

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1891-2014)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1891-2014)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
MILENKA FLORES, AMÉRICO LUNA Y GUADALUPE MARTÍNEZ GIL



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2014

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: Diciembre de 2014

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas
Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-6185-5
ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

II. TERRITORIOS DEL GÉNERO

¿NOVELA CORTA O CUENTO? UN DESLINDE.
EL CASO DE “EL APANDO”

BERNAL HERRERA MONTERO
Universidad de Costa Rica

Como toda taxonomía, en especial las referentes a manifestaciones socioculturales, las que parten de la noción de literatura y la dividen en géneros y subgéneros, están atravesadas por diversos cuestionamientos y ambivalencias, así como por un cierto grado de arbitrariedad. Pensemos, por ejemplo, en los grandes géneros en que se suele dividir la narrativa literaria: novela, cuento y ensayo. ¿Qué tan válida, o útil (pues más que verdadera o falsa la crítica literaria suele ser útil o inútil) es realmente esta taxonomía para entender textos producidos desde horizontes mentales ajenos a ella? ¿Qué tanto aclara o confunde, analíticamente hablando, ubicar *El satiricón* de Petronio o *El asno de oro*, de Apuleyo, dentro del género de la novela? O, si nos salimos de la tradición occidental, qué tan útil es esta taxonomía a la hora de estudiar textos como los pertenecientes al género chino del Hsiao- p'in, establecido como género literario en China a finales del siglo XVI, coetáneo al surgimiento del género del ensayo en Occidente, y ciertamente afín a éste, pero cuya clasificación como “ensayo”, si bien satisface ciertas necesidades, también genera desfases y malentendidos (*Vignettes*). Lo anterior para no mencionar la entrada de lleno en el ámbito de la narrativa literaria, o al me-

nos de los materiales frecuentados por los críticos literarios, de géneros enteros previamente excluidos de dicho ámbito, como las crónicas del XVI y primera mitad del XVII sobre la conquista y colonización de América, textos antes leídos en clave puramente histórica.

Recordar las inevitables imprecisiones, ambivalencias y arbitrariedad de las teorías y taxonomías literarias no implica, para nada, que ellas sean inválidas o inútiles. Por imposible que sea distinguir nítidamente qué es literatura y qué no, o de que no siempre se pueda distinguir con claridad el género o subgénero literario al que pertenece determinado texto, tales nociones y categorías, además de ser imprescindibles para nuestras prácticas como lectores profesionales, marcan también las lecturas hedónicas de ese amplio público lector para quien la literatura es mero entretenimiento. Una cosa es advertir la imposibilidad de dar definiciones apodócticas de la literatura, el cuento o la novela, mostrando los contraejemplos e inconsistencias de toda definición posible, y otra muy distinta poder prescindir de estas nociones. Por ello, aun los críticos más desinteresados en las teorías de los géneros literarios, las utilizan al trabajar, analizar, o incluso mencionar textos concretos. Nos pueden interesar más o menos tales teorías, pero no podemos prescindir de sus categorías más habituales. Empecemos dejando de lado, entonces, los debates que no sólo cuestionan la validez y utilidad de las taxonomías literarias usuales, sino la noción misma de literatura, a veces desplazada por otras como las de prácticas textuales, discursividades o formaciones discursivas, para entrar en el tema específico que aquí interesa: un posible criterio diferenciador que permita deslindar, en caso de duda, cuentos largos de novelas cortas.

