

## TEJER LA MEMORIA. UNA PROPUESTA NARRATIVA DE HERNÁN LARA ZAVALA



Álvaro Contreras

O. Tratar de elaborar un conjunto de categorías que permitan una clasificación ordenada del vasto sistema de obras reconocidas como testimoniales, resulta una tarea ardua especialmente por la heterogeneidad que define el objeto de estudio, cuando no carente de sentido, pues se partiría de premisas o esquemas teóricos dentro de los cuales se insertarían los textos específicos, llevando así a homogeneizar la discusión para banalizar su estudio. Sin embargo, otra actividad se nos podría revelar como alternativa si preguntáramos por la lógica de las clasificaciones que han regido al género testimonial, es decir, si interrogáramos el cómo y el porqué de tales elaboraciones teóricas.

Si podemos constatar que determinadas producciones testimoniales representan una opción literaria, conviven frente a otros textos reconocidos oficial y socialmente como artísticos, y que ambos representan “marcos discursivos” distintos, entonces se puede pensar que la exclusión de la producción testimonial, tanto del campo literario como en su aspecto de experiencia crítica de lectura del canon literario latinoamericano ortodoxo, es una decisión basada en juicios precríticos sobre la forma correcta de concebir el trabajo literario y el concepto mismo de literatura, posición más ideológica que específicamente literaria. Por eso sospecho que de lo que se trata no es de la relación problemática discurso histórico/discurso literario, del problema de *narrativizar un hecho histórico*; más aún, del conflicto planteado por una conciencia moderna del lenguaje y su capacidad referencial, sino de un mal entendido que se ubica en consideraciones extra-epistemológicas. Los problemas de referencialidad, de verdad histórica, de validez literaria, que se han argumentado en favor o en contra del

discurso testimonial, son menos relevantes que las cuestiones referidas a la discusión de los presupuestos para definir lo literario. Digo menos relevantes no tratando de eludir o esterilizar la discusión de los problemas que ellos plantean, sino pensando más en un giro teórico-crítico con respecto a los estudios literarios sobre el discurso testimonial.

Así, de los múltiples problemas que convoca el planteamiento realizado —presupuestos políticos, sociales y literarios del canon literario, el concepto de *función* literaria, el reconocimiento cultural del discurso testimonial, la relación escritura histórica/versiones narrativas, constitución del sujeto testimonial, etcétera—, me detendré solamente en la formulación genérica discurso testimonial/literatura testimonial. De esta manera, el siguiente trabajo se desarrollará por dos vertientes específicas: la primera, ya señalada, y la segunda que corresponderá a un acercamiento crítico a la obra de Hernán Lara Zavala, *Charras* (1990), dentro del contexto de la producción testimonial latinoamericana.

1. Las formas de comprensión de lo estético han diseñado una noción de literatura sobre la base de una concepción esencial y universal del hecho artístico. La autonomía del arte respecto a la sociedad se planteó sin reconocer el proceso ideológico —desarrollo histórico y cultural— en el cual trató de legitimarse esta propuesta, proceso que requería de dos exigencias: entender los fenómeno de la autonomía estética como problema de orden histórico, primero, y segundo, como movimiento paradójico donde la categoría de lo “autónomo”, aun desplazándose en el ámbito de lo real, excluye una marca de relación explícita con la sociedad:

La autonomía es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho histórico a una “esencia” del arte) (Bürger, p. 100).

El arte de vanguardia desacraliza algunos de estos argumentos de lo artístico entendido como esfera independiente de la práctica cotidiana, para instaurar una “*nueva praxis vital*” donde, sin reducir el arte a una finalidad social, se cuestiona el discurso canónico de la institucionalidad artística occidental y sus categorías privilegiadas: producción y recepción individual, la finalidad sin fin del arte, la “unidad” de la obra, etcétera. En el

ámbito literario la eventual, contradictoria y mal entendida, autonomía de lo estético, como consecuencia de su carácter limitado, excluía múltiples manifestaciones discursivas producidas en/desde distintas instancias culturales; a estas manifestaciones no les bastaba el simple reconocimiento como “literatura”, lo cual ya implicaba una ardua labor de descripción, evaluación y comparación, sino que había que inscribirlas en un macrosistema que activara plenamente sus sentidos: el espacio sociocultural. La discusión sobre si un texto era o no literario parecía olvidar las lecciones de los formalistas rusos y su relativización del hecho literario en el eje diacrónico, y las discusiones del carácter “estético” de una obra literaria olvidaban los presupuestos que dicha comprensión supone: la función, la norma y el valor de lo estético (tal como lo entendiera la Escuela de Praga a través de su máximo representante Jan Mukarovsky).

