



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO

**EL TANGO CANCIÓN COMO PRINCIPAL VÍA INTRODUCTORIA
DE ARGENTINISMOS EN EL ESPAÑOL DE CHILE**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE CASTELLANO

AUTOR: MARCELO NICOLÁS PALMA CARRASCO
PROFESOR GUÍA: DRA. TERESA CECILIA AYALA PÉREZ

SANTIAGO DE CHILE, 2022



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO

**EL TANGO CANCIÓN COMO PRINCIPAL VÍA INTRODUCTORIA
DE ARGENTINISMOS EN EL ESPAÑOL DE CHILE**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE CASTELLANO

AUTOR: MARCELO NICOLÁS PALMA CARRASCO
PROFESOR GUÍA: DRA. TERESA CECILIA AYALA PÉREZ

SANTIAGO DE CHILE, 2022

Autorizado para

Sibumce Digital



Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Sistema de Bibliotecas UMCE



IDENTIFICACIÓN DE TESIS

Título: El tango canción como principal vía introductoria de argentinismos en el español de Chile.

Fecha: Marzo de 2023.

Facultad: Historia, Geografía y Letras.

Departamento: Castellano.

Carrera: Pedagogía en Castellano.

Título y/o grado: Licenciatura en Educación con Mención en Castellano y Pedagogía en Castellano.

Profesor Guía: Dra. Teresa Ayala Pérez.

AUTORIZACIÓN

Se autoriza la reproducción total o parcial de este trabajo de investigación para fines académicos por cualquier medio o procedimiento, siempre que se haga la referencia bibliográfica que acredite el presente trabajo y sus autores/as, y a su vez el alojamiento de este en el repositorio institucional SIBUMCE del sistema de bibliotecas UMCE.

DEDICATORIAS

A la memoria de Carlos Gardel y de los grandes cantores, cantoras y músicos que le
sucedieron en la noble vocación del tango.

Al recuerdo de los autores de tangos que fundaron una tradición lírica trascendente más allá de
la canción popular, enriqueciendo el acervo literario del cono sur de América y del idioma
español; así como a los compositores que lograron conjugar esta poética con un lenguaje
musical igualmente exquisito.

A Flora Rodríguez de Gobbi, Osmán Pérez Freire, José Bohr, Porfirio Díaz, Pepe Aguirre,
Luis Aguirre Pinto, Jorge Abril, Armando Bonansco, Gabriel “Chula” Clausi, Carmen Carol,
Lucho Gatica, Antonio Prieto, Chito Faró, Manuel Fuentealba, Jorge Montiel, Raúl Gardy,
Ángelo Cherry, Nelly Sanders, Lalo Martel, Omar Rivoira, Eduardo Sosa, Valentín Trujillo,
José “Pollito” González y todos los artistas que practicaron y crearon tango desde Chile.

A Raúl Hernán Lepe, Alodia Corral, Mabel Fernández y los comunicadores chilenos
que han mantenido en el aire las canciones de tango durante todo un siglo.

A mis abuelos.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la comunidad educativa del Liceo Augusto D'Halmar de Ñuñoa, en especial a mis ex estudiantes de 3° y 4° medio, por su activa y valiosa colaboración.

A mi familia, por su comprensión y conversaciones en busca del lugar del tango en sus hablas y memorias.

A la Dra. Teresa Ayala Pérez, mi profesora guía, por su excelente disposición, preocupación y fructíferos diálogos.

A Soledad Fariña, por su apoyo constante y la tranquilidad de su hogar para trabajar en esta tesis.

TABLA DE CONTENIDOS

1. Introducción.....	1
2. Planteamiento del problema.....	2
3. Objetivos y justificación de la investigación.....	6
4. Marco teórico	
4.1. El lunfardo: definiciones y orígenes.....	7
4.2. Contexto sociohistórico de la conformación del léxico lunfardo.....	10
4.3. El lunfardo en el tango canción: extensión al español argentino e internacionalización.....	14
4.4. El tango canción y sus argentinismos en el español de Chile: revisión histórica.....	19
4.5. Asimilación de argentinismos en el español de Chile, vía tango canción: sustento sociolingüístico.....	28
5. Marco metodológico	
5.1. Nuevo repertorio de argentinismos en el español de Chile.....	36
5.2. Conocimiento y usos actuales de argentinismos extraídos de letras de tangos, presentes en el español de Chile.....	37
5.3. Confirmación de uso en el tango y condición de argentinismos de otras expresiones identificadas en el español de Chile por fuentes anteriores.....	63
6. Vinculación con el aula de lengua y literatura.....	66
7. Conclusiones y proyecciones	70
8. Bibliografía.....	73

RESUMEN

El presente estudio da cuenta de la presencia en el español de Chile de una serie de expresiones surgidas en el español argentino durante la primera mitad del siglo XX, con contribución del léxico lunfardo y lenguas europeas de comunidades inmigrantes.

Se intenta dilucidar las circunstancias socioculturales de incorporación y uso en el español de Chile, resaltando el papel de las canciones de tango en este proceso, como principal vía introductoria. Así, se dimensiona el impacto que dicho género logró en el país.

Se propone un repertorio con voces de dicho origen, presentes en letras de tangos grabados por Carlos Gardel y otros artistas y, a su vez, notoriamente extendidas en el español de Chile, al punto de ser consignadas por diccionarios y fuentes especializadas, a menudo obviando su procedencia. En cada caso, se establecen continuidades y cambios de sus significados en el tango, el español de Argentina y el de Chile. Finalmente, se analiza conocimiento y uso actuales de esta terminología por parte de un sector de hablantes jóvenes del español de Chile.

PALABRAS CLAVE: argentinismos, español de Chile, tango.

ABSTRACT

This study accounts for the presence in Chilean Spanish of a series of expressions that emerged in Argentine Spanish during the first half of the 20th century, with the contribution of the Lunfardo lexicon and European languages of immigrant communities.

An attempt is made to elucidate the sociocultural circumstances of incorporation and use in Chilean Spanish, highlighting the role of tango songs in this process, as the main introductory way. Thus, the impact that this genre achieved in the country is dimensioned.

A repertoire with voices of said origin is proposed, present in lyrics of tangos recorded by Carlos Gardel and other artists and, in turn, notoriously widespread in Chilean Spanish, to the point of being consigned by dictionaries and specialized sources, often ignoring its provenance. In each case, continuities and changes of their meanings are established in tango, the Spanish of Argentina and that of Chile. Finally, current knowledge and use of this terminology by a sector of young Chilean Spanish speakers is analyzed.

KEYWORDS: argentinisms, Chilean Spanish, tango songs.

1. INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XX, la danza, música y canción del tango se erigieron como arte prototípico de Buenos Aires y la Argentina completa, gracias a las grabaciones, giras internacionales y actuaciones cinematográficas de sus más destacados representantes, encabezados por el mítico cantor y compositor Carlos Gardel, cuyo vertiginoso ascenso lo situó rápidamente en la posición de ídolo de masas en toda América Latina, Francia, España, Estados Unidos y otras latitudes.

Tanto en su país como en el exterior, la obra y la figura gardeliana penetraron en el gusto popular al punto de instaurar una preferencia por el tango frente a otras músicas, instalándose también locales para bailarlo, escenarios para interpretarlo, orquestas locales y una serie de prácticas e interacciones sociales en torno al género a nivel mundial. Tanto así que, tras su trágico deceso en un accidente aéreo en 1935, su leyenda solo dio paso a una expansión aún mayor del tango, que sostendría su Edad de Oro entre las décadas de 1940 y 1950, inscribiendo en la memoria colectiva universal insignes nombres de cantores, músicos y autores que construirían una de las tradiciones culturales más sólidas y perdurables entre las que se tenga registro, al punto de ser declarada Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO).

En Chile, el impacto sociocultural del tango fue también muy acentuado. Obtuvo tempranamente la preferencia de las radioemisoras y otros medios de comunicación que le otorgaron su preferencia. Por sus escenarios desfilaron las orquestas y solistas más representativos, que fueron rápidamente imitados por formaciones y artistas nacionales, algunos con proyección y aportes propios.

Tal fue la acogida y la identificación de los chilenos con esta música, que en su español ingresaron y se asentaron, en volumen considerable, argentinismos empleados en famosas letras del repertorio de Carlos Gardel y sus sucesores. Algunos continúan en el habla cotidiana y la producción escrita hasta nuestros días, siendo incluso conocidos y usados por las generaciones más jóvenes, que muy probablemente pueden no haber oído ninguna de aquellas canciones.

Este aporte léxico ha sido apenas advertido, sin dimensionarse la influencia de un dialecto en el otro y menos aún el papel que en ello cumplió el tango. El presente trabajo pretende comenzar a llenar dicho vacío y dar cuenta de aquel fenómeno lo más completamente posible.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A partir de las últimas décadas del siglo XIX, con la independencia de todas las antiguas colonias del imperio español en el nuevo continente, apareció en el ámbito de la filología romance la inquietud por esclarecer la historia, procesos de formación y particularidades del español de América frente al peninsular. Primeramente,

las tendencias fueron proclives a respetar la pureza de la lengua: de hecho, existieron iniciativas para crear academias nacionales con la finalidad de conservar la lengua, sin España, pero con el status que poseía España como metrópoli. Esto se debe a que el español era considerado el único bien precioso heredado de la dominación española. Muestra de ello fue el trabajo de Andrés Bello. En esta época todavía se considera la pronunciación culta aquella que coincide con la mitad septentrional de España. En una segunda etapa, ya romántica, la perspectiva dio un giro muy importante. Con la generación argentina de 1837, se plantea el hecho de que la lengua debe satisfacer las necesidades de los americanos, de ahí la reforma ortográfica de Sarmiento basada en la idea de que la pronunciación nacional no es viciosa y es la que hay que mantener y defender (eliminación de la z); se pretende así la emancipación de la lengua. Esta reforma fue adoptada también por otros países, como Chile, donde se mantuvo hasta 1927 (Aleza y Enguita, 2010, pág. 38).

Este panorama dio pie a posteriores estudios de diferenciación y oposición entre el español peninsular y el de América, en los que, incluso hasta bien entrado el siglo XX, se continuaba haciendo referencia a cada uno, y sobre todo al último, como una sola variante, con carácter marcadamente unitario:

Con respecto a la posible unidad y homogeneidad, Wagner señalaba que el español americano revela, al menos en sus características básicas, una unidad y homogeneidad muy grande. Zamora Vicente, por su parte, desarrolla esta idea, afirmando que el español americano presenta una sólida homogeneidad. Las diferencias dentro del enorme territorio americano son mínimas dentro de la estructura total del habla. Hay muchas menos diferencias entre dos regiones cualesquiera de la enorme América, por separadas que se encuentren, que entre dos valles vecinos de Asturias. A lo largo del Nuevo Mundo, desde Nuevo México a la Tierra del Fuego, los fenómenos fonéticos se repiten (Fontanella, El español de América, 1992, pág. 111).

La simplicidad de aquellas concepciones ya venía siendo advertida desde tiempos de Henríquez Ureña (1921), primero de la nutrida nómina de lingüistas que defendieron la variedad dialectal del español americano, proponiendo distintas divisiones. Al entrar en esta materia, debe advertirse el carácter controversial del concepto de dialecto, por las complicaciones que a menudo conlleva delimitarlo. Sin embargo, a lo largo del presente estudio, será utilizado en el sentido siguiente, suscribiendo esta explicación:

los hablantes suelen tener una clara conciencia del prestigio de su variedad y su lejanía, en el uso lingüístico y en la interpretación de la variación sociolingüística, respecto de otras variedades. En este punto, el concepto de *comunidad de habla*, manejado por la sociolingüística, puede ser de gran utilidad: los miembros de una comunidad de habla juzgan, valoran e interpretan de forma semejante las variables que permiten diferenciar sociolingüísticamente a sus hablantes. Los individuos, al hablar entre sí, son capaces de distinguir a los que pertenecen a su misma comunidad de los que son ajenos a ella. Los límites de una comunidad pueden ser locales, regionales, nacionales o incluso supranacionales y sus miembros generalmente conocen o intuyen el alcance de la conducta lingüística que los caracteriza. Esto nos llevaría al concepto de dialecto: los hablantes pueden sentirse miembros de una comunidad dialectal, desgajada de otras comunidades que usan la misma lengua, pero sin una fuerte diferenciación (Moreno Fernández, 1993, pág. 15).

Por considerar los contextos socioculturales como marco indesligable de las dinámicas lingüísticas, su definición de *comunidad lingüística* es afín con la de Gimeno Jiménez (1990), quien propone que:

dentro de un microcosmos socialmente determinado, el objeto de atención es el uso de la lengua en cuanto que refleja las normas de comportamiento más generales. La *comunidad de habla* aglutina a cualquier grupo humano que se caracterice por la interacción regular y frecuente, por medio de un sistema compartido de signos lingüísticos, y se distinga de otros grupos semejantes por diferencias significativas en el uso de la lengua (Gimeno Jiménez, 1990, pág. 54).

Pues bien, incorporando esta noción con claridad, es menester atender a la mencionada serie de propuestas de división dialectal del español de América que, pese a sus notorias divergencias, muestran unanimidad en conservar gran parte del actual territorio de Chile como una zona dialectal unitaria y aparte, vale decir, una comunidad de habla distinta. Similar categoría se ha atribuido históricamente al español de la línea atlántica argentina, comúnmente asociado con el uruguayo, englobando a ambos con la denominación de español rioplatense. Henríquez Ureña estableció cinco áreas principales:

hay en América cinco modos, con límites no siempre claros, de hablar español: México y la América Central (Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá); la zona del Mar Caribe, que comprende las Antillas, la mayor parte de Venezuela y la costa atlántica de Colombia; la zona andina, parte de Venezuela, la mayor parte de Colombia, el Perú, Bolivia y el noroeste argentino; Chile; y la zona rioplatense: la mayor parte de la Argentina, Uruguay y Paraguay (Henríquez Ureña, 1980, págs. 326-327).

El intelectual dominicano justificó esta partición con un recuento de la historia americana desde el arribo de Colón, otorgando énfasis a la presencia y permanencia del factor indígena.

Vale decir, vinculó cada zona al menos una lengua indígena que habría actuado como sustrato significativo en la conformación del dialecto, sobre todo en la dimensión léxica.

La fonética y la morfosintaxis no fueron incorporadas como criterios determinantes sino hasta 1964, con la propuesta de José Pedro Rona:

Rona considera que para determinar científicamente la extensión de cada dialecto es necesario basarse en isoglosas y que sólo después de fijar la división dialectal han de buscarse las razones extralingüísticas (influencias indígenas, fronteras políticas, etc.) que expliquen su ubicación. Propone utilizar para esto cuatro rasgos, cuya extensión se conoce con relativa certeza: uno fonológico, el yeísmo; uno fonético, el zeísmo; uno sintáctico, la presencia de voseo; y uno morfológico, las distintas formas verbales voseantes, de las que distingue cuatro tipos (Fontanella, 1992, pág. 126).

Examinando estos rasgos, Rona dividió el español americano en dieciséis zonas dialectales distintas. Una de ellas agrupa a las regiones del sur de Chile con una parte puntual de la Patagonia argentina, encontrando coincidencias; pero resulta claro que Chile central -donde se concentran los polos urbanos de mayor importancia- y los territorios rioplatenses han mantenido la categoría histórica de comunidades de habla independientes entre sí y de las demás.

No existe controversia relevante al exponer las disimilitudes más patentes entre el español de Chile y el rioplatense, sobre todo en lo fonético y gramatical:

ESPAÑOL DE LA PLATA Y EL CHACO

- Yeísmo (pronunciación rehilada [ʒ]). También con pronunciación sorda: [kabáʃo] 'caballo' (área de Buenos Aires y Montevideo). Zonas de distinción de *ll* y *y* (Paraguay).
 - Aspiración de /s/ en posición final de sílaba: [mihmo] 'mismo'.
 - Asibilación de /r/ múltiple y de *tr* (Chaco).
 - Voseo.
 - Desinencias verbales: *tomo*, *tomás*, *tomá*, *tomamos*, *toman*.
 - Uso del prefijo *re-* con valor superlativo: *ellas eran reamigas*.
-

ESPAÑOL DE CHILE

- Yeísmo (pronunciación [j]).
 - Aspiración de /s/ cuando precede a consonante: [mihmo] 'mismo', [loh tóros] 'los toros'.
 - Pronunciación predorsal de *s* (roce del dorso de la lengua en los alveolos).
 - Pronunciación fricativa de *ch*: [múʃo] 'mucho'.
 - Pronunciación palatalizada de [k], [x] y [Y]: [kjéso] 'queso', [xjenerál] 'general', [muxjér] 'mujer', [iYjéra] 'higuera'.
 - Vocalización de *b* y *d*: [auríYo] 'abrigo', [máire] 'madre'.
 - Asibilación de *r* múltiple, de *r* final y de *tr*.
 - Uso de verbo en segunda persona de plural con pronombre *vos/tú*: *¿dónde andabai?*
-

Fuente: Moreno Fernández (2016).

