

EL DIALOGISMO CONTESTATARIO EN LA NARRATIVA DE FÉLIX CÓRDOVA ITURREGUI

Annette Lebrón Valentín
Universidad de Puerto Rico
Facultad de Educación

Resumen

Mediante esta investigación, pretendemos demostrar que distintas modalidades de dialogismo operan en función de estrategias de los subalternos para representar la diversidad y la pluralidad en los libros de cuentos El rabo de lagartija de aquel famoso señor rector y otros cuentos de orilla y Sobre esta difícil tierra y la novela El sabor del tiempo del escritor puertorriqueño Félix Córdova Iturregui. Específicamente la polifonía y la heteroglosia se constituyen como herramientas para deconstruir discursos del poder, para legitimar voces y lenguajes populares y para cuestionar diversos elementos de la tradición. La variedad de lenguajes y voces que se representan en los cuentos y en la novela de Córdova Iturregui que analizamos desestabilizan y contraponen categorías sociales y culturales. Estos subalternos, mediante sus prácticas discursivas, asumen una postura de sujetos en el mundo. En este sentido, las voces narrativas y los personajes concretan un papel activo en la sociedad.

Palabras clave: *Félix Córdova Iturregui, dialogismo, polifonía, heteroglosia, poder y subalternos.*

Abstract

In this investigation, we aim to prove that different modes of dialogisms work as discursive strategies in order to represent the diversity and plurality in the short story books El rabo de lagartija de aquel famoso señor rector y otros cuentos de orilla and Sobre esta difícil tierra and the novel El sabor del tiempo of the Puerto Rican writer Félix Córdova Iturregui. Specifically, polyphony and heteroglosia function as tools that allow for deconstructing of the discourses of power, to legitimize popular voices and languages and to question different elements of tradition. The variety of languages and voices represented in Cordova Iturregui's short stories and novel analyzed in this work destabilize and opposed social and cultured categories. These subalterns, through their discursive practices, become subject in the world. In this sense, the narrative voices and the characters assume an active role in the world.

Keywords: *Félix Córdova Iturregui, dialogism, poliphony, heteroglosia, power and subaltern.*

Este evento dialógico que examinamos en la narrativa del escritor puertorriqueño Félix Córdova Iturregui, refleja una variedad de voces y lenguajes que enriquecen los contextos y los contenidos de los enunciados. De esta interacción inacabada se desprenden dos formas de dialogismo. Esta relación discursiva significa que cada grupo social recurre a un lenguaje particular. En los libros de cuentos *El rabo de lagartija de aquel famoso señor rector y otros cuentos de orilla* y *Sobre esta difícil tierra*, y en la novela *El sabor del tiempo*, los grupos de individuos que examinamos se comunican por medio de sus respectivos lenguajes; se reconocen las modalidades de habla que coexisten en la sociedad. Esto implica que cada profesión, clase social y grupo étnico manifiesta su manera particular de hablar. Afirma Bajtín que la polifonía representa las distintas voces que se manifiestan en todo discurso de los hablantes, una unicidad que conlleva pluralidad, una interlocución que contiene múltiples voces. La polifonía exterioriza la influencia que ejercen otras voces en la oralidad de todo individuo (319).

Los personajes de las narraciones de Córdova Iturregui expresan una oralidad dialógica con distintos sectores de la sociedad. El glosario de narratología de la Universidad de Washington define el término dialogismo, concepto medular de Bajtín, de la siguiente manera: "Cualidad especialmente destacada en los discursos novelísticos por la cual éstos resultan de la interacción de múltiples voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos" (181-201). Esa diversidad de lenguajes y percepciones se reflejan en los textos que analizamos en los párrafos subsiguientes.

Así por ejemplo, el cuento "Aquella luna hermosa en el fondo de la bahía" trata sobre el conflicto interior de una joven mujer que considera suicidarse para terminar con el sufrimiento que le causa el engaño de un hombre. Este conflicto de relación de pareja tiene lugar en un mundo binario, en el que se contraponen dos categorías antagónicas: el bien y el mal. Esta situación produce un evento heteroglósico entre una joven mujer y una prostituta. Sobre el particular, expone Ong que el mundo oral es "...agonístico e intensamente polarizado, del bien y del mal, la virtud y el vicio, los villanos y los héroes" (51). En este cuento, se desestabilizan las categorías sociales de lo que es una persona buena y una persona mala. De hecho, las prácticas de oralidad dialógica de la prostituta y la joven suicida trascienden las apariencias. La voz narrativa invierte las categorías sociales; para la sociedad una prostituta es una mala mujer y un ministro es un hombre de Dios. Al final del cuento, la mujer rechazada

resulta ser buena y el hombre bueno resulta ser inmoral. La prostituta, contrario al ministro, muestra calidad humana al lograr disuadir a la joven de quitarse la vida. El ministro, por su parte, es infiel a su mujer y a sus creencias; su hipocresía se revela al recurrir a prostitutas para su satisfacción sexual, las mismas que suele condenar en el púlpito.

Al principio del cuento, la joven desiste del suicidio, luego de que la prostituta se le acerca y la convence de que no vale la pena perder la vida por un hombre. La joven aparenta haber tenido pocas experiencias de vida. Le ha bastado un sólo percance amoroso para perder el deseo de vivir y pensar en terminar con su vida. La prostituta, por su parte, ha lidiado con múltiples problemas de la vida. Su profesión la ha llevado a conocer lo mejor y lo peor de los seres humanos. Ese saber, formado por su estilo de vida particular, le proporciona herramientas existenciales para manejar su cotidianidad. Ese cúmulo de conocimiento le permite, por medio de una oralidad pueblerina, iluminar la conciencia de la joven sobre lo inútil de su proyecto de muerte. El argumento de la prostituta discurre de la siguiente manera: “Con ese culo de bombones nuevos, yo en tu caso, niña, ni se me ocurría [sic.] tirarme en ese charco sucio” (46).

