

ADMINISTRACIÓN NACIONAL DE EDUCACIÓN PÚBLICA
CONSEJO DE FORMACIÓN EN EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO NACIONAL DE ESPAÑOL

ESPAÑOL AL SUR

Segunda edición revisada y aumentada

GERARDO CÁNEPA ÁLVAREZ
MARÍA JOSÉ GONZÁLEZ
CRISTINA PIPPOLO

(Compiladores)

Español al Sur (Segunda edición revisada y aumentada)

Compiladores: Gerardo Cánepa Álvarez. María José González. Cristina Pippolo.

Publicación arbitrada.

Publicación del Departamento Nacional de Español. Incluye las secciones *Ciencias del lenguaje y gramática general*, *Enseñanza de la lengua*, *Estudios literarios y análisis del discurso* y *Estudios diacrónicos*.

Edición del Consejo de Formación en Educación.

494 páginas; 19 x 28 cms

ISBN 978-9974-8184-4-6

Lingüística y lenguas. Enseñanza/ Análisis literario/ Español. Gramática. Filología.

CDD 410

Publicación sujeta a arbitraje anónimo.

© Consejo de Formación en Educación, 2011

© Consejo de Formación en Educación, 2012

Departamento Nacional de Español

pro.grammar10@gmail.com

Primera edición 2011

Segunda edición revisada y aumentada, 2012

EL SAINETE «EL VALIENTE FANFARRÓN Y CRIOLLO SOCARRÓN»: GRAFEMÁTICA HISTÓRICA DEL ESPAÑOL DEL SIGLO XIX

María Claudia LÓPEZ FERNÁNDEZ
Administración Nacional de Educación Pública. Uruguay

1. Introducción

En esta ocasión se presentarán algunos resultados de un trabajo de investigación¹ sobre las características lingüísticas del español del Río de la Plata en el siglo XIX a través de la obra teatral: «El valiente fanfarrón y criollo socarrón», sainete de principios de ese siglo. Mediante el análisis lingüístico del mismo se accedió a la representación de la oralidad rural y urbana de ese momento histórico considerando siempre el hecho de que todas las marcas lingüísticas que se encuentran en el corpus son manifestaciones de las representaciones que un determinado escritor ha construido «artificialmente».

Se identificaron algunos rasgos gráficos estableciendo el grupo social usuario del mismo, haciendo especial hincapié en la valoración social que se puede percibir del fenómeno. Es decir que se mostrará cómo se aislaron algunas de las características lingüísticas a nivel gráfico de los hablantes de dos medios sociales diferentes: el rural y el urbano, a partir de las percepciones de un testigo presencial del fenómeno: el autor del sainete.

En primer lugar se presentará el corpus y se describirá la metodología utilizada para el manejo del mismo presentando algunos hechos relevantes en lo que hace al establecimiento de la autoría del texto y a la posible delimitación histórica que permita situar al sainete en una determinada fecha.

En segundo lugar se identificarán personajes, se discutirá la autoría, la existencia de un posible copista y, se presentarán las particularidades sociales y lingüísticas de los personajes percibidas a través de marcas gráficas y ortográficas.

Finalmente, se presentará el análisis lingüístico a nivel gráfico hecho a partir del corpus en cuestión, con la intención de describir el comportamiento ortográfico vigente en el Uruguay de las primeras décadas del siglo XIX en relación a las normas establecidas para la época. Para lo cual se seleccionará aquellos rasgos que, desde el mencionado nivel de análisis, son utilizados por el autor para marcar diferencias entre los hablantes de los distintos grupos, así como aquellos otros utilizados por el propio autor cuya presencia se percibe a través de las didascalias y de los comentarios sobre la escenografía agregados al margen. Estos rasgos unidos a la figura del autor estarán mostrando el acercamiento o alejamiento del mismo a la norma establecida.

Previamente a la presentación del trabajo cabe señalar que fueron tomados los trabajos realizados por Eleuterio Tiscornia (1930) en su obra «La lengua de Martín Fierro», por Beatriz Fontanella de Weinberg (1992) en «El español de

América» y por Elizaincín, Malcuori y Bertolotti (1997) en «El español de la Banda Oriental del siglo XVIII» a fin de ir estableciendo la comprobación o no de la aparición del fenómeno en estudios anteriores.

2. Algunas precisiones sobre el tratamiento del corpus

Siempre que se emprenden estudios de lingüística histórica se debe tomar distancia con el corpus desde una posición que permita analizar y describir todos aquellos fenómenos que son indicadores claros de los usos orales de una época, y de un hablante situado social y culturalmente en esa época.

Se debe ser consciente de que el corpus muestra un momento en un proceso de cambio lingüístico, de la lengua vista como en constante transformación, transformación que será muchas veces casi imperceptible.

No podemos desconocer al momento de analizar un cambio para una sincronía determinada que en esa variación sincrónica está presente la historia: «de manera que los estudios dialectológicos y sociolingüísticos pueden extraer de la variedad misma inferencias acerca del modo como funcionan, se constituyen y se modifican las tradiciones lingüísticas» (Gimeno Menéndez 1995:21).

Estas consideraciones determinaron el comportamiento metodológico y el modo en que se manejó el corpus durante la investigación.

Se transcribió el documento formado por un único manuscrito, del cual se buscó inferir a partir de los fenómenos registrados en la escritura rasgos gráficos que eran manifestación de oralidad propia de la época -comienzos del siglo XIX-, así como aquellas manifestaciones del habla particular del habitante del medio rural en dicha época y sus diferencias con los hablantes del medio urbano.

Es decir que en principio, el interés fundamental fue reconstruir algunos rasgos de la oralidad del español utilizando una única pieza documental escrita a poco más de cien años de implantarse oficialmente el español de principios del siglo XIX.

Esta tarea presentó algunas dificultades de frecuente aparición en un trabajo de lingüística histórica a partir de textos escritos como lo afirman Elizaincín, Malcuori y Coll (1998:76) al señalar que:

«La tarea no es del todo fácil ya que si bien la lengua escrita de épocas pasadas puede testimoniar -directa o indirectamente- su materialidad fónica, la mayor o menor certeza que podamos obtener de nuestros datos depende en gran medida del estado en que se encuentre el rasgo en cuestión desde el punto de vista de su evolución histórica».

Es decir que no se manifiesta del mismo modo un rasgo que no presenta variación que otro que esté en pleno proceso de cambio.

Si bien se orientó el trabajo de búsqueda a partir de los antecedentes teóricos consultados a los cuales se refirió con anterioridad y de cuyas autorías son responsables Tiscornia, Fontanella y Elizaincín, Malcuori y Bertolotti, buscando

encontrar en el corpus fenómenos gráficos, fonológicos, morfosintácticos y lexicales similares a los analizados por estos autores, en esta ocasión el análisis estará centrado en los rasgos gráficos con un especial énfasis en los rasgos ortográficos.

En este sentido hay otro aspecto que fue considerado como sustancial y es el grado de normalización alcanzado por la escritura de la época en cuestión. Es decir que si quien escribe tienen un alto grado de contacto con la lectura y la escritura esto de alguna manera se traducirá en la escritura.

Es posible determinar el nivel cultural del autor a partir de la textura textual. En este sentido Coll y Malcuori (1994:44) señalan:

«El nivel cultural del autor del documento, juzgado a través de su mayor o menor familiaridad con la lengua escrita, cosa que puede percibirse en la textura del documento, en la forma de segmentación de las palabras o incluso en la caligrafía».

En el caso del documento analizado, el autor del sainete es una persona culta para su época lo que quedará al descubierto a partir del presente análisis. Es desde su nivel de alfabetización que puede representar el habla de distintos hablantes e incluso de hablantes pertenecientes a un medio diferente al suyo como lo es el rural utilizado por personas que eran en su gran mayoría analfabetas y casi analfabetas.

2.1 Descripción de las fuentes documentales: autor y personajes

El documento es un sainete titulado: «El valiente fanfarrón y criollo socarrón» como se pudo corroborar en la carátula del mismo. Estamos en presencia de una pieza documental que contiene una obra teatral escrita en versos.

El manuscrito proviene del Archivo del Museo Histórico Nacional de Montevideo, Tomo 480 de manuscritos y es posible situarlo históricamente en los albores del siglo XIX.

Se pudo comprobar que el documento original, efectivamente se encuentra en la Biblioteca del Museo Casa de Lavalleja, allí aparece en el Tomo 480 de manuscritos que contiene documentos de los Sres. José Magín Rius y Antonio Rius, donados por el Sr. Mario Rius. En el índice de manuscritos se recoge: «Archivos de los Sres. Magín Rius y Antonio Rius ‘El valiente fanfarrón y criollo socarrón’ sainete original de Antonio Rius Blanco. T IX»

Está compuesto por una única pieza documental, con un total de treinta y dos folios, que al momento de realizar la actual investigación no había sido transcrita paleográficamente².

Su orden y estructura fueron respetadas en la transliteración, esto determinó que luego de realizada la transcripción se obtuvieron también 32 folios. La carátula aparece foliada en el manuscrito original con el número uno.

Esa representación escrita es realizada por un escritor hablante de otra variedad del español y que sin dudas tenía un mayor nivel de alfabetización que alguno de los hablantes que representa. Esto determinará que el autor interprete desde

su propia lengua la realidad en la cual se encuentra inmerso ahora, y esta percepción tendrá algunas limitantes a las cuales refiere Rona (1962:117) cuando señala que:

«... el escritor gauchesco no puede liberarse de su propio sistema fonológico y, por lo tanto, sólo siente la diferencia en aquellos aspectos que en su propio lenguaje también tienen valor fonológico o bien lo tienen en el español académico».

Si bien, no se puede afirmar que el documento sobre el cual estamos trabajando pertenezca a la literatura gauchesca, sí a sus albores, tampoco cabe la afirmación de que se utilizan en exclusividad recursos lingüísticos fonológicos dado que en el corpus aparecen también rasgos fónicos, lo afirmado por Rona (op. cit.) nos enfrenta al hecho de que es importante determinar quién es el autor de la obra, ese conocimiento nos habilitaría un acercamiento distinto al corpus. Poder acercarnos a la cuestión de la autoría arrojaría mucha luz sobre los aspectos lingüísticos presentes en el sainete, nos proporcionaría herramientas para el análisis que de otro modo no tendríamos.

En cuanto a la autoría hay versiones encontradas, por un lado Fontana (2006:20) reseñando la obra de Beatriz Seibel «Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad», afirma que varios de estos sainetes gauchescos son anónimos.

Según Beatriz Seibel apud Fontana, este sainete es una obra de autor anónimo con una estrecha vinculación con otras dos obras con las cuales tiene en común la condición de ser sainetes gauchescos. Al respecto Fontana (2006:20) señala (los destacados en negrita son del autor):

«Los tres siguientes pertenecen a los denominados sainetes gauchescos y son de autor anónimo: El valiente fanfarrón y criollo socarrón o El gaucho 1ra. parte; Las bodas de Chivico y Pancha o El gaucho 2da. parte y El amor de la estanciera».

Asimismo, según lo señala Fontana (2006:16), Beatriz Seibel tiene numerosas publicaciones en las cuales reitera su opinión sobre la autoría de los mencionados sainetes:

«El valiente fanfarrón y criollo socarrón, también conocido como El criollo socarrón o El gaucho, encontrado por Jacobo de Diego en Montevideo en 1979, resulta ser la 1ª parte de Las bodas de Chivico y Pancha, a veces anunciado como la 2ª parte de El gaucho y publicado por Bosch en 1910, con el comentario ‘popularísimo en 1826’, aunque su estreno es anterior y se repone en muchas oportunidades. En el caso de estos sainetes se encontraron los textos pero no los autores y el hallazgo de una 1ª y una 2ª parte muestra su éxito de público».

Por su parte, Teodoro Klein (1984:67) adhiere a la opinión de Jacobo de Diego (s/d) quien atribuye la autoría de la obra al catalán Rius reconocido como dramaturgo en su patria y que vivió en Montevideo en los comienzos del siglo XIX. Jacobo de Diego sustenta su opinión en el hecho de que entre los papeles del dramaturgo se encontró una copia de la obra.

En síntesis podemos afirmar que el manuscrito no tiene autoría claramente determinada, para algunos estudiosos de la literatura es de autor anónimo, para otros la obra pertenece a un dramaturgo, Antonio Rius, que vivió en Montevideo en la fecha en que los sainetes del gaucho fueron representados en los teatros locales.

Unido al tema de la autoría del sainete se encuentra el tema de la existencia o no de un copista, dado que al transliterar se visualizan marcas que permiten pensar que el mismo es una copia del manuscrito original.

La inversión de letras sin sentido lingüístico, la sustitución de una letra por otra, algunos agregados fuera del texto por omisión al escribir, son pistas claras de la existencia de un escribiente no autor del texto. A continuación se transcribirán alguna de las marcas que atestiguan la existencia de un copista.

Aparecen agregados fuera del texto por omisión en *fol.6r: 1.28 del manuscrito:

- (1) que un guen guanton le soplase,
al Dotor, y que á el y ^á^ uste

Se registra inversión de letras en palabras en *fol.2v: 1.29:

- (2) Lao sea Dios por Loa sea Dios.

También aparece una tachadura ilegible que demuestra que el copista se equivocó al copiar teniendo que tachar el error para agregar luego el texto correctamente escrito. Este fenómeno se registra en el siguiente ejemplo:

- (3) *fol.2v: 1.8: no eí vísito Chínas mas sansas, fandango {TACH} mas miserable!

Está presente el copista en las sustituciones de una grafía por otra: /x/ por /r/:

- (4) (a) *fol.4v: 1.17 Otr;
(b) *fol. 5v:1.8 Or!, por Ox!

Esta expresión es usada en el manuscrito como interjección y es una pista fuerte de la existencia de un copista, quien evidentemente, al no conocer la interjección, la copió sin sentido y en forma incorrecta.

Nos permite realizar esta afirmación sobre la expresión ¡Otr!, el hecho de que la misma no se registra en los diccionarios y gramáticas desde el año 1773 a la actualidad (NTLLE, RAE). En cambio en este repertorio de lexicones, sí aparece la interjección: Ox.

En el diccionario del 1737 aparece la expresión ox definida como: «Voz que fe ufa para afpantar las gallinas ù otras aves ò animales. Covarr. Dice que fe tomó del latino Exi, y que de alli fe dixo Ox» (RAE 2010: consulta [17/11/2010]).

Esta definición se reitera casi sin variaciones hasta 1956 año en el que hay un cambio en lo referido a la etimología de la palabra: « (Del ár. hisp. ušš).1. interj. U. para espantar la caza y las aves domésticas» (RAE 2010: consulta [17/11/2010]).

Todas las confusiones pueden explicarse por la dificultad que implicaba para el escribiente transcribir respetando las marcas lingüísticas del autor, lo que

confirmaría que el manuscrito que hoy llega a nuestras manos es una copia de un documento original.

Esto se ve de alguna manera corroborado con las apreciaciones de Teodoro Klein (1984:67) al afirmar que:

«Por nuestra parte hemos hallado el documento hasta ahora más antiguo que certifica una representación de sainete criollo. En febrero de 1815, el Cabildo montevideano abona al escribiente Miguel Cossio la copia de ‘el sainete del gaucho’ nombre con que se conocía a Chivico, personaje del sainete, esto determina la existencia de una libreto anterior, transcrito posteriormente».

Afirmación que nos permite pensar que al escribiente Miguel Cossio se le pagó por copiar una o ambas obras.

En cuanto al tema de los personajes, en *El valiente fanfarrón y criollo socarrón*, aparecen una pareja de criollos viejos entre los cuales hay continuos enfrentamientos manifiestos en insultos con un marcado dominio del hombre sobre la mujer. Aparecen también la pareja de jóvenes enamorados que ven interferido su romance por la presencia de dos personajes. Uno de ellos, es el Sacristán rival de Chivico que utiliza en sus expresiones un latín macarrónico, el otro es el valentón García, que intenta enamorar a Pancha, la joven bella del pago.

Es posible comparar para analizar la aparición reiterada de distintos personajes en los sainetes gauchescos.

Una de las cuestiones que debe analizarse es lo que Diago (1997: 196) llama «la cuestión de los nombres». Hay algunas coincidencias en la selección de nombres que realiza el autor o los autores anónimos para nominar a los personajes, en la selección de los apelativos muestran una especial preferencia por aquellos en los cuales aparece el sonido africado palatal sordo ch. En el sainete en cuestión aparecen Pancha, Juancho, Chivico, Chingolo, en *El amor de la estanciera* y *Las bodas de Chivico y Pancha* aparecen: Perucho, Chano, Lucho, Chepa. Son apodos muy expresivos que evidentemente buscan lograr un efecto especial en el público. Diago (1997:197) señala como curioso:

«...el hecho de que en *El amor de la estanciera* la madre se llama Pancha y la joven pareja Juancho y Chepa, mientras que en *El valiente fanfarrón...* y en su continuación *Las bodas...*, los viejos se denominan Juancho y Chepa y la joven casadera recibe el nombre de Pancha. ¿Casualidad? ¿Homenaje? ¿Simple proyección de un ciclo vital?»

Según Diago (op.cit.) esta aparición de nombres familiares refuerza la idea de que *El amor de la estanciera* es la obra primaria, constituye la primera muestra del sainete primitivo y una de las razones para poder afirmarlo es la reiteración de personajes, situaciones y diálogos, es por lo tanto el antecedente del sainete que nos ocupa.

Mirza a su vez (1998:192) establece que en *El valiente socarrón y criollo fanfarrón* existe una cierta continuidad con otra de las obras con la que conforma una

serie: Las bodas de Chivico y Pancha, las dos son conocidos como «el sainete del gaucho» en su primera y segunda parte.

Determinar la autoría, establecer la presencia de un copista, identificar a los personajes, relacionar la obra con otras de la época por sus argumentos y su estructura literaria, facilitó el análisis lingüístico que a continuación se presenta.

2.2 *Análisis lingüístico: nivel gráfico*

Un análisis lingüístico como el que se busca realizar en el presente trabajo hizo necesario profundizar en el marco histórico que dio sustento a la obra literaria.

La obra se sitúa en el período identificado como fundacional en lo que hace a lo político-social y también a lo teatral. Lapso que puede delimitarse entre la fundación de Montevideo y los primeros años del siglo XIX.

Es sin lugar a dudas, un período fundacional también desde el punto de vista lingüístico de acuerdo a lo expresado por Malcuori (1998:169) quien señala que: «con la expresión ‘período fundacional’ se alude al período inicial de formación lingüística, el lapso fundamental en que llegan, se establecen y comienzan sus primeros contactos los pobladores».

En un análisis gráfico debemos confrontar la escritura del documento con la grafía que imperaba en la época porque de otro modo corremos el riesgo de tomar como errores algunos fenómenos gráficos que no lo eran de acuerdo con las convenciones escriturarias de la época.

Teniendo en cuenta esta regla fundamental de la lingüística histórica en relación con la grafemática analizamos a continuación aquellos rasgos más destacables del documento en el referido nivel de análisis.

2.2.1 *Caligrafía*

La caligrafía del documento es bastante clara, no ofreció grandes dificultades al transcribir. Se aprecian algunos usos particulares como el exceso de adornos en las mayúsculas registrándose una marca que acompaña el trazo de las mismas generalmente unida a los grafemas <A>, <M>, <N> y <Ñ>:

- (5) (a)*fol.3v: l25-26 Juancho----~No se-noje amigo viejo
(b) Chívico----~Ño Juancho uste no sabe.

Otro aspecto destacable del manuscrito es el uso de acento gráfico como marca del punto del grafema /i/ como se aprecia en los ejemplos que a continuación se transcriben:

- (6) (a) fol. 7r: 1.17 ~No hay cuidado mí Dotor
(b) fol. 2r: 1.17 Mí padre la bendición?

Llama la atención en el corpus la escritura de los pronombres unidos o separados a las palabras cuando las convenciones normativas no lo estipulan, algunos ejemplos de ello son:

(7) fol.12r: 1.12 selevanta por se levanta, y en el mismo folio vuelve a aparecer pero con la construcción normativa de la época:

(8) 1.19 se levanta

Otros ejemplos de vacilaciones en la escritura son:

(9) (a) *fol.5v: 1.1 á sulado por a su lado;

(b) *fol.7v: 1.4 quelenfade por que le enfade;

(c) fol.10 r: 1.12 quemenoje por que me enoje;

(d) fol11v: 1.22 tehaga por te haga.

2.2.2 *Uso del guión*

En cuanto al uso de guión para marcar la unión entre palabras se pudo establecer que si bien no se presenta una regla clara que permita determinar cuál fue la intención del autor aparece cierta sistematicidad y algún uso recurrente. Es usado en palabras compuestas, cuando hay caída de d inicial, cuando hay caída de vocales y entre vocales concurrentes.

Entre palabras compuestas:

(10) fol7r: 1.3 á punta–piés solamente

Cuando hay caída de <d>:

(11) (a)*fol4v: 1.12-13 me ha–e quitar que me case por ha de quitar

(b) ya le he–ícho muchas veces por ya le he dicho.

Cuando hay caída de vocales:

(12) fol.10r: 1.3 querá ímposible –rrar tiro por imposible errar tiro.

Lo usa entre vocales concurrentes dando la idea de alargamiento.

(13) *fol8v: 1.27 que se revuelque–en el suelo.

Desde el punto de vista gráfico se registran, como ya lo señaláramos con anterioridad, el uso de estructuras propias del género teatral, infrecuentes en el corpus para el español de Uruguay. Hay un particular y frecuente uso de las didascalias en las cuales percibimos la figura del autor a través de indicaciones sobre el desarrollo de la acción.

2.2.3 *Ortografía*

Como ya fue dicho, al momento de analizar la ortografía del corpus se debe tener en cuenta que no podemos juzgarla desde nuestro sistema ortográfico dado que las reglas ortográficas varían.

Al llevar adelante al análisis ortográfico se tomó como referencia el análisis realizado por Tiscornia (1930:4-90), teniendo en cuenta además el empleo por parte

del autor de algunas grafías que se alejaban de las normas establecidas por la Real Academia.

También se tuvo en cuenta lo señalado por Ramírez Luengo (2004:313) quien refiere a lo indicado por Lapesa (1985) en el sentido de que para 1815 queda ya fijada (con ciertas excepciones en la acentuación) la ortografía hoy vigente, afirmando también que la aceptación de las normas es un proceso lento que tendrá diferentes ritmos dependiendo de la región hispano-hablante a lo largo del siglo XIX.

En el Uruguay de esta época se perciben distintas tendencias ortográficas según el nivel de conocimiento del hablante de la lengua escrita.

En el corpus analizado se puede destacar que por un lado el autor se manifiesta como una persona que posee un sistema ortográfico coincidente con el de alguien que haya sido alfabetizado luego del 1750 y por otro, usa marcas ortográficas creadas por él, para referir a fenómenos dialectales que identifican a sus personajes.

Dentro de los fenómenos ortográficos destacables en el corpus encontramos los que a continuación se detallan:

a) Utilización de un mismo grafema para distintos fonemas, la grafía <x>se utiliza para /χ/, para /s/ y para /ks/:

- (14) (a) fol.2r: 1.11 Sale debaxo del poncho con botas y espuelas
- (b) *fol.2v: 1.25 mate chirle me encaxaste.
- (c) fol.4r: 1.30 que han é exar manosearse
- (d) fol.5r:1.19 Dexalos no mas que vengan
- (e) *fol.7v: 1.29 lo están expiando y luegoito
- (f)*fol.14r: 1.5: Señor Juancho extraño mucho.

En los cuatro primeros ejemplos se registra el uso del grafema <x> para representar la velar fricativa sorda. Este fenómeno es un claro indicador del nivel socio-cultural del autor que según lo afirmado por Ramírez Luengo (2004:314) es coincidente con la tendencia de la clase alta a mantener frecuentemente este uso tradicional.

En este sentido Ramírez Luengo (2004:314) señala:

«... las diferencias culturales se descubren en el empleo o no de grafías procedentes de la tradición ortográfica española [...], la clase alta mantiene empleos más tradicionales: en ambos grupos, por ejemplo, se registra el grafema <x> para la representación de la velar fricativa sorda, si bien en los estratos superiores tal empleo es mucho más abundante [...] que en la clase baja».

En el corpus el autor utiliza estas formas tanto cuando pretende representar el habla dialectal rural como el urbano. También lo hace cuando quien se manifiesta es su propia voz dando indicaciones sobre el desarrollo de la obra.

- b) Utilización de distintos grafemas para un mismo fonema.

(30) <c> /<qu>

Este es un rasgo que manifiesta diferentes niveles de familiaridad con la tradición escrita. El empleo de <qu> con vocal no palatal, es un empleo tradicional de origen cultista y latinizante a fines de siglo XVIII y principios del XIX.

Algunos ejemplos presentes en el corpus:

- (15) (a) *fol.4v: l.28 quando;
 (b) *fol12v:l.3 cuando
 (c) fol.5r: l.15 quajaa;
 (d) fol.7v: l 16 qualquier;
 (e)*fol.8v: l. 6 quchillos;
 (f) fol.14r:l.21 cuchillos
 (g) fol.10r: l.18 quartos

La alternancia en el uso de ambos grafemas es una muestra evidente del momento histórico lingüístico en que fue producido el texto. Este uso alternado nos muestra que estamos en presencia de los comienzos de un cambio que provoca en el autor algunas dudas al momento de escribir. Ello es coincidente con lo señalado por Penny (1993:93): « La grafía <cu> data del Siglo XIX».

(31) Confusión /<v>

En cuanto a esta confusión Tiscornia (1930:38) afirma: «Las pronunciaciones ‘bazo’, ‘vaso’; ‘tubo’, ‘tuvo’ son una sola cosa en el gauchesco. La labiodental v es desconocida; la bilabial es el único sonido criollo: oclusivas b, inicial o tras nasal; fricativa b en los demás casos», fenómeno que ocurre en la gauchesca y en general en el español de la época.

Esto coincide con lo afirmado por Lapesa (1981:564) quien señala que si bien las labiales /b/ y /v/ eran distintas en algunos de los primeros pobladores americanos al momento de la conquista y posterior colonización, la oposición se pierde tempranamente sufriendo muy pronto —siglo XVI— una unificación en la pronunciación.

En el corpus aparecen muy pocas confusiones /v/ -/b/, siendo una clara muestra del alto nivel de alfabetización con un buen conocimiento de las reglas ortográficas del momento. Algunas de las pocas confusiones presentes son:

- (16) (a) *fol. 15 r: l.2: Aquel abestruz
 (b) fol. 2r: l.2 Baca por asientos
 (c) *fol. 8 v: l.14 voliendo Potros,
 (d) *fol. 8v: l.18 saque las volas

c) En cuanto al empleo de <y> en diptongos decrecientes.

Elizaincín, Malcuori y Bertolotti, (1997: 24) afirman que las especificaciones normativas de la RAE en cuanto a los usos de los grafemas <y> e <i> fueron desde un principio complejas y cambiantes, estableciendo normas

variables desde 1726 hasta 1754 momento en que se producen una serie de cambios, muchos de los cuales permanecerán en la actual ortografía del español, tales como el uso de la <y> en la conjunción, en los sonidos consonánticos y diptongos decrecientes, suprimiéndose en los helenismos y en el diptongo u que se vuelve a escribir con <i>.

En el corpus se registra:

- (17) (a) *fol.11v: 1. 8 ayres;
- (b) fol.9r: 1.25 baylon;
- (c) *fol.13v: 1.15 estoy, 1.15 hay, 1.25 hoy, 1.26 muy, es decir que nuevamente el autor respeta las normas ortográficas de la época.

En cuanto al uso de tilde se presentan algunas particularidades tales como la utilización en formas imperativas:

- (18) (a) *fol.3v: 1.8 levantate y alcanzále;
- (b) fol.10r: 1.24 mirá que sa puesto el sol;
- (c) *fol.10v: 1.7 revolcáte, aya voy yo.

También aparece en algunos monosílabos:

- (19) (a) *fol.6r: 1.5 dá;
- (b) fol.11r: 1.3 yá.

En cuanto al uso de las mayúsculas se registra una cierta sistematización dado que el autor las usa siempre que aparece un nombre propio, registrándose una única excepción:

- (20) *fol.6r: 1.6 vaya pancha de mí vída.

Las utiliza también en principio de parlamento, y para marcar algunos nombres genéricos como:

- (21) (a) *fol.6r: 1.1 llamamos Clerigos y Frayles;
- (b) fol.7r: 1.7 que los Juanchos y Chivicos.

Asimismo aparecen en formas de tratamiento aunque con menos sistematicidad:

- (22) fol.7r: 1.17 No hay cuidado mí Dotor.

Aparecen algunos usos incorrectos de mayúscula en medio de la oración en palabras que no la deberían llevar pero que tienen la particularidad de ser todos nombres de lugar que necesitan, en el marco temático de la obra, ser destacados, por ser el hábitat propio del poblador del medio rural:

- (23) (a) * fol. 8r: 1.9 en su Casa ño Juancho;
- (b) *fol.8r: 1.10 yo del Pago heide ausentarme;
- (c) *fol.8v: 1.10 al Pueblo se lo yevo.

En cuanto al uso de los signos de puntuación Perona (1992 s/d) señala que:

«Un hecho especialmente importante, por su influencia en el desarrollo de la

puntuación a partir de la segunda mitad del siglo XVI aproximadamente, es el siguiente: en primer lugar, la coexistencia de signos, como hemos visto, con el mismo valor (raya inclinada, punto, dos puntos y coma) durante el siglo XV y parte del XVI. Con el tiempo se va a tender a dar solución a tal estado de cosas, solución que consistirá en especializar los signos, y de ahí el fenómeno de la estandarización (distinción de los valores de coma, punto y dos puntos y desaparición de raya inclinada para el valor de coma, uso moderno del punto y coma, etc.). En segundo lugar, se observa el carácter polivalente de algunos signos, sobre todo la coma y los dos puntos, [...]».

En el corpus hay algunas particularidades que pueden destacarse en cuanto al uso de los dos puntos (:) el autor usa el recurso muchas veces para introducir el parlamento de los distintos personajes:

- (24) fol.12v: l.12-15 dice Jusepa: Con está escoba en los lomos
le heide dar como magarre?
yo heide hacer atrevido
rrimese por su madre.

En ocasiones lo usa para introducir una explicación del enunciado anterior:

- (25) *fol.13v: l.13-14 Salen Chívico y Juancho:
este con un lazo enrollado en la mano.

En cuanto al uso de signos de admiración e interrogación vemos que en el caso de los de interrogación utiliza sólo los de cierre y en el caso de los de admiración usa de apertura y cierre lo que se aprecia en los ejemplos transcritos a continuación:

- (26) *fol.15r: l.3-5 Aquel abestruz se escapa
pero ¡quando había derrarle!
¡Ay que las piernas me han roto!

Los paréntesis no aparecen con demasiada frecuencia pero cuando esto ocurre es con el propósito de encerrar aclaraciones que se intercalan en un enunciado.

Ellos son definidos según el DRAE (1999:50) como: «signos que encierran elementos incidentales o aclaratorios intercalados en un enunciado».

Según Perona (1992 s/d) el uso del paréntesis con la función que actualmente tiene se generaliza tempranamente en relación a otros signos de puntuación. En el corpus hay algunas ocurrencias tales como:

- (27) *fol. 7v: l.3-6 Ahora ño Juancho, quíero
(y perdone quelenfade)
muchas cosas que uste ínora
que hay en su casa avisarle.

Esta primera aproximación a los usos gráficos y su relación con las normas ortográficas pone en evidencia la relación que el autor, perteneciente a la clase culta alfabetizada, mantiene con la escritura. Eso se refleja en el mantenimiento de ciertas grafías en sus usos más tradicionales como sucede con el uso de <x> y de <qu>.

también en el respeto de las normas ortográficas con muy pocas confusiones, y además en el manejo intencional de las marcas gráficas para indicar variaciones dialectales. Solo alguien que conoce las normas puede hacer un uso intencional de las mismas, de manera de variarlas cuando quiere representar el habla rural y de utilizar las formas previstas por la norma de la época cuando el personaje que quiere identificar posee un mayor nivel de alfabetización.

Es importante considerar a riesgo de ser reiterativo que en todo momento se tuvo presente al analizar los aspectos gráficos y ortográficos lo afirmado por Lapesa (1981:424): «En 1815 quedó fijada la ortografía hoy vigente. Las reformas posteriores han sido mínimas, limitadas a la acentuación y a casos particulares».

3. Conclusión

Este trabajo permitió indagar sobre algunos rasgos a nivel gráfico propios del español del Río de la Plata a comienzo del siglo XIX confirmando que el trabajo a partir de una obra literaria como la que conforma nuestro corpus permite profundizar en la lengua hablada en determinada sincronía.

Hay en la obra una marcada diferencia lingüística determinada por las distintas clases sociales y un intento del autor de diferenciar claramente lo popular de lo que no lo es, lo rural de lo urbano, a través de un manejo arbitrario de algunas de las normas ortográficas de la época. El autor busca marcar las diferencias entre los hablantes de acuerdo al nivel de acercamiento a la lengua escrita, cuanto más familiarizado con ella más cerca está de respetar las normas ortográficas y eso es percibido y representado por él.

Es así que aparece unido al hablante rural el uso particular del guión que indica sin lugar a dudas una forma de vocalización propia de los hablantes del medio rural y que no aparece en ningún momento en los personajes hablantes urbanos.

Hay también un uso frecuente de estructuras más arcaicas unidas al hablante del medio rural como el uso del grafema <x> para la representación de la velar fricativa sorda, tan tradicional y de origen cultista; o el empleo de <qu> con vocal no palatal.

La aproximación a los usos gráficos nos permitió descender algo el velo de ocultamiento que se extiende sobre el autor de la obra. El hecho de que emplee grafías procedentes de la tradición ortográfica española como las recién mencionadas <x> y <qu>, nos habla de un autor perteneciente a la clase culta de la época pues ambos usos resultaban totalmente desconocidos en las clases populares del Uruguay del siglo XIX.

Es decir que un análisis lingüístico del corpus a nivel gráfico, en particular de los usos ortográficos permite pensar que el autor del sainete es un hombre culto, que puede ser Antonio Rius como lo suponen algunos autores o de lo contrario otro habitante del Uruguay de la época, con un dominio tal de las normas ortográficas que era capaz de manejarlas saliéndose de ellas cuando así lo requería la obra literaria.

Notas

- (1) La monografía original titulada: «el español de principios del siglo xix a través del sainete ‘el valiente fanfarrón y criollo socarrón’» es el trabajo de aprobación del seminario ii: panorama lingüístico del uruguay en el siglo xix. a cargo de la docente virginia bertolotti de la licenciatura en lingüística. fluce. Udelar
- (2) Existen en fluce de udelar dos versiones que fueron consultadas con posterioridad y que permitieron comprobar la pertinencia de haber realizados la transcripción. the knowledge bank at osu https://kb.osu.edu/dspace/html/1811/36396/rius_antonio.html [consulta:5/10/2010].

Referencias bibliográficas

- BERTOLOTTI , Virginia, Magdalena COLL y Ana Clara POLAKOF (2010): «Normas de edición y transcripción de documentos», in Documentos para la historia del español en el Uruguay, Montevideo. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- COLL, Magdalena y Marisa MALCUORI (1994): «Algunas observaciones sobre la escritura del español de la Banda Oriental en el siglo XVIII», in Carlos Hipogrosso y Alma Pedretti (comps.): La escritura del español. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- DIAGO, Nel (1997): «Algunas hipótesis en torno a la génesis de ‘El amor de la estanciera’», in Osvaldo Pellettieri (editor): El teatro y su mundo. Estudio sobre teatro iberoamericano y argentino. Buenos Aires: Editorial Galerna. Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 189-201.
- ELIZAINCÍN, Adolfo, Marisa MALCUORI y Virginia BERTOLOTTI (1997): El español de la Banda Oriental del siglo XVIII. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- ELIZAINCÍN, Adolfo, Marisa MALCUORI y Magdalena COLL (1998): Grafemática Histórica: Seseo y Yeísmo en el Río de la Plata. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- FONTANA, Juan Carlos (2006): «Nueva colección, compilada por Beatriz Seibel», in Picadero N° 18. Buenos Aires: Editorial Inteatro, pp. 20-21
- FONTANELLA DE WEINBERG, Beatriz (1993): El español de América. Madrid: Editorial MAPFRE
- GIMENO MENÉNDEZ, Francisco (1995): Sociolingüística Histórica (siglos X-XII). Madrid: Visor.
- KLEIN, Teodoro (1984): El actor en el Río de la Plata de la colonia a la independencia Nacional. Buenos Aires: Ediciones de la Asociación Argentina de Actores.
- LAPESA, Rafael. (1981): Historia de la Lengua Española. Madrid: Editorial Gredos.
- MIRZA, Roger (1998): «Para una revisión de la historia del teatro uruguayo: desde los orígenes hasta 1900», in Achugar, Hugo y Moraña, Mabel (coord.): Uruguay: imaginarios culturales. Desde las huellas indígenas a la modernidad. Montevideo: Ed. Trilce, pp. 179-201.
- PENNY, Ralph (1993): Gramática histórica del español. Barcelona: Ed. Ariel.
- PERONA, José (1994): «Antonio de Nebrija lexicógrafo» in Actas del Congreso internacional de historiografía lingüística. Nebrija V Centenario. 1492-1992. Volumen III. L, R. Escaby, J. Hernández Terrés y J.Roldán (eds).Murcia: Universidad de Murcia, pp. 449-476.
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis (2004): «Variación diastrática en la historia del español: algunos ejemplos del Uruguay del siglo XIX», in Boletín de la Real Academia Española. Tomo LXXXIV. Cuaderno CCXC. Madrid: RAE, pp.307-330.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2010): Nueva gramática de la lengua española. Manual. Madrid: Espasa Calpe
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): Diccionario de la lengua española (2 VOLS.) Madrid: Espasa Calpe.
- RONA, José (1962): «La reproducción del lenguaje hablado en la literatura gauchesca» in Revista Iberoamericana de Literatura. Año IV. N° 4. Montevideo: Universidad de la República. pp. 107-119.
- TISCORNIA, Eleuterio (1930): La lengua de «Martín Fierro» Tomo II de Martín Fierro, comentado y anotado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.