

La conciencia del narrador en *El apando*

Por Pablo Ricardo Silva Guadarrama

¿Qué clase de narrador es el de *El apando*? Este texto de José Revueltas presenta una técnica narrativa muy compleja, pues las intenciones del autor en la estructura no son fáciles de descubrir. Al principio parece un narrador omnisciente —que en esencia lo es—, pero la estructura deambula entre el narrador y los personajes. Al tener una sola unidad temática, en el sentido de que todo el texto es un enorme párrafo, ¿cómo unificar las formas temporales, los sujetos, los argumentos y los temas? Con el avance de la lectura se identifican técnicas de la corriente de la conciencia y libre asociación psicológica que ayudan a entender la construcción del relato.

De acuerdo con Robert Humphrey (1969: 53-54), la corriente de la conciencia se basa en la capacidad de asociar cualitativamente (por analogía o contraste) la memoria, los sentidos y la imaginación. A partir de esto, la historia de *El Apando* está uni-

da por una extrema subjetividad del narrador, que relaciona de forma lógica elementos aparentemente inconexos con la intención de reproducir estos movimientos de su mente.

En el siguiente ejemplo podemos observar cuatro movimientos: el primero es la relación del personaje del Carajo con la droga; el segundo es la madre del Carajo; el tercero es el reclamo de Polonio al Carajo por intentar inútilmente salir del apando, y el cuarto regresa a la asociación de la madre y el Carajo durante su proceso penal: “con la droga como un ángel blanco y sin rostro que lo conduciría de la mano a través de los ríos de sangre, igual que si recorriera un largo palacio sin habitaciones y sin ecos. La maldita y desgraciada madre que lo había parido. ‘Te digo que no puedes, güey, ¡no sigas chingando!’ Con todo, la madre iba a visitarlo, existía a pesar de la inconcebible que resultaba su existencia. Durante las visitas en

EL APANDO DE JOSÉ REVUELTAS PRESENTA UNA TÉCNICA NARRATIVA MUY COMPLEJA; LAS DIFERENCIAS EN LA FOCALIZACIÓN NO SON FÁCILES DE DESCUBRIR

la sala de defensores” (Revueltas, 2003: 16).

Como estas diferencias tienen unidad (subjetiva y enfocada en el personaje del Carajo) no crean ningún conflicto en el lector, el cual es llevado de un lugar a otro, volviéndolo más activo por querer entender las intenciones del texto, y lo hace dejar de lado el descubrimiento de las técnicas (que da por hechas).



En los detalles narrativos, sin embargo, se generan más dudas. ¿Por qué el narrador no es un personaje y la multiplicidad de personajes no fragmenta el texto para mostrar los pensamientos individuales, como sucede en las novelas de la corriente de la conciencia? Durante toda la historia, el narrador nunca genera alguna acción, como consecuencia no es un personaje, pero incluso resulta más interesante que se focaliza en los personajes y sus pensamientos sin necesidad de indicar quién habla. Para solucionarlo hay

LA CONGLOMERACIÓN DE TÉCNICAS Y RECURSOS, POR SU BREVEDAD, PROPORCIONAN VELOCIDAD Y AGILIDAD AL TEXTO

dos formas de manifestación: una directa, focalizada solamente en un personaje, y la indirecta que combina al narrador con la conciencia del personaje.

La complejidad es que la focalización del narrador coincide con el personaje; sus pensamientos y memoria aparecen de forma impactante, fiel, esporádica y mínima, debido a que no sólo se focalizará en Polonio, sino de la misma manera con Albino, la Chata, la madre del Carajo y demás personajes. Por ello, si algo tiene predominancia sobre la múltiple focalización de la mente de los personajes son los comentarios y las descripciones del narrador sobre ella.

La simultaneidad de movimientos se puede ver en este ejemplo que inicia con una narración introductoria al pensamiento del personaje: “Le pediría a Meche que, sin perder la amistad, le permitiera acostarse con Albino”, pero después parafrasea el pensamiento de La Chata: “Una o dos veces nomás, sin que hubiera *fijón* (...)” para terminar con el comentario explicativo del narrador: “(...) como si Meche no se *fijara* en ello” (43).

Esta conglomeración de técnicas y recursos por su brevedad proporcionan velocidad y agilidad al texto,

y sirven como el medio de transición entre las ideas, con un esquema muy similar en toda la obra: narración, descripción o comentario seguido de la focalización abrupta en algún personaje (ya sea con un pensamiento o diálogo) para después elaborar un tema distinto. Aquí otro ejemplo: “La rabia de tener ahora aquí a *El Carajo* encerrado junto a ellas en la misma celda, junto a Polonio y Albino, y el deseo imperioso, suplicante, de que se muriera y dejara por fin de rodar en el mundo con ese cuerpo envilecido. La madre también lo deseaba con igual fuerza, con la misma ansiedad, se veía. Muérete, muérete, muérete. Suscitaba una misericordia llana de repugnancia y de cólera. Con lo de las venas no le sucedía nada, puros gritos, a pesar de que todos esperaban en cada ocasión, sinceramente, honradamente, que reventara de plano” (17).

El narrador se focaliza en la desesperación de Polonio porque el Carajo está apandado y esto le lleva a pensar que es mejor que su compañero estuviera muerto. Esta nueva idea de la muerte se relaciona con la madre del Carajo, porque ella siente lo mismo, incluso podemos saber lo que piensa: “Muérete, muérete, muérete”. El narrador es quien hace esta asociación, pero es por medio de los personajes y ciertos pensamientos, modificando el tiempo y el espacio a capricho del narrador, tanto en analepsis como en prolepsis indirectas. Esto demuestra cómo la mente no tiene problema en mostrar lo que sabe. En cuanto, al lector son indicadores de lectura. Lo importante no es el argumento sino el contexto que lo envuelve.

En este punto ya podemos ver que el autor invierte la técnica de la corriente de la conciencia hacia el mismo narrador para tener una dinámica asociación de ideas, más la capacidad de conocer la mente de los personajes (monólogo interior indirecto). Por lo tanto, existe la apariencia de dualidad narrativa, la del personaje y la del narrador. Cuando estas voces coinciden no podemos distinguirlas tan fácilmente, pero cuando discrepan sí se nota que son distintas: “conforme a lo que exigieran las necesidades de la lucha contra las dos bestias, y al mismo tiempo a no entorpecer o anular la acción del Comandante y los tres *monos*, en un diabólico sucederse de mutilaciones del espacio, triángulos, trapecios, líneas y más líneas, rejas y más rejas, hasta impedir cualquier movimiento de los gladiadores y dejarlos crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría” (54).

En el ejemplo la voz narrativa tiende a elevar los hechos reales y vulgares, mientras que para el narrador son “gladiadores” para los guardias son “bestias”. Sin embargo, ¿cuál es la intención del narrador: distraernos y confundirnos? La respuesta es que existe una realidad y una abstracción de ella. Los personajes al momento de ser narrados o descritos —diferenciándose del narrador grandilocuente— dan una sensación real y naturalista de ellos, pero cuando proyectan su pensamiento se nota el tono vulgar, coincidente con su estado natural y la realidad.

El problema está en entender la realidad a partir del narrador en este tono grandilocuente. Para resolverlo debemos partir sobre qué se obtiene de cada situación: en los personajes radicaría el argumento de un plan frustrado para introducir drogas a la cárcel y los elementos base para realizar cada acción. El narrador dinamiza estos elementos (narra) y glosa estos movimientos y elementos más allá de su aparente simplicidad, mientras que el Carajo indirectamente interpreta que está por encima de todos en la cárcel, es el hombre nuevo que ha nacido de una decisión propia. Al revisar esto con la estructura, el narrador sí es una conciencia estéticamente plasmada durante todo el texto, aunque no se focaliza en ningún personaje, sino que observa el evento, realiza una divagación sobre él y analiza de manera óptima cada elemento.

EL PROBLEMA ESTÁ EN ENTENDER LA REALIDAD A PARTIR DEL DISCURSO GRANDILOCUENTE DEL NARRADOR CONTRA EL TONO VULGAR DE LOS PERSONAJES

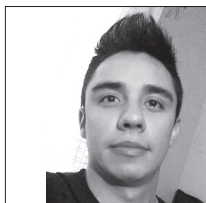


LA PROPUESTA DEL NARRADOR COINCIDE CON LA DIALÉCTICA DE LA CONCIENCIA DEL PROPIO REVUELTAS

Referencias

- Castañeda, Héctor-Neri (1971). "La dialéctica de la conciencia de sí mismo", en *Revista de Filosofía Diánoia*, vol. 17, núm. 17. México: UNAM.
- Humphrey, Robert (1969). *La corriente en la novela moderna. Un estudio de James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner y otros*. Trad. de Julio Rodríguez-Puértolas y Carmen Cariado. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Revueltas, José (2003). *El apando*. México: Era.

Esto tiene énfasis en el contraste de las conciencias de los personajes y del narrador, que son diametralmente opuestas. La tesis de *El apando*, por tanto, es que el narrador tiene la capacidad de hacer una conciencia profunda de los hechos y dar la verdadera manifestación de ellos. Y más importante, nos muestra su proceso mental para ver todo lo que sucede y su verdadera identidad, que coincide con la propuesta de la dialéctica de la conciencia del mismo Revueltas. Esto significa ir más allá de lo cotidiano para observar lo esencial, mientras que los personajes vulgares se ubican en un plano naturalista, pero las reflexiones sobre su conducta y realidad están en manos del narrador. Así, las intenciones del autor son demostrar cómo es esa conciencia ideal y cómo funciona. 



Pablo Ricardo Silva Guadarrama es egresado de Letras Hispánicas de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