Las expresiones “discurso testimonial” y “literatura testimonial” no se oponen, se complementan. El primero se ha propuesto como término alternativo por su mayor *amplitud*, pues permite pensar, a la vez que cuestionar, los criterios que organizan el sistema literario latinoamericano, así como reordenar el canon de los estudios literarios al conceptualizar desde una perspectiva cultural la noción de literatura, lo cual permite incorporar distintas y disímiles producciones simbólicas.

En la expresión “literatura testimonial” prevalece el criterio literario sobre el testimonial, y no se trata de jerarquizar el sustantivo o su modificador, lo que implicaría que uno de los dos se tomara como simple añadidura, sino de establecer un nuevo paradigma para tales estudios. Igualmente, la noción de literatura parece inadecuada para definir determinadas prácticas simbólicas que escapan a sus fronteras estéticas. Piénsese, por ejemplo, en la obra de Alonso Salazar, *No nacimos pa' semilla* (1990), sobre los sicarios en Medellín, o en *Trelew* (1975), de Francisco Urondo. En todo ello lo que se requiere es una concepción más dinámica del concepto de literatura, y que dé cuenta de diversas prácticas discursivas.

En tanto que el término “discurso” remite a unas “circunstancias de comunicación” (Maingueneau, p. 17), su especial carácter pragmático desborda los márgenes lingüísticos para insertarse como reflexión de un vasto sistema de signos que incluye un doble rechazo: una lingüística del discurso pensada como estudio del *habla*, y otra de los límites del enunciado —rechazo del estudio del discurso como análisis inmanente de los textos. Se persigue, entonces, aproximadamente al concepto discurso “como un

proceso expresivo que integra registros semióticos heterogéneos” (Lozano, p. 173).

En la categoría discurso está planteada la articulación a sus condiciones de producción vistas desde una dimensión pragmática, lo cual la vincula a las convenciones históricas e institucionalizadas de una situación:

El análisis del discurso se caracteriza por operar las más de las veces sobre varios discursos puestos en relación al considerar sus condiciones de producción (Maingueneau, p. 22).

Este último aspecto apunta a una necesidad por integrar al “sujeto hablante” con su enunciado (su lugar de producción). El término discurso permite pensar en condiciones analíticas —su modificador, en este caso, testimonial—, así al hablar de discurso testimonial estamos construyendo un espacio teórico donde interactúan componentes políticos, sociales, didácticos, etcétera, en una diversidad de relaciones estables, polémicas, de alianza, un espacio que articula lo plural en grados de funcionalidad distinta. El término *discurso* incorpora diversas prácticas lingüísticas complejizando dicho sistema de prácticas; este término remite a interacciones discursivas, pero que en tanto *sólo designa producciones orales y escritas en escritura alfabética*, no nos ayuda a comprender la totalidad del problema planteado, por lo que se *hace necesario recurrir a otra categoría* que sí dé cuenta de distintos sistemas de *signos interactuantes, como el de semiosis o interdiscursividad*.

Esto porque algunas producciones discursivas testimoniales dialogan en su interior con fotografías, fotomontajes, etcétera, y también con un referente. *El término semiosis nos ayuda a comprender diversas producciones semióticas organizadas mediante diversos sistemas de signos*.

La negación de los rasgos literarios a la producción discursiva testimonial incita, más que por un prurito de búsqueda de esteticidad en textos cuya producción fuera pensada desde fuera de esa referencia cultural, a una revisión de los criterios que definen y categorizan la literatura.

*La categoría de lo “literario” se vincula a una instancia cultural que sanciona modos de concepción y percepción de lo literario, imponiendo normas que se consolidarán como cánones de la producción cultural. Por ello, la forma de comprensión de lo estético para una “comunidad interpretativa” constituye una visión ideológica que hace particular dicha*

comprensión, delimitando así las marcas culturales y espacios literarios donde funciona tal propuesta.

