

LA DÉCADA DE LOS SESENTA Y EL LENGUAJE DE LA SUBVERSIÓN

González Batista María Fé
Universidad de Los Andes

“...Pero nada valen mi afán de independencia ni mis ensueños cimarrones en una nación que sufre de furor uterino político desde hace siglo y medio, que no habla sino discursos políticos, que no sueña sino pesadillas políticas, que se emborracha con el propósito exclusivo de gritar improperios en medio de la calle, que no ha tenido oportunidad de industrializarse, ni de higienizarse, ni de educarse por estar discutiendo pendejadas políticas”

(MOS: *La Muerte de Honorio*)

La década de los 60 en nuestro país significó no sólo el deslinde con la dictadura y el nacimiento de una incipiente democracia sino la irrupción de grupos culturales que asumieron esa ruptura política y social en su propio campo. Sardio, Tabla Redonda, el Techo de la Ballena se convierten en expresión de referencia cultural, no limitada a pequeños cenáculos sino como marcadores de un momento protagónico de la intelectualidad que fue diluyéndose a través de los cuarenta años de democracia.

Recordemos que en esa década las universidades, tanto europeas como americanas, vivieron la oleada de la renovación universitaria, donde las fronteras entre insurrección y quehacer intelectual se borraban, donde se podía planificar un Congreso Cultural en el corazón petrolero de Venezuela y donde entre

Caracas y París se tendían los puentes de las jornadas de un Mayo estremecedor.

La participación en las luchas insurreccionales de ese entonces bajo la consigna de crear no dos sino miles de Vietnam en el continente, crearon el marco vivencial de la década y marcaron la escritura desde entonces. Hablamos de escritura de manera general porque no sólo fue la prensa o la literatura testimonial (TO5 Yumare, Por Aquí Pasó Zamora...), sino por supuesto la poesía, la narrativa, la crítica y el ensayo, el teatro y la plástica; toda expresión cultural, como un fenómeno no reducido a una sola geografía sino extendido por toda Latinoamérica.

No nos sorprenda entonces que su lenguaje esté embebido en la experiencia y en ese sentir heroico de la gesta insurreccional; oímos a Carlos Fuentes decirlo así: “*El lenguaje es un desacato sin tregua y en todos los órdenes, del más íntimo al más público. El lenguaje es libertad o no lo es.*” (Monegal:145)

La siguiente afirmación de Fuentes sobre la manipulación del lenguaje también suena muy actual para nosotros:

Las élites tecnocráticas manejan los asuntos sin consultar a nadie y sólo tienen una existencia fuera de la estructura kafkiana de la burocracia a través de la palabra. Existe una logomaquia del poder que es la exteriorización del poder en nuestros días...su uso del lenguaje se convierte en la realidad visible del poder.
(Monegal: 143)

Pudiéramos decir que las élites políticas en general, a través de la historia de la humanidad han manejado la palabra como moneda corriente al servicio de sus intereses; cada nueva dirigencia al asumir el poder genera su propio y manejable léxico, cristaliza clichés y estigmatiza vocablos. Sin embargo, como todo producto impuesto artificialmente está sometido a la corrosión del tiempo y al desuso, al devenir histórico y, ¿por qué no?, al manejo no siempre sutil de los medios de comunicación.

Términos otrora en boga como: “contrarrevolucionario, lumpen, pequeñoburgués, subversivo, proletario y revolución”, adquieren nuevos ropajes caudillescos, absolutamente distorsionantes y fuera de contexto.

Una época influida por la revolución cubana, por los postulados de la lucha de clases, por el aparente éxito de la revolución bolchevique en la antigua Unión Soviética, no podía dejar de permear la escritura, no sólo a través de la temática sino incorporando elementos característicos como el incremento de rasgos orales en el relato y la inclusión de un estilo descriptivo y periodístico con acento político.

Características orales en la narración

Entre lo escrito y lo hablado existen diferencias aparentemente irreductibles que sin embargo son objeto de un proceso de acomodamiento que permite remontar las distancias comunicativas que signan a la escritura frente a la inmediatez comunicativa de la oralidad.

Cierto que lo escrito no puede reproducir las variaciones de entonación, la gestualidad, el silencio, del intercambio oral. En la oralidad, el emisor mantiene una relación subjetiva con su interlocutor, con una historia en común signada por un contexto palpable y mensurable en términos de espacio y tiempo.

Hay un encuentro y un intercambio cuasi contractual entre los participantes de una conversación.

En el caso de la escritura, los protagonistas de la comunicación pueden esquematizarse en: el autor o creador, el lector y como mediador, por un lado el relato cuyos personajes pueden o no asumir la voz del autor en la dinámica enunciativa del relato y puede ser incorporado o no el lector con fines pragmáticos.

La presencia de lo oral en la escritura parte de la competencia lingüística del escritor, una competencia que siempre he denominado *comunicativa* porque implica no sólo el conocimiento de una determinada lengua, sino el conocimiento de su uso en un determinado contexto situacional y social; de allí que se produzca en esa manifestación de la oralidad un manejo pragmático de la misma.

La utilización de recursos orales pasa por la criba de la intencionalidad del autor, de la pertinencia respecto a la trama y del grado de libertad que se le concede al lector, permitiendo una mayor polifonía textual o no. Evidentemente que el discurso enunciativo tiene un menor grado de libertad que por ejemplo, los versos de un poema.

Cuando nos enfrentamos con recursos orales en lo escrito, estamos en presencia de la voluntad seleccionadora y mediadora del escritor, así que siguiendo la denominación de Bajtín se trata de la presencia de formas secundarias de la expresión a partir de los géneros discursivos primarios, simples del habla, a través de un proceso de reelaboración y recontextualización no solo desde el escritor sino también desde el lector. (Rojas: 448)

Los Recursos de la Oralidad.-

La inclusión de diálogos es lo más frecuente, diálogo directo que incluye la identificación de los interlocutores, la preservación del turno de intervención y el uso de fórmulas de tratamiento.

La presencia de marcas gráficas de diálogo como guiones, signos de admiración, puntos suspensivos, interjecciones va aunado a las fórmulas de tratamiento -identificadores sociales- de los interlocutores; la presencia dialógica del tú y el uso de verbos de comunicación como: *dime, comentar, exclamar* que son introductores de oralidad.

Verbos de mayor valor pragmático son frecuentes, ej.,: *murmurar, susurrar, gritar, comminar*, veamos en el cuento “Batracios” de Picón Salas:

...Lo sacan de las filas. Me hace el viejo una señal afectuosa; quiere hablarme, pero la voz commina de nuevo: -prohibido hablar con los presos... arrastran a mi jefe con el traje y las barbas polvorientas como la caricatura de un Cristo aldeano en un caluroso viernes santo.

De interés constituye “la experiencia compartida” que forma parte del *principio de cooperación* de los hablantes que si bien en un intercambio oral forma parte del background de los interlocutores, en el caso de la escritura es transferido al lector como parte de la información previa a través del narrador o de un personaje; puede, sin embargo, ser mantenido en suspenso como efecto dramático, cuentos como “No oyes ladrar los perros” de Juan Rulfo, “La siesta del martes” de García Márquez, “las ruinas circulares” de Jorge Luis Borges o en el cuento “Odio” de Bracho Montiel, son ejemplos claros del uso de este efecto.

Estos recursos no son privativos del discurso directo pero ciertamente el discurso indirecto se presta para un mayor control, desde la óptica del narrador

puesto que la interpretación significativa es más controlada. Hay una tentación en la producción literaria de los sesenta a la elaboración por parte del narrador, de una aparente estructura dialógica que en realidad encubre el monólogo y en ciertos casos, un lenguaje periodístico que surte el mismo efecto; este lenguaje descriptivo, periodístico es propio del estilo testimonial y de las disquisiciones con tinte político del mismo autor.

Veamos cómo se desarrolla el monólogo de Pancho en el cuento “Una historia vulgar” de Fabbiani Ruiz:

Por fin se fue el viejo, tenía ya treinta años mandando, ¡Qué carajo!, volverá otro, como cuando desapareció el anterior a éste, su compadre. Nuevos ministros, nuevos gobernadores, nuevos presidentes de Estado. Pero y ¿García y yo, y los demás, cómo quedan? ¡lo mismo hombre, lo mismo! sufren Francisco Maimone y sus hijos, sufre el vendedor de periódicos que va regando la noticia, sufren los peones que en las esquinas limpian las aceras, sufrimos todos los hombres que trabajamos; en cambio ellos, los eternos holgazanes, los que viven pendientes del cambio de gobierno para adherirse al presupuesto nacional, no sufren.

El autor irrumpe, su lenguaje lo delata, el estilo es el impropio del monólogo del obrero de barrio. Si bien el lenguaje urbano se apropia de la narrativa en esa segunda mitad del Siglo XX, con su temática de marginalidad y lucha de clases, el estilo rara vez se adecúa a la variante dialectal correspondiente.

El monólogo es el fuerte de los relatos de Salvador Garmendia, matizados con expresiones coloquiales: en el cuento “Nixon No” encontramos:

No he debido entrar. –Nixon con cara de perro afeitado de bajo pedigree-, recorriendo todo el mundo ajeno con sus pistoleros rubios...cuando iba a empezar a sonreírles a los ratoncitos de la prensa todos amontonados... gente de hogar agolpada en las ventanas de los edificios, asomando unas caritas de mentira como si uno los estuviera viendo en fotografías del día siguiente...pero aquí no llega ruido de la calle.(Garmendia, 1970:63)

El relato a dos tiempos se expresa hasta en el uso de “negritas” y como monólogo pasa por la descripción fotográfica propio del lenguaje de las

noticias de prensa; esta característica la vemos no solo en la cuentística sino también en obras de mayor extensión.

En *Cuando Quiero llorar, no lloro* de Miguel Otero Silva observamos:

Mi padre quiere saber minuciosamente cómo tumbé, tumbaste, tumbó, tumbamos, tumbasteis, tumbaron al dictador. No se da cuenta de que él desde su calabozo participó en el derrocamiento con mayor contundencia que nosotros los de afuera. (191)

El monólogo incorpora al autor a la acción, al narrador en la trama y podría como señala Szichman (1975), ocultar los mitos de una generación frustrada.

En todo caso, encontramos también en este relato el desdoblamiento narrativo que crea una distancia particular no sólo entre momentos del relato o episodios de una acción, sino también entre el autor y su relato, entre el narrador y lo que acontece en él. Si bien en el cuento de Garmendia la interacción puede ser la diferenciación entre distintos momentos temporales y acciones, en el caso de *Cuando quiero llorar no lloro*, resulta en un distanciamiento entre el autor y sus personajes, entre el autor y ciertos aspectos o temas del relato, con términos coloquiales y proscritos.

He aquí el primer arrebató de Victorino Pérez, descrito por un novelista que llama cannabis sativa a la hierba (en vez de llamarla chicharra, chucho, gamelote, grifa...)

El mensaje político resulta abiertamente expuesto: “*ahora usted está preso, como mi padre y todos los tontos que en este país creen en la libertad y se sienten con alas para volar*”.

Este discurso, aparentemente coloquial es profusamente enunciativo. El equilibrio entonces entre lo oral en el discurso y la escritura se vuelve más crítico desde el momento en que el escritor se apropia del discurso del personaje y habla por él.

Este recurso se convierte en una forma sincopada del diálogo cuando se omite la voz del interlocutor y a través de una conversación telefónica se produce un monólogo donde se incorporan presuposiciones pragmáticas a partir de las réplicas, en el cuento “Sábado por la noche” escuchamos:

“Ricardo, ¿Me puedes oír todavía? Entonces óyeme: son las once. ¡haz el favor de no llamarme más!”

Como señala Bustos Tovar (1996) en el discurso indirecto o el indirecto libre, lo oral se reproduce por medio de una interpretación semántica en boca del personaje o el narrador. Se trata por lo tanto de una paráfrasis en la que el enunciador principal traduce las formas propias de la oralidad en formas propias de la escritura.

Quizás queda mucho por explorar y recrear en el caso de nuestros narradores con relación a la oralidad; no se trata solamente de utilizar una variante dialectal característica de un grupo social, ni de salpicar de vocablos coloridos el discurso, sino de capturar un sentir, una manera de ver las cosas a través de una expresión determinada, un conocimiento de la intencionalidad que se manifiesta en la ironía, en conductas específicas, muchas veces apenas esbozadas en una palabra. De lo contrario, el discurso se vuelve planamente enunciativo y panfletario, descriptivo y hasta fotográfico, de denuncia y no de elaboración vivencial e intelectual.

Lamentablemente creo que hay una tendencia al discurso develado en literatura y muchas veces descarnado en líneas generales; esta tendencia ha permeado también la producción cinematográfica nacional, en el cine de denuncia, francamente descriptivo y efectista pero de incipiente elaboración psicológica de los personajes y de análisis, cosa que si bien no tiene por qué ser expedita debe formar el telón de fondo, el entarimado de la propuesta estética.

Se puede decir que durante los 60 nos acercamos vivencialmente al filo del peligro, aunque la historia nos muestra que los procesos truncos quedan latentes en la memoria colectiva lo que suele llevar a su reactivación, algo que de manera forzada estamos viviendo. Desde el punto de vista del lenguaje literario se asumió la oralidad como una alternativa viable, se incorpora el estilo periodístico y testimonial a través de las iniciativas válidas en el manejo de los diferentes planos y distancias narrativas. Queda mucho todavía por explorar en la riqueza expresiva de los recursos orales en la escritura de la palabra viva, de la gente de todos los días que vive, ama y muere a pesar de los discursos altisonantes y una historia que casi invariablemente permanece de espaldas a sus verdaderos protagonistas.

Bibliografía

- ALBALADEJO, T. et al. (1987). *Lingüística del Texto*. Lecturas. Madrid.
- BUSTOS TOVAR, J. (1996). “La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo”, en *El Español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Iberoamericana. Madrid.
- FADDA CORI, G. (1990). *La participación como encuentro. Discurso político y praxis social*. U.C.V. Caracas.
- GARMENDIA, S. (1970). *Difuntos, extraños y volátiles*.
- OSTERREICHER, W. (1996). “Lo hablado en lo escrito. Reflexiones metodológicas y aproximación a una tipología”, en *El Español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Iberoamericana. Madrid.
- OTERO SILVA, M. *Cuando quiero llorar no lloro*.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (s.f). *El Arte de narrar*. Monte Avila. Caracas.
- ROJAS MAYER, E. (1996). “Comparación de algunos rasgos de la interacción comunicativa en la prensa y el habla argentina.” en: *El Español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Iberoamericana. Madrid.
- SZICHMAN, M. (1975). *Miguel Otero Silva. Mitología de una generación frustrada*. U.C.V. Caracas.