La prostituta recurre al habla popular que suele usar en su vida diaria. Ella se ampara en dos razones para tratar de disuadirla: primero, le recuerda su juventud, como evidencia de que su vida apenas está comenzando y de que le esperan muchas experiencias positivas en el futuro. Ella, además, parodia la intención suicida de su nueva amiga a través de la contaminación que produce el agua estancada. Lo estancado, sugiere la prostituta, simboliza la muerte. Ella enfatiza el hecho de que la vida vale la pena vivirse, no para los demás, sino para uno mismo. Irónicamente, al final del cuento la joven descubre que su interlocutora estaba esperando a un cliente, un ministro a quien ella conoce. Hasta ese momento la joven le consideraba un hombre de Dios, modelo de lo que debe ser una persona decente. Ella muestra un grado de inocencia, por cuanto cree que los ministros son hombres de Dios. No se le ocurre pensar que sean seres humanos falibles. Como resultado de su interacción humana, las dos mujeres generan una relación dialógica, en el que la joven desiste del suicidio y comienza a valorarse y a conocer la hipocresía de algunos religiosos.

Asimismo en “La eternidad también tiene su tumba” se entabla una relación dialógica, en la que diversas voces interactúan en una comunidad de trabajadores. Las intervenciones orales de los personajes reflejan hu-

mor, ironía, paradoja, confusión e incertidumbre existencial, entre otras emociones. Así lo describe Aristarco Vélez, el narrador: "Hay momentos en la vida en que a uno se le multiplican las voces que lleva por dentro" (55). Este narrador se caracteriza por la profundidad de sus ideas y por un tono pesimista y poético, un intento por encontrar la verdad y de encontrarse a sí mismo por medio de representaciones que descansan sobre recursos lingüísticos, tales como el símil, la ironía, la metáfora, la hipérbole y la paradoja.

El gobierno había anunciado la construcción de una refinería en Guayanilla con bombos y platillos. Se mercadeó como la eterna fuente de trabajo y de ingreso para los puertorriqueños. Se vendió como la fórmula infalible que desplazaría a Puerto Rico del tercer mundo a un sitio privilegiado del primer mundo. Los obreros que comenzaron a trabajar en la "Commonwealth Oil Refining Company" (CORCO) creyeron que aquí se materializaba su progreso económico, el comienzo de una posibilidad de movilidad social. El paso del tiempo, la evidencia concreta que surge de lo vivido, destruyó esa quimera. De primera mano confirman que lo que la gente considera eterno, podría estar llamado a desaparecer. Así se pregunta de manera retórica Aristarco en relación a la negativa de Lino Méndez de desapegarse de la tierra: "¿Qué diría si pudiera mirar ahora, desde aquí el inmenso desierto de chatarra por donde cruza el viento del mar, aullando entre las calderas vacías, sin tufos para amargarle la vida a nadie? La eternidad también tiene su tumba" (57).

Mediante su pregunta retórica y la respuesta que se da a sí mismo, Aristarco interpela los discursos del gobierno, a Lino Méndez, a los teólogos, a filósofos y a otras personas de su comunidad. En retrospectión reconoce que las expectativas de la gran mayoría de la gente se posaron sobre bases falsas, lenguajes de poder que escondieron la realidad. Después de todo, la voz premonitora, la visión sabia del viejo resulta ser la correcta. En una especie de oralidad carnavalesca y paródica; el incomprendido interlocutor enuncia su profecía certera. Así lo expresa el padre de Aristarco: "Mira a este infeliz, parece que en alguna caldera se le quemó el dragón sin fuego que traía desde la niñez" (59). Lo que el gobierno y la gerencia de la CORCO, en su discurso propagandístico, habían proclamado como calderas de progreso ilimitado para el país, se convirtió en lo que le mató los sueños a Aristarco.

La efectividad de la parodia del padre de Aristarco reside en el paralelo que traza entre el dragón sin fuego que dice traer su hijo en el

interior, con el dragón simbólico que representa la Corco por medio de su infinitud de chimeneas. Al afirmar que al dragón de su hijo se le apaga el fuego anticipa que las lenguas de fuego que emanan de la refinería también habrían de apagarse. A tono con esos recursos de oralidad que hemos mencionado, Aristarco describe irónicamente la enfermedad que va minando su cuerpo: “Pero no se trata de la mudanza inevitable que vamos sintiendo en los huesos como un reloj que no conoce el significado del perdón” (55). Aristarco implica que su deterioro físico no se debe al paso del tiempo sino a las condiciones de trabajo a las que estuvo expuesto. Ahora logra entender el significado de sus recurrentes sueños con un dragón que destruía a la comunidad. El dragón de sus sueños era en realidad la CORCO: “Era una bestia enorme que entraba por el estrecho camino del vecindario... tenía... un brillo calientísimo en los ojos y podía cocinar con ellos todo lo que miraba” (61). Su descripción parece referirse a una película de horror. Paradójicamente los tres dragones son inexistentes, es decir, el de Lino, los del Medioevo y el de la Corco, “chimeneas” que ya no emiten fuego. Su oralidad sobre el sueño se articula con un lenguaje que proviene de un imaginario del medioevo. El sueño constituye una metáfora extendida sobre las consecuencias negativas que la comunidad habría de sufrir como resultado de las operaciones de la refinería. Este lenguaje metafórico se contrapone al lenguaje falso del poder. Aristarco concluye que la empresa les consideraba como entes deshumanizados. No eran seres humanos, sino simples objetos de producción.

En “La eternidad también tiene su tumba” la heteroglosia representa experiencias de vida que permiten comprender el mundo. Tilina y el padre de Lino Méndez entablan una relación heteroglósica que concreta un choque de ideas sobre el futuro que le espera a la comunidad ante el establecimiento de la petroquímica. En este debate, Tilina utiliza el lenguaje típico de quien recibe iluminación divina para interpretar los símbolos de los sueños. A la luz de una revelación que dice haber recibido, la mujer augura un futuro positivo para el sur de Puerto Rico:

...Tilina alborotó al barrio con sus gritos... Hablaba de unas lenguas de fuego que se instalarían en los llanos y en las colinas que miran hacia al mar. Cuando comenzó a construirse la refinería, la bruja salió gritando que el metal de las máquinas venía preñado y que seguiría pariendo enloquecidamente”. (56)

Ella se refiere a “parir” en el sentido de las muchas cosas buenas que traería la industria. Las palabras de la bruja simbolizan el progreso sin límites que produciría esta tecnología. Por tal motivo, la voz narrativa satiriza la postura de Tilina: “La nueva industria semejaba tener el supremo poder de la suma” (56). El padre de Lino, por su parte, vislumbra un futuro de pobreza y destrucción. Utilizando lenguaje típico de los agricultores este personaje aboga por la necesidad de dedicar la tierra al cultivo de comestibles: “La gente ya no quería oír hablar de la caña ni de la piñas. Algunos viejos recalcitrantes... como el de Lino Méndez, seguían apegados a la tierra... (57).

En otras instancias de heteroglosia en este cuento, los lenguajes del poder interpelan directamente a los trabajadores. Estas voces subalternas ponen ese discurso dominante en contexto; lo reproducen y lo reinterpretan para responderles. Esta cadena heteroglósica presenta un diálogo entre los lenguajes de los trabajadores y sus familiares, el gobierno y la CORCO. Estos lenguajes del poder justifican el establecimiento de la refinería a base de los beneficios que habría de traer al país. Aristarco se refiere a los discursos de la gerencia de la CORCO, los que afirmaban que sus operaciones habrían de diseminar buena vida a todas las comunidades cercanas: “La enorme refinería trajo otras industrias y la vida se regaba por los llanos...” (57). Estos lenguajes del poder transmitían la idea de que todos los problemas sociales se resolverían con esta política de industrialización. El narrador reconoce que creyó en estos discursos. De ahí su admisión: “[...estábamos] ilusionados... con la nueva ciudad de metal” (59). Sin embargo Aristarco no fue el único engañado. El argumento del poder a los efectos de que esta industria pesada era una panacea, fue muy efectivo. En ese momento los trabajadores carecían de palabras y de experiencias que les permitieran refutar esta afirmación. Prácticamente todos cayeron bajo el influjo de este lenguaje dominante. Ante esta bonanza prometida ya no tenían por qué preocuparse. Así lo dice Lino al padre de Aristarco: “Ya no nos hacen falta esos sueños de mierda porque la vida la tenemos resuelta” (60). De igual manera, Lino, quien era un defensor incondicional del gobierno, reduce toda la situación al aspecto monetario. Aristarco recuerda que Lino reforzaba su argumento por medio de la mitología romana: “Un buen salario, decía Lino Méndez, nos hace sentirnos con más fortaleza que Hércules” (65).

Entre los trabajadores, sus familiares, el gobierno y la CORCO, se establece una pluralidad de lenguajes sociales en la que chocan intereses

y percepciones diferentes. La heteroglosia manifiesta diversidad lingüística, interacción dinámica en la que estos sectores sociales ventilan sus diferencias. Cada lenguaje, como hemos visto, expresa modulaciones y acentos particulares.

Por otro lado, las relaciones heteroglósicas en “Los ruiseñores de la noche” presenta el conflicto entre diversos sistemas de valores y discursos. En primer lugar, Miguel y Adelaida enuncian significativas diferencias por medio de sus respectivas oralidades. Estas áreas de desacuerdo incluyen la naturaleza de la relación conyugal, el papel social de la mujer y la sociedad patriarcal. Las palabras que usa Miguel para referirse a su esposa revelan su concepción ideológica de las mujeres, al visualizarlas como una muñeca, un adorno doméstico que existe para agradar a su dueño. Así por ejemplo, al describirla su marido la despoja de su humanidad para atribuirle características de un dulce: “...[un] caramelo que tanto le dulcificó la existencia...” (39). La metáfora del dulce supone una comparación con un objeto de fácil manejo. Miguel implícitamente admite que una de las características que le produce felicidad es la pasividad de su esposa. La sumisión de su pareja le impartía una sensación de comodidad, sentimiento que surgía al sentirse como la máxima autoridad del hogar. Se sentía seguro dado que ambos cónyuges desempeñaban los respectivos roles que les había asignado la sociedad patriarcal. A la luz de los cambios de conducta que manifiesta Adelaida, el esposo dialógicamente admite su incapacidad para entender a la nueva Adelaida. Ella decide independizarse para establecer su presencia social y crecer como ser humano. Miguel admite su desconcierto, al comparar a su esposa con un objeto cortante, con un artefacto de difícil manejo, peligroso. Esta instancia de oralidad se evidencia en estas palabras: “Adelaida se le había convertido en una navaja afilada por todos los bordes” (39).

Por su parte, Adelaida recurre al uso de metáforas para describir su descontento existencial. Ella parece estar hablando de una cárcel en vez de un hogar al utilizar dos palabras dialógicamente cargadas: “opresión y libertad”. Adelaida se posiciona ideológicamente en oposición a Miguel; son dos discursos disímiles. Específicamente le reprocha a su esposo relacionar los deseos de libertad de una mujer con la práctica de la prostitución. Asimismo recalca el hecho de que la mirada de Miguel es monológica y doctrinaria, actitudes típicas del patriarcado: “Tú todos los problemas parece que los miras desde un camastro. En verdad que llevas un burdel en la cabeza” (40).

El lenguaje de Cantero refleja que no tiene argumentos propios para refutar a su esposa. La carga ideológica de su enunciado conlleva el deseo de controlar su hogar y la vida de Adelaida. El pasado de esta relación conyugal descansaba sobre el dominio del esposo y la aceptación acrítica de su esposa. Por ello, no acostumbraba discutir con Adelaida, porque en el espacio doméstico prevalecía su palabra unilateral. Siendo así, le parecía que su matrimonio discurría de forma normal, como ordena la tradición. La única voz que se escuchaba era la de Miguel. De ahí su comodidad, porque no esperaba réplica alguna de ella. Cuando Adelaida comienza a evolucionar como mujer y como ser humano, Cantero siente que su poder se debilita. Para tratar de evitar que su situación doméstica cambie, entonces decide usar el lenguaje patriarcal para imponer su voluntad. Ahora debe enunciar respuestas complejas ante preguntas complejas. Dada la pobreza de su oralidad ante los planteamientos de su esposa, el hombre apela a discursos institucionales de la sociedad para tratar de inducirla al silencio y la aceptación de la tradición. Confrontado con la ineficacia de sus palabras, Miguel recurre a sustantivos socializadores como “decencia”, “iglesia” y “estabilidad”.

En este caso, la heteroglosia que se observa en la oralidad de Miguel y Adelaida tiene como consecuencia el distanciamiento existencial, ideológico y conyugal entre ambos interlocutores. Sus respectivas oralidades reflejan un desacuerdo con respecto a lo que debe ser la vida del hombre y la de la mujer. Cantero piensa que le corresponde al hombre vivir a plenitud y desarrollar todo su potencial. Considera que la mujer es un apéndice que Dios creó para que los hombres puedan cumplir con su encomienda en el mundo. Implica por lo tanto, que el orden social descansa sobre el hecho de que el hombre y la mujer llevan a cabo las funciones socialmente asignadas.

Adelaida opina diferente, y su lenguaje lo refleja. Su nuevo discurso permite inferir el progreso de su evolución ideológica, su nueva conciencia con respecto a lo que debe ser la vida de una mujer. Ahora ella se visualiza a sí misma viviendo a plenitud, actitud que desestabiliza los valores de la sociedad patriarcal, la que impone una posición subalterna. Sabe que estos valores son imaginarios, el resultado de una jerarquía social de género creado por el hombre. Adelaida, a través de esta instancia de oralidad contestataria, logra una ruptura definitiva con estos principios contruidos socialmente. Su comportamiento opositor, significa además, una quiebra y un alejamiento ideológico con respecto a otras instituciones sociales, tales como la iglesia y la religión.

La heteroglosia se destaca como un elemento importante también en *El sabor del tiempo*. Distintos lenguajes tales como académicos, populares, trabajadores, desempleados, entre otros, dialogan a través de los discursos de los personajes. Mediante estos lenguajes, intercambian ideas y puntos de vista a la luz de ciertos contextos en particular. Así por ejemplo, Julián, un personaje culto, se pregunta a sí mismo con respecto a su amigo Teo: “¿Qué habría pensado de nuestro filósofo de ventorrillo, de nuestro diletante de friquitín o de esa lujuria de la palabra que a veces vive en los pajares humanos del cafetín?” (77). En el lenguaje particular de Julián confluyen las voces del mundo académico con las de la cultura popular. Esto explica la razón por la que en la pregunta retórica de Julián se enuncian las palabras filósofo, ventorrillo, diletante y friquitín. Julián considera que Teófilo es un filósofo, a pesar de que carece de estudios universitarios. El conocimiento de este último proviene de sus experiencias vividas. Este tipo de saber existencial, reflejada en el habla popular de su amigo, a su juicio, es tan legítimo como cualquier otro. Esta relación heteroglósica consiste en una interacción dialógica entre el discurso de la cultura letrada y la popular. Esta instancia heteroglósica, sin embargo, descansa sobre el respeto mutuo entre estos dos amigos.

Teo y Julián dialogan sobre distintos saberes, el culto con el popular, dos lenguajes diferentes que se interpelan entre sí. Julián representa el ámbito privilegiado de la cultura, mientras que Teo representa el saber del pueblo, un cúmulo de conocimiento que desestabiliza la pretensión monolítica de la alta cultura y que legitima la sabiduría pueblerina. En este sentido, las voces narrativas populares deconstruyen los paradigmas tradicionales sobre el conocimiento. Teo, entre otros personajes, indica que no es en la universidad, sino que es en el cafetín, entre otros espacios populares, donde se aprende y se cuestiona, donde se discuten temas de importancia mientras se toma cerveza fría y se comen jueyes.

Graciela y Teo, por su parte, también sostienen una conversación heteroglósica. Teo enuncia su visión de mundo a través de su oralidad popular. Graciela, maestra y mujer culta, articula sus ideas mediante un lenguaje letrado. Ellos discuten otros temas de importancia como la violencia humana. Teo expresa particular interés en el asunto, a la vez que lamenta la destrucción de la naturaleza. En su opinión, la destrucción de lo natural es otra manifestación de la violencia del hombre. Su selección de vocablos refleja la claridad y la pasión que caracterizan su mirada sobre ese aspecto de la realidad nacional: “Es la violencia contra la

naturaleza, la violencia humana, el ataque al paisaje. Cambias el paisaje y cambia la mirada” (321). Teo expresa impotencia porque sabe que no hay nada que pueda hacer para evitar la destrucción de la naturaleza. En esta instancia de oralidad dialógica, Teo refleja angustia y preocupación. Más aún, le parece que ese afán destructor del hombre empobrece la armonía necesaria entre todos los seres humanos. Como característica de esta heteroglosia, Teo utiliza palabras que se relacionan con las sensaciones físicas y las experiencias concretas de vida. Afirma que su sabiduría no proviene de la escuela sino de su abuelo. Sus palabras, por tanto, muestran la influencia pedagógica de Guzmán, con quien también sostiene una relación dialógica. De igual manera agradece a Falú por haber contribuido significativamente a su educación. Por esa razón, como resultado de la influencia de estos dos personajes, su lenguaje tiene como referencia el mar, el paisaje, el campo y los jueyes. Sus palabras incorporan esta escuela del mundo: “La sabiduría del encuevado [juey] quien me lo enseñó... fue el filósofo Falú” (320). Por medio de este reconocimiento a su abuelo y a su amigo, Teo valora el lenguaje y el saber popular. Teo conversa con Graciela, pero también interpela otros lenguajes que provienen de la comunidad y del país sobre este tema, el cual le atañe a toda la humanidad.