La doble naturaleza de una “comunidad interpretativa”

homogénea con respecto a cierto sentido general de su propósito y alcance, y heterogénea con respecto a la diversidad de prácticas que se da en su seno (Fish, p. 117),

orienta los principios de producción e interpretación de las obras literarias según determinada(s) teoría(s); una comunidad interpretativa gira en torno a una determinada concepción de la actividad literaria, institucionaliza una práctica teórica y crítica para la nueva historia de una nueva realidad literaria, comparte intereses en la definición de una serie de fenómenos culturales.

Este concepto ayuda a comprender el carácter “literario” o no de una obra, pues *la sanción de su valor literario ya no correspondería al autor sino a la comunidad*; de allí que cuando se habla del carácter no-literario de una obra en determinada época histórica, se alude a que dicha obra escapa a los marcos discursivos que exige y rige a la comunidad interpretativa de esa época. Así la obra, o se relega del universo literario de sentido o se inscribe dentro de otra disciplina (sociología, historia...).

La comunicación artística entre autor y lector, además de estar sujeta a relaciones semióticas propias del texto, también dependería de factores externos: ciertos textos enmarcados dentro de particulares circunstancias históricas y de recepción pueden ser considerados como artísticos o no; despojados de su momento histórico —desplazamiento diacrónico— sus funciones quedarían sujetas a cambios, pues desaparecería el marco cultural en el cual surgieron.

Además la actividad lectora debe estar conciente que está realizando un desplazamiento de la función primera del texto a otra que el receptor trata de actualizar; éste encuentra nuevas formas de organizaciones textuales, nuevas estructuras, funciones, etcétera.

2. En la discusión por configurar la especificidad verbal-ideológica del discurso testimonial, varias líneas metodológicas han accedido a su estudio. Necesaria y justificada labor crítico-teórica emprendida por estudiosos latinoamericanistas desde posturas semióticas hasta histórico-culturales,

superando aquel rótulo reductor de “literatura marginal” o “subliteratura” donde se le quiso incluir, a la vez que introduciendo un replanteamiento de las categorías estéticas canonizadas por la tradición literaria occidental, en función con la movilidad de sus contextos. Si se negaba su estatuto artístico se imponía entonces un estudio sociológico o, en el menor de los casos, antropológico. Ricardo Pozas, Rodolfo Walsh, Elena Poniatowska, Elizabeth Burgos, Noema Vizzer, Omar Cabezas y otros escritores, han sido testigos, o mediadores de testimoniales, de periodos de intensa remoción política y social, dejando en sus obras huellas de ese referente convulsionado. Otros, desde una distancia temporal, asumen la narración de los hechos. Es el caso del escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno y su obra *El color que el infierno me escondiera* (1986), que centra su tema en la organización de la guerrilla tupamara de las décadas 60 y 70, e igualmente, del escritor Hernán Laza Zavala (México, 1946) y su novela *Charras* (1990).

La apertura del espacio literario llevada a cabo por la narrativa latinoamericana de los sesenta y setenta puede pensarse en relación a una serie de expectativas culturales —las relacionadas al nuevo empuje de los *mass media* y su influencia en la configuración de un nuevo gusto ético— y políticas del momento —expansión de las dictaduras militares por América Central y el Cono Sur. El discurso literario comienza entonces a estructurarse articulando elementos de la tecnología moderna, siguiendo los parámetros de la industria cultural: el código narrativo folletinesco es recuperado para transgredir el discurso oficial de lo estético y diluir las fronteras entre arte culto y arte popular, a la vez que explora —con los mismos recursos— otras formas de representación de la realidad en literatura: radioteatros, novela policial, letras de canciones, maniqueísmo axiológico en la configuración de los personajes, temas melodramáticos, además de la incorporación de las formas coloquiales del lenguaje. Son aquellos “textos indefinibles” de que habla Antonio Cándido, que responden a una “vanguardia estética” pero también a una “amargura política” donde se esfuman las fronteras genéricas:

Novelas que parecen reportajes; cuentos que no se distinguen de poemas o crónicas, sembrados de avisos y fotomontajes, autobiografías con tonalidad y técnicas de novela; narraciones que son escenas de teatro; textos hechos con la

juxtaposición de recortes, documentos, recuerdos, reflexiones de todo tipo (Cándido, p. 364).