Es en el plano léxico donde aparece un fenómeno descrito someramente por fuentes académicas y del que existe aún más escasa consciencia por parte de los hablantes. Se trata del conocimiento y uso, por parte de la comunidad de habla chilena y desde la primera mitad del siglo XX, de un repertorio de voces originadas en Argentina:

hay argentinismos que se rastrean históricamente en el español de Chile. El origen de estos argentinismos, a su vez, está vinculado con el lunfardo. Es el caso, entre muchos otros, de las palabras *atorrante*, *mina*, *cafiche*, *facha* y *gil*, las cuales tienen en Chile ligeros matices de significado y uso con respecto a sus variantes transandinas, pero en lo medular conservan sus semas y contextos de aplicación (Salamanca, Apuntes sociolingüísticos sobre la presencia de argentinismos en el léxico del español de Chile, 2010).

Entre quienes han dedicado investigaciones a este fenómeno, no existe debate respecto al origen trasandino de las expresiones ni sobre los principales ámbitos y registros de su uso: lengua oral, música popular, medios de comunicación -con énfasis en la prensa escrita-, etc. No obstante, insuficientes aún son las preguntas y respuestas acerca de los contextos y mecanismos mediante los cuales accedieron e incorporaron los chilenos estos argentinismos, siendo solo mencionados de manera tentativa y sin especificidades:

es preponderante la influencia del tango, el teatro (en especial, el sainete) y el cine argentino como factores concomitantes para la extensión de algunas de las voces de origen lunfardo. No hay que olvidar que Argentina en la mencionada época era un referente cultural importantísimo para Latinoamérica, en general. En la actualidad, se mantiene un influjo, en especial, a través del ámbito del fútbol (San Martín, 2011).

Por lo tanto, sigue pendiente un análisis profundo a esta serie de factores culturales, debiendo establecerse cuál de ellos fue el más gravitante en la introducción de argentinismos -de raíz lunfarda en gran cantidad-, y qué circunstancias históricas, sociales y culturales condujeron a un efecto lingüístico de tal alcance en la comunidad vecina. Esto involucra, además, una revisión acuciosa del repertorio léxico en cuestión, problematizando los corpus propuestos por las fuentes anteriores y generando uno nuevo con argentinismos de procedencia comprobable que estén presentes tanto en las manifestaciones artísticas y culturales previstas como en el español de Chile, teniendo de este modo su recorrido entero. Finalmente, todo lo anterior demanda extender el seguimiento hasta la actualidad, sondeando la vigencia del *conocimiento* y *uso* del vocabulario descrito entre los integrantes más jóvenes de la comunidad de habla chilena.

3. OBJETIVOS Y JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación reviste importancia por una razón tan sencilla como determinante: el uso histórico y actual de argentinismos en el español de Chile es un problema que prácticamente no ha sido abordado, reconociéndose como esfuerzos precedentes solo a Salamanca (2010, 2014, 2016) y San Martín (2011). Estos autores han sentado las bases para lo propuesto aquí, al asumir ambos el origen argentino de una serie de expresiones registradas en el español de Chile, cuyos orígenes han sido controversiales.

No obstante, los mecanismos y procesos de incorporación y afianzamiento de esta terminología fueron tratados de manera muy sucinta y con escasa evidencia, tan solo mencionándose la posibilidad de que la terminología en cuestión se haya extendido a Chile a través de diversos medios, sin haber profundizado en sus propias dinámicas, ni delimitado sus contextos o períodos de acción.

Frente a este panorama, se proponen los objetivos elementales para un estudio pionero:

1. Establecer que las letras de tangos constituyeron el principal vehículo introductorio de argentinismos en el español de Chile.
2. Elaborar un registro básico de argentinismos presentes en el español de Chile y, a su vez, en letras de tangos.
3. Confirmar el conocimiento y uso actual, por parte de jóvenes chilenos, del repertorio de argentinismos identificados tanto en el español de Chile como en el tango.

Poder dilucidar el impacto de esta música en la cultura y el español de Chile, así como esclarecer los orígenes, cambios y continuidades de los principales argentinismos instalados en aquel dialecto, no solo constituye un aporte inicial necesario para dar respuesta a la multiplicidad de interrogantes que ofrece el vocabulario examinado, sino que abre toda una senda de investigación acerca de las filiaciones entre dos comunidades de habla e idiosincrasias completas que hasta la actualidad han sido advertidas insuficientemente.

4. MARCO TEÓRICO

4.1. El lunfardo: definiciones y orígenes

Quien escuche una letra de tango, especialmente por primera vez, de ninguna manera quedará indiferente ante vocablos tales como *manyar*, *vento*, *balurdo*, *gayola* o *tamangos*, entre muchos otros. Estas palabras llaman la atención de las nuevas generaciones y, especialmente, de todo aquel que no sea natural de la región rioplatense. Así, tangos famosísimos como *Yira, Yira* de Enrique Santos Discépolo o *Por una cabeza* de Alfredo Le Pera y Carlos Gardel siguen siendo disfrutados y valorados con entusiasmo, mas no del todo comprendidos por un gran número de oyentes.

Este léxico comenzó a ser descrito y estudiado en la década de 1870 y, en un principio, fue conocido como lunfardo. Su historia, evolución y actualidad han estado estrechamente emparentadas con las de las urbes del área, siendo imposible comprenderlas por separado. En consecuencia, sería correcto afirmar que la historia del lunfardo es la historia del propio Buenos Aires y demás ciudades ubicadas en las orillas del Río de La Plata. Esto, evidentemente, incluye a la gran mayoría de las manifestaciones artísticas y culturales que han surgido y se han desarrollado en dicha región, con el tango ocupando un sitio principal.

Para efectos de la presente investigación, el rol de preservación y difusión léxica que ha cumplido el tango constituye uno de los intereses principales. Solo así se explica, por ejemplo, la introducción y permanencia – desde principios del siglo pasado hasta el día de hoy- de argentinismos de origen lunfardo en el español de Chile.

A partir de la década de 1870, en la que se sitúan las primeras descripciones y estudios del lunfardo, la tarea de definirlo no ha sido sencilla. Aunque todos los autores connotados que se han dedicado a su estudio descartan de plano que se trate de una lengua o un dialecto, han aplicado alternativamente las etiquetas de jerga y argot, aun teniendo en cuenta la suma subjetividad y el carácter difuso que estas categorías encierran en sí mismas. Al menos para explicar su origen, la definición más precisa que se repite en la bibliografía consultada es la de un vocabulario surgido primeramente del hampa y muy rápidamente adoptado por todo el bajo pueblo de las ciudades rioplatenses.

Aunque en el año 1878 el comisario Benigno Lugones proporcionara en un artículo de prensa las primeras noticias sobre la existencia del lunfardo y, a los pocos años, se sumaran los policías Drago y Álvarez; sus escritos no superan el ámbito criminalístico y su filiación con la lingüística

es mínima. En consecuencia, el primer lingüista que ahondó con solidez en el concepto de argot y lo asoció con el fenómeno del lunfardo fue Antonio Dellepiane:

los criminales reincidentes, los ladrones de profesión que pululan en los grandes centros urbanos del viejo y del nuevo mundo, se sirven, en las relaciones privadas que mantienen entre ellos, de un vocabulario especial, enteramente propio, en el sentido de que ha sido formado por ellos mismos y de que no trasciende, por lo común, fuera de la atmósfera del delito. Distinto para cada país y, a veces, para cada ciudad dentro de un mismo país, recibiendo en Francia el nombre de argot, el de gergo en Italia, en España el de bribia, germanía o hampa y el de lunfardo en la República Argentina (Dellepiane, 1894, pág. 8).

El autor se refiere al argot como un tecnolecto criminal y no como una lengua o una variación de esta. Más aún, el surgimiento de este vocabulario y su especificidad tienen como objetivo y fundamento facilitar el desarrollo de una labor igualmente particular y definida, en este caso, el delito:

la hipótesis más fundada es sin duda la que considera al argot como un carácter profesional. Según esta teoría, toda corporación, toda agrupación de personas que observan los mismos hábitos, persiguen los mismos propósitos y hacen una vida más menos o común, tiende, naturalmente, a formarse un argot que la distingue de las demás corporaciones o agrupaciones, que la aísla en la sociedad y vincula sus miembros con un lazo de compañerismo. De este modo han nacido los diversos argots profesionales: el de los marinos, el de los pintores, el de los sastres [...] ¿Qué tiene, pues, de extraño, que los criminales reincidentes, que aquellos que han hecho del delito su profesión habitual y constituyen la manera de una corporación gremial, tenga su vez, el suyo? Aceptando la teoría que acabamos de exponer y resumiéndola en una fórmula que la aclara y la completa, nosotros diríamos que el argot es un tecnicismo profesional. En el caso del lunfardo, derivado de las necesidades de la profesión del malvado (Dellepiane, 1894, págs. 15-16).

Amaro Villanueva reconoció el aporte de Dellepiane como primer exégeta del lunfardo y agregó que:

[el lunfardo] comienza siendo un lenguaje esotérico, de uso estrictamente profesional, sólo comprensible para los iniciados en la delincuencia ladronesca. Pero, a la vera del amigo de lo ajeno, también marginando la ley, actúan el matón y el canflinflero o proxeneta, que asimilan sus términos y expresiones jergales, trasplantándolos a la timba o crujía, el lupanar, la sala de bailes públicos y demás lugares de promiscuidad social, incluso el conventillo, que comparten con gente humilde, de trabajo. Todos esos lugares resultan propicios a su divulgación, que se opera, por consiguiente, a dos puntas: entre los hijos de familia y entre la muchachada de barrio (Villanueva, 1962, pág. 27).

El investigador que más dedicó publicaciones y actividad al lunfardo ha sido José Gobello. Intrigado por la irresolución del asunto, finalmente resolvió que se trata de un

vocabulario compuesto por voces de diverso origen que el hablante de Buenos Aires emplea en oposición al habla general” y que “no es un idioma, un dialecto ni una jerga: entre otras cosas, porque carece de sintaxis y gramática propias. Quien emplea palabras lunfardas, piensa en castellano, usando las estructuras y la gramática castellanas, y luego reemplaza una o más de esas palabras por sus sinónimos lunfardos (Gobello, 1996, pág. 1).

En la actualidad, Óscar Conde ha continuado esa línea, señalando que

el lunfardo no es un idioma, porque las palabras que lo componen son esencialmente verbos, sustantivos y adjetivos, de manera tal que carece de pronombres, preposiciones, conjunciones –y prácticamente de adverbios– y porque utiliza la misma sintaxis y los mismos procedimientos flexionales que el castellano. No es posible hablar completamente en lunfardo, sino a lo sumo hablar con lunfardo (Conde, 2017, pág. 1).

La posición de este académico, el más tenaz estudioso vivo, es que el lunfardo solo fue inicial y casi fugazmente un léxico profesional circunscrito a los delincuentes, ya que su adopción por todo un sector social fue muy rápida:

aquello que Benigno Lugones (1879), Drago (1888) y más tarde Dellepiane (1894) habían tomado como una jerga de ladrones, ignorada o desconocida por el resto de la sociedad, era en rigor un conjunto de palabras y expresiones utilizados por los sectores humildes, esto es, los habitantes del suburbio o arrabal que, como se ha dicho tantas veces, no es en el caso de la ciudad de Buenos Aires una categoría geográfica sino más bien una categoría social y entre ellos debe incluirse naturalmente un porcentaje de delincuentes (Conde, 2017, pág. 2).

También se apega a la condición de “léxico” del lunfardo y advierte acerca del empleo de las problemáticas y borrosas categorías *argot* y *jerga*:

la palabra francesa *argot*, atestiguada recién en 1634, parece ser una deformación de *jargon* – literalmente *jerga* –, término que designó en su origen a cierto vocabulario que corría entre bandoleros, mendigos y vendedores ambulantes en la Francia de los siglos XV y XVI. No obstante, no se debe limitar la riqueza del lunfardo, pues abarca muchos otros ámbitos de la vida cotidiana (Conde, 2017, pág. 3).

Revisada la línea temporal de los principales merodeos teóricos alrededor del lunfardo y quedando aclarados los principales aspectos de su naturaleza, es necesario reparar en un punto no menos importante para la comprensión cabal del tema y su controversia, así como también para introducir al apartado siguiente. Esto es el origen etimológico de la palabra lunfardo y por qué se denomina con ella a este léxico. Hay acuerdo en que el vocablo proviene del italiano: “la etimología más convincente de la palabra lunfardo es su derivación del italiano *lombardo* ('natural de Lombardía'), proveniente del dialecto romanesco, en el cual *lombardo* significa

ladrón, tal vez con influencia genovesa” (Lorenzino, 2016, pág. 339). En efecto, se ha conocido que, entre el bajo pueblo genovés y occitano, los migrantes lombardos eran peyorativamente tratados como ladrones, debido a que muchos de ellos se habían establecido como banqueros y prestamistas. Esto, sin duda alguna, contribuyó a que los primeros investigadores no lo desligaran del hampa y explica la raíz de las discrepancias expuestas.

4.2. Contexto sociohistórico de la conformación del léxico lunfardo

Aunque antes de la plena constitución como estados-nación de Argentina y Uruguay hubo colonos e inmigrantes de distinta procedencia conviviendo con los pueblos nativos, sus territorios estaban -en general- menos poblados en comparación a otras regiones de Sudamérica. Incluso, desde la conquista misma, los españoles se ocuparon mucho menos de estas tierras que de otras y, comparativamente, su presencia efectiva fue notoriamente menor que la de los portugueses en sus posesiones vecinas.

Hasta la década de 1860, la situación demográfica no era muy distinta. Tanto así que, para el primer censo de 1869, Argentina no registraba dos millones de habitantes. Sin embargo, a partir de la década siguiente, comenzó la inmigración europea y su primera gran ola, finalizada alrededor de 1920:

el mosaico de nacionalidades que, en virtud de los trasiegos masivos de población servidos, preferentemente, en la segunda mitad del siglo pasado apareció en las ciudades platenses, se compuso mayoritariamente con italianos, españoles y criollos. Los censos de 1887 en Buenos Aires y en 1899 en Montevideo señalan con elocuencia estadística la cifra humana: mitad de extranjeros inmigrantes, mitad de nativos (Ferrer, 1960, págs. 15-16).

Los procedentes de diferentes zonas de la península itálica representaron al grupo más importante numérica y culturalmente para la región rioplatense. Para efectos de esta investigación y la comprensión del fenómeno del lunfardo, es menester centrarnos en los italianos más que en cualquier otro clan. Estos inmigrantes provenían de distintas regiones de Italia: Véneto, Piamonte, Campania, Sicilia, Lombardía, Calabria, Abruzos, Marcas, Basilicata, Apulia, Molise, Liguria, Toscana o Emilia-Romaña. En orden cronológico, las principales causas de su arribo a los principales puertos del Río de La Plata fueron los conflictos políticos, sociales y bélicos de la Unificación Italiana (1848-1870), la necesidad de terrenos para desarrollar la agricultura tradicional, afectada por el desarrollo de la Revolución Industrial y el auge de las urbes (1850-1914); la debilidad de los organismos asistenciales y la crisis en las

arcas fiscales, como consecuencia de la inestabilidad política; y las sucesivas epidemias de cólera entre 1835 y 1885. Sin ninguna duda, las escasamente pobladas pampas argentinas ofrecían una oportunidad de mejoría en las condiciones de vida y el contraste climático era mínimo. Todas estas razones internas se ahondaron con la Primera Guerra Mundial (1914-1918), cuyas consecuencias fueron -en todo sentido- dramáticas para el pueblo italiano.

Por otro lado, hay que añadir a estas causas históricas europeas algunos acontecimientos locales que motivaron la elección de Argentina como destino inmigratorio. En la Guerra de la Triple Alianza (1860-1870), el país se amplió, en el norte y noreste, con territorios arrebatados a Paraguay. Mientras tanto, la llamada Campaña del Desierto (1870-1885) incorporó una importante extensión de pampas con potencial agrícola y ganadero para las que no existía suficiente mano de obra criolla. Lógicamente, el estado incentivó la llegada y estadía de los europeos para colonizar esas tierras.

