

Autores: Danny Cuéllar Aragón – Ana María Orjuela Acosta

Entidad: Universidad de los Andes

Línea problematizadora: Memoria y Conflicto

Título del trabajo de investigación: *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*: oralidad, testimonio y literatura

Palabras Clave: Narrativa testimonial, efecto de oralidad, variante diatópica, variante diastrática, diálogo, político, escritura.

Resumen

El componente oral en la narrativa testimonial se puede asumir como uno de sus elementos constitutivos, de tal forma que resulta pertinente estudiar esta clase de producciones a partir de los rasgos de oralidad presentes en las obras testimoniales. En ese sentido, nos interesa demostrar que, en *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1983) del nicaragüense Omar Cabezas Lacayo, existen ciertos rasgos de oralidad que actúan de la siguiente manera: i. establecen una situación dialógica previa a la escritura de la obra, ii. identifican la inserción de la voz del protagonista en un colectivo, iii. permiten develar un fin político en la narrativa del autor y iv. hacen parte de la dialéctica oralidad-escritura convergente en la narrativa testimonial. Esta propuesta se sustenta en los postulados teóricos de la pragmática textual, y las aproximaciones a la narrativa testimonial hechas por John Beverly, Hugo Achugar y Juan Duchesne.

La montaña es algo más que una inmensa estepa verde: oralidad, testimonio y literatura

[...] *Al cabo de tantos años
Como ha que duermo en el silencio
Del olvido salgo ahora,
Con todos mis años a cuestras con una
Leyenda seca como un esparto,
Ajena de invención, menguada de estilo,
Pobre de concetos y falta de toda erudición [...]*
Miguel de Cervantes, *El Quijote*

El componente oral en la narrativa testimonial se puede asumir como uno de sus elementos constitutivos, de tal forma que resulta pertinente estudiar esta clase de producciones a partir de los rasgos de oralidad presentes en las obras testimoniales. En ese sentido, nos interesa analizar cómo, en *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1983) del nicaragüense Omar Cabezas Lacayo, existen ciertos rasgos de oralidad que actúan de la siguiente manera: i. establecen una situación dialógica previa a la escritura de la obra, ii. identifican la inserción de la voz del protagonista en un colectivo, iii. permiten develar un fin político en la narrativa del autor y iv. hacen parte de la dialéctica oralidad-escritura convergente en la narrativa testimonial. A continuación, esbozaremos cada una de las categorías de análisis que nos hemos propuesto a la luz de los postulados teóricos de la pragmática textual y las aproximaciones a la narrativa testimonial hechas por John Beverly, Hugo Achugar y Juan Duchesne.

La situación dialógica a partir de marcadores del discurso

El primer elemento que tomamos en cuenta para nuestro propósito es el efecto de oralidad presente en la narración de Omar Cabezas, quien se constituye en autor, narrador y protagonista de su propio relato. En el testimonio del autor existe una marcada presencia de

la oralidad; Cabezas, para la construcción de su obra, reproduce la situación de un diálogo en el que cuenta a interlocutores variados su experiencia como miembro activo de la Revolución sandinista mientras se graba a sí mismo¹. Al respecto, Achugar (1992), quien en su artículo “Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro” analiza el testimonio latinoamericano contemporáneo mediante el estudio de distintas narraciones testimoniales en el continente, señala que “el testimonio original o proto-testimonio sur[ge], en la casi totalidad de los casos [...] de una instancia oral” (65); son ejemplos de esto *Hasta no verte Jesús mío* (1969) de Elena Poniatowska, *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, *Siguiendo el corte: relatos de guerras y de tierras* (1989) de Alfredo Molano y desde luego, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1983) de Omar Cabezas. En el transcurso de este relato se emplean deícticos, la segunda persona singular y algunos verbos conjugados en segunda persona para señalar la presencia de un *otro* a quien se le cuenta el relato. Tal como afirma Duchesne (1992): “[e]l narrador siempre está a punto de introducir, a través de las inflexiones deícticas del discurso, al segundo personaje que aparenta acompañar la deposición narrativa” (131), así, Omar Cabezas construye un espacio para el *otro* del relato en afirmaciones como: “[...] el cinturón me pegaba en los dos huesos, en el entronque de las piernas ¿cómo se llaman estos huesos de aquí? [...]” (Cabezas 94), “[...] mi casa no tenía ni idea de lo que era la guerra, ni de lo que pasaba en Nicaragua en ese momento ¿me explico? [...]” (246), “[...] recordá que yo no tenía una convicción sólida [...]” (16). Parece ser que hay una persona a quien se

¹ En el ensayo “Las narraciones guerrilleras: configuración de un sujeto épico de nuevo tipo” (1992) Juan Duchesne afirma: “Omar cabezas ha revelado que utilizó una grabadora frente a la que contaba su relato para luego transcribirlo y editarlo. No dictaba directamente a la grabadora, pues siempre invitaba a una persona a quien contar la historia [...]” (131).

dirige Cabezas y de quien se esperaría la interlocución luego de las preguntas ya citadas; sin embargo, este personaje no adquiere voz en el relato, se perfila como escucha, como receptor, nunca como hablante.