Desde este punto de vista los textos de Julio Cortázar, Rodolfo Walsh y Manuel Puig están más cerca de lo que se piensa comúnmente, en tanto que plantean una reflexión sobre la escritura, sobre las nuevas maneras de producir, construir y leer la literatura, y desde otro punto de vista, lo planteado por Cándido se puede entender como una “seducción agresiva” al lector por los caminos plurales del *realismo*: tanto aquel ligado a lo testimonial —Ángela Zago, Elizabeth Burgos/Rigoberta Menchú—, lo social —Sergio Ramírez—, como lo político —Haroldo Conti—, respondiendo cada uno a los variados niveles de modernización de sus zonas culturales.

En México, la práctica contemporánea de lo testimonial —entendido para algunos como “crónica”<sup>1</sup> alcanza a una diversidad de autores con sus respectivos cambios de acento en la materia tratada: Luis González de Alba, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska. Estos escritores representan diversas articulaciones e inflexiones del discurso testimonial: narrativizarán espacios, tiempos y acciones, efímeras, la mayoría de las veces, buscando construir aquellos sentidos negados y ocultados por las formas oficiales de *racionalización de la realidad*.<sup>2</sup>

En este sentido, el texto de Lara Zavala, *Charras, se inscribe dentro de esa “entronización de la crónica y de la narración periodística como vehículo de Alta Cultura”* (p. 210), señalada por Adolfo Castañón como una de las características de la narrativa mexicana de fin de siglo, donde la “convivencia activa e igualitaria de varias generaciones literarias en el seno de un mismo espacio cultural”, se traduce en “coexistencia de varias

<sup>1</sup>Creo que el término “crónica” precisa de operaciones interpretativas que lo definan históricamente en sus diversas prácticas. Así los estudios sobre este tema planteados por Walter Mignolo para la época colonial, como los de Julio Ramos y Susana Rotker (1992) para el siglo XIX y la época modernista, respectivamente, constituyen vías críticas acertadas en cuanto nos permiten asumir una actitud de estudio diferenciadora con respecto a la praxis de la “crónica” contemporánea, más allá de la simple norma de “medir” el grado de objetividad y fidelidad de los sucesos y el recurso de complejidad de las técnicas utilizadas, tal como entendido en su momento la producción *non-fiction* estadounidense. Para el caso de la “crónica” en México, véase un resumen de sus propuestas en Úrsula Kuhlmann.

<sup>2</sup>En Venezuela el estudio crítico-cultural de la “crónica urbana” hasta ahora empieza a desarrollarse de una manera sistemática. Véase Susana Rotka (1993).

culturas, la convergencia de distintas formas de entender y practicar la literatura'' (Castañón, p. 210).

La producción literaria de Lara Zavala abarca dos libros de cuentos: *De Zitilchén* (1981) y *El mismo cielo* (1987); una novela: *Charras* (1990), y un libro de ensayos sobre literatura latinoamericana, estadounidense e inglesa: *Contra el ángel* (1990). Sus libros de cuentos y su novela poseen una unidad temática que los hace singular y los aleja en sus prácticas individuales; su obra cuentística se entendería así en función de esa unidad temática —lo cual pareciera preocupar a Lara Zavala— que configurara su sentido: la recuperación de lo rural y lo urbano/cosmopolita.<sup>3</sup> Sobre estas dos obras ha dicho el propio autor:

*De Zitilchén* es un libro centripeto pues se dirige hacia mi infancia y hacia mis raíces, la península de Yucatán, mientras que *El mismo cielo* es centrífugo en tanto se proyecta hacia el exterior, hacia la juventud y hacia otras latitudes fuera de México. El primero iría de lo mítico a lo realista; el segundo, en cambio, se iniciaría con una ruptura generacional para enfrentar otros temas que influyen en la formación de la personalidad de cualquier joven: las relaciones de pareja, la amistad, los misterios del erotismo, los problemas de la libertad y el empujamiento del mundo (Lara Zavala, 1990b, p. 11).

El 13 de febrero de 1974, Efraín Calderón Lara, apodado *Charras* —de charrasqueado—, estudiante de abogacía y asesor sindical, fue secuestrado por unos individuos con órdenes claras de hacerlo “desaparecer”, reglas que buscan impedir la expansión de un mal mayor: el movimiento sindicalizador liderizado por *Charras* en Mérida, estado de Yucatán, aunque precisa de objetivos más inmediatos: controlar la huelga entre los trabajadores de CUESA, industria de la construcción, pactada para el día 14 de febrero de 1974.

De manera sucinta, esta es la historia que nos va a contar Lara Zavala en su novela *Charras*,<sup>4</sup> en un esfuerzo de registro periodístico, confrontación de versiones, de hilos narrativos que se traman en juegos de oposiciones y acercamientos.

<sup>3</sup>De los estudios críticos sobre los libros de cuentos de Lara Zavala podemos señalar el de Vicente Francisco Torres, “Hernán Lara Zavala, «Dos búsquedas oscilantes»” (pp. 139-146) y el de Adolfo Castañón, “Hernán Lara Zavala: en las orillas de la tierra” (pp. 329-331). Monte Ávila Editores (Caracas) publicará próximamente su novela *Un lugar en el mundo*.

<sup>4</sup>Cito por la siguiente edición: *Charras*, Joaquín Mortiz, México, 1990. Después de cada cita textual sólo se indicará el número de página.



Estructurada en veinticinco capítulos y un epílogo, la novela se abre como un gran espacio cruzado de tensiones, con un narrador que modaliza la trama: primero advierte el peligro que corre la vida de *Charras*, pues “había afectado muchos intereses” (p. 11), para dejar este punto en suspenso y tejer otros hilos narrativos: su vida familiar, el diálogo de identidades y diferencias con su hermano José, la relación con su padre Efraín, los planes matrimoniales con su novia Lupita Terrazas; se cuenta la vida del asesino de *Charras*, Carlos Pérez, así como la cotidianidad del coronel Felipe Gamboa, jefe de la policía, también involucrado en la muerte de *Charras*.

La vida de Efraín Calderón se nos va contando a través de recuerdos de amigos y familiares, en un vaivén entre pasado y presente. La instancia desde donde se cuenta la narración —narrador, no marcado implícito— asume tres niveles: un narrador que desde fuera de la diégesis describe los hechos y personajes en trazos cortos y definidos, rozando así los límites de la narración objetivista; un Tú que se erige en interpelador, acusador y perseguidor del asesino de *Charras*, Carlos Pérez:

Sacas un peine del bolsillo trasero y te arreglas: te lavas las manos, la cara y te mojas el cabello. Te pones los calcetines, los zapatos. Sacas tu dinero del pantalón. Los billetes están todos arrugados, en diferentes bolsillos (p. 37),

y un “yo” marcado tipográficamente —voz conciencia del gobernador Carlos Loret de Mola— que se mueve entre la confesión del asesinato y el cinismo de su postura.

Pero las preguntas en torno a las causas del secuestro de *Charras*, y su muerte posterior, rebasan para Lara Zavala la mera información/investigación detectivesca. El suspenso como principio estructural de la historia de las causas políticas del secuestro, pronto desaparecen para encontrarse el lector interesado ante otro problema, relacionado con la manipulación de conciencia para dejar sin culpables el asesinato de *Charras*, cuestión que atiende más a lo humano.

Tras su muerte planificada se hallan todos los organismos oficiales de Mérida: el gobernador, el director, subdirector y el comandante de Seguridad Pública, jefes de policías, todos incitados a ese crimen por los dueños de las empresas opuestos a la formación de sindicatos independientes que escapan a su control político. Desde el momento del secuestro de *Charras*

hasta su aparición, varios días después, se abre un gran paréntesis narrativo donde se relatan las actividades de protesta realizadas por estudiantes y obreros. Comunicados familiares, noticias periodísticas, la “voz” del gobernador, presiones de los sindicatos independizados, manifestaciones públicas, represión policial, comunicado del consejo universitario, todo ello en un contrapunto de voces y versiones que van a agudizar su tensión cuando aparezca el cuerpo torturado de *Charras*. A partir de aquí se esbozan una serie de inquietudes al lector que formarán parte del efecto de montaje narrativo. Si bien dentro del plan por hacer desaparecer a *Charras* no se incluía su muerte, sino darle un “susto”, sacarlo de Mérida para evitar la huelga entre los trabajadores de la industria de la construcción, entonces debemos preguntarnos en qué punto de la comunicación ordenada se distorsionó la información, o si la “naturaleza asesina” de Carlos Pérez es la culpable, pero si “nadie” dio la orden entonces ¿no hay culpables?

La medida de la desfiguración informativa es incontrolable; distintas versiones del suceso van creando una atmósfera de incertidumbre donde se encabalgan, a través de un logrado montaje narrativo, las verdades y falsedades del encubrimiento del asesinato y sus culpables. La reconstrucción de los acontecimientos abarca los rumores populares, chismes, volantes estudiantiles negando la información de algunos periódicos, la retórica del discurso oficial tratando de (des)informar y diluir las responsabilidades, manifiesto de la federación de trabajadores exigiendo castigo a los culpables; son elementos narrativos que devienen en el texto en práctica integradora de un nuevo espacio ideológico abierto a la recepción de diversos materiales y discursos.

Quizás la pauta de este “poder interpretativo” la ejerza con más eficacia el gobernador, al hacer uso conciente del discurso periodístico como normativa de la “realidad”, y como práctica de poder: “Soy famoso periodista, Polo. Sé que la información puede manipularse pero como político en este momento me tambaleo” (p. 213).

La personalidad de Carlos Pérez —ex policía contratado regularmente por organismos oficiales para realizar acciones irregulares o ejecutar cualquier acto comprometedor— va a delinearse “humanamente”, más allá de su rasgo criminal. Se nos presentará como un ser que busca comprensión, atrapado entre lo que fue y su presente ineludible, presentándose como víctima a su vez de un juego que él no inició y en el cual no tenía ningún interés en participar. ¿Qué sentido tiene para Carlos Pérez matar a *Charras*?

Son dos vidas, que sin sospechar la existencia una de la otra, guardan secretos hilos comunes que los acercan a la inocencia y al sufrimiento:

Te enteraste mucho después de que él, como tú, era huérfano de padre. Los dos tuvieron que crecer prácticamente solos, ayudando a sostener la casa. Tú has vivido siempre a la deriva, eres un pobretón... Él también vivía modestamente; y aunque su trabajo estaba dentro de la ley, por las circunstancias se veía en la necesidad de ejercer su oficio casi en la clandestinidad (p. 171).

Carlos Pérez y Efraín Calderón llevarán sus vidas paralelas hasta el momento en que el azar las ponga frente a frente y entonces uno de ellos deba desaparecer.

Uno de los momentos mejor logrados —artística e ideológicamente— de la novela resulta de esa situación final de delirio que experimenta *Charras* cuando siente la realidad de su muerte. Acosado por sus asesinos —en algún lugar del texto estos elementos paramilitares serán llamados “halcones criollos” o “pajarracos”—, y rodeado de imágenes de inutilidad y confusión, experimentando el sufrimiento sobre su cuerpo —esa “erotización al revés” de la que habla Noé Jitrik— como un reverso negativo del narcisismo, la visión de *Charras* transforma el escenario de su dolor en una recreación del castigo de Prometeo, donde sus torturadores hacen de aves amenazantes:

Estoy atado a una roca. Una enorme ave de rapiña aletea junto a mí. No me puedo mover. Sé que viene tras mi corazón. Me pego a la piedra. Risas (p. 230).

Estoy maniatado contra una roca, ¿o me tienen entre las ramas secas de un árbol a manera de jaula? Han dejado de volar (...) Siento dolor en las piernas. Humo, carne chamuscada (p. 231).

Con las manos atadas a la espalda me resulta difícil moverme. Intento zafarme. Debo evitar que me devoren. Pero no tengo más fuerza. Mi cuerpo está frío a pesar de que siento los primeros rayos de sol. Ruidos. Alguien se acerca. Siento aire en la cara. Un graznido (p. 232).

Efraín Calderón representa un “yo” plural que afirma su legitimidad en la vida colectiva, en la asunción de una conciencia de injusticia social. La inclusión de un elemento “autobiográfico” —la carta de *Charras* a su madre— confirma esta idea: “Nada ni nadie tiene el derecho de amarrarle

a uno el corazón. No me mueve más interés que ayudar a la gente que trabaja en términos desventajosos'' (p. 56).

Resulta así inevitable su confrontación con las organizaciones sindicales que actúan como órganos políticos del estado, planteando de frente una realidad social. Y es que el discurso testimonial da un valor referencial al enunciado en el acto comunicativo, asumiendo la instancia no sólo no-personal del discurso histórico, como afirmando en su narración literaria la presencia de un "autor implícito" —y varios niveles narrativos— que selecciona el material literario para influir en la interpretación que del texto haga el lector postulado en la obra; montaje y perspectiva del narrador que va axiologizando los hechos buscando una participación del lector en el esclarecimiento de los sucesos; manipular la interpretación hacia un juicio axiológico.

Una lluvia, con todas sus connotaciones simbólicas de purificación, cierra la novela, cubre a Yucatán y a todos sus habitantes con la esperanza de un amanecer tranquilo y justo; la familia Calderón Lara: "Rosaura y Ada, su madre, alcanzan a ver que alguien, no saben quién, ha echado a volar un papagayo blanco sobre el aire azul"; vida de Carlos Pérez en un barrio mexicano de Los Ángeles (EE.UU.); después de su huida de la cárcel —había sido sentenciado a veinticinco (¿como los capítulos de la novela?) años de prisión—, donde sin embargo arrastra una existencia peregrina; "y desde entonces andas como el judío errante huyendo huyendo" (p. 240). El epílogo del texto anuncia la muerte en situación borrosa —¿accidente?, ¿venganza?— del autor intelectual de la muerte de *Charras*, Carlos Loret de Mola. Dos personas interesadas en este caso hablan sobre el accidente: una opta abiertamente por la resolución del problema, otra simula alguna información policial.

En la novela de Lara Zavala podemos observar como el discurso testimonial a través de su decir busca vulnerar las elaboraciones institucionales de la verdad, exigiendo como presencia constante el reconocimiento de la diversidad social en el marco de disposiciones jurídicas, políticas y culturales:

Si el discurso autoritario se caracteriza por cerrar el flujo de los significados, y en consecuencia indicar líneas obligadas de construcción de sentido, proporcionando un modelo comunicativo pobre y unidireccional... los discursos de la literatura pueden proponer una práctica justamente de sentidos abiertos... Frente a la pobreza impuesta de sentidos y la unicidad de explicaciones, crean un espacio denso de sentidos y explicaciones que se hacen cargo de la dificultad

de hablar en una sociedad opaca. En escala reducida, la literatura reinstala las condiciones de una situación comunicativa no unidireccional (Sarlo, p. 7).

## BIBLIOGRAFÍA

- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona (España), Península, 1987.
- Cándido, Antonio, *Crítica radical*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Castañón, Adolfo, *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*, México, Vuelta, 1993.
- Fish, Stanley, *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, Barcelona (España), Ediciones Destino, 1992.
- Kuhlmann, Úrsula, “La crónica contemporánea en México. Apuntes para su análisis como praxis social”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 30, Lima, 1989.
- Lara Zavala, Hernán, *Charras*, México, Joaquín Mortiz, 1990a.
- , *Antología personal*, México, Universidad Veracruzana, 1990b.
- Lozano, Jorge et al., *Análisis del discurso*, 2ª ed., Madrid, Cátedra, 1986.
- Maigneueau, Dominique, *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette, 1989.
- Mignolo, Walter, “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”, en: Luis Íñigo Madrigal (comp.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo I, Época colonial, Madrid, Cátedra, 1982.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989.
- Rotker, Susana, *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.
- , “Crónica y cultura urbana: Caracas, la última década”, *Estudios*, 1, Caracas, 1993.
- Sarlo, Beatriz, “El saber del texto”, *Punto de Vista*, 26, Buenos Aires, 1986.
- Torres, Vicente Francisco, *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*, México, Leega, 1991.