Volviendo al Río de La Plata, el abrupto crecimiento poblacional de las ciudades tuvo como consecuencia la ampliación urbana hacia las periferias y la proliferación de los conventillos en los barrios preexistentes. Aquí tenemos el ambiente físico y sociocultural que, según lo revisado en el apartado anterior, Villanueva, Gobello y Conde identifican como la cuna del lunfardo: el *arrabal*. Así se explica el surgimiento de este escenario:

el destino de los inmigrantes no fue, ni mucho menos, parejo. Mientras llegaron contingentes cuya especialización artesanal fue absorbida por un medio donde la mano de obra calificada era escasa, los inmigrantes lograron alojarse tanto en la ciudad como en el campo y adaptarse a su condición de vida. Pero, juntamente a estas aportaciones cuyo porvenir en América estaba de antemano -y en cierta forma- asegurado, desembarcaron también, en nuestros puertos, decenas de miles de hombres sin oficio, acarreados como ganado tras el reflejo mentido de una existencia venturosa: venían a *hacerse la América* (Ferrer, 1960, pág. 16).

La ciudad de Buenos Aires no distaba, en su extensión y esquemas, de cualquier otra ciudad provinciana. Por lo tanto, la incorporación de una masa demográfica tan numerosa cambió, junto con los espacios físicos, las formas de vida, las costumbres y el habitar en general:

vemos, pues, al Buenos Aires de entonces, ese Buenos Aires de casas bajas, sin árboles, con patios; un Buenos Aires con tranvías de caballos (...) donde todo el mundo se conocía, todos eran parientes o parientes de sus parientes. Existía, además, una hospitalidad que ha desaparecido ahora (Borges, 2016, pág. 31)

En este contexto, y con todos los antecedentes conocidos hasta aquí, puede afirmarse que el léxico de las lenguas itálicas y sus dialectos fue poco a poco integrándose en el habla de los estratos bajos y medios, permeando las manifestaciones artísticas y testimonios escritos hasta generar por completo a una variación singular y distante de lo que había sido el español rioplatense hasta entonces. Esto valida la idea de Gobello y Conde de que el lunfardo no constituyó un léxico meramente carcelario o delictual. Esos sectores de la sociedad, naturalmente, adoptaron italianismos y les otorgaron significados propios de sus actividades, pertinentes para el ejercicio de estas. Asimismo, es perfectamente entendible que policías y criminalistas hayan sido los primeros en dar cuenta de esta terminología, dada la necesidad de comprender los códigos del hampa y frustrar sus acciones; pero de ninguna manera se circunscribe al ámbito delictual la “autoría” del lunfardo.

Recapitulando, una parte importante de este corpus léxico procede de extranjerismos extraídos de las lenguas inmigrantes que entraron en contacto con el español en los arrabales, conventillos, faenas y comercios porteños. Sin embargo, el lunfardo también posee una amplia gama de vocablos y expresiones originales, de invención propia:

el lunfardo tiene una manera de ser propia, aunque no reniega de influencias extranjeras. Buena parte de su vocabulario ha sido importado [...] Su estilística propiamente dicha mostraría en su proceso, a más de la invención metafórica y de las voces foráneas que lo enriquecen, un aprovechamiento sustancial de la lengua madre [...] La manera de ser del lunfardo se presenta a través de esta breve apuntación con sencillez cromática. Se trata de un lenguaje concreto, utilitario, rápido, cuya proximidad a la vida objetiva, a la realidad diaria, condiciona la formación de su vocabulario (Clemente, 1968, págs. 107-108).

La terminología original se fue conformando gracias a mecanismos lingüísticos y morfológicos que son habituales en lenguas y dialectos de todo el mundo:

el procedimiento más habitual para la creación de lunfardismos es, sin lugar a duda, la relexematización, esto es, la asignación de nuevos significados a palabras del español que ya existían. Tales lunfardismos se originaron en diversos procesos: por restricción o ampliación de significado o bien por desplazamiento de significado, como ocurre con la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. Existen además las lexicalizaciones, los metaplasmos y los juegos paronomásticos (Conde, 2017, pág. 4).

Respetando el mismo orden en que el autor los nombró, se darán ejemplos para cada uno, partiendo por los cambios y construcciones semánticas:

*Nuevas acepciones por restricción de significado: *araña* significa firma, por la ambigüedad de los trazos al firmar.

* Nuevas acepciones por ampliación del significado: *muñequear* significa también “habilidad para solucionar situaciones difíciles.

* Metáforas: Un *buitre* es un hombre que corteja a una mujer en demasía. La asociación radica en el hecho de “rondar” que ambos referentes comparten.

* Metonimia: El término *atorrante* -que significa vago y puede desempeñarse como sustantivo o adjetivo- y los verbos derivados *atorrar* y *torrar* provienen presuntamente del nombre del fabricante de tubos de cemento (A. Torrant) en que los indigentes solían refugiarse o dormir. Una subcategoría la constituyen los apellidos o nombres transformados en sustantivos (a los reyes se les llama *reinaldos*).

* Sinécdoco: Se advierten de tres tipos. La primera designa una parte con el nombre del todo (los senos son llamados *lolas*, puesto que esta palabra posee la acepción de “mujer joven” en el español rioplatense); la segunda designa a un todo con el nombre de una de sus partes (a Jesucristo se le llama *El Barba*); y, finalmente, algunos productos son designados con el nombre de la materia que los compone (los mostradores de los bares son conocidos como *estaños*).

Dentro del ámbito semántico, Conde omite otros dos fenómenos que es conveniente incluir:

* Onomatopeyas: El término *chirlo* significa bofetada, aludiendo al sonido que esta produce.

* Especialización por cambio de género: De la verdura zanahoria, se deriva la denominación del *zanahoria* (tonto).

Desatendidos también por Conde , debe prestarse atención a los aspectos morfológicos:

también es de suma importancia mencionar que muchas palabras se forman a partir de los procedimientos de derivación, composición y parasíntesis. Otras son el resultado de la metátesis y los diferentes tipos de metaplasmos (prótesis, epéntesis, paragoge, aféresis, síncope, apócope) y otros por derivación apreciativa (aumentativos, diminutivos, despectivos, afectivos, festivos) o por abreviación, contracción, siglación o deformación de voces del español (Sarabia, 2014, pág. 30).

Los tres primeros, así como también la abreviación y la contracción, no operan de manera distinta al resto del castellano ni presentan singularidades, por lo que no se los atenderá:

* Metátesis (vesre): En el lunfardo se distinguen tres tipos de metátesis: una que no implica variaciones semánticas, otra que sí y una última en que la variación silábica deriva en una nueva palabra. De la primera, los ejemplos son abundantísimos y bastará con indicar que *drepa*, *jovie*, *gotán*, *garpar*, *tordo*, *napier* y *orre* significan lo mismo que padre, viejo, tango, pagar, doctor, pierna y reo. De la segunda, *telo* no significa lo mismo que hotel, sino que designa a un cuarto

arrendado temporalmente para mantener relaciones sexuales; *jermu* no significa mujer, sino esposa; y *cheno* no es lo mismo que noche, sino ambiente bohemio. El tercer tipo generalmente surge de uno de los dos anteriores y los vocablos iniciales conviven como sinónimos con los finales, por ejemplo, la metátesis de cinco resulta en *cocin* y, a su vez, esta deriva en *cocinero*.

* Prótesis: Agrega un sonido al comienzo de la palabra. Ej.: *encinchar* (enfadarse. Proviene de cinchar).

* Epéntesis: Agrega un sonido al interior de la palabra. Ej.: *grampa* (bebida alcohólica. Proviene de grapa).

* Paragoge: Agrega un sonido al final de la palabra. Ej.: *biyuya* (joya u objeto oneroso. Proviene del galicismo biyú).

* Aféresis: Omite un sonido al comienzo de la palabra. Ej.: *fiolo* (proxeneta. Variación de otro lunfardismo con el mismo significado: cafiolo).

* Síncopa: Omite un sonido al interior de la palabra. Ej.: *quinela* (juego de azar. Variación de otro lunfardismo con el mismo significado: quiniela).

* Apócope: Omite un sonido al final de la palabra. Ej.: *analfa* (analfabeto)

Otros fenómenos que es preciso considerar:

* Siglación y acrónimos: Las siglas *I.B.M.* significan cabeza, mientras que *N.P.* significa *no placé* (tecnicismo de la hípica).

* Locuciones adverbiales: *A la marchanta* (hecho a la rápida), *a la batrola* (sin esmero), *a la romana* (por partes iguales), etc.

* Interjecciones: *¡Ise!*, *¡Araca!*, *¡Ancún!* (voces de alerta), *¡Eco!* (aprobación).

4.3. El lunfardo en el tango canción: extensión al español argentino e internacionalización

Hacia fines del siglo XIX, se comenzó a configurar en Buenos Aires el género del tango, como música instrumental y danza, todavía sin lírica asociada. Según las fuentes históricas

tres tangos coexistían al comenzar la octava década del siglo XIX, después de la fiebre amarilla: primero, los tangos “a lo raza africana”, que comprendían todo cuanto bailaban los negros, por la sencilla razón de que, en los lugares donde bailaba la gente de color, cualquiera cosa que fuera bailada allí se llamaba tango, lo mismo en Cuba que en Buenos Aires; segundo, el tango andaluz (...); y tercero, el tango de los compadritos. Lo que define a este último es la quebradura de la cintura (cortes y quebradas) tomada de los negros; el enlazamiento de la pareja, tomado de algunos bailes de salón, por ejemplo el

vals, y el soporte musical que la milonga le prestó, junto con su propio nombre, durante cierto período de la gestación (Gobello, 1999, pág. 16).

Apareció este arte en el seno mismo del mestizaje racial y sociocultural de la ciudad en ciernes, que albergaba inmigrantes de nacionalidad diversa, evolucionando de forma vertiginosa. Tal como en la conformación del léxico lunfardo,

la gravitación del elemento inmigratorio es uno de los hechos capitales en el estudio de nuestro arte popular. El mosaico de nacionalidades que, en virtud de los trasiegos masivos de población servidos, preferentemente, en la segunda mitad del siglo pasado apareció en las ciudades platenses, se compuso mayoritariamente con italianos, españoles y criollos. Los censos de 1887 en Buenos Aires y en 1899 en Montevideo señalan con elocuencia estadística la cifra humana: mitad de extranjeros inmigrantes, mitad de nativos. Dicho todo esto de una manera más elocuente: el tango, por ejemplo, fue la auténtica representación de ese mosaico (Ferrer, 1960, págs. 15-16).

Otra temprana y crucial filiación de los orígenes del tango con los del lunfardo fueron los ambientes en que se gestó esta música durante las últimas décadas del siglo XIX, mismas en que, como se vio, estuvo dicho vocabulario más ligado a las actividades delictuales y del bajo fondo, aunque no de manera exclusiva. En gran medida, el escenario natural de ambas manifestaciones fue por aquella época el prostíbulo porteño:

hacia 1900, había en la ciudad entre 20 y 30 mil prostitutas, de las cuales solamente 945 estaban inscritas bajo el control oficial (...) La prostitución clandestina se albergaba en casas de pensión, lenocinios ocultos o en la misma calle (...) No fue difícil que, ante la magnitud del fenómeno prostitucional, el burdel se convirtiera en la institución orillera por excelencia y sus personajes -el canfinflero, la madama, la taquera- en una suerte de próceres o aristocracia negra en la ciudad del mar. El tango llegó en seguimiento de este maligno prestigio fraguando, en una forma bailable que luego sería musical, el carácter de la orilla ciudadana, hábitat de todo el margen de la sociedad (Matamoros, 1981, pág. 40).

A partir de *El entrerriano*, pieza instrumental de Rosendo Mendizábal, con partitura publicada en 1897, y de la aparición de los famosos *Don Juan* (1898) y *El choclo* (1903), de Ernesto Ponzio y Ángel Villoldo, respectivamente, el tango entró en la categoría de la música popular de Buenos Aires, inaugurándose el período conocido como Guardia Vieja, que alcanzó su mayor sofisticación con *La cumparsita* (1917) del uruguayo Gerardo Matos Rodríguez.

Si bien algunas de estas melodías fueron asociadas con letras, no superaron el carácter incipiente ni consiguieron una definición enteramente distinta a la de las zarzuelas o canciones criollas folclóricas. Es el caso, como ejemplo máximo, de *La morocha* (1906), también de

Villoldo y Enrique Saborido, grabada por la chilena Flora Rodríguez para el sello Víctor, acompañada por su esposo, Alfredo Gobbi (padre).

Tampoco es objeto de debate el hito inicial del tango canción, es decir, aquellos con letras propias, escritas especialmente para las melodías e interpretados por cantores. Se trata de *Mi noche triste*, texto de Pascual Contursi aportado a la composición de Samuel Castriota, inicialmente titulada como *Lita*:

Gardel rebautizó la canción *Mi noche triste*, por la frase del último verso de Contursi, y la cantó una noche en una de sus actuaciones como solista, entre fines de julio y principios de septiembre de 1917 (...) El disco de Gardel salió a la venta a mediados de enero de 1918 y todo nos indica que fue un éxito permanente que vendió miles de placas (Collier, 1992, págs. 61-62).

El peso de esta obra para la presente investigación radica en que su letra plasmó varias expresiones lunfardas y, dada la fama que alcanzó, no solo inauguró de manera contundente el nuevo estilo, sino que caló en el español local y abrió el sendero de una lírica que, en adelante, actuaría como un verdadero repositorio de este vocabulario, masificándolo. Vale decir, el impacto de *Mi noche triste* y la tradición que le sucedió hacen insostenibles, al menos para el siglo XX, las catalogaciones del lunfardo como tecnolecto delictual, jerga o argot minoritario. Y más aún, deberían dar pie a un cuestionamiento serio acerca de la mantención de la oposición lunfardo-español argentino, puesto que una abundantísima terminología del primero se extendió en conocimiento y uso a todo el radio urbano, afiatándose en las hablas con vertiginosa rapidez:

en muchos casos no se puede discriminar si se trata de lengua coloquial con elementos lunfardos o de lunfardo atenuado por la penetración de formas del habla coloquial. De esta forma se llegó a una situación de continuo lingüístico en la que ambos polos están constituidos por el español bonaerense coloquial y el lunfardo. La similitud en la estructura de ambos sistemas en lo fonológico, morfológico y sintáctico fue sin duda uno de los hechos que más incidieron a favor de que se llegara a esta situación de continuo. A este continuo lingüístico podemos denominarlo continuo post-lunfardo (Fontanella, 1983, pág. 134).

El *continuo* descrito corresponde, lisa y llanamente, a la absorción de lunfardismos por parte del español argentino; encontrándose la clave de ello en la conversión de la poesía de los tangos cantados en un verdadero panóptico social, registrando la realidad cotidiana de la urbe porteña en su riqueza y amplitud, sin circunscribirse a una sola dimensión o submundo:

en lo temático, inició y desarrolló el primer impresionismo del tango, demostrando que, al cambiar de ambiente, el género había asimilado la nueva realidad. El círculo mágico

tenebroso del hermetismo original se había roto y el mundo circundante quedaba a la vista, siendo reflejado por el tango nuevo en contacto con la nueva realidad de su confines. El tema de tango dejó la estrechez original dada por los personajes y los hechos del microcosmos nativo (Matamoros, 1981, pág. 100).

El aumento y la calidad de las letras, interpretadas y difundidas sostenidamente, es la evidencia que cierra el ciclo de traspaso desde el lunfardo arcaico, secreto y castigado hacia el argentinismo:

más que discutir si el lunfardo fue o no el habla del arrabal, debe considerarse cómo se incorporó a la letra del tango y, evidentemente, con ayuda de la letra del tango, al lenguaje de estos pagos, como argentinismos o uruguayismos. Esta incorporación del lunfardo, ayudada por una poética, da un vistazo sobre el lenguaje como cosa viva que acompaña y modela los procesos culturales y sociales (Ibarburu, 2013, pág. 3).

Sin dudas, el vector de este acontecimiento sociolingüístico fue Carlos Gardel, quien previamente había partido su carrera tocando en dúo con José Razzano, dedicados a estilos folclóricos, logrando llegar al disco y alcanzando renombre. Paralelamente, la estructuración de la primera generación de orquestas típicas terminó por formalizar al tango como género popular, dando pie al período de la Guardia Nueva:

entre 1917 y fines de 1921, Gardel grabó diecisiete tangos; en 1922, grabó veinte; y en 1923, treinta y tres [...] El tango era ahora el componente fundamental del entretenimiento popular argentino en cabarets y cafés, en pistas de baile y teatros, en discos y en la radio [...] Una generación de excelentes directores -Roberto Firpo, Francisco Lomuto, Francisco Canaro, Osvaldo Fresedo, Juan Carlos Cobián, y pronto el mismo gran Julio de Caro- imprimían su rúbrica inolvidable, inaugurando una edad de oro del tango que duraría treinta años en la argentina [...] Los argentinos se entregaron con regocijo al contagioso ritmo de su más famosa creación. Así, al margen de su extraordinario talento, Carlos Gardel fue el hombre apropiado, en el lugar apropiado y en el momento apropiado (Collier, 1992, págs. 67-68).

Tal fervor generó, que muy pronto las actividades de Gardel traspasaron los límites de la composición, el canto y la radiofonía, requiriéndolo la industria del cine. Su primera aparición fue en la película muda *Flor de durazno* (1917), siguiéndola una serie de producciones de Paramount (1931-1935). En todas ellas, estrenó tangos especialmente escritos para él por Manuel Romero, Horacio Pettorossi y, sobre todo, Alfredo Le Pera, con quien creó en sociedad sus mayores éxitos.

Otro hito ilustrativo fueron los *Encuadres de canciones* (1931), considerados como las primeras filmaciones sonoras hechas en Sudamérica. Fueron diez cortometrajes donde Gardel

interpretó temas insignes de su repertorio, con acompañamiento de guitarras o con la orquesta de Canaro; hoy valorados como antecesores del futuro *videoclip*. Este formato abrió un importantísimo canal de difusión con el que ninguna otra música había contado hasta entonces:

la llegada del sonido al cine produjo el resurgimiento de la industria cinematográfica nacional. En 1931, con el sello Sur se filmó *La vía de oro*, una de las últimas con sistema de sonido sincronizado, esto es que se grababa en un disco independiente del proyector y se ejecutaba en forma paralela a la proyección [...] El empresario español Carlos Zapater sugirió al productor Arturo S. Mom ofrecerle a Gardel su participación en off, pero éste no aceptó y sugirió en su lugar a su colega Charlo [...] Apenas siete años después de aquellos encuadres de canciones filmadas precariamente en un galpón de la calle México, la industria local ya contaba con nueve estudios de cine, treinta compañías productoras y varios centenares de películas producidas. La semilla había sido sembrada con todo éxito (Barsky, 2017, pág. 73).

El cine no solo elevó aún más su categoría icónica, sino que fue una plataforma con la que contaron también sus contemporáneos Ignacio Corsini, Agustín Magaldi, Ada Falcón, Azucena Maizani o Tita Merello, y que instaló definitivamente a solistas más jóvenes, continuadores del sendero gardeliano tras su muerte: Charlo, Libertad Lamarque y Hugo del Carril, entre otros.

Asimismo, en dichos videos, la participación y diálogos con Gardel de los autores Celedonio Flores y Enrique Santos Discépolo también patentaron sus rostros en un imaginario público que ya los reconocía por su responsabilidad en obras emblemáticas, como *Mano a mano* y *Yira, yira*, respectivamente. Ambos solidifican la corriente principiada por Pascual Contursi, autor de *Mi noche triste*, y sumando a Enrique Cadícamo, constituyen la tríada de poetas fundamentales para el repertorio del período y, por ende, para el fenómeno lingüístico examinado:

la heterogénea composición humana de nuestras ciudades está reflejada en la variedad de tonos, intenciones y lenguajes que provee la literatura del tango. Es lenguaje popular de impronta orillera el que maneja Pascual Contursi [...] Ese mismo lenguaje es el que anima las versificaciones de Esteban Celedonio Flores. Este imprime, sin embargo, otro cariz - muy distinto- a sus letras [...] *Pan, Mala entraña, Audacia*, comportan -en conjunto- un verdadero ensayo sobre los sectores más despojados de la comunidad a través de descripciones de personajes y ambientes perfectamente logradas. Tal vez *El bulín de la calle Ayacucho* configure uno de los mejores aciertos de Flores en este último sentido (Ferrer, 1960, pág. 75).

Crucial es subrayar que todos los tangos aludidos contienen abundantes voces que ya no son definidas como lunfardo jergal, sino como un “lenguaje popular de impronta orillera”, lo que concuerda con el planteamiento aquí defendido: hacia 1960, año de la publicación de Ferrer,

todo el vocabulario empleado en esas piezas ya estaba asumido como parte del español argentino en su registro coloquial.

4.4. El tango canción y sus argentinismos en el español de Chile: revisión histórica

Se ha visto hasta aquí el recorrido de los argentinismos en estudio, desde su germen lunfardo hasta su extensión a través de las poéticas más prototípicas del cancionero de la Guardia Nueva; así como el acelerado ascenso de Gardel -precursor de esta música- al estatus de ídolo de masas, producto de su voluminosa discografía y su pionera presencia en las nuevas plataformas tecnológicas, que se perfeccionaron y expandieron a la par con su carrera. Fueron estos los cimientos de la historia internacional del género, que exportó también el léxico local:

Gardel comenzó a combinar su carrera en la Argentina con prolongadas visitas a Europa (dos a España, una a Francia) en un exitoso esfuerzo por propagar su fama. Entre la disolución del dúo y fines de 1930, Gardel pasó un tercio de su tiempo en el exterior. Gracias a sus discos, su reputación comenzaba a difundirse en toda Hispanoamérica [...] y aquí no sólo acrecentó su considerable influencia, sino que casi llegó a ser lo que una generación posterior habría llamado una superestrella (Collier, 1992, pág. 84).

Pero, antes de la consagración en España, de su mítica etapa en París y de sus éxitos finales en Broadway, Nueva York; Chile fue uno de los primeros destinos extranjeros que un Gardel principiante visitó junto a José Razzano, aún en dúo:

Gardel y Razzano llegan a Chile en 1917, y se presentan en el Teatro Comedia de Santiago; Colón, de Valparaíso; y Olimpo, de Viña del Mar. Allí, Carlos hizo la humorada de bailar tango en escena con una tonadillera de la compañía. Bailaba bien y le gustaba hacerlo, pero en esos años las canciones entre cortinas de humo y calistenia no estaban en la imaginación ni en los gustos del público (Edwards, 1985, pág. 22).

De estas actuaciones no se conservan datos muy concretos y, por el contrario, sus pormenores se han ido tornando difusos. Oficialmente, no se tiene noticia de otra estadía del cantor en el país, pese a que fuentes orales hayan ampliamente difundido la historia de un recital suyo en el Teatro Huemul de Santiago, en fecha indeterminada de la década de 1920; pero esta información no supera el tenor de una leyenda urbana.

Sí es concreta la relación artística que entabló con el compositor chileno Osmán Pérez Freire, de quien grabó la canción folclórica *El poncho del olvido* en 1912, dentro de sus primeros registros discográficos; más tarde, en 1917, el Dúo Gardel-Razzano versionó el célebre *Ay, ay, ay*; finalmente, en su etapa solista y después del hito que marcó *Mi noche triste*, grabó la tonada

Como agoniza la flor, en 1923. También de Pérez Freire, Ignacio Corsini incorporó a su repertorio el tango *El beso de la muerte*, llevado al disco en 1922. Tras su muerte en 1930, el reconocimiento del mundo tanguero al músico santiaguino continuó con la interpretación que hizo Libertad Lamarque de *Maldito tango*, para la película *La cabalgata del circo* (1945), uno de sus clásicos.

José Bohr fue otro chileno que vivió *in situ* la era gardeliana; que compartió con él en su faceta de actor, durante el mismo período en Norteamérica; y que también entró en el repertorio del cantor:

De origen estadounidense, Gardel incluyó 19 grabaciones de temas catalogados como shimmies y foxtrots, con autores de distintas partes [...] grabó *Tutankamón*, foxtrot de José Bohr y C. Millán; *Pero hay una melena*, otro foxtrot que tiene letra y música de José Bohr; y *Oh París*, de José Bohr y Juan Caruso [...] En 1925, Gardel registró *Reyes del aire*, un shimmy de José Bohr, que tiene letra de Amadeo Canale (Valencia, 2015, pág. 6)

En ritmo de tango, fueron éxitos de Gardel las composiciones de Bohr *Cascabelito*, con autoría de Juan Caruso; *Por el camino* (1925), con letra del prominente poeta José González Castillo; y *Mía* (1933), también con versos de Caruso.

Quien llegó a compartir créditos con Gardel en su última película fue Francisco Flores del Campo, quien atestiguó un carisma y bonhomía que bien podrían explicar el entusiasmo del público chileno por el ídolo argentino, que pudo percibir estos caracteres:

Cuando se realizó *El día que me quieras*, se necesitaba un galán joven para el papel de yerno de Gardel. Lo desempeñó el conocido compositor chileno Francisco Flores del Campo, cuyo testimonio es interesante: «Conocí a Gardel en los estudios [...] Nunca vi una familiaridad entre él y sus acompañantes, los trataba siempre de usted. Carecía por completo de vedetismo, rasgo que me llamó la atención, considerando que era estrella de la película, autor de la música y dueño de la mitad de la productora [...] Obedecía todo lo que le indicaba el director y era el primero en llegar, siempre atildado» (Edwards, 1985, pág. 25).

En 1935, precisamente durante la gira promocional de *El día que me quieras*, ocurrió el fatídico accidente aéreo en el aeropuerto de Medellín, donde falleció el cantor junto al poeta Alfredo Le Pera y sus guitarristas Guillermo Barbieri y Ángel Riverol. Solo sobrevivió el tercer músico acompañante, José María Aguilar, con serias secuelas. La tragedia no hizo sino elevar a un carácter mítico la imagen de Gardel, tanto en el mundo como en una Argentina por cuya historia no pasaban aún Eva Perón, el Che Guevara o Maradona, tal vez únicos rostros en alcanzar posteriormente el estatus semidivino de Gardel en la cultura popular:

Nada menos libre que asociar sobre Gardel. Intocable como Eva Perón, sagrado como la Patria, tótem y tabú de la fraternidad masculina, no se debería pronunciar jamás su santo nombre en vano (...) ¿Es amable un paradigma? Cuando fue enterrado en el Cementerio de La Chacarita, asomada a la tumba, con desmayo modernista, la cancionista Azucena Maizani quebró la voz para decir «este fue el único hombre que yo he amado». El marido, presente y conmovido, no se molestó, tal vez porque Gardel se encontraba *más allá de los hombres* (...) Gardel es presimbólico (Moreno, 2011, pág. 37).

El fervor gardeliano en Chile no fue menor y se cuenta con los testimonios de personalidades públicas acerca de la omnipresencia del cantor y su canción para las juventudes que vivieron las décadas del 20, 30 y 40. Uno de los más tempranos y precisos es el del abogado William Thayer:

[el tango] entró en mi vida, en mis gustos, ligado a los más caros recuerdos de la infancia, en la voz de algunas mamas, en viejísimos discos de una pequeña vitrola adquirida por los años 1922 o 1923 (...) Puedo situar en el tiempo y el espacio -decenios del 20 y del 30, diversos lugares de Viña del Mar- cada una de las perennes melodías en ritmo de tango que hoy me siguen deleitando: *Ladrillo, Viejo rincón, Alma en pena, Lonjazos, Langosta, Padre nuestro, Siga el corso, A media luz, Adiós muchachos*. Y más tarde, *Amores de estudiante, Volver, Silencio, Melodía de Arrabal*. Todo el mundo de Gardel y Lepera (Thayer Arteaga, 1985, pág. 77)

Thayer no solo ratifica el fenómeno sociocultural del tango en Chile, sino que el repertorio mencionado por él comprueba lo que aquí se sostiene respecto de la internacionalización de argentinismos de origen lunfardo y su adopción en Chile gracias a esta música; puesto que las letras a las que otorga un valor emotivo especial contienen dichas expresiones. Por ejemplo, *Viejo rincón*, de Cayol y Hoyos, grabado por Gardel (1930) y revisitado después por Óscar Larroca con Alfredo de Angelis (1958) y Julio Sosa con Leopoldo Federico (1964); empieza de esta forma:

*Viejo rincón de mis primeros tangos,
donde ella me batió que me quería.
Guarida de cien noches de fandango
que en mi memoria viven todavía.
¡Oh, callejón de turbios caferatas,
que fueron taitas del mandolión!
¿Dónde estará mi garçoniere de lata,
testigo de mi amor y su traición?*

Queda de manifiesto que los chilenos no solo se identificaron e introdujeron en su cultura la danza del tango, la estampa gardeliana y el cancionero más romántico; sino que asimilaron también aquellos textos más ligados a la evocación barrial, con descripciones de la urbe rioplatense en registro coloquial; considerándolos incluso entrañables, como en este caso.

Desde principios del siglo ya fue visible la instalación en Chile de una serie de prácticas bohemias y espacios nocturnos muy afines con los que poseía el tango en Buenos Aires o Europa, propiciando su cómoda entrada en el país durante los años siguientes:

existían lugares de diversión frecuentados por artistas, escritores y músicos que interactuaban entre ellos y con el público en un ambiente informal, como el del cabaret [...] Si a esto sumamos la pujanza que tenía el jazz y el tango en Chile en los locos años veinte, dos géneros centrales para el cabaret, tendremos el último ingrediente cabaretero practicado en el país. De este modo, no es de extrañarse que, a comienzos de la década de 1910, hayan aparecido en Santiago una serie de lugares de diversión denominados cabaret o que tenían ambiente de cabaret, destacándose el del elegante y bullicioso Portal Edwards. Algo similar sucedía en Valparaíso y Concepción, donde se destacaban los cabarets galantes de los barrios bohemios, con sus grandes salones con parquet, espejos, orquesta, y escotadas niñas en traje de noche [...] El cabaret permanecerá vigente en el país justamente como la denominación de la patente comercial necesaria para abrir un local nocturno donde se puede comer, beber, hacer música, bailar, y actuar -con más o menos ropa-. Las nuevas formas de diversión pública constituían experiencias liberalizantes para la juventud del nuevo siglo (González, 2005, págs. 317-318)

Durante la década de 1920, los cabarets se desprestigian, devenidos en corrientes prostíbulos. Así, un nuevo tipo de local, la boîte, amalgama la tertulia, el baile y la comida:

Como sucedía con los otros espacios de diversión, a la boîte se asistía generalmente a la salida de las funciones de matinée, vermut y noche del cine, que coincidían con la hora del té, del aperitivo y de la cena, ocasiones que daban curso a la característica relación gastronómica,ailable y social imperante entre 1920 y 1950. De hecho, el manual de Antonio Carreño define las boîtes como establecimientos decorados por artistas, donde se baila al compás de orquestas, mientras otros concurren a tomar té, algún licor o a cenar. De este modo, las salas debían adoptar una función polivalente para adecuarse a las distintas necesidades (González, 2005, pág. 328).

Son estos escenarios los que reciben a los artistas argentinos que cruzan la cordillera, en proporción no menor. Más allá del ya abordado protagonismo de Gardel, antes y después de su muerte; otro hito fue la creación de *Carillón de La Merced*, compartiendo créditos Enrique Santos Discépolo y Alfredo Le Pera, durante su estadía en Santiago, en 1931:

En dicha visita, Santos Discépolo, autor por ese entonces, de dos grandes clásicos del tango, como son "Esta noche me emborracho" (1928) y "Yira, yira" (1930), compuso su

tango "Carillón de la Merced", con letra de Alfredo Le Pera, inspirado en el carillón de la céntrica iglesia santiaguina. Fue estrenado por Tania en la revista musical Copla criolla, presentada en el Teatro Victoria a comienzos de 1931 (González, 2005, pág. 465)

Esta pieza poseyó un número profuso de versiones, a cargo de nombres ilustres de la escena trasandina: Francisco Fiorentino con la Orquesta de Pedro Maffia (1931), Edmundo Rivero con la Orquesta de Héctor Stamponi (1953), Carlos Dante con la Orquesta de Alfredo de Angelis (1957) y Roberto Goyeneche con la Orquesta de Armando Pontier (1979), entre otras. Se trata, por tanto, de una canción duradera en el acervo del género y de un gesto significativo para los chilenos, hecho probado por el monumento a Discépolo erigido en la entrada de la propia Iglesia de La Merced, por calle Mac Iver, en marzo de 1994.

A partir de la década de 1930, las más insignes orquestas típicas de Buenos Aires ofrecieron conciertos en boîtes y casinos. El arribo de Julio de Caro en 1937 incrementó las relaciones entre la industria del entretenimiento chilena con los intérpretes del momento:

Es común que la llegada de dichas orquestas implicara el desarrollo de actividades en torno a los distintos locales destinados a la escucha y baile del tango. De esta forma, las orquestas trasandinas llegadas al gran escenario del Casino de Viña del Mar y Julio de Caro serían uno de los pilares del tango porteño. En su orquesta había músicos que posteriormente vendrían con sus propias formaciones para establecerse un largo tiempo en Valparaíso y Viña del Mar, como es el caso de Gabriel Clausi y Pedro Maffia [...] Sirvió de plataforma para que los empresarios gestionaran la venida del cantante Charlo, que causaba sensación en Argentina con su conjunto de guitarras (Karmy, 2012, pág. 45).

Ya hacia 1940, época conocida como Edad de Oro para los historiadores del tango, esta música había penetrado totalmente en Chile, llegando los conciertos y bailes de entonces a marcar la juventud de toda una generación, la segunda en conectarse con el género en el país. Al respecto, los recuerdos del periodista deportivo Julio Martínez Prádanos son muy ilustrativos:

la juventud del cuarenta, la que supo del piropo y el requiebro en los paseos del Parque Forestal y la Plaza Brasil, creció y conoció la vida al compás de algunos ritmos que hoy parecen un tanto obsoletos a la muchachada [...] Nosotros bailamos, sentimos el ardor inusual de las mejillas juntas y las manos que se entrelazan, al arrullo del tango y el bolero [...] Recuerdo el mandato de Miguel Caló con la voz de Raúl Berón en *Al compás del corazón*. Recuerdo a Maderna y su teclado maravilloso. Recuerdo a Francisco Canaro que llenaba el Baquedano en sus visitas veraniegas, con Francisco Amor y Ernesto Famá. Recuerdo a Rodolfo Biaggi y su teclado enérgico en el Tap Room elegante de la calle Estado. Recuerdo a Libertad Lamarque y Hugo del Carril en *Madreselva*. Una noche, Hugo se presentó en el Balmaceda -en plena Plaza Artesanos- [...] Cantó tres canciones y pretendió irse. ¡Fue espantoso! La gente lo impidió y debió volver al escenario para

responder a ese clamor que tenía mucho de barriada porteña y estampa de arrabal (Martínez, 1985, pág. 61).

Santiago y el conurbano de Valparaíso son reconocibles como epicentros de estos eventos, educándose en sus clubes sociales y establecimientos nocturnos una pléyade de músicos chilenos que llegarían al disco interpretando tangos, algunos propios, a menudo intercalados con los otros ritmos en boga. Porfirio Díaz -acordeonista, y bandoneonista- conformó la orquesta chilena de tango con más proyección internacional. Con Jorge Abril como vocalista, imprimió, en 1946, los éxitos personales *Embrujo* y *Mi viejo San Diego*, homenaje a la céntrica y bohemia avenida santiaguina, locación de teatros y restaurantes; un año antes, la dupla ya había acuñado su clásico indiscutible con el fox trot *En mejillones yo tuve un amor*, de Gamaliel Guerra.

Pero la orquesta de Porfirio Díaz no solo fue parte de una escena nacional hoy olvidada, sino que llegó a participar de importantes eventos como la inauguración del Estadio Nacional y la apertura del Casino de Viña del Mar, importante plataforma tanguera. El propio director evocó dicha ocasión y parte de su recorrido previo:

Una orquesta argentina, la de Osvaldo Larrea, llegó a clasificarme como el mejor bandoneón chileno, incorporándome a la misma como primer bandoneón solista para una larga estadía en la hermana República. A ello se debe que aún hoy muchos argentinos sostienen que soy su compatriota [...] Así canalizada y definida mi actuación profesional, he sido embajador del tango, participando de la popularidad de su mágico ritmo. En un año ya lejano, al frente de mi orquesta típica, me correspondió inaugurar el Casino de Viña del Mar. Acompañé a los cantantes más grandes de la época, entre ellos Hugo del Carril, Libertad Lamarque, Azucena Maizani y otros que sería largo enumerar. Los entonces príncipes de Gales y más tarde reyes de Inglaterra, primero Eduardo de Windsor y enseguida Jorge, me hicieron el honor de pedirme que los acompañara solo con mi bandoneón, cuando estuvieron de visita en Chile (Díaz, 1985, págs. 52-53)

Su periplo no terminó con su papel como músico en conjuntos argentinos, ni con el acompañamiento de algunos ídolos, ni con la fama de su orquesta, méritos ciertamente muy estimables; también estuvo ligado a otra figura chilena que inscribió su nombre en la historia internacional del tango, el cantor solista Pepe Aguirre, oriundo de La Serena:

Aguirre llegará a ser el tanguista chileno que alcance mayor divulgación discográfica durante las décadas de 1930 y 1940, llegando al estrellato en Chile y Colombia, donde terminó sus días en 1989. La voz más bien clara de Pepe Aguirre se transformaba al cantar un tango, aumentando su oscuridad y reciedumbre, con un adecuado fraseo tanguero de logrados cortes y acentos, y precisa articulación rítmica. Como artista exclusivo de Odeón, Pepe Aguirre popularizó los tangos chilenos *San Carlos* (1943), *Quinta Normal* (1944) y el dramático *Civilización* de Armando González Malbrán [...] Continuando la vertiente

crítica y social de los tangos de Santos Discépolo, Atilio Carboné, conocido en Iquique por el corrido que le dedicó a ese puerto, compuso los tangos *Jornalero* y *Redentoras*, que fueron popularizados por Pepe Aguirre en sus actuaciones en Chile y Colombia (González, 2005, págs. 471-472).

Las trayectorias de estos artistas coronan el clímax del tango canción en Chile y corroboran el marco temporal en que la familiarización de los chilenos con estas letras alcanzó el grado tal de incorporar a la comunidad de habla argentinismos utilizados allí persistentemente. Durante los decenios siguientes, frente a la rápida adopción del bolero, el chachachá y el mambo; las orquestas de tango debieron volcarse a los números bailables, en su mayoría instrumentales, o bien, con poéticas distintas a las del repertorio de los 20 y 30, volcándose hacia el romanticismo.

En Buenos Aires, las líricas de Homero Manzi, José María Contursi, Homero Expósito o Federico Silva se orientaron hacia un español estándar en registro culto formal y rico en metáforas; en general, estos autores prescindieron no solo de las expresiones coloquiales de origen lunfardo, sino también de las peculiaridades gramaticales del español argentino en la acentuación o las conjugaciones verbales; en parte por las imposiciones de un decreto que restringió ciertos usos de la lengua con fines morales, durante el gobierno de una junta militar encabeza por el Gral. Ramírez, católico ferviente :

las famosas *Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión* contienen muchas limitaciones de tipo publicitario, noticioso, aspectos políticos, comentarios, charlas, etc. También incluye algunas recomendaciones sobre el idioma a utilizar y sobre las letras de las canciones a irradiarse [...] Se advierte que lo que por entonces interesaba era el control político de las emisoras y esto será aprovechado por los protagonistas del 43 y reforzado en el aspecto idiomático y de las canciones [...] A través de la revista *Criterio*, dirigida por Monseñor Gustavo Franceschi, se combatían duramente a los temas, el lenguaje y en general el ambiente en que se desenvolvía la gente de tango. Por ello se asocia la censura del lunfardo al pensamiento de dicho clérigo, por la notoriedad que esas críticas tenían (Vardaro, 2007, pág. 19).

Pero las transformaciones se debieron, por otro lado, al interés de conservar el favor de audiencias más jóvenes, mediante temas universales menos evocativos de ambientes urbanos en gran medida superados en Buenos Aires: el conventillo, el cabaret, los bajos fondos. Igualmente, el influjo de las vanguardias y la literatura culta también entusiasmó a estos poetas, que se relacionaron activamente con los circuitos intelectuales. Cadícamo, autor ya consagrado, es un paradigma de letrista versátil que logra transitar, sin sacrificio de su calidad ni favor popular,

entre un *Muñeca brava* (1929) casi enteramente escrito con lunfardismos y un delicado *Rondando tu esquina* (1946).

Debe quedar claro, en todo caso, que estas circunstancias no significaron la desaparición abrupta del primer corpus de tangos de los repertorios de orquestas y solistas, ni de su programación radial en el extranjero, incluyendo Chile, donde no sufrieron aquellas censuras. Menos aún se olvidaron los discos y filmes de Gardel. Sí es efectivo que debieron convivir con los nuevos rostros, preferencias y tendencias, y que piezas como *Naranja en flor* (1944) de Expósito, *Sur* (1948) de Manzi o *Gricel* (1949) de Contursi (hijo) también entraron en la cultura popular con el carácter de clásicos. Al poco tiempo, se exportaron éxitos de simplicidad notoriamente mayor, como *Hasta siempre amor* (1953) de Silva o *Fueron tres años* (1958) de Marín, con textos sencillos, sensibleros y sin argentinismos.

Las orquestas que elevaron estos últimos tangos, cuidando siempre la improntaailable, fueron las de Juan D'Arienzo y Alfredo de Angelis, favoritas del público chileno y para las formaciones del país, que las imitaron con tanta fidelidad como repetición, sobre todo en la quinta región:

el tango de orquesta típica fijó su permanencia en Valparaíso, fundamentalmente a partir del estilo de Alfredo de Angelis y Juan D'Arienzo, y en su recorrido van surgiendo los músicos chilenos que dieron vida y sentido a una actividad musical que hasta hoy es parte constitutiva del relato sonoro del puerto de Valparaíso (Karmy, 2012, pág. 11).

Aunque de D'Arienzo se replicó su característico modelo interpretativo, rápido y apegado al compás de dos por cuatro; el repertorio desplegado por Alfredo de Angelis con las voces de Carlos Dante, Julio Martel, Roberto Florio, Juan Carlos Godoy y, sobre todo, Óscar Larroca; logró entroncarse en la corriente de la *canción cebolla* con tangos de corte sentimental y trágico como *Volvamos a empezar* (1953), *Medallita de la suerte* (1954), *Lágrimas de sangre* (1955) o *Y todavía te quiero* (1956). Otros directores debieron acoplarse a esta vertiente para mantener su vigencia, así lo hizo, por ejemplo, Miguel Caló con el *Bazar de los juguetes* (1954), en la voz del experimentado Alberto Podestá. La letra fue ampliamente reversionada como bolero y vals peruano.

La década de 1960 sorprendió al tango, tanto en Argentina como en Chile, con la irrupción del rock and roll, la canción italiana y su adopción por parte de los grupos conocidos como *Nuevas Olas*. No obstante, no existió otro fenómeno sociocultural de la misma magnitud que pudiera contrarrestar en el español de Chile el efecto ya producido por el tango canción fundado

por Gardel, que nunca fue excluido de la programación radial, como ya se dijo, su principal aliada:

la radio desempeñó un papel fundamental en la difusión del tango en el país, género que produjo los primeros y más abundantes programas radiales especializados. Desde comienzos de la década de 1930, Radio Balmaceda transmitía en Santiago el programa *Brisas argentinas*, llamado después *Ritmo porteño* [...] Desde 1943, Radio El Mercurio transmitía *La ronda del tango*, programa que cada tarde ofrecía media hora de tangos, noticias y anécdotas de Buenos Aires con Wenceslao Parada en el micrófono. De acuerdo con Carlos Sosa, la difusión radial del tango en Chile fue siempre en aumento, llegándose a un total de 22 programas diarios radiodifundidos en Santiago durante los años setenta (González, 2005, pág. 463).

Para esa fecha, los argentinismos de origen lunfardo ya estaban asumidos por el español de Chile y otra evidencia sólida de ello es la recurrencia de este léxico en canciones populares, esta vez plenamente chilenas y pertenecientes al género de la cueca urbana o brava, cuyos cultores mantuvieron estrecha relación con el tango:

están las similitudes que existen entre el tango y ciertas prácticas musicales y sociales chilenas, como la cueca y la tonada urbana. En efecto, el origen arrabalero del tango es similar al de la cueca urbana, ambos surgidos en las orillas de la gran ciudad, donde habitan seres marginales al borde de la legalidad, que encuentran en esa marginalidad rasgos de su propia identidad mestiza. De este modo, los músicos de cueca urbana se desempeñarán también como músicos de tango, en especial en el canto, el piano y el contrabajo, y los bailarines de tango serán buenos bailarines de cueca. Además, el tango y la cueca se bailaban en las mismas pistas de baile (González, 2005, pág. 457).

También en la década de 1960 -la cota temporal final que aquí se coloca al fenómeno en estudio-, grabaron discos de tangos Antonio Prieto, acompañado por D'Arienzo (1961), y Lucho Gatica (1965), por Caló. Si bien el primero no escogió pistas que alberguen el léxico de interés, y el segundo solo lo hizo con el canónico *Mano a mano* de Celedonio Flores; la posición internacional de ambos, como intérpretes de bolero y balada, contribuyó a mantener el prestigio del género en Chile.

Otro hechos que funcionaron en la misma línea fueron las actuaciones de Aníbal Troilo con sus cantores Ángel Cárdenas y Roberto "Polaco" Goyeneche (1960), así como la gira del importante solista argentino Edmundo Rivero (1967), que quedó consignada en Ercilla: "Es ya un mito porteño que sobrepasa los límites de su país y fue una suerte verlo y oírlo cantar en Canal 13 y en la Universidad Técnica" (Ercilla, 1967). A fines del decenio y hasta su muerte en 2016, se afincó en Chile Lalo Martel, vocalista de Alfredo D'Angelis entre 1959 y 1961; en

paralelo, Alberto Podestá residió en Santiago entre 1967 y 1970; mientras que la santiaguina Nelly Sanders ganó el concurso de cantantes del Festival Mundial de Tango (1979), celebrado en el estadio Luna Park de Buenos Aires.

Más adelante, vale la pena incluir las interpretaciones que hicieron en *Sábados Gigantes* el pianista Omar Rivoira (1984) y Rubén Juárez (1989), figura estelar de una generación posterior. El propio animador del espacio, Mario Kreutzberger (Don Francisco), ya había grabado para RCA *Don Francisco con la orquesta de Porfirio Díaz* (1968), rempujando la carrera del director y versionando *Gigolette*, foxtrot difundido por Gardel en 1923. En su programa también se presentó el cantor chileno Jorge Montiel (1987), quien además cultivó la cueca urbana, integrando Los Guatones de Oro de la Cueca y Los Pulentos.

Se reafirma con estos antecedentes que, aunque ya un importante corpus de argentinismos estaba incorporado al español de Chile hacia 1960, el género musical argentino que los introdujo conservó su valoración y su práctica en el país por parte de artistas tanto extranjeros como nacionales.

4.5. Asimilación de argentinismos en el español de Chile, vía tango canción: sustento sociolingüístico

Recorrido el panorama del tango canción en Chile durante la primera mitad del siglo XX y vista la estrecha vinculación del país con las actividades y contextos artísticos y sociales de esta música en Argentina, originándose la asimilación de argentinismos en el español de Chile; aquí se explicará este último proceso desde la perspectiva de la sociolingüística:

es oportuno limitar la sociolingüística (como disciplina lingüística, no sociológica) al estudio de la variedad y la variación del lenguaje en relación con la civilización y la cultura [...] Para la sociolingüística podemos partir de la declaración de tareas citada más arriba, o sea, la de la correlación lenguaje-contexto social (relaciones sociales). Si el objeto de estudio es el lenguaje, si lo que se estudia es el lenguaje mismo (las diferencias lingüísticas en relación con la estratificación social, por ejemplo), se hace sociolingüística propiamente dicha o lingüística sociológica, para la que la sociología es sólo disciplina auxiliar, en el sentido de que las categorías de esta se utilizan sólo como marco de referencia (Coseriu, 1981, págs. 10-11).

Se tiene un corpus de argentinismos presentes tanto en letras de tangos como el español de Chile, en su oralidad, fuentes escritas y producciones culturales, cuyos detalles y fundamentaciones se hallan en el apartado del marco metodológico; y se ha fijado también el

marco histórico, social y cultural en que penetraron; por lo tanto, cabe dilucidar el fenómeno desde la óptica científica escogida.

Al plantear el problema de investigación, se clarificaron las definiciones de *comunidad de habla* y *dialecto* que aquí conviene nuevamente recordar:

el concepto de comunidad de habla, manejado por la sociolingüística, puede ser de gran utilidad: los miembros de una comunidad de habla juzgan, valoran e interpretan de forma semejante las variables que permiten diferenciar sociolingüísticamente a sus hablantes. Los individuos, al hablar entre sí, son capaces de distinguir a los que pertenecen a su misma comunidad de los que son ajenos a ella. Los límites de una comunidad pueden ser locales, regionales, nacionales o incluso supranacionales y sus miembros generalmente conocen o intuyen el alcance de la conducta lingüística que los caracteriza. Esto nos llevaría al concepto de dialecto: los hablantes pueden sentirse miembros de una comunidad dialectal, desgajada de otras comunidades que usan la misma lengua, pero sin una fuerte diferenciación (Moreno Fernández, 1993, pág. 15).

Se tienen en estudio dos dialectos y comunidades de habla diferentes: la argentina y la chilena; y se ha advertido un influjo léxico desde la primera hacia la segunda durante el siglo XX. Visto fue que para Henríquez Ureña (1921), Rona (1964) y Moreno Fernández (2016) se trata de áreas dialectales marcadamente diferenciadas entre sí y de las demás en los aspectos fonéticos y gramaticales, apreciándose en ellas mayor cohesión que en el resto, sobre todo en Chile, clasificado como una zona independiente sin fragmentaciones significativas en sus territorios. Entonces, deben descartarse otros factores a los que pudiera atribuirse la dimensión léxica coincidente:

los miembros de una comunidad de habla o de una red social comparten las reglas que regulan la conducta lingüística en diferentes situaciones [...] la sociología de la lengua se ocupa además de examinar aquellos cambios que ocurren en forma masiva en situaciones de lenguas en contacto causadas, entre otros, por movimientos migratorios (Silva-Corvalán, 2001, pág. 7)

Aunque no se trate en este caso de lenguas, sino de dialectos, no existieron antes ni durante las décadas 1900-1970 eventos inmigratorios masivos desde Argentina hacia Chile, ni viceversa, que pudieran explicar un influjo léxico de visible magnitud en la primera dirección. Ante esta imposibilidad, se han barajado otras alternativas:

guardando las proporciones, consideramos que la permeabilidad que el español de Chile exhibe en relación con el español de Argentina está en consonancia con una permeabilidad cultural más amplia, la cual presenta dos características relevantes: es transdiestrática y transetaria [...] En el estrato sociocultural alto, esta influencia se deja sentir a través de tres vías: la televisión por cable, la presencia masiva de argentinos en la zona central de

nuestro país durante sus vacaciones y la mayor facilidad que tienen los chilenos para viajar a Argentina en los últimos años [...] En el otro extremo, en el estrato sociocultural bajo, también se percibe la influencia de “lo argentino”. Uno de los aspectos donde es más reconocible tal influencia es en el impacto que en los últimos años ha tenido en Chile la música de las villas miseria del país transandino (la “cumbia villera”). Esto se observa, por ejemplo, en la cantidad de discos que se venden y ruedan en radios muy populares de nuestro país, y en la popularidad que han adquirido algunos grupos musicales y solistas transandinos en Chile (Salamanca, Apuntes sociolingüísticos sobre la presencia de argentinismos en el léxico del español de Chile, 2010, págs. 141-142).

Si bien es indiscutible la descripción de una permeabilidad transdiestrática y transetaria del español de Chile respecto del argentino, no resulta coherente admitir que este repertorio léxico abundante haya ingresado solamente a través de medios e instancias consolidadas recién en la década 2000-2010, como lo son la televisión por cable, la cumbia villera, las tribus urbanas o un turismo de estas características:

una cantidad importante de argentinos viaja de vacaciones durante los meses de verano a la zona norte y central de nuestro país; específicamente, los balnearios de la IV y V regiones de nuestro país. Así, las playas, pubs, discoteques, etc., se convierten en centros de interacción lingüística e irradiación de léxico proveniente del otro lado de los Andes (Salamanca, Apuntes sociolingüísticos sobre la presencia de argentinismos en el léxico del español de Chile, 2010, pág. 142).

Insustentables son estas proposiciones en tanto ignoran las letras de tangos que alcanzaron difusión mundial en voz de Gardel y sus sucesores de la Guardia Nueva (1917-1940) en adelante, ricas en argentinismos de origen lunfardo; así como el nutrido historial del tango en Chile y productos culturales de similar data, como las cuecas urbanas, que muestran con abundancia este vocabulario. Muy ilustrativa es *La yuta*, de Hernán Núñez (1968):

*Ayer me encanó la yuta
y me echaron a la piola,
y querían que cantara
sin saber tocar la viola.
No me bato la cana
con un manyao.
Pa' los giles soy cambia,
negra del alma.*

El sustantivo *yuta*, “institución policial o agente policía” (Conde, 2010, pág. 323), que da título y abre la obra, ya había sido cantada por Alberto Echagüe con la orquesta de Juan D’Arienzo en *Bien pulenta* (1950):

*Siempre sé tener conducta por más contra que me busquen,
aunque muchos se embalurden que soy punto pa' currar,
ando chivo con la yuta porque tengo mi rebusque.*

Lo propio hicieron Óscar Larroca con Alfredo de Angelis en *Sangre maleva* (1955), uno de los mayores éxitos de este binomio que, como se explicó, alcanzó gran adhesión en Chile:

*Pero una noche de esas, allá en Avellaneda,
guapeándole a la yuta en el trágico arrabal,
sonaron tres balazos y sobre la vereda
caía un hombre herido blandiendo su puñal.*

Dentro del mismo campo semántico, el sustantivo *cana*, “cárcel, prisión” (Conde, 2010, pág. 84), ya había aparecido mucho antes en *¡Araca, la cana!* (1933), grabado por Gardel:

*¡Araca la cana! Ya estoy engriyao...
Un par de ojos negros me han engayolao.
Ojazos profundos, oscuros y bravos,
tajantes y fieros hieren al mirar.*

El calificativo *manyao*, “participio de manyar, reconocer identificar” (Conde, 2010, pág. 213), está plasmado en *Baquiano pa' elegir* (1929), letra de Cadícamo:

*Mosquetero compadrino
manyao en todo Fiorito
por tu estilo e' chamuyar*

Por último, el sustantivo *camba*, metátesis de *bacán* “dueño, patrón, hombre que mantiene a una amante” (Conde, 2010, pág. 53), figura en *Pompas de jabón* (1925), del mismo poeta, y grabado también por Gardel:

*En lo peringundines de frac y fuelle
bailás luciendo cortes de cotillón
y que a las milongueras, por darles dique,
al irte con tu camba, batís alón.*

No es casual que de una sola cueca se obtengan tal número de coincidencias léxicas con letras de tango, validándose nuevamente la cercanía entre los cultores de ambas músicas y lo aquí defendido respecto de la penetración de argentinismos, relegando a un papel muy posterior y secundario las otras opciones analizadas, tan difusas; o bien, desechándolas de plano. La conservación de la dimensión semántica también impacta en la pieza examinada:

hablamos de transferencia lingüística o de interferencia cuando una lengua exhibe desviaciones de la norma lingüística monolingüe que corresponden, en cambio, a estructuras existentes en la lengua de contacto [...] Diferenciamos aquí entre transferencia e interferencia según la estabilidad del elemento foráneo en la lengua que lo recibe. La interferencia es pasajera, inestable, ocasional. La transferencia, en cambio, corresponde a elementos que se mantienen en forma más o menos estable en la lengua receptora (Silva-Corvalán, 2001, pág. 269).

Insistiendo nuevamente en que no se trata aquí de lenguas, sino de dialectos, la lógica operatoria de una transferencia se cumple en el caso de los argentinismos presentes en estos tangos de la décadas de 1920, 1930 y 1950, conservados intactos por una composición chilena de 1968 y vigentes algunos hasta casi un siglo después, según constató instrumento de recolección de datos desglosado en la sección pertinente.

Sin dudas acerca del *cómo*, vale decir, la vía principal mediante la que ingresaron y permanecieron los argentinismos en el español de Chile (el tango canción); queda responder por qué ocurrió de aquella manera y con tal afianzamiento. El concepto de *prestigio* otorga claves para esta pregunta:

el término *prestigio* en sociolingüística se ha usado para referirse al valor positivo que ciertas variables lingüísticas tienen en cuanto a facilitar el ascenso en la escala social y también al valor que tienen las formas lingüísticas estándares, reconocidas y aceptadas

por las gramáticas normativas y generalmente asociadas con la clase media alta culta (Silva-Corvalán, 2001, pág. 99)

En el español argentino, aún en su registro más coloquial, pudo haber visto la comunidad de habla chilena un signo de estatus o distinción, debido a que rápida y contundentemente incorporó léxico de los tangos del siglo XX. En este punto, existe acuerdo con las especificaciones hechas al respecto por Salamanca:

no parece contrafactual, en efecto, sostener que a nivel discursivo la imagen que se configura en Chile respecto de lo argentino es, en general, desmejorada, lo que se verifica, por ejemplo, en las reacciones de reprobación de que son objetos quienes pertenecen a esta nacionalidad cuando son nombrados en instancias públicas como festivales, presentaciones deportivas, etc. Todo indicaría, entonces, que el español hablado en Argentina no constituiría un referente lingüístico para los chilenos. Sin embargo, como veremos, la permeabilidad que se aprecia respecto de los giros lingüísticos usados en este país es significativa [...] este es un caso de prestigio encubierto (Salamanca, Apuntes sociolingüísticos sobre la presencia de argentinismos en el léxico del español de Chile, 2010).

Cabe todavía la duda acerca de la razón por la que el español argentino goza de una valoración superior al conjunto de la argentinidad por parte de los hablantes chilenos. Nuevamente, la aclaración proviene del ámbito cultural en que aquel dialecto se fijó y con los productos artísticos mediante los que lo conocieron los chilenos:

el mantenimiento de las citadas variedades (que aparentemente no gozan de ningún prestigio social, y que incluso pueden aparecer como formas estigmatizadas para un sector muy amplio de la comunidad en cuestión) se explica por la identificación especial que los miembros de dichos grupos sociales experimentan con respecto a estas variedades, a las que consideran como símbolos de identificación personal con su propio grupo, localidad o región (Gimeno Jiménez, 1990, pág. 36).

En efecto, el habitante eminentemente urbano de Santiago, Valparaíso, Viña del Mar y otros polos no solo gustó del tango como danza moderna y canción, sino que lo practicó profusamente, viéndose representado por el sujeto porteño, hablante de la poesía tanguera, cantor de estampa varonil cuya encarnación máxima fue Carlos Gardel, no menos idolatrado en Chile que en su país, como se detalló antes. Esta dimensión identitaria que los chilenos sumaron a su vínculo con el tango no escapa de la línea teórica sostenida, puesto que una lengua o un dialecto, como en este caso, puede alcanzar el prestigio por razones culturales, debido a las obras que hubiere generado:

el concepto tradicional de cultura está asociado íntimamente con las manifestaciones superiores de la civilización: la literatura, el arte, la ciencia, la filosofía, la higiene, el bienestar económico y las comunicaciones, sólo por mencionar algunas actividades. En este terreno sí puede haber diferencias de prestigio, pues depende del acopio de estos elementos para que aumente su importancia. El hecho mismo de que un pueblo adquiera fama de culto y refinado, según este concepto, da un nuevo prestigio a su lengua (Alcalá, 1972, pág. 14).

La letra de tango, unida a la riqueza melódica, instrumental y coreográfica del género, así como por la imagen pública proyectada por sus principales intérpretes; fue la manifestación argentina percibida y exportada como arte sofisticado, dando resolución al enigma de por qué el español argentino obtuvo el aprecio de los chilenos, tan reticentes de sus vecinos en otros aspectos:

la masiva aceptación que se tendrá del tango en Chile, un país que no se caracteriza por la incorporación incondicional de bienes culturales argentinos, se puede explicar por varias razones. En primer lugar, está la fuerza con la que el nuevo género penetraba en el ámbito internacional del baile moderno, apoyado por la industria musical completa y la proximidad de Chile al epicentro del fenómeno. En segundo lugar, está la permanente necesidad del chileno de contar con una música y un baile urbano con los que pudiera identificarse, proyectando sus sueños y frustraciones de habitante de una modernidad dispareja [...] El tango argentino no parecía interferir con el espíritu nacionalista chileno (González, 2005, págs. 456-458).

Salamanca, seguramente por lo pionero de su estudio y la inexistencia de otros trabajos sobre la materia antes de 2010, obvió el decisivo influjo lingüístico del tango canción por sobre cualquier otro vehículo. Resta por atender, entonces, los últimos parámetros conceptuales por los que se rige el marco metodológico que continúa a esta sección, y con los que se han recolectado e interpretado informaciones sobre la permanencia y actualidad de los argentinismos introducidos en el español de Chile por las letras de tangos.

Tomando en cuenta los antecedentes históricos y sociales que indican presencia de ciertas expresiones en el español de registro coloquial empleado en el territorio argentino en general, tanto de forma oral como en objetos culturales; se prefirió hablar de *argentinismos* en vez de *lunfardismos*, pese a que se haya establecido que un buen número de las voces recogidas efectivamente se originaron en aquel, según las fuentes históricas. No obstante, esta categoría deviene mucho más problemática por la vaguedad y controversia de larga data alrededor de la definición del lunfardo como tecnolecto, *jerga* y *argot*, que, a su vez, también se presentan difusas y han dado pie a las divergencias ya descritas al principio, optándose por la

determinación de Gobello (1996) y Conde (2017) de tratarlo simplemente como un *léxico*. Pero, principalmente se descartó la etiqueta *lunfardismo* por la comprobada extensión de la terminología al interior de la Argentina y hacia Chile, a raíz del principal fenómeno del tango y otras vías ulteriores en el tiempo y secundarias. Se opta aquí por el *argentinismo*, siguiendo, en primer lugar, el criterio de origen homogeográfico:

no ignoramos que las formas lingüísticas tienen morada en el pensamiento y en las ocasiones y ocurrencias ideales, en la intuición, en la memoria y en el gusto de los que hablan, no en sus casas, tierras y ciudades. (Vossler, *Metod.*, p. 13). Sin embargo, como dichas formas adquieren esa fisonomía especial que las hace constituir idiomas, dialectos, jergas, etc., y los que les hablan pertenecen a un determinado país, no es pecado decir que aquellas existen en ese país. Para constancia de que entendemos el problema del origen idealistamente, lo llamamos mejor origen homogeográfico, queriendo significar con esto que, aunque el lenguaje tiene su origen y existencia en el hombre -el lenguaje es una creación espiritual (Vossler, *Posit.*, p. 44)-, también los tiene en un determinado lugar, justamente el lugar en que se desarrolla la vida glósica del que lo usa. En nuestra definición de chilenismo consideraremos, pues, como diferencia específica, la circunstancia de las expresiones así llamadas de tener un origen homogeográfico chileno (Rabanales, 1953, págs. 29-30).

Extendiendo este postulado a la terminología construida por el sujeto argentino de la primera mitad del siglo XX, en ese territorio y en un escenario histórico y sociocultural particular, plasmándola en manifestaciones artísticas indiscutiblemente suyas que se elevaron como símbolos de su identidad; no hay conflicto en establecer su origen homogeográfico argentino y llamarles argentinismos.

Otra posibilidad, a la que esta investigación no se cierra si apareciesen sustentos fehacientes, es a expandir el origen a toda la región rioplatense, debido a la asociación de la Argentina con el Uruguay en la mayoría de las propuestas dialectológicas. Pero, mientras tanto, no se puede inclinar por esta alternativa, dada la insuficiencia de evidencias sobre la ocurrencia en el Uruguay del fenómeno de asentamiento de las mismas expresiones peculiares del tango identificadas en el español de Chile.

De todas maneras, conviene reforzar la determinación de argentinismo, según criterio de origen, a partir de inquietudes que provocó el planteamiento de Rabanales:

la conclusión de Rabanales constituye un criterio válido, pero no el único criterio válido. El criterio del origen es muy adecuado para la definición del concepto de regionalismo, pero no lo es menos el de la difusión geográfica, que Rabanales rechaza. Se trata, como dijimos en el capítulo anterior, de dos distintos órdenes de regionalismos, y un mismo modo lingüístico puede constituir regionalismos distintos en estos dos órdenes. Digámoslo

de una vez: se trata de regionalismos sincrónicos y regionalismos diacrónicos. Volvemos a encontrar, pues, en el terreno de la definición del regionalismo, la vieja dicotomía saussureana (y muy anterior a Saussure) entre la sincronía y la diacronía. Así, por ejemplo, una palabra originada y caída en desuso en el Uruguay, pero conservada en la Argentina, será un uruguayismo en el español de la Argentina, pero un argentinismo en el conjunto hispánico: será, diacrónicamente, un uruguayismo pero un argentinismo sincrónico. Por lo tanto, no se tratará de dos hechos diferentes, sino, como resulta de los estudios de Coseriu sobre sincronía y diacronía, de dos enfoques diferentes de un solo hecho. Dicho de otro modo, será un solo hecho de lenguaje, pero dos distintos hechos de lingüística (Rona, 2017, págs. 25-26).

Porque está más allá de los objetivos y las principales fuentes de este estudio, no se abordará al uso actual en Argentina de estas voces detectadas tanto en el español de Chile como en tangos de principios y hasta mediados del siglo XX; por lo tanto, tampoco se está en condiciones de ingresar a la diferenciación entre argentinismo o chilenismo sincrónico, según esta óptica. Pero sí se intentará determinar la vigencia o la pérdida del conocimiento y del uso en una muestra de uno de los grupos etarios más jóvenes de Santiago de Chile.

5. MARCO METODOLÓGICO

5.1. Nuevo repertorio de argentinismos en el español de Chile, presentes en letras de tangos

Tras examinar una selección de canciones de tango argentino, grabadas entre las décadas de 1920 y 1960; se elaboró el siguiente repertorio de 22 voces presentes tanto en dichas piezas como en el español de Chile, encontrándose en obras literarias, letras de canciones y artículos de prensa escrita.

Para el establecimiento de sus orígenes y de los significados con los que figuran en tangos argentinos, se utilizaron como fuentes basales al *Diccionario del español de Argentina* (Haensch y Werner, 2000) y al *Diccionario etimológico del lunfardo* (Conde, 2017), por haber declarado su atención a la dimensión sociolingüística y seguido criterios de elaboración concordantes con los de esta investigación; considerándolos, además, los más completos, según la cantidad, diversidad y amplitud cronológica de sus propias bibliografías.

Por otro lado, para la confirmación y análisis contrastivo de los usos de estos argentinismos en el español de Chile, se empleó al *Diccionario de uso del español de Chile* (Academia Chilena de la Lengua, 2010), por tenérselo como el más nutrido y reciente en su tipo; recurriendo a otros trabajos solo en situaciones que por su especificidad así lo ameritaron.

Finalmente, los fragmentos de letras de tangos fueron transcritos directamente de las grabaciones, corroborando la fidelidad, cuando se presentaron dudas, con las publicaciones *Cien tangos fundamentales* (1998) y *El tango en sus letras* (2005), ambas de Óscar Del Priore.

Como resultado, se obtuvieron las siguientes coincidencias:

Arrugar	Atorrante	Bacán	Baratieri	Cachar	Cafiche	Cana	Chamullar
Chanta	Engrupir	Funar	Lonyi	Mina	Mufa	Piola	Piruja
Pituco	Pulento	Punga	Tira	Yeta	Yuta		

5.2. Conocimiento y usos actuales de argentinismos extraídos de letras de tangos, presentes en el español de Chile

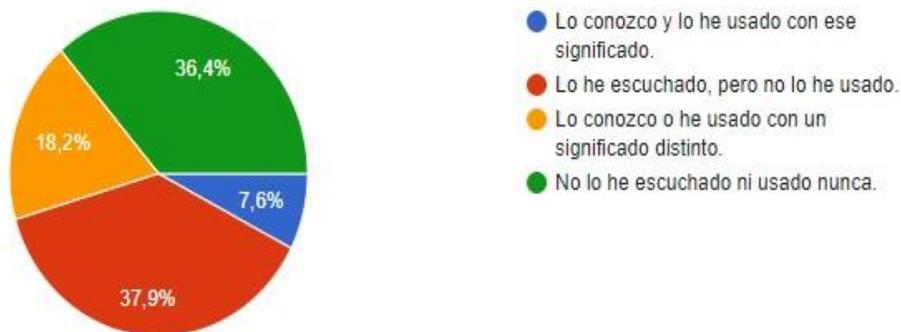
Del total anterior, se escogió una muestra de 18 expresiones cuyo conocimiento y uso actuales (2022) entre los hablantes más jóvenes del español de Chile, al comienzo de esta investigación, emergieron como los más dudosos. Para poder determinarlos, se aplicó una encuesta mediante la plataforma Google Forms, dirigida a un grupo de 66 estudiantes de la ciudad de Santiago, en un rango etario de entre 15 y 17 años. Por supuesto, en el instrumento se consideraron los significados con que se usaron estos términos en las letras de tangos, mismos con que aparecen consignados en los diccionarios de Conde y Haensch-Werner.

Nº1: Arrugar

¿Conoce y ha usado el verbo "arrugar" con el significado de "asustarse, acobardarse o desistir de hacer algo" ?

Ejemplo: *Íbamos a salir el sábado a una fiesta, pero mi hermana arrugó y no podrá llevarnos.*

66 respuestas



En el español argentino, se registra como “v {una persona arruga} coloq. No hacer frente a alguien o algo por miedo o inhibición” (Haensch, 2000, pág. 59); definición concordante con uso en tango *En la vía*, con letra de Héctor Marcó y grabado por Gardel:

*¿Se fue? ¡Mala suerte! Paciencia y pan criollo.
¡Qué tanto merengue: que vuelva la infiel!
Si aquel que se arruga pidiendo socorro
no es hombre ni tiene vergüenza con él.*

(En la vía, 1929)

En tanto, en el español de Chile aparece como “dejar de hacer algo que se esperaba que se hiciera. *Espon. Les tiraron unas molos desde arriba y ahí los pacos arrugaron* (Actores secundarios, 5:42)” (Lengua, 2010, pág. 90), incorporándose ejemplo de uso en un filme nacional de 2004. Aunque con leve matiz, las definiciones son equivalentes y en ambos textos se aprecia muy similar aplicación.

Del total de encuestados, un mínimo porcentaje declara conocimiento y uso en la actualidad, mientras que un importante 36,4% ni siquiera lo ha escuchado; se observa clara tendencia al desuso.

Nº2: Atorrante

¿Conoce y ha usado la expresión "atorrante" con el significado de "persona de clase social baja o, en caso extremo, vagabundo sin domicilio" ?

Ejemplo: *Después de haber tenido dinero y propiedades, terminó como cualquier atorrante.*

66 respuestas



Pese a que no existen dudas sobre sus usos, el origen etimológico es aún incierto y discutido: la duda, y con ella una larguísima discusión, se ha centrado básicamente sobre el sust. atorrante, que designó en su origen a ciertos mendigos que habrían pernoctado en los caños a emplearse para la construcción del sistema cloacal, en los que se habría leído la inscripción *A. Torrant*, *A. Torrent* o *A. Thorrants*, por lo cual, al principio, atorrar habría significado “dormir en los caños de *A. Torrent* o *A. Torrant*. El inconveniente mayor para aceptar esta etimol. reside en que aún no se ha logrado probar la existencia de caños de la antedicha marca, habiéndose consultado incluso –como lo hizo Ricardo Ostuni en 1995 de manera exhaustiva- la extensa nómina de contratistas, proveedores y materiales registrados en los archivos de Aguas Argentinas –ex Obras Sanitarias de la Nación-. Debe pensarse pues en el esp. *atorrar*, que para Corominas significa “estarse quito, vivir sin trabajar” y cuyo origen es incierto, aunque probablemente derivaría del ant. y dialectal *torrar*: tostar, quemar, de donde también paralizar, tullir (Conde, 2010, pág. 51).

De todas maneras, el Diccionario del Español de Argentina consigna atorrante como “*coloq. desp.* Persona que no tiene afición por el trabajo y lo evita por comodidad” (Haensch, 2000, pág. 63). Así figura en el festivo tango *Haragán* y otros de la década del 20:

*Haragán, si encontrás al inventor
del laburo, lo fajás.
Haragán, si seguís en ese tren
yo te amuro... ¡Cachafaz!
Grandulón, prototipo de atorrante,
robusto, gran bacán;
despertá, si dormido estás,
pedazo de haragán.*

(Haragán, 1928)

Pero otra acepción ya en desuso en Argentina es de interés “*obsol.* Persona que no tiene ocupación ni domicilio fijos y mendiga para vivir” (Haensch, 2000, pág. 63); pues parece haber sido la persistente en el español de Chile: “Persona de condición social baja, especialmente si

vive en la calle o no tiene una ocupación fija. *Espon*. Observ. A veces usado como insulto [...]

2. Adj/Sust. Que tiene una conducta torpe y tosca, de modales poco refinados, comúnmente atribuidos a la clase social baja” (Lengua, 2010, pág. 97).

Una cueca de Luis Araneda corrobora las definiciones:

*Yo soy un pobre atorrante
que me tiro en los solares,
Por las mañanas salgo
a buscar la vida
lo primero que encuentro
es la policía.
La policía, sí
y a lo profundo
de un triste calabozo
por vagabundo*

(El pobre atorrante, 1967)

Clave resulta esta evidencia en tanto expone la coexistencia de las distintas acepciones en el español de Chile, agregando, además, el castigo social hacia el atorrante e incluso su vínculo con el ambiente carcelario. En el tango también se ha observado aquello, siendo célebre la versión de Rivero (1975) para la letra anónima *En un feca*, presumiblemente escrita en los años 20, donde los atorrantes conviven con los escabiadores (ebrios) y malevos (delincuentes):

*En un feca de atorrantes,
rodeado de escabiadores,
un malevo sus amores
rememora sollozante*

(En un feca, 1975)

El desconocimiento y el desuso nuevamente se impusieron como tendencia entre los jóvenes chilenos.

Nº3: Bacán

¿Conoce y ha usado las expresiones "bacán" y "pulento" con el significado de "extraordinario o de excelente calidad"?

Ejemplos: - *Hoy día, la clase del profe estuvo bacán.*

- *La Amanda y su grupo tocaron pulento en la graduación.*

66 respuestas



De larga data en el español de Argentina y con variaciones profundas en Chile, su étimo sería el genovés *baccan*: “patrón, padre o jefe de familia” (Conde, 2010, pág. 53) y su significado original el de “hombre que mantiene a una mujer” (Haensch, 2000, pág. 69), obsoleto según la fuente, pero vigente como “I. *sust/adj. Coloq.* Persona que vive sin privaciones, gozando de los placeres y del lujo de su posición acomodada. II. *Adj. Coloq.* Elegante, lujoso, propio de una persona *bacana*”. Como sustantivo, se registra en letras emblemáticas, como *Pompas de jabón* de Cadícamo:

*Pebeta de mi barrio, papa, papusa,
que andás paseando en auto con un bacán,
que te has cortado el pelo como se usa,
y que te lo has teñido color champán.
Que en lo peringundines de frac y fuelle
bailás luciendo cortes de cotillón
y que a las milongueras, por darles dique,
al irte con tu camba batís alón.*

(Pompas de jabón, 1925)

Como adjetivo, referido a la cualidad elegante o lujosa de un objeto material, no estuvo menos extendida en la misma época y así consta en *Esta vida es puro grupo*, de Carrera Sotelo, estrenada por Gardel y recuperada por D'Arienzo – Echagüe:

*Esta vida es puro grupo, qué vas a hablarme e' la vida,
si habré corrido la liebre mangando pa' mal comer.
Que en esta lucha del morfi hay tan solo una salida:
tener las pilchas bacanas y una bonita mujer.*

(Esta vida es puro grupo, 1929)

En el español de Chile, fue esta última acepción la devenida en “adj. *Especialmente entre los jóvenes*, muy bueno o muy bien. *Espon*. «Es una locura que no tiene ni pies ni cabeza, pero la estoy pasando bacán» (LUN, 20.01.07, P.25)” (Lengua, 2010, pág. 104); con este cambio, la primera calificación amplió sus ámbitos de uso notoriamente.

Curiosa es la observación del diccionario, cuando, ejemplo incluido, sitúa su preferencia entre los jóvenes, lo que continúa con arrolladores resultados según el instrumento aquí empleado.

Nº4: Pulento

Misma actualidad mantiene en el español de Chile otro argentinismo, sinónimo de *bacán* en el último uso revisado. Se trata de *pulento*, variante del lunfardo *polenta*: “adj. Extraordinario, excelente. || Bien polenta: de excelente calidad. Del esp. *Polenta*: puches de harina de maíz; la tercera acep. del italiano jergal *polenta*: oro”. Ya con cierre vocálico, aparece en uno de los más célebres tangos *burreros*, es decir, inspirado en las apuestas de la hípica; letra de Rial difundida por Gardel. Allí, un amigo comparte datos pulentas, vale decir, fiables, de buena calidad, para que el otro apueste seguro de ganar, instándolo a mantener reserva en el ambiente.

*El bacán que con empeño
me asegura tanta guita
me ha pedido que reserve
la rumbiada que me da.*

*Vos no hagás correr la bola
entre gente que palpita
porque estos datos pulentas
se brindan por amistad.*

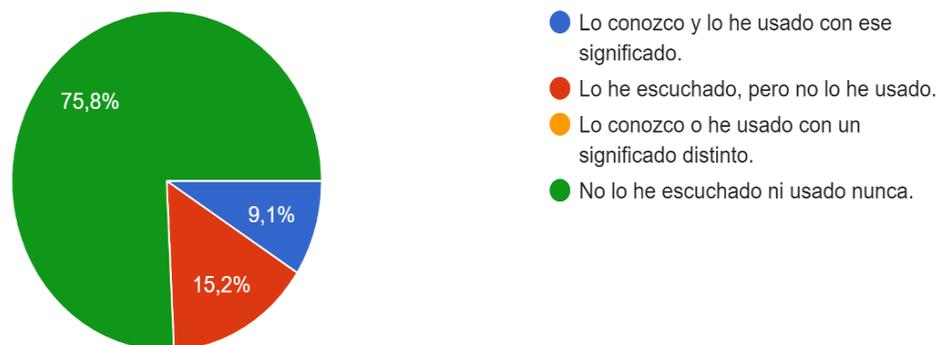
(Preparate pal domingo, 1931)

En el español de Chile, como se dijo, mantiene este significado y es idéntico con el dado a *bacán*: adj/sust. *Especialmente entre los jóvenes*, muy bueno o muy bien, excelente. *Pop. Espon.* «La ceremonia patriótica tuvo un pulento desfile de honor» (La Cuarta, 04.04.98, p.7). Conservando la terminación femenina con que se presenta en el tango, en Chile *pulenta* se usa “f. Especialmente entre los jóvenes, verdad. *Pop. Espon. Observ.* Normalmente con el artículo “la”, y a veces como fórmula para destacar que lo que se dice es cierto. «Simplemente, J.M.E. dijo la pulenta y sólo la pulenta» (Lengua, 2010, pág. 759).

Nº5: Baratieri

¿Conoce y ha usado el adjetivo "baratieri" con el significado de "barato, de poco valor"
? Ejemplo: Estas zapatillas las compré por internet. Estaban baratieri.

66 respuestas



También con clara tendencia al desconocimiento y desuso entre los jóvenes chilenos, este adjetivo se haya en un tango de la década del 20, grabado por Ernesto Famá:

*Después dejaste tus percales baratieri,
usaste lujo y te pusieron garconiére.
Tu estrella fue brillar, ir marchitándote,
vender tu amor, por vil metal en el burdel.*

(Payuca, 1929)

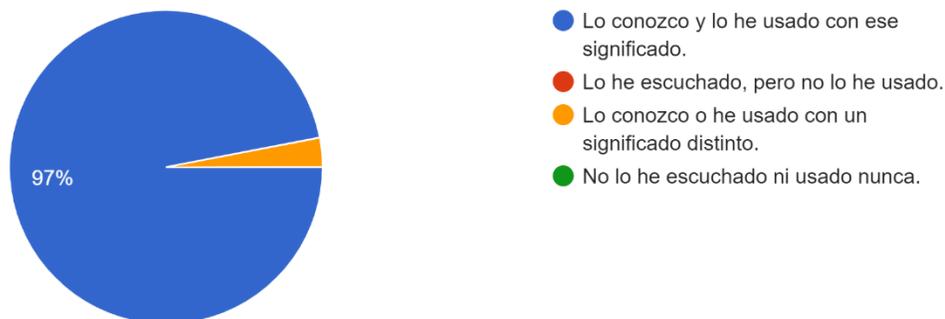
Sigue vigente en el español de Argentina con dos acepciones estrechamente emparentadas:

1. *coloq. desp.* Ref. a un negocio que vende artículos baratos y de mala calidad. | 2. *Coloq. desp.* Ref. a un producto o a un artículo de consumo barato y de mala calidad” (Haensch, 2000, pág. 77). En el de Chile, permaneció simplemente como “adj/adv. De bajo costo. *Espan. Fest.* «Heme aquí sumido en la más profunda crisis de los 40, buscando una pensión baratieri donde ocultar mi esqueleto y sustraerlo a los rigores del invierno que viene». (clarinet.cl, Excelso navegante, 13.04.07) (Lengua, 2010, pág. 110).