Empecemos con una constatación fáctica: la mayoría de los textos clasificados como narrativa literaria con que un lector se enfrenta, no genera mayores dudas en cuanto a su clasificación en el sistema prevaleciente de géneros literarios. Tales textos calzan o parecen calzar con facilidad en alguno de los tres principales

géneros narrativos: cuento, novela y ensayo. Pero no todos lo hacen, una situación más frecuente en determinados subgéneros, siendo el de la novela corta uno de los que ha originado más discusiones y ambivalencias. De la gran cantidad de adjetivos que se suelen aplicar a la novela, tales como “histórica”, “detectivesca”, “naturalista”, “decimonónica” o “colombiana”, ninguno suele hacernos dudar del carácter plenamente novelesco de los textos en cuestión. No ocurre lo mismo con la novela corta, y existen varias razones para ello, de las cuales dos parecen ser las primordiales. La primera: existen dudas razonables de si la novela corta es, como su nombre lo afirma, una simple variante de la novela, caracterizada sin más por su menor extensión, o si es un género aparte. La segunda, que su delimitación y deslinde de cara al cuento extenso (otra categoría acaso ambivalente, pero menos que la novela corta) presenta diversas dificultades. Ello no deriva de que la mayoría de los textos ubicados a uno u otro lado de la división genere dudas al respecto, lo que no es el caso, sino de las incertidumbres provocadas por ciertos textos limítrofes y, más aún, de la usual ausencia de criterios sólidos para tomar decisiones fundamentadas en los casos dudosos. Nadie duda de que *Aura*, de Carlos Fuentes, sea una novela corta, ni de que “La autopista del sur”, de Cortázar, sea un cuento extenso. Pero textos como *El perseguidor*, también de Cortázar, o “El apando” (1969), de José Revueltas, sí las generan.

En este contexto general, propondré una tesis sobre lo que considero una característica estructural de la novela corta, que sirva como criterio de deslinde de cara al cuento. Hecho esto, aplicaré la tesis al caso concreto de “El apando”, texto paradigmático por las dificultades para realizar tal deslinde.

La tesis que propongo puede ser enunciada muy brevemente: la diferencia más importante entre un cuento y una novela corta no reside en el factor cuantitativo de la extensión, sino en el factor estructural de la presencia o ausencia de una trama, la cual debe desarrollarse a través de diversas situaciones experimentadas por

uno o más personajes. Lo anterior conlleva consecuencias que pueden parecer dudosas a primera vista. Implica, por ejemplo, aceptar que una novela corta puede tener menor extensión que un cuento largo, sin que ello constituya un factor decisivo para determinar su adscripción genérica. Implica, en breve, dejar atrás la extensión como criterio definidor, y optar por un factor estructural. Priorizar lo cualitativo sobre lo cuantitativo. Esta tesis no pretende, desde luego, resolver debates como el de qué tan corta debe ser una novela para que clasifique como novela corta, ni incidir, de momento, en el debate de si la novela corta es una simple variante de la novela, o un género aparte.

Comprender y aplicar adecuadamente la tesis requiere clarificar qué entiendo aquí por “trama”. Para empezar, no reduzco la trama a su noción más “tradicional”, que la iguala a un conjunto de acciones desarrolladas en el tiempo, en orden cronológico, siguiendo una determinada causalidad. Este tipo de trama articula muchas novelas cortas, caso de *Aura*, cuya trama he analizado en “*Aura*: causalidad literaria y crítica de la lectura”, pero no siempre es así. Los hechos de una trama pueden no estar narrados en orden cronológico, y pueden no responder a una causalidad estricta. Pero sí deben incluir diversas situaciones, cuyo anudamiento, por libre y deshilachado que sea, es lo que constituye la trama. El cuento, en cambio, sea corto o extenso, no se articula alrededor de una trama así entendida, sino alrededor de una situación. Tal vez esa situación transforme al personaje, pero dicha transformación es producto de una situación única, no de un proceso constituido por varias situaciones. Tal es caso del clásico cuento “El hombre muerto”, de Quiroga. El personaje enfrenta una situación límite, su propia muerte, y ello evidentemente lo transforma. Pero el cuento relata una única situación, no el anudamiento de varias. La situación tratada por el cuento puede prolongarse en el tiempo; en tanto no dé paso a otras situaciones diferenciables, sigue siendo una sola situación básica, caso de otro cuento de Quiroga: “Los destiladores de naranjas”.

Afirmar que la novela corta debe articularse alrededor de procesos delineados por varias situaciones, y no de una situación única, puede prestarse a equívocos. Pensemos en *La amortajada*, novela corta de la chilena María Luisa Bombal. La totalidad de la acción se narra desde una situación única: el funeral de la narradora-protagonista. A partir de esta situación, la narradora nos cuenta, retrospectivamente, diversas situaciones de su vida, las cuales configuran un proceso vital. Se narran desde una sola situación, pero la narración no es reducible a ésta. La diferencia entre narrar diversas situaciones y aludir a varias desde una única quedará más clara cuando analicemos “El apando”. Las diversas situaciones de una trama pueden estar ligadas por una causalidad estricta, como la propuesta por Borges en su ensayo “El arte narrativo y la magia”, o pueden presentarse de forma deshilachada, fragmentaria y azarosa, pero deben ser varias.

He expuesto muy brevemente una tesis y una definición. La tesis: una novela corta requiere la presencia de una trama, no importa cuán poco convencional sea la forma de exponerla. La definición: una trama, para serlo, requiere de varias situaciones, cuyo encadenamiento constituye la trama. Aplicaré ahora ambos elementos a “El apando” (1969), de José Revueltas (1914-1976). He escogido este texto por varias razones. La primera es hedónica: el texto me gusta mucho. De más peso son otras razones. Una: ejemplifica esas obras real o aparentemente limítrofes entre el cuento largo y la novela corta. Dos: mi tesis me lleva a contradecir la opinión prevaleciente y a considerarla un cuento, por lo que, si se aceptara mi posición, ello no se debería a que calce con la opinión dominante, sino a la posible persuasividad y fortaleza de los argumentos.

Una rápida búsqueda en Internet de opiniones y críticas sobre “El apando” que mencionen el género de la obra, y casi todas lo hacen, arroja resultados claros: con la inevitable excepción, quienes se refieren a ella, Wikipedia incluida, la consideran de manera casi unánime una novela corta. Esta opinión no sólo domina

en la *doxa* característica de Internet. Algunos de los ensayos allí publicados aparecieron antes en revistas académicas, y las críticas publicadas en obras estrictamente académicas también suelen asumir esta posición. Tal es el caso, bastante reciente, de Rodrigo García de la Sienra: “*El apando* como dispositivo distópico”. Con todo, la opinión no es unánime. Entre quienes han expresado otras opiniones, es de particular interés José Agustín, conocido novelista y cuentista, y profundo conocedor de las reglas que rigen ambos géneros. Admirador declarado de la obra de Revueltas, dentro de la cual otorga a “*El apando*” un lugar de privilegio, Agustín ha expresado sus dudas de que el texto sea una novela corta o un cuento. En “Los relatos de José Revueltas”, prólogo a *La palabra sagrada*, una antología de relatos de Revueltas seleccionados por Agustín, nos dice que “*El apando*” “se sitúa en la frontera del cuento largo y la novela corta” (11). Un poco más adelante amplía y transforma esta afirmación, al definir el texto como “una de las obras más altas de la literatura mexicana, en la que [Revueltas] llevó su estilo a la máxima depuración y conjuntó lo mejor de sus cuentos y de sus novelas en una narración que a la vez es ambas cosas” (13).

La posición de Agustín de ver en “*El apando*” no sólo un texto ambivalente y difícil de clasificar, sino plenamente anfíbio, implica postular la existencia de una narrativa donde las fronteras entre cuento y novela simplemente se quiebran, y un texto es ambas cosas al mismo tiempo. Una posición interesante, que acaso pueda ser demostrada, o al menos mostrada, con otros ejemplos, pero no con “*El apando*”. A diferencia de Agustín, y de la mayoría de quienes se han ocupado del texto de Revueltas, sostendré que éste es un cuento. No por razones de tamaño, sino de estructura literaria. La razón es simple: “*El apando*” no posee una trama en el sentido ya expuesto. Lo que allí acontece constituye una única situación, en la cual aparecen, o convergen, elementos provenientes de otras situaciones, ninguna de las cuales, sin embargo, llega a constituir una situación independiente de la narrada.

Aclaro lo obvio: afirmar que “El apando” es un cuento y no una novela no es, de ninguna forma, minusvalorar el texto. Como José Agustín, lo considero una obra maestra, pero del cuento, no de la novela corta. Salvo si se cree, y no es mi caso, que la novela es intrínsecamente superior al cuento, mi posición no es un juicio valorativo, sino una afirmación taxonómica, que defenderé no para añadir o restar mérito alguno al texto, sino para terciar en la discusión de cómo deslindar, en este tipo de casos, un cuento largo de una novela corta.

La acción, se sabe, transcurre en el penal de Lecumberri, poco antes y durante el breve periodo de la visita permitida a los presos. Tres personajes: Polonio, Albino y El Carajo, que están “apandados”, o sea encerrados en una celda de castigo, esperan que la madre del último llegue, introduciendo droga. Meche y la Chata, compañeras de Albino y Polonio respectivamente, apoyan el trasiego, que finalmente fracasa en medio de la barahúnda iniciada por ambas, la cual culmina en una violenta lucha de Albino y Polonio con los “monos” o guardias penitenciarios, en la que previsiblemente acaban derrotados. El relato está construido alrededor de un entramado de voces y miradas, no siendo casual que ambos elementos sean temas recurrentes del relato. Así, el patio de la cárcel en el cual transcurre la acción es un típico panóptico carcelario, donde, sin embargo, los “monos”, ello es los celadores, son observados por los presos en medida no menor a como estos son observados por aquellos, y recorren los pasillos “cubiertos de ojos de la cabeza a los pies, una malla de ojos por todo el cuerpo, un río de pupilas recorriéndoles cada parte, la nuca, el cuello, los brazos, el tórax, los güevos” (72). El relato se abre con la descripción de la oblicua y ciclópea mirada que, desde una incómoda posición, primero Polonio y luego Albino lanzan a los “monos” sacando la cabeza de su celda y colocándola sobre un postigo, y se cierra con la alucinante descripción de la lucha de Polonio y Albino contra el Comandante y tres “monos”, descripciones cuya fuerte espacialidad es característica del texto.

No menos importante que las miradas son las voces, éstas no sólo constituyen el principal rasgo de algunos de los personajes, sino que acaban por llenar el espacio físico visualmente descrito: “De la ronca voz, allá abajo, de la multitud, brotaba toda clase de las más diversas exclamaciones, gritos, denuestos, carcajadas, ya de protesta o de compasión, o de salvaje gozo que exigía mayor descaro, brutalidad y desvergüenza al espectáculo fabuloso y único de los senos, las nalgas, los vientres al aire” (94).

La marcada espacialidad geométrica del relato es notoria en la descripción del espacio donde acontece la lucha final: “Un diabólico sucederse de mutilaciones del espacio, triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, 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” (96-7), y este triunfo del espacio sobre el movimiento, incluso el síquico, va a contramano de la concepción de novela que expone Revueltas: “Lo que concibo como novela, o sea, esa forma *particular* del movimiento: el movimiento *real* percibido, representado e imaginado por medio de los recursos de la literatura” (“Posición” 7). Un movimiento que, aclara Revueltas, puede ser puramente subjetivo: “Entiéndase: movimiento *interno* diferente al movimiento exterior objetivo” (7). Movimiento interno y subjetivo al que también parecen renunciar Polonio y Albino cuando, tras ser derrotados hasta parecer “harapos sanguiinolientos, monos descuartizados y puestos a secar al sol” (“Apan-do” 97), renuncian a las dos líneas de pensamiento que los ha ocupado a lo largo del relato. Por un lado, obtener la droga que traía la madre de El Carajo: “Lo único claro para ellos era que la madre no había podido entregar la droga a su hijo ni a *naiden*, como ella decía” (97). Por el otro, a la idea de asesinar a El Carajo: “Pensaban, a la vez, que sería por demás matar al tullido. Ya para qué” (97). Renuncias que ponen punto final al relato.