Por su parte, el narrador se sitúa en un lugar desde el cual actualiza el relato en la medida en que interpela al *otro* e intenta explicar las situaciones que describe mediante el uso de la deixis o los anacolutos. Así, la deixis cumple dos funciones adicionales: la primera, señalar el espacio donde el autor-narrador-protagonista relata su historia: “era un ranchito pequeño, así como *este* cuarto” (165. *Cursivas nuestras*); y la segunda, retratar apartes de la situación narrada: “nosotros viendo que se bebió una porra así... de *este* tamaño” (75. *Cursivas nuestras*). En el caso de los anacolutos, estos se basan en la inclusión de expresiones que se apartan del mensaje central que se está planteando, o, que no aportan algo significativo a la situación que se cuenta: “[t]enía un olorcito muy particular, que yo creo era el de la brillantina (te la vendían embadurnada en un tuquito de papel, era roja o verde o azul, la vendedora la sacaba con una palita de madera y la embadurnaba en el papel)” (13). Como resultado del uso de estos marcadores del discurso, se establece un tono confesional que ubica a los actores de la interlocución -el *yo* emisor/autor, narrador y protagonista, y el *otro* oyente- en una simulación de una situación dialógica, pues “a veces el texto parece contestar las preguntas inaudibles de algún interlocutor” (Duchesne 131); asimismo, si bien no hay intervenciones explícitas del interlocutor, hay momentos en los que el narrador parece responder a una pregunta hecha previamente por ese sujeto anónimo: “[y]o no te puedo decir en ese tiempo –porque no manejaba mucha información- los pormenores de la estructura clandestina a nivel nacional *no te los puedo dar*” (Cabezas 46).

Aparte de plantear una posible situación de diálogo, la hipótesis de que la escritura de Cabezas proviene de un discurso oral se acrecienta en la medida que, por ejemplo, los anacolutos dan cuenta no solo del diálogo, sino de un efecto oral relacionado con las rupturas del discurso, y a su vez, el uso de deícticos da cuenta del lenguaje referencial, en tanto que este tipo de palabras solo se pueden interpretar en relación con la situación de comunicación, su función primordial está en lo oral, pues normalmente dan cuenta de a qué se refiere el emisor en el contexto real del diálogo o indican aquello de lo que se está hablando. Por ende, el uso de estas dos figuras discursivas contribuye, además, a la inteligibilidad del discurso, complementan la significación propia de los mensajes emitidos y ayudan a generar un espectro más amplio de comprensión en el receptor.

La voz del yo en el colectivo

Una de las características de la narración testimonial es la referencia o alusión a un conflicto que involucra a una colectividad de individuos. Tal como plantea Jameson, “[...] es importante destacar también que el propósito del testimonio no es simplemente ser un nuevo artículo de exportación. También se dirige e interpela a un público "nacional" o regional en una relación de compromiso y solidaridad con sus hablantes” (Ctd. En Beverly 9). Precisamente, la narrativa de Omar Cabezas se inscribe en un colectivo particular ya que emplea ciertas variantes diatópicas y diastráticas² que ostentan su condición de nicaragüense, de sujeto marginado y de agente revolucionario. En cuanto a las variantes de tipo diatópico, el autor frecuentemente usa palabras pertenecientes a la región

² Según Rafael Areiza (et al) en “Variedades del uso de la Lengua” (2004), las variantes diatópicas son usos lingüísticos que varían de acuerdo con la región geográfica del hablante; por su parte, las variantes diastráticas hacen referencia a un cambio lingüístico de acuerdo con el nivel de instrucción del hablante y su posición socio-económica (63-91).

centroamericana y, en particular, a su país, Nicaragua, por ejemplo, *chingüín* para referirse a un niño pequeño; *chochada*, para hablar de algo tonto, y *champa* para referirse a un resguardo improvisado. En relación con la variante diastrática, encontramos que las palabras soeces agregan un énfasis particular a la intención de Omar Cabezas de referir y dirigirse a las clases populares, y de esa manera, generan un mayor acercamiento con las masas. Así, en la narración, Cabezas intenta explicar cómo hacer más inteligible las causas del proyecto revolucionario a las clases populares: “no es lo mismo ir a hablar de la coyuntura histórica a un barrio, que decirles que los ricos con los reales que explotan se van a *putear* a Europa [...]” (63. Cursivas nuestras). De este modo, utilizar esta clase de palabras, propias del *argot* popular, le permitió ‘darse a entender’, hacer que sus interlocutores se dieran cuenta de lo que él quería mostrarles. En esos términos, se establece un vínculo de comunicación a través del lenguaje coloquial o regional y es ese mismo lenguaje el que facilita la comunicación entre Omar Cabezas -como líder de la revolución-, y la clase popular -a la que se apela en la historia-.

Además, las variantes diastráticas en la narración dan cuenta de ese sujeto marginado y revolucionario; palabras como *compa* o *compita* para aludir a compañero son una clara muestra del *argot* propio de dicho tipo de sujeto, a su vez, expresiones como *con el cristo en la boca*, *montarse verga con alguien* permiten ubicar al sujeto de enunciación en una clase socioeconómica empobrecida. Entonces, la variante diastrática, además de dar cuenta de la inserción del sujeto en un colectivo, está en función tanto del emisor como del receptor en la medida en que es Cabezas quien a partir del uso de esa variante se inscribe en la masa y en el discurso del sujeto revolucionario. Es así como a través del uso de estas

variantes lingüísticas se acentúa la apelación a un colectivo, propia del discurso testimonial. Entonces, es a través del lenguaje oral como Omar Cabezas se inserta en el imaginario social de orden nacional o popular, que además de vincularlo con la idea de la narración testimonial, amplía el alcance del discurso que enuncia en tanto este se configura a partir del contexto nacional y político de la Nicaragua de la revolución sandinista.

El discurso oral y su función política en el testimonio

En este punto, advertimos una doble función de la oralidad: como rasgo característico del testimonio, tal y como plantea Achugar, y como mecanismo imprescindible al fin político que persiguen los discursos cuyo fin es persuadir a un colectivo; el caso de la narrativa de guerrillas presupone la idea de ganar adeptos que se unan a la causa revolucionaria. Omar Cabezas, como miembro del FER (Frente Estudiantil Revolucionario), plantea cómo logra entender y hacer entender a los otros lo que perseguía el proceso revolucionario nicaragüense a partir del lenguaje coloquial:

Entonces yo recuerdo que una vez, hablando, yo dije malas palabras y entonces, je, je, je, la gente se sonrió cuando yo dije malas palabras y se quedaron viendo entre ellos mismos; se comunicaron, entre ellos sí había comunicación, se reían, pero se reían en torno a algo que yo había dicho. Entonces me di cuenta que me había comunicado. Y este es un elemento muy importante, por cuanto yo descubrí que una mala palabra o una palabra soez bien dicha tiene un contenido político bien explosivo y bien penetrante. (62)

Las implicaciones del lenguaje coloquial se problematizan porque ya no se trata solamente de que ese lenguaje tipifique a una clase social empobrecida, sino que en su uso, se arraiga un fuerte contenido político en tanto la palabra *soez* se convierte en un medio para expresar la oposición y unir a los individuos en torno a ese sentimiento de inconformidad frente a la dictadura: “[e]sta guerra, pues, no solamente costó un montón de tiros, un montón de fuego, un montón de hijos, sino que se vertieron millones de malas palabras. Malas palabras que sintetizan rabia, odio, esperanza, firmeza. Millones de millones de malas palabras encarnándose: el *hijueputa* tenía un significado político, o el *cabrón*.” (63). Entonces, la fuerza de la revolución no está sólo en la militancia, también está en las palabras, que se configuran en un arma fundamental de la poética guerrillera; la importancia del discurso, de las ideas, imprime la fuerza que necesita la misma revolución, pues sólo a través de estas es como *todos* entienden y se hacen partícipes de esa lucha.

De hecho, si se piensa en la circulación del libro, es el lenguaje empleado por Cabezas el que lo hace accesible al común de las personas y no sólo a una élite letrada. De ahí la importancia de conservar los rasgos del habla popular que identifican a Cabezas como parte del pueblo (pese a ser un letrado) y de la misma revolución: “[...] ese nuevo lenguaje integra gran cantidad de regionalismos léxicos y gramaticales [...] que reflejan el habla popular, urbana y rural” (Duchesne 135).

De igual modo, es innegable que los elementos paratextuales de cualquier obra publicada generalmente juegan un papel preponderante para identificar la intención del autor y para dar cierto estatus al texto mismo. Por ejemplo, la utilización de cuadros de pintores reconocidos para las portadas o la inclusión de un epígrafe de autores con cierto

capital simbólico juegan un papel jerarquizante del texto y hacen parte de la circulación de este. Sin embargo, en la obra de Cabezas se busca jerarquizar un discurso no jerarquizado: el del sujeto no letrado. La portada del libro de la segunda edición de la *Editorial Nueva Nicaragua*³ (1982) nos muestra una carta manuscrita dirigida a Omar Cabezas, remitida por un lector del común. El hecho de que sea la voz de ese lector popular⁴ la que aparezca antecediendo el discurso de Cabezas abre dos posibilidades: que dicho sujeto se posicione como una voz importante para la obra del autor y en esa medida, la voz del subalterno sirva como validación de la voz del letrado, y/o que sea producto de una manipulación editorial⁵. De este modo, se advierte la función de la obra como testimonio de revolución: dirigirse al grueso del pueblo a partir de la escritura, por un lado, y por otro, rescatar o reivindicar la voz popular, incluso de manera explícita, como se ve en la portada.

El testimonio: encuentro entre oralidad y escritura

Hasta ahora hemos visto cómo los rasgos de la oralidad presentes en el relato de Cabezas tienen diversas implicaciones para la poética guerrillera, para el testimonio como género y para las intenciones políticas que este tipo de testimonio supone. Ahora bien, no podemos dejar de lado que la obra es un registro escrito y en esa medida incluye una mediación y una manipulación del discurso original en su “transcripción”. De este modo, resulta cuestionable hablar de pura oralidad (si se entiende bajo la idea de transcripción) porque es fácil identificar en el discurso de Cabezas fragmentos que se alejan de lo netamente oral.

³ Ver anexo 1

⁴ Se reconoce a un lector popular porque en la carta hay repetidos errores ortográficos y porque se presenta una voz afín a la revolución, pues se dirige al autor como el “Comandante Cabezas”.

⁵ Es importante tener en cuenta que esta edición hace parte de la colección de la Biblioteca Popular Sandinista.

Por el contrario, se presentan rasgos del manejo discursivo propio de la escritura: “pero en el fondo nos amábamos con un amor profundo, con una gran ternura de hombres. Un grupo de hombres abrazados, hermanados, *éramos un grupo de hombres con un beso permanente entre los mismos*” (105. *Cursivas nuestras*). Resulta complejo imaginar la utilización de una metáfora como esta en un diálogo informal, pues la naturalidad de la situación no da lugar a esta clase de construcciones lingüísticas tan elaboradas. Otro ejemplo de este tipo de manejo del lenguaje se presenta en el siguiente fragmento:

*La idea y el recuerdo son lo más íntimo del hombre; donde nadie puede escrutar, ni pudo escrutar la inclemencia de la montaña, lo único que la naturaleza no puede transformar fácilmente. Uno alimenta los recuerdos y cuando se acuesta en la hamaca por la noche, acurruca los recuerdos, los saca un poquito más para fuera del cerebro, les da vuelta en la cabeza, los pasea un poco, tímidamente por los ojos, tal vez por la cara; pero yo nunca me la vi. (235. *Cursivas nuestras*)*

El lenguaje oral implica pensar en la yuxtaposición de ideas, en el orden no rígido de las mismas, y en general, asumir un lenguaje poco tratado debido a la agilidad que requiere una situación conversacional. La primera idea del fragmento citado se presenta a manera de máxima, lo que implica necesariamente una elaboración previa de la premisa que allí se presenta. En otras palabras, resulta difícil creer que Omar Cabezas, mientras le cuenta a su posible interlocutor su experiencia, ponga en los términos anteriores esa clase de reflexiones, más bien parece que el autor como escritor hubiese reflexionado *a posteriori* sobre la manera como actúan los recuerdos en la montaña y la hubiese plasmado en el escrito. También, el uso del término *escrutar* (y el contexto lingüístico en que se emplea)

no es muy común en una situación conversacional informal. Si aludimos a la agilidad del lenguaje de la comunicación oral, resulta complejo que en una situación conversacional se emplee una personificación de los recuerdos para darle un carácter relevante a estos.

De esta forma, la *comuni6n* entre la oralidad y la escritura en la poética de *La montaña* se da tanto en la distinción entre ambos tipos de discursos como en la identificación de los modos de ficcionalización de la oralidad, y en el registro escrito de un discurso oral: una historia relatada a un otro. Al respecto, Antonio Vera León y Jean Franco “sitúan al testimonio -en la negociación entre oralidad y escritura que implica su complicado mecanismo de narración y transcripción textual- [...]” (Ctd. En Beverly 12). En el caso de *La montaña*, Omar Cabezas se constituye como el propio mediador de su testimonio y por ende, es él quien selecciona, organiza, clasifica y *embellece* el registro oral primario, por lo que esta vez se hace más factible que las intenciones del testigo permanezcan en el relato. Esto también influye considerablemente en el pacto de credibilidad que establece el lector con el testimonio, pues la triada autor-narrador-protagonista se mantiene vigente en su totalidad, a diferencia de otras obras testimoniales como *Biografía de un cimarrón* (1966) o *Hasta no verte Jesús mío* (1969), en las que dicha mediación es mayor porque es *otro*, distinto al testigo, quien funge como mediador para construir el testimonio escrito.

De ese modo, en el “género” testimonio, particularmente en la narrativa de la revolución, la función del autor como sujeto social y político adquiere mayor fuerza, dado que como autor, editor, protagonista y/o individuo imbricado en un conflicto, es él el encargado de mostrar a través de la narración las problemáticas que subyacen a una

situación conflictiva colectiva, y que tienen implicancias en lo político y en lo social. Incluso, la noción de autor dentro de la narración testimonial representa un problema más complejo de lo habitual, pues en el caso de la mediación, surgen dudas acerca de quién es el autor, si el testimoniante o el mediador, qué es atribuible o no a cada uno de ellos y cuál es el pacto de credibilidad que el lector (receptor) está asumiendo a partir del autor (emisor), pues para el caso de la narrativa testimonial es particularmente significativo saber si aquel que cuenta es o no el *testigo real* del suceso referido. Ahora bien, en los casos en que el testimoniante es el mismo mediador de la narración, como en *Si esto es un hombre* (1958) de Primo Levi y en *La montaña* de Omar Cabezas, el problema de la noción de autor se ve menguado porque el mismo individuo que vive la experiencia es quien la relata; no obstante, es importante decir que en estos casos lo que se pone en juego para problematizar las condiciones de credibilidad y los demás aspectos mencionados es el papel de la memoria, del tiempo y el de la escritura misma como mediación de la experiencia.

A su vez, pensar en las condiciones de credibilidad que demanda el testimonio fácilmente lleva a la polarización testimonio-verdad / literatura-ficción en el análisis literario de la narración testimonial. Sin duda alguna, resultaría descuidado separar *lo literario* y *lo testimonial* solamente en función de la dicotomía verdad-ficción; en esa medida, se hace necesario reflexionar sobre la especificidad de la literatura y del mismo quehacer literario, tal y como el propio Achugar lo plantea:

[p]ero además "*literatura*" no es identificable con ficción sino con elaboración ideológico-formal y en ese sentido la casi totalidad de los testimonios (no el ur-text [proto-testimonio] sino el testimonio final) han sido mediados por una

formalización precisa. Formalización que varía y que puede ir desde el efecto de oralidad/verdad hasta llegar a recursos y estructuraciones propias de la narrativa de ficción más sofisticada. Formalización que puede incluir meras correcciones gramaticales o sintácticas o puede llegar al uso del "flash back", ritmos, estribillos, comienzos "in media res", y demás recursos heredados de la secular tradición narrativa y aun de la más reciente práctica narrativa del "Boom" (68. *Cursivas nuestras*).

Obras citadas

Achugar, Hugo. "Historias paralelas / Ejemplares: La historia y la voz del otro". La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Vol 18, No. 26 (1992): 51-73.

Areiza Londoño, Rafael et al. *Hacia una nueva visión sociolingüística*. Bogotá: Ecoe ediciones, 2004. Impreso.

Beverly, John. "Introducción". La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Vol 18, No. 36, (1992): 7-19.

Cabezas, Omar. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Nicaragua: Nueva Nicaragua, 1983. Impreso.

Duchesne, Winter Juan. "Las narraciones guerrilleras: configuraciones de un sujeto épico de nuevo tipo" *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992. Impreso.

Escandell V. Ma. Victoria. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel, 1997. Impreso.

Anexo 1. Portada *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Edición Nueva Nicaragua, 1983.