Nº6: Cachar

¿Conoce y ha usado el verbo "cachar" con el significado de "sorprender a alguien haciendo algo indebido" ? Ejemplo: Los vecinos altiro cacharon quiénes habían entrado a saquear la farmacia.

66 respuestas



Mayor detención amerita este verbo, por las modificaciones semánticas más profundas que experimentó en su traspaso desde el español de Argentina al chileno. En el último, posee varias acepciones de uso frecuente:

1. Tr. Percibir con la visión o los oídos. *Espan.* «Suenan el teléfono y ves por la ventana y cachái que hay un auto dando vueltas» (The Clinic, 22.12.05, p.26). 2. Tr. Conocer, tener

conocimiento. *Espon.* «Así conocí la música de la Violeta, del tío Roberto y fui cachando todo el movimiento de la Nueva Canción Chilena» (Montecino, Voces, p. 188). 3. Tr. Entender, comprender. *Espon.* «Ahí caché que no venía del mundo intelectual y que había una diferencia» (Montecino, Voces, p. 190). 4. Tr. Suponer, creer. *Espon.* «No sé po, yo cacho que el día de la incursión ella va a saber qué hacer» (LUN, 26.05.03, p.17). (Lengua, 2010, págs. 138-139)

En tanto, en el español argentino, histórica y actualmente se registra con otra serie numerosa de significados:

1 {una persona cacha un objeto} *coloq.* Atrapar un objeto que ha sido arrojado al aire. | 2 {una persona cacha a alguien o algo} *coloq.* Asir a una persona o a un objeto con fuerza y decisión. | 3 {una persona cacha a alguien} *coloq.* Sorprender a una persona haciendo algo reprochable o indebido. | 4 {una persona cacha una indirecta} *coloq.* Entender un chiste, una ironía que se ha dicho indirecta o sutilmente. | 5 {una persona cacha a alguien} *coloq.* Hacerle a una persona una broma, generalmente por diversión y sin afán de ofenderlo o ridiculizarlo (Haensch, 2000, pág. 114).

Se aprecia con claridad cómo la acepción “entender” es compartida por ambos dialectos. Así lo fijó Cadícamo en otra obra festiva, también del repertorio gardeliano:

¿Con qué herramienta te ganás la vida?

¿Con qué ventaja te ponés mi ropa?

¡Se me acabó el reparto e' salvavidas!

Cachá esta onda: ¡se acabó la sopa!

(El que atrasó el reloj, 1933)

No obstante, respecto de *cachar*, el principal interés de este trabajo ha sido advertir que también la tercera acepción argentina, “sorprender a una persona...”, permanece totalmente conocida y utilizada por hablantes jóvenes chilenos, sin que el DUECh la consigne. Por supuesto, se empleó en el tango con aquel significado, bastando recordar a Flores:

Vos, que sos más estirado

que tejido de fiambra,

Dios no quiera que te cache

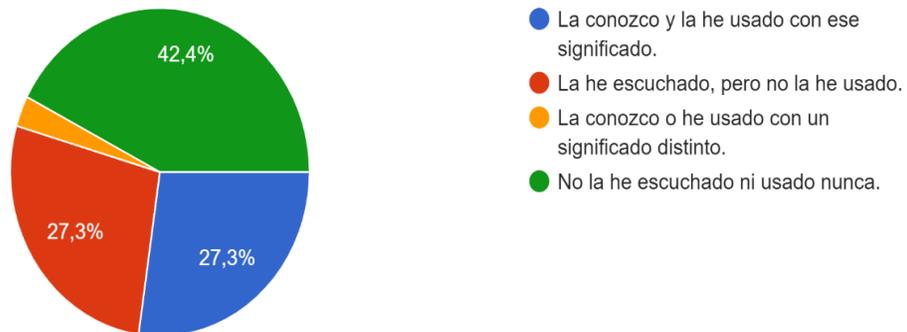
*la mala vida fulera,
que si no, como un alambre,
te voy a ver arrollar*

(Mala entraña, 1927)

N°7: cafiche

¿Conoce y ha usado la expresión "cafiche" con el significado de "persona que subsiste u obtiene beneficios a costa de otros" ? Ejemplo: Los senadores solo son unos cafiches que viven del Estado.

66 respuestas



Para el DUECh, *cafiche* se usa en Chile simplemente como “hombre que vive de la explotación sexual de mujeres” (Lengua, 2010, pág. 147). Se trata, sin dudas, de un derivado del argentinismo *cafishio*, de origen lunfardo y con larga data en tangos emblemáticos:

*Mientras tanto que tus triunfos, pobres triunfos pasajeros,
sean una larga fila de riquezas y placer;
que el bacán que te acamala tenga pesos duraderos,
que te abrás de las paradas con cafishos milongueros
y que digan los muchachos: es una buena mujer.*

(Mano a mano, 1923)

En Argentina, *cafishio* es descrito con dos acepciones: “*m, var.* Caficho, cafisho, cafisio, cafiso ø 1 *coloq. desp.* Hombre que gana dinero a expensas de una o varias mujeres que ejercen la prostitución. | 2 *coloq. desp.* Hombre que no trabaja y es mantenido por su esposa o concubina” (Haensch, 2000, pág. 118). Claramente, la primera acepción es idéntica a la reconocida en Chile por el DUECh para *cafiche*; sin embargo, la segunda presenta un historial de usos en Chile, acaso más frecuentes que la precedente, y no fue incluida en dicho diccionario. Ejemplos recientes en prensa dan cuenta de ello:

El gendarme encargado de patrullar cierra la puerta para que esté no obstaculizada la visión, y el reo, con actitud desafiante le indica, textualmente, «quién te creí tú para cerrarme la puerta, váyase a su ratonera que está allá y que a tu familia me la voy a torturar, paco c..., son igual que los milicos cafiches del Estado» (El Mostrador, 2021).

Aun así, el conocimiento y uso entre los jóvenes encuestados superó apenas el 27%.

Por otra parte, en el español argentino se consigna *cafiolo* como sinónimo de *cafishio* (Haensch, 2000, pág. 118). Esta voz equivalente se plasmó en tangos muy tempranos, como *El Ciruja de Marino*:

*Era una piba papusa
que yugaba de quemera,
hija de una curandera,
mechera de profesión;
pero vivía engrupida
de un cafiolo vidalita
y le pasaba la guita
que le shacaba al matón*

(El ciruja, 1926)

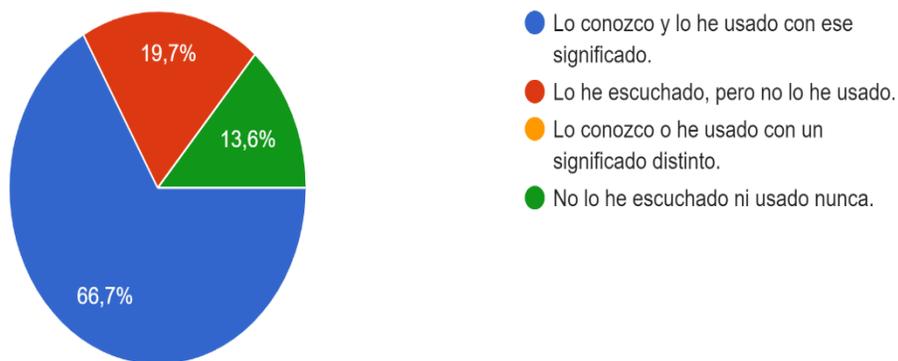
En Chile, el DUECh también incluyó *cafiolo* como sinónimo de *cafiche*, especificando su género gramatical como masculino (Lengua, 2010, pág. 148). No obstante, se halló el caso del título *Serenata cafiola* (2012), de Pedro Lemebel, como único uso en femenino.

N° 8: cana

¿Conoce y ha usado el sustantivo "cana" con el significado de "cárcel o lugar de detención"

? Ejemplo: De todos los que defraudaron al Estado con boletas falsas, solo dos o tres están en cana.

66 respuestas



De origen lunfardo, “todavía para algunos lexicógrafos derivaría del argot *canne*: residencia en prisión, vigilancia policial; para nosotros se trata de un derivado de *encanar*: aprehender, apresar, detener (del véneto *incaenar*: encadenar)” (Conde, 2010, pág. 84). Se extendió al español argentino como “1 *coloq.* Agente de policía | 2 *coloq.* Edificio en el que se encierra a los presos | 3 *coloq.* La policía como cuerpo armado” (Haensch, 2000, pág. 128). Con las tres acepciones fue ampliamente incorporado al tango, pero se advierte un uso más extendido de la segunda, apuntando a la prisión:

*¡Qué te ha de dar ese otario
que tu viejo no te ha dado!
¿No te acordás que he robado
pa que no falte el bullón?
¿No te acordás cuando en cana
te mandaba en cuadernitos
aquellos lindos versitos
nacidos del corazón?*

(Ivette, 1920)

*Yo ya no puedo quererte porque la fe te he perdido.
Mi corazón está herido, ya no puedo sufrir más,
pues la venda que en mis ojos de enamorada llevaba
rompió el velo que ocultaba tu vida de cachafaz.
Mataste mis ilusiones... olvidaste de mi nombre
si no supiste ser hombre ya no mereces perdón.
Por tus vicios, incurable, siempre vivirás en cana,
serán tu amante y hermana la rejas de la prisión.*

(Incurable, 1930)

Es, de hecho, este el significado que permanece en el español de Chile: “f. Cárcel. *Espon.* Observ. Frecuentemente en la construcción «en cana». «La situación no va a cambiar hasta que los delincuentes no le tengan miedo y respeto a la cana». (LUN, 28.02.09, P.32)” (Lengua, 2010, pág. 164). Su conocimiento y uso aún se imponen entre los más jóvenes.

Nº 9: chamullar

¿Conoce y ha usado el verbo "chamullar" con el significado de "hablar mucho intentando convencer al interlocutor" ?

 Copiar

Ejemplo: *Pese a que no leyó el libro, prefirió chamullar en el examen para obtener algo de puntaje.*

66 respuestas



Encontrado alternativamente escrito como *chamuyar* o *chamullar*, la última variante gráfica se consigna en el español de Chile: “tr. Decir cosas rebuscadas y poco veraces para convencer de algo” (Lengua, 2010, pág. 198). En tanto, en el español argentino perdura la primera con

significado casi idéntico “{una persona chamuya a alguien} coloq. Hablarle a alguien con habilidad para lograr algo de él” (Haensch, 2000, pág. 160). Así fue incluida en abundantes tangos:

*El gotán se te fue al corazón
como un dulce chamuyo de amor
y es por eso que en esta canción
encontrarás alegría y dolor.*

(La reina del tango, 1928)

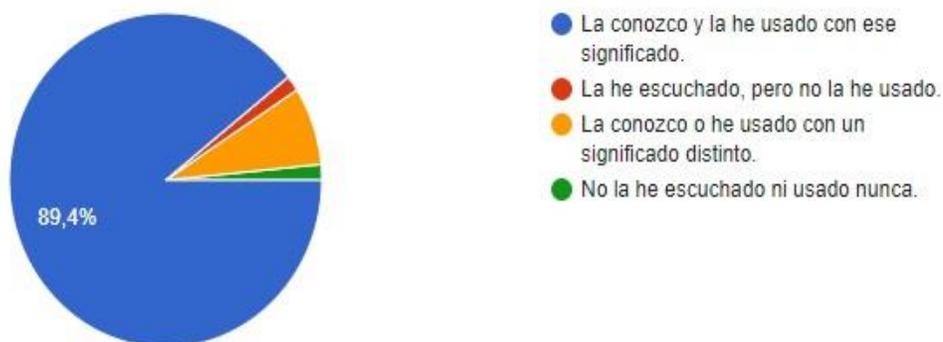
Después de casi un siglo, sorprende la absoluta vigencia de conocimiento y uso entre los jóvenes chilenos, con cambios semánticos de poco relieve.

N° 10: chanta

¿Conoce y ha usado la expresión "chanta" con el significado de "persona que destaca sus propias virtudes o presume de algo que no posee"?

Ejemplo: *Escuchándolo hablar sobre sus supuestos viajes y aventuras, rápidamente nos dimos cuenta de que era un chanta.*

66 respuestas



En el español argentino, “*coloq. desp.* Persona que presume de tener algo, como por ejemplo una capacidad o un poder, que en realidad no tiene | 2 *coloq. desp.* Persona irresponsable o informal” (Haensch, 2000, pág. 163); claro apócope del lunfardo *chantapufi*: “persona que no

paga sus deudas | 2. Insolvente moral. | 3. Persona informal. | 4. Fanfarrón. Del genovés *ciantapuffi*, literalmente *plantaclavos*, persona que no paga sus deudas” (Conde, 2010, pág. 97).

Ya con metaplasmo, figura en tangos de distintas etapas:

*Con tu verba pintoresca
se cautiva cualquier mina
y en las garufas corridas
tirás papeles de a cien.
Hacés bien, tirate a chanta,
ya que estás asegurado,
pero acuérdesese compadre
que le ha de llegar su fin.*

(Echaste buena, 1925)

*Esa piba buena, ingenua y pequeña
que en tus brazos sueña, no merece ser
el cuento de un chanta que miente y desdeña
la gloria más pura que da una mujer
¡Fanfarrón!
En la mesa que te encuentro
siempre querés ser el centro
con tu historia pasional
¡Basta ya!
Si una mujer te dio vida
¿Por qué pagás con heridas
a quien todo te lo da?*

(Después si querés hablá, 1982)

Tal como en la poesía tanguera, incluso entre los hablantes más jóvenes del español de Chile perdura esta acepción “referido a una persona que suele actuar de manera fraudulenta y tiene

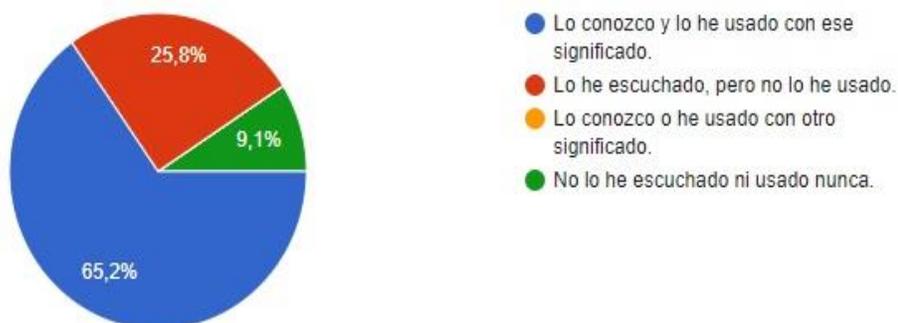
poca credibilidad”. No obstante, convive con otra igualmente extendida: “referido a una cosa de mala calidad” (Lengua, 2010, pág. 204), sin registro esta última en Argentina.

N° 11: engrupir

¿Conoce y ha usado el verbo "engrupir" con el significado de "atraer o convencer a alguien con halagos y mentiras"?

Ejemplo: *Anoche en la fiesta, Carlos se hizo el lindo y empezó a engrupir a mi prima para que bailara con él.*

66 respuestas



En el español argentino aparece con la primera acepción “{una persona engrupe a alguien} engañar a alguien para conseguir algo de él” (Haensch, 2000, pág. 262), difundida en tangos tempranos:

*Me engrupiste bien debute con el cuento 'e la tristeza,
pues creí que te morías si te dejaba amurao...
Pegabas cada suspiro que hasta el papel de la pieza
se descolaba de a poco hasta quedar descolgao.*

(Lloró como una mujer, 1929)

Así se asentó también en el español de Chile: “intentar convencer con argumentos rebuscados y poco veraces. *Espon.* