



Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA



Nº 72 Enero - Junio 2016



Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 72, Enero-Junio, 2016: 67-84

El cachivache verbal. La ciudad hablada en *Corrector de estilo*¹

Elizabeth Arias Flores

Departamento de Lingüística

Universidad de Los Andes

Email: elizaria@gmail.com

Al final de la tarde sólo nos dejan una ciudad envilecida,
un cachivache verbal, un bagazo de algo que alguna vez
se llamó Maracaibo. ¿No será la epilepsia diaria
del relámpago la manera justa de quejarse?
(Quero, 2005: 96)

Resumen

Esta investigación se propone indagar en la representación o (re) creación del habla local y coloquial en la novela *Corrector de estilo*, publicada en 2005 por el autor venezolano Milton Quero Arévalo (1959). Para ello se discuten problemas generales sobre la oralidad ficticia y se describen –en los niveles fonético, morfosintáctico y léxico-semántico– las operaciones de selección, jerarquización, recodificación y estilización de los rasgos lingüísticos, así como las alusiones metalingüísticas presentes en las intervenciones de narrador y personajes. La pertinencia del enfoque lingüístico se reafirma en la constatación de que la novela crea una imagen del habla que logra configurar retórica y lingüísticamente la ciudad ficcional en el relato y con ello objetiva y tematiza la variedad dialectal para abordar conflictos de la identidad urbana.

Palabras clave: Oralidad ficticia; habla dialectal coloquial; novela venezolana.

Recibido: 07- 03- 2016 • Aceptado: 21-05-2016

1 Lo aquí expuesto hace parte del trabajo *La oralidad puesta en escena*. Análisis de la oralidad ficticia en una novela venezolana (2009), aprobado con mención publicación como memoria de grado para el título de Lic. en Letras Hispanoamericanas y Venezolana por la Universidad de Los Andes.

The verbal “cachivache”. The city spoken in *Corrector de estilo*

Abstract

This research aims to investigate the representation of the local and colloquial speech in the novel *Corrector de estilo*, published in 2005 by venezuelan author Milton Quero Arévalo (1959). For said purpose, general problems about the fictional orality are discussed and the operations of selection, prioritization, recoding and stylization of the linguistic features in the phonetic, morpho-syntactic and lexical-semantic levels are described, as well as the metalinguistic allusions that are present in the participations of the narrator and the characters. The pertinence of this linguistic approach reaffirms itself when it is found that the novel creates an image of the speech that manages to configure rhetorically and linguistically the fictional city in the story, and thus objectifies and transforms into a theme the dialectal variety to address conflicts of urban identity.

Keywords: Fictitious orality; speech colloquial dialect; venezuelan novel

Introducción

Como en toda actividad y organización humana, la ciudad supone un **ámbito** vivo en el que operan modos de relación diversos y valoraciones particulares de lo propio y de lo ajeno. Ello crea un tejido de discursos, relatos múltiples que arman y sostienen su entramado a la par de cuestionarlo, resistirlo o confrontarlo. Tal complejidad hace del espacio urbano un interesante objeto de estudio para diversas disciplinas, cada una con sus particulares definiciones, métodos y enfoques teóricos. Por su parte, las artes (re)crean esa significación, transformando en representación simbólica sus fisonomías y comportamientos. En particular, la

historiografía literaria venezolana registra una importante tradición narrativa que interpreta la ciudad y en la que resulta clara la inscripción de *Corrector de estilo* (2005), novela de Milton Quero Arévalo que obtuvo el Premio Adriano González León en su primera edición (2004). El autor ha publicado, además, los poemarios *Geografía Urbana* (2004) y *Actos lingüísticos* (2005) y el libro de relatos *Hechos de habla* (2004) y ha recibido la Orden al Estímulo Literario Andrés Mariño Palacios (2002) y los premios Bienales de Literatura Antonio Arráiz (2002), Miguel Ramón Utrera (2004) y Eduardo Sifontes (2004).

Aunque el estudio de la temática urbana excede los propósitos de esta

lectura², no puede obviarse el diálogo de *Corrector de estilo* con una literatura de la “zulianidad”, manifiesta en propuestas de factura local como, por ejemplo, el “Maracuchismo-Leninismo”, movimiento poético fundado en 1973 por Blas Perozo Naveda, Douglas Gutiérrez, Enrique León y Alberto Añez, quienes “Redescubrieron la ciudad y, lo más importante, descubrieron el lenguaje como mundo poético posible. El habla de Maracaibo como metáfora poética del espacio” (Romero, 2004). La representación de la ciudad en la novela de Quero Arévalo asume un gentilicio que se percibe diferente al del resto del país. De allí que el prologuista aluda a su “condición realista” en tanto refleja

Esa sociedad, la «maracucha», que, históricamente separada del resto del país por el prodigio y el obstáculo del lago, genera, desde una visible diferencia, un modo de ser (...) una cultura, que parece confluir en la generación quizás portentosa, quizás disparatada de un lenguaje (Bravo, 2005:15).

Puede plantearse entonces que *Corrector de estilo* centra la atención en la variedad lingüística local para proponer una interpelación al discurso formal constitutivo de la ciudad. La novela permite inferir la(s) manera(s) en que los sujetos ficcionales son mediadores de una interpretación y cuestionamiento de la sociedad referente mediante la puesta en evidencia de ciertos “marcadores semánticos del gentilicio” (Quero, 2005:

20), como puede ser, entre otros, el tópico del Lago “Nicasio comenzó su discurso hablando desde luego, como todo buen zuliano que se precie, del Lago” (Ibid: 123).

En dieciséis capítulos, la novela relata la cotidianidad de los integrantes del “Círculo de la Testosterona Literaria” y la relación entre el corrector Nectario Medrano Rodríguez y Misleidy de Urdaneta. Estas dos historias enmarcan los tópicos del amor y el desamor, la soledad, la amistad, el fracaso, el envejecimiento y la enfermedad. Sin embargo, lo que está en primer plano es la ciudad en la cual sienten y padecen estos personajes. El recurso que logra ese primer plano es la incorporación en la trama de referencias concretas, en juego de ambigüedad. Así por ejemplo, en los epígrafes, Nectario Medrano Rodríguez comparte estatus de autor citado con Flaubert y Bryce Echenique. Luego, en nota al pie, hay una precisión sobre “el cuento Hotel Granada escrito por un tal Milton Quero Arévalo, muerto hace ya algún tiempo...” (Ibid: 93). En las páginas finales, la carta de Nectario anuncia al Círculo la pronta publicación de su novela por parte de la Dirección de Cultura de la ULA y la programación de una gira promocional por varias ciudades del país². Este intercambio de lugares entre el Maracaibo novelado y su correlato real instala ambigüedades

2 Habría que citar como referencia, entre otros, a Salvador Garmendia, Adriano González León, Ángel Gustavo Infante, Orlando Chirinos, Ana Teresa Torres, Israel Centeno, Carlos Noguera, Juan Calzadilla, Juan Carlos Méndez Guédez, Eduardo Sánchez Rúgeles, Gustavo Valle.

3 Para su participación en el Premio Adriano González León, la novela fue firmada con el seudónimo Nectario Medrano Rodríguez, según dan a conocer los miembros de jurado en su veredicto. Este hecho puede sumarse al juego de intercambio de lugares entre la novela y el mundo real.

e imprecisiones mediante las cuales se ponen de relieve complejidades y conflictos.

La (re)presentación de la ciudad ficticia

El entramado de redes de comunicación que constituye la ciudad supone códigos –disímiles y tal vez en conflicto– determinados por maneras distintas de percibir y referir y hace que hechos, lugares y personas se conviertan en significaciones simbólicas, en constructos discursivos. La noción (o nociones) de identidad ciudadana se configura en una dinámica en la que el diseño urbanístico, los medios de comunicación, las manifestaciones culturales, las formas organizativas, las prácticas rituales, etc. se entrecruzan para configurar, bajo un mismo nombre, no una sino diversas ciudades. Como bien apunta Gaggiotti (sf), las ciudades contienen “un número casi infinito de textos de distinta escritura superpuestos, reutilizados, reelaborados como consecuencia de la interacción grupal urbana”.

Estos múltiples discursos urbanos tienen origen en las percepciones e interpretaciones particulares de individuos y grupos sociales pero estas son mediadas e impuestas por el discurso dominante en torno al cual se crean las nociones de identidad y pertenencia social con la consecuente oposición entre la inclusión y la exclusión, claramente expuesto en el relato:

De pronto Nectario se sintió ajeno a todo esto, extraño en este mundo que se reconocía por medio del «habla», un habla que no era la suya y que lo excluía (...) ya que el «habla» establece el vínculo y, claro, como uno no domina la «variedad» siempre se siente distante, extranjero (Quero, 2005: 126).

Corrector de estilo refiere expresamente esa tensión entre modos singulares de aprehender la ciudad y los relatos que estos generan y así puede apreciarse en la afirmación del propio corrector Nectario: “hay muchas ciudades dentro de la ciudad, ciudades que no se tocan, separadas por la distancia y por el habla” (Ibid: 101).

En consecuencia, el estudio de esta novela pasa por indagar las formas en que una ciudad –Maracaibo– se constituye en discurso ficcional y es pertinente focalizar su resemantización, vale decir, mirar los procedimientos retóricos y lingüísticos con los que se trabaja el referente real de la novela. En esta lectura se postula que, mediante el recurso de un extenso recorrido por la ciudad, la puesta en escena y objetivación del habla (la variedad dialectal y coloquial del español hablado) sirve a ese propósito de resignificación y representación que hace emerger la Maracaibo (otra) donde viven, y elaboran discursos, el narrador y los personajes de Quero Arévalo.

La ciudad como punto de mira

El recurso narrativo es la minuciosa observación que los personajes hacen de su entorno, la ciudad que se recorre, lo que obliga a la pregunta sobre quiénes miran

esa ciudad y desde dónde. Los miembros del Círculo de la Testosterona Literaria, enmascarados bajo alias o sobrenombres (El barón de la enjuta figura, Nicasio Abreviatura, el Rafa de la Girondina), son señores mayores de 60 años, con expectativas fracasadas. Comparten ciudad y vivencias con otros personajes, como Misleidy de Urdaneta o las prostitutas del bar Conejo Loco. Todos, sujetos de la periferia, descontentos, “hundidos en una incógnita que la ciudad nos ofrece” (Ibid: 19).

La idealización del pasado fundacional y del futuro como proyección positiva (Gaggiotti, sf) convergen en la percepción de la ciudad presente y crean el discurso que la (re)presenta y la expresa mitificada en sus metáforas. Epítetos como “la del sol amado, la de los techos rojos, la ciudad-jardín, la ciudad-musical, la de los caballeros” cubren las realidades no tan amables de las urbes respectivas. De manera contraria, en *Corrector de estilo*, se confrontan las metáforas con las percepciones de quienes se perciben ajenos al orgullo regional de “los verbales untuosos”:

los verbales untuosos –así llamaba [Nectario] a los maracuchos– eran sin duda unos alquimistas capaces de transmutar constantemente las cosas más desagradables en ventajas provechosas: así el calor insoportable era la calidez del marabino, las aceras rotas y los edificios abandonados eran color local para el ojo del turista, la exageración en los gestos y las palabras soeces eran la riqueza lingüística de la ciudad-puerto. (Ibid: 19).

Los personajes recorren la ciudad *in extenso* en arduas caminatas diurnas, de

las cuales se burla Nectario: “¿Y cuál es el problema? Seremos *flanêur*” o se queja el Rafa: “Coño, vos sabéis lo que es caminar con este sol tan arrecho” (Ibid: 66). También son usuarios del transporte público: “Así avanzaba el Ruta 6, sobre calles donde el progreso había destruido la memoria” (Ibid: 98). Y también transitan la ciudad nocturna: “La noche esconde ahora sus heridas. No se ven las fuentes sin agua, las aceras rotas, los edificios deshabitados, etc.” (Ibid: 47). En esos recorridos, la nomenclatura contribuye a la (re)creación del espacio: Hidrolago, el Club Comercio, la Plaza de Toros La Monumental, el Centro de Arte, las Galerías Mall, etc.

El narrador suele describir la ciudad desde la mirada de los personajes pero manifiesta abiertamente su juicio mediante recursos como el uso del *nosotros*, que lo incluye en la situación o la frecuente adjetivación: *flatulenta tarde* (Ibid: 24), *inhóspita ciudad* (Ibid: 51), *conjunto churrigueresco* (Ibid: 63), *ciudad envilecida* (Ibid: 96) o *calle del mal gusto* (Ibid: 98). El discurso muestra un narrador inmerso en (y afectado por) el espacio que describe: “Han comenzado a pasar por el edificio de Hidrolago, totalmente abandonado, cajón rectangular sin ningún tipo de gracia, no pertenece a ningún estilo ni orden, tal vez al orden del desastre que nos circunscribe” (Ibid: 95).

Contrario a la conformidad que denuncian en quienes “rehuían comentar críticamente el sopor inaguantable que significaba salir a las cinco de la

tarde para pasear por los alrededores de la Plaza de la República” (Ibid: 19), los personajes exponen una ciudad afectada por desequilibrios y traumas, caos y conflictos, muy diferente de la representación instaurada desde el poder. La conciencia de otredad va dibujando esa ciudad ficcionada, en clara intertextualidad con su referente real, pero el cuestionamiento parte del propio yo, como en la reflexión de Nicasio Abreviatura:

Ahora comprende que esos sobrenombres y apodos que tenemos todos son un deseo de convertir la ciudad en un bohío con abanico y a nosotros en cachivaches verbales. ¿Cómo explicar que existan barrios como *El Hediondito*, *El Culito*? Es una necesidad imperiosa de hacernos daño, de no creer en nosotros, pero también la manera justa de justificar a las muchachas con rollos en la cabeza, a los hombres sin camisa en el porche de sus casas y a los maricones con una media en la cabeza. Sólo personas así pueden vivir en barrios con semejantes nombres. Quizá los nombres de estos barrios sean una metáfora de lo que somos –vuelve a pensar en el infierno de Dante– así como en los apodos de los miembros de Círculo de la Testosterona Literaria (Quero, 2005: 32).

La ciudad hablada

La estrategia de resignificación que enfoca esta lectura es la ciudad que habla, la puesta en escena del lenguaje descrita en el prólogo como “la captación, en primer lugar, de su mundo de lenguaje y, a partir de allí, de los insólitos acontecimientos cotidianos que ese mundo despliega” (Bravo, 2005: 16). La rigurosidad en la escenificación y narración de variantes fonéticas (*quiubo*, *salá’a*, *marditos*), léxicas (*enlosao*,

brollo, *mollejío*) y morfosintácticas (*no te pongáis rígido*) evidencia la apropiación del habla local y confirma la noción de la ciudad como discurso. Así lo plantea Nicasio mientras camina por la antigua calle del Obispo: “Esta es una ciudad, no por sus edificios, no por sus paisajes, no por su historia, es una ciudad por el habla; es la manera de realizar el lenguaje lo que nos tiene amarrados y nos impide marcharnos” (Quero, 2005: 32). Pero la novela no se limita a reproducir rasgos lingüísticos sino, sobre todo, lleva al lector a fijarse en ellos mediante comentarios como: “Todos hablan endemoniadamente y parecen construir con sus voces paraguas de habla...” (Ibid: 86). De este modo, se logra objetivar el habla y enfocarla como tema.

Visto así, la recreación lingüística en *Corrector de Estilo* es un procedimiento retórico-narrativo que suma a su efecto estético la repercusión metalingüística de convertir al lenguaje en un referente. Reportados o escenificados, los discursos no sólo remiten a entidades externas sino, también, a la variedad lingüística y a su valoración. Esto se evidencia en ciertas precisiones que acompañan el reporte de habla de los personajes, como por ejemplo: “Nectario, que sabía utilizar la variedad local, le dijo a Misleidy: ¿De qué se sonríen estos marditos?” (Ibid: 100). En este sentido, la definición de regionalismo como “el intento verbal por construir una ciudad que no existe” (Ibid: 32) logra expresar que el lenguaje no sólo expresa sino que construye identidades sociales. A efectos del análisis, se entiende la identidad como una

red de identidades que reflejan las alianzas, lealtades, pasiones y odios de los individuos. Esto implica también el uso del lenguaje para marcar afiliaciones de grupo, revelar límites; excluir o incluir es el nexo entre el lenguaje y la identidad...” (Álvarez, 2005: 74).

Diversas situaciones en *Corrector de estilo* validan estos presupuestos teóricos: “Comienzan ya a engordar el léxico del impropio, la palabra que excluye, que clasifica y que «pone en su lugar» a cualquiera” (Quero, 2005: 57).

La representación de conversaciones, el reporte discursivo del narrador y las alusiones metalingüísticas y metadiscursivas tejen los sentidos y significaciones que hacen de *Corrector de estilo* una ficcionalización lingüística. Y en este punto vale la pena observar por separado el comportamiento de narrador y personajes. Cada uno en su plano – la historia o el discurso–, participa en diferentes actos de habla y desempeña en ellos roles pragmáticos y comunicativos específicos (Chumaceiro, 2005; Barrera Linares, 2000; Bajtin, 1991).

El discurso: el narrador y sus actos de habla

La entidad ficticia que es un narrador tiene como propósito fundamental producir el relato, instalar el acto comunicativo que relata. Es esa la voz y el punto de vista que percibe el lector, por intermedio de su narratorio. En otras palabras, su ámbito de acción es el discurso y de allí la importancia de caracterizar su actuación discursiva. A pesar del juego de identidad con el personaje Nectario, es clara la presencia

de un narrador autónomo en la situación enunciativa, es decir, un narrador como rasgo formal constitutivo de la novela, una “voz” que trae consigo un punto de vista propio contar la historia (Chatman, 1990) Como indicio primordial, el relato está referido en tercera persona (narrador heterodiegético) y en él pueden reconocerse todos los actos de habla propios del rol: narrar, describir, comentar y reportar discursos. Su manejo informativo se evidencia en estas dos citas, explicativas del origen de los sobrenombres: “Nicasio todo lo abreviaba y lo decía en siglas, la costumbre le quedó de un libro pavosísimo llamado *Siglas*” (Quero, 2005: 20); “Entonces entró un señor bajito y amanerado, a quien por sorna sus amigos llamaban «Huele Cuca», por lo pequeño que era” (Ibid: 143)

La selección retórica de este narrador da cuenta no solo de un modo de percibir y organizar los hechos sino también de sus propias actitudes y valoraciones lingüísticas. En este sentido, su relato abunda en expresiones características del español coloquial, entre los que destaca, como señala Briz: “...el recurso de la metáfora, concretamente el de la *metáfora nuestra de cada día*, en un intento de captación de la realidad, del mundo de las cosas, en un suspiro lingüístico.” (Briz, 1998: 44). Dicho recurso es evidente en los siguientes ejemplos: *se sabroseó a Nectario* (Quero, 2005: 25); *se le enciende la tripa cañera* (Ibid: 33); *la crema y nata del comercio local* (Ibid: 55); *correr más la arruga* (Ibid: 58); *caras de quince y último* (Ibid:

84); *matar un tigre* (Ibid: 128); *hechos mierda* (Ibid: 156).

Tal vez el más importante acto de habla del narrador sea el reporte de las voces de los personajes. Si, tal como lo expresa Bajtin: “En la novela, el hablante y su palabra son el objeto de la representación formal y artística” (Bajtin, 1991: 149), el narrador es el mediador y su tarea no solo consiste en referir lo que los personajes dicen (o callan) y piensan, sino también enmarcar sus palabras en el contexto de situación (Halliday, 1994: 42), presentar las condiciones en las que el discurso fue producido y recibido. El narrador impone la perspectiva del discurso y lo pone en escena en un juego de revelaciones y ocultamientos. Dicho por Bajtin, “distribuye las sombras y las luces...crea para él un fondo dialógico” (1991: 174). El narrador no sólo refiere –lo cual constituye, en sí mismo, un discurso– sino que, sobre todo, construye una imagen del habla que reporta. Su tratamiento del habla de los personajes comunica mediante el lenguaje y, además, sobre el lenguaje. Cada reporte es marcado por el narrador con señales de su valoración (verbos, adjetivos) y esto manipula la interpretación porque “usar el expositivo⁴ es clarificar razones, argumentos y comunicaciones.” (Austin, 1955: 107).

Todo lo anterior fundamenta la importancia metalingüística de esta novela cuyo principal foco de atención

es la representación artística de un habla dialectal, hecho que se evidencia en que la mayoría de las secuencias narrativas son situaciones de comunicación⁵, por lo que el narrador está permanentemente reportando intercambios verbales entre los personajes. El reporte incluye información acerca de lo que los hablantes pretenden hacer (informar, preguntar, acusar, molestar, prometer): “Una poetisa (...) le recitaba unos versos al presidente de la Academia, buscando impresionarlo para lograr así una publicación” (Quero, 2005: 129) o de los efectos de sus palabras⁶: “Pasa lista con arrechera... Pasa lista y construye con los nombres y apellidos sintagmas adoloridos que causan en los estudiantes, la impresión de una locura en ascenso” (Ibid: 81-82)

El reporte también incluye datos que permiten tipificar la situación en campo, tenor y modo (Halliday, 1994), tales como actividad social (fiesta, acto protocolar, clase, reunión de bar, comercio, salida romántica, etc.), tema (literatura, intimidades, ciudad, etc.), roles y relaciones (profesor-alumno, patrón-obrero, dueño de bar-prostituta, etc.), canal (oral, escrito), tipo de comunicación (monólogo, diálogo, conversación grupal, disertación pública etc.) y formas discursivas (chisme, negociación, insulto, elogio, chiste, saludo, despedida, etc.). Así, por ejemplo:

4 Verbos de dicción (Bello), de palabra (Benveniste) o de proceso verbal (Halliday)

5 A lo largo de la novela se describen, con más o menos detalles, unos treinta eventos comunicativos.

6 Actos ilocutivos y efectos perlocutivos (Austin, 1955).

la labor que haría Nicasio sería más sencilla: presentar el libro *La Batalla Naval del Lago*, del historiador y miembro de número de la Academia Telésforo Pulgar, lo cual no dejaba de ser un acontecimiento importante para las aspiraciones literarias de Nicasio... Y todo aquello en medio de la gente que ya ocupaba sus asientos en la espera de que comenzara el acto. En el podio el presidente, los vocales, la secretaria, que mascaba chicle y miraba al presidente cada cierto tiempo (Quero, 2005: 119-120).

Igualmente, características como la entonación, los silencios, la velocidad elocutiva, o lo paralingüístico (gestualidad, proxémica, posturas y movimientos, intercambios de miradas, ruidos, llanto, risa) completan el reporte discursivo, acompañando al verbo expositivo: “Nectario eleva los ojos y los deja en blanco, mueve la cabeza de arriba abajo y hace silencio, afirmando lo antes dicho, con una sutil fruición de su boca, la retrae como un culito de gallina” (Ibid: 22).

Hay que precisar que el habla ficticia es una entidad textual, creada para la historia. La puesta en escena del habla, tarea del narrador, crea la “imagen artística del lenguaje que, según Bajtín, “debe ser, por su esencia, un híbrido lingüístico (intencional): en ella existen, obligatoriamente, dos conciencias lingüísticas: la representada y la que representa, perteneciente a otro sistema lingüístico” (1991: 175). Tal imagen se sustenta en valoraciones y actitudes sobre el modelo lingüístico y comunicativo y por ello el narrador encarna la “comprensión de un lenguaje por otro, su iluminación por otra conciencia

lingüística” (ibídem). La voz que reporta los discursos, fundamentalmente, establece valoraciones mediante recursos implícitos o explícitos y, aunque por sí solas no crean la imagen del lenguaje, las observaciones del narrador tienen un peso importante en la objetivación del habla porque enfocan particularidades que de otro modo podrían pasar desapercibidas.

Es obvio en *Corrector de estilo* que los elementos destacados por el narrador se destinan a la “reconstrucción” del habla local, lo que implica la coexistencia en el texto de una forma lingüística representada (el español hablado en Maracaibo) y una representante (el español estándar). Se produce de este modo la hibridación que Bajtín define en los siguientes términos: “... el híbrido novelesco es un sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico, un sistema que tiene como objetivo iluminar un lenguaje con la ayuda de otro lenguaje, modelar la imagen viva del otro lenguaje” (1991: 177). Si bien la novela no muestra diferencia radical entre ambas formas o “conciencias” – por las mencionadas coincidencias en habla de narrador y personajes– si hay una valoración implícita del registro, evidente en el recurso focalizador de las comillas. Pero también hay, por parte del narrador, comentarios en los que, de forma explícita, plantea sus juicios lingüísticos: “¡Maginate!—dijo el chino Wong. En verdad intentó decir «Maginate», pero semánticamente significó otra cosa, esa expresión en boca de un chino no significa lo mismo

que dicha por un maracучo, pero el chino hacía su mejor esfuerzo” (Quero, 2005: 146). En resumen, ya sea que el narrador cite o relate la palabra pensada o dicha por los personajes, ese reporte (su resumen, interpretación o escenificación) constituye en sí mismo un acto de habla con un efecto específico en el plano diegético en el que opera. La importancia de este acto viene dada por la situación enunciativa, en tanto es la narración la que crea la historia.

La historia: Los personajes y sus actos de habla

Para Barrera Linares, “el personaje constituye prácticamente el elemento más importante de cualquier narración. Sin él, sin agente, no hay acontecimiento. Y si no hay acontecimiento, no hay secuencias narrativas” (2000: 80). Uno de los efectos de sentido más importantes en la historia es aquel que, en el pacto de lectura, trasciende la construcción textual y le confiere al personaje un estatus de existencia intraficcional, la calidad de “persona” (Ducrot y Todorov, 1974; Chatman, 1990) cuya identidad se arma, básicamente, por los datos suministrados por el narrador y los otros personajes. Esto lleva a considerar sus discursos no como expresiones “huecas o vacías” (Austin, 1955), sino como actos de habla “serios” y auténticos dentro del universo ficcional. Sus características no difieren de los actos de habla de las personas reales, dado que allí, en el mundo creado, esos actos tienen una estructura completa en sus tres niveles (locutivo,

ilocutivo y perlocutivo) y se producen en situaciones comunicativas que se presentan como completas (campo, tenor y modo), tal como se constató al revisar el comportamiento lingüístico del narrador.

Siempre en el mundo de la historia, no hay límites para los actos de habla de los personajes (Chatman, 1990: 177). Sus enunciados o locuciones abarcan una vasta gama de ilocuciones como bromear, pelear, cortejarse, negociar, prometer, etc. Los personajes de *Corrector de estilo*, más que actuar, hablan. El narrador, más que acciones, reporta pensamientos, soliloquios, conversaciones, tertulias, lecturas en voz alta y discusiones. Dados los intereses literarios de los personajes, el narrador también reporta su expresión escrita en los poemas (escritos o pensados) del Barón (Quero, 2005: 53), Misleidy (Ibid: 61) y Nectario (Ibid: 69); en los fragmentos del discurso leído por Nicasio (123-126); y en la carta de Nectario a los amigos del Círculo (Ibid: 176-180). En esos textos se aprecian diferencias de registro y estilo entre la forma oral cotidiana y la escrita. El propio personaje, en su oficio de corrector, alude al tema: “corrige un *estábanos*, *ibanos* y *fuínomos*, y se pregunta: **¿Por qué es que escribe como habla?**” (Ibid: 36)

Es importante destacar que la forma comunicativa predominante en la novela es la conversación informal y familiar⁷. Esto constituye un recurso para poner

7 Sólo dos situaciones tienen carácter formal (Capítulo VII, 81.82 y capítulo XI, 121). En ambas, los personajes transgreden la formalidad y emplean registros informales.

en escena el español coloquial, en su variedad dialectal maracucha. Los personajes se encuentran en situaciones caracterizadas por los denominados ‘rasgos coloquializadores’: relación de igualdad social o funcional entre los interlocutores, relación vivencial de proximidad (conocimientos o experiencias compartidos), marco discursivo familiar y temática no especializada (Briz, 1998: 30-32). La mayoría de los encuentros responden al esquema de un campo cotidiano informal (tertulias o discusiones de bares o de club, conversaciones en la casa, la calle o en el transporte público, encuentros en un centro comercial, panadería, etc.) y temas comunes a los participantes (la literatura, la vejez, el amor, la ciudad); un tenor interactivo y mayormente horizontal (los interlocutores son amigos o familiares); y un modo oral y espontáneo. Este esquema se asocia al registro coloquial, caracterizado por mínima planificación o planificación sobre la marcha, finalidad interpersonal y tono informal.

Antes de abordar la descripción del habla de los personajes, cabe precisar que la conversión del texto oral (los signos fónicos) en texto escrito (signos gráficos) debe encarar aspectos referidos al carácter sonoro de la comunicación oral (prosodia) a los elementos paralingüísticos (proxémica,

gestualidad, etc.) y a la relación del hablante con su contexto situacional (deixis). Estos aspectos coexisten en la oralidad real, pero la transcripción sólo puede mostrarlos, de manera selectiva y sucesiva, mediante ciertos recursos retóricos (adjetivos, acotaciones descriptivas). El reporte, además, debe suprimir aspectos constitutivos de la textura oral⁸. Tales adecuaciones reflejan la tensión oralidad-escritura y evidencian que la representación de la oralidad entraña un proceso de ‘narrativización’ del diálogo mediante el cual se recodifica y estiliza el habla (Vian Herrero, 2001: 152). En particular, la narrativización ficticia selecciona elementos significativos para el relato y para “mostrar” la imagen del habla pertinente a la historia. En *Corrector de estilo*, son profusas las informaciones (o la representación directa) sobre los aspectos mencionados como puede notarse en la descripción que sigue y cuya guía son las constantes del español coloquial catalogadas por Briz (1998; 2001).

La oralidad ficticia tiene en la representación fónica una de sus principales limitaciones, considerando el papel de la entonación en la estructuración discursiva. Se vale entonces de los signos gráficos para distinguir los enunciados (exclamativos,

8 Unidades léxicas carentes de valor informativo (marcadores de interacción, por ejemplo) o fenómenos como pausas, interrupciones, solapamientos o encadenamiento de turnos, arranques en falso y titubeos, alargamientos vocálicos, repeticiones, sintagmas o frases inacabadas, fragmentaciones, reformulaciones.

Cfr. Cortés Rodríguez y Bañón Hernández, 1997; Gallardo Páuls, 1998; Domínguez Mujica, 2005; y Álvarez, 2008; entre otros.

interrogativos, dubitativos e imperativos) y de las descripciones explícitas de inflexiones de voz y énfasis entonativo del hablante, tal como ejemplifica el siguiente diálogo:

— ¿Y por qué no te vas en taxi, guevón? —le dijo el chofer.

Porque nooo, coooño... ¿Por qué no? Porque sencillamente yo no tengo plata pa'irme en taxi, pero sí tengo derecho a irme en un carrito decente oyendo música decente ¡coooño! Y no en esta plegaria. Hay que rezar el rosario de la virgen y rogar a Dios para que «esto» nos lleve a nuestro destino, antes de que se accidente. (Quero, 2005: 65)

Algunas elisiones o adiciones de sonidos, así como el cambio de la consonante /l/ por /r/, son marcadamente dialectales como, por ejemplo: “loco er'coño” (Ibid: 33); “Esa es una saláa” (Ibid: 60); “¡Aquí somos los más mollejúos en toa verga!” (Ibid: 97); “este pastelito tá piche” (Ibid: 130)⁹. Resulta clara la elaboración de una “imagen del lenguaje”, desde la “conciencia lingüística que representa” (Bajtin, 1991) tanto en las intervenciones del personaje Nectario como en el reporte del narrador y es evidente el propósito de orientar la atención del lector hacia fenómenos fónicos del habla local. Así, por ejemplo, en un segmento, el narrador puntualiza que “Nectario, que sabía utilizar la

variedad local, le dijo a Misleidy: ¡De qué se sonríen estos marditos?” (Ibid: 100) y, en otro, Nectario “se dijo: «Si todo sale como lo he planeado ¡me voy! Aunque, pensándolo bien, mejor me voy desde su “variedad” pa' que les duela»: ¡Me voy par'coño!” (Ibid: 126). Con esta estrategia se logra objetivar y convertir en tema la variedad lingüística así descrita y valorada.

El nivel morfosintáctico oral (conversacional, coloquial) está asociado con las marcas del rasgo de ‘tachadura’ o planificación sobre la marcha (Domínguez Mujica, 2005) y con la creación de estructuras de ‘simplificación’ sintáctica como la omisión de algunos artículos o de la preposición *a*, o los verbos *ser* y *estar*; las estructuras analíticas, la doble negación o afirmación y la reduplicación del adverbio *ya* (Álvarez, 2000; Sedano, 2011). Ese tipo de estructuras corresponden al llamado ‘modo pragmático’¹⁰ de construcción y establecen convenciones distintas a las del modo escrito para idénticos fines de cohesión y coherencia.

En resguardo de la comprensión, la sintaxis de la oralidad fingida no puede copiar todos los mecanismos y fenómenos de la real. Selecciona, en cambio, aquellos elementos de significación para la historia o con peso específico en la creación de la imagen de lenguaje. Articulados con la historia en el reporte del narrador, esos elementos

9 Llama la atención que, en algunos casos el apóstrofe está ubicado después y no en el lugar de la elisión (e', er', tá') y, en otros, no aparece.

10 En oposición al ‘modo sintáctico’ (Briz, 1998; Álvarez (2000).

transmiten, en conjunto, la pretendida noción de registro de habla oral dialectal e informal cuya marca más resaltante es el empleo de la segunda persona singular en *vos*, el voseo típicamente zuliano, registrado en expresiones de distintos personajes: “Más lumpen seréis vos” (Quero, 2005: 71); “*Siss...coño no* habléis tan alto” (Ibid: 123); “NI se te ocurra tirar, mirá que me empaváis el carro” (Ibid: 135); “Bueno, pero Nectario, dejá oír” (Ibid: 124); “Pasame el taco” (Ibid: 144); “¡Haceme el favor!” (Ibid: 158)

Marca constante del habla oral es el uso de marcadores de interacción que, además de suplir o complementar otras estructuras sintácticas de cohesión, manifiestan la co-presencia de los hablantes, por lo que son formas apelativas. Siguiendo a Domínguez Mujica, estos marcadores pueden agruparse en tres conjuntos de formas: las interrogativas, las imperativas de verbos de percepción y las imperativas de verbos de cognición (Domínguez Mujica, 2005: 215). De los tres hay ocurrencias en el corpus: “Qué complejo tan neocolonial el de tus padres. Digo, ¿no?”; “Bueno chico, fijate un ejemplo” (Ibid: 82); “¡Mirá...decíme, la coña del sombrero es Adelfa Spósito, verdad” (Ibid: 98); “¡ve, tenemos el lago más vergatario!” (Ibid: 97-98).

Las conversaciones de *Corrector de estilo* abundan en los vocativos típicos de oralidad, tales como *señores, hermano, mano, hombre, querida, poeta, hijo y mijito, güevón, mialma*. La

más empleada es *chico(a)*: “Chica, tan mosquita muerta que se ve” (Ibid: 57); “Una fiesta chico, una fiesta” (Ibid: 68). Asimismo, aparecen otros marcadores como *claro, pero bueno, bueno pero, pero, es más, vuelvo y repito, en fin, digo, ah, además, qué sé yo, entonces, es que, es decir, verdad* y –el de mayor recurrencia– *bueno*: “querías escribir una novela, bueno, ya la tienes” (Ibid: 81); “Bueno... porque se la pasa pintando” (Ibid: 96); “Bueno...que no le interesa el sexo” (Ibid: 117).

Completa la descripción sintáctica el profuso uso del verbo *ser* como focalizador, destinado a presentar un determinado elemento del enunciado como información destacada para el interlocutor (Sedano, 2011: 445-481): “¡Esa! Si te descuidas, mi vida, te quita el marido, esa lo que es es una gran puta” (Quero, 2005: 57); “no puede ser música algo que te ponen todos los días, no hay carrito en Bella Vista que no ponga vallenatos, eso lo que es, es un adoctrinamiento” (Ibid: 64); “Es como este carro, esto no es un carro, esto lo que es, es una enfermedad” (Ibid: 65); “Hay que ver que ustedes los maracuchos lo que son, son unos muérganos, mal agradecidos” (Ibid: 66); “Este lo que está es falto e’cuca” (Ibid: 117); “Ese coño lo que es es un mal polvo” (Ibid: 144).

El léxico-semántico es el nivel que refleja con más comodidad la oralidad coloquial. Aunque, en rigor, no existe un vocabulario exclusivamente coloquial, sí se registran ciertas constantes léxicas dialectales y sociolectales. Entre ellas,

el empleo de unidades polisémicas o *verba ómnibus*, ciertas especializaciones semánticas, los lexemas intensificados, las interrogaciones retóricas, las expresiones metafóricas, fórmulas de cierre enumerativo (Briz, 1998: 60). Como en los otros niveles, la oralidad narrada selecciona las formas léxicas para fijar la atención en modalidades o fenómenos que constituyan la imagen. Es oportuno destacar que sólo en un caso un personaje (Nectario) explica un término (enlosao) a otro (Misleidy), lo que da cuenta de la marca socio-cultural: “Hay casas familiares, que adentro en sus patios tienen mesas y sillas y donde venden cervezas y comida” (Quero, 2005: 87).

Claro ejemplo de unidad polisémica dialectal, es el término *verga*, empleado en diferentes situaciones discursivas y con variedad de sentidos. Como interjección: “¡Verga!, pero él no es de aquí” (Ibid: 34); “¡verga, ¿a quién se le habrá ocurrido esta vaina?!” (Ibid: 66). Como marcador discursivo: “y si encima de esto, Nicasio se lanza con un discurso apelmazado y romántico, verga yo no respondo” (Ibid: 121); “Verga sí, grande lo tiene que tener” (Ibid: 143). Y también como sustantivo: “Es que en esta verga lo que hay es que legislar, poeta” (Ibid: 67); “Ya está hecho verga” (Ibid: 131); “Bueno pagame mi verga” (Ibid: 142); “Yo digo una verga” (Ibid: 144). De igual modo, aparecen derivados como “¡Vergación! ¿Qué nos queda?” (Ibid: 39) o “¡ve, tenemos el lago más vergatario!” (Ibid: 97). También como unidad polisémica funciona el término

vaina: “¡Qué vaina con estas amas de casa, que después de viejas quieren coquetear con la literatura!” (Ibid: 21); “Coño, pero la vaina es que ya estoy tan viejo” (Ibid: 69); “Pero a mí que Nectario no me venga con vainas” (Ibid: 158).

Muy productivo, el vocablo *coño* se emplea como exclamación: “¡Coño! ¿Y por qué no cují en vez de cipreses?” (Ibid: 26); “¡Salud coño!” (Ibid: 131). O como intensificador en preguntas directas o indirectas: “¿Se puede saber qué coño significa MC?” (Ibid: 21); “¿Qué coño hago yo aquí?” (Ibid: 98); “Chico, me voy de esta verga, porque yo no puedo entender cómo coño ustedes los maracuchos se pueden desayunar con una Coca Cola fría en la mañana” (Ibid: 173). También aparece como locativo impreciso: “se van par’coño” (Ibid: 83); “¡Me voy par’coño!” (Ibid: 126). Como sustantivo, con marca de género: “¡Tan trepadora como es la coña!” (Ibid: 107); “dejar a Echeto por un coño que no tiene oficio conocido” (Ibid: 143). Por último, destaca su uso intensificador: “loco par’coño” (Ibid: 84); o despectivo: “maracuchos del coño” (Ibid: 97).

Ciertas expresiones de uso local tienen valor intensificador (*molleja*, *mollejío*, *un sebillo*) y reflejan la tendencia a la hipérbole propia del habla coloquial (Briz, 1998): “¡Qué molleja de batea!” (Quero, 2005: 30); “¡Aquí somos los más mollejíos en toa verga!” (Ibid: 97); “Presente un sebillo chico” (Ibid: 82). Los personajes emplean con naturalidad el sustantivo *brollo* (chisme) y el verbo *brollar* (chismear) pero el

narrador los marca con comillas dejando entrever su valoración: “y tú sabes como son los «brollos» aquí” (Ibid: 135); “Nunca pudimos «brollar» de ella” (Ibid: 148). Al relatar que la relación entre Nectario y Misleidy ya era motivo de comentarios en la ciudad, el narrador hace explícita su opinión sobre este particular acto de habla al darle categoría de sujeto agente: “Apenas atravesaron la calle para tomar el bus, cuando el brollo disforme ya los decretaba amantes, el brollo comenzaba a caminar para quitarles el placer” (Ibid: 88). La representación no es inocua pues con este movimiento retórico (personificación) se remarca una apreciación negativa del evento discursivo. En el mismo párrafo, el narrador se vale de las palabras de Nectario y completa la perspectiva para configurar su imagen del habla representada y, con ello, de ciertas formas de relación con las cuales identifica al gentilicio:

Nectario decía que los *verbales untuosos*¹¹ eran todos unos infelices, la capacidad para el brollo así se lo hacía saber, pues el brollo era la manifestación verbal de sus carencias, de sus frustraciones, de la incapacidad para tener lo que en el fondo ambicionaban (...) El brollo tiene esa cualidad: ambicionar lo que no se tiene; es un hecho comunicacional que, a falta de poder manosear los cuerpos, manosea los nombres (Quero, 2005: 88).

Ultimo –pero importante– aspecto es la alusión metalingüística: Los personajes opinan sobre la pertinencia de un término: “Hembrita no se dice chico; hembrita es una terminología zoológica”

(Ibid: 165); cuestionan la preferencia por los nombres extranjeros:

Dime una cosa mijita, ¿cómo es que debo pronunciar tu nombre? ¿Acaso aspirando la [tte], como quien tiene vértigo de lo nacional, para que entonces aflore un nombre europeo, con pinos y nieve? Ginettttt y una prolongación de la [t] para lograr el hecho insólito que significa fonetizar tu nombre en medio del trópico, porque al final esos nombres de ustedes nos llevan a una sola conclusión: el no ser nosotros mismos y parecernos a un barrio bohemio en Montparnasse. Es que los nombres de ustedes encierran un deseo de evasión (Ibid: 83)

O explican teorías sobre el lenguaje:

¿Cómo es lo del carácter teleológico de la lengua?—le pregunta Misleidy. Nectario la mira y piensa: «Pues nada, mamacita, que esta lengua que tengo sólo ha de servir para algo, y esto no es otra cosa que el conquistarte, éste ha de ser el único sentido que tenga la lengua que hablo, llegar a tu corazón para que al fin puedas ser mía».

¿Lo teleológico? Ahh...muy sencillo, que la lengua es un sistema funcional, es decir, cumple una función. (Ibid: 91)

La descripción presentada evidencia operaciones de selección, jerarquización, recodificación y estilización de los rasgos del habla local (Vian Herrero, 2001), así como también la coexistencia de esas dos conciencias lingüísticas aludidas por Bajtin (1991). Como se ha constatado, los medios empleados para narrar el habla logran su cometido de focalizar la variedad dialectal coloquial y, por extensión, la particularidad socio-cultural que caracteriza a la sociedad que “habla maracucho”. La vinculación

11 En cursivas en la novela.

del comportamiento lingüístico y comunicativo con la creación y percepción del discurso (o discursos) de la ciudad resalta en la conversación que sostienen Nectario y Misleidy en el enlosao de la casa Rosaleda:

—Hay muchos mundos en uno —le dijo Nectario.

—Te entiendo —le dijo ella.

—Por eso te traje, hay muchas ciudades dentro de la ciudad, ciudades que no se tocan, separadas por la distancia y por el habla —le dijo Nectario. (Quero, 2005: 101)

Consideraciones finales

Se ha caracterizado *Corrector de estilo* como una novela del habla porque lo lingüístico es en ella no sólo medio, sino objeto de representación en sí mismo. La ficcionalización del habla de Maracaibo logra objetivar el discurso de/sobre la ciudad. La lectura permite constatar la complejidad implicada en la representación de la oralidad en la ficción literaria, como parte de las complicadas y tensas relaciones entre el mundo ficticio y el real. Dado que representar artísticamente no es imitar un objeto, la oralidad ficticia, en consecuencia, no es mero reflejo de la real, a la manera de un espejo, sino un complejo artificio que incluye procedimientos de reacomodo del habla oral real para lograr determinados efectos discursivos y estéticos. Estos procedimientos, que constituyen la “narrativización” del diálogo, transforman los rasgos propios de la oralidad para adecuarlos al medio escrito y a la historia novelada y para crear una imagen artística de la lengua hablada. La narración literaria plantea así

una relación de intertextualidad, que no de oposición, entre las formas habladas y las escritas, del mismo modo que lo hace entre los hechos reales y los ficcionados.

Los rasgos de la oralidad fueron cotejados desde tres cualidades que resumen la textualidad oral: la cualidad sonora (materializada en la voz, entonación, etc.); la coincidencia espacio-temporal (que se refleja en lo paralingüístico, las referencias, etc.); y la inmediatez (que marca directamente la planificación del mensaje). Tal cotejo permite concluir que, en efecto, hay en la novela una captación lingüística que los hablantes ficcionales evidencian en aspectos fónicos, morfosintácticos y léxicos de los diversos enunciados que conforman sus discursos y que deviene en la creación de una imagen artística de esa habla local.

Es imprescindible puntualizar que las situaciones de comunicación ficticias están subordinadas a la historia de la que forman parte, al proyecto narrativo y temático del autor, a la conformación de los personajes, a convenciones genéricas, etc. Sin embargo, esta habla ficticia, desde su propia naturaleza, puede funcionar como un modelo reconstruido de habla que pone de relieve, cuestiona y valora aspectos importantes de forma y funcionamiento del habla oral real.

Por otra parte, la oralidad ficticia es, en tanto producto creado o artificio, un objeto de representación artística y, por tanto, una imagen estética elaborada desde ciertas valoraciones y conceptos acerca de la comunicación, de la lengua

y de sus hablantes. En ese sentido, hay siempre en la obra una alusión metalingüística –explícita o no– que aporta al conocimiento de los usos del lenguaje en la sociedad.

Finalmente, hay que reafirmar que la puesta en escena y objetivación del

habla local que realiza esta novela es una estrategia de resignificación y representación cuyo producto es un texto de/sobre la ciudad y que entabla relación con otros textos para leer y cuestionar el espacio urbano en la búsqueda de respuestas a “una incógnita que la ciudad nos ofrece” (C.E: 19).

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, Alexandra (2000). *Poética del habla cotidiana*. Mérida, Venezuela. ULA.
- ÁLVAREZ, Alexandra (2005). *Textos sociolingüísticos*. Mérida, Venezuela: ULA.
- ÁLVAREZ, Alexandra (2008). *Poética del habla cotidiana 2ª ed.* Mérida, Venezuela: ULA.
- AUSTIN, John Langshaw (1955). *Cómo hacer cosas con palabras*. Consultado el 5 de octubre de 2015 desde www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- BAJTIN, Mijaíl (1991). El hombre hablante en la novela. *Teoría y estética de la novela*. Capítulo IV. Madrid: Taurus.
- BARRERA LINARES, Luis (2000). *Discurso y literatura. Introducción a la narratología*. Caracas: UCV.
- BRAVO, Víctor (2005). Novela de una sociedad humorística. Quero Arévalo Milton (2005). *Corrector de estilo*. Caracas: Norma.
- BRIZ, Antonio (1998). *El español coloquial: Situación y uso*. Madrid: ArcoLibros
- BRIZ, Antonio (2001). *El español coloquial en la conversación*. Barcelona, España: Ariel
- CHATMAN, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- CHUMACEIRO ARREAZA, Irma (2005). *Estudio lingüístico del texto literario. Análisis de cinco relatos venezolanos*. Caracas: UCV.
- CÓRTEZ RODRÍGUEZ, Luis y Antonio-M. BAÑÓN HERNÁNDEZ (1997). *Comentario lingüístico de textos orales. I. Teoría y práctica (La tertulia)*. Madrid: ArcoLibros.
- DOMÍNGUEZ MUJICA, Carmen Luisa (2005). *Sintaxis de la lengua oral*. Mérida, Venezuela: ULA.

- DUCROT, O. y TODOROV, T. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- GAGGIOTTI, Hugo (s.f.). Ciudad, Texto y Discurso. Una reflexión en torno al discurso urbano. *Scripta Vera. Edición Electrónica de Trabajos Publicados*. Universidad de Barcelona. Consultado el 10 de octubre de 2015 desde <http://www.ub.es/geocrit/menu.htm>.
- HALLIDAY, M.A.K. (1994). *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- QUERO Arévalo, Milton (2005). *Corrector de estilo*. Caracas: Grupo Editorial Norma. Colección La otra orilla. 184 pp.
- ROMERO Ana María (2004). La literatura zuliana en el marco de la cultura caribe hispana. En *La casa de Asterión. Revista trimestral de Estudios literarios*. N° 18. Barranquilla: Universidad del Atlántico. Consultado el 10 de octubre de 2015 desde <http://casadeasterion.homestead.com/v5n18zulia.htm>
- SEDANO, Mercedes (2011). *Manual de gramática de español, con especial referencia al español de Venezuela*. Caracas: UCV.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA

Nº72 Enero-Junio 2016

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en junio de 2016, por el **Fondo Editorial Serbiluz,**
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve