

***Charras* de Hernán Lara Zavala: la indagación novelesca de una perfidia política**

RENATO PRADA OROPEZA
Universidad Veracruzana

RESUMEN. *Charras*, reportaje novelado, saca todo el provecho posible de su naturaleza meta-discursiva (la de estar vertida hacia otro discurso, el referencial, y hacer de esta actitud un mecanismo constructivo literario), pues, de una manera u otra, obliga a una lectura inter-textual: siempre está latente, en el transcurso de su lectura, el "otro" texto, el de los hechos acaecidos, sobre los cuales echa la luz de la "indagación" fictiva. Por ello, la obra es altamente reflexiva. Tiene, además, un carácter testimonial.

0. Novela-reportaje y reportaje novelado

En un ensayo anterior (Prada Oropeza 1991) hemos tratado de deslindar teóricamente algunas características y categorías propias al discurso que toma como sustancia del contenido "hechos" o acontecimientos ocurridos fuera del mismo y cuyo alcance temporal está en los linderos de lo que llamaríamos el pasado "contemporáneo" de los receptores que compartimos el tiempo presente.¹ Vimos también que se presentan manifestaciones discursivas que no sólo toman los "hechos" ocurridos como material del nivel del

¹ Esta característica de la temporalidad de los eventos es uno de los elementos que distinguen a este género de discursos de los *historiográficos*, cuya amplitud en el tiempo es más lejana. Por ello, propiamente no puede haber una historia de la novela contemporánea o del sindicalismo contemporáneo, al faltar ese fondo de distancia que permite ubicar el evento dentro de una configuración propiamente histórica, considerar las consecuencias que ocasiona, los discursos que funda, etc.

contenido, sino que se presentan *como* discursos reconocidos de un tipo específico: el *reportaje periodístico*, es decir, toman además, la *forma de la expresión* de estos discursos, o, al menos, algunos de sus códigos característicos (fechas, apoyos gráficos, entrevistas, etc.). Entonces, nos enfrentamos con manifestaciones literarias complejas que, sin dejar de presentarse como “novelas”, por ejemplo, tienen una intencionalidad, marcada, incluso en el nivel de la forma de la expresión, como discursos referenciales de acontecimientos más o menos sobresalientes, ocurridos en un pasado inmediato.

Ahora bien, esta forma de la expresión (que de alguna manera incide, no sólo en su contenido, sino en el efecto de lectura que configura en su lector virtual) puede servir de indicio para bosquejar la diferencia entre dos sub-géneros literarios: la *novela-reportaje* y el *reportaje-novelado*. El primer sub-género discursivo ofrece un *efecto de objetividad* “débil”, que lo asemeja a la novela llamada realista: la lectura es conducida preferentemente por el dominio de los procedimientos ficcionales, como ocurre, por ejemplo, en dos novelas-reportaje paradigmáticas: *A sangre fría* de Truman Capote y *La canción del verdugo* de Norman Mailer. En cambio, el segundo sub-género, al resaltar los procedimientos discursivos y sus correspondientes códigos propios del reportaje periodístico, produce un *efecto de lectura* que llamaríamos de “objetividad fuerte”,² sin abandonar, por ello, su intencionalidad de ser un discurso estético. La literatura latinoamericana —y en especial la argentina y la cubana— ofrece manifestaciones ejemplares al respecto: toda la obra de Rodolfo Walsh,³ especialmente *Operación masacre*, *Recuerdos de la muerte* de Miguel Bonasso, *Un nuevo día* de Julio Travieso, para citar las que nos vienen a la memoria en este instante.⁴ Dentro de estos excelsos textos se ubica el reportaje-novelado *Charras* del escritor mexicano Hernán Lara Zavala.

² Y una connotación muy especial, que algunos críticos llaman de “denuncia”, como lo que veremos después.

³ Este autor, víctima de la sangrienta y vergonzosa represión de la llamada “Guerra sucia”, tiene además excelentes relatos ficticios.

⁴ No quisiéramos dejar de mencionar, sin embargo, la notable novela de José Donoso, *La desesperanza*, aunque por ahora no le prestemos la atención que se merece.

1. *Antecedentes literarios de Charras*

El autor-persona, Hernán Lara Zavala, se refirió en alguna oportunidad a las novelas de Capote y Mailer como obras que, de algún modo, considera paradigmáticas con respecto a su propio discurso; nunca, que sepamos, mencionó las latinoamericanas. Si las tomamos aquí como “antecedentes” es, obviamente, desde la perspectiva de la recepción, desde la lectura contextualizada dentro del marco latinoamericano. Sin duda, se podrían tomar otras, siempre que fueran productivas de significancia, es decir, que contribuyan a una interpretación pertinente del discurso desplegado en *Charras*.

1.1. *La indagación del lado oscuro del corazón*

Tanto *A sangre fría* como *La canción del verdugo* podrían ser tomadas como novelas literarias *tout court*, es decir, como discursos “ficticios”, pues su desarrollo discursivo apenas es interrumpido en su fluir narrativo por otros tipos de discursos referenciales: entrevistas, notas periodísticas; o por códigos propios de estos géneros: cronológicos, por ejemplo. No queremos decir que no incluyan tales discursos, sino que éstos se hallan, si se nos permite la expresión, como mimetizados en la narración novelesca, que bien pudieran ser tomados por “artificios” o marcas literarias para dar un efecto de realidad más convincente, más densa.

Sin embargo, por informes extra-textuales sabemos que, tanto Truman Capote como Norman Mailer, realizaron sendas y exhaustivas investigaciones sobre los casos delictivos —y, sobre todo, sobre la vida de los criminales— que tomaron como sustancia del contenido para sus respectivas novelas. Capote lo declara expresamente en una nota de “Agradecimientos”, previa al discurso novelesco. A pesar de ser la representación escrita de “hechos reales”, ambos discursos se cuidaron desde el inicio de dar la forma de expresión característica de la novela realista contemporánea, bastante “conductista” todavía en la literatura norteamericana, que las acerca, si se tiene en cuenta su carga referencial, a los reportajes del *New Journalism*. Capote inicia el relato con una descripción

del pueblo que Richard Eugene Hickock y Perry Edward Smith convertirán en teatro de sus múltiples e irracionales crímenes:

El pueblo de Holcomb está en las elevadas llanuras trigueras del oeste de Kansas, una zona solitaria que otros habitantes de Kansas llaman "allá". A más de cien kilómetros al este de la frontera de Colorado, el campo, con sus nítidos cielos azules y su aire puro como el del desierto, tiene una atmósfera que se parece más al Lejano Oeste que al Medio Oeste [...] (13).

Mientras que *La canción del verdugo* inicia de este modo más "subjetivo" su discurso:

Brenda tenía seis años cuando estuvo a punto de caerse del manzano. Había trepado a lo más alto, donde estaba la fruta buena, y la rama se quebró. Gary pudo asirla conforme la rama se venía abajo con un rechino. Estaban asustados. Los manzanos era lo mejor que la abuela tenía en el huerto y les había prohibido trepar por ellos. Pero ella le ayudó a esconder la rama rota y confiaron en que nadie le advirtiese. Ése era el más temprano recuerdo que Brenda guardaba de Gary (Mailer 11).

Ambas novelas-reportaje se hallan centradas en la configuración de una mentalidad lindante con la psicosis criminal, así como del comportamiento inaudito de los personajes, no sólo marginales socialmente, sino cuya actuación se enmarca en el desafuero con respecto a los programas sociales accionales establecidos por la cultura burguesa norteamericana. Sus actos francamente delictivos, como los múltiples asesinatos y robos, y su comportamiento mismo dentro de la prisión, durante el proceso judicial, en la cárcel y en la dura espera del cumplimiento de la condena final, se resiste a ser calibrado por la moral del sentido común de la sociedad que los rodea y que brinda sus parámetros ético-sociales. El esfuerzo de los autores implícitos se centra, precisamente, en una especie de indagación novelesca, apoyada en "documentos" de diferente naturaleza, es verdad, para, mediante la ficcionalización, ofrecer la relación narrativa más completa y comprensiva posible. De ahí que la carga argumentativa vaya por el lindero de una especie de reflexión sobre la "naturaleza" de la mentalidad delictiva y sobre

la falta de elementos y voluntad de la sociedad que los juzga para acercarse al menos a una especie de aprehensión, si no de aprensión, de esos seres, humanos a pesar de todo. De ahí la insistencia y la amplia atención ofrecida por la narración a la condena judicial y la actitud de los personajes frente a su cumplimiento fatal. Los mismos códigos veridictivos, como los cronológicos y documentales, afloran más frecuentemente en la parte del discurso que aborda los momentos finales de los personajes condenados a muerte. Veamos el relato mismo:

Y así, a primeras horas de la madrugada de aquel miércoles, Alvin Dewey, que tomaba su desayuno en la cafetería de un hotel de Topeka, leyó en primera página del *Star* de Kansas el titular que hacía tanto tiempo esperaba: "Ahorcados por sangriento crimen". El artículo, escrito por un cronista de la Associated Press, empezaba: "Richard Eugene Hickock y Perry Edward Smith, socios en el crimen, murieron en la horca de la prisión del Estado, por uno de los más sangrientos asesinatos con que cuentan los anales criminales de Kansas. Hickock, de 33 años, murió a las 12,41. Smith, de 36, murió a las 1,19" (Capote 437).

Como se puede verificar, los códigos que apoyan el efecto de objetividad dominan el fragmento: título del periódico, cita completa de la breve crónica, la cual, como le corresponde, utiliza los códigos veridictivos abundantemente: toponímicos, edad de los condenados, hora de la ejecución.

El fusilamiento de Gary, en el relato de *La canción del verdugo*, se halla más ficcionalizado, mediante la descripción detallada de las acciones secundarias y los diálogos, y ofrece una narración más amplia y dramática.

Como característica semiótica, podemos decir que ambos discursos narrativos convergen en la intencionalidad de configurar los mundos, complejos y llenos de vericuetos psicológicos "inexplicables" e inabordables para un discurso estrictamente periodístico —penetran en el pensamiento de los personajes, describen acciones íntimas imposibles de verificación, inventan diálogos (o los acomodan cuando han sido grabados en magnetófonos), para dar mayor densidad realista a las secuencias relatadas, etc.—, que ma-

nifiestan una constelación particular en la alteración de la conducta “normal”. De este modo, al entrar en ese mundo de la “sinrazón” del crimen y su irracional castigo, la reflexión parece conducir a lo expresado por uno de los personajes de la novela de Mailer: “¿Qué hemos conseguido? —se preguntó Schiller conforme salía [del lugar de la ejecución]—. Esto no hará que haya menos asesinatos”.

La argumentación narrativa de ambas novelas-reportaje corresponde a una indagación narrativa que se interesa centralmente en la mentalidad, en el comportamiento del personaje que comete un desafuero dentro de una sociedad, la cual se defiende con otro igualmente irracional.

1.2. *La indagación del lado oscuro del poder*

La literatura latinoamericana, desde el momento en que empieza a tener conciencia de sí misma y no representa una especie de reproducción imitativa de modelos transoceánicos, es predominantemente *factual*, pretende narrativizar “hechos”, acontecimientos y situaciones sociales que se presentan en su contexto socio-cultural en formas discursivas o series culturales diferentes y pre-existentes: el mundo social de las relaciones de clases (el patrón en relación con el indígena explotado), en acontecimientos “históricos” que conmueven su contorno socio-político (la Guerra de la Independencia, la Revolución mexicana, las guerras entre países vecinos: la del Chaco entre bolivianos y paraguayos, la Revolución cubana, la represión sangrienta en el llamado Cono Sur, etc.). Esta característica de su contenido ha dado pie a que muchos críticos la califiquen de “testimonial”, connotación que indudablemente puede tener, aunque, en definitiva, su significancia estética no se reduce a ello.

Dentro de ese marco de narraciones literarias de fuerte tendencia *factual* se deben situar las notables manifestaciones discursivas, con sus propias peculiaridades, que trataremos de describir luego: *Operación masacre* de Rodolfo Walsh (aparecida por pri-

mera vez, en la Argentina, en 1957),⁵ *Recuerdo de la muerte de Miguel Bonasso* y *Un nuevo día* de Julio Travieso.

Operación masacre es precedida, en la segunda edición, por un prólogo que declara:

La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de 1956 me llegó en forma casual, a fines de ese año, en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez, se hablaba más de Keres o Nimzovitch que de Aramburu y Rojas, y la única maniobra militar que gozaba de algún renombre era el ataque a bayoneta de Schlechter en la apertura siciliana (7).

Luego, con esa prosa nítida, brillante y adornada de giros humorísticos tan propia de este escritor de raza, nos relata el pícaro juego del azar que lo llevará de su mano hasta encontrar a los siete sobrevivientes de una de la más atroces carnicerías que cometió el Estado burgués en Latinoamérica, mediante sus “perros del paraíso”, los militares argentinos, en un fusilamiento clandestino en Lanus. Los datos son sometidos a una investigación prolija, y el resultado es vertido en un discurso muy parecido al novelesco, aunque con advertencias palpables para que no sea tomado, simple y llanamente, por una narración ficticia: los códigos cronológicos, fechas, toponímicos claramente referenciales, nombres propios que corresponden a personas existentes, hechos registrados por otras formas discursivas referenciales (las notas periodísticas), etc. En la edición revisada y definitiva, dieciséis notas finales aclaran muchos aspectos del discurso narrativo y le confieren, además, una forma de expresión propia del discurso referencial historiográfico o de un reportaje. De este modo, se inclina la balanza más por el “dato” (documento) relatado que por su ficcionalización; aunque en la “reconstrucción” que de los mismos hace el autor implícito, los procedimientos de ficcionalización se hallan manejados con maestría y pertinencia perfectas; tales, por ejemplo, la focalización interna, los diálogos y descripciones que no obedecen a “da-

⁵ Walsh es autor, además, del reportaje-novelado *¿Quién mató a Rosendo?* (1969).

tos” externos, “objetivos”, así como el abundante uso de la prolepsis, que descubre a un narrador externo a la diégesis, dueño de todo el asunto, ya concluso, cuya reconstrucción discursiva “finje” ir articulando paso a paso. Veamos:

Nicolás Carranza no era un hombre feliz, esa noche del 9 de junio de 1956. Al amparo de las sombras acababa de entrar en su casa, y es posible que algo lo mordiera por dentro. Nunca lo sabremos del todo. Muchos pensamientos duros el hombre se lleva a la tumba, y en la tumba de Nicolás Carranza ya está reseca la tierra.

Por un momento, sin embargo, pudo olvidar sus preocupaciones. Tras el azorado silencio inicial, un coro de voces chillonas se alzó para recibirlo. Seis hijos tenía Nicolás Carranza. Los más pequeños se habrán prendido a sus rodillas. La mayorcita, Elena, habrá puesto la cabeza al alcance de la mano del padre. La ínfima Julia Renée —cuarenta días apenas— dormitaba en su cuna (Walsh 23).

Como se puede advertir en una lectura atenta, no todo lo relatado por el autor corresponde a un posible “dato”, es referencial directo y susceptible de verificación —aunque sea por simple inferencia—; así: la afirmación tajante sobre la infelicidad de Nicolás, las suposiciones, la descripción de algunos detalles que sólo una reproducción fotográfica podía haber conservado.

Miguel Bonasso no hace preceder el discurso narrativo de un prólogo referencial, sino de un “Epílogo a manera de prólogo”, situado en *Roma, enero de 1979*, que es en realidad una prolepsis, un adelanto temporal de un fragmento del discurso que luego tomará su ritmo temporal narrativo a partir del lejano junio de 1955, el día del frustrado golpe militar contra el General Perón, que, en una segunda embestida, echará por tierra a uno de los gobiernos más ambiguos, al menos para entonces, de la historia latinoamericana.

Sin embargo, el autor añade en la parte terminal una especie de colofón literario titulado “Crónica final”, en la cual, no sólo se identifica como actor (personaje) del relato, declara su admiración por su maestro Rodolfo Walsh y sitúa “políticamente” la crisis que, entonces, sacudía al movimiento liberador Montoneros, sino que se refiere a la propia novela. Veamos un párrafo:

Recuerdo de la muerte no se llama así por casualidad, ni porque me emocionó el hermoso poema de Quevedo. Es un libro contra el olvido. Impiadoso, tal vez, como suelen ser los espejos.

No es por azar, tampoco, que asumió la forma novelística. La narración muestra, *no demuestra*. La novela permite desenterrar ciertos arcanos que a veces se niegan a salir dentro de las pautas más racionales de la crónica histórica, el testimonio de denuncia o el documento político. Pero la voluntad de novelar no encubre aquí el designio de modificar los hechos. Todo lo que se dice es rigurosamente cierto y está apoyado sobre la base documental enorme y concluyente (Bonasso 392).

Este reportaje-novelado se centra en un "personaje" que corresponde, en la vida real, a Jaime Dri, llamado en el discurso sobre todo con su apodo "el Pelado", un montonero, un revolucionario, que cae en manos del criminal aparato de represión militar y es sometido al más sistemático, espeluznante y sádico mecanismo de tortura. Por mucho tiempo fue oficialmente un "desaparecido", pues estaba en las manos de la institución paralela creada por el gobierno y asesorada por la CIA, oculto a la opinión pública y a los órganos informativos.⁶

Los procedimientos de ficcionalización son abundantes en el discurso de *Recuerdo de la muerte*, pues ofrece todo un relato vívido y bellamente expresado de la "Guerra sucia", cuadro tan estremecedor como el recorrido de Dante por el *Infierno*, ya que están también presentes los lados siniestros de la dictadura: los personajes, sus acciones y configuraciones semánticas. A esto se añade, en el nivel de la forma de la expresión, la presencia de otros géneros discursivos: comunicados políticos, gubernamentales, documentos epistolares, cables telegráficos y las crónicas periodísticas; por ejemplo, las de nuestro ejemplar mártir de su misión, Manuel Buendía.

⁶ Todos sabemos que muchos "desaparecidos" fueron cruelmente asesinados y luego sepultados en tumbas comunes y cementerios clandestinos, entre ellos los notables escritores Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, autor de una de las más bellas y significativas obras de nuestras letras latinoamericanas, la novela *Mascaró, el cazador americano*, premio Casa de las Américas 1975.

El texto del cubano Julio Travieso, *Un nuevo día*, es el relato de un momento de la epopeya de liberación que sostuvo el pueblo cubano contra la dictadura de Batista: el asalto al cuartel de Moncada. Es producto también, como *Operación masacre*, de un trabajo de investigación centrado sobre todo en entrevistas a testigos y protagonistas, cuya intención declarada, en la "Nota introductoria", es la siguiente:

El presente libro no se propone reconstruir toda la historia de los asaltos a los cuarteles de Santiago de Cuba y de Bayamo, ni mucho menos los orígenes del 26 de Julio [...]. En este libro hemos querido mostrar, a la luz del asalto y de los hechos que le precedieron y le sucedieron, a nueve de los hombres que estuvieron en el Moncada, tomando como base sus vivencias. Ellos son: Florentino Fernández, Reinaldo Benítez, Generoso Llanes, Pedro Trigo, Óscar Quintela, Ernesto González, Israel Tápanes, Ricardo Santana y Gabriel Gil (Travieso 9).

Como se ve, la reconstrucción narrativa del gesto histórico se asienta en los participantes que no alcanzaron la notoriedad de un Fidel Castro, Haydée Santamaría, Raúl Castro...; de personas de una carrera política secundaria y que, algunos de ellos, se hundieron en el anonimato en el transcurso del tiempo. De ahí la importancia de este reportaje-novelado.

El discurso es predominantemente lineal, sin anacronías sobresalientes: apenas algunas analepsis para aclarar una situación o contar su antecedente causal. Los enunciados, precisos, son manejados con un ritmo propio de un relato centrado en los eventos y que muy raras veces se permite la focalización interna para configurar el efecto de subjetividad propia de la novela psicológica. Inicia con el viaje de los conjurados a Santiago, luego hace una analepsis narrativa para ofrecer el relato de la conjura, continúa con el acto bélico y su fracaso y termina con la aprehensión de los comprometidos y el acto judicial del gobierno para su condena oficial. Como los anteriores discursos, se apoya o utiliza, a modo de códigos veridictivos, otros discursos referenciales, perfectamente asimilados a su funcionalidad narrativa. Una ligera vista al párrafo

inicial, además de la ya citada declaración explícita del autor, nos inducirá a ubicar este discurso dentro del sub-género descrito en este párrafo:

La mañana del 24 de julio de 1953 se presentó como cualquier otra de un mes en extremo caluroso que, por lo demás, con temperaturas de 32 grados C, no era excepcional para el verano; aunque todos repitiesen que era el calor más horrible que jamás hubiesen padecido. El 24 de julio era viernes y ya algunos grupos de habaneros, especialmente de la pequeña burguesía, poseedores de automóviles comprados a plazos, comenzaban a viajar hacia las playas situadas al este de la ciudad: Tarará, Santa María del Mar, Guanabo; playas de arenas líquidas y aguas mansas que constituían el placer de los bañistas (Travieso 16).

2. *El discurso narrativo de Charras*

2.0. El autor-persona de este reportaje-novelado pertenece a la generación de escritores mexicanos nacidos en la década de los cuarenta, precedidos por esa brillante pléyade de escritores de la década anterior: Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Inés Arredondo, Julieta Campos, Fernando del Paso...; la nueva generación se manifiesta con excelentes novelas, tales como *Pretextas* de Federico Campbell, *Galaor* de Hugo Iriart, *Anónimo y Madero, el otro* de Ignacio Solares. Hernán Lara Zavala es autor de dos libros de cuentos precedentes: *De Zitilchén* (1981) y *El mismo cielo* (1987), ambos publicados por la editorial Joaquín Mortiz en su colección El Volador. Seguramente la gran economía del lenguaje narrativo la aprendió Lara Zavala en el ejercicio de sus certeros relatos cortos. La novela cuyo estudio abordamos apareció en 1991, publicada por la misma casa editora en su colección Novelistas Contemporáneos.

2.1. *La articulación estructural de Charras*

Si prestamos atención a la forma externa —forma de la expresión para Hjelmslev— el discurso narrativo de esta novela tiene mu-

chas características que la emparentan, inmediatamente, con las obras latinoamericanas citadas arriba, aunque, y aquí marcará su particularidad, tiene también las suyas propias, distintivas en cuanto discurso propio.

Lo primero que llama la atención es que carece de declaración explícita del autor que manifieste la procedencia *factual* del relato, como también es el caso de la novela-reportaje de Mailer; sin embargo, la primera solapa, ignoramos si escrita por el mismo autor-persona, que es en realidad un elemento para-discursivo y parece pertenece más bien a la intencionalidad informativa de la editorial, nos dice lo siguiente:

Charras es la versión literaria de un crimen político perpetrado en Yucatán hace poco más de quince años. A partir de lo publicado en los diarios, de testimonios escritos con posterioridad y de entrevistas con personas que vivieron de cerca el episodio, Lara Zavala pone en juego los recursos de la novela-testimonial para recrear a los personajes, reconstruir los pormenores de lo sucedido y explorar los móviles secretos. De ello resulta un relato desgarrador que mueve a la indignación, y una disección de las sutiles articulaciones a través de las cuales se ejerce el poder en su instancia última que, por encima de la culpa y los motivos personales de los involucrados, otorga plena beligerancia al "sistema".

De este modo, el lector está advertido e informado de que el discurso que empezará a leer es un discurso literario *factual*, cuya intencionalidad referencial se debe tener en cuenta para su cabal y completa interpretación. Aunque no estamos de acuerdo con que se la llame novela testimonial (ver nuestras razones en 3.1.), creemos que las palabras citadas cumplen plenamente con la finalidad de ubicar este discurso literario en el sub-género al cual, según nosotros, pertenece, y cuyos marcos de constitución semiótica (códigos, registros discursivos, inclusión de discursos "objetivos", etc.) ofrecen al lector una de las "plataformas" más importantes para su interpretación: se lee *desde* una situación literaria, la cual comprende los géneros literarios como elementos primordiales.⁷

⁷ Al respecto es sumamente ilustrador un cuento que ofrece una "lectura" de la tragedia shakespeariana *Macbeth* desde el género de la novela negra, si bien

En lo que Genette llama *seuils*, “umbrales”, del discurso se encuentran los epígrafes, insertados en el texto, las más de las veces entre el título y el discurso narrativo. El reportaje novelado *Charras* nos ofrece el siguiente “umbral”:

Ojos y oídos serán vanos
testigos para los que tienen
alma de bárbaros.

HERÁCLITO

Palabras del profundo filósofo griego —llamado el “oscuro” precisamente por su aguda profundidad— que, en íntima relación con lo dicho en la solapa, parece fungir como una advertencia severa al lector que no sepa “oír” y “ver” verdaderamente y no asuma el discurso que seguirá como algo digno de ser tomado en cuenta en relación con la “realidad”, con los “hechos verdaderos”, si se quiere, que serán relatados: ser testigo es siempre serlo ante algo presenciado y asumido. De esta manera, el discurso, que empezará inmediatamente después de las palabras del sabio de Éfeso, se presenta para ser interpretado por un “testigo”: el lector. Y así, el autor implícito, con una competencia literaria ejemplar, anuncia la intencionalidad *referencial* y la naturaleza *factual* de su relato. Creemos que la connotación del epígrafe no puede ser ofrecida de una manera más pertinente, tan pertinente que haría redundante una declaración explícita, como las encontradas en ciertos discursos similares. Muy raras veces el epígrafe cumple esta función de precisar, de manera connotativa, ya lo dijimos, el género del discurso. Sin embargo, no queremos decir que no se sugiera una cierta dirección de lectura (*isotopía*) en *Charras*, pues ésta es una de las funciones más características del epígrafe, sino que esta dirección de lectura debe estar enmarcada en una asunción previa: tomar el discurso como un “testimonio”, un mostrar la verdad a los

el efecto de lectura es humorístico: “El misterio del asesinato de Lady Macbeth” de James Thurber, un cuento meta-literario, sin duda, como toda parodia. Eco en su libro *Lector in Fabula* también teoriza el efecto de lectura que conlleva el situar un discurso en un género antes que en otro.

ojos y a los oídos. De ahí que la actitud de lectura que parece exigir es la *ética*, estrechamente soldada a la función primordial de un discurso literario, la función *estética*. De ahí la fuerte carga perlocutiva del discurso, enunciada ya en el epígrafe. Creemos que esta dimensión perlocutiva de compromiso ético exigido para su lectura es una de las causas de que cierta crítica sitúe estos discursos —como algunas novelas políticas— en el género del discurso-testimonio.

El título, *Charras*, es en extremo parco, como el de un nombre propio antes de conocer a la persona; corresponde al apodo del personaje central; por tanto, inicialmente al menos, su función es meramente referencial (aunque su valor semántico se halle “vacío”, si se nos permite), apunta al personaje cuya configuración irá articulando el discurso. De este modo, en el nivel de la significación ostensiva del apodo, el discurso con suma propiedad se irá “llenando” de otros valores; así, el origen posible del apodo:

Su apodo refleja su carácter: charrasqueado, como Juan, el de la canción, el borracho, parrandero y jugador, pero sobre todo por aquello de las charrascas. Una cicatriz en la muñeca marca la ocasión en que se cayó de un árbol y se cortó con un machete que alguien dejó clavado en el suelo. La cicatriz en el codo es el resultado de una caída cuando intentó un salto de garrocha con una escoba y terminó con un brazo fracturado [...]. La cicatriz de la pierna fue un accidente en una motocicleta, la de la frente por la caída de un caballo. Raspones, ojos morados, cortadas, golpes, huellas de pleitos, puñetazos, accidentes y aventurillas temerarias (24-25).

Esta aclaración ofrece, además, elementos connotativos sumamente valiosos: el carácter inquieto del personaje, su temeridad, manifestada ya en la infancia; y en el despliegue del discurso que “novela” su vida casi nunca se lo representará en actitud quieta, de descanso o reposo, ni de franco ocio. Este valor connotativo integrará el símbolo que, al final del discurso, reviste el luchador de las causas sociales de su contorno, Charras, o sea, en la vida real, Efraín Calderón Huerta.

2.2. *La sustancia del contenido*

El autor implícito del relato articula un discurso tomando como material de su contenido un discurso ya establecido previamente, de manera más o menos contradictoria e imprecisa, en lo que podríamos llamar la “opinión pública” yucateca, en particular, y mexicana, en general, formada después de marzo del 74. A esto se añade el discurso “oficial”, las versiones que las instituciones del poder burgués de entonces ofrecen, también contradictorias e imprecisas, además de tendenciosas: las notas de la prensa coludida con el poder económico-político de Mérida, en primer lugar; luego, las crónicas periodísticas de la Capital, ya independientes y, por tanto, más o menos objetivas; los comunicados de instituciones serviles de los poderes oficialmente constituidos, como la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) local. En esto o, mejor dicho, en estos discursos “sobre” el asesinato de Charras y la movilización social de indignación que ocasionó, el autor inmanente intercala, en el transcurso de su discurso, otros textos “objetivos”: cartas y las “memorias” de uno de los actores principales de la conjura y el asesinato del hombre que consagró sus fuerzas a la defensa del derecho y la justicia de los trabajadores de su Estado, de Loret de Mola, el entonces gobernador de Yucatán.

Indudablemente, todos esos discursos ingresan al discurso novelesco como “material” —*sustancia del contenido*—, para allí recibir un tratamiento semiótico que los integrará a un nuevo sistema, en cuya función serán tomados en cuenta. En otras palabras, las acciones o sucesos político-sociales que recibieron una primera “interpretación” por discursos distintos y previos al de *Charras* son re-formulados en función de la intencionalidad del nuevo discurso, el estético literario. Por ello, el reportaje-novelado *Charras* es en primer lugar un meta-discurso: toma reflexivamente otros discursos y los rearticula para integrar con ellos su discurso; por otra parte, tal operación netamente semiótica hace que este discurso sea una nueva interpretación de los hechos ya interpretados por los discursos que toma como materiales de su contenido.

El material preexistente, por abundante que fuera, no llegaría a constituir un discurso de la extensión de la novela, en cada uno de

los casos, siempre que se limitara a ofrecer el relato de los hechos. Pues, sufriría, inevitable e inexorablemente, las constricciones de su respectivo género referencial: sujetarse a los “hechos”, a los “datos”, y nada más. En el caso del asesinato del joven dirigente Charras: algunos datos de los antecedentes, el conflicto con la llamada Iniciativa Privada, particularmente, en ese momento, con la empresa CUSESA, con la CTM local aliada de la anterior; el secuestro, realizado ante testigos la noche del 13 de febrero de 1974; el asesinato del secuestrado, algunas horas después, el día 14; la denuncia y presión populares para que se esclareciera el acto delictivo; el descubrimiento del cadáver y su entierro; la aprehensión de los verdugos ejecutores del acto; el juicio y la condena de los “chivos expiatorios”. Y muy pocos hechos y sucesos “objetivos” más. Aquí descansa la urgencia y necesidad discursiva de “ficcionalizar” el relato, por mínimo que sea. Ficcionalización que en un discurso como *Charras* viene a constituirse en dominante y en uno de los factores decisivos de la producción de sentido y significación, que serán luego interpretados por la lectura.

2.3. *La sustancia de la expresión*

El contenido ofrecido por los “hechos” que fueron tomados previamente por otros discursos, como vimos en el párrafo anterior, hace de este tipo de discurso un meta-discurso; es decir, un discurso cuyo nivel de la sustancia de la expresión es otro discurso, el cual sufrirá, a su vez, una re-formulación en función de la intencionalidad —estética, en este caso— propia del discurso manifiesto. De tal modo, este tipo de discurso es complejo en su constitución semiótica, no en cuanto representa a una manifestación sincrética, como el cinematográfico o televisivo, sino en cuanto se trata de un discurso que toma para su nivel expresivo otros discursos a los cuales re-formula. Pues no sólo supone, como es el caso de la novela fictiva, la lengua y los sistemas accionales, sino ambas semióticas, pero *tomadas, articuladas*, a su vez, por otro discurso. A este proceso complejo de producción discursiva que rearticula otros discursos lo llamamos meta-discursivo. Y el nuestro,

Charras, lo es, no sólo al nivel de la sustancia de la expresión, sino del contenido. La maestría con la cual el autor inmanente utiliza este doble procedimiento es sumamente eficaz y se puede “ver” en forma casi palpable en el contrapunteo que establece, por ejemplo, con las “memorias” del gobernador Loret de Mola, reproducidas de manera fragmentaria y en sitios estratégicamente significativos, en los cuales resalta, ya sea denotativamente, ya connotativamente, el oportunismo, la venalidad y falsedad del que las escribió, típico ejemplar de la fauna política en el poder. Así, en el siguiente pasaje (los enunciados que corresponden a las mencionadas memorias van en cursivas en el discurso novelesco, para marcarlas en forma explícita):

[En los esfuerzos por “comprar” a Charras...] En alguna otra ocasión, cuando ya Charras había cobrado más poder, Loret de Mola lo invitó como funcionario de la Dirección General del Trabajo:

—Para que desde un cargo público sirvas más eficazmente a tus representados— le había propuesto el Gobernador.

—Gracias, don Carlos —le respondió Charras—, pero su eficiencia me va a cambiar el rumbo y me va a poner del lado donde no quiero estar.

—No, Charras, no. Mis intenciones son limpias. Quiero canalizar tus esfuerzos dentro de la ley para que puedas actuar como un auténtico asesor obrero.

—¿Auténtico, don Carlos?

—Bueno, auténtico eres, pero...

Tú me puedes ser utilísimo, debió pensar el Gobernador aunque no se lo haya mencionado directamente a Charras. *Calderón, apodado “Charras”, es un líder inquieto, inteligente, inmaduro, inexperto y deseoso de aprender a servir. Fácilmente puede ser aprovechado por mis enemigos políticos para crearme problemas. Ante mí siempre se porta con respeto y honorabilidad. Esto debo decirlo con un sentido de justicia inviolable (13).*

El cinismo, la ambigüedad velada de este actor de la vida política mexicana de los 70 se pone de manifiesto en casi todas las citas de sus memorias; y sirven, asimismo, para revelar los entretelones y las maniobras del gobierno, incluso en las llamadas “altas esfe-

ras”, para “por razón de Estado” ocultar la verdad sobre el sádico asesinato de Charras: la actitud de Gutiérrez Barrios (149); la servil y “competente” asesoría del Dr. Alfonso Quiroz Cuarón, “*criminólogo de una alta moral y de una técnica impecable*”, “*de altura científica y con todas tus luces de psicólogo*” (153) —como dice de él Loret de Mola—, para preparar las declaraciones, tal “*como aparecerían luego en el expediente judicial integrado*”: “*Pérez Valdez acosadoramente interrogado por Quiroz, afirmó y ratificó que los jefes policiales de quienes recibió órdenes jamás le ordenaron matar a Calderón*” (155). (Este personaje, una de las personas más grises y nefastas del reportaje-novela, reprochará a los que aprehendieron al esbirro asesino el trato que le han dado: “¿Por qué lo traen así? [...] Este muchacho no es un delincuente, es un servidor público” (152)).

Los discursos pertenecientes a la prensa, las “noticias periodísticas”, también cumplirán un papel importante para revelar la complicidad con los círculos de poder que determinaron y ordenaron el asesinato de Charras. A este respecto son sumamente funcionales los reproducidos por el *Diario* de Yucatán: tarda tres días en dar una versión tendenciosa sobre el secuestro de Charras. La parcialidad del periódico local y su solidaridad con los responsables del secuestro se hacen manifiestas en una nota editorial (97) que condena el movimiento estudiantil de presión para esclarecer el hasta entonces sólo presunto secuestro: invoca una ética cívica que fue rota precisamente por el acto delictivo. Sólo los rotativos capitalinos asumen una actitud informativa, aunque tampoco se ve en sus crónicas un esfuerzo efectivo por llegar a las raíces mismas del delito político y de sus reales autores.

2.4. *La forma de la expresión*

En el nivel de la manifestación, *Charras* se nos presenta como un discurso narrativo-literario impecable. La diégesis (historia) se vierte, a lo largo de todo el discurso, en una forma narrativa fragmentaria que es facilitada por el uso del código cronológico: fecha (día, mes y año) y hora detalladas. El discurso se inicia relatando las acciones del cuñado de Charras, Juan Nicolín, el día lunes 4 de

febrero de 1974 a las 14:05, día en que es abordado por Julio, un amigo, quien le advierte que “le están poniendo precio a la cabeza de tu cuñado”, y luego desaparece fugazmente. De esta manera, la diégesis inicia con la acción de advertencia o amenaza. La elección del narrador es acertadísima: entrar a la historia desde la perspectiva (mediante la focalización interna) de un actor próximo al central, pues esto le servirá como expediente narrativo para ofrecer al narratario los antecedentes personales del amenazado: su compromiso con varias organizaciones o grupos de trabajadores para asesorarlos en su lucha por sus derechos laborales mínimos; sus primeros conflictos con el poder institucional: el sindicalismo corrupto (siniestra base del poder estatal), la presión del gobierno, que vela por el interés del capital privado. Además, una reunión familiar, convocada por el amedrentado cuñado, también será la oportunidad fluida y no forzada para configurar el medio social del joven e incansable luchador: de clase media, sostenida por el esfuerzo de la madre viuda.

El segundo capítulo lleva por título el nombre del Charras, José, y su código cronológico lo descubre como una analepsis con respecto al anterior: viernes 2 de noviembre, 1973. Es el momento de un conflicto con la CTM en Mérida al fundar un sindicato independiente de zapateros. Esta analepsis es interrumpida para que el relato dé otro salto atrás, mayúsculo: la infancia de Charras, junto a su padre, cuyo nombre, Efraín, es como el suyo. Son los momentos de relativa felicidad bajo la protección paterna, reflejada en la descripción casi lírica, aunque interrumpida por una escafoliante prolepsis (que subrayamos):

La gente estima a Efraín. Es de carácter alegre, bromista y jovial. Se le respeta: proviene de dos familias conocidas en la región, tiene algún dinero logrado por su trabajo y ha mostrado ser emprendedor y, cuando la ocasión lo ha ameritado, también valiente. *No lo imagina pero dentro de un par de años Efraín sufrirá un coma diabético que provocará su muerte prematura.* Charras se acerca a su padre y le pide que le permita sostener la cometa. Su padre lo mira con simpatía, el chamaco le hace gracia (22).

La contundente eficacia del código cronológico, combinado con las acronías (analepsis y prolepsis), permite al narrador centrar

prácticamente todo el relato en el brutal secuestro y asesinato de Charras. Cuando el hecho es "admitido" oficialmente, ya que el crimen ha sido confesado por el ejecutor material, Carlos Francisco Pérez, en estado de absoluta ebriedad y alteración psíquica producida por el consumo de marihuana, en un prostíbulo, y sigue luego el juego de la captura de los esbirros, el narrador vuelve continuamente sobre el asesinato, la vida sórdida de los "servidores del orden y la justicia". Así, en uno de los capítulos finales, XXIII: X'CAUES, somos sorprendidos por una excelente analepsis de Charras en manos de sus esbirros, en primera persona, que es interrumpida, como en la señalada por nosotros, para realizar otro salto hasta la niñez del héroe de la lucha social de su pueblo, en el momento trágico de la muerte de su padre. Veamos el fragmento inicial:

No sé cuánto tiempo ha pasado. Horas, días, semanas. Dónde estoy. Cómo me trajeron. Qué hago aquí. Qué hora es. ¿De día? ¿De noche? Trato de abrir los ojos. No puedo. No alcanzo a mover mis párpados inflamados, por el dolor, por los golpes o porque los tengo cubiertos, pero no puedo. En mi oscuridad logro percibir un vago reflejo de luz. ¿Velas? ¿La luna? [...]. Tal vez me halle en los adentros de los mismos infiernos. No me puedo tocar la cara. Siento sobre la frente un enorme chichón. Las manos y los pies atados. Los oigo. Burlas. La sangre coagulada sobre mi rostro. Me faltan varios dientes (229).

Este capítulo carece del código cronológico. Con ello parece indicar el narrador que después de la muerte ya no hay tiempo, el tiempo ya no es vigente para el hombre, aunque el horror perdure todavía: este párrafo podría ser equiparado, sin esfuerzo, a cualquiera que relate la tortura del Pelado en la novela de Bonasso: la crueldad contra el que amenaza el orden burgués no tiene tiempo ni lugar.

Y he aquí los momentos finales de la víctima, interrumpidos por una analepsis que le da mayor dramatismo al discurso:

Frío. Oigo, uno a uno: los grandes graznidos amenazantes, burlo- nes, deformados de los pajarracos. ¿Estoy maniatado contra una

roca o me tienen entre las ramas secas de un árbol a manera de jaula? Han dejado de volar. Unos esperan sobre las ramas. Otros se me acercan a brincos a tirarme picotazos. Siento dolor en las piernas. Humo, carne chamuscada.

—Tu padre ha muerto —me dicen.

Esta reformulación de discursos previos al que analizamos tiene por efecto inmediato la constitución de una red de valores integrados (como si fueran “signos” de otro discurso) por esos discursos precisamente, aunque con significados nuevos, surgidos en la dialéctica de lo que de ellos permanece y lo que las relaciones intratextuales, subordinadas o en función de la nueva intencionalidad discursiva, instauran. En la articulación de este sentido y nueva significación cumple el papel rector la ficcionalización de los “datos” —actos, actores, sucesos concatenados—⁸ mediante procedimientos propios del discurso estético llamado novela, algunos de los cuales hemos descrito al abordar el nivel de la forma de la expresión, en el cual se manifiestan de manera explícita. Ahora bien, en la articulación total y completa del nuevo sentido y la nueva significación concurren todas las relaciones de los niveles que integran, precisamente, el discurso. Por ello, la organización discursiva del nivel de la forma de la expresión no puede dejar de tener una incidencia decisiva en el nivel de la forma del contenido, en lo que significa el discurso instaurado gracias a la manipulación estética de “otros” discursos y a su contribución discursiva propia, la ficcionalización de los mismos y la discursivización de sus propios elementos.⁹

⁸ *Ficcionalización* que no quiere decir ausencia de verdad, o falsedad, por una parte; y, por otra, que no es un procedimiento exclusivo del discurso novelesco (o literario en general), pues también es practicado por el reportaje periodístico y el discurso historiográfico, como puede demostrarlo el menor análisis de cualquier manifestación de estos géneros. Claro que en el novelesco tiene la intencionalidad de constituir un nuevo tipo de discurso, con sus géneros particulares, y se presenta como base misma de su construcción discursiva, lo que no es el caso en los discursos referenciales directos.

⁹ No olvidemos que para Hjelmslev, modelo al que seguimos, la significación “resulta” precisamente de la unión entre forma de la expresión y forma del contenido.

2.4. *La forma del contenido*

Aunque no es nuestro propósito realizar un estudio exhaustivo de este complejo, rico y excelente reportaje novelado, pues ello excede los límites que nos hemos propuesto, creemos que el bosquejo ofrecido por nosotros estaría trunco si no abordáramos de manera somera la articulación del sentido y la correspondiente significación del discurso en su nivel propio. Para ello, describiremos las configuraciones semánticas con respecto a la actorialización (que en el nivel de la manifestación se constituyen en los personajes), la espacialización (que se manifiesta como los espacios nombrados o descritos) y el de la temporalización (que constituye el acto central —el ahora— en relación con el antes y el después).

2.4.1. *La actorialización*

Charras es un discurso polarizado, como corresponde a todo discurso que relate un conflicto, aunque no exprese una actitud manifiesta por ello: simplemente articula las relaciones en la oposición del enfrentamiento, absteniéndose el autor implícito de externar juicio ético alguno. Ahora bien, los actores se agrupan en los dos polos antagónicos: los constituidos alrededor de *Charras*, teniendo a éste como principal actor aglutinante y característico, y los que se constituyen alrededor de un elemento no personalizado: el *poder*, es decir los actores (muchos de los cuales no se revisten en personajes) representados por las instituciones que controlan los medios de producción y represión en la sociedad mexicana actual, como instrumento de su dominio e implantación de su voluntad.

En el primer polo el actor sobresaliente, privilegiado por el título mismo del reportaje novelado, es el joven que organiza a los explotados, en todo momento que se lo soliciten, y se enfrenta a las instituciones y hombres del poder: *Charras*. Su configuración casi nunca es directa, sino que se da *a través* de los otros actores: de admiración, fraternidad y camaradería de parte de sus familiares, compañeros y obreros; de odio, rechazo y agresividad moral y física de los que se le enfrentan. En torno a él —y con la función

antes mencionada, a la que se debe añadir la de servir de elementos (valores) de configuración del polo correspondiente— están sus hermanos, los amigos, los obreros, los estudiantes, algunos de los cuales, al no ser nombrados ni caracterizados mediante una descripción, permanecen en calidad de actores y no revisten la forma de personajes. A través de su óptica, las más de las veces lograda mediante el mecanismo narrativo de la doble focalización (el narrador entra en el interior del personaje —primera focalización, la interna— para describir desde allí los elementos del universo que configura —segunda focalización—, a Charras sobre todo). Sin embargo, gracias a la utilización de otros discursos, también tenemos la configuración adversa de Charras (como ya vimos en el ejemplo de las “memorias” de Loret de Mola). Un momento francamente lúcido y elocuente por sí mismo lo constituyen las cartas de Charras: una escrita a su madre y otra a su novia. En esta última se externa esta declaración, que seguramente podría ser respaldada por Gustavo Gutiérrez, Jon Sobrino o Leonardo Boff, para mencionar a los teólogos de la liberación latinoamericanos más conocidos:

Yo te quiero a ti. Empecé diciéndote que de haber Dios yo debería de estar agradecido con él. La verdad es que cuando lo pienso resulta que tal vez para mí Dios nunca ha dejado de existir se me da a través de la gente a la que amo pero que es en ti donde lo siento latir con más fuerza (167).

El polo opuesto al configurado por Charras y su “universo” se halla integrado por CUNESA (ejecutivos y propietarios que en el discurso permanecen en la sombra y apenas asoman por unos instantes), el sindicato servil, la CTM (que mediante un “manifiesto” (115) expresa la justificación de su actitud de silencio y disconformidad con los ideales y las acciones de los “jóvenes” rebeldes, pues las protestas estudiantiles para entonces arrecian en Mérida; califica a Charras de “joven estudiante” y pide se esclarezca el “alevoso hecho de sangre” y termina en una protesta de defensa del “progreso que con tantos esfuerzos comenzamos a lograr”), el Gobernador, reducido a un mecanismo ejecutor de la voluntad de

la empresa privada del sindicato oficial para sacar de en medio al molesto dirigente Charras; sus esbirros, que van en orden descendente desde el Coronel Gamboa, el subdirector Carlos Marrufo Chan, el comandante Víctor Manuel Chan López, para acabar en los tres verdugos, típicos ejemplares de los policías corruptos, reclutados en los grupos sociales marginales del lumpen provinciano: Carlos Francisco Pérez, Néstor Martínez Cruz y Sáenz Castillo.¹⁰

Sin embargo, de toda esta constelación el actor que logra encarnar la parte central del contrapunto con Charras es Carlos Francisco Pérez, pues el narrador le concede mayor atención que a cualquier otro. De este modo, realiza una excursión narrativa a lo que, tomando el título de un capítulo, podemos llamar los “infiernos del alma”: el mundo prostibulario, el alcoholismo y la drogadicción (la marihuana está al alcance de estos servidores del orden público como una aspirina al alcance del pobre, o, quizás, con mayor facilidad y menos costo), el matonaje, el servilismo y el descarado. En su mente no asoma, ni por un momento, el mínimo destello de arrepentimiento por su sádico crimen: cumple órdenes y espera la recompensa pecunaria ofrecida por ello. Si confiesa su crimen es por influjo del alcohol y la marihuana, en el prostíbulo que frecuenta y ante el sentimiento de sentirse traicionado por sus superiores.¹¹

¹⁰ Finalmente todos estos esbirros cayeron en manos de la “justicia” ante la movilización popular y el apoyo de la prensa capitalina, excepto el último, que se dio a la fuga, y que no sería sorprendente que ahora, por el tiempo transcurrido que todo lo cubre, se lo encuentre nuevamente en una dependencia dedicada a la “protección” de los ciudadanos pacíficos de nuestro país. Todos ellos gozan en la actualidad de una u otra forma de libertad, algunos, limitada por las circunstancias físicas, otros, quizás, absoluta, lo ignoramos, en el reino de los espíritus.

¹¹ Con respecto a la actitud de los esbirros prisioneros, es sumamente significativo el párrafo del *sábado 16 de marzo, 1974*, y que nos relata cómo va desde la hipocresía y el fanatismo religioso del Coronel Gamboa (“Confío en que Dios me juzgará [...]. Quizás algún día los creyentes en Dios verán que no defraudé su fe. Acepto el infierno que en el alma llevo, no porque me sienta culpable ni un segundo de un daño que no hice, y pongo a Dios por testigo de ello, sino porque al querer servir a la sociedad, a mi sombra y bajo mis pies se cometió una infamia que nunca he cometido ni cometeré” (220). Actitud, por otra parte, similar sin duda a la que albergan espíritus como los de Bánzer, ex-dictador boliviano, Pinochet, ex-dictador chileno, y los militares católicos de la

2.4.2. *La espacialización*

El espacio, los lugares en los que se mueven los personajes suelen estar semióticamente enlazados con ellos, configurar conjuntamente los universos semánticos propios y característicos de tal discurso. Greimas llama espacio *utópico* al de la transformación de un programa narrativo y *paratópico* al que antecede (lugar de la “manipulación” y “competencia” de la “performancia” transformadora) y sigue a la acción transformadora (lugar de la “sanción”). Como no podemos entrar en un análisis detallado y profundo, nos contentamos con decir que, desde este nivel de las acciones, el lugar utópico sería el del asesinato de Charras (la acción transformadora del macroprograma, si se quiere): el campo abierto al borde de una carretera; el paratópico, el que sirve de escenario a la manipulación y competencia de los actantes que realizarán la transformación: las oficinas donde se reúnen los representantes del poder real (la empresa constructora y el sindicato servil con el gobierno), las oficinas de los esbirros secundarios; los tugurios en los cuales se encuentran los futuros verdugos, sobre todo el prostíbulo que frecuenta Carlos Francisco, *El calamar inquieto*; y el de la sanción serían las calles, la universidad, el cementerio como meta de la marcha fúnebre que acompaña los restos del asesinado; los tribunales públicos. Como se puede inferir: el espacio utópico es abierto, así como el de la sanción, mientras que el dominado por los que conjuran y deciden la muerte de Charras, igual que los que “habitan”, son cerrados, sórdidos.¹²

Guerra sucia argentina, pues mientras gobernaban no era raro encontrarse, en la prensa, con la reproducción fotográfica que los presentaba en actitud de recibir la hostia con el rostro contrito, sumidos, al parecer, en la contemplación más beatífica, digna de San Juan de la Cruz), hasta el cinismo de Carlos Marrufo (“¿Cuál problema? Yo no tengo problemas. Que hable el Coronel Gamboa. Nosotros no tenemos nada que decir. ¿Arrepentimiento? Aquí no estamos en la iglesia ni caben exámenes de conciencia. Somos nosotros los que deberíamos estar resentidos por todo esto” (221)).

¹² Los dos hogares de los esbirros, Chan y Carlos Francisco, son también descritos como ambientes sucios, sórdidos; en oposición al hogar de Charras y su cuñado.

Una descripción semiótica de los lugares que frecuentan Charras y Carlos Francisco, su asesino, explicitaría las oposiciones constitutivas de valores semánticos polares: abiertos, francos para el primero; cerrados, sórdidos, para el segundo. (Charras apenas puede soportar la inmovilidad y el encierro en la cajuela del coche: es quizá el peor castigo que se le inflige; sus recuerdos de la infancia son siempre en campo abierto, en lugares familiares de libre desplazamiento.)

2.4.3. *La temporalización*

Todo discurso literario es un discurso acabado, intencionalmente ofrecido como un todo desde su título hasta su punto final. Por tanto, la recepción propiamente se constituye a partir del momento en que se termina el "recorrido de lectura", que mientras tanto viene a ser una serie de proyecciones, de expectativas, más o menos complejas según la isotopía (o isotopías) de lectura que actualice el lector inmanente. La consideración interpretativa, que es el corolario esperado por un discurso simbólico como el estético, sólo es posible cuando se tienen todos los elementos en un horizonte de lectura y se cuenta con una competencia mediatizadora (contexto, intertextualidad y teoría interpretativa) que lo haga posible o le confiera la coherencia necesaria. De este modo, si se quiere, en el discurso narrativo-literario todo ya ha pasado o pasa en cuanto se lo considera: de ahí la convención más común de utilizar el tiempo gramatical de pretérito o pretéritos en su nivel de expresión.¹³

Charras, como ya lo dijimos, es un discurso sumamente rico en acronías, en rupturas temporales que van hacia atrás (analepsis) o hacia adelante (prolepsis) de lo que en ese "momento" está contando el discurso; pero este mismo se presenta en forma fragmen-

¹³ El discurso de la novela que analizamos utiliza muchas veces, cuando narrativiza las acciones y situaciones del asesino, Carlos Francisco, el pronombre *tú* (de hecho así se titula el capítulo que lo presenta) como un expediente para dar la impresión de puntualidad de las acciones y "entrar" en su mente para revelar sus intenciones y motivaciones.

taria, lo que permite una estructuración temporal más compleja que la lineal: si bien se empieza relatando la conjura para “silenciar” al inquieto dirigente laboral, luego se va hacia los antecedentes, o se da “saltos” incluso mayores hacia la infancia de Charras. Mediante este procedimiento, el hecho central, el secuestro y el asesinato de Charras, es ofrecido en varios instantes del recorrido narrativo, y el lector se ve obligado a un trabajo constante de “reconstrucción” temporal. El “después” relata las acciones de los asesinos, protegidos por sus jefes, que deben “escondarse” por un tiempo, lo que significa frecuentar los prostíbulos y bares que no sean de Mérida o lugares aledaños; la fuga de los mismos, cuando la presión pública ya hace imposible mantenerlos en la clandestinidad, su aprehensión, la “preparación” del juicio, la vida disoluta de los condenados en la prisión, etc., etc. Sin embargo, el discurso, inesperadamente, es decir, cuando el lector tenía ya por concluida la narración de los eventos, sorprende con dos capítulos: el “XXV: Lluvia”, que da un salto enorme en el tiempo para mostrar precisamente el rápido fluir de éste: el hermano José, el cuñado Nicolín, la novia Lupita han seguido sus propios rumbos; lo mismo, los propios esbirros: el Coronel Gamboa se encuentra en la capital, agobiado por la vejez; el capitán Marrufo, aquejado por el reumatismo; el asesino Pérez Valdez vive en Los Ángeles, después de haber huido de la cárcel, fuga facilitada al extremo por sus “vigilantes”. Este capítulo, bastante distanciado emocionalmente de los anteriores, termina con un fragmento lírico:

Llueve durante gran parte de la noche. Poco a poco la lluvia amaina, se calma y la noche queda en una gran inmovilidad. Se siente un silencio profundo, profundo. En la madrugada se escucha el graznido de un pájaro. Gotas de agua caen esporádicas de los árboles hacia la tierra. Se empiezan a oír los pájaros, los gallos. El sol ilumina los cielos y en Holpelchén Rosaura y Ada, su madre, alcanzan a ver que alguien, no saben quién, ha echado a volar un papagayo blanco sobre el aire azul (244).

El discurso propiamente concluye con este hermoso símbolo, cuya connotación manifiesta la esperanza y el anuncio de la libertad, entre otros valores.

Pero el texto ofrece un “Epílogo: el filo mayor” que, mediante un diálogo rápido, certero, informa, con el lenguaje sutil que permite “muchas interpretaciones”, sobre la muerte, en un accidente automovilístico dudoso, del hombre que asumió para sí, aunque no públicamente, el crimen ordenado por él mismo, el ex-gobernador Loret de Mola, el 10 de febrero de 1986, doce años después.

3. *La significancia del discurso reportaje-novelado*

Charras, reportaje novelado, saca todo el provecho posible de su naturaleza meta-discursiva (la de estar vertida hacia otro discurso, el referencial, y hacer de esta actitud un mecanismo constructivo literario), pues, de una manera u otra, obliga a una lectura intertextual: siempre está latente, en el transcurso de su lectura, el “otro” texto, el de los hechos acaecidos o sucedidos, sobre los que echa la luz de la “indagación” fictiva. Por ello, es altamente reflexivo. Pero además tiene las siguientes características:

3.1. *Carácter testimonial*

Como ya lo dijimos, la “presencia” en la memoria colectiva del acontecimiento luctuoso cometido por la empresa privada, el sindicalismo corrupto y el gobierno que los protegía, la presencia en el alcance biográfico del lector de ese hecho (en la memoria colectiva, en cierto modo), la vigencia de los mecanismos de poder, incluso algunos de ellos agudizados últimamente —al reprimir incluso con el genocidio innegable el reclamo de justicia—, a raíz del “triumfalismo” de los círculos de poder y los intereses económicos relacionados con él, hace que los eventos presentados por el discurso de *Charras* gocen de “candente” actualidad; que, en cierto modo, el lector, sobre todo el lector mexicano actual, los sienta sumamente “vivos”. De ahí el innegable y fuerte carácter testimonial que acompaña a su lectura y, sobre todo, a cierta interpretación, pues comparte con el discurso-testimonio la actitud o intención de *denuncia*, aunque no se trata propiamente de un discurso-

testimonio, al no ser un discurso enunciado en primera persona por un sujeto-actor de los eventos y que asume la “verdad” de sus afirmaciones.

También refuerza el carácter testimonial la fuerte apelación que hace a la conciencia del lector, esta vez, personal, a tomar posición frente a los eventos (“hechos”) relatados: al *compromiso*. *Charras* no puede ser leído simplemente como una novela que nos deje imperturbables con respecto a nuestro entorno político-social, como no lo son, por lo demás, los otros textos similares citados en este ensayo. Incluso, en el límite contrario, su rechazo como una “novela tendenciosa” es un efecto de respuesta a su reclamo.

Sin embargo, no podemos dejar de manifestar una ligera objeción, si tomamos en cuenta la magnitud de discursos como el último y el de Bonasso: el autor inmanente de *Charras* elige centrar su foco de atención contrapuntística en el verdugo, un esbirro de la peor calaña, Carlos Francisco Pérez, frente a *Charras*, lo que parece delatar una influencia de Capote y Mailer, al seguir la fascinación que suele producir “el lado oscuro del corazón”, la mente delictiva de los bajos fondos; no intenta penetrar en la mentalidad sórdida del real poder que decidió silenciar para siempre al joven líder: el poder económico privado y su cómplice, el sindicalismo corrupto. Con ello, seguramente, hubiéramos tenido un cuadro más horrendo y bárbaro, más descarnado y cínico, que el que pudiera ofrecer un oscuro político arribista, o un típico representante del sub-mundo llamado lumpen, abrigado por las fuerzas institucionales del orden de un país que logra sus conquistas a pulso y en permanente lucha.

No obstante, no queremos —lejos de nuestra intención interpretativa esta actitud para con los textos que abordamos—, en ningún momento, señalar límites inherentes al discurso, sino otras posibilidades, que, obviamente, hubieran hecho de *Charras*, el reportaje novelado de Hernán Lara Zavala, otro texto, obligándonos sin duda a otro análisis.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BONASSO, MIGUEL. *Recuerdo de la muerte*. México: Era, 1984.
- CAPOTE, TRUMAN. *A sangre fría*. Trad. Fernando Rodríguez. Barcelona: Bruguera, 1979.
- CÁRDENAS, NOÉ. "El que a hierro mata..." *El Semanario Cultural. Nove-
dades* (México) 437 (2 sept. 1990): 8.
- GENETTE, GÉRARD. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- LARA ZAVALA, HERNÁN. *Charras*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- MAILER, NORMAN. *La canción del verdugo*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- PRADA OROPEZA, RENATO. "El discurso narrativo «objetivo» y el discurso
narrativo «ficticio» (la novela reportaje y el hecho real): *Charras*."
Escritos (Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Univ. Autón.
de Puebla) 7 (1991).
- THURBER, JAMES. "El misterio del asesinato de Lady Macbeth." En *Inge-
nios del humorismo*. México: García Valadés, 1988.
- TRAVIESO, JULIO. *Un nuevo día*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- WALSH, RODOLFO. *Obra literaria completa*. México: Siglo XXI, 1981.