

REPRESENTACIÓN DE LENGUAS INDÍGENAS EN LA NARRATIVA URUGUAYA DEL SIGLO XIX

REPRESENTATION OF INDIGENOUS LANGUAGES IN THE NINETEENTH CENTURY URUGUAYAN NARRATIVE

MARÍA CLAUDIA LÓPEZ FERNÁNDEZ
UDELAR- FHUCE. Montevideo- Uruguay
clalopez60@gmail.com

El objetivo que se persigue en esta investigación es el análisis de las representaciones lingüísticas de los personajes indígenas en obras ficcionales del siglo XIX, en particular en las novelas históricas de Acevedo Díaz.

El corpus, integrado por *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de gloria* (1893) y *Lanza y sable* (1914), ofrece un material que permite identificar y comprender algunas de las características del fenómeno de contacto entre el español y las lenguas indígenas a través de la caracterización de los personajes indígenas.

Metodológicamente se estableció una red de descriptores que permitieron sistematizar los mecanismos discursivos usados por Acevedo Díaz para representar el habla indígena.

La investigación develó que las estrategias discursivas usadas en la representación de la oralidad permitió categorizar distintos personajes: unos monolingües en lengua indígena que entienden el español pero no lo hablan; otros hablantes de ambas lenguas pero con distinto nivel de competencia en el español; algunos indígenas que son capaces de entender y hablar portugués además del español y del guaraní.

Palabras clave: lenguas indígenas, literatura, representaciones, estrategias discursivas

The aim of this study is to analyse the linguistic representations of native characters in 19th century fiction, especially in Acevedo Díaz's historical novels.

The corpus studied, which included *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de gloria* (1893) and *Lanza y sable* (1914), provides sufficient material to identify and understand some of the characteristics of the contact between Spanish and the native languages through the description of native characters.

A network of descriptors was devised to systematise the discursive mechanisms applied by Acevedo Díaz to represent native speech.

The study showed that the discursive strategies used to represent orality can be used to classify different types of characters: native language monolingual characters that understand Spanish but do not use it; other speakers of both languages but with varying degrees of command of Spanish; some natives that can understand and speak Portuguese as well as Spanish and Guaraní.

Keywords: native languages, literature, representations, discursive strategies.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se enmarca en la propuesta de investigación: “Lenguas indígenas en el Río de la Plata entre los siglos XVI y XIX” que se desarrolla en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, bajo la dirección de la Dra. Prof. Magdalena Coll. Se ha buscado identificar algunas de las voces indígenas presentes en la literatura uruguaya del siglo XIX a partir del análisis lingüístico de obras ficcionales de Acevedo Díaz, sin pretender con ello establecer generalizaciones pues para hacerlo se debería utilizar un *corpus* que extienda el ámbito de investigación más allá del texto literario o que incorpore obras de otros autores. Se intentó reconocer en las obras las situaciones lingüísticas particulares en las cuales el autor, a través de la introducción de voces de lenguas indígenas y de diálogos que representan los modos de hablar de los personajes indígenas, pone en evidencia su visión sobre una época específica y en especial sobre los hablantes de esa época. Las obras de Acevedo Díaz han sido objeto de estudios lingüísticos dentro de los cuales se destacan los de Coll (2013) y Rivero (2012). Coll (2013), en su trabajo *Representation of Charrúa Speech in 19th Century Uruguayan Literature*, realiza un estudio comparativo entre dos personajes indígenas; Tabaré, creado por Zorrilla de San Martín, y Cuaró, creado por Acevedo Díaz. En este trabajo analiza las representaciones lingüísticas en torno a cada uno de esos personajes y reflexiona sobre el manejo del léxico indígena que cada autor hace en su obra. Rivero (2012), por su parte, en “Palabras de origen africano y representaciones literarias de afrodescendientes en las novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz”, hace un estudio bastante similar al que aquí se presenta pero focalizado en el léxico de origen africano y en las representaciones de los personajes afrodescendientes.

En este trabajo, entonces, se busca analizar las representaciones lingüísticas de hablantes en obras ficcionales del siglo XIX.

Para ello, por un lado se presentará el marco teórico que justifica la utilización de la literatura como fuente para la Lingüística Histórica y que permitirá ahondar en las posibilidades de la oralidad ficcionalizada para realizar trabajos de análisis lingüísticos de hechos de lengua ocurridos en sincronías pasadas. Por otro lado se describirá el *corpus* justificando las razones de su selección, del tratamiento y delimitación dado al mismo, y la metodología utilizadas para su interpretación. Se situará histórica y literariamente cada obra, se identificará la edición con la que se trabajó, se describirá brevemente la historia narrada en cada una de ellas, se presentarán los personajes reales y ficcionales con especial énfasis en los personajes indígenas. Finalmente, se mostrarán los mecanismos discursivos usados por Acevedo Díaz para representar el habla indígena y los elementos paralingüísticos usados para construir imágenes visuales y auditivas.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. La literatura como fuente para la Lingüística Histórica

Es posible, a través de diferentes manifestaciones lingüísticas, llegar a conocer rasgos y usos particulares de la lengua hablada en distintas épocas. Es posible, además, develar a través de esos usos lingüísticos la compleja serie de relaciones intersubjetivas que en distintos momentos históricos y en distintas organizaciones sociales se suceden. Pero, ¿es posible conocer las cosas del mundo a través de textos literarios?, ¿es posible utilizar los textos literarios como materia para un estudio de Lingüística Histórica?, ¿estos textos cumplen,

realmente, con la necesaria condición de fidelidad y realismo que los habilite a ser utilizados como manifestaciones lingüísticas de un determinado hablante, situado en una determinada época?

Los textos literarios permitirán realizar un análisis desde la mirada de la Lingüística Histórica siempre que se tenga presente que son producciones lingüísticas enmarcadas espacial y temporalmente por el emisor primario que es el autor, quién es a su vez el hablante de una lengua particular, de una variedad dialectal históricamente situada. Es desde esa cosmovisión, muchas veces muy diferente a la que desea representar, que el autor busca crear a través de textos ficcionales, variedades dialectales propias de otro momento y de otro espacio.

Azevedo (2003:15) señala al respecto: “Não escapa ao estudo o fato de que a literatura, o texto literário, constitui entre outras coisas, uma forma de “representação” das linguagens que circulam na sociedade, diferenciando-se, portanto, dessas formas enquanto tal”.

El *corpus* que manejamos contiene *representação das linguagen* y es por ello que se tomará como portador de información sobre las formas orales de comunicación que circulaban comúnmente en el Uruguay del siglo XIX. Pero esto se hará sin perder de vista que al representar y simular un determinado dialecto el autor da testimonio de sus propias actitudes. Estas actitudes que probablemente sean construcciones colectivas, socialmente compartidas, evidencian las ideas circulantes sobre la organización social de esas comunidades de habla, y los modos de vinculación y comunicación preponderantes a la interna de esas comunidades.

Azevedo (2003:61) agrega que quién escribe obras literarias: “é capaz de simular un doma forasteiro, uma variante regional ou social, um idioleto, falas híbridas, ou inclusive abranger uma dimensão diacrónica”.

La literatura permite percibir la dimensión que toma la variación y la forma en que el autor traduce las variedades lingüísticas a través del lenguaje, pues se parte del supuesto de que uno de los objetivos de la literatura es captar los rasgos de los hablantes que habitaban en ese mundo real que se busca recrear en la ficción. A partir de estos rasgos de la realidad se dará vida a los personajes con el objetivo de que sean convincentes a los ojos del futuro lector. Esto exige que el autor identifique las particularidades de esas variedades y seleccione mecanismos discursivos y recursos literarios adecuados para mostrar esas características.

La literatura utiliza para ello recursos estilísticos que permiten capturar las modalidades de habla de los personajes y sus rasgos dialectales. Una de las formas de lograr este efecto es el uso de la lengua escrita con distintos grados de lejanía o de cercanía a la norma de una época determinada.

Quienes han realizado estudios de Lingüística Histórica a partir de textos literarios, Lope Blanch (1981, 1993) por ejemplo, ya destacaban el enorme valor de este *corpus* pero, también, alertaban sobre los cuidados y precauciones que se deben tomar frente la naturaleza del mismo. Caravedo (1999: 33) en este sentido expresa que: “la literatura forma por sí misma un inmenso *corpus* lingüístico aprovechable (y aprovechado en incontables y variados estudios) para la observación de la lengua [...]”. Esto es así, pero de acuerdo a lo que hemos desarrollado hasta aquí, es necesario tomar determinados recaudos metodológicos. Por ejemplo, no podemos olvidar que estos datos deberán analizarse en el marco de la complejidad del momento en el cual fueron producidos bajo la óptica del escritor, de su mirada como narrador, como historiador e intelectual del Uruguay del XIX, en este caso, y sobre todo como hablante y escucha de una variedad del español. Tampoco debemos olvidar su carácter de ficcional.

Las obras de Acevedo Díaz, con todas las salvedades antes expresadas, permiten analizar desde el marco teórico de la Lingüística Histórica la presencia de lenguas indígenas en la

narrativa uruguaya del siglo XIX, con especial énfasis en el guaraní y el quechua. En el *corpus* se reconoce a los personajes indígenas a través de los diálogos de ficción: algunos hacen uso del español hablado en el medio rural en el Uruguay de la época, otros son identificados como hablantes de español con incorporaciones de léxico indígena, en tanto otros solo se comunican por gritos, gruñidos, miradas, gestos.

2.2. Las comunidades de habla en la escritura ficcional: posibilidades y limitaciones

La oralidad es la principal manifestación del lenguaje y posee una riqueza simbólica incuestionable. Hay elementos del habla tales como el ritmo, la entonación, los gestos, que hacen a esa comunicación oral particularmente rica en contenidos que no son fáciles de representar a través de la escritura. Muchos de estos elementos de la oralidad permiten identificar si el hablante es hombre o mujer, joven o viejo, niño o adulto, habitante de una determinada región o perteneciente a un determinado grupo social.

En un diálogo de ficción existen una serie de señales gráficas bastante convencionalizadas que simbolizan la entonación y el ritmo; hay todo un esfuerzo de imaginación del escritor para llegar a describir estos elementos paratextuales que acompañan el habla. Para hacerlo utiliza unas veces marcas convencionales con un uso normativo tales como los puntos suspensivos, los signos de exclamación e interrogación, las comas; otras veces utiliza esas mismas marcas convencionales pero dándoles un uso que difiere del normativo y que es producto de su invención.

El lenguaje oral tiene particularidades gramaticales que se alejan y acercan a la norma según el estilo formal o informal de la comunicación, el nivel de instrucción del hablante y la variedad regional o social que se pretende adjudicar al personaje. En la literatura, en ese esfuerzo mimético, se utilizarán aquellos rasgos lingüísticos preponderantes para favorecer la representación. Para superar, en parte, las posibles dificultades que enfrenta el narrador al intentar mostrar cambios enfáticos en la oralidad a través de la escritura se recurre en la prosa a imágenes visuales y auditivas generadas a través de un metalenguaje explicativo.

El lector debe interpretar estas explicaciones para completar el cuadro escenificado. Esta interpretación será más fácil si la información lingüística y cultural del lector y del autor tiene puntos de encuentro y coincidencia. El conocimiento compartido posibilita visualizar la escena y también en cierto sentido *audializarla*, en palabras de Azevedo (2003:44). Por ello es imprescindible situar al autor en el momento histórico en que vivió, situar las obras en el marco de sus otras producciones literarias y enmarcarlas dentro de la corriente literaria que las sustentan.

Otro aspecto a tener en cuenta al interpretar esta oralidad representada es que en la literatura es frecuente que se recurra a una versión estilizada de ciertas variedades lingüísticas y se usen algunos rasgos particulares para la recreación del habla cayendo en versiones estereotipadas¹. Las imágenes estereotipadas recurrentes nos mostrarán no solo la visión que

¹ Un estereotipo es una generalización desfavorable, exagerada y simplista acerca de un grupo o una categoría de personas. La tendencia a estereotipar, es decir, a percibir y ordenar el mundo objetivo en términos de categorías sin excepciones, es típica de los seres humanos. En el caso de los estereotipos, sin embargo, se exageran las características negativas de los miembros de una categoría. Aunque inexactos, los estereotipos se mantienen porque son compartidos y confirmados por todos los miembros de un grupo social (Silva-Corvalán, 2001: 108)

Acevedo Díaz ha construido del habla de los distintos habitantes del Uruguay del siglo XIX sino la construcción colectiva de una representación social de esos modelos.

Interesa puntualmente identificar aquellos recursos empleados en la escritura para evocar la oralidad, reconocer las palabras que el autor pone en boca de sus personajes para caracterizar su manera de pensar y de actuar, extraer las explicaciones metalingüísticas referidas al habla y a la situación de comunicación lingüística.

3. CUESTIONES DE CORPUS Y METODOLOGÍA

3.1. El corpus, algunas razones que motivaron su selección

Como ya dijimos, para poder cumplir con los objetivos debimos recurrir a un texto catalogado como literario, ubicado dentro del género narrativo y que incluyera muestras de habla representada. Nos interesaba además que estuviera situado en el siglo XIX y su autor fuera reconocido como una fuente fiable y valiosa desde el punto de vista lingüístico. Por otra parte los documentos debían contener un uso frecuente de voces perteneciente a lenguas indígenas así como referencias lingüísticas y metalingüísticas al habla de los personajes indígenas.

Estas razones, entre otras que se explicitarán, determinaron que se seleccionara el escritor uruguayo Eduardo Acevedo Díaz quien nació en Montevideo, Uruguay, el 20 de abril de 1851 y murió en Buenos Aires, Argentina, el 18 de junio de 1921.

Acevedo Díaz desde muy joven participó en la vida político- militar del país desde filas del Partido Nacional, tomó las armas en tres ocasiones: primeramente participó de la Revolución Blanca de 1870-1872, luego en la “Revolución Tricolor” (1875) para finalmente, integrarse al movimiento revolucionario de Aparicio Saravia (1897) del cual fue uno de los ideólogos. (Barrán y Nahum en *Nativa* [1890 (1964: XLIX)]; Ardao, (1971:212).

No es posible situar a Acevedo Díaz en un único espacio de acción dado que como destacado intelectual de su época, activo participante en la sociedad del momento y ciudadano comprometido política e ideológicamente, actuó como novelista, historiador, militar, periodista y político. Una muestra palpable de este rasgo multifacético de su personalidad ha quedado en su producción escrita que abarca un amplio abanico de géneros literarios que van desde la narrativa ficcional hasta el ensayo histórico y político, pasando por publicaciones en la prensa periódica de la época en ambas márgenes del Plata.

Para llevar adelante sus producciones literarias, este novelista uruguayo realizó una profunda tarea investigativa. Cada una de sus novelas es el producto de un esmerado trabajo de indagación y explicación sobre hechos históricos sucedidos en el Uruguay del siglo XIX.

Por otra parte, en su historia familiar hay un hecho que fue determinante al momento de seleccionar el *corpus*: el abuelo materno del autor, Antonio F. Díaz, tuvo una participación activa en muchos de los hechos históricos relatados por su nieto y dejó testimonio escrito de ello en sus Memorias.

Es lógico suponer que para redactar las obras de ficción histórica, Acevedo Díaz se basara en la información obtenida a través de estas memorias. Castellanos (1981), así como otros analistas de la obra de Acevedo, sostiene que la información obtenida a través de los textos escritos por el abuelo se vio complementada por las charlas con el anciano, en las cuales, a través de relatos orales, él le trasmitía sus vivencias revolucionarias. Acevedo Díaz refiere a este

legado familiar y en muchas ocasiones realiza un reconocimiento expreso del mismo. En el propio *corpus*, hay algunas referencias a esta fuente de información. En *Nativa*, por ejemplo, acompaña la descripción de un hecho histórico con una nota a pie de página en la que declara que su abuelo es una fuente inagotable de información histórica, pero además es una voz de la cual surge información confiable, segura y conforme a la realidad.

Es decir que, como señala Rocca (1998 s/p), “por boca del admirado ancestro conoció (y revivió) el proceso ulterior de la Banda Oriental y la entera historia uruguaya [...]”.

Por otra parte, por sus particularidades literarias es posible situarlo dentro del movimiento estético denominado realismo aunque en sus obras pueden percibirse también características propias de otras escuelas literarias tales como el romanticismo y el naturalismo. Los espacios y los personajes, a la luz de esta dimensión literaria realista, adquieren visos de realidad incuestionable. Visca (1991), en relación con el realismo de sus obras, sostiene que Acevedo Díaz para novelizar personajes históricos busca representar el hombre tal y como se supone que lo vieron sus amigos, sus enemigos, sus contemporáneos, es decir que al novelizar el personaje, “atenúa su historicidad” (Visca 1991:29). Acevedo Díaz compone los personajes de tal manera que son un tipo representativo de un momento histórico, de un estrato social, de un hablante particular.

Es una constante en él el intento por identificar los rasgos particulares del español hablado en el Uruguay para poder hacer más reales y creíbles las situaciones y los personajes. Ibañez (1985: VII) y Coll (2012:11) ven en esta conducta una intencionalidad por educar y enseñar sobre ese tema a los posibles lectores. Esta intención didáctica se puede reconocer también en el uso de determinados recursos lexicográficos, como la incorporación de un glosario al final de *Nativa*, y en la inclusión de reflexiones sobre el habla de los personajes que acompañan los diálogos ficcionales o las descripciones de los hablantes. Estos objetivos quedan en evidencia en el *corpus* a través de los dichos del propio Acevedo Díaz en distintos momentos de sus obras. En *Lanza y sable*, por ejemplo, dedica la obra a las generaciones futuras hablándole al joven que “estudia y piensa”.

La conciencia lingüística del autor se pone de manifiesto en la representación de los rasgos de habla de sus personajes. A cada uno le asocia el habla propia del medio del cual procede, rural o urbano, de la clase social a la cual representa, del nivel cultural que supuestamente tiene, de la etnia con la cual lo identifica. Para ello utiliza marcas diatópicas, diastráticas y diafásicas.

Si bien no escribió específicamente sobre el tema, en el desarrollo narrativo y en la estructura de las obras, hay huellas que evidencian esa conciencia sobre la lengua, esta preocupación lingüística de Eduardo Acevedo Díaz.

En este sentido, tal vez la muestra más clara de esta preocupación del autor es la inclusión en *Nativa* (1890 [1964:397]) de un glosario que reúne algunos vocablos, algunas “voces locales”.

3.2. Algunas aclaraciones necesarias sobre las obras seleccionadas

El *corpus* documental está integrado por una tetralogía formada por las novelas históricas, *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de gloria* (1893) y *Lanza y sable* (1914).

La narrativa literaria de Acevedo Díaz está inspirada en hechos históricos relacionados con la lucha por la independencia y situados fundamentalmente en el medio rural. En cada una de sus novelas toma uno o varios hechos de la historia del Uruguay y los recrea desde la ficción volviéndolos reales, cotidianos, comprensibles.

Rodríguez Monegal, en el prólogo a *Nativa* 1890 [1964], explica esta doble vertiente de la narrativa de Acevedo Díaz: la histórica y la ficcional, y destaca que la novela histórica es un género sustancial en la literatura porque tiene la virtud de rescatar los hechos históricos y darles vida a través de la ficción.

Ismael (1888) es la primera novela de la tetralogía histórica. De las obras que la componen es la que más veces se reeditó y en consecuencia una de las más leídas. Figueira (1977) identificó doce publicaciones desde el año 1888 al año 1970. Las dos primeras fueron hechas en vida de su autor: “1) La 1ª en Buenos Aires, Imp. La Tribuna nacional, en 1888; y 2) La 2ª en Montevideo, A. Barreiro y Ramos, 1894, ésta corregida en numerosos detalles” (Figueira 1977:131).

En *Ismael* la acción se desarrolla en un período de dos años y nueve meses; comienza en setiembre de 1808 cuando Elío, gobernador de Montevideo, rechaza las órdenes del virrey Liniers lo que provoca la celebración de un Cabildo Abierto; y finaliza en 1811 luego de las Batalla de las Piedras, cuando los padres franciscanos son expulsados de Montevideo.

Por otra parte, en cuanto a los personajes, ficticios y reales, es interesante observar que pueden convivir sin que la realidad histórica juegue en contra del mundo ficcional. Acevedo Díaz logra relacionar esos personajes de tal manera que todos se vinculan en una suerte de continuidad que hace que el lector no deba detenerse a pensar en qué mundo se desarrolla la historia, si en el real o el imaginario.

En *Ismael*, por ejemplo, aparecen personajes puramente ficcionales tales como Ismael, Felicia, Velarde, Tacuabé, Aperiá, y otros tomados de la realidad histórica tales como Artigas, Torgués u Otorgués, Venancio Benavides y Pedro José Viera.

En cuanto a los personajes indígenas que se presentan en *Ismael*: Tacuabé y Aperiá, son personajes secundarios identificados como charrúas y presentan algunas características lingüísticas particulares que los hace particularmente interesantes para el trabajo que aquí se presenta.

Nativa (1890), la segunda obra de la tetralogía histórica, presenta una suerte de continuidad con la primera obra de la serie la que se logra a través del recurso literario de reiteración de alguno de los personajes. Por ejemplo, Ismael, aparece en esta segunda obra, con un papel claramente secundario, tal vez algo más desdibujado. A pesar de esto la inclusión de este personaje logra crear en el lector la idea de continuidad entre ambas novelas.

En *Nativa* (1890) la acción se circunscribe al período comprendido entre el año 1821 y el 1825. En el prólogo a la obra, Rodríguez Monegal, (1964: XXXIX) describe un Uruguay ocupado por los brasileños, con Montevideo entregada casi totalmente al invasor, en tanto que en la campaña ocurrían algunos intentos liberadores poco exitosos

El autor, para situar el momento histórico que enmarca la acción, hace una mención a la prensa de la época y enumera una serie de periódicos que se editaban en ese momento. También describe hechos históricos que tendrán lugar entre los años 1822 y 1824, tales como el “Grito de Ipiranga”.

El personaje principal es Luis María Berón, joven montevideano, culto, hijo de una familia patricia destacada, que se une a la revolución a pesar de tener un padre fiel a la corona. Este personaje, representa al propio Acevedo Díaz, quien a los 19 años dejó la ciudad y sus estudios y se incorporó a la rebelión de las lanzas (Rodríguez Monegal, 1964: XXX). Los personajes femeninos son Natalia y Dorila, hermanas, que se disputarán el amor de Luis María y que viven en la estancia “Los Tres Ombúes”, lugar donde se desarrolla gran parte de la acción.

En *Nativa*, los personajes indígenas tienen un lugar preponderante; se incorpora la figura de Cuaró, el “charrúa”, quien estará presente en *Grito de gloria* y *Lanza y sable*. Cuaró aparece desde los inicios de la obra y cobra relevancia a media que la historia se desarrolla. Personajes indígenas, menos importantes pero ineludibles en un estudio lingüístico, son Ñapindá y un grupo de “tapes” quienes participan en intercambios lingüísticos casi exclusivamente en guaraní.

Personajes ficcionales de menor entidad son: el negro Esteban, Ladislao Luna, Pedro Sousa, Don Luciano Robledo, Guadalupe, Don Cleto, Nereo, Calderón, Don Carlos Berón y su esposa. El personaje histórico que aparece en la ficción es Rivera identificado más con su perfil personal que como estratega militar y político.

Grito de gloria (1893) es la tercera novela de la tetralogía y mantiene con *Nativa* una suerte de continuidad narrativa lograda a través de recursos tales como la inclusión de anécdotas que se inician en una obra y se continúan en otra. Este recurso literario, tal como vimos, aparece entre *Ismael* y *Nativa*, y se reitera entre *Nativa* y *Grito de gloria*. La figura de Luis María Berón, por ejemplo, se presenta en *Nativa* cuando abandona su ciudad y su hogar para integrarse a las luchas contra los brasileños y vuelve a aparecer en *Grito de gloria* pero con un papel menor (Rodríguez Monegal, 1964b: XIII).

En *Grito de gloria* se pone un fuerte acento, quizá más que en las otras obras, en lo histórico y ya desde los primeros capítulos muestra a un país dominado primero por los portugueses, luego por los brasileños. Presenta un territorio devastado tras nueve años de ocupación. A medida que se avanza en la novela se narran los esfuerzos por organizar la Cruzada Libertadora y el papel relevante que tuvieron en la organización y el éxito de esta cruzada los dos personajes históricos: Oribe y Lavalleja.

En esta novela se utiliza también el recurso de dar continuidad a la narración a través de sus personajes. Aparecen nuevamente los personajes históricos, Oribe, Lavalleja y Rivera y personajes de ficción como: Luis María Berón, Ismael Velarde, Anacleto Lascano, Ladislao Luna, Cuaró, el negro Esteban, entre otros. La acción se cerrará con la Batalla de Sarandí, hecho histórico que servirá de nexo con la siguiente novela de la tetralogía: *Lanza y sable*.

Los grupos indígenas ya no tienen la presencia importante que tenían en *Nativa*. Esta presencia queda reducida casi exclusivamente a la aparición de Cuaró, que si bien sigue teniendo un papel destacado, sufre una especie de desdibujamiento y pierde gran parte de sus rasgos étnicos que eran tan fuertes en *Nativa*.

Lanza y sable (1914) es la cuarta novela de la tetralogía histórica. El hecho histórico recreado es la guerra civil entre blancos y colorados, partidos tradicionales de Uruguay del XIX. El personaje histórico de mayor relevancia es Rivera, representante del partido colorado. La importancia de este personaje dentro de la novela es tal que Acevedo Díaz, previamente a su publicación, se refirió a ella con el título de *Frutos*, apodo con el cual se conocía a Rivera (Rodríguez Monegal, 1965: XII).

En *Lanza y Sable* a diferencia de las anteriores obras no se usa tanto el recurso de retomar personajes de obras anteriores como estrategia para establecer vínculos entre las novelas. Berón, protagonista en *Nativa* y *Grito de gloria* murió en la Batalla de Sarandí; Cuaró permanece aunque con una presencia menos destacada. De cualquier manera se establece el nexo a través de vínculos parentales entre los personajes de las distintas novelas. Aparecen Abel Montes y Camilo Serrano; el primero es hijo de Sinfora, mujer que integraba el ejército en *Ismael*; Camilo Serrano es hijo de Cuaró y Jacinta, personaje femenino de *Grito de gloria*.

En síntesis, la selección del *corpus* está ampliamente justificada en razones vinculadas con el autor y con la propia estructura interna de los documentos en cuanto al recorrido histórico y a los usos lingüísticos representacionales que en ella aparecen.

3.3. Algunas cuestiones metodológicas sobre el tratamiento del corpus

Para el análisis se delimitó a cada personaje indígena con especial atención en determinar los rasgos lingüísticos que Acevedo Díaz incorpora en su caracterización. La representación de estos hablantes se da fundamentalmente a través de tres recursos:

- la inclusión de diálogos en lengua indígena
- la inclusión de silencios y recursos paratextuales
- la incorporación del léxico indígena

A su vez, para entender la imagen que el autor quiere dar de los hablantes se recurrió a fragmentos del *corpus* que muestran un escenario lingüístico multidialectal, en el cual aparecen diálogos en lenguas indígenas, diálogos en español y lenguas indígenas y diálogos en portugués y español en alguna de sus variedades dialectales.

Además, se identificaron descripciones que muestran al personaje indígena como un hablante que usa un léxico reducido que se caracteriza por el silencio y el mutismo y que para comunicarse emite muchas veces ruidos, rugidos, gritos, o recurre a los gestos.

Es decir que se analizarán las representaciones de los modos de hablar de estos personajes para determinar los rasgos lingüísticos con los cuales se los identifica.

4. ANÁLISIS DEL CORPUS: LOS HABLANTES DE LENGUAS INDÍGENAS EN LAS OBRAS DE ACEVEDO DÍAZ

4.1. La narrativa y el manejo de la variación lingüística

Azevedo (2003) analiza las representaciones de distintas variedades dialectales en obras literarias para detectar los recursos estilísticos utilizados para ello. Toma la caracterización conceptual que Summer Ives (1971) hace de esa estrategia a la cual denomina *dialecto literario* y que define según expresiones del propio Azevedo como aquel dialecto: “formado por um conjunto de traços não normativos, sejam regionais, sociais, ou individuais” (Azevedo, 2003:61). De acuerdo con esto, se buscó determinar cuáles son los rasgos que el autor del *corpus* utiliza para representar esas variedades lingüísticas a través del dialecto literario del que habla Azevedo.

Como ya se señaló, el habla, en la ficción literaria, ayuda a la caracterización de los personajes, por lo tanto cuando el autor asocia a ellos determinados rasgos lingüísticos enmarca ideológicamente la imagen que busca crear. Lo que quisimos destacar es que se parte de la idea de que la intención del autor no es reproducir el habla real de los personajes sino, como explica (Azevedo, 2003:69). “moldar uma oralidade literária que contraste com a linguagem dos demais personagens”

La escritura no logra describir con exactitud rasgos propios de la oralidad por ello se crean huecos informativos sobre la entonación, el ritmo, la cadencia. Para llenar estos vacíos se

recurre a expresiones metalingüísticas descriptivas y a imágenes paralingüísticas que permiten un acompañamiento visual y auditivo que recrea todos aquellos otros elementos comunicativos que acompañan a la lengua. Estos recursos complementan la caracterización de los hablantes y la situación de comunicación. Gestos, expresiones del rostro o movimientos corporales, gritos salvajes y sonidos guturales, sonidos del ambiente, imitación de voces de animales, ruidos y rumores indefinidos, aparecerán mencionados en forma complementaria.

La voz de los distintos personajes indígenas es individualizada por el autor a través de recursos lingüísticos y estilísticos para identificar como hablantes a Aperiá, Tacuabé, Ñapindá, Cuaró o el grupo de los tapes.

La creación de una imagen lingüística para animar a los personajes es utilizada tanto para dar vida a los indígenas como para hacerlo con aquellos que no lo son. Según Azevedo (2003:69), cuando el autor utiliza este recurso logra crear un juego de oposiciones y diferencias entre los hablantes de modo tal que el lenguaje oral de unos “contraste com a linguagem dos demais personagens”.

Ismael, por ejemplo, es un personaje de *Ismael*, la primera obra, un hablante criollo del medio rural; Luis María Berón, por otra parte, es personaje de *Nativa*, hablante criollo de la ciudad con un alto nivel educativo para la época; Laureana, es personaje femenino de *Lanza y sable*, de origen español; Pedro José Viera y Pontecorvo, personajes de *Ismael* y *Nativa*, respectivamente, hablantes de un portugués normativo alternado con un dialecto producto de la mezcla del español y el portugués. A continuación mostraremos algunas caracterizaciones de personajes no indígenas para poner en evidencia los recursos lingüísticos utilizados por Acevedo Díaz al hacerlo.

Ismael, personaje habitante del medio rural, peón de estancia primero, matrero luego, y finalmente, activo participante de la revolución y “gauchito” (Acevedo Díaz, 1888 [1985:82]), se expresa así:

1. – ¡*Güenas* noches les *dea* Dios!² – dijo con su aire de indolencia
(Acevedo Díaz, 1888 [1985:94])
2. –Y si no *ai güeno*, es lo *mesmo*–, respondió Ismael muy encrespado y prevenido. El culebrón no hace mal a *naide*
(Acevedo Díaz, 1888 [1985:162]).

En estos ejemplos, (1) y (2) se capta que la caracterización se da en el plano fonético con el uso de recursos propios del habla gauchesca: hay casos de velarización de /b/ en /g/ como en “güeno” por “bueno”; se registra el uso de metátesis en “naide” por “nadie”; hay variación vocálica como ocurre en “mesmo” por “mismo”.

Por otro lado, encontramos a Pontecorvo, personaje de *Nativa*, para cuya caracterización lingüística se usan otros recursos. El autor informa que: “[...] un portugués Pontecorvo, quien en busca de cueros y cerdas, llegábase muchas veces a su rancho, en camino para la villa de San Pedro” (1890 [1964:260]), y luego, es presentado como un hablante capaz de utilizar el español correctamente cuando las circunstancias así lo requieren. En el ejemplo que sigue se destaca que Pontecorvo habla un “buen castellano”:

² Todos los destacados en cursiva o entrecomillados que aparecen en los textos pertenecientes al *corpus* son del autor de las obras.

3. ¿No hay “mate” amargo para el forastero? –, preguntó en buen castellano el portugués
(Acevedo Díaz, 1890 [1964: 266])

Pero, a medida que avanza la narración se le adjudicarán otros rasgos que ayudan a profundizar en las características lingüísticas de este personaje. Es presentado como un hablante que en situaciones de tensión extrema recurre a su lengua materna, en una clara situación de bilingüismo.

4. Pontecorvo que había reconocido en el acto a Ladislao no pudo menos de estremecerse. Con todo, deteniéndose en el bajo, se apresuró a contestar en tono alegre y camandulero:
– En la costa del Yí y con *minha prata*, compadre
(Acevedo Díaz, 1890 [1964: 270])

Como se ve, el autor para representar el habla del portugués usa como estrategia la inclusión de un diálogo en español con interferencias en portugués las cuales en el texto original aparecen marcadas en cursiva.

Este mismo recurso, la creación de personajes bilingües español-portugués, es usado para representar a Pedro José Viera, con la diferencia de que Pontecorvo es un personaje puramente ficcional en tanto Viera es un personaje histórico llevado a la ficción. Así lo explica Acevedo Díaz cuando en nota a pie de página agrega información sobre Pedro José Viera:

5. PERICO EL BAILARÍN_ Este *valiente riograndense*, que en unión de Venancio Benavides se *alzó en armas en Febrero de 1811*, había sido capataz de la estancia de don Cayetano Almagro y lleva ya años de residencia en el país cuando acaeció aquel suceso memorable. De la epopeya y perfiles salientes de este personaje, trazados conforme a *datos de rigurosa fidelidad histórica*, el lector habrá formado juicio por lo que en el libro acerca de él narramos
(Acevedo Díaz, 1888 [1985: 346-347])

Es frecuente que las referencias del narrador al modo de hablar de Perico, apodo con el cual se conocía a Pedro José Viera, incluyan algunas voces del portugués: *yantar* por *jantar* y *muleque* por *moleque*, imagen que se refuerza con los diálogos de este personaje que ocurren en español con interferencias en portugués. Las interferencias son incorporadas por el autor con letra cursiva:

6. Perico invitó seguidamente a *yantar* a la concurrencia, que hizo círculo en torno de los asadores, cuchillas y dagas en mano, en tanto el decía con voz bronca y alegre, refiriéndose al *muleque*:
-Este *diavo foi parido n'uma zanja*... ¡Presto, Macario!
(Acevedo Díaz, 1888 [1985: 173])

También se recrean hablantes de español muy próximo a la variedad normativa de la época tal como Luis María Berón, criollo, habitante de la ciudad de Montevideo, con una educación esmerada para la época, que aparece por primera vez en *Nativa* y al cual el narrador describe del siguiente modo:

7. Sus calidades físicas y el aire de distinción de su figura, sus maneras y el modo de expresarse. Eran en este sujeto aparecido de súbito, causas suficientes para que las jóvenes se sintieran sorprendidas como en realidad lo estaban
(Acevedo Díaz, 1890 [1964: 112])

En el diálogo que Luis María Berón mantiene con dos jóvenes hermanas del medio rural, Natalia y Dorila, se destaca, a través de una explicación metalingüística, el modo de hablar de este personaje:

8. Escucháronle las dos hermanas con atención, cada vez más admiradas del lenguaje usado en el relato, tan distinto al que estaban acostumbradas a oír a las gentes del campo
(Acevedo Díaz, 1890 [1964: 112-113])

Para la caracterización del dialecto literario que identificará a Berón e Ismael, Acevedo Díaz usa el acercamiento o alejamiento con el español normativo de la época. Identifica a Berón como un hablante muy próximo al estándar, que maneja una variedad muy diferente a la usada por la gente del medio rural, tal como Ismael, y destaca el hecho de que su lenguaje es una virtud que admiran quienes no la poseen.

Esta característica: ser hablante de un “buen español”, aparece nuevamente en el *corpus*, pero unido en esta ocasión a Laureana, personaje de *Lanza y sable*. Acevedo Díaz dice que:

9. *Española era* ella también, y allí moraba, en compañía de otra mujer en gran retraimiento y sosiego. Eso, y algunos hábitos extravagantes, como el de decir la buenaventura, le habían formado atmósfera de bruja y connubio con mandinga [...].
En suma, era mujer de regular instrucción, *de habla castellana correcta en lo familiar*, sin serle extraños los modismos locales y que conocía a fondo las vidas y milagros de las antiguas gentes del pago.

(Acevedo Díaz, 1914[1965: 116-117])

Laureana nació en España y si bien aprendió los “modismos locales” continúa teniendo un “habla castellana correcta”. Los demás personajes hablantes del medio rural, como ocurría con el habla de Berón, se admiran de su lenguaje, lo aprecian como correcto y les gustaría poder imitarlo. En este sentido, Paula, otro de los personajes de la obra *Lanza y sable*, joven criolla nacida en el medio rural, de escasa cultura, se siente atraída por ese modo peculiar de hablar de Laureana, al punto que:

10. *El lenguaje* de Laureana *la cautivaba*. Quería oírla. Ansiaba aprender de ella, imitarla. ¡Oh, si ella hablara así!

(Acevedo Díaz, 1914[1964:131])

Este breve análisis de la caracterización del habla de alguno de los personajes permite afirmar que Acevedo Díaz utiliza la estrategia literaria de identificar a los personajes a través de sus modos de hablar, en algunos casos con mucha precisión y detalle.

Es oportuno recuperar lo señalado por Lodge (1992: 172) en Acevedo (2003:46) para quien el diálogo de ficción que llega hasta el lector a través de marcas impresas que buscan reproducir una situación real de comunicación no es siempre exacto, lo que obliga a nuestra imaginación a completar esos huecos informativos. El autor del *corpus* logra que estos vacíos informativos, a los que refiere Lodge, sean mínimos y sitúa al personaje en determinada comunidad de hablantes con un alto nivel de fidelidad.

4.2. Los personajes indígenas de Eduardo Acevedo Díaz

Acevedo Díaz describe a cada personaje con un modo particular de comunicación y los muestra con distintos niveles de dominio de la lengua española y de su lengua autóctona.

En *Nativa*, aparece un grupo de indios “tapes” dentro de los cuales se destaca Ñapindá, quien habla su lengua nativa, el guaraní, y además, entiende y habla el español. Otros personajes indígenas de *Ismael*, *Apería* y *Tacuabé*, son representados como capaces de emitir unas pocas palabras en español y por lo tanto necesitan recurrir al gesto y a la expresión corporal para hacerse entender. A su vez, se personifica a un hablante indígena, como Cuaró, personaje de *Nativa*, *Grito de gloria* y *Lanza y sable*, que es capaz de comprender pero no de hablar la lengua de su comunidad de origen identificada por el autor con el guaraní. A su vez entiende el español y lo habla con rasgos propios del habla rural.

Para la recreación de estos personajes indígenas, el autor utiliza varios recursos con la intención de establecer dos tipos de distinciones:

- por un lado busca poner en evidencia que el personaje indígena se diferencia de hablantes de otras lenguas;
- por otro lado procura establecer distinciones dentro del propio grupo de personajes indígenas presentándolos con distintos niveles de dominio del español y distintos niveles de dominio del guaraní.

Los recursos representacionales usados en el *corpus* pueden organizarse en categorías tales como: a) el uso de gestos, de formas no verbales de expresión y de gritos propios de los animales; b) la caracterización como seres silencioso y taciturno; c) la incorporación de voces indígenas en los diálogos de esos personajes. Se presentan a continuación algunos fragmentos del *corpus* para ejemplificar cada una de estas categorías:

a) *Uso de gestos, de formas no verbales de expresión y de gritos propios de los animales*

Es frecuente el uso de recursos comunicativos no verbales para representar a estos personajes. Aparecen algunas referencias a rasgos de su personalidad que determinan los modos de comunicarse: el mutismo, el uso de los sentidos y del instinto para actuar y proceder ante situaciones de la vida cotidiana. También se los muestra expresándose con gritos salvajes, chistidos y ruidos. Tacuabé, por ejemplo, usa el gesto para señalar a la distancia:

11. El indio cogió *callado* su lanza clavada en el suelo, púsole en la moharra con los dedos que se metió en la boca un poco de saliva, y *señaló en seguida la dirección del peligro*. Ismael comprendió, pero se mantuvo quieto

(Acevedo Díaz, 1888 [1985:235])

O, motivado por sus instintos, con rasgos casi animales, es capaz de usar el olfato para percibir la presencia del otro:

12. Un bulto que se escurría sobre el verde, era en verdad uno de los indios amigos de la partida de Venancio, así llamado, que a impulsos del instinto del carcheo, había llegado hasta allí en

la persecución y *husmeaba a la distancia una presa*, creyendo que el que se debatía en las ciénagas era un soldado[...].

(Acevedo Díaz, 1888 [1985:201])

En *Nativa* es Cuaró quien utiliza el grito para comunicarse:

13. Si hasta ese momento se había resistido a creer, ya no le quedaba duda.
Aquel alarido del charrúa noble dominando el estrépito, anunciábale un acontecimiento extraordinario. ¿Cuál podría ser?

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:392])

En *Nativa*, nuevamente se menciona a Cuaró. Ahora es Guadalupe, uno de los personajes femeninos de esta obra, quien destaca dos atributos del personaje que forman parte de los estilos de comunicación que se le adjudican: es silencioso y callado pero posee un rostro muy expresivo al punto que parece “como si tuviese monos en la cara”.

14. El indio, callado; pero siempre haciendo que se ríe, *como si tuviese monos en la cara...*

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:98])

b) *La caracterización como seres silencioso y taciturnos*

En ocasiones el autor introduce descripciones en las cuales muestra el modo de hablar suave y bajo, la voz queda, el habla pausada, como una característica más de los personajes indígenas. En *Nativa*, por ejemplo, se dice de Cuaró que:

15. *Cuando hablaba bajo y suave*, animábanse este semblante de hombre macizo con la expresión brillante de unos ojos chicos, negros y elongados de velo parpadal caído y casi siempre trémulo como el ala de un murciélago

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:186])

En *Ismael* se dice de Aperiá que:

16. El charrúa rastreador que iba junto a él, enrollándose en el brazo un poncho de vichará habido en buena brega, díjole muy pronto *con su voz muy queda* señalando al interior de las ruinas, [...]

(Acevedo Díaz, 1888 [1985:196])

En *Grito de gloria*, se vuelve a referir a ese modo de hablar silencioso; se le adjudica ese rasgo nuevamente a Cuaró:

17. Así acortando distancias las dos fuertes caballerías para el choque de prueba, Cuaró, que se había arremangado el brazo derecho a la altura del hombro y ceñídose un pañuelo blanco en la cabeza, *dijo suave* a Luis María Berón:

–Mirá que va a empezar el fandango... ¡Abrí el ojo y tené al freno el lobuno!

c) *La incorporación de voces indígenas en los diálogos de esos personajes*

Finalmente, otro recurso para recrear el habla indígena es la inclusión en sus diálogos de voces de lenguas indígenas. En *Nativa*, por ejemplo, Ñapindá usa voces del guaraní para dirigirse a Natalia:

18. El "tape" se cuadró militarmente, y contestó con pausa y gravedad:
 –Dejámelo mirar "*guaynita*". . . ¡Verás que yo lo curo!
 (Acevedo Díaz, 1890 [1964:346]).

Más adelante, en la misma obra y en la misma secuencia dialógica Ñapindá agrega:

19. –Mirá, "*cuñatay*" –repuso el tape– cocinando esta yerba, se lava al enfermo con el jugo en la mañanita y tarde; y después, abris estas hojas y las ponés en lo lisiado
 (Acevedo Díaz, 1890 [1964:346])

También en *Nativa* se usa este recurso para representar la voz de Cuaró:

20. [...] –agregó–Cuaró con gravedad-; aunque piqué el "*saguaypé*"...
 (Acevedo Díaz, 1890 [1964:207])

El objetivo es generar a través de la ficción un contexto particular logrando que el lector capte la esencia lingüística de los personajes y el entorno comunicacional en el que se desenvuelven. Este propósito es manifestado explícitamente por Acevedo Díaz en variadas notas a pie de página y en el glosario de *Nativa*. Por ejemplo, en una de las notas en *Nativa* se traduce y explica la expresión guaraní "iguá" señalando:

21. *Varios eran los idiomas o dialectos que hablaban los indios* de la zona oriental: el charrúa, el bohane, el chaná, el minuano; pero, *primaban* en las últimas épocas las *voces del guaraní*
 (Acevedo Díaz, 1890[1964:202])

Podemos concluir que la preocupación constante por producir un texto ficcional que se acerque todo lo posible a la realidad lingüística determina el uso de distintas estrategias discursivas con la intención de dar credibilidad a los personajes indígenas y a su contexto.

A continuación se analizarán y marcarán las diferencias en los rasgos lingüísticos de cada uno de los personajes indígenas: Aperiá, Tacuabé, Cuaró y Ñapindá.

4.2.1. Aperiá³

Es uno de los personajes de la novela *Ismael*, que aparece por primera vez en el capítulo XXIX (Acevedo Díaz, 1888 [1985: 189-198]).

El autor lo presenta como un charrúa, que ha dejado su grupo original para incorporarse al grupo revolucionario de Benavides donde cumple la función de vigía. El narrador refiere al personaje como "charrúa" al aclarar que:

22. El *charrúa* se *desmontó*, y púsole manea
 (Acevedo Díaz, 1888 [1985:192])

El origen charrúa de Aperiá se confirma a medida que se desarrolla la novela. El siguiente fragmento así lo explica:

³ Se respeta la ortografía original de los nombres.

23. La partida había seguido avanzando [...]; y llegó a *reunirse con el charrúa* antes que este hubiese andado diez varas al paso de su overo

(Acevedo Díaz, 1888 [1985:194])

Aperíá, el charrúa, es representado como un hablante capaz de comunicarse con otros personajes hablantes de español pero lo hace principalmente a través de gestos. Habla poco, cuando habla lo hace con voz apenas audible y utiliza muy pocas palabras:

24. [...] díjole muy pronto *con su voz muy queda señalando al interior de las ruinas*, donde sus ojos parecieron descubrir algo sospechoso:

–¡Mirá, amigo!

(Acevedo Díaz, 1888 [1985:196])

En suma, Aperíá entiende el español pero lo usa poco, con pocas palabras y con estructuras sintácticas muy simplificadas.

4.2.2. Tacuabé

Es otro de los indígenas que forman parte de las huestes guerreras, personaje secundario de *Ismael*, que aparece por primera vez en el capítulo XXXI y al cual el autor presenta como hablante de otra lengua diferente al español a la que califica como “su idioma”, cuando el narrador señala que:

25. Al grito de Ismael el indio levantó la cabeza, y púsose de pie. Lo que él creyó presa segura, era *blanco amigo*. Pronunció en voz baja y en *su idioma* algunas palabras, [...]

(Acevedo Díaz, 1888 [1985: 202])

Tacuabé, en el marco de la obra, tiene un papel más importante que Aperíá, con varias referencias a la tarea que cumple en el ejército. Es uno de los charrúas que se separaron de su núcleo de origen para integrar las huestes de Venancio Benavides. A diferencia de Aperíá que cumple la función de rastreador, Tacuabé realiza el carcheo. Aparece por primera vez en el momento en que Ismael corre riesgo de morir enterrado en un pantano. El indígena se acerca al lugar en donde está el matrero pues cree que es un enemigo caído al que podrá despojar de sus pertenencias. Acevedo Díaz describe esta primera situación de intercambio comunicativo entre Tacuabé e Ismael a través de recursos descriptivos paralingüísticos que refieren al tono de voz, a los modos de usar la lengua, al tipo de lengua que utiliza. Explica por ejemplo que habla en voz baja y en un idioma diferente:

26. Pronunció *en voz baja y en su idioma algunas palabras*, y fuése acercando muelle y lentamente

(Acevedo Díaz, 1888[1964:202])

En otro momento, lo describe como capaz de usar algunas expresiones en español. Debe tenerse en cuenta que siempre es el narrador el que explica cómo habla y qué dice Tacuabé, nunca aparece el personaje hablando directamente. Este recurso refuerza la imagen de un hablante de lengua indígena que casi no domina la lengua española.

27. Tacuabé, que había desaparecido desde muchas horas antes, *entróse al monte con la nueva de que andaban "amigos"* en el campo

(Acevedo Díaz, 1888[1985:204])

Por otra parte, Tacuabé aparece generalmente en un entorno en el cual la comunicación es no verbal y lo que abundan son los gestos:

28. El indio cogió callado su lanza clavada en el suelo, púsole en la moharra con *los dedos que se metió en la boca* un poco de saliva, y *señaló en seguida la dirección del peligro*

(Acevedo Díaz, 1888[1985:235])

Se refuerza en reiteradas ocasiones la imagen de que es un ser silencioso e impasible, que casi no usa los modos verbales de comunicación:

29. Ayudó *mudo e impasible* a Ismael, haciéndole saltar en seco, a dos varas apenas del sitio en que se hundiera el alazán; y, después, *siempre sin decir palabras*, cogióle la bota de cuero de nutria que llevaba atada a la cintura, y se la empinó en la boca trasegando largos sorbos de aguardiente

(Acevedo Díaz, 1888 [1985:202])

En otras ocasiones se destaca el hecho de que usa elementos no verbales para comunicarse tales como sonidos y miradas:

30. Dio un ligero *chasquido con la lengua* y los labios, y púsose a *mirar el horizonte*

(Acevedo Díaz, 1888 [1985:202])

En suma, Tacuabé, entiende el español pero se comunica casi exclusivamente por gestos.

4.2.3. Cuaró

Cuaró también es presentado como charrúa pero con la diferencia de que aparece totalmente integrado a la comunidad de hablantes del español desde muy joven. Es el personaje indígena que más peso tiene en la novela histórica de Acevedo Díaz; aparece con un papel fundamental por primera vez en *Nativa*, y vuelve a aparecer en las demás obras de la tetralogía.

En *Nativa*, hay una descripción detallada del personaje, en la que se informa sobre su origen y también sobre sus rasgos físicos. Acevedo Díaz, en la búsqueda por delinear este personaje, agrega información sobre algunas características que hacen al modo de usar la lengua, de comunicarse y de emplear gestos para hacerlo. Al presentar a Cuaró señala que

31. El teniente Cuaró, de raza indígena pura, era un mocetón de veinticinco años. [...] Cuando *hablaba bajo y suave, animábase este semblante* de hombre macizo con la expresión brillante de unos ojos chicos, negros y elongados [...]

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:186])

La imagen de un hablante que usa un modo suave y pausado se refuerza con la idea de que habla poco:

32. Enorgullecióse de que contase con ejemplares semejantes la raza de aborígenes y como le agradeciese sus pruebas de leal compañerismo, Cuaró, que en esa mañana *aparecía más*

callado que otras veces, limitóse a estrechar la mano que le tendía el joven, haciendo un visaje y encogiendo ligeramente los hombros

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:216]).

Cuaró es callado, silencioso, habla poco y con un tono de voz más bien suave. Señala en silencio, se alza de hombros, niega con la cabeza y utiliza el gesto para comunicarse.

33. De pronto, Cuaró *levantó su brazo* al coronar una "cuchilla", y *señaló al frente, en silencio*
(Acevedo Díaz, 1890 [1964:203])

Dentro de los recursos lingüísticos también se introducen voces indígenas y marcas gráficas tales como los puntos suspensivos como se ve en el siguiente diálogo entre Cuaró y Luis María Berón extraído de *Nativa*:

34. Miró el indígena hacia arriba, y contestó con indiferencia:
–“*Iguá*”. Ahora vamos a los “*yathays*”, amigo, a buscar pólvora; allá cerca nomás...
Y tendió el brazo hacia una gran loma que se percibía, formando línea con el horizonte del frente.
–Se acabó el “*butyhá*” –prosiguió muy bajo, y sonriendo–; pero hay lanzas y balas. ¡ No sabés hermano?...
–No sabía.
–Sí, que están en los “*yathays*”... Después venimos donde los intrusos, y déle...
Cuaró hizo una mueca, produciendo con los labios como un zumbido lúgubre.
(Acevedo Díaz, 1890[1964:202])

En este fragmento encontramos los siguientes recursos: léxico indígena, marcas gráficas y referencias a elementos paralingüísticos.

En cuanto al uso intencional del léxico aparecen tres palabras en guaraní: *iguá*, *yathays* y *butyhá*. El autor las distingue del resto del texto escribiéndolas entre comillas y agregando información sobre el significado de *iguá* en nota al pie, y en el glosario para *yathays* y *butyhá*.

En el caso de *iguá*, el autor explica que es una expresión del guaraní que significa *color de agua* pero que en el texto Cuaró la utiliza para significar *cielo*. En nota al pie, dice: “Vocablo guaraní. Significa ‘cielo’, pero, su traducción literal es la de ‘color de agua’” (Acevedo Díaz, 1890[1964:202]).

Las otras dos voces que aparecen entrecomilladas, *yathays* y *butyhá*, son explicadas en el glosario. En la representación del habla de Cuaró también se usan marcas gráficas como los puntos suspensivos. Acevedo Díaz utiliza los puntos suspensivos con cierta sistematicidad y los agrega siempre en el cierre de las expresiones del personaje. El mecanismo puede lograr dos efectos: sugerir la idea de alguien que tiene un modo pausado y suave de hablar o crear en el lector la idea de que quien habla alarga los finales de sus emisiones. Un ejemplo de este recurso lo vemos en este ejemplo:

35. Boca abajo, y fumando, el intruso díjole con una voz *suave y tranquila*:
–Mirá, amigo... Tú no has dicho al negro que tenga ojo abierto, porque si lo cierra de firme te va a hacer humo los manejadores y bozalejos la gente del "Aiguá", que es de más maña que el zorro...

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:183])

O en este otro:

36. De pronto, Cuaró mirando hacia el vivac del jefe. Dijo *suave*:
–Va a llamar. Vamos, cerquita no más...

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:216])

Si comparamos las obras del *corpus* vemos que este recurso gráfico se repite frecuentemente en *Nativa* pero es utilizado muy poco en *Grito de gloria* y en *Lanza y sable*. Este hecho, en cierta medida, coincide con una pérdida paulatina de los rasgos indígenas del personaje a lo largo de la tetralogía.

El personaje realiza otros usos de la lengua tal como el canto para manifestar distintos estados de ánimo. A su vez, el canto de Cuaró es comparado con sonidos emitidos por un animal como el tucu tucu, sonidos que distan mucho de ser melodiosos. Veamos un ejemplo de esto:

37. Cuaró se frotó las dos manos con una risita de regocijo, púsose de pie, limpióse los labios con el reverso de la manga, y *entonando una cántiga baja y bronca, semejante al eco subterráneo del “tucu-tucu”*, comenzó a ensillar su caballo con una rapidez asombrosa

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:322])

Como ya se dijo, hay referencia al uso de elementos paralingüísticos. Este personaje es capaz de dar alaridos, gritar y silbar de una manera que, según Acevedo Díaz, es propia de los representantes de la raza charrúa:

38. Llegaban más perceptibles sin embargo los sonos del clarín y las *voces formidables* del lado opuesto, *alzándose la de Cuaró* sobre las otras, como se eleva sobre el estruendo sordo de las olas el silbido agudo del huracán.

Aquel *alarido del charrúa noble dominando* el estrépito, anunciábale un acontecimiento extraordinario

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:392]).

La información lingüística y paralingüística que proporciona Acevedo Díaz sobre Cuaró lo va delineando como un hablante que domina el español; lo habla con rasgos del habla rural, y conserva algunos rasgos propios de su grupo de origen tales como el habla pausada, la voz bronca, el modo suave, el canto que se parece a los gritos de algunos animales, los alaridos de guerra que lo distinguen del resto de los soldados.

4.2.4. Ñapindá

Ñapindá es otro de los personajes indígenas de *Nativa*; aparece por primera vez integrado el grupo que acompaña a Luis María Berón.

Acevedo Díaz señala que es un “tape⁴” y agrega información sobre su aspecto físico:

39. Alcanzábale el teniente su “chifle”, en momentos que entraba al “potrero” el otro “tape”.

⁴ Se conoce como indios “tapes” a los indios guaraníes que formaban parte de las reducciones jesuitas. Peralta (1965: s/d) define la voz *tape* como: “Nombre de una tribu guaraní. De tapé, camino. Más probable: de ta, tava, aldea, y pe, en: gente aldeada. O de tava y pe: camino del pueblo. O de tava y apé: aldea chica”.

Era un indio de estatura baja, ventrudo y “cambado”, de ojillos negros y nariz de hueso hundido, pero joven y fuerte

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:32])

Hay tres escenas en donde Ñapindá adquiere rasgos particulares y en las cuales se presenta como un hablante claramente bilingüe guaraní- español. La primera describe una ronda de mate en la cual participa de una conversación, que ocurre casi exclusivamente en lengua guaraní, con Esteban, Cuaró y el grupo de los tapes. La segunda aparición del personaje se da en el momento en que Ñapindá les ofrece a Natalia y Dorila curar a Luis María Berón que se encuentra gravemente enfermo, luego de haber sido herido en una batalla. Finalmente, en la tercera escena, hay un diálogo entre Ñapindá y Cuaró cuando Dorila muere ahogada y ambos la sacan del agua e intentan reanimarla.

En la primera escena, Ñapindá se integra tardíamente a un grupo de tapes que comparten el almuerzo y el mate; uno de ellos lo invita a almorzar. Al hacerlo usa exclusivamente la lengua guaraní y Ñapindá contesta también en esa lengua. O sea que la escena muestra un diálogo monolingüe guaraní entre dos hablantes nativos de esta lengua:

40. Al verlo su compañero dijo, antes de empinarse el “chifle”, dirigiéndole la palabra en su lengua:

–¿“Yacurú”, Ñapindá?⁵ [Almuerza]

–“Yacarucema–cué”, contestó el otro. [Ya almorcé]

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:320])

En la segunda escena se agrega más información sobre el pasado y las características personales de Ñapindá, de quien se dice que era un antiguo poblador de las Misiones de Santo Domingo. Este dato termina por delinearlo como hablante:

41. En cambio, sin que nadie le dijera palabra, Cuaró se apareció *con el “tape” Ñapindá*, advirtiéndole que el hombre se había ocupado mucho tiempo en aliviar y sanar enfermos *en Santo Domingo*, y que era un curandero muy habilidoso

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:346])

En la última escena el diálogo se da entre Ñapindá y Cuaró, y el “tape” aparece como hablante de guaraní con algunas interferencias en español. Ñapindá es consciente de que Cuaró lo entiende cuando habla en guaraní dado que se dirige a él exclusivamente en esta lengua:

42. En seguida se puso a arrancarle gajos y guías, y dijo:

–Pobre la “*guaynita*”... Omanó [Murió].

Con todo, colocó el cuerpo boca abajo, agregando:

–“*Yapuy-janié*”, Cuaró. [Aprieta fuerte]

(Acevedo Díaz, 1890 [1964:372])

Se da una conversación bilingüe español-guaraní en la que Ñapindá es el único que habla; Cuaró, que es el otro participante del diálogo, no hace ningún comentario a los dichos de Ñapindá, pero toda la situación permite deducir que entre ambos hay una comunicación fluida, y

⁵ En los diálogos en guaraní, Acevedo Díaz, introduce las traducciones en notas al pie de página. En esta ocasión resolvimos transcribirlas a continuación de la voz indígena, entre paréntesis.

que Cuaró, el charrúa, entiende perfectamente a Ñapindá, el tape, aunque no puede hablar la lengua guaraní.

Cada vez que el personaje habla se agrega información sobre algún rasgo particular del tono de voz. En el diálogo que se transcribe a continuación se refuerza esta idea del habla pausada y grave.

43. El "tape" se cuadró militarmente, y *contestó con pausa y gravedad*:
 –Dejámelo mirar, “guaynita”... ¡Verás que yo lo curo! [...]
 –Mirá, “cuñatay” repuso el tape: – cocinando esta yerba, se lava al enfermo con el jugo en la mañanita y tarde; y después, abrí estas hojas y las ponés en lo lisiado...
 (Acevedo Díaz, 1890 [1964:346])

Acevedo Díaz muestra a Ñapindá como alguien capaz de entender y hablar en guaraní con los demás personajes indígenas. En ocasiones aparece como un hablante que puede pasar rápidamente de su lengua nativa al español si la situación comunicativa lo exige. A su vez puede hablar directamente en español con escasas marcas léxicas de su lengua de origen.

Se puede concluir que a través del uso de recursos lingüísticos el autor representa el habla de los personajes a la vez que logra que los lectores imaginen lo que estos dicen y cómo lo dicen.

Este proceso de comprensión por parte del lector, como ya mencionáramos, exige una serie de saberes comunes entre el lector y el autor. Azevedo (2003) al respecto señala que la tarea de leer una novela, de interpretar el contenido, de imaginar espacios discursivos, implica recurrir a información del mundo que compartimos con el autor.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Las fuentes literarias que conforman el *corpus* han sido objetos de muchos estudios históricos y literarios, pero solo han sido analizados desde la lingüística muy recientemente. Este estudio intentó complementar esas miradas que desde este campo del saber han hecho a las obras de Acevedo Díaz investigadoras como Coll (en prensa) y Rivero (2012).

Acevedo Díaz, a lo largo del *corpus*, describe una variedad del español con rasgos propios y con una marcada presencia de voces de lenguas nativas. También delinea claramente a los hablantes de esa variedad dialectal asignándoles rasgos particulares que los distinguen de otros hablantes de español.

En este trabajo se indagó sobre las particularidades de la oralidad representada o el dialecto literario del que nos habla Azevedo (2003). Acevedo Díaz logró plasmar con enorme fidelidad lo que sería la producción real de ese discurso que imaginó a partir de sus tempranas experiencias en los montes del Río Negro como soldado de Ángel Muniz y de la lectura atenta de las memorias escritas por su abuelo. Fue capaz de crear dialectos literarios que permitieron dar fidelidad a sus personajes indígenas y a las comunidades de habla a las que pertenecen. En todo momento el autor manifiesta que tiene la intencionalidad literaria de describir certeramente a sus personajes desde el punto de vista de la lengua que utilizan. Es así que acompaña los diálogos con comentarios metalingüísticos sobre los modos de hablar y sobre las particularidades de la lengua que usan.

La preocupación didáctica del autor a la que refiriéramos cuando presentamos el *corpus* es una constante presente en todo el desarrollo narrativo y en el tratamiento lingüístico. Define el

guaraní como la lengua que hablan estos personajes indígenas sin dejar de mencionar que en épocas anteriores se hablaban otras lenguas. Si bien hace una distinción entre estos personajes e indica que algunos son tapes y otros charrúas, el rasgo lingüístico que los diferencia no es la lengua que utilizan sino el modo en que la utilizan. En general, los personajes charrúas como Tacuabé y Aperiá, con excepción de Cuaró, casi no hablan ni en guaraní ni en español, sino que se comunican con gestos y gritos. En tanto, los tapes, como Ñapindá, son claramente bilingües.

Para representar las comunidades de hablantes procuró reproducir una situación de bilingüismo español-guaraní para lo que destacó las diversas habilidades lingüísticas de los personajes. Para ello utilizó estrategias representacionales que le permitieron recrear a:

- Hablantes monolingües en lengua indígena que entienden el español pero no lo hablan, como es el caso de Aperiá.
- Hablantes de ambas lenguas pero con distinto nivel de competencia en el español. Distingue entre:
 - los que lo entienden pero solo usan unas pocas palabras del español como es el caso de Tacuabé;
 - los que hablan con soltura el español y también su lengua nativa y cambian de una lengua a la otra con la facilidad de una persona bilingüe, como es el caso de Ñapindá y los “tapes”;
 - los que hablan en español, comprenden perfectamente la lengua indígena manejada pero no hablan en esa lengua, como es el caso de Cuaró.
- Hablantes indígenas que son capaces de entender y hablar portugués además del español y del guaraní, como es el caso de Cuaró.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo Díaz, Eduardo 1888[1985]. *Ismael*. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos. Vol. 4. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura [Prólogo de Roberto Ibáñez].
- Acevedo Díaz, Eduardo 1890[1964]. *Nativa*. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos. Vol. 53. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social [Prólogo de Emir Rodríguez Monegal].
- Acevedo Díaz, Eduardo 1893[1964]. *Grito de Gloria*. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos. Vol. 54. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social [Prólogo de Emir Rodríguez Monegal].
- Acevedo Díaz, Eduardo 1914[1965]. *Lanza y sable*. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos. Vol. 63. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social [Prólogo de Emir Rodríguez Monegal].
- Ardao, Arturo. 1971. *Etapas de la inteligencia uruguaya*. Montevideo, Departamento de publicaciones. Universidad de la República. Colección nuestra realidad. N° 10.
- Azevedo, Milton. 2003. *Vozes em Branco e Preto: A Representação Literária da Fala Não Padrão*. São Paulo, Editora de Universidade de São Paulo.
- Barrán, José Pedro y Nahum, Benjamín. 1964. Criterios de edición, en: Acevedo Díaz, Eduardo. *Nativa*, Social, Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, Vol 53.: L. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.
- Caravedo, Rocío. 1999. *Lingüística del Corpus. Cuestiones teórico-metodológicas aplicadas al español*. España, Ediciones Universidad de Salamanca, en: <http://books.google.com.uy/books>. [Consulta: 29/12/2012].
- Castellanos, Alfredo. 1981. *La vocación histórica de Eduardo Acevedo Díaz*, en Revista Histórica, Montevideo, LXXIV, 2a. época, Tomo LIII, N° 157-159, abril de 1981: 209-252.

- Coll, Magdalena. 2012. Entre la fiscalización y el registro del español del Uruguay de finales del siglo XIX: el vocabulario de Daniel Granada y el glosario de Eduardo Acevedo Díaz, en José Luis Ramírez (coord.) *Por sendas ignoradas. Estudios sobre el español del siglo XIX*. Lugo, Axac: 11-31.
- Coll, Magdalena. En prensa. Representation of Charrúa Speech in 19th Century Uruguayan Literature. De próxima aparición en *Spanish and Portuguese Across Time, Place, and Borders. Essays in Honor of Milton M. Azevedo*, coord. por Laura Callahan, Palgrave Macmillan: 110-131.
- Figueira, José Joaquín. 1977. *Eduardo Acevedo Díaz y los aborígenes del Uruguay*. Boletín Histórico del Ejército (1977) Nros. 189-192 y 193-196.
- Ibáñez, Roberto. 1985. Prólogo, en: Acevedo Díaz, Eduardo. *Ismael*. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Vol. 4, pp. VII-LXV. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.
- Lope Blanch, Manuel. 1993. *Nuevos estudios de lingüística hispánica*. México, UNAM.
- Lope Blanch, Manuel. 1981. *Perspectivas de la investigación lingüística en Hispanoamérica. Memoria*. México, UNAM.
- Peralta, Anselmo. 1965. Guaranismos en la Banda Oriental. Banco de Seguros del Estado. Disponible en: <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/notas/guarinismos.htm>. [Consulta: 27/5//2016].
- Rivero, Alejandra. 2012. Palabras de origen africano y representaciones literarias de afrodescendientes en las novelas históricas de Eduardo Acevedo Díaz, en Álvarez López, Laura y Magdalena Coll (eds.) *Una historia sin fronteras: léxico de origen africano en Uruguay y Brasil*. Acta Universitatis Stockholmiensis, Estocolmo: 119-140.
- Rocca, Pablo. 1999. Edición Crítica, prólogo, bibliografías y notas, en: *Acevedo Díaz, Eduardo. Cuentos completos*. Montevideo, Banda Oriental.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1964. Prólogo, en: Acevedo Díaz, Eduardo. *Nativa*. Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, Vol. 53: VII- XLVIII. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1965. Prólogo, en: Acevedo Díaz, Eduardo. *Lanza y sable*. Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos, Vol 63, pp.VII- LXIV. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.
- Silva-Corvalán, Carmen. 2001. *Sociolingüística y pragmática del español*. Washington, Georgetown University Press. <http://books.google.com/books?id=jvIe0-Qu32wC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 6/1/2013].
- Visca, Arturo Sergio. 1991. Prólogo en: Acevedo Díaz, Eduardo, *Ismael*. Madrid, Biblioteca Literaria Filipina Ediciones de cultura hispánica. Agencia Española de Cooperación Internacional: 9-45.
- Zum Felde, Alberto. 1930. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo, Imprenta nacional colorada. (2 tomos).