De la oralidad de Teo se desprenden ideas que contienen una sintaxis mínima: sustantivos y verbos. La sencillez de sus locuciones representa su pesar ante lo que ve. No hay nada que celebrar; por lo tanto, sus oraciones son sencillas. Dentro de esa estructura oral, el hombre expresa indignación. Como ocurre en toda relación dialógica, Teo se inserta en la corriente dialógica universal para enfrentar a los que piensan que la economía es más importante que la naturaleza. Este interés de Teo nace de una profunda reflexión, de un ser humano que quisiera darle vuelta atrás al tiempo para recuperar los espacios naturales que se han destruido, así como volver a escuchar las voces que ya no participan en este importante debate:

...¿Quién soy yo cuando miro y puedo sentir que una fuerza que no maneja en absoluto me cambia el mirar?...Nosotros llevamos detrás del ojo algo así como un derrumbe, como una catástrofe silenciosa, una pérdida de voces necesarias que no nos dio tiempo de retener. (321)

En su respuesta, Graciela esboza una estrategia de oralidad que consiste en analizar las palabras de su amigo. Ella no reitera lo que Teo ya conoce: su tristeza por la desaparición del mundo natural. Graciela considera que el transcurrir del tiempo ha provocado el pesimismo de Teo. En su oralidad, ella destaca las palabras “años”, “desaparecido” y “generación” para explicar que la mirada de Teo se ha ido forjando con el paso del tiempo.

Ella cree, por otra parte, que existe una brecha insalvable entre Teo y los jóvenes del país, dos lenguajes, dos maneras de comunicarse y de ver el mundo que no logran conciliarse entre sí. De este discurso de Graciela, no obstante, se refleja que tanto Teo como ella comparten la tristeza, la preocupación por el estado del mundo. A pesar de que la maestra cuenta con muchos recursos lingüísticos, le contesta con oraciones sencillas y claras. Su selección de palabras establece una conexión discursiva con su amigo. Evidencia su visión de que el futuro de la humanidad será negativo a menos que las conciencias de las personas no comiencen a cambiar: “Creo que ese derrumbe lo llevas por dentro porque has vivido tantos años... los jóvenes de hoy no saben qué es lo que ha desaparecido” (321).

Las intervenciones heteroglósicas de Graciela y la juventud puertorriqueña están cargadas de valores contrastantes, los que muestran lo particular de sus respectivos lenguajes. Graciela, de manera sutil, le reprocha a la juventud no haber investigado sobre el pasado de la nación y de no comprometerse con el futuro del país. En este diálogo heteroglósico con los jóvenes, ella implica que el silencio, la despreocupación y el desconocimiento de los jóvenes transmiten apatía ideológica. A juicio de la maestra, los jóvenes no ven más allá de sus intereses inmediatos.

En este diálogo discursivo, entre Graciela y los jóvenes, las palabras de la maestra articulan las diferencias ideológicas existentes entre ambos interlocutores, expresadas en sus respectivos lenguajes. La conciencia política de la maestra queda enmarcada en su oralidad combativa. Este discurso dominante, a su juicio, es particularmente ofensivo porque no reconoce la otredad y pretende encapsular a toda la nación mediante su posición social privilegiada. Por esta razón, Graciela le atribuye un grado de ignorancia a los jóvenes ante la gravedad de los cambios negativos que han ocurrido en el país: “No pueden sospechar las posibilidades desaparecidas” (321). Graciela responde simultáneamente al gobierno y a los jóvenes, y les responsabiliza por el creciente deterioro del país. En

síntesis, mediante su oralidad, Graciela contextualiza sus preocupaciones y su diferencia de opinión con los jóvenes. Esta instancia de heteroglosia pone de manifiesto la brecha generacional e ideológica entre los jóvenes y Graciela.

Por otro lado, una discusión sobre el surrealismo produce un evento heteroglósico entre Teo y Julián. Esta interlocución dialógica refleja el discurrir de dos visiones sobre el surrealismo. Julián afirma que el surrealismo nació en Río Piedras. Esta opinión del escritor nace del hecho de haber observado a un cabro entrar a un bar, y con algo de interés, observar lo que ocurría en el interior del local. Teo, por su parte, al describir el animal, le dota de algo de humanidad: “Me basta con ver en el recuerdo aquel cabro monumental, como lucía... parado frente a la puerta de la barra pueblerina, casi asomándose a ver si reconocía a alguien...” (92). Ese incidente lleva a ambos personajes a trasladar una corriente estética de Europa, a Puerto Rico. Aunque André Bretón creó el surrealismo en Francia en 1924, Julián opina que nació en Río Piedras el día que observó al cabro en la puerta del bar. En su representación oral del animal, Teo coincide en que las circunstancias en que se presenta el animal son surreales. De hecho, su oralidad descriptiva refleja admiración por el cabro por las palabras que usa para concederle un porte de dignidad al notable animal. Teo lo describe: “...con aspecto de vejez y veteranía...” (92). Sin embargo, Teo discrepa de Julián en un sentido. Le dice, que en realidad, el surrealismo nació en Ponce, encarnado en la figura de Falú. En su descripción oral, Teo conjuga lo real con lo maravilloso: “Fue en Ponce, a principios de siglo cuando se le metió la estrella en el cuerpo al negro Falú” (93).

Le parece que a Falú le hubiese gustado el uso y las implicaciones ideológicas de la palabra libertad que se contextualizan en el manifiesto de Bretón. Su oralidad subraya la manera en que Falú podía sobreponerse a limitaciones materiales para acceder a la libertad. Sobre el particular Teo resalta las palabras de Falú. Este personaje utiliza un lenguaje en el que mezcla referencias del mundo físico con el universo: “Decía que cuando alguna punta de la estrella se le iluminaba entre las costillas... su imaginación [podía] saltar por encima del barrio...” (94). Nuevamente, Teo recurre a la parodia para responder a uno de sus amigos. Le divierte pensar que tal vez Bretón plagió a Falú para escribir su famoso manifiesto surrealista. Esta idea de Bretón el plagiador surge de su descripción oral del amigo: “...el negro Falú era un poeta surrealista, que no escribió

poesía ninguna, no porque no supiera escribir, porque sí sabía hacerlo, sino porque no le hacía falta. Falú vivía su vida como si fuera un poema” (96). De esta manera fusiona el arte y la vida, dimensiones complementarias de la existencia.

En este dialogismo lingüístico, estos dos amigos han intercambiado ideas sobre el origen del surrealismo. Ambos implican que lo que convierte una idea en real no es su planteamiento teórico sino las características y las vivencias de quién se distingue por haber encarnado su representación teórica. Teo y Julián deconstruyen el concepto de surrealismo y le niegan a Bretón la originalidad de su idea. Ambos le adjudican un origen caribeño a este movimiento artístico europeo. Les parece que distintos episodios en la vida nacional y distintos personajes le dieron vida al surrealismo antes de que el genial francés lo publicara. De esta manera, le adjudican al Caribe el nacimiento de una visión estética del arte que influyó a todo el quehacer artístico de Occidente. El centro de la cultura, por lo tanto, es el Puerto Rico costero, llámese Santurce o Ponce.

