

**El distanciamiento dialectal de Emilio Carballido en *Orinoco*:
recuento sociolingüístico de una travesía literaria en Venezuela**

by

Lilia Malavé Gómez

A thesis submitted to the Graduate Faculty of
Auburn University
in partial fulfillment of the
requirements for the Degree of
Master of Arts in Spanish

Auburn, Alabama
August 5, 2017

Sociolinguistics, Theatre, Emilio Carballido,
Prestige, Venezuelan Spanish, Mexican Spanish

Copyright 2017 by Lilia Patricia Malavé Gómez

Approved by

Lourdes Betanzos, Director, Associate Professor of Foreign Languages and Literatures

Gilda Socarrás, Associate Professor of Foreign Languages and Literatures

Jana Gutiérrez, Associate Professor of Foreign Languages and Literatures

Abstract

Emilio Carballido, destacado dramaturgo mexicano, rompió en 1979 su tradición literaria, fiel a la creación de personajes e historias con marcada expresión verbal mexicana: ese es el año en el que está fechada *Orinoco*, obra protagonizada por las prostitutas Mina y Fifí, venezolanas, en tanto hablan como tal y viven una historia que se desarrolla en las aguas del río más caudaloso en Venezuela, el Orinoco. Desde el punto de vista de la sociolingüística, esta decisión del autor complementa la caracterización de los personajes, en vista del estigma sociolingüístico asociado a los dialectos de Venezuela y del Caribe, en oposición al alto prestigio sociolingüístico que ostenta el español de México, habitualmente utilizado en la creación literaria de Carballido. Mediante el análisis de la evidencia textual, este estudio prueba el intento del dramaturgo de reproducir el español de Venezuela, añadiéndole al estigma social que estos personajes tienen por su oficio –la prostitución–, el bajo nivel de prestigio sociolingüístico del dialecto de Venezuela. Asimismo, reflexiona sobre las consecuencias de esta decisión en una obra en la que los diálogos son el único testimonio de la acción, por lo que se consideran el elemento dramático de mayor peso en la historia.

Acknowledgments

En primer lugar, le doy gracias a Dios por haberme traído hasta aquí, en tantos sentidos y de tantas formas. A Él sea la gloria.

Quiero igualmente agradecer a los integrantes de mi comité por sus valiosísimos aportes para la construcción de esta investigación: a la doctora Lourdes Betanzos, mi directora, por sus comentarios precisos y su invaluable compromiso y puntualidad. A la doctora Gilda Socarrás, porque el tiempo y el entusiasmo que invirtió mientras sustentábamos la vertiente sociolingüística de este estudio, me llevó a enamorarme de mi tema de investigación. A la doctora Jana Gutiérrez porque sembró y cuidó la semilla de la curiosidad académica en mí, hace mucho tiempo ya. Gracias a todas por su compañía en este caminar.

A mi familia, gracias por su apoyo y oraciones, aun estando lejos y con tantas preocupaciones propias encima. A mi mamá, especialmente, por ser la primera en poner en mis manos un libro de Emilio Carballido, hace unos 25 años. Más que una historia, me regalaba cultivación personal e intelectual, además del tesón que siempre vi en su ejemplo y en el de mi papá. Gracias por eso.

También les agradezco a Lily, a Oscar y a Javier, que han sido familia para mí en este tiempo. Sin ustedes saberlo, su afecto, solidaridad y calor humano han escrito páginas enteras de esta tesis. Donde vaya, ustedes estarán siempre en mi corazón.

Table of Contents

Abstract	ii
Acknowledgments	iii
Capítulo 1: Marco teórico	1
El prestigio sociolingüístico y el cambio consciente	12
México, la norma culta de Hispanoamérica	14
Venezuela y el estigma del Caribe	16
Capítulo 2: La huella léxica y morfosintáctica de un dialecto	21
Siete venezolanismos, siete estrellas en una bandera	21
Voces del Caribe y otros países	28
Mexicanismos en Orinoco	33
Evidencia morfosintáctica.....	39
Capítulo 3: Una reflexión transdisciplinaria	44
El paradójico empoderamiento de dos prostitutas venezolanas.....	47
Diálogos y temas en agridulce contraste.....	51
Reinvención y controversia.....	53
Conclusiones	60
Obras citadas	66
Apéndice: Glosario	72

Capítulo 1: Marco teórico

A lo largo del tiempo, la creación de Emilio Carballido ha recibido múltiples elogios por un sinnúmero de razones. Nacido en 1925 en Córdoba, en el mexicano estado de Veracruz, Carballido escribió más de 30 piezas teatrales de extensión completa y unas 60 obras de un solo acto, así como guiones cinematográficos, prosa en general y teatro. Hasta su muerte, en 2008, su producción dramática lo llevó a los terrenos de la comedia, la farsa, espectáculo histórico y el teatro de compromiso social, por lo que se considera uno de los dramaturgos más prominentes, prolíficos e influyentes de la contemporaneidad latinoamericana (Bixler 17). Hay que decir también que su obra no se circunscribió únicamente a las fronteras del mundo hispanohablante, al punto de que se considera uno de los autores hispanos más estudiados -si no el más- en la academia estadounidense, de acuerdo con Bixler (17). Además, sus obras han sido representadas en diversos países. No obstante, una característica que ha distinguido tradicionalmente su drama es el mantenerse fiel a México como el aparente lugar de emplazamiento físico e ideológico de sus historias. Matías Montes-Huidobro le atribuye al teatro de Carballido una “típica vivencia verbal mexicana” (13), idea que cobra sentido al calor de textos como *Yo también hablo de la rosa*, escrita en 1965. Sin embargo, el texto que ocupa la atención de este estudio se distingue precisamente por ser la excepción a la regla.

Orinoco, escrita en 1979, puede interpretarse como la travesía literaria que llevara a Carballido a un terreno alejado de su tradición mexicana: Venezuela. Además de la evidente referencia geográfica provista por el título —el río Orinoco es el caudal más importante de Venezuela, ubicado al sur de este país—, el autor hace un claro esfuerzo por marcar en este texto

una diferencia respecto a su teatro habitual, especialmente apreciable en los diálogos, que aleja de su característica mexicanidad y juntamente con la historia, los traslada a latitudes caribeñas, no solo con el movimiento físico de sus protagonistas en un viaje, sino con la invitación que el autor hace a su audiencia de sumergirse en aguas profundas en el campo de la sociolingüística.

En esencia, *Orinoco* cuenta la vivencia de dos bailarinas nocturnas a bordo de un barco de carga que atraviesa el río en dudosas circunstancias. En su recorrido, notan que la tripulación ha abandonado inexplicablemente el barco. Cabría esperar que este fuera el punto de inflexión que desate una serie de acciones; sin embargo, esto no ocurre: en *Orinoco* no hay acción sino narración. Una narración que, como ha reflexionado la crítica, radica en el particular lenguaje utilizado por sus personajes. En palabras de Matías Montes-Huidobro:

La textura eminentemente realista del diálogo, que tiene además la peculiaridad de alejarse de la típica vivencia verbal mexicana del teatro de Carballido, para trasladarnos a cuencas fluviales venezolanas, se transforma de pronto en imágenes fantásticas, sin necesidad de mayor ornamentación que la sorpresa misma del texto. (13)

En la historia, Mina y Fifí, las bailarinas en desgracia especulan sobre las posibles razones que llevaron a la tripulación a abandonar el barco *Stella Maris*, a la vez que establecen una serie de paralelismos entre la nave en la que se encuentran, a la deriva, y su existencia como cabareteras. No obstante, el conflicto del misterio por el cual han sido abandonadas y la tragedia personal de encontrarse prisioneras en un bote sin rumbo, no ve resolución en momento alguno. En sí, *Orinoco* consiste en un fugaz retrato de las reflexiones que estas dos mujeres hacen sobre su vida. Y ese retrato se obtiene, con detalle, por las características de su diálogo, que es el motor que mueve la trama y se presenta como narración y acción per se, como ha coincidido en afirmar

la crítica. En palabras de Fernando García Núñez, la obra se desarrolla permanente y exclusivamente en la forma de un diálogo entre ambas vedetes en decadencia (91), una afirmación que comparte Bixler (62) y que llama poderosamente la atención a las características del diálogo porque él supone, por sí mismo, el clímax de la obra, como sugiere Montes-Huidobro:

Prácticamente ningún otro incidente tiene lugar. No hay mayor acción externa destinada a crear un clímax dramático, ya que todo el movimiento es interno, basado en la angustia latente en la vida misma de las protagonistas... La obra termina casi de la misma manera que ha comenzado y es en este no pasar nada donde en realidad está ocurriendo todo. (14)

Inicialmente, los parlamentos de Mina y Fifi en *Orinoco* parecen tener dos características determinantes. En primer lugar, la tensión causada entre los dos puntos de vista radicalmente opuestos de ambos personajes: Fifi y Mina, quienes representan una dualidad optimismo/pesimismo que le da un tono tragicómico a sus conversaciones. Mientras Fifi no teme autodefinir a ambas como “las fantásticas estrellas de la variedad [que] flotan sobre las aguas rumbo al triunfo máximo de sus carreras” (Carballido 11), Mina apuesta por “dos putas abandonadas en un bote viejo con un negro borracho” (21), refiriéndose con esto último a uno de los cargadores, único integrante de la tripulación que permanece con ellas en el *Stella Maris*, aunque nunca sale a escena. A este personaje, por ejemplo, Fifi lo llama un “negro de chocolate con ojos de uva”, pero para Mina es solamente un “negro horroroso con ojos de fiera” (12). Y así sucesivamente, ambos personajes van formando una yuxtaposición de la belleza y la fealdad

únicamente con sus diálogos (Bixler 62), creando una tensión entre la tragedia y la comedia que define a la obra.

En segundo lugar, una característica sobre la que la crítica no parece haber profundizado y que consiste en la columna vertebral de mi estudio. Se trata de esa particularidad que resaltaba Montes-Huidobro sobre la distancia entre la oralidad de Mina y Fifí y la mexicanidad típica de los parlamentos de Carballido en sus obras. Como dice este autor, los diálogos de *Orinoco* parecen llevar a la audiencia, juntamente con su historia, a cuencas fluviales venezolanas. Más precisamente, el dialecto y el registro utilizados en los parlamentos señalan un detalle importante de la caracterización de los personajes que no es explícito en las acotaciones provistas por el autor: la posibilidad de que no únicamente sea Venezuela el lugar en el que se desarrolla la acción, sino que sea además el lugar de origen de Mina y Fifí. Con el fin de comprender lo que esto implica, es necesario sentar una base teórica que defina bien los términos del análisis propuesto para las interacciones entre los personajes, el lenguaje utilizado y sus implicaciones desde la perspectiva de la sociolingüística.

Primero, para un lector no aguzado, *Orinoco* simplemente está escrita en español, cosa que es cierta desde el punto de vista más purista. No obstante, el español o castellano –como también se le llama-, hace algún tiempo dejó de ser una lengua hablada únicamente en España. Hoy en día es el idioma de 472 millones de nativos –datos del Instituto Cervantes–, mientras que la población de España roza apenas un 10% de esta cifra: 46.4 millones de personas (Instituto Nacional de Estadística de España). Salta a la vista que la inmensa mayoría de los hablantes de esta lengua se encuentran, pues, fuera de las fronteras del país europeo. El español es denominador común para el entendimiento de personas entre 21 países que lo tienen como

lengua nativa, incluyendo las naciones de Latinoamérica, España y Guinea Ecuatorial. No obstante, de latitud a latitud este idioma presenta diferencias sustanciales, no solo fonéticas sino a nivel léxico y morfosintáctico, por lo que ya es común escuchar hablar del español de Colombia, el de México o el de Argentina, en el entendido de que todos son una misma lengua, pero con particularidades que caracterizan y distinguen el habla de país en país y, dentro de cada país, de región en región.

A fin de cuentas y como bien define Alvar, el español no es más que “el suprasistema abarcador de todas las realizaciones de la lengua, la lengua abstracta que todos aceptamos, que tiene virtualidad en la lengua escrita, y que ninguno habla” (299). Resulta más fácil entender por qué *ninguno habla* determinada lengua desde la perspectiva de que un idioma es el resultado de la suma de todas sus realizaciones. Para estas realizaciones, la sociolingüística ha acuñado el término *variedad*, definida por Revert Sanz como “un conjunto de elementos lingüísticos (caracterizados por unos específicos rasgos fónicos, morfosintácticos y léxicos), que mantiene una asociación con un tipo particular de relación geográfica, social o situacional” (1).

Con énfasis en una distinción delimitada por el espacio geográfico, la sociolingüística da preferencia al término *dialecto*. Como lo explica Pottier, “el dialecto es una lengua o una variedad de una lengua circunscrita a un ámbito geográfico determinado, sin que aparezca connotación alguna” (29). Es decir, que el lugar de procedencia no define al dialecto; únicamente demarca el área o región en el que tiene vida y funge como vehículo de la comunicación. Finalmente, el español es una lengua viva y solo los hablantes introducen los cambios que progresivamente la caracterizan. Para Revert Sanz, el dialecto relaciona al hablante con su origen territorial (1), idea que también suscriben Zamora Munné y Guitart al vincular el dialecto a un

espacio geográficamente definido y agregando una importante distinción entre hablantes de una lengua y hablantes de un dialecto, al acotar que “No puede establecerse una distinción entre hablantes de lengua frente a hablantes de dialecto. Todo el mundo habla algún dialecto, y una lengua no es más que la suma de sus dialectos” (17).

A fines de esta investigación, se elige el término dialecto, con las implicaciones ya descritas, para la descripción y caracterización de las diferencias existentes entre el español hablado en México y en Venezuela. El primer país, por tratarse del lugar de origen del dramaturgo y ser, como antes consideraba, ancla para la “mexicanidad” que la crítica históricamente le ha atribuido a la expresión de Emilio Carballido a través de sus diálogos teatrales –con la excepción de *Orinoco*–. En el caso del dialecto de Venezuela, porque la evidencia textual en este guion teatral permite determinar que el español seleccionado por Carballido para la expresión de las prostitutas Mina y Fifi es precisamente el utilizado en este país, sobre la base de los criterios que enumeraré en las próximas líneas.

En la cotidianidad, la diferencia más notoria entre dialectos radica en los rasgos fonéticos, como bien resalta Lipski (32). En efecto, en los intercambios conversacionales más breves, la fonética es lo que permite identificar el lugar de proveniencia del hablante y suele ser la variable predominante bajo la cual se etiqueta un dialecto rápidamente: *Él es argentino porque suena como español de Argentina*. En palabras de Cotton y Sharp: “In many areas, it is possible for even the most linguistically naive listener to guess the origin of a speaker after he has uttered but a few words” (2).

Empero, el objeto de mi investigación no es otro que un guion teatral, es decir: un texto sin realización fonética hasta ser puesto en escena. Para precisar los dialectos utilizados en

Orinoco, la variable fonética queda simplemente descartada, por cuanto el autor no marca de forma alguna la pronunciación de los diálogos: “For example, Spanish as written by an educated Puertorriqueño is indistinguishable from that composed by a peer in Mexico City or Madrid. But, if the Puertorriqueño reads aloud, he at once identifies his origin” (Cotton y Sharp 203). En este caso, los rasgos fonéticos a analizar serían aquellos de quienes realicen la puesta en escena, de su propio origen geográfico y su acento. Por ejemplo, al observar la representación de la obra realizada en 2015 por el Teatro Nacional de Costa Rica y bajo la dirección de Mara Toruño (disponible en <https://vimeo.com/134584765>), se evidencia que la prosodia de los personajes de Mina y Fifi no es ni lejanamente la correspondiente al dialecto de México o el de Venezuela; presumiblemente se trate del español de Costa Rica, de donde son nativos los actores que les dan vida a las dos bailarinas nocturnas. Esto se hace patente tan solo al escuchar los diálogos, sin necesidad de mayor conocimiento lingüístico.

También es interesante analizar este montaje tomando en cuenta el que es el segundo elemento diferenciador más perceptible de los dialectos en español: el léxico (Lipski 32). En el caso puntual de esta puesta en escena, los diálogos han sido deliberadamente modificados, con la consecuente supresión de elementos léxicos que permiten la indiscutible identificación del español hablado por los personajes con el dialecto de Venezuela. Como se verá más adelante en el estudio, el reemplazo de expresiones como la interjección *¡Coño!*, de frecuente uso en el español del Caribe y el de Venezuela, por *¡Mierda!*, implican de hecho la transformación del dialecto en uno completamente distinto, presumiblemente el de Costa Rica –aunque sería necesario una nueva investigación para poder asegurar esto con total certeza–. A pesar de que este no es el punto que nos preocupa en este momento, se presenta este ejemplo únicamente con

la intención de demostrar el peso del elemento léxico como variable de análisis en la diferenciación de dialectos. Más adelante, este estudio retomará el ejemplo de este mismo montaje teatral costarricense para profundizar en el análisis literario de *Orinoco*.

Finalmente, el elemento morfosintáctico, que también es de valor para la distinción y caracterización dialectal, realizada en el campo de la sociolingüística por la dialectología. En este apartado, entran las diferentes construcciones empleadas por hablantes de distintas regiones para expresar un mismo mensaje: por ejemplo, el laísmo y el leísmo, consistente en la utilización no normativa de los pronombres personales átonos de tercera persona: le, la y lo, con sus correspondientes plurales: les, las y los en lugar del pronombre de objeto indirecto le/les, se ha convertido en un fenómeno de referencia para la caracterización del español de España (Instituto Cervantes). De esta misma forma, en cada región hay giros y particularidades morfosintácticas típicas que integran, junto con el léxico y rasgos fonéticos, una especie de huella digital que define la identidad de los dialectos. Sin embargo, esta es una variable más difícil de precisar, por la magnitud del inventario morfosintáctico de cada dialecto, lo que supondría tener evidencia puntual de todas las diferencias entre cada uno. Como señalan Cotton y Sharp: “Perhaps most difficult is the study of syntax because extensive texts are required to discover what structures are used and how frequently” (10). Sobre la base de este hecho, el presente estudio se enfoca en los elementos léxicos y morfosintácticos encontrados en los parlamentos de Mina y Fifí, en aras de determinar cuánto se aleja Carballido de su “mexicanidad” y comprobar que el dialecto que intenta utilizar o reproducir es el venezolano, aunque sin lograrlo del todo –más adelante se verá por qué–.

Como se puede ver, cada dialecto tiene diferentes rasgos, aunque todos integran una única lengua, en este caso el español. Así, las variaciones de uno a otro no consisten “errores”, ni existe fundamento alguno que consagre una variedad geográfica como mejor que las demás. Sin embargo, es un hecho documentado que los hablantes tienden a atribuir valores de “pureza” y “corrección lingüística” a determinados dialectos por encima de otros. Bien lo explican Zamora Munné y Guitart:

Por razones políticas, económicas, sociales e inclusive militares, los hablantes de un dialecto pueden lograr una situación de superioridad o dominio sobre los de otros. Esto puede llevarlos a considerar que su dialecto es superior a los demás, a creer que ellos hablan la forma mejor o más pura, y que los demás hablan formas inferiores o corruptas. Esta manera de pensar puede inclusive legalizarse y oficializarse, pero carece de fundamento lingüístico... Siendo el lenguaje un instrumento, solo es válido lingüísticamente juzgar un dialecto según permita lograr el objetivo para el que existe, el de hacer posible la comunicación. Como todos los dialectos, incluyendo al que logre una situación de predominio, son igualmente eficaces para la comunicación, todos tienen lingüísticamente el mismo valor. (17-18)

Isabel González Cruz, igualmente estudiosa del tema, coincide con ambos autores al atribuirle razones de índole social a las percepciones que los hablantes puedan desarrollar respecto a ciertos dialectos en comparación con otros. Asimismo, introduce un concepto fundamental para la comprensión de este fenómeno: las actitudes hacia el hablante y, por extensión, hacia el habla.

No hay nada inherente a las variedades dialectales de una lengua que les haga ser consideradas inferiores: son más bien las actitudes hacia sus hablantes, a quienes se cataloga como pertenecientes a un determinado grupo de escalafón bajo o no prestigioso. (717)

En el último siglo, el estudio de las actitudes hacia la lengua –y, por ende, hacia los dialectos–, ha ocupado la atención de diversos teóricos. En el campo de la sociolingüística, Fasold es uno de ellos. Para este autor, existen dos corrientes en esta línea de investigación: el estudio de las actitudes hacia el habla y el estudio de las actitudes hacia los hablantes de determinado dialecto y su influencia en la percepción que otros hablantes muestran hacia ese dialecto. Esta última es la vertiente que más investigaciones ha generado y es, precisamente, la que considero necesario adoptar de cara a este estudio, sobre la base de la afirmación de Fasold: “Attitudes toward language are often the reflection of attitudes towards members of various ethnic groups” (148). En otras palabras, los dialectos terminan adquiriendo, por extensión, características que indirectamente reflejan los estilos de vida y moralidad de sus hablantes: socialmente, los habitantes de las grandes metrópolis suelen ser percibidos como personas mejor educadas y con mayor poder adquisitivo que quienes viven en zonas rurales. Por lo tanto, su variante dialectal puede gozar de mayor prestancia y ser considerada más culta y refinada – valores que el estilo de vida les confiere a sus hablantes–.

Fairclough provee un ejemplo de interés al explicar que el inglés que hoy se considera el estándar, en la época medieval no era más que el dialecto manejado por la clase comerciante de Londres. Esto es, los primeros capitalistas, surgidos tras el debilitamiento del feudalismo como sistema de clases. Como explica este autor, la progresiva consolidación del capitalismo dio pie a

que los dialectos que no estaban asociados a esta clase en expansión, fueran socialmente percibidos con las características que se les atribuían a sus hablantes: vulgaridad, descuido, barbarie, entre otras (57). Esta misma situación se mantiene hoy en día entre dialectos, cuando el juicio que se tiene sobre la cultura, costumbres y forma de vida de un grupo de personas, es transferido automáticamente a la variedad dialectal que hablan. La sociolingüística ha establecido una distinción para estos juicios positivos o negativos, en función de dos términos claramente definidos: las apreciaciones positivas conducen a la consolidación de dialectos con un mayor **prestigio**, a la vez que las lenguas con una menor valoración son poseedoras de cierto nivel de **estigma** que varía frente a otros dialectos.

En este punto, vale la pena hacer la distinción entre prestigio social y prestigio sociolingüístico —el que hoy nos atañe—. El sociólogo Max Weber definió en 1946 el prestigio social como el honor social o la posición social en relación con otros. Serrano ofrece un resumen de la cuestión y llega a la conclusión de que, generalmente, la sociología suele basarse en la ocupación y nivel educacional para el establecimiento de este concepto, que no se refiere directamente a la lengua, pero por extensión la incluye, al consistir esta en el código para la interacción social por excelencia. De la aplicación sociolingüística de este concepto, se desprende la noción de prestigio sociolingüístico como objeto de estudio, para el que se ofrece la siguiente definición:

Es el prestigio atribuido a las unidades lingüísticas mediante la sociedad... [Que involucra] no solamente factores lingüísticos, sino también psicológicos y sociales. Por esa razón, no cabe hacer un paralelismo absoluto entre prestigio social y prestigio sociolingüístico. (Serrano 62)

Lastra de Suárez completa esta idea al referirse al **prestigio sociolingüístico** como una apreciación que le es concedida a los dialectos por influencia de la estructura social y los sistemas culturales de valor, lo que confirma lo que explican Zamora y Guitart (17-18): el prestigio de un dialecto se basa en la apreciación social que se tenga de sus hablantes, así como a factores socioeconómicos, por ejemplo, el poder político y desarrollo económico que tenga una región donde se habla determinado dialecto. Para esta autora, las lenguas y dialectos de más prestigio sociolingüístico terminan erigiéndose en el estándar, mientras que las clases bajas se asumen hablantes de “variedades no estándar”, esto es, estigmatizadas (421). Lipski, por su parte, habla del “desprecio” que pueden sufrir determinadas variedades dialectales, especialmente al vincularse a sectores marginados: “Raramente se le concede prestigio a las construcciones que no sean comunes a todo el mundo hispanohablante. Los rasgos lingüísticos que se identifican, aunque solo sea implícitamente, con grupos étnicos marginados, sufren el mismo desprecio” (168-69).

El prestigio sociolingüístico y el cambio consciente

La creación más tradicional de Carballido honró su gentilicio, al punto de que la mexicanidad de la ambientación de sus obras y el lenguaje en ellas son considerados hoy un valor distintivo de su producción (Bixler 19), por lo que resulta difícil no entender el giro dado en *Orinoco* como una decisión creativa totalmente consciente. Al remontar a la teoría del prestigio sociolingüístico, de la mano de Serrano, se encuentra un dato interesante: Los cambios lingüísticos se mueven en una dirección: hacia la forma de prestigio. También afirma ella, citando a Labov, que “El prestigio es el que condiciona el cambio desde arriba o consciente y el cambio desde abajo o inconsciente” (31). En otras palabras, cuando un hablante utiliza un

dialecto distinto al de su expresión habitual para comunicarse, pueden ocurrir dos cosas: si el dialecto seleccionado goza de mayor prestigio, el hablante hace una selección consciente. Se intuye, por ejemplo, que el hablante podría estar en una situación que requiere de una expresión verbal más cuidadosa, para ser susceptible a menos críticas o causar una impresión favorable. La segunda posibilidad se plantea cuando el hablante elige un dialecto con menor prestigio, por ejemplo, más familiar y con un registro más bajo. En este caso, la selección es inconsciente; probablemente el hablante se encuentre en un contexto de familiaridad e informalidad en el que no se está evaluando el lenguaje utilizado. Si el prestigio sociolingüístico pudiera medirse en escalas, como un termómetro, el cambio de una variedad más prestigiosa a una menos, podría verse en dirección de arriba hacia abajo. A esto se refiere Serrano con el cambio desde arriba, que es consciente, y el que sube desde abajo, que es inconsciente.

En el contexto de la creación literaria, el autor es quien tiene el poder: poder de crear, poder de destruir, poder de decidir. Como el rol de dios que se atribuyó el español Miguel de Unamuno en la novela *Niebla*, solo el autor puede determinar quién vive en su obra, cómo vive y claro, su configuración mental y correspondiente expresión verbal. El autor es la autoridad —nunca mejor dicho—y que, por defecto, esa decisión de Carballido de hacer a Mina y Fifí un par de prostitutas que hablan como venezolanas, se mueve de arriba hacia abajo. Es decir, conscientemente. Ahora, si se vincula esta consciencia a la teoría de Labov, el condicionante de este tipo de cambios suele ser el prestigio sociolingüístico. Es necesario, entonces, revisar el prestigio asociado a la variante dialectal del autor (español de México) y la variante dialectal que Carballido trató de reproducir, la de Venezuela, para determinar cuáles son las consecuencias e

implicaciones desde la perspectiva sociolingüística de este experimento de Emilio Carballido en *Orinoco*.

México, la norma culta de Hispanoamérica

La cuestión del prestigio entre las variedades dialectales latinoamericanas no está completamente definida, si bien hay indicios claros de que el español de México se encuentra entre los dialectos más prestigiosos, junto con el de Colombia. Al respecto, existen algunos estudios, como el de Solé, en el que hablantes de Buenos Aires evalúan su propio dialecto frente a los de otras regiones hispanohablantes. Al final, el habla de Madrid es calificada como la más prestigiosa –aquella a ser imitada–; en América Latina, los dialectos de Bogotá y de la Ciudad de México son considerados los más prestigiosos, ocupando el primer y segundo lugar respectivamente entre la preferencia de los encuestados, de origen argentino (112). Nótese que, además de Lima, Perú, otros ni siquiera figuran listados entre los países en los que se habla “mejor español”, una decisión que probablemente tenga explicación en que estos cuatro dialectos (de Bogotá, la Ciudad de México, Madrid y Lima) concentran la preferencia de una inmensa mayoría de los encuestados: 72%.

Existe un paralelismo entre el resultado del estudio de Solé y el del conducido por José Montero de Alba, con las mismas características, pero entre mexicanos. En esta oportunidad, como antes, el primer lugar en términos de prestigio lo obtuvo el español de Madrid, con 33% de preferencia ante la pregunta “¿En cuál ciudad del mundo cree usted que se hable mejor la lengua española?”. Seguidamente, figura la Ciudad de México, con 29% de aprobación (63). En este punto, es importante recordar que son las capitales de los países las que normalmente consagran sus variedades dialectales como las más prestigiosas, por el nivel socioeconómico que ostentan

frente a zonas más rurales o menos desarrolladas, como había comentado anteriormente. Por esta razón, es natural que las respuestas aludan directamente al dialecto hablado en ciudades capitales, en lugar de referirse a las variantes del país en general –cuestión particularmente complicada en el caso de México, como se verá más adelante–.

La percepción positiva del español de México no solamente se encuentra entre los hablantes de este dialecto. De forma implícita, la literatura académica también ha tenido a bien referirse al dialecto mexicano como el más “estándar”. Es el caso de Cotton y Sharp, quienes al respecto dices: “In general, the morphosyntax of Mexican Spanish is very standard, highly similar to that of Castile” (194). Esta afirmación pone en tela de juicio los elementos morfosintácticos de otros dialectos, frente a la variedad de Castilla –que sería el estándar—y frente a la de México, por considerarse “muy estándar”. Lope Blanch, en el *Manual de dialectología hispánica* dirigido por Manuel Alvar, también se refiere al español de México en términos similares:

La norma lingüística mexicana presenta una notable proximidad a la norma hispánica ideal, al ideal de lengua que los hablantes cultos de cualquier región hispánica tratan de practicar... En el dominio gramatical, las desviaciones mexicanas respecto de la norma hispánica ideal son también muy reducidas en número. (82-83)

Hay que recordar que el prestigio sociolingüístico está asociado a un falso concepto de corrección lingüística; la adjudicación de este valor “estándar” o “cercano al ideal” eleva al dialecto a nivel de norma culta, es decir, prestigiosa, por lo que las variedades distintas podrían interpretarse como usos no normativos y por lo tanto estigmatizados del español. Como afirma

Lipski, a pesar de la diversidad entre dialectos regionales, el español de América presenta una norma de *prestigio* definida, aunque extraoficial, con principios bien establecidos:

Esta norma... Evita los elementos morfológicos y gramaticales **no estándar**, y posee un vocabulario con un mínimo de regionalismos. Aunque esta norma culta sea la variedad materna de muchos hispanoamericanos, es real desde el punto de vista sociolingüístico, pues forma el telón de fondo contra el cual se definen los estándares regionales de prestigio. (168)

Venezuela y el estigma del Caribe

Como el caso de México, Venezuela cuenta con más de una variante dialectal, aunque por motivos socioeconómicos la más prestigiosa y difundida es la de Caracas. Esta variante es considerada por distintas clasificaciones dialectales como español del Caribe. Lipski es uno de los promotores de esta clasificación, explicando:

El español de Venezuela pertenece a la zona dialectal del Caribe, aunque una pequeña parte de los estados andinos presenta características similares a las de las tierras altas de Colombia... El resto de Venezuela está dominado por el habla de Caracas, que constituye la norma de prestigio para todo el país. (378)

La filiación del dialecto venezolano con las variedades caribeñas es un asunto crucial para la comprensión del nivel de estigma que se le ha adjudicado, pues entre los distintos dialectos del español, los caribeños son los que cuentan con menor prestigio sociolingüístico. Así lo determina Weller, mediante un estudio realizado en 1988 entre hablantes de español e inglés en el área de Washington D.C., en el que la actitud de los hablantes hacia distintos dialectos de la lengua española fue una de las variables medidas. La investigación, que contó con entrevistas a

nativos de 21 países latinoamericanos, de España y también chicanos, arrojó que los dialectos de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana son los de menor prestigio. “The least prestigious varieties seem to be those of the Caribbean area, namely Cuba, Puerto Rico, and the Dominican Republic, together with Chicano and Paraguayan Spanish. These observations reflect a rather puristic view regarding language” (182).

Si bien el español de Venezuela no es directamente mencionado en el estudio, su inclusión entre la clasificación dialectal caribeña le implica, por extensión, un estigma que evidentemente no ha sido asociado al español de México. El porqué de esta filiación caribeña se explica más claramente desde la perspectiva del peso del tema socioeconómico. En Venezuela, la región de la Cordillera de la Costa es bañada directamente por el Mar Caribe, en sus tres tramos: oriental, occidental y central –donde reposa el valle de Caracas–. Este eje geográfico concentra la gran mayoría de la población y centros urbanos con potencial económico, con énfasis en el Distrito Capital y el estado Miranda, que integran la zona metropolitana de Caracas. Asimismo, Venezuela comparte con las Antillas caribeñas un pasado de colonización liderado fundamentalmente por españoles provenientes de las Islas Canarias y Andalucía, una herencia común que fue decisiva para la consolidación de rasgos comunes a las variantes de cada país, agrupadas bajo el espectro del español del Caribe. Esta supra clasificación es justificada por Lipski de la siguiente forma:

Hasta el observador no avezado sabe que las fronteras regionales rara vez coinciden con las divisiones dialectales. Sin embargo, y de manera inevitable, la identidad política prevalece sobre la realidad lingüística, y los hispanoamericanos mismos clasifican las variedades del español como lo haría un empleado de aduanas. Aunque los mismos

patrones lingüísticos caractericen a distintos países, es raro escuchar referencias al español ‘andino’, ‘centroamericano’ o ‘caribeño’. Los hábitos lingüísticos se suelen describir como ‘cubanos’, ‘argentinos’, etcétera. (181-182)

La estigmatización del español del Caribe es igualmente recogida por Lipski en su investigación *Socio-phonological Variation in Latin American Spanish*, en la que describe la actitud negativa en Latinoamérica hacia la elisión total del fonema [s] –como en *hasta*, [háh.ta]–, común a varios dialectos de regiones caribeñas. Asimismo, se aprecia cómo la percepción negativa hacia esta realización fonética es asociada a su ocurrencia en hablantes con poca educación académica, de modo que la actitud hacia el hablante condiciona la actitud hacia la variante dialectal:

The extreme case of [s] -reduction is complete elision, a process that in Latin America occurs mostly in the vernacular speech of some Caribbean regions, such as the Dominican Republic, Cuba, Panama, and the Caribbean coast of Colombia and Venezuela... The large-scale elimination of coda [s] s socially stigmatized in Latin America, and is primarily found among speakers with little formal education, or in highly colloquial speech. (75)

En comparación con la variante dialectal de México, el español de Venezuela no goza del mismo prestigio; al contrario, determinadas concepciones socioculturales y su configuración fonética, morfosintáctica y léxica, afín al Caribe, lo estigmatizan. Niño-Murcia resume esta situación y confirma lo que hasta ahora los estudios analizados han permitido demostrar respecto al prestigio entre variedades dialectales:

Mexican and Colombian varieties are generally viewed in a positive light as being closer to the Iberian varieties, yet Colombians criticize the way their Venezuelan neighbors speak Spanish. Such language attitudes... tend to correspond with durable tensions about disputed national borders, with wars and colonial or early republican political fights, or with modern political rivalries. (734)

Se confirma entonces que, al emplear el dialecto de Venezuela, Emilio Carballido se movió en dirección contraria a la “norma culta” y seleccionó, intencionalmente, una variedad dialectal de menor prestigio en comparación con la habitual de su obra, hasta entonces la mexicana –socialmente entendida como prestigiosa. Las implicaciones de una decisión de este tipo han sido discutidas no solamente por Labov; también el filósofo francés Pierre Bordieu ha dedicado tiempo a este fenómeno, concluyendo que la elección de una expresión más baja (como a través de una variante de menor prestigio o un registro bajo), tiene que leerse entre líneas, porque el mensaje no es solamente lo que se dice con las palabras sino también viene codificado.

Citado por Murcia-Niño, Bordieu señala: “When a speaker chooses to perform his/her identity through a specific language or linguistic forms, it is because s/he attaches particular meanings to those resources” (730). En este caso, la identidad ejercida por el autor en *Orinoco* no es la suya propia, sino la de las cabareteras Mina y Fifí, dotándolas de una caracterización que va más allá de la simple acotación teatral y que abarca, incluso, la utilización de un código verbal estigmatizado –una variante dialectal, la venezolana—. Siendo Carballido usuario de una variante dialectal poseedora de prestigio y entendiendo que *Orinoco* representa una excepción en términos del lenguaje que tradicionalmente utilizó para su creación literaria –Mina y Fifí son venezolanas y no mexicanas–, es posible afirmar que: Desde la perspectiva de la sociolingüística,

al escoger la variante dialectal de Venezuela para la configuración de personajes de moral cuestionable, como las cabareteras Mina y Fifi, Emilio Carballido atribuyó a sus personajes un estigma socioculturalmente represado en el habla de Venezuela y, por extensión, en el venezolano, asociado a valores negativos y condiciones socioeconómicas desfavorables que complementan la caracterización de un oficio indigno y repudiable, como la prostitución.

Capítulo 2: La huella léxica y morfosintáctica de un dialecto

Como se recordará, un dialecto está compuesto por rasgos fonéticos, elementos léxicos y morfosintácticos. El estudio del dialecto utilizado en *Orinoco* parte por un análisis del componente léxico y morfosintáctico, en vista de que la obra se encuentra escrita sin intentar buscar alguna correspondencia entre el grafema y el sonido. Siguiendo la propuesta de Lipski, el léxico es el segundo elemento diferenciador entre dialectos, por lo que comienzo el análisis a partir de esta variable. En las siguientes líneas, se procede a identificar todo aquel vocabulario que puede ser identificado como un venezolanismo y que, en consecuencia, ancla los parlamentos a la variedad dialectal de Venezuela.

Siete venezolanismos, siete estrellas en una bandera

El primer venezolanismo se localiza ya iniciada la historia, cuando Fifí le propone a Mina ensayar el musical con el que pretenden inaugurar su presencia en el campo petrolero Pío XII, adonde las dirige su travesía en el barco *Stella Maris*. Viendo en el silencio del barco una oportunidad para practicar su arte, el personaje insiste:

FIFÍ. ¿Y por qué no ensayamos ahora mismo? Después de *la rasca* que se echaron anoche, han de estar todos dormidos. (Carballido 13)

En este contexto, Fifí alude a la borrachera de la tripulación utilizando el término *rasca*, que de acuerdo con la RAE es una acepción exclusiva de Venezuela para definir la intoxicación por alcohol. Núñez y Pérez lo definen como: “Estado avanzado de ebriedad” (417).

Se encuentran igualmente algunas derivaciones de este mismo término, como el verbo *rascarse*. Esto se hace tangible cuando Mina elucubra sobre el destino de la tripulación tras encontrar al

carguero inconsciente, aparentemente vomitado –ellas creerían en principio que era sangre, pero el tono tragicómico de la historia torna el hallazgo en vómito:

MINA. *Se rascaron* a morir, empezó el despelote, se peleó con todos... (23)

MINA. Champaña en tazas viejas de aluminio, abolladas... Si bebes así, te vas a *rascar* muy aprisa. (41)

En estos dos ejemplos, se ve el uso del verbo *rascarse*, definido por la RAE como un venezolanismo con la acepción de embriagarse, acepción que confirman Núñez y Pérez: “Tomar bebidas alcohólicas en exceso y embriagarse como consecuencia de esto” (417). Para Tejera, es “Beber hasta perder el dominio de sí” (27).

Inmediatamente surge otro venezolanismo en la narración:

FIFÍ. (*Aspira una inmensa exclamación*). Mejor le echamos llave a su puerta.

MINA. ¿Para qué? Puede tirarla de un soplido y más *arrecho* iba a ponerse. (Carballido 23)

En el contexto de la situación, Mina explica que el personaje del carguero se molestaría mucho si ambas lo encerraran. El caso de *arrecho* como adjetivo –y el correspondiente verbo *arrecharse*–, es particular porque, aunque es común a varios dialectos del español con un significado asociado al estado de excitación sexual (RAE), Venezuela es uno de los pocos países en el que tiene el sentido de molestarse o enfurecerse, estipula la RAE. Según Gómez de Ivashevsky: “Es uso vulgar que se oye en Caracas, Miranda, los llanos: ‘Está arrecho porque lo dejaron esperando’... ‘Anda arrecho desde ayer porque le robaron el carro’. También *arrechera*, ‘rabieta, furia, cólera, disgusto’... De igual modo se conoce *arrecharse*, ‘encolerizarse, enfadarse, enfurecerse” (396). Si bien la autora afirma que en Venezuela aún se mantiene la

significación original de la excitación sexual e incluso se la atribuye a “hombres solos y gente vulgar” (396), la antigüedad de este libro –data de 1969– no permite registrar el cambio semántico que la palabra efectivamente ha dado en las últimas décadas, perdiendo toda conexión con el primer significado. Lo confirman Núñez y Pérez, cuya investigación data de la década de los 90: “Arrecho: coloquialismo aplicado a una persona que está enfurecida, encolerizada o malhumorada fuertemente” (38). Igualmente, atribuye el mismo sentido a las voces *arrechera* y *arrechase*, aunque es de notar cómo este ya consiste un verbo, por lo que se detecta una evidencia más del desconocimiento del dialecto para Carballido: “ponerse arrecho” no es una construcción utilizada en el español de Venezuela, en vista de la existencia de *arrechase*, asociado al concepto de enfurecerse.

El adjetivo en cuestión aparece nuevamente en el texto, en la canción que ensayan Mina y Fifi:

LAS DOS. ... Por acá tengo flores
que tú no te sospechas
violetitas, claveles
florecitas *arrech*as... (Carballido 29)

En México, la RAE le adjudica a “arregar” el significado de “ponerse arrecho”, probablemente con un sentido sexual, pues también le da la acepción de “sobrar animación y brío”. Ninguna otra significación aparece registrada en el *Diccionario fundamental del español de México*, editado por la Comisión Nacional para la Defensa del Idioma Español del país azteca, ni tampoco en el *Diccionario breve de mexicanismos*, compilado por la Academia Mexicana de la Lengua.

La historia continúa con algunas peripecias de las protagonistas tratando de controlar el timón del barco y descubriendo, en el camino, los procesos que las llevaron a su aparente soledad en el *Stella Maris*. Ya en el segundo acto, ambas llegan a la certeza de que la noche anterior, los marinos habían intentado abusar de ellas y el cargador las habría defendido, arrojándolos a todos al agua. Explicando los hechos, Mina dice:

MINA. ... Pelearon por todo el barco, de película, chica. Pobrecito negrito bueno y santo, ay chica, acabó con todos, él solito... Se los han de haber tragado los caimanes. Y había uno que me gustaba mucho, el *catire* flaco... (32)

De origen cumanagoto –tribu indígena que habitó las costas del actual estado venezolano de Sucre–, la RAE asigna el vocablo *catire* para la descripción de personas de tez blanca y cabello rubio o rojizo. De acuerdo con esta institución, la palabra es utilizada en Colombia y Venezuela, aunque al concederle origen en las costas orientales venezolanas, su uso se encuentra sumamente arraigado en el país; en Colombia, es de uso frecuente la voz *mono/mona* para designar a las personas con estas características –considerada por la RAE como un colombianismo. El adjetivo *catire*, por su parte, está incluido en el *Diccionario de venezolanismos* de Núñez y Pérez con la siguiente definición: “Persona que tiene el cabello rubio y la piel blanca” (119). Para Gómez de Ivashevsky, *catire* “es designación general, entre nosotros [venezolanos] del rubio, de ojos azules, verdes o claros, pero lo fundamental es que la tez sea clara o encendida” (127). Por asociación, *catira* es el nombre dado en Venezuela a la arepa de maíz rellena con queso amarillo rallado y pollo deshebrado condimentado con onoto y tomate para darle un tono entre amarillo y naranja (Rodríguez).

Por otro lado, el español de México utiliza el término *güero/güera*, igualmente de proveniencia indígena –según la RAE–, con la finalidad de designar este fenotipo de cabellos claros, como lo confirma Gómez de Silva (101). Un dato interesante es que este término figura en un guion cinematográfico escrito por Carballido en 1977, *La güera Rodríguez*, en colaboración con el mexicano director de arte Julio Alejandro; la historia fue protagonizada por la rubia actriz Fanny Cano en 1978.

El siguiente venezolanismo que aparece en la obra no proviene de labios de Mina y Fifí, pues se encuentra en la bitácora del barco, escrita por la ausente tripulación.

FIFÍ. Eso dice el día 11. Y luego: “Papas podridas. Costales de *caraotas*. A quién le importa cuánto pesen. Van a estar más podridas cuando lleguen a Canaripo.” (35)

Caraota es la voz utilizada en Venezuela para definir lo que en otras regiones se conoce como alubias, judías o frijoles, siendo este último el término utilizado en México, como consta en el *Diccionario fundamental del español de México*: “Planta leguminosa... cuyas diferentes especies se cultivan en todo México” (166). Núñez y Pérez dicen de *caraota*: “Nombre genérico para varios tipos de granos de plantas leguminosas” (109). La utilización del sustantivo en el país caribeño se puede confirmar en diversos sitios web relacionados con cocina venezolana, así como por el Diccionario Oxford, igualmente en calidad de venezolanismo.

En este mismo orden de ideas aparece el término *ratón*, común al español como nombre de una especie de roedor, pero utilizado aquí en un contexto particular que remonta al significado que se le da en Venezuela:

MINA. Salud, amiguita. (*Beben*). La champaña tibia sabe a meados.

FIFÍ. Dime de quién, para casarme con él. Toma, te sirvo más.

MINA. Champaña en tazas viejas de aluminio, abolladas... Si bebes así, te vas a rascar muy aprisa.

FIFÍ. Hay que acabar la tibia, para bebernos la fría. Le voy a dar a mi negro: ha de tener un *ratón* horrible. (Carballido 41)

En Venezuela, el *ratón* alude a la resaca, como bien explica la RAE al catalogarlo de venezolanismo. De acuerdo con D'Armas: "El borracho tiene, asimismo, su propia filosofía... A los efectos ocasionados, palpables al día siguiente, por el exceso de las bebidas alcohólicas, se le llama 'ratón' y a la acción de esto 'enratonarse'" (53). Este sentido lo reportan igualmente Tejera (35); y Núñez y Pérez (419). En el español de México, la voz empleada es *cruda*, de acuerdo con Gómez de Silva: "Malestar (dolor de cabeza, náuseas) que siente al despertar quien ingirió en exceso bebidas alcohólicas" (69). La significación que se le da en este país, establece la RAE, es compartida con Honduras y Guatemala.

Finalmente, una última expresión que puede interpretarse como un doble sentido. La palabra en cuestión es *cachapa*, nombre de un plato típico venezolano hecho con harina de maíz dulce, asado por ambas caras –similar a una tortilla-. Esta es la primera acepción de la palabra de acuerdo con Núñez y Pérez (89). En el texto, aparece de la siguiente forma:

FIFÍ. ¡Ya no vamos a esa casa de putas del demonio! ¡Ya no podemos llegar! ¡Qué felicidad tan grande!

MINA. Pero chica, si ya nos dieron dinero... ¡No conoces a Rico!

FIFÍ. Me lo imagino muy bien. ¡Ha de ser un infame gángster de mil carajos! De variedad nos iban a poner a *hacer cachapas* o algo peor, ya verías. ¿Quién va a respetar un contrato en esa selva?... (Carballido 42)

En el contexto de la historia, los dos personajes especulan sobre su destino. El motor del barco *Stella Maris* acaba de detenerse y ahora se encuentran, literalmente, flotando sin rumbo por el río Orinoco. Incapaces de conducir la nave, tampoco es una opción saltar por la borda, pues el río está lleno de caimanes. Es evidente que no van a poder llegar al campo petrolero en el que pensaban trabajar como desnudistas y, aunque pudieran llegar, comienzan a evaluar que el dinero que les pagaron seguramente las obligaría a hacer cualquier cosa, pues en medio de la selva no hay ley que obligue a respetar un contrato. Una posibilidad sería terminar cocinando cachapas, el plato típico ya descrito.

Sin embargo, *cachapa* tiene más de una acepción en el español de Venezuela. Otra posibilidad se encuentra registrada por Núñez y Pérez (89): “Relación sexual entre dos mujeres”. De hecho, una segunda mirada al texto lleva a la locución vulgar *hacer cachapas*, definida por Tejera como “*cachapear* o tener contacto sexual dos mujeres” (175). Esta misma locución, textualmente, también se encuentra documentada por Núñez y Pérez (89). En contraste, los diccionarios consultados del español de México no contienen la expresión ni otras similares con este significado. El doble sentido es una interpretación factible al analizar la obra en contexto, pues los personajes, por su condición de prostitutas, bien podrían ser obligadas a cualquier cosa por el dueño del burdel al que se dirigen, incluyendo actos lésbicos, como parte del entretenimiento ofrecido en el campo petrolero.

De acuerdo con la RAE, *cachapera*, voz utilizada en Venezuela para referirse a una mujer lesbiana –de forma peyorativa–, es igualmente utilizada en Puerto Rico. La palabra hace referencia a la forma plana de la cachapa, que de alguna forma evoca la ausencia del falo en la anatomía femenina, por lo que hace alusión al acto sexual entre dos mujeres. La forma

cachapera comparte el significado y la referencia al alimento plano, con *tortillera*, definida por la RAE como la palabra despectiva para definir a una lesbiana. Aunque *cachapera* es utilizada igualmente en Puerto Rico, en esta investigación le doy valor de venezolanismo, por lo que la referencia que inspira el concepto es un plato venezolano con nombre de origen indígena.

En total, suman siete los venezolanismos encontrados en *Orinoco*, indistintamente utilizados por ambos personajes: Rasca y rascarse, arrecho –como colérico, iracundo–, catire, caraota, ratón –para referirse a la resaca— y la locución *hacer cachapa*. Sobre esta base, se puede afirmar que Emilio Carballido tuvo la intención de imitar o reproducir el español de Venezuela como el dialecto hablado por Mina y Fifí, especialmente tomando en cuenta que estas voces no cuentan con el mismo significado en el español de México o bien no existen en él.

Voces del Caribe y otros países

Por su cercanía con el Caribe, el español de Venezuela comparte con otros países de la región el uso de algunas palabras y expresiones, algunas de las cuales fueron igualmente utilizadas por Carballido en los parlamentos de *Orinoco*. Aunque estas no pueden calificarse de venezolanismos, pues no son de origen y utilización netamente venezolanos, son relevantes para el análisis porque reflejan un distanciamiento intencional del español hablado en México y un acercamiento al español del Caribe. La primera evidencia de este tipo se ubica apenas inicia la obra, en la primera intervención de un personaje, que en este caso es Mina. En efecto, el acto primero inicia con Mina llamando a Fifí para que aprecie el amanecer que se abre ante ellas en el barco *Stella Maris*, que navegan juntas a través del río Orinoco:

MINA: (*A gritos*) ¡Chica, está amaneciendo! ¡Ven a ver qué cosa! (Carballido 9)

El uso de *chica* como forma de tratamiento está consagrado en el español de Venezuela y también en determinados dialectos del Caribe. En Venezuela es, de hecho, la primera fórmula de tratamiento para designaciones de edad reseñada por Gómez de Ivashevsky en su libro *Lenguaje coloquial venezolano*: “Es tratamiento entre iguales (compañeros de estudio, de trabajo, por lo general de la misma edad): ‘Oye, *chica*, ¿Cuándo me llevas al cine?’, ‘*chico*, préstame el bolígrafo.’” (38)

Para la Real Academia de la Lengua Española –RAE, por sus siglas–, la entrada *chico* tiene varias acepciones; la de fórmula de tratamiento es identificada como un coloquialismo, sin que se especifique el ámbito geográfico que demarca este uso. No obstante, en el español de México, la palabra no es utilizada en este sentido. De acuerdo con la Academia Mexicana de la Lengua, *chico* se relaciona únicamente para referirse a las dimensiones de algo, como sinónimo de pequeño; y para designar a un niño o persona joven (Academia Mexicana de la Lengua). En la obra, *chica* es utilizado en el sentido que tiene en el español de Venezuela. De hecho, esta acepción se repite varias veces a lo largo del texto, confirmando que hay un giro intencional en la variante dialectal:

MINA. Ay *chica*, es que estoy tan impresionada... (Carballido 9)

Gómez de Ivashevsky agrega que esta forma se ha convertido en una muletilla (38), como se observa a continuación, cuando Mina se está dirigiendo a Fifi y comienzan a descubrirse solas, en un barco a la deriva, mientras comienzan a especular qué sucedería con la tripulación:

MINA. ¡*Chica!* ¿Qué estás diciendo? (Carballido 18)

MINA. *Chica*, eso que está regado allá, eso parece... (18)

Y también:

MINA. Mina Stravinsky, la cálida voz de los hielos. Sabor, *chica*. Y clase, no lo niegues.

(15)

FIFÍ. Igualito sucede en el Triángulo de las Bermudas... ¡*Chica*, cuando llegemos nos van a hacer un gran reportaje! (21)

Volviendo al inicio de la historia, en la tercera intervención de Mina aparece un nuevo venezolanismo, casualmente acompañado de una estructura morfosintáctica bastante frecuente en el español de México: *ha de ser*.

MINA. Cómo vas a poder dormir con este escándalo de pajarracos. Por todos lados...

[Describe las especies de aves a su alrededor en el colorido amanecer del Orinoco]...Allá enfrente hay unos negros, feos, grandotes... Han de ser *zamuros*... (9)

Ha de ser es una locución perifrástica de uso común en México, aunque no tanto en Venezuela. Sobre esto versaré más adelante en el apartado de la evidencia morfosintáctica, pues tiene implicaciones de interés para este análisis. No obstante, *zamuro* es reconocida por la RAE como el nombre utilizado en Honduras, Colombia y Venezuela para designar al ave carroñera. La utilización en Venezuela la confirman Núñez y Pérez (451). En México, la voz empleada comúnmente es *zopilote*, que de acuerdo con la RAE, viene de la lengua indígena náhuatl *tzopilotl*, extendiendo su uso por Centroamérica. Es el mismo caso de *zaperoco*, palabra común en el español de Venezuela y que, de acuerdo con la RAE, también es empleada en Honduras y República Dominicana con el sentido de alboroto. En el guion aparece así:

MINA. Pero claro que no ha de haber nadie. Borracho y dormido en algún lugar...

Después del *saperoco* [sic] de anoche (Carballido 18)

En Venezuela, *zaperoco*, con zeta, es la palabra designada para referirse a un bullicio o un tumulto de personas. Gómez de Ivashevsky lo define de la siguiente forma: “el vocablo es entre nosotros [los venezolanos] sinónimo de alboroto, desorden” (246). En este sentido, la falta ortográfica puede entenderse como producto de la falta de familiaridad de Carballido con una palabra inexistente en el español de México. Su búsqueda en la Academia Mexicana de la Lengua, al menos, no reporta resultados para el uso de este término en México.

Continuando con la historia, la ausencia de marinos que dirijan el barco, ahora a la deriva en el río Orinoco, lleva a Fifí a plantear una solución:

FIFÍ. ¿Cómo que no hay remedio? ¿*Qué tanta vaina* es manejar este bote viejo y podrido?... (Carballido 23)

¿*Qué tanta vaina*? es una colocación común en el español de Venezuela, que es utilizada con el sentido de ¿*Cuán difícil puede ser*? Como dicen Núñez y Pérez, vaina, por sí solo, define “Cualquier objeto cuyo nombre se ignora, no se recuerda o no se quiere mencionar” (476) y es utilizado en otras expresiones como ¡*Ah vaina!* y ¡*Qué vaina!*, que refieren contrariedad, o echar vaina, que consiste en “molestar, fastidiar o incomodar a alguien” (476), entre otras. Como sustantivo, se encuentra *vaina*, con sentido genérico –refiriéndose a algo impreciso–, en:

MINA. (*Llorosa de terror.*) A ver si de veras esa *vaina* del timón... es tan fácil como dices... (30)

La RAE registra la utilización de vaina y también de estas expresiones en distintos países de América Latina, con énfasis en el Caribe –Cuba, Colombia y Venezuela–, aunque entre ellos no cuenta a México. Rivero D’Armas explica en su investigación *El habla del venezolano* el extensivo uso de esta palabra con un carácter generalizador en el dialecto de Venezuela:

Un caso extremo de generalización hasta llegar a la abstracción en el español venezolano se puede probar a través de la palabra “vaina” y con ella toda una gama de expresiones que se emplean en el habla del venezolano. La palabra “vaina” es, pues, una voz comodín o de múltiple uso. La voz “vaina”, al mismo tiempo, significa todo y nada. Cuando no se conoce un objeto; no se sabe su nombre ni tampoco su uso, más de un venezolano se pregunta: ¿Qué vaina es ésa? Todo es entonces una vaina... (65-66)

Otra palabra que llama la atención en este mismo ámbito de vocabulario compartido con otros países, pero ausente del dialecto de México, surge cuando Fifi describe cómo, según ella, podría manejar la nave, ahora abandonada. El parlamento entre los dos personajes dice:

FIFÍ. Pues voy así, chic, chic, chic... Y ¡Crash-coñazo! Chocamos y todos los admiradores vienen a salvarnos.

MINA. ¡Crash-coñazo y a hundirnos hasta el fondo!... (Carballido 24)

Seguido de la onomatopeya crash y en la situación específica del choque del barco, el significado de *coñazo* remonta al que le da la RAE, con uso en República Dominicana y Venezuela: un golpe fuerte. Según Núñez y Pérez, *coñazo* define “cualquier tipo de golpe fuerte como por ejemplo el dado o recibido por una persona, o el producido por el choque entre dos objetos” (139).

Asimismo, existen casos en los que el léxico propio de México emerge repentinamente en *Orinoco*, no obstante los esfuerzos del autor por hacer a Mina y Fifi venezolanas. Esta aparición de mexicanismos o expresiones usuales en el país azteca de una u otra forma delata tanto la procedencia de Carballido, como su desconocimiento del español hablado en Venezuela. Son, como afirma la crítica, parte de su “vivencia verbal mexicana”, por lo que confirman que su

acercamiento a los diálogos fue intencional, con la finalidad ya descrita: contribuir con la caracterización de dos prostitutas al asignarles el poco prestigio con el que socialmente es visto el español de Venezuela.

Mexicanismos en *Orinoco*, o cuando la chalupa ya no es lancha sino tortilla

El primero de estos mexicanismos que salpican la oralidad de Mina y Fifí se encuentra muy pronto, apenas al comenzar la lectura de la historia:

MINA. No sabes qué colores: rojo de sangre, rojo de incendio y unos fillos horribles color ceniza... ¿*De veras* no quieres verlo? (Carballido 9)

El *Diccionario fundamental del español de México* consagra la locución *de veras* como sinónima de “De verdad, realmente, sin mentir” (463), lo mismo que el *Diccionario breve de mexicanismos* de Gómez de Silva (233). Santamaría, en su *Diccionario de mejicanismos*, confirma la definición (1111). Por su parte, Núñez y Pérez no dan cuenta del uso de esta locución en Venezuela, que en cambio sí aparece con cierta recurrencia en distintos momentos de la obra:

FIFÍ. ...Deberían inventar groserías nuevas, *de veras* espantosas. “Hijo de puta muerta y enterrada que naciste en la fosa cuando ya estaba podrida.” Cosas así.
(Carballido 12)

FIFÍ. ¿*De veras*? ¿No me engañas para consolarme? (20)

FIFÍ. ¿*De veras* crees que no vamos a ahorrar? (27)

MINA. (*Llorosa de terror.*) A ver si *de veras* esa vaina del timón... es tan fácil como dices... (30)

Volviendo a la narración cronológica de la obra, muy pronto emerge otra palabra usual en el español de México: *quedito*.

MINA. Muy largo. No da tiempo cuando hay golpes. Patearon nuestra puerta varias veces... Al final, uno estuvo allí tocando *quedito* y llamándote por tu nombre: “Fifi, Fifi” ... (12)

También se encuentra en la propia voz del autor, en una de las acotaciones del texto: FIFÍ. ¡Coño! Contigo no se puede hablar de arte. ¡Qué vulgar eres! (*Para sí.*) Fifi del...

(*Lo dice varias veces, quedito.*) O si no... ¡Fifi Piraña!... (15)

Y una vez más, en la canción ensayada por las protagonistas:

LAS DOS. Una mata de lirio,
de color un derroche,
me pidió muy *quedito*:
Yo quiero que me abroches (29)

En el Diccionario Oxford, *quedito* figura como un adverbio que refiere al concepto de suavidad o voz muy baja. La palabra es expresamente calificada de mexicanismo. Lara, en su *Diccionario del español usual de México*, lo ratifica: “Que tiene poca intensidad, tratándose de sonidos: *voz queda, ruido quedo...*”. En contraste, no figura en los diccionarios de venezolanismos consultados. Es el mismo caso de *nomás*, que aparece varias veces:

FIFÍ. Claro, como estoy yo, Fificita, la de la sangre exquisita. *Nomás* subimos a esta cáscara corrompida y [los mosquitos] se pasaron la voz... (Carballido 13)

MINA. Acabábamos de embarcarnos. Tú estabas desempacando, o en el baño... *Nomás* el capitán se atrevió a decirle que se fuera a dormir... (21)

FIFÍ. Igualito sucede en el Triángulo de las Bermudas, *nomás* que allí no quedaríamos ni siquiera nosotras: dejan los marcianos la pura cascarita vacía del barco. (21)

MINA. Mira, va a ser muy poco favorecedor que los enanos verdes no nos hicieran caso y nos dejaran botadas. *Nomás* se llevaron a la tripulación. (21)

El *Diccionario fundamental del español de México* refiere el adverbio *nomás* como un equivalente a solamente (276), mismo sentido que le da Gómez de Silva (151). Si bien el contexto permite comprender la expresión más allá de las fronteras mexicanas, la palabra no es identificada como un venezolanismo en ninguno de los diccionarios consultados; la RAE, por su parte, tampoco especifica la región de procedencia o utilización del término.

Caso contrario es el verbo *recargarse*, cuyo empleo en México como sinónimo de *apoyarse* sí está contemplado por la RAE, entre otros países como Cuba o República Dominicana. Se observa en el siguiente ejemplo:

FIFÍ. Entonces, yo bajo y te presento... Sales entre unas cortinas rojas de terciopelo y... unos helechos enormes. Y *te recargas* así en una columna. Aquí. Y cantas mientras yo bailo... (Carballido 15)

También se escucha en la voz de Carballido, en las acotaciones:

FIFÍ. Capitán... Capitán... (*Abre, ve, medio entra, ahoga un grito. Sale y cierra. Se recarga contra la puerta.*) (19)

No obstante, la voz utilizada en Venezuela sería *apoyarse*.

Otro término de uso recurrente en el español de México es *tantito*, registrada por Gómez de Silva para señalar una cantidad pequeña o un poco de algo (211). Lope Blanch lo incluye como un típico adverbio en sus *Observaciones sobre la sintaxis del español hablado en México*:

“*Tanto, tanta* significan (siempre en forma diminutiva) “un poco de” (cantidad); puede también referirse al tiempo: ‘*Dame tantita agua*’. ‘*Pa peliar [sic] lo que uno necesita es no más tantita vergüenza*’...” (56). En Venezuela, la expresión utilizada sería *un poquito* o la coloquial *un pelito*, descrita por Núñez y Pérez como “una cantidad pequeña” (383). *Tantito* se aprecia en el siguiente contexto, cuando Mina describe la herida que tiene el carguero:

MINA. Es larga, pero nada profunda. Se la limpié *tantito*... (Carballido 20)

El temor lleva a ambos personajes a un momento de confesión. Para Mina, ha llegado el tiempo de decirle a Fifi que lo que les espera en el campo petrolero al que van es diferente de solo recitar poesías con música. Cuando describe los términos del contrato –que eventualmente las llevará a desnudarse–, Mina dice:

MINA. No va a durarnos nada el dinero... No va a alcanzar porque es un campo petrolero nuevo sin nada, nuevo... Y un par de *huevos* allí te cuesta treinta y cuarenta bolívares...

FIFI. ¡Coño! ¡Ni que fueran los [*huevos*] de Alain Delon! (25)

Si bien en la primera intervención Mina habla genuinamente de los huevos como alimento, el sarcasmo de Fifi alude a los testículos del francés Alain Delon, famoso para el momento en el que se sitúa *Orinoco*. El *Diccionario fundamental del español de México* recoge esta acepción con el sentido de testículos (191), confirmada por Gómez de Silva con el comentario de “voz malsonante” (109). No obstante, en Venezuela esta palabra no tiene el mismo significado. Núñez y Pérez explican que en Venezuela, la palabra *huevo* define al órgano genital masculino –el pene– (276), mientras que la voz para definir los testículos es *bola*, explicada como “Testículo de un hombre o animal” (70). Nuevamente en el segundo acto,

cuando recuerdan las circunstancias en las que tenían que defenderse de los ataques masculinos en un cabaret en Panamá, surge:

FIFÍ. ... Le arranqué los pelos, le di tres rodillazos en *los huevos*, lo mandé al coño de su madre... (Carballido 40)

Seguidamente, Mina comienza a describir a Rico Daporta, personaje que no se ve en escena pero que en la historia es quien las contrató para desnudarse en un prostíbulo en el campo petrolero hacia el que se dirigen.

MINA. Bueno, él [Rico Daporta] ... Antes era muy *guapo*, ¿ves? Engordó mucho, ya ni sombra, pero lo hubieras visto... (Carballido 25)

Al tratarse de una descripción física, *guapo* va asociado al concepto de belleza. Sin embargo, este no es el sentido con el que este término es utilizado en Venezuela. Aunque en México sí tiene esta acepción, de acuerdo con Gómez de Silva (100), la palabra utilizada en Venezuela para describir el atractivo físico es *buenmozo*: “Aplicado a un hombre, que es bien parecido” (Pérez y Núñez 81). *Guapo*, por su parte, define a una persona arriesgada y perseverante, señalan los autores: “Persona de ánimo fuerte, valiente y que resiste a cualquier padecimiento” (261).

Continuando con la trama, Mina le revela a Fifi el detalle del prostíbulo. Entonces, Fifi pelea y Mina se defiende:

MINA. Chica, no, pero no, si también en los burdeles hay variedad, ¡lee el contrato! No, yo no te iba a llevar de puta, sin tu permiso... Eso se hace por gusto, cuando una quiere. Ya si luego te regalan cosas, o dinero, pues...Ni modo que *se lo avientes* a la cara al que te lo da, ni que hubiera tantos. (Carballido 26)

De acuerdo con el *Diccionario fundamental del español de México*, aventar es “Lanzar algo lejos de sí, generalmente con precipitación: *Aventar una pelota*” (28). Para Gómez de Silva, aventar implica “arrojar, impeler, echar” (26). Santamaría confirma este uso en México (99). Sin embargo, la selección natural de un hablante venezolano sería probablemente *lanzar o tirar*, a pesar de que *aventar* también está registrado entre los venezolanismos documentados por Núñez y Pérez (46); probablemente porque en Venezuela existe el término *aventado*, definido por estos autores como “[persona] que padece de acumulación de gases en el tubo digestivo” (46). La fallida selección del vocablo confirma que la nacionalidad mexicana de Carballido jugó en su contra al intentar imitar el español de Venezuela.

En el segundo acto, persisten también evidencias de este tipo. En el orden de los sustantivos, Fifi se refiere a un objeto cuyo nombre, sin mayor descripción, sería probablemente desconocido para un venezolano:

FIFI. Las llevaron a un gran *tinaco*. Las echaron allí, con otros trapos... (Carballido 38)

Contando la historia de unos pliegos de lino viejo cuya existencia, venida a menos, tuvo un desenlace feliz pues su incineración los liberó en la forma de chispas emanadas del fuego – metáfora de la tragedia personal de las protagonistas–, Fifi se refiere a una de las etapas en el ciclo de vida de la tela y habla, pues, de un tinaco. Un tinaco es, según Gómez de Silva, un mexicanismo que define un depósito para almacenar agua (220), acepción cuyo uso frecuente en México confirma la RAE. Detalla Santamaría sobre su significación en México: “Depósito por lo general de hierro y de gran capacidad para almacenar agua en las casas, que se coloca de ordinario en las azoteas y del cual desciende la cañería del servicio doméstico” (1048). En Venezuela, en las casas coloniales es común la existencia de *tinajeros* con su respectiva *tinaja*,

que son “Muebles a modo de armario que contienen una tinaja con agua potable” (Núñez y Pérez 459). La tinaja es, pues, el envase que contiene el agua filtrada para el consumo humano; si es de tamaño especialmente grande, se utilizará un *cántaro* para levantar el agua de ella (104).

Evidencia morfosintáctica

Volviendo a la propuesta de Lipski, el elemento morfosintáctico es el tercer elemento a analizar para la diferenciación entre dialectos de una lengua, después del fonético y léxico –ya discutidos–. En *Orinoco*, la morfosintaxis utilizada responde a un español culto que no denota procedencia en particular, excepto por el hallazgo de dos detalles que corresponden plenamente con el español de México: la estructura de los diminutivos y el futuro perifrástico con valor de duda (*haber + de*). Con la identificación de estos elementos, se comprende que el autor, a pesar de sus esfuerzos por reproducir el español de Venezuela, falló por la interferencia de su propia morfosintaxis. Esto confirma que, efectivamente, Carballido tuvo la intención de emplear una variedad dialectal distinta a la de México, aunque no lo logra del todo pues no tiene conocimiento pleno del español de Venezuela y, como es natural, recurre a su expresión habitual –variedad mexicana—para la escritura.

El caso de los diminutivos constituye la primera evidencia de ello. De acuerdo con Sedano y Bentivoglio, es característica del español de Venezuela la alternancia entre los sufijos diminutivos *-ito* e *-ico* en determinadas ocasiones: “[Hay un] empleo generalizado del diminutivo *-ito/a* (carrito, camita), excepto en aquellas palabras cuya última sílaba comienza por /t/; en este caso, por disimilación, el diminutivo es *-ico/a* (patico, pelotica)” (121). No obstante, los diminutivos de Carballido en *Orinoco* hacen uso exclusivo de *-ito*, lo que permite determinar

que falló al reproducir el español de Venezuela, como consecuencia de su propio origen. Se escucha en su propia voz, en las acotaciones iniciales:

El Stella Maris es un barco fluvial muy deteriorado, carguero. Vemos un pedazo de proa.

Hay dos puertas, con sendos camarotitos... (Carballido 8)

También se encuentra en todos los diminutivos utilizados por Mina y Fifi para palabras cuya sílaba final empieza por /t/, a saber: cuarto, tanto, boleto y gata.

FIFI. No está el piloto. El cuartito está vacío... (18)

MINA. Es larga, pero nada profunda. Se la limpié tantito... (20)

MINA. Porque estoy vieja, porque yo sé cuándo se cierran las puertas... Cuando estás al fin de todo, un boletito al purgatorio se acepta... (36)

MINA. (*Grita.*) ¡No te vayas a tropezar, o a caer! ¡Hay una luz a la entrada de la bodega...! (*Quedo.*) Mi Fifi, mi *gatita* joven, loca, ¿qué ibas a hacer sin mí?... (40)

Lipski establece la preferencia por el uso del diminutivo –ito como un rasgo del español de México, tal como se ha visto en los tres casos localizados en el texto de Carballido. Dice Lipski: “En gran parte de México, el sufijo diminutivo –ito es el más habitual... (304)”. Por lo tanto, el autor no logra imitar en su totalidad el español de Venezuela, por interferencia de su propia expresión habitual, que es mexicana. Este fenómeno se aprecia igualmente, a nivel morfosintáctico, en el uso del futuro por parte de los personajes de Carballido. Puntualmente, en el futuro perifrástico construido con el verbo haber conjugado –como auxiliar– y la preposición de, antes del verbo en infinitivo. Para facilitar su comprensión, suministro tres ejemplos del texto:

MINA. Pero eres loca tú. ¿Dónde había de estar el amanecer? ¿En el ropero? (Carballido 10)

FIFÍ. Ay, dame café. El chino ha de estar dormido. (11)

FIFÍ. Medio me di cuenta que nos tocaban, pero pensé “han de estar calientes”, y no hice caso. (12)

En contexto, la evidencia permite comprender que este tipo de futuro tiene un valor condicional. En cada ocasión que es utilizado, el personaje está planteando una posibilidad, en el sentido de inferencia o suposición. Este sentido corresponde con la utilización de *haber + de* que Lope Blanch registra en México: “Empleada sobre todo para sustituir al futuro de probabilidad. ‘No, mal no; he de haber cogido frío’ (igual a es probable, supongo que he cogido frío) (73)”. Con él coinciden Cotton y Sharp: “Since *haber de* in Mexico has become synonymous with the simple future, it has also taken on the latter’s function as indicating probability: *Ha de ser su hermano* ‘He’s probably her brother’ (158)”.

En efecto, Mina y Fifi también hacen uso de esta perífrasis con valor de futuro simple – sin el sentido condicional–, como se observa a continuación:

FIFÍ. ¡Coño, siempre has de romper [vas a romper/romperás] todas mis ilusiones! ¡Eres como una maldición! Cada vez que la fama se me acerca, tú la espantas.
(Carballido 21)

FIFÍ. ¡Siempre has de pensar [vas a pensar / pensarás] lo peor! (22)

Esta utilización contrasta con la reportada en Venezuela, donde las estructuras que refieren al futuro, tanto simple como con valor condicional, lejos están de la perífrasis *haber + de*. Como bien señalan Sedano y Bentivoglio, en Venezuela se usan solo tres formas de futuro: el

morfológico, como *Pedro vendrá mañana*, el presente de indicativo *Pedro viene mañana* y el futuro perifrástico *Pedro va a venir mañana* (125). Ante la ausencia de la perífrasis *haber + de + infinitivo*, que ya vimos se utiliza en México, en Venezuela es el futuro morfológico es el que expresa duda:

El uso del futuro morfológico para las referencias a una acción o hecho venidero es bastante limitado; esto se debe a que dicha forma se emplea sobre todo para expresar duda, conjetura o cálculo respecto de un acontecimiento del presente (*no sé si la piscina estará libre hoy*). (Sedano y Bentivoglio 125)

En conclusión, se constata que a pesar de que *haber + de + infinitivo* no es una forma utilizada en Venezuela para hacer referencia al futuro simple o con valor condicional –para el cual los hablantes emplean el futuro morfológico–, sí es frecuentemente empleada por los personajes de Mina y Fifi con estos dos valores ya descritos. Esta selección natural corresponde a un hablante del español de México, país del que Emilio Carballido es oriundo. Por lo tanto, se ratifica que, aunque en su rol de autor Carballido se trazó el propósito de imitar el español de Venezuela para los diálogos de las prostitutas Mina y Fifi, no tuvo total éxito, por interferencia de su propio dialecto. Al encontrar alternancia entre léxico del español de Venezuela y del español de México, así como la presencia repentina de elementos morfosintácticos característicos del español de México, se aprecian giros intencionales del lenguaje que apuntan hacia la hipótesis planteada en este estudio: la selección del español de Venezuela, un dialecto con menor prestigio lingüístico que el español de México, se relaciona con la caracterización de los personajes de *Orinoco*, que ostentan igualmente una dudosa reputación por su oficio. En otras palabras, al Carballido hacer a Mina y Fifi venezolanas, en su oralidad, reforzó la caracterización

ya negativa de los personajes, con consecuencias creativas que exploraré en el siguiente capítulo de esta investigación.

Capítulo 3: Una reflexión transdisciplinaria

La siguiente cita corresponde al texto escrito por el propio Emilio Carballido para el estreno de *Orinoco* en la Ciudad de México, en septiembre de 1982, publicado originalmente en el programa de mano de la obra:

“De cómo esta obra fue escrita”

Le sucedió al latín: se partió como espejo, en montón de pedazos, como un charco encantado, y salieron idiomas y más idiomas. Está empezando a sucederle al español: hablamos el de México, y el de España, y el de Colombia y Argentina... Y todos los demás, y se les puede tener amor o repelencia y según la actitud contribuimos al desplazamiento y a la distancia, la creación de la montaña de imán, trozo magnético de roca donde confluyen y se amalgaman todas las limaduras. En México nada más, hablamos yucateco, y regiomontano, tachanilla y jarocho... ¿Cómo vamos a rechazar todas las diferencias, para tener tan solo un insípido y abstracto común denominador? Confieso mi amor a los dialectos, a algunos en especial: a los de tierras cálidas, a los que tienen zumos espesos, savias pegajosas, lumbar de insectos y rugidos de fieras al fondo, tumbos de mar, *Orinoco* es el resultado de la ambición de ejercer el venezolano, ese rico, cálido idioma, de sabrosa expresividad. Ambición que es, al fin, acto de amor a Venezuela y a su gente, a ese pedazo de patria latinoamericana que chorrea belleza y petróleo y que vive (con diversos matices) las mismas convulsiones que nosotros. *Orinoco* fue escrita en Venezuela, está dedicada a una actriz venezolana: no se pretende exactamente que sus dos personajes sean venezolanos. Su lenguaje fue corregido por un

dramaturgo de allá: el cual no lo encontró inepto y cambió, rigurosamente, 14 palabras. A él mi gratitud, es Román Chalbaud.

Orinoco es una aventura de mi alma, vivida con arrebatos. Quienes ahora la comparten se han convertido, por eso, en tripulantes de un barco azaroso, bipolar y desgarradamente optimista. Barco aventura vital: no sabemos qué nos espera, pero creemos en el parlamento final de la obra. (Carballido, disponible en http://atrapaarte.com/blog_orinoco.html)

En el estreno de *Orinoco*, el montaje corrió a cargo de la Universidad Veracruzana, bajo la dirección de Henry Donadieu. En Venezuela, el director Román Chalbaud hizo lo propio en su estreno nacional, un mes más tarde, con actuaciones del Nuevo Grupo y la actriz Nelly Garzón a la cabeza del elenco, en el personaje de Fifí. Eso en lo que atañe al montaje; en la inspiración de Carballido, Garzón tuvo mucha más preponderancia que la de actriz. En palabras de Carballido, suministradas en el mismo contexto del estreno de *Orinoco*, su texto estuvo dedicado a Garzón, pues fue en su casa y en su país, Venezuela, donde acudió a él la musa que inspiró el relato de Mina y Fifí:

Existen obras que se encuentran en las páginas de un periódico, en relatos cotidianos, en pequeños trozos de la vida o a través de los sueños, pero la mejor es aquella que llega sola. *Orinoco* se apareció frente a mí al pie de la cama, con una serie de propuestas visuales, anecdóticas y de carácter que decidí atrapar. Me encontraba en Venezuela en la casa de la actriz Nelly Garzón. Mi amiga tenía dos gatas: Mina y Fifí, idénticas a los personajes que se me revelaron. El ensayo *Un sermón sobre gatos*, sostiene que para comprender la naturaleza humana se debe estudiar a los gatos. Observé a este par de

gatitas tan lindas y medio lesbianas. Una era joven y brillante, brincaba de un lugar a otro y le jalaba la cola a su compañera, la otra era triste, como depresiva, dos polos opuestos que se complementan. (http://atrapaarte.com/blog_orinoco.html)

Esta reflexión permite comprender que la escritura de *Orinoco* en un código distinto al suyo, fue para Carballido un intento de conquistar un dialecto que le era ajeno. Afirmar que el autor se basó en la teoría del prestigio sociolingüístico al elegir el español de Venezuela para la caracterización de Mina y Fifí en su rol de prostitutas, de forma deliberada y consciente, sería un equívoco. Lo que este estudio propone es, en contraste, un análisis del efecto que desde la perspectiva sociolingüística tiene la elección del dialecto de Venezuela en la configuración de los personajes. Con este fin, es necesario comprender primero los aspectos que implica la caracterización de un personaje. Patrice Pavis, estudioso del género, dedica a este concepto la siguiente definición en su *Diccionario del teatro*:

Técnica literaria o escénica utilizada para dar información acerca de un personaje o de una situación...Una de las tareas esenciales del dramaturgo, consiste en ofrecer al espectador los medios para imaginarse el universo dramático, y por lo tanto poder recrear un efecto de realidad. (50-51)

Entre los medios de caracterización de personajes recogidos por Pavis, cuentan las indicaciones escénicas, los nombres de lugares y de los caracteres, el discurso del personaje y los juegos escénicos y elementos paralingüísticos. Con énfasis en la lectura de *Orinoco*, más que en alguno de sus varios montajes en distintos países, queda asentado cómo desde las indicaciones escénicas Carballido sentó las bases para hacer de su historia esa historia “agridulce” descrita por la crítica (Bixler 145). Sin derroche de recursos tecnológicos y escenográficos –la nave Stella

Maris es más bien escueta, descrita como “Un barco muy deteriorado, carguero”, con un pedazo de proa y puertas visibles a dos pequeños camarotes (Carballido 8)–, el peso de la trama recae en Mina y Fifi y la dualidad que ambas representan con sus respectivas visiones de la vida. Para manifestar esa contraposición, Mina y Fifi cuentan con sus diálogos, que literalmente mueven la historia “de la realidad a la fantasía” (Montes-Huidobro 20), al acontecer todo apenas en un día y sin más acción que las cavilaciones de los personajes. Por otra parte, será esta misma ausencia de acción la que transforme el diálogo en el elemento caracterizador por excelencia de estos personajes, con lo que adquiere especial relevancia el dialecto venezolano como un elemento equiparable al nombre de los lugares y los caracteres, pues demarca en paralelo las circunstancias de los personajes y, por lo tanto, condiciona su discurso.

El paradójico empoderamiento de dos prostitutas venezolanas

En el programa de mano para su estreno en México, Carballido hizo explícito que no pretendía precisamente hacer a Mina y Fifi venezolanas. No obstante, la selección de un dialecto que insiste en lugares comunes venezolanos y también caribeños, las aleja de ciertas latitudes y las acerca inexorablemente a otras. Por alguna razón, *Orinoco* no cuenta entre las obras sobre las cuales la crítica ha profundizado más, como señala Bixler: “Despite the fact that *Orinoco* was readily published and has been staged abroad as well in Mexico, the work has received very little critical attention (225)”. Sin embargo, entre la poca literatura existente sobre este guion, no es extraño encontrar autores que insisten en ubicar la historia en una locación ambigua o desconocida. Dauster, por ejemplo, afirma que el campamento petrolero al que se dirigen Mina y Fifi se ubica “en el interior de la gran selva americana” (214), mientras que Bixler comenta el trasfondo geográfico destacando “the noises of the Amazon” (62), sin precisar la ubicación en

Venezuela. Meléndez, por su parte, cuestiona la clara referencia geográfica del título —el río Orinoco—y la cataloga como una “aparente especificidad” (492), argumentando que el texto:

Parece colocarnos en un espacio determinado dentro de la geografía fluvial de Suramérica... Solo aparente[mente], pues la realidad geográfica del río Orinoco también se destaca por su carácter fronterizo y múltiple... El Orinoco tiene su fuente a lo largo de la frontera entre Venezuela y Brasil, mientras que en otra parte de su curso recorre la frontera entre Venezuela y Colombia. Además, a través de uno de sus muchos tributarios, el Orinoco se conecta con el Amazonas. (492-493)

Es necesario acotar en este punto que toda posible ambigüedad respecto a la ubicación geográfica de la historia la elimina el propio Carballido en el texto ofrecido a los espectadores del primer montaje, donde relata cómo la historia nació en Venezuela. El guion teatral en sí, por su parte, también contiene referencias incuestionables a la locación. Me refiero a la utilización del bolívar como moneda en curso:

MINA. Y un par de huevos allí te cuesta treinta y cuarenta bolívares... (25)

Y más adelante:

FIFÍ. Trescientos treinta bolívares. Se puede viajar en bus. (36)

Ciertamente, la locación geográfica no condiciona que las protagonistas deban necesariamente ser venezolanas. Como comentaba en el primer capítulo de esta investigación, existe registro audiovisual de al menos un montaje de *Orinoco* en Costa Rica, en el año 2015, en el que se prescindió de los venezolanismos y palabras del Caribe existentes en el guion e identificadas en este estudio. Así, veo a una Mina que al describir el amanecer del Orinoco se refiere a los zopilotes y no a los zamuros, o que en lugar de proferir el insulto “marico de

mierda”, se decanta por la voz *maricón*. De la misma forma, el montaje de Mara Toruño reemplaza la forma de tratamiento *tú* por *vos* a lo largo de toda la representación, una decisión que es cónsona con el lugar de representación de la obra –Costa Rica— y el español hablado en esa región. Lo que se plantea aquí es la dicotomía *personaje leído/personaje visto* que plantea Pavis:

Todo lo que la lectura nos dice entre líneas sobre el personaje (su físico, el medio donde evoluciona) ha sido dictatorialmente determinado por la puesta en escena: esto reduce nuestra percepción imaginaria del rol, pero al mismo tiempo añade una perspectiva que nos imaginábamos, cambiando la situación de enunciación y, al mismo tiempo, la interpretación del texto pronunciado. Sin duda podemos comparar *personaje leído* y *personaje visto*, pero en las condiciones normales de recepción de la representación, sólo nos enfrentamos al segundo. (359)

Lo que se aprecia en la mencionada representación costarricense es, como dice Pavis, el fruto de esa determinación arbitraria por parte del director de transformar los parlamentos y, consecuentemente, plantear una perspectiva distinta a la del texto escrito. Sin embargo, sí existen una Mina y una Fifí venezolanas en el texto original de Carballido y en las puestas en escena que mantengan los diálogos fieles a este; en cuanto en un montaje se reinterpreta el texto que el autor produjo con una intención tan específica, Mina y Fifí adquieren otro origen y otras circunstancias, exceptuando aquellas hechas explícitas en el guion –su condición de cabareteras, su amistad, su periplo por distintos países en búsqueda del esquivo triunfo. Por eso hago énfasis en que lo propuesto por este estudio sea una interpretación desde la sociolingüística únicamente

del texto original de Carballido, y no de alguna puesta en escena que implique la modificación del texto, pues junto con él cambian asimismo estos rasgos de los personajes.

De acuerdo con Pavis, “El director... Por su posición de enunciador y de elemento de la situación dramática... Nos impone ya una interpretación del texto y del espectáculo en su integridad (359)”. La lectura del guion original, escrito con un dialecto que implícita y en ocasiones, inconscientemente, es asociado a un menor nivel de prestigio, contribuye a la caracterización de los personajes, la complementa, desde el punto de vista de la teoría del prestigio sociolingüístico. Es decir, añade, sin saberlo, el estigma sociolingüísticamente vinculado al español de Venezuela –y al del Caribe–, a dos personajes cuyas circunstancias, de por sí, ya se encuentran socialmente estigmatizadas. Adicionalmente, la historia permite apreciar momentos en los que el estigma es reforzado por las acciones del par: “Socavando la elevación del lenguaje, Mina y Fifí presentan un espectáculo chabacano que se caracteriza por el striptease, la borrachera y los botellazos” (Meléndez 492).

Sumando partes, las decisiones del autor abren una nueva posibilidad para sus personajes. En efecto, el estigma de la prostitución, reforzado con el estigma sociolingüístico que pesa sobre el habla venezolana y, por extensión, sus hablantes, coloca a Mina y Fifí en una posición social en la que son libres de vivir, hablar y cuestionar cualquier tema, incluyendo aquellos políticamente incorrectos o incómodos para la época. Dificultades económicas, la prostitución como oficio, feminismo y homosexualidad son algunos de los temas que Mina y Fifí viven y discuten con desparpajo, como explico más adelante, paradójicamente empoderadas por su bajísimo nivel sociocultural y el estigma que, por todos flancos, las caracteriza. Al final, nadie

cuestiona sus puntos de vista porque provienen de un par de seres de quienes, socialmente, no hay nada que esperar.

Diálogos y temas en agridulce contraste

Por otra parte, los diálogos también tienen mucho peso en términos del avance de la historia. Como decía en el primer capítulo de este estudio, la crítica ha prestado atención al hecho de que, sin aparente avance espacial o temporal, los diálogos literalmente impulsan la trama y hacen manifiesta esa eterna contradicción que supone la sustancia de *Orinoco*: las visiones contrapuestas de Mina y Fifí y la tragicomedia de su destino (García Núñez 91; Bixler 62; Montes-Huidobro 14). Por las características tan específicas que lingüísticamente tiene la expresión de Mina y Fifí, cabría preguntarse si, de no existir el registro y la variante dialectal de Venezuela en sus interacciones, cambiaría el sentido de la obra. Para resolver esta interrogante, necesario es considerar que la tensión planteada entre Mina y Fifí, entre el pesimismo y el optimismo, entre el desencanto y la esperanza, se inscribe en el teatro habitual de Carballido. En efecto, obras suyas como *Rosa de dos aromas* o *Yo también hablo de la rosa*, plantean dos personajes principales que, a través de la contraposición de sus perspectivas, van desencadenando y resolviendo el conflicto de sus historias, respectivamente. Al respecto, explican Cortés y Barrea-Marlys: “Carballido's themes tend to follow two extreme directions in relation to reality –the mundane and the magical. All his works, however, are strongly critical of social structures and contain broad humor and costumbrismo... (293)”.

En este sentido, *Orinoco* cumple con estas características, al abordar temas en franca contraposición: el drama de la prostitución y la necesidad económica que impulsa a dos mujeres a incurrir en ella –Mina y Fifí constantemente acusan el valor fugaz del dinero y, al revelarse su

destino en el campo petrolero, cuestionan el alto costo de la vida–, y el colorido y alegría del espectáculo de vodevil, que supone la existencia de ellas mismas; el concepto de crisis enfrentado con la oportunidad que se abre ante ellas al quedar a la deriva y salvarse, así, de terminar su historia en un campo petrolero donde perderían su libertad.

Finalmente, habría que hacer una última consideración respecto al uso puntual del lenguaje y el carácter tragicómico de la historia, acertadamente definido por Bixler como “agridulce” (145). Que el foco de la trama se encuentre en las reflexiones de dos vedetes venidas a menos, podría hacer pensar en principio que el tono de *Orinoco* tendría necesariamente que ser dramático, especialmente cuando se considera que la travesía de Mina y Fifí tiene como destino final un burdel y ya nunca más un cabaret, en el que van a terminar bailando desnudas –ante la resignación absoluta de Mina y para desgracia de Fifí-. Este momento en sus vidas representa únicamente la cima de su decadencia y, sin embargo, la obra se presenta en forma de una comedia. Como observa Montes-Huidobro, el humorismo de los diálogos parece ser empleado para evitar caer demasiado en lo trascendente:

Cuando Fifí le dice a Mina que el piloto ha desaparecido, la situación adquiere un cariz peculiar que invita al simbolismo y al absurdo. Afortunadamente Carballido soslaya el peligro de recargar la obra con elementos simbólicos, pero la existencia del río, la embarcación y las dos mujeres que son llevadas a la deriva por las aguas, invitan a una interpretación simbólica del texto... Esa conciencia de la relatividad del conocimiento, unida a la circunstancia, es lo que da a la obra la posibilidad de alegoría de la existencia humana. (15)

Reinvención y controversia

Con sus palabras, Montes-Huidobro se refiere al final de la obra, ese final abierto que sugiere la reinvención de Mina y Fifí; se trata de un renacimiento para ambas, posibilitado por el cambio de rumbo que, literalmente, tuvo su historia en el momento en el que la tripulación desapareció y se detuvo el motor del *Stella Maris*. El barco simboliza su propia existencia, a la deriva y sin posibilidades de controlar el timón:

MINA. ¡Fifí! ¡Fifí! (*No hay respuesta. Va cerca de la puerta.*) ¡Fifí! ¡Ya se pararon las máquinas! El barco ya no avanza, está dando vuelta. ¡Nos está llevando la corriente!

FIFÍ. Tienes razón. Las máquinas ya no suenan.

MINA. Estamos de perfil. Mira la orilla. Nos lleva la corriente...

FIFÍ. (*Canta y baila disparatadamente.*) ¡La la, lara lala-la! ¡Viva, viva!

MINA. ¿Estás loca?

FIFÍ. ¡Ya no vamos a esa casa de putas del demonio! ¡Ya no podemos llegar! ¡Qué felicidad tan grande!... (*Canta y baila.*) ¡Ya no vamos, ya no vamos, ya no vamos!
¡Voy por más champaña! (Carballido 41-42)

El instante en el que quedan a la deriva solo precede a la consolidación de la independencia de ambos personajes. La celebración de Fifí no es en vano; como bien le dice a Mina, en el interior de un campo petrolero probablemente les tocaría ser sometidas a vejaciones de todo tipo, pues no habría quien hiciera cumplir la ley ni contrato alguno. En este contexto, el repentino cambio de planes simboliza la liberación de ambos personajes, una expectativa de hacer las cosas distintas. Como cuando la vida cotidiana da un golpe de timón:

FIFÍ. Nos vamos a cambiar de nombre... Yo voy a ser... Gigí Chanel, ¿Eh? Ese nombre tiene clase, Gigí Chanel. Y tú... Puedes llamarte... Lina... Kiev. ¡Lina Kiev!... Y a Narciso [el carguero del barco] lo vamos a enseñar a bailar. Vamos a empezar una nueva carrera, mejor que la anterior. (46)

Este nuevo comienzo de las protagonistas, justo cuando todo se presenta incierto y, a simple vista, caótico, guarda relación con la metáfora de las flores de lino que cuenta Fifí en el segundo acto. La parábola en cuestión muestra cómo las flores son cortadas por una tijera y, en lugar de apostar por su muerte inminente, no pierden la fe —“... decían las flores: ¿Se acabó? ¡No! Falta lo más hermoso todavía” (Carballido 38) —. Sucesivamente, las flores pasan por una serie de coyunturas críticas en las que parece que se encuentran frente a su final, pero su existencia se prolonga gracias a su transformación: primero, en un tejido de lino, para lo cual fueron molidas. Luego, una tijera trunca de nuevo su existencia, pero las transforma en camisas. Cuando el tejido se desgasta, es utilizado para hacer pulpa de papel, que posteriormente será comido por los ratones y, finalmente, incinerado, con lo que las flores cobran nueva vida, en la libertad que les brinda tornarse en chispas ardientes que emanan del fuego hacia la noche. Esta metáfora, plena de momentos críticos, guarda paralelismo con la liberadora metamorfosis que representa para Mina y Fifí ese instante crucial en el que el barco las deja a la deriva de la libertad.

Montes-Huidobro afirma, sin embargo, que la reflexión existencialista no es el aspecto que priva en la propuesta de *Orinoco*: “En todo caso, el discutible nivel alegórico no es el único importante. Interesan Mina y Fifí como seres humanos, y las salidas ocurrientes de ambos personajes se imponen sobre cualquier posible trascendencia del texto” (15). La tragedia a la que

los personajes se sobreponen una y otra vez, es hecha explícita por Carballido incluso desde las acotaciones iniciales. El simple hecho de que Mina sea mulata en los países con racismo (8), únicamente subraya su carácter de víctimas (Dauster 214). Luego, las circunstancias habituales del tipo de espectáculo que han ofrecido por distintos países de América Latina son elocuentemente descritas por Mina:

MINA. Vestirse, ensayar. Para unos borrachos medio puercos que nada más van a gritar majaderías. Luego, los botellazos le llegan a una. Y luego, a declarar, cuando los pescan vendiendo droga, o hay muertos. (Carballido 14)

La configuración pesimista de Mina no es sino reflejo de lo que ha representado su existencia como bailarina nocturna, acostumbrada a que las cosas salgan mal y teniendo, por tanto, que vivir como nómada, desplazándose según se presenten las oportunidades económicas – lo que las lleva de vuelta a Venezuela, al final. Son los diálogos ese barómetro o revelador que Pavis propone para conocer al personaje, a través de su comunicación cotidiana (129).

Asimismo, lo que posibilita la crítica que hace Mina de su oficio es, precisamente, su rol de cabaretera, con un estigma acentuado por su origen, como antes explicaba. Cabe, por lo tanto, considerar los diálogos como un elemento complementario de caracterización de los personajes. A través de ellos, el lector puede experimentar la frustración y el temor existentes en Mina, como resultado de años de desencantos, aunados probablemente al factor del racismo del que se supone el personaje pudiera ser víctima con tan puntuales especificaciones sobre su físico. No obstante, la forma en la que se plantea la frustración de Mina es, como he venido diciendo, tragicómica:

FIFÍ. ¡Chica, cuando llegemos nos van a hacer un gran reportaje! “Dos artistas salvadas en el barco del misterio.”

MINA. “Dos putas abandonadas en un bote viejo con un negro borracho.” Eso van a decir... Ya va a llegar la fama cuando el bote choque y se hunda. “Dos estúpidas tragadas por los caimanes.” Eso van a decir. (Carballido 21-22)

Se aprecia cómo el lenguaje es manejado por el autor para aliviar la tensión existente en lo que, para cualquiera en su sano juicio, sería una situación de angustia. Reinterpretando lo dicho por Montes-Huidobro, el lenguaje, al evitar caer en lo trascendente, funge como la válvula que libera la presión que supone el drama de estas dos mujeres. Drama que, además, aborda otro aspecto delicado, particularmente en la temprana década de los 80, cuando fue escrito el texto: la homosexualidad. En este caso, en la voz de Mina, el personaje con mayor carga dramática por encontrarse más entrada en años –es decir, más años de experiencia y sufrimiento, por su oficio–; por ser más corpulenta que Fifi –una característica presumiblemente menos deseable para una bailarina nocturna–, y por su color de piel, circunstancia destinada a exacerbar el drama en el contexto del racismo. A estas condiciones, se añade su amor por Fifi:

MINA. (*Quedo.*) Mi Fifi, mi loca, mi amor. Y a quién le importa si dormimos juntas y nos besamos alguna noche, nos hacemos cariños de muchachas mañosas y nos damos tanta ternura como ningún cabrón ha sabido darnos... Ya yo no espero nada, más que el gusto de estar contigo, de verte confiar en las cosas buenas, todo el tiempo. (Carballido 40-41)

Esta declaración de Mina tiene lugar cuando, sin tripulación a bordo, ambas protagonistas esperan con resignación que el barco atraque. Mientras Fifi se dirige al interior de la nave a buscar una champaña que iba entre la carga, Mina tiene este momento de confesión que, sin

embargo, nunca sucede de forma explícita delante de Fifí, a quien hasta ese momento solo había llamado *amiga*:

MINA. Está una tan sola en este mundo... Es tan raro encontrar una amiga... (40)

Estrenada en pleno año 1982, *Orinoco* data de un momento histórico en el que la homosexualidad venía de gozar de mayor aceptación en el ámbito de lo público, con menos represión y censura a nivel social, para sumirse en el ojo del huracán por la veloz propagación del Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida, el SIDA. Las distintas asociaciones nacidas en la década anterior para luchar por los derechos civiles de los homosexuales habían rendido frutos, de forma que en países como Estados Unidos, el partido Demócrata incluyó abiertamente su apoyo a la no discriminación de homosexuales en sus lineamientos de gobierno a partir de 1980 (Levy). Con la ola de tolerancia en progresiva expansión por distintas naciones, en la ciudad de México tuvo lugar la primera Marcha del Orgullo Homosexual en 1979 (Figueroa). No obstante, la población homosexual en el mundo comenzó a verse diezmada por el surgimiento y posterior aumento en los casos de SIDA a partir de 1981, cuando se detecta la primera infección en Estados Unidos. Llamado entonces por la prensa “homosexual disorder” y en español, más adelante, “cáncer gay” (Delpretti C3), el SIDA supuso la expansión de una cultura temerosa de la homosexualidad y la insalubridad a ella asociada por aquel misterioso virus del que solo se sabía que suprimía el sistema inmune y podía presumiblemente contagiarse por fluidos corporales. A pesar de que los primeros casos en México y Venezuela no fueron detectados sino hasta 1983, la aparición del síndrome en Estados Unidos en 1981 reavivó el estigma hacia la homosexualidad, un contexto fundamental para entender la complejidad de las circunstancias de Mina en la época del estreno de la obra.

La contradicción entre el concepto de amistad a la que se refiere Mina y el amor que declara profesarle a Fifí, responde a la configuración del personaje que a través de sus diálogos hace Carballido. De acuerdo con Pavis, “El diálogo parece más apto para mostrar cómo se comunican los locutores: el efecto de realidad es entonces el más fuerte, puesto que el espectador tiene el sentimiento de asistir a una forma familiar de comunicación entre las personas” (128). Así pues, podemos como lectores asomarnos al mundo interior de Mina y entender esta confesión como parte de su universo habitual, del amor que cotidianamente le expresa a Fifí. Un amor cónsono con ese rasgo de “medio lesbianas” con el que Carballido concibió a estas protagonistas, en alusión a las gatas que inspiraron su creación.

Por su parte, el diálogo también será la herramienta que le permita a Fifí comunicarle –o ratificarle, quizás—sus sentimientos a Mina, cuando ésta la increpa sobre su afecto por Salomé, el carguero del barco, llamándola “mi amor”:

FIFÍ. ¿Y yo qué, mi amor, yo qué? ¿Qué iba yo a hacer sin ti? ¿Cómo puedes ser tan mala que se te ocurran estas cosas? (*Se echa a llorar.*) [Refiriéndose a la idea de Mina de suicidarse, arrojándose por la borda]

MINA. ¿Ya para qué me quieres? Ya te vas a vivir con ese negro de mierda.

FIFÍ. (*Llorando, la besa.*) No, mi amor, no. Cómo crees, ¡Jamás! (Carballido 45)

La configuración de Mina y Fifí como personajes es más compleja de lo que se ve a simple vista. Por sus circunstancias, su historia está cargada de drama y lo que viven a bordo del barco no es, ni medianamente, un instante de diversión. Sin embargo, el manejo del lenguaje permite a Carballido añadir un componente humorístico que matiza el drama. Como parte de ese ejercicio imaginativo, entra el uso de la variante dialectal venezolana que podría contribuir en la

audiencia a acrecentar ese efecto distractor de las circunstancias reales que viven Mina y Fifí; el ejercicio de enfrentarse a un nuevo léxico en acción, desvía un poco la atención de la intensidad de los momentos vividos. Desde la perspectiva más pesimista, *Orinoco* es el relato de dos mujeres que van a morir, probablemente de hambre o de frío cuando el río las arrastre irremediamente al mar. Aún si las llevara a atracar en tierra, este cuerpo fluvial tiene como margen la selva amazónica, repartida entre las fronteras de Venezuela, Brasil y Colombia. En la jungla, sería poco probable que Mina y Fifí pudieran sobrevivir prolongadamente. No obstante, los sonoros diálogos, plenos de inusuales ocurrencias, hacen más llevadera la tragedia y le plantean al lector/espectador un nuevo reto: la comprensión íntegra del texto, con la recompensa del disfrute de una obra impecablemente escrita. Como bien resume Dauster sobre Mina y Fifí: “Son dos pobres nada especiales, pero muy humanas, hechas con amor, y el público les extiende la mano (217)”. Yo suscribo la afirmación.

Conclusiones

Basada en la teoría del prestigio sociolingüístico, esta investigación supone un acercamiento sociolingüístico al análisis literario de una obra teatral. Además del aporte que en sí realiza la transdisciplinariedad a esta lectura de *Orinoco*, de esta investigación se desprenden algunas conclusiones, a continuación presentadas. En primer lugar, se demuestra que efectivamente Emilio Carballido intentó implementar el español de Venezuela para la elaboración y caracterización de los personajes de las prostitutas Mina y Fifi en *Orinoco*. Es cierto que existe una justificación escrita por el propio Carballido para su decisión creativa – reproducida en el capítulo tres de esta investigación—, la cual confirma que él realmente tuvo la intención de pasar por alto los límites de su propio dialecto mexicano y escribir la obra utilizando el español de Venezuela. Sin embargo, este no había sido hasta ahora un punto de reflexión para la crítica, que había elogiado la utilización del lenguaje desde la perspectiva del avance narrativo que facilita. Este estudio representa, hasta donde alcanza mi conocimiento, la primera investigación que logra confirmar, sobre la base de la evidencia empírica –el uso de venezolanismos y voces del Caribe–, que el español utilizado en *Orinoco* rompe con la tradición literaria de Carballido e intenta aproximarse, tanto como sea posible, al dialecto de Venezuela. Esto se determina tras el hallazgo de al menos siete venezolanismos correctamente integrados a los diálogos. La intencionalidad la confirma, empíricamente, la localización de cinco términos que he agrupado bajo la clasificación de “Voces del Caribe”, en tanto que son de uso cotidiano en Venezuela pero no son exclusivos del dialecto venezolano y se emplean también en otras naciones, en su mayoría del Caribe.

Por otra parte, concluyo igualmente que Carballido intentó utilizar el español de Venezuela, sin embargo no lo logró en su totalidad. Esto sobre la base del léxico de común utilización en México hallado en el guion. Aunque no todas estas voces son exclusivamente mexicanismos, pues también son utilizadas en otros países, definitivamente sí son palabras o expresiones que no se encuentran en el español de Venezuela, lo que me permite concluir que por interferencia de su propio dialecto, Emilio Carballido no logró reproducir o imitar en su totalidad el dialecto venezolano.

La segunda conclusión guarda relación con el estigma históricamente asociado al español del Caribe, contando el de Venezuela como perteneciente a esta región, de acuerdo con la clasificación propuesta por Lipski. De la percepción negativa que algunos hablantes guardan respecto a estos dialectos, se desprende la conclusión principal de esta investigación: el estigma sociolingüístico que marca al español de Venezuela, consiste en un elemento que aporta a la caracterización de los personajes de Mina y Fifí en *Orinoco*. Desde la perspectiva de la sociolingüística, la valoración negativa que socialmente algunos hablantes de español tienen respecto al dialecto de las naciones del Caribe, opera como un elemento que complementa la caracterización de Mina y Fifí, personajes que socialmente están marcados por el estigma que implica el ejercicio de la prostitución. Es decir, para ser prostitutas, Mina y Fifí deben hablar como prostitutas; en este caso, las prostitutas utilizan el español de Venezuela para comunicarse en un relato cuya solidez moral no es necesariamente la mejor. Inconscientemente, el dialecto de los personajes redondea la caracterización trágica, cómica y un poco chabacana, a la vez, ofrecida por Carballido al público. De acuerdo con Pavis, el diálogo abre una ventana a lo que sería la comunicación habitual entre los personajes; partiendo de este postulado, es lógico

comprender el parlamento como un elemento que también caracteriza al personaje, al mostrarnos su configuración emocional.

El valor del lenguaje, en términos de la caracterización de Mina y Fifí, no se mide solamente por el dialecto utilizado para la construcción de los diálogos. La conclusión final de este estudio apunta al manejo que de la lengua hace Carballido para mantener un equilibrio entre acción y emoción; entre tragedia y comedia. En *Orinoco*, el lenguaje no solo impulsa las acciones, sino que es en sí la acción, dado que la obra solo muestra intercambios entre los personajes, sin un nudo dramático físicamente apreciable. Mina y Fifí viven una coyuntura cuando se traba el timón de la nave *Stella Maris* y los motores se detienen; sin embargo, el público solo sabe que esto sucede por las reacciones de ellas, por sus emociones. Para la audiencia, no hay forma de percibir físicamente el movimiento de la trama: el *Stella Maris* no navega, ni se detiene; tampoco se presencia la pelea entre los miembros de la tripulación ni se escucha el relato del cargador, Salomé/Narciso. Todos los acontecimientos son reportados por las protagonistas, de forma que el lenguaje tiene el carácter de vehículo de la acción. La comunicación que Carballido logra entre sus protagonistas y, a la vez, con el público, es una comunicación que se vale de un balance entre lo exótico e inusual para muchos —el dialecto venezolano y del Caribe—y, entre peculiares expresiones, equilibra el drama de la historia y de las circunstancias de las protagonistas y les da una nueva vida con una perspectiva más alegre, cómica para quien presencia su historia y liberadora para los personajes, cuyo final abierto representa un portal a su transformación en otra historia.

Con esta última conclusión, específicamente, me refiero al *personaje leído* determinado por Pavis, en tanto que el *personaje visto* puede presentar cambios sustanciales en los

parlamentos, a juicio del director. Para este estudio, analicé brevemente las diferencias entre el guion original de Carballido y el representado en Costa Rica en 2015, dirigido por Mara Toruño. Como resultado de ese análisis, se encontraron algunas diferencias que permiten establecer que la caracterización de Mina y Fifí como venezolanas depende totalmente del dialecto; si este es modificado por el director, los personajes pierden esta condición y el *personaje visto* adquiere, por consecuencia, otras circunstancias. Lo que sí es inmutable en el guion de Carballido, aun a pesar de las interpretaciones sugeridas por la crítica, es el lugar del acontecimiento de la historia: Venezuela. Esta afirmación es posible sobre la base de la elocuente caracterización geográfica del lugar, más allá del topónimo con el que la obra fue bautizada –*Orinoco*, que es el río con mayor caudal en tierras venezolanas–; también por las referencias al bolívar, moneda venezolana y, claro está, por el testimonio del propio Emilio Carballido, citadas en el tercer capítulo de esta investigación.

Respecto a las dificultades encontradas en este estudio, tendría que señalar la dificultad para precisar aquellas palabras que, compartidas por el español de México y el de Venezuela, tienen en su utilización una carga peyorativa cuya intensidad varía de locación en locación. Un ejemplo sería el uso de *pendejo*, que en Venezuela no tiene una connotación ofensiva, aunque en México sí la tiene. Sutiles diferencias como esta contribuyen igualmente con el anclaje de la historia en un país o en otro, aunque son difíciles de precisar pues se requeriría de un amplísimo inventario lingüístico, que refleje su utilización en distintas situaciones para determinar los matices con los que son empleadas en cada región. Por otra parte, la caracterización del léxico de ambos dialectos se realizó con los limitados recursos bibliográficos existentes sobre el tema en Estados Unidos. La disponibilidad de los diccionarios de mexicanismos en Estados Unidos es

altísima en comparación con las escasas opciones para los diccionarios de venezolanismos, por razones atribuibles a la contigüidad geográfica y a la representatividad de la migración mexicana al país. En este sentido, la antigüedad de los diccionarios de parte y parte no representó un problema; aunque la fecha de publicación de algunos contaba hasta 60 años, *Orinoco* suma también más de 35 años desde su estreno, por lo que la realidad lingüística registrada en los diccionarios y manuales aún guardaba cierta correspondencia con la plasmada en *Orinoco* por Carballido.

De la misma forma, este estudio abre puertas para futuras investigaciones en el campo de la sociolingüística aplicada a la literatura. Una posibilidad sería profundizar la reflexión en el aporte de los diálogos a la caracterización de los personajes y de su entorno. La presente investigación se enfoca en las consecuencias que en la caracterización de Mina y Fifí tiene la selección del dialecto del español hablado en Venezuela. No obstante, la expresión de los personajes no solo consta de la variante dialectal utilizada; por ejemplo, el registro utilizado también complementa su caracterización. Mina y Fifí utilizan recurrentemente un lenguaje soez –correspondiente al registro bajo que utilizaría una prostituta–, que sin embargo contrasta con la recitación que en el segundo acto hace Mina de un fragmento de “Nuevo mundo Orinoco”, poema del venezolano Juan Liscano. El conocimiento de este poema, de limitada trascendencia en la literatura venezolana, denota cierto nivel cultural en la configuración del personaje, una contradicción que abre puertas a nuevas reflexiones desde el punto de vista literario, con distintas posibilidades simbólicas para el personaje de Mina, sobre quien ya recae una caracterización de complejidad por factores como su orientación sexual, por ejemplo. Queda para futuras investigaciones ahondar en las consecuencias del manejo del registro en la construcción de los

diálogos, entre otras posibilidades, para ampliar la conversación académica en torno a esta singular obra de Emilio Carballido y, a la vez, contribuir con la reflexión literaria desde una óptica transdisciplinaria.

Obras citadas

- Altman, Lawrence K. "New Homosexual Disorder Worries Health Officials." *The New York Times*, 11 May 1982.
- Alvar, Manuel. "Lengua y dialecto: delimitaciones históricas estructurales" *Arbor*, vol. 76, 1970.
- Alvar, Manuel. *Manual de dialectología hispánica: El español de América*. Ariel, 1996.
- Bixler, Jacqueline. "A Theatre of Contradictions: The Recent Works of Emilio Carballido." *Latin American Theatre Review*, vol. 18, no. 2, Mar. 1985, pp. 57–65.
- Bixler, Jacqueline. *Convention and Transgression: The Theatre of Emilio Carballido*. Bucknell University Press, 1997.
- Carballido, Emilio. "Orinoco." *Orinoco, Rosa de dos aromas, El mar y sus misterios, Escrito en el cuerpo de la noche, Los esclavos de Estambul*, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 7–48.
- Carballido, Emilio. "De cómo esta obra fue escrita." Preámbulo. Recuperado por Salvador Perches Galván. *Atrapaarte*, 6 Dic. 2016, http://atrapaarte.com/blog_orinoco.html.
- Centro Virtual Cervantes. "Leísmo, Laísmo y Loísmo." *CVC. Al Habla. Museo de los Horrores*. Instituto Cervantes, 6 Oct. 2015, cvc.cervantes.es/lengua/alhabla/museo_horrores/museo_033.htm.
- Comisión Nacional para la Defensa del Idioma Español. *Diccionario fundamental del español de México*. Editado por Luis Fernando Lara, El Colegio de México - Fondo de Cultura Económica, 1982.

- Cortés, Eladio y Mirta Barrea-Marlys. *Encyclopedia of Latin American Theater*. Greenwood Press, 2003.
- Cotton, Eleanor Greet y John M. Sharp. "México." *Spanish in the Americas*, Georgetown University Press, 1988, pp. 153–175.
- Dauster, Frank. "Carballido y el teatro de la liberación." *Alba de América*, vol. 7, no. 12-13, pp. 205-220.
- Delpretti, Eduardo. "Sanidad se moviliza contra el cáncer gay." *El Nacional*, 2 de junio 1983, pp. C-3.
- Fairclough, Norman. *Language and Power*. Longman, 1991.
- Fasold, Ralph. *The Sociolinguistics of Society*. Basil Blackwell, 1984.
- Fernández Vítors, David. *El español: una lengua viva*. Instituto Cervantes, 2016, <http://www.cervantes.es/imagenes/File/prensa/EspanolLenguaViva16.pdf>
- Figuroa, Manuel. "Cronología mínima: del clóset a la calle." *La Jornada En Línea*, Universidad Nacional Autónoma de México, 5 de junio 2003, www.jornada.unam.mx/2003/06/05/ls-cronologia.html.
- García Mouton, Pilar. *El español de América, 1992*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto de la Lengua Española, 2003.
- Gómez de Ivashevsky, Aura. *Lenguaje coloquial venezolano*. Universidad Central de Venezuela, 1969.
- Gómez de Silva, Guido. *Diccionario breve de mexicanismos*. Academia Mexicana - Fondo de Cultura Económica, 2001.

González Cruz, Isabel. “Lengua, prestigio y prejuicios lingüísticos: Algunas consideraciones sobre el español.” *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 73, no. 3, 1995, pp. 715–723., doi:10.3406/rbph.1995.4032.

Instituto Nacional de Estadística. “Población residente en España.” *Instituto Nacional de Estadística*, 1 Julio 2016,
www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176951&menu=ultiDatos&idp=1254735572981.

Lastra de Suárez, Yolanda. *Sociolingüística para hispanoamericanos. Una introducción*. El Colegio de México, 1992.

Levy, Michael. “Gay Rights Movement.” *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, 17 July 2015, www.britannica.com/topic/gay-rights-movement.

Lipski, John M. *El español de América*. Cátedra, 2014.

Lipski, John M. “Socio-Phonological Variation in Latin American Spanish.” *The Handbook of Hispanic Sociolinguistics*, editado por Manuel Díaz-Campos, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 74–97.

Lope Blanch, Juan M. “México.” *Manual de dialectología hispánica: El español de América*, editado por Manuel Alvar, Ariel, 1996, pp. 81–89.

Lope Blanch, Juan M. *Observaciones sobre la sintaxis del español hablado en México*. Instituto Hispano Mexicano de Investigaciones Científicas, 1953.

Meléndez, Priscilla. “Orinoco: Carballido y su “diario de navegación” por el teatro.” *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 32, no. 3, 1998, pp. 491-510

- Montes-Huidobro, Matías. “Zambullida en el Orinoco de Emilio Carballido.” *Latin American Theatre Review*, vol. 15, no. 2, Mar. 1982, pp. 13–25.
- Moreno de Alba, José. “Conciencia y actitudes de los mexicanos en relación con el prestigio y corrección de la lengua española.” *Anuario de Letras, Lingüística y Filología*, vol. 37, 1999, pp. 53–83., doi: 10.19130/iifl.adel.37.0.1999.876.
- Núñez, Rocío, y Francisco Javier Pérez. *Diccionario del habla actual de Venezuela: Venezolanismos, voces indígenas, nuevas acepciones*. Universidad Católica Andrés Bello, 1994.
- Niño-Murcia, Mercedes. “Language Policy/Planning, Language Attitudes and Ideology.” *The Handbook of Hispanic Sociolinguistics*, editado por Manuel Díaz-Campos, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 728-746.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Comunicación, 1980.
- Revert Sanz, Vicente. *Entonación y variación geográfica en el español de América*. Universitat de Valencia, 2001.
- Rivero D’Armas, Isabel. *El habla del venezolano*. Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2015.
- Rodríguez, Sabina. “Viuda, Catira, Pelúa, Sifrina...” *El Universal*, 6 Mar. 2016, www.eluniversal.com/noticias/estilo-vida/viuda-catira-pelua-sifrina_91908.

Ryan, Ellen Bouchard, et al. “Una perspectiva integrativa para el estudio de actitudes hacia la variación lingüística.” *Estudios de Sociolingüística*, editado por Yolanda Lastra, Universidad Nacional Autónoma De México, 2000, pp. 491–511.

Santamaría, Francisco J. *Diccionario de Mejicanismos*. Porrúa, 1983.

Sedano, Mercedes y Paola Bentivoglio. “Venezuela.” *Manual de dialectología hispánica: El español de América*, editado por Manuel Alvar, Ariel, 1996, pp. 116-133.

Serrano, María José. *Cambio sintáctico y prestigio lingüístico*. Lingüística Iberoamericana, 1996.

Solé, Carlos A. “El problema de la lengua en Buenos Aires: Independencia o autonomía lingüística.” *Sociolinguistics of the Spanish-Speaking World: Iberia, Latin America, United States*, editado por Carol A. Klee y Luis A. Ramos-García, Bilingual Press, 1991.

Tejera, María Josefina. *Diccionario de venezolanismos*. Universidad Central de Venezuela - Academia Venezolana de la Lengua, 1983.

Toruño, Mara, directora. *Orinoco*. 2005, [vimeo.com/134584765](https://www.youtube.com/watch?v=134584765).

UNICEF. *Caracterización general de la población venezolana*.

<https://www.unicef.org/venezuela/spanish/media.html>

Villarreal, Edit. “Orinoco! By Emilio Carballido; Margaret Sayers Peden” *Theatre Journal*, vol. 42, no. 1, 1990, pp. 111–112.

Weller, Georganne. “The Role of Language as a Cohesive Force in the Hispanic Speech Community of Washington, D.C.” *Sociolingüística latinoamericana: X Congreso*

Mundial de Sociología, México 1982, editado por Yolanda Lastra de Suárez et al.,
Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 171–191.

Zamora Munné, Juan C., y Jorge M. Guitart. *Dialectología hispanoamericana: Teoría,
descripción, historia*. Colegio de España, 1988.

Glosario¹

Arrecho, a [Venezuela]: coloquialismo aplicado a una persona que está enfurecida, encolerizada o malhumorada fuertemente (DHAV). [Carballido 23, 29]

Aventar [México]: Lanzar, arrojar algo lejos, generalmente con precipitación (DFEM). [Carballido 26]

Cachapa [Venezuela]: Relación sexual entre dos mujeres (DHAV). / *Hacer cachapas*: cachapear o tener contacto sexual dos mujeres (DV). [Carballido 42]

Cachapera [Venezuela, Puerto Rico]: Lesbiana (RAE).

Coñazo [Venezuela, República Dominicana]: Golpe fuerte (RAE). [Carballido 24]

¹ Este glosario compila el léxico característico de los dos dialectos identificados en la obra, añadiendo información completa sobre los países en los que se emplea cada término y definiciones registradas en los diccionarios consultados, a saber:

Diccionario breve de mexicanismos: (DBM)

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: (RAE)

Diccionario de mejicanismos: (DM)

Diccionario de venezolanismos: (DV)

Diccionario del habla actual de Venezuela: (DHAV)

Diccionario fundamental del español de México: (DFEM)

El habla del venezolano: (EHDV)

Lenguaje coloquial venezolano: (LCV)

Caraota [Venezuela]: Nombre genérico para varios tipos de granos de plantas leguminosas (DHAV). [Carballido 35]

Catire, a [Venezuela]: Persona que tiene el cabello rubio y la piel blanca (DHAV). [Carballido 32]

De veras [México]: De verdad, realmente, sin mentir (DFEM). [Carballido 12, 20, 27]

Guapo, a [México]: persona físicamente atractiva (DM). | [Venezuela]: persona valiente, perseverante (DHAV). [Carballido 25]

Nomás [México]: Solamente (DFEM). [Carballido 13, 21]

Quedito [México]: Que tiene poca intensidad, tratándose de sonidos (DBM). [Carballido 12, 15, 29]

Rasca [Venezuela]: borrachera. Estado avanzado de ebriedad (DHAV). [Carballido 13]

Rascarse [Venezuela]: Tomar bebidas alcohólicas en exceso y embriagarse como consecuencia de esto (DHAV). Beber hasta perder el dominio de sí. (DV). [Carballido 23, 41]

Ratón [Venezuela]: Resaca producto del consumo excesivo de alcohol (EHDV). [Carballido 41]

Recargarse [México, Cuba, R. Dominicana]: Apoyarse (RAE). [Carballido 15, 19]

Tantito [México]: Cantidad pequeña de algo (DBM). [Carballido 20]

Vaina [Venezuela, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá y Perú]: Cualquier objeto cuyo nombre se ignora, no se recuerda o no se quiere mencionar (DHAV). | Generalización (EHDV). [Carballido 23, 30]

Zamuro [Venezuela, Colombia, Honduras]: ave carroñera (DHAV). [Carballido 9]

Zaperoco [Venezuela]: alboroto, desorden (LCV). [Carballido 18]