía y los abundantes juegos de palabras. La unidad temática de ambos libros quedará enseguida en evidencia, al analizar el contenido de los mismos.

7. Puede verse un repaso de ellos en Irene Andres-Suárez, "El microrrelato: caracterización y limitación del género", en María Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos...*, op. cit., págs. 11-39. Y un interesante análisis de los distintos componentes del microrrelato en relación al cuento en David Roas, "El microrrelato y la teoría de los géneros", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad...* op. cit., págs. 47-76.

He aludido antes al paralelismo que establece el propio Juan Pedro Aparicio, en el prólogo a *El juego del diábolo*, entre los “relatos cuánticos”, que se rigen por leyes específicas –en especial le elipsis–, y nuestra vida, que no es sino “breve intervalo entre dos eternidades” (JD, 8). Esta declaración conlleva algunos matices que pueden constituirse en interesantes vías de acceso a estas obras: por una parte, la vida como eje temático, que no ignora, no obstante, su carácter relativo, siempre en relación con el tiempo, con un ignoto *antes* y con un constatado *después*, la muerte. Por otra parte, la contemplación de la vida en su relación a lo que no es vida indica un punto de vista poco habitual, un perspectivismo enriquecedor y fecundo, que concita el ejercicio de la imaginación. Y esa vida que es “breve intervalo entre dos eternidades” está en relación directa y recíproca con la literatura: vida y muerte, instante y eternidad, realidad e imaginación, criatura y creación..., son las dualidades que constituyen la base de los relatos cuánticos de Juan Pedro Aparicio.

La mirada del autor en *La mitad del diablo* parece abarcar la creación entera y en ella no pueden faltar ni Dios, ni los ángeles, ni el diablo. Pero el tratamiento de estos entes dista mucho de la visión tradicional. Recreado ahora el supramundo por la imaginación del autor, todos ellos parecen estar hechos a imagen y semejanza del hombre y sometidos a los mismos peligros y convulsiones del mundo moderno. Así, en “Los gusanos”, una mente infantil piensa que los planetas y las galaxias son como los gusanos que devoran al mismo Dios, “muy descoyuntado y descompuesto ya, tras el *big bang*” (MD, 108). El diablo, para sembrar el mal en el mundo, concede la reencarnación a algunos condenados –por cierto, que las profesiones más elegidas por los condenados reencarnados son las de político, poeta y esposa de poeta– (MD, 96). Se cuestiona que los ángeles de la guarda hagan bien su trabajo –el cambio de perspectiva respecto a la visión tradicional es evidente–, pues permiten que un pecador se extravíe (“Lógica”, MD, 120). Los ángeles participan de los sentimientos humanos y caen igualmente en tentaciones, con las mismas ventajas y los mismos inconvenientes que los hombres:

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

Junto a esta visión remozada del ultramundo, emergen las nuevas teorías físicas —el *big bang*, por ejemplo— y también la existencia de otros mundos posibles, cuyos habitantes llegan a visitar la tierra, como se relata en “Humo” (MD, 114).

Descendidos al ámbito humano, resulta curioso que el tema más frecuente en *La mitad del diablo* no es el amor, sino la muerte. La mayor parte de los relatos están marcados por la muerte. Puede ser esta natural o accidental, pero, con mayor frecuencia irrumpe la muerte violenta: 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 en el mundo actual. Así pues, una visión crítica recorre el libro, censurando el poder abusivo (“El condenado”, MD, 47) y, aunque el humor está siempre presente y quita dramatismo al tema de la muerte, tras la lectura del libro queda un cierto regusto amargo. El tema del amor no se libra tampoco de su relación con la muerte y, en “Polvo enamorado”, 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. La ánfora 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 (MD, 133).

En paralelo a la Creación divina está la creación literaria, el otro gran tema del libro, contemplado también en su envés irónico. Juan Pedro Aparicio aborda el tema desde distintos enfoques: uno, la autonomía de los personajes respecto a su autor, que parecen tener vida independiente: en “El compromiso”, un personaje femenino se

enamora del escritor y le pide que se comprometa, pero él, asustado, se vuelve atrás y se pone a escribir otra novela. En "Tomar partido", los personajes desheredados y harapientos se rebelan y boicotean una conferencia de su creador. Otro tema es la vanagloria y la búsqueda del triunfo a cualquier precio, como puede verse en "La ovación más grande", en que el Nobel de Literatura renuncia una vez más a sus principios en favor del triunfo. Relacionado con el éxito está la ambición máxima del escritor, la pervivencia de la obra más allá del tiempo y de la muerte, contemplada también desde la ironía:

EL RECONOCIMIENTO

Eladio Ponga se comprometió a entregar su alma al Diablo si este le hacía el mejor escritor de todos los tiempos. Ponga fue autor de varias obras, pero solo 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?" (MD, 117).

Este rápido repaso al contenido de *La mitad del diablo* permite verificar la unidad temática del libro, así como un cierto fondo ideológico que recorre todas sus páginas: en *La mitad del diablo* hay una reinterpretación, desde una mirada muy moderna, del mundo trascendente (Dios, los ángeles, el demonio); de las limitaciones y las miserias del hombre como tal —al margen del tiempo y del espacio concretos—; de algunos episodios de la historia humana, unos pocos, pero 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 de la muerte.

Pero la unidad ideológica de *La mitad del diablo* viene marcada sobre todo por la actitud relativista y perspectivista que deriva de la lectura total del libro, como ha podido verse ya en las alusiones a los titulados "Lógica" o "El reconocimiento". Evidente resulta esta actitud en el titulado "La paradoja":

En el infierno todos los valores están invertidos; así, las almas escrupulosas son las que más disfrutan. Dios decidió que, para garantizar la eficacia del castigo, era mejor tenerlas en el cielo (*MD*, 150).

De modo similar, *El juego del diábolo* tiene también unidad conceptual, estructural, temática, ideológica y estilística. No repetiré los argumentos para esta afirmación, similares a los que la fundamentaban en el caso anterior, pero sí conviene repasar el paralelismo entre estos libros y la aportación que supone el segundo respecto al primero.

La visión sobre la vida y la muerte es bastante próxima en ambos libros, pero hay algunos matices diferenciales. Es interesante que, aunque en ambas obras predomina la ambientación en el presente, en el primer libro se produce a menudo una visión retrospectiva, mientras que en el segundo, la mirada se orienta más hacia el futuro y se abre a nuevos temas, como el de la longevidad, los trasplantes o la vida extraterrestre. Quizás ahora toma también más fuerza una visión rigurosa y sarcástica de la condición humana: la envidia, la vanidad, los celos, la ambición... parecen dominar el mundo. El amor está contemplado con la misma mirada condescendiente y, a la vez, irónica; más propia del incrédulo que del desengañado. La muerte se ha liberado del rigor con que era contemplada: ahora ya no se trata de la producida por la sinrazón humana en su devenir histórico, sino que aparece asociada a problemáticas muy actuales, como el suicidio, el asesinato (rodeado de un halo "cinematográfico" de misterio) y la muerte súbita (asociada a fuerzas sobrenaturales, como el presagio).

Sigue siendo fundamental la literatura como tema. A veces se trata de una reinterpretación de los "mitos literarios". Si en *La mitad del diablo* se daba una muy particular versión del quevedesco "Polvo enamorado", ahora se hace del ovidiano tópico del "Morir de amor", cuyo protagonista es un vagón que, al separarlo del convoy al que siempre estuvo unido, deja de funcionar y es llevado al desguace. En otros textos, cobra protagonismo el contador de historias, figura tan apreciada por el autor, que nos retrotrae a los orígenes de la literatura y a los del propio autor (con los filandones).

Por otra parte, la vida del autor se literaturiza gracias a un “juego diabólico”: la unidad estructural del libro se rompe en tres ocasiones; sobre todo, llama la atención la primera de ellas, con un texto mucho más largo de lo que le corresponde por su ubicación. Además la narración cede paso al diálogo. En el primer texto, titulado (“Una pesadilla recurrente”, *JD*, 119), todavía hay una breve narración, limitada a tres pasajes que sitúan el diálogo y nos permiten tener alguna referencia de los dos personajes: un psiquiatra y un hombre. El primero está definido por su profesión y como tal actúa. El segundo queda, en principio, en la indefinición más absoluta, pero en una de sus alocuciones el hombre hace referencia a que prepara un libro que se titulará *La mitad del diablo*, tarea inconclusa en la que el psiquiatra encuentra la explicación a dicho sueño recurrente. Los otros dos textos carecen de cualquier referencia narrativa explícita (responden al modo dramático de modalización, según Friedman), pero hallan su razón de ser gracias a la tensión que establecen con el primero. Se trata de una secuencia temporal, como descubrimos en el diálogo: el escritor vuelve a hablar con el psiquiatra y le comenta su angustia porque en el sueño ahora se hunde más cerca de la costa. El psiquiatra le hace ver que su esterilidad creativa está asociada a que ha roto su costumbre de salir a pasear con su perrita, a causa de la lluvia. Este texto lleva el significativo nombre de “Metaliteratura” y no falta una mirada irónica asociada a un juego de palabras:

– ¿Sabe, doctor, que a esta conversación que usted y yo tenemos los estudiosos lo llaman metaliteratura?

– ¡Qué bueno! Porque usted, cuando escampe, va a llegar precisamente a la meta, ¿no tiene gracia? (*JD*, 129).

El tercer texto “metaliterario” se titula “Final” y, como su nombre indica, cierra la obra: el escritor le comunica al psiquiatra que ya ha terminado su libro.

En *El juego del diábolo* se da mayor cabida a la fantasía, en parte, asociada a la visión prospectiva antes comentada: así, en “La tentación”, el astronauta ve al fondo la tierra del tamaño de una manzana, alarga la mano y se la come. En “¡Viva Zapata!”, un sabio vegetariano

fabrica una proteína de carne que crece en la tierra, pero las plantas al crecer se devoran unas a otras. O en "Adán y Eva", las neuronas de un sabio son trasplantadas a un ordenador; al tener noticia de la muerte de una bella bailarina, el ordenador exige que también se trasplanten las neuronas de ella y que les dejen las noches en la más estricta intimidad.

Otros relatos, en cambio, obedecen a viejas creencias o a supersticiones, como "Imágenes en el espejo", basado en la creencia de que "algunos espejos tienen la misteriosa propiedad de guardar para siempre la imagen que alguna vez reflejaron" (*JD*, 76); harta de ver a tanta gente, una mujer lo tira al suelo y, al romperse, se liberan las figuras en él encerradas y su casa se llena de gente. Hay también varios relatos basados en el poder adivinatorio y en los efectos que produce en la gente.

En *El juego del diábolo* se desarrolla una técnica ya apuntada en el primer libro, o, mejor dicho, dos técnicas complementarias: la humanización de los objetos y la animalización o cosificación de las personas. Como ejemplo del primero, remito a "Morir de amor" —al que ya me he referido— cuyo protagonista es un vagón de tren. Por el contrario, en "Amor exprimido", la novia se va diluyendo sorbida por los besos del enamorado.

Me he referido antes a que lo que daba unidad ideológica a *La mitad del diablo* era la visión relativista y perspectivista de la realidad. Esa misma visión impregna ahora los distintos relatos, pero además, en algunas ocasiones, esta se hace explícita. Así "Guía de la memoria" comienza con una frase categórica: "Lo que para algunos es una ventaja, para otros es un grave inconveniente" (*JD*, 59). En "Tres mujeres", un viejo se queja ante la muerte de que solo ha tenido relaciones con tres mujeres; esta le hace ver esto desde la perspectiva de las mujeres: "Míralo desde el otro lado. El orgullo de esas tres mujeres, las únicas en todo el mundo que se han acostado contigo" (*JD*, 81). Y el mismo giro de visión se produce en "El hijo del general" o en "Los túneles de Von Rinklaus". Pero si en estos relatos el perspectivismo se explicita, convertido en tema del relato, en los dos libros está implícita esa visión plural de la realidad que, insisto, es lo que dota de unidad ideológica a ambos libros.

Hasta aquí hemos abordado el estudio de estos dos libros atendiendo a su unidad y coherencia. Pero este acierto en su composición global no debe excusarnos de contemplar los textos en su individualidad y de someterlos a revisión en su propia naturaleza, la de su carácter de microrrelatos. La cuestión que debemos plantearnos es si la elipsis llevada al extremo permite todavía hablar de relato, aunque sea bajo la consideración de *micro*.

Aunque los estudiosos han fijado unas características como definitorias de esta modalidad narrativa —que tan acertadamente ha sintetizado David Roas—, esto no implica que deba darse cada una de ellas en cada uno de los textos; definen al género como tal, pero no a cada uno de los microrrelatos. Pero sí hay algunas que resultan imprescindibles para poder hablar de relato. En realidad, aunque marcado por la elipsis que impone la brevedad, ha de tener, como tal relato, todos los elementos propios del discurso narrativo, aunque no estén matizados. Y, por supuesto, debe tener carácter literario.

La mayoría de los textos de ambos libros cumplen los requisitos necesarios, el problema se plantea en los más breves. Veamos los tres más breves de cada libro. De *La mitad del diablo* (págs. 161-163):

EL SUEÑO

Murió y no supo que había despertado de un sueño.

LA SOSPECHA

Los zapatos del sepulturero olían raro.

LUIS XIV

YO.

“El sueño” sí parece cumplir las condiciones mínimas: hay un narrador omnisciente; un protagonista —aunque sea anónimo y, quizás por ello, adquiera una categoría universal—; una acción, la de morir. El espacio no aparece definido, pero existe, pues la vida humana se desarrolla en la tierra. La cuestión del transcurso temporal plantea dudas, puesto que el acto de morir es instantáneo; pero la frase implica una relación consecutiva entre los dos verbos, y, por tanto,

un cierto transcurso temporal, aunque solo sea captado por el lector —que participa activamente de la reflexión del narrador—, y no por el protagonista. La implícita referencia intertextual a *La vida es sueño*, de Calderón, es un guiño al lector.

Más cuestionable es 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 el título es iluminador y, sin dirigir la lectura, abre el texto a posibles interpretaciones. Pero aún más que el título, es el adjetivo “raro” el que concita la participación del lector (lo que incide en la literariedad del texto): si los zapatos olieran mal o “a muerto”, todo estaría dicho; con “raro”, el lector puede plantarse a qué, por qué, cómo, cuánto... Pero el hecho es que quizás la narratividad se desarrolle tras la lectura en la mente del lector, pero brilla por su ausencia en el texto.

Y todavía mucho más dudoso respecto a su consideración de relato es 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 solo distingue sino que guarda una relación dialéctica con el texto” (*MD*, 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. Aislado del conjunto, este texto no podría estrictamente considerarse un microrrelato y, sin embargo, qué gran acierto literario es y qué riqueza de sugerencias conlleva.

En el caso de los textos más breves de *El juego del diábolito*, su consideración como microrrelatos plantea menos problemas, a pesar de la tensión que impone su extrema brevedad (págs. 9-11): .

DESAYUNO

Cuando regresó, el funcionario seguía ausente.

FELICIDAD

—Serás feliz, pero nunca lo sabrás —le dijo la vidente.

El primero, el más breve, consta tan solo de seis palabras, pero en él hay un narrador objetivo, que relata una historia, con un transcurso temporal (el tiempo de la historia es, por supuesto, mayor que el del discurso), en *ordo naturalis*; participan dos personajes, el uno indefinido; el otro bien caracterizado por las connotaciones que conlleva su nombre, que parecen confirmarse por la propia acción. El espacio está elidido, pero se sobreentiende que se trata de una oficina de una Institución pública (con el recuerdo al fondo del “Vuelva usted mañana”, de Larra). El segundo, “Felicidad” cumple también los requisitos de narratividad, incluso introduce alguna complejidad pues hay dos tiempos (el de la acción correspondiente a la predicción y el del trascurso que implica la vida entera), e incorpora la modalidad del diálogo. Una vez más, el espacio es el elemento del discurso narrativo que sufre más con la extrema concisión. En el tercero, solo hay un personaje y el discurso adopta la forma del autobiografismo narrativo, al identificarse narrador y personaje. Se narra una acción, que se desarrolla en el tiempo (trascurso temporal que conlleva la lectura del libro), aunque el primer verbo aluda a una acción puntual (por el aspecto perfectivo) y el segundo indique simultaneidad respecto al primero. En suma, en estos casos, la brevedad no pone en peligro la narratividad.

En realidad, solo dos textos, de los doscientos ochenta y ocho que componen el total de los microrrelatos de estos dos libros plantean problema para ser considerados como tales. Y desde luego, cobran sentido integrados en el conjunto. Y volviendo al conjunto: si consideramos los microrrelatos que forman *La mitad del diablo* y *El juego del diábolito*, podemos afirmar que estos textos son un magnífico ejemplo de lo que significa el microrrelato en el panorama literario actual. Estos textos son paradigmáticos de esta exitosa modalidad narrativa y cumplen los rasgos que se consideran definidores de la misma. Según la síntesis realizada por David Roas⁸:

8. Art. cit., págs. 50-51.

- a.. Rasgos discursivos: narratividad, hiperbrevedad, concisión e intensidad expresiva.
- b.. Rasgos formales: trama marcada por la falta de complejidad estructural; mínima caracterización de los personajes; espacio esencial o poco definido; tiempo marcado por la elipsis; escasez de diálogos, salvo que sean muy significativos; final sorpresivo y enigmático; importancia del título; experimentación lingüística.
- c.. Rasgos temáticos: intertextualidad; metaficción; ironía, parodia y humor; intención crítica.
- d.. Rasgos pragmáticos: necesario impacto sobre el lector: exigencia de un lector activo.

Al margen de los rasgos relacionados con su naturaleza de género narrativo, llamo la atención sobre los últimos para resaltar el acierto y la maestría de Juan Pedro Aparicio. Recuerdo el final sorpresivo, marcado por el humor, en el titulado "En la riqueza y en la pobreza"; la importancia del título, en "Luis XIV"; el juego verbal y la metaficción en "Metaliteratura"; la intertextualidad en "Polvo enamorado" o "Morir de amor"; la intención crítica en "El condenado"... Y, siempre, siempre, la necesidad de un lector activo, que llene los vacíos que impone la elipsis, que capte y aprecie las referencias culturales e intertextuales y, en suma, que recree el texto en cada acto de lectura.