La intensa brevedad temporal y la reducida y claustrofóbica espacialidad características del relato, se corresponden con un elemento estructural básico: su focalización en una única situación, que toma lugar en estas reducidas coordenadas espacio-temporales. “El apando” explora, con notable intensidad y meticulosidad, una única situación, y su estructura narrativa indaga estratigráficamente sus diversos niveles y facetas. Pasado, futuro, ni afuera, tienen aquí otro rol que no sea intensificar o enriquecer la situación narrada. Ni el narrador ni su relato explican o se interesan en cómo y por qué llegaron los presos a ser lo que son, cómo llegaron a la cárcel, o por qué están “apandados”. La vida de los personajes, en especial de las tres mujeres que participan en el trasiego e inician la protesta, bien puede cambiar como producto de la situación narrada; explorar tales consecuencias haría que la narración entrara en el ámbito de la novela, pero el texto se abstiene escrupulosamente de ello. Es probable que la madre de El Carajo, la Chata y Meche vayan a ser encarceladas, y que Polonio, Albino y El Carajo, reciban un castigo adicional, pero eso queda fuera de la narración, al igual que las historias de cómo llegaron a ser lo que son, de cómo llegaron a Lecumberri, o por qué están apandados. Narrar todo esto, insisto, haría del relato una novela, pero ello claramente no ocurre. Más aún, en diversas partes se insinúa el carácter repetitivo de la situación básica narrada, el apandamiento, cuando hablando de El Carajo se nos dice: “volver a empezar de nuevo otra vez, cien, mil veces, sin encontrar el fin, hasta el apando siguiente” (75).

Diversos hechos ocurren fuera del espacio y tiempo de la situación central, pero son solamente mencionados, no narrados. Tal es el caso de los diversos recuerdos de los personajes, siendo tal vez los más distantes espacio-temporalmente los recuerdos que Polonio tiene del cuerpo de la Chata y de sus viajes con ésta cuando aún estaba libre. Pero de tales viajes sólo se mencionan un par de nombres de sitios. No se narran las circunstancias en que se produjeron, sus motivos o efectos. Son una simple men-

ción, un recuerdo enmarcado en la situación narrada, y cuya función primordial, como tantos otros detalles, es explorarla más a fondo, ayudar a darle su particular densidad. La condensación del recuerdo llega a su máximo cuando el narrador apunta que el personaje tiene uno, sin siquiera mencionarlo: “(y aquí un recuerdo de su infancia)” (84). Estamos, en suma, ante un texto de una concentración temporal, espacial y mental extremas, donde el encierro no sólo provee el tema, sino también actúa como principio estructural. Un texto donde el mundo narrado y las subjetividades que lo viven están igualmente encerradas, tal y como ocurre con los celadores o “monos”, “presos en cualquier sentido que se los mirara” (71), e incluso con los billetes “que tampoco salían nunca de la cárcel, infames, presos dentro de una circulación sin fin” (73). El mundo de “El apando” captura no por su amplitud sino por su concentrada intensidad, su determinación de explorar todo tipo de detalles que ayuden a darle su particular intensidad. Sean los sentimientos maternales y filiales que unen a El Carajo y su madre, los recuerdos de los personajes, o las reacciones de la Meche ante la revisión de sus genitales, todo apuntala e intensifica la situación única narrada en el texto. Éste gira alrededor de un micromundo que abunda, a su vez, en micromundos aún más reducidos, como los muy evanescentes creados por las volutas de humo de un cigarrillo, o la reiterada escena erótica animada por Albino con el tatuaje de su vientre.

Fiel a sus concepciones literarias, Revueltas nos narra no sólo la facticidad externa de la situación, sino también la subjetividad de quienes la viven, ambas igualmente marcadas por un encierro al que también la narración se somete a sí misma, mediante los estrechos límites que se autoimpone. Sólo el narrador exhibe una cierta distancia del mundo narrado, marcada mediante rasgos y referencias culturales que lo distancian de los personajes, caso de sus alusiones a personajes bíblicos como Salomé y Holofernes, o su utilización de una mirada clínica, casi naturalista, que cae desde arriba sobre los personajes, por ejemplo la madre de El Ca-

rajo, descrita como “una mole de piedra, apenas esculpida por el hacha de pedernal del periodo neolítico, vasta, pesada, espantosa y solemne” (92), con “el aspecto alucinante y sobrecogedor de una Dolorosa bárbara, sin desbatar, hecha de barro y de piedras y de adobes, un ídolo viejo y roto” (93). Una distancia utilizada no para alejarse de la situación narrada, sino para plantearla, desarrollarla y rematarla desde una posición que le permite verla en su conjunto y en sus detalles.

La hipótesis aquí defendida de que la estructura de la novela exige la presencia de una trama, lejos de ser original ha sido planteada muchas veces por diversos teóricos y estudiosos del género, así como por algunos de sus practicantes, entre ellos Reueltas, quien nos dice:

Entiendo por componentes *cuantitativos* los que están constituidos por la *trama* (así pueda tratarse de una antitrama aparente), la *acción* y las *circunstancias* de los personajes. Los componentes *cualitativos* serían entonces, aquí, aquellos que son producto de las *situaciones* y a la vez tienen la virtud de crearlas.

De otro modo: los elementos y los personajes de la novela se colocan “en situación” gracias al conflicto que el autor descubre, suscita y desarrolla entre la libertad y la necesidad de los mismos personajes y elementos (“Posición” 8).

Lo anterior refuerza nuestra tesis por partida doble. Por un lado, reconoce en la trama un elemento *sine qua non* de la novela; por el otro, enfatiza que la novela requiere descubrir, suscitar y desarrollar los conflictos alrededor de los cuales se estructuran las situaciones, y que éstas deben ser, en una novela, producto y fuente de otras situaciones narradas. Nada de ello ocurre en “El apando”, texto que, insisto, explora una única situación. Estrictamente focalizado en esta situación, el cuento se centra en sus numerosas facetas. Describe breve pero eficientemente a sus principales personajes: los tres presos que esperan la droga, las tres mujeres partícipes en el plan para llevarles droga, los carceleros y, en mu-

cho menor medida, los otros presos y sus visitas, que al final actúan como una especie de coro o masa anónima. Casi siempre son descritos, externa o internamente, por la voz narrativa, y rara vez oímos sus voces directamente. Delineados a grandes rasgos, no llegan a ser individuos plenos, algo que Revueltas consideraba obligatorio en la novela: “La novela maneja individuos, individualidades” (“Posición” 8). En “El apando”, por el contrario, no interesa la exploración individual de los personajes, a veces explícitamente reducidos a su condición colectiva. Así, aunque el habla es uno de los principales rasgos de cada personaje, nos dice de la voz de Polonio: “La misma voz de cadencias largas, indolentes, con las que insultaba a los celadores del cajón, una voz, empero, impersonal, que todos usaban como un sello propio, en que, a ciegas o a oscuras, no se les distinguiría a unos de los otros” (“Apando” 73).

La ausencia de individuos plenos no se debe a fallas en el relato, sino a que la descripción, exploración y presencia de los personajes se da en función de la situación que el relato narra, algo típico del género cuentístico. “El apando” es un cuento, y como tal carece de una trama en el sentido en que aquí la entendemos. Sin una trama que avance, las diversas escenas y desplazamientos del texto responden a cambios en la perspectiva desde la cual se narran las distintas escenas, o en las facetas del mundo narrado, no al tramado de diversas situaciones que pudieran generar un desarrollo novelístico. En un relato que carece de subdivisiones explícitas, e incluso de puntos y aparte, las transiciones entre una escena y otra no están formalmente marcadas, pero existen. En cierto momento el narrador está reflexionando sobre la existencia general de los “monos”: “Todo era un no darse cuenta de nada. De la vida. Sin darse cuenta estaban ahí dentro de su cajón, marido y mujer, marido y marido, mujer e hijos, padre y padre, hijos y padres, monos aterrados y universales” (73). De inmediato, sin transición ninguna, la mirada se desplaza a El Carajo: “El Carajo suplicaba mirarlos él también por el postigo”. Y de

éste a Polonio: “Polonio pensó todo lo odioso que era tener ahí a El Carajo igualmente encerrado, *apandado* en la celda” (73). La mirada se va desplazando, a veces de forma muy marcada, pero nunca abandona la situación única, rasgo propio del cuento. Ni la acción mental de los personajes ni los comentarios y reflexiones del narrador se salen de ella. Acciones, recuerdos, afectos, tropismos mentales, todo está allí para enriquecer la situación narrada, no para salirse de ella. Incluso la voz narrativa, cuya intención de marcar sus diferencias frente a las voces de los personajes se evidencia, según vimos, en su capacidad reflexiva, sus referentes culturales, y su posibilidad de observar desde fuera la situación narrada, renuncia a explorar ninguna otra. Se distancia de las demás voces, pero sólo para poder narrar la situación desde niveles y perspectivas inaccesibles a los personajes. Más allá de si el hecho biográfico de haber sido el relato escrito por Revueltas en 1969 durante su encierro en Lecumberri, pueda velar o no esta marcada distancia, lo cierto es que ésta no es utilizada para introducir otras situaciones o para salirse de la narrada, sino para enriquecerla con todo tipo de detalles y meandros. El relato recorre, desmenuza, los ámbitos objetivos y subjetivos de la situación, sin salirse nunca de ésta. No hay trama, ni por ende novela corta, sino un cuento maestro.

La propuesta de deslindar, en casos de duda, si un texto es un cuento o una novela corta, utilizando como criterio la presencia o ausencia de una trama que hilvane diversas situaciones, ha probado ser útil en el caso de “El apando”. Contra la opinión imperante, el análisis muestra que la estructura del texto lo ubica dentro del género cuentístico, no del novelístico. No pretendo, claro está, que esta conclusión sea incuestionable. Sí afirmo, en cambio, que está basada en un criterio explícito, claramente definido, utilizable en muy diversos textos. Evidencias adicionales de su utilidad podrían ser obtenidas de su aplicación a otros textos limítrofes, tales como *El perseguidor*, de Cortázar, que siempre he creído una novela corta, pero que nunca he analizado como lo he hecho con “El apando”, en aras de poder hacer un deslinde más preciso.

Tanto el criterio de la presencia o ausencia de una trama como su definición propuesta en estas páginas son, sin duda, susceptibles de mejora y ampliación. Pero incluso en este estado embrionario, constituyen a mi juicio un criterio menos impresionista y subjetivo, y en todo caso más contrastable y firmemente debatible, que la mera extensión o el buen criterio de cada lector.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARCÍA DE LA SIENRA, RODRIGO. “El apando como dispositivo distópico”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. II. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 25-40.
- HERRERA MONTERO, BERNAL. “Aura: causalidad literaria y crítica de la lectura”. Gustavo Jiménez Aguirre, coordinación. *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. Vol. II. México: UNAM-Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 9-24.
- JOSÉ AGUSTÍN, prólogo y selección. “Los relatos de José Revueltas”. *José Revueltas. La palabra sagrada*. México: Era, 1999: 9-14.
- REVUELTAS, JOSÉ. “Mi posición esencial”. *Antología personal*. México: FCE, 1975: 7-12.
- _____. “El apando”. José Agustín, prólogo y selección. *La palabra sagrada*. México: Era, 1999: 69-97.
- Vignettes from the Late Ming. A Hsiao-p'in Anthology*. Yang Ye, introducción, traducción, edición y anotación. Seattle: University of Washington Press, 1999.