Podríamos afirmar que en la narrativa de Córdova Iturregui distintos lenguajes expresan diversas ideas con respecto a lo que es arte. Así por ejemplo, una foto tomada a un hombre que vuela una chiringa en el Morro funciona como elemento provocador de un debate sobre el particular en la novela *El sabor del tiempo*. Armando es el fotógrafo que capta la escena, cuyo arte termina fascinando a Julián, a Teo y a Graciela, a la vez que produce un animado debate. Todos reconocen la profundidad artística que surge del discurso de Armando, ya que logra combinar distintos saberes para crear arte por medio de una producción fotográfica admirable. Julián es quien enuncia la impresión preliminar: “Hay algo extraordinario en esta fotografía... tiene un movimiento verdaderamente contagiosa. Ese hombre no parece tener un hilo en las manos, no parece estar volando una chiringa... juega con el aire, hay algo como una danza o una magia...” (43). Como estrategia discursiva, Armando combina palabras abstractas y concretas para explicar su arte fotográfico. Esto caracteriza su lenguaje particular. Su reacción física de golpear la mesa y la alegría que se refleja en sus ojos revela que está de acuerdo con la opinión que ha expresado Julián sobre la famosa foto del hombre en el Morro que eleva una chiringa.

Michel De Certeau señala que, como estrategia comunicativa, los hablantes pueden relacionar lo que hacen con las maneras de representarlo

discursivamente: “La narrativización de las prácticas sería entonces una manera de hacer textual, con sus procedimientos y con sus tácticas propios” (88). Las palabras de Armando no sólo representan el acto humano de crear, sino que sus palabras mismas se convierten en herramientas y transmisores discursivos de ese acto creativo. Su narratividad representa la manera de crear y el marco teórico en el que se inscribe ese hacer. De Certeau describe este proceso de manera precisa al explicarlo como: “...imbricaciones sociales que anudan las artes del decir a las artes del hacer” (88).

En su explicación, Armando utiliza lo sensorial y lo afectivo, lo racional y lo emocional. El fotógrafo contrapone esta explicación artística al discurso letrado. Este momento heteroglósico destaca una relación dialógica entre el lenguaje de la fotografía con el lenguaje académico. En esta instancia dialógica Armando describe el arte fotográfico mediante su jerga particular. Julián, por su parte, examina las obras fotográficas a través de su jerga académica. Para ello, Armando, combina voces poéticas, las que suelen representar al corazón como agente de las emociones. El fotógrafo implica que sólo la poesía expresa la idea de que lo abstracto puede capturar un momento en el tiempo. Su voz fusiona la rigidez estructural y la pesadez temática de la teoría del arte con la libertad de forma y contenido que propicia la poesía. Usa estos elementos como estrategias discursivas para explicar la efectividad con que captó la acción del chiringuero: “Entonces no es ilusión mía, lo logré, lo capté como lo sentí inicialmente en los ojos y después en el corazón; agarré el momento, le di forma a la sensación, no creí posible retratar una ilusión, pero la atrapé” (43-44). Al señalar que logró captar una ilusión por medio de la fotografía, Armando afirma haber capturado en la imagen del chiringuero un momento fugaz del tiempo. La fotografía capturó un momento en el tiempo. Y ese momento, a juicio de Julián, de Teo y de Graciela, es puro arte.

Esta estrategia discursiva de Armando le imparte legitimidad al arte de la fotografía. No es cuestión de simplemente tomar fotos; se requiere conocer y poner en práctica fundamentos teóricos. Por lo tanto, la heteroglosia revela un dialogismo entre Armando el fotógrafo y Julián el crítico de arte. Con efectividad Armando, logra combinar una teoría del quehacer fotográfico con una teoría del discurso sobre el particular. Según De Certeau, “...una teoría del relato es indisociable de una teoría de las prácticas, como su condición al mismo tiempo que como su producción...”

(88). Su oralidad demuestra su efectividad artística para representar objetos fotográficos, tomando en cuenta elementos que van más allá de lo material. Esto resulta en que Armando, por medio de su ejecución artística, trasciende el tiempo y el espacio. Al explicar su creación y su teoría del arte de la fotografía, yuxtapone los efectos y los objetos. Esto a su vez produce lo que De Certeau llama “Un arte de decir” (89). Este arte de decir expone lo que hace, cómo lo hace, a la vez que examina el efecto que tiene la obra sobre su audiencia. De esta manera, ese acto humano que se representa en la famosa foto del chiringuero se reviste de una dignidad que le confieren la ejecución y la estrategia discursiva del hablante. En esta compleja heteroglosia entre Julián, Graciela, Teo, Armando y Falú, entre otros, se expresan acuerdos, desacuerdos, y distintos niveles de conciencia, los que se concretan en discursos que enuncian distintos puntos de vista y que configuran una red dialógica oral.

Los personajes en la narrativa que analizamos utilizan una variedad de lenguajes para afirmar, negar, coincidir y contender entre sí. En el cuento “La despedida” la heteroglosia pone de manifiesto lo diferente que son las personalidades de Clarisa y Rosalía. A tono con su visión aristocrática, lo que se refleja en su oralidad conservadora, Rosalía prefiere vivir en su casa. Ella detesta sentir el calor del sol. Por ello, trata de no salir a la calle. Más aún, ella cree que las damas de abolengo deben mantenerse en su hogar. Por esa razón, le reprocha a su hermana Clarisa la facilidad con la que interacciona con gente común en espacios públicos: “Aquella diablo no salía del mar de la calle” (28). La categoría “diablo” es una estrategia de oralidad para representar lo que le parece es la conducta vulgar de su hermana. En esta instancia heteroglósica, ella comunica los valores y la moralidad tradicionales que defiende. En ese sentido, su oralidad se contrapone a la de Clarisa, quien, como veremos, se opone a las normas sociales y exalta la independencia ideológica de la mujer.

La hermana mayor reitera el calificativo de “diablo” para implicar que la conducta de su hermana atenta contra la moral social. Rosalía, por ejemplo, critica el hecho de que Clarisa solía entrar a la plaza del mercado de manera sensual. Esa conducta contrasta con la visión conservadora de Rosalía sobre la sensualidad femenina. Muy en particular ella reprueba la desinhibición con que Clarisa mueve su cuerpo en un lugar donde se congrega gente común: “Había que ver la forma en que entrabas a los bailes... meneando el trasero y repartiendo miradas como una vendedora

de plaza del mercado” (28). De esta manera, la hermana convierte sus movimientos corporales en texto de alteridad para responderle a su hermana, en un lenguaje no verbal. Por este motivo, Clarisa se desplazaba de forma provocadora en las fiestas a las que asistían. Clarisa, de hecho, captaba la atención de los hombres, como lo admite Rosalía: “[Arrastraba] todos los ojos con ese maldito imán debajo de tu falda...” (36). La hermana mayor cree que las mujeres deben comportarse con recato. Por lo tanto, ella considera que la conducta despreocupada de Clarisa en espacios públicos no es propia de una dama de clase. Clarisa camina como mujer desinhibida, lo que provoca la desaprobación de su hermana mayor.

Por otra parte, Rosalía objeta el color oscuro de piel de su hermana, lo que revela exposición al sol. Por lo tanto, la piel de Clarisa ya no refleja la blancura que caracteriza a la piel de sus hermanas. Al señalarle este hecho, Rosalía usa la palabra “diabla” por tercera ocasión: “Pero lo que más me molesta era el bronceado de tu piel. Quien no conociera a nuestros padres podía imaginarse que eras india. Era hermosa la diabla...” (28). Su oralidad con respecto a Clarisa contiene muchos elementos negativos. Rosalía llega al extremo de tratar de decirle a su hermana como vivir en su propia casa. Rosalía vive sola, prácticamente alejada de la gente. Ella pretende que su hermana viva igual. Le parece, por ejemplo, que muchos visitantes convierten un hogar en una plaza pública. Por esta razón censura a su hermana por tener “una casa abierta disparatada, llena de gente casi siempre” (34).

Clarisa apela a una oralidad popular para contestarle a Rosalía. Clarisa insinuaba que su madre aprobaba su estilo de vida, y que lo hubiese expresado abiertamente a no ser porque el esposo le intimidaba. Como muestra de su independencia de criterio, la hermana menor rompe con las reglas morales de la familia al posar desnuda para un cuadro que pintaba Manolo, su esposo. Según transluce en sus respectivos lenguajes, en esta contrapuesta relación heteroglósica, las hermanas difieren sobre lo que es la sociedad, la familia, el arte, la cultura y la moral. Estos lenguajes no lograron armonizar. Sin embargo, la muerte de Clarisa llevó a Rosalía a arrepentirse de haber tratado de separar a su hermana de su esposo, y de haberla juzgado tan severamente. Al ser testigo del abatimiento de Manolo, Rosalía entiende que la pareja verdaderamente se amaba, lo que agudiza su sentido de culpa.

Como se ilustra en el cuento “El momento divino de Caruso Llompart”, miembros de una misma familia también pueden hablar lenguajes

diferentes. En este caso tiene lugar una heteroglosia entre Caruso y su madre. Al igual que en el cuento anterior, existe una brecha ideológica entre los hablantes. Caruso regresa a casa de su madre al enfermar en el ejército. Su madre, de ideología anexionista, cree que su hijo no padece de enfermedad alguna. Ella piensa que él ya no desea pertenecer al ejército, por lo que simula su enfermedad. Siendo así, su oralidad refleja total incredulidad sobre la condición médica de su hijo. La madre recurre a Dios por medio de un ministro evangélico para solucionar el asunto: "Debo llevarte a la iglesia para que hables con Yiye Ávila. A ver si se te quitan todas esas majaderías sobre la igualdad" (89). No obstante, ella percibe que el asunto puede ser beneficioso para ambos, ya que el ejército podría concederle una pensión vitalicia por su enfermedad siquiátrica.

La respuesta de Caruso se manifiesta en una conducta agresiva contra las ideas del conocido predicador evangélico. En esta intervención heteroglósica también participa Yiye Ávila. Durante la actividad religiosa a la que asistió Caruso a instancias de doña Benedicta, el predicador demonizó a la televisión y a figuras de la farándula como Iris Chacón y José Miguel Agrelot. Como respuesta, Caruso construyó un látigo con bejucos, y emulando a Cristo en el templo, azotó a todos los presentes. Le parecía que esos líderes religiosos habían convertido la iglesia en cueva de ladrones. La madre se olvidó de Dios y recurrió a las autoridades policíacas.

Los lenguajes de Caruso y doña Benedicta chocan en asuntos como la guerra de Vietnam, la salud mental, y la religión. Doña Benedicta, aunque tenía algunas dudas, apoyaba la guerra. Creía que su hijo pretendía ser loco, pero le parecía bien que recibiera la pensión. Asimismo opinaba que Yiye Ávila es un legítimo hijo de Dios. Al final del cuento dos policías escoltan a un pasivo Caruso, mientras su madre muestra satisfacción porque la pensión de su hijo está asegurada.

La polifonía, como elemento dialógico, también está presente en la narrativa de Córdova Iturregui. El desplazamiento de un caracol sobre la arena de una playa provoca el discurso polifónico de uno de los personajes de la novela *El sabor del tiempo*, Teo. Este personaje reflexiona sobre el desplazamiento lento del molusco. Al observar las dificultades que enfrenta el caracol en su movimiento, él establece un paralelo con la vida de los seres humanos. Evalúa la escena desde el punto de vista filosófico. Esto quiere decir que otras voces se hacen sentir en su evaluación de lo que está observando. La sociedad no le hubiese concedido a Teo el estatus de filósofo. Tampoco le hubiese dado importancia a un caracol de mar. En

su práctica de oralidad, se concede a sí mismo la condición de filósofo del pueblo. Lo puede hacer porque él es el protagonista de su propio evento lingüístico, lo que le permite establecer su propia jerarquía de valores. Su meditación, por otra parte, refleja la incorporación de los saberes populares. De sus palabras se puede inferir que su pensamiento lo ha llevado más allá de lo puramente humano, de que ha trascendido los límites de la mente:

No pude creer lo que vi. Tuve la impresión de haber destapado un secreto, de haber descubierto algo que no estaba hecho para la mirada humana. Un pequeño coco seco, con mucho esfuerzo y lentitud, caminaba entre las piedras hacia el mar. (114)

En su análisis del desplazamiento del caracol, Teo enuncia una apreciación polifónica; en su voz discurren los discursos de la filosofía, de la historia natural, y de la historia nacional. Las voces de la filosofía discurren en su interpretación de lo que ve. El discurso científico se refleja en el momento de descubrimiento. La historia nacional se manifiesta en las dificultades que encara el molusco al tratar de moverse hacia adelante. Concluye que Puerto Rico, al igual que el caracol, confronta problemas en su desarrollo histórico.

Hasta cierto punto, tanto Teo como el caracol, son los protagonistas de sus respectivos eventos. Ante la proximidad del hombre, el caracol lleva a cabo acciones que le permiten manejar con éxito la presencia del otro, por lo que traza sus propias estrategias. Decide regresar al mar, pero antes se detiene, se hunde un poco en la arena y permanece inmóvil para aparentar estar muerto. Teo considera que hay algo de inteligencia en la actitud de este crustáceo: “Aquel bribón no sólo se movía sino que indicaba con su quietud que poseía una conciencia del ambiente que lo rodeaba” (115).

Graciela, por su parte, refleja polifonía en su reflexión oral sobre el estado del país y del mundo. Para enunciar sus ideas sobre el particular, voces como la de Jesucristo, José Martí y Pedro Albizu Campo viajan con la suya. Sus palabras muestran la influencia discursiva de estas figuras históricas. Ella altera el sentido tradicional del espíritu festivo que se le atribuye a los puertorriqueños como característica de la personalidad para reinterpretarlo a la luz de su propia subjetividad, a lo que piensa que se ajusta más a la verdad. A juicio de Graciela, las fiestas populares

sirven para transmitir la sensación de vida, para comunicar que no todo está perdido y que las cosas pueden mejorar: “Cuando los pueblos recorren durante mucho tiempo el camino del sufrimiento, entonces desarrollan con urgencia, como un mandato de salvación, el espíritu festivo” (204). Graciela muestra un conocimiento cabal sobre lo que siente la gente. Después de todo ella se considera parte del colectivo social. Recurre a discursos de la psicología para analizar la psiquis de los puertorriqueños: “La tendencia al festín se acentúa para no perder la esperanza, como una fuerza que desamontona el dolor en el recuerdo” (204). A tono con esto, Graciela relaciona la fiesta con el olvido. En su representación discursiva de este tema, ella expresa que la fiesta opera para inducir a olvidar el exceso de sufrimiento.

Las palabras de la educadora muestran tensión puesto que ella enuncia su propio sistema de creencias, ideas que revelan su independencia intelectual. Su polifonía, la incorporación de otras voces en su oralidad no significa dependencia ideológica, la enunciación de otras voces que anule la suya. Su polifonía revela un análisis razonado de otras voces, las que enriquecen su mirada. Es decir, Graciela, establece sus propias conexiones discursivas en su evaluación del estado del país, las que se reflejan en su oralidad polifónica. A veces incluye voces religiosas, históricas y científicas en su oralidad contestataria. Sus ideas nacen de sus principios. Sus ideas surgen de sus circunstancias biográficas y emocionales, del amor a la gente y a la patria.

En estos cuentos y en la novela la heteroglosia es una modalidad dialógica, en la que se aceptan todos los lenguajes sin que exista rechazo. En ese sentido, el universo narrativo que analizamos es democrático y tolerante de las diferencias del habla. Se reclama espacio y legitimidad social para todos los lenguajes. Hemos podido comprobar que la heteroglosia, por tanto, funciona como un elemento que reconoce la importancia de la diversidad y la diferencia, legitimando la convivencia de distintas formas de dirigirse al otro en la sociedad. Siendo así, los lenguajes de los obreros, las mujeres, las prostitutas, los confinados, y los religiosos entre otros, reciben igual reconocimiento social. Asimismo, el dialogismo que expresan los personajes y las voces narrativas tiene por objeto representar a una sociedad verdaderamente democrática. En este universo narrativo, la democracia nace de la interacción dialógica de los personajes porque hace posible que se relacionen y que conversen entre sí una variedad de voces, lenguajes y textos.

Con respecto a la polifonía, hemos podido comprobar que la oralidad de los personajes y las voces narrativas no contiene una voz única. Todos los discursos de los personajes y las voces narrativas comunican diversos puntos de vista y la presencia de otras voces. De esta manera se ilustra en los cuentos y en la novela que la oralidad es un evento social porque constituye la acción de un sujeto que interactúa con el otro. Se concreta así una variedad lingüística.

OBRAS CITADAS

- Álvarez, Alexandra. *Análisis de la oralidad: Una poética del habla cotidiana*. Mérida: Venezuela. Universidad de los Andes, Grupo de Lingüística Hispánica, 15 (2001): 58. Red. 8 ene. 2010.
- Bajtín, Mijaíl. "La palabra en la novela." *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus Ediciones, 1991. 77-149. Impreso.
- Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007: XLII-225. Impreso.
- Córdova Iturregui, Félix. *Ante la frontera del infierno: El impacto social de las huelgas azucareras y portuarias de 1905*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 2007. Impreso.
- . *El rabo de lagartija de aquel famoso señor rector y otros cuentos de orilla*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1986. Impreso.
- . *El sabor del tiempo*. Guaynabo: Ediciones Alfaguara, 2005. Impreso.
- . *Sobre esta difícil tierra*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993. Impreso.
- Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his World*. New York: Routledge. 1990. Impreso.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura: Tecnología de la palabra*. Trad. de Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. 1-236. Impreso.
- Villanueva, Darío. *Comentario de textos narrativos: la novela*. Glosario de narratología. Gijón: Ediciones Júcar. 181-201. Red 8 noviembre 2013. <<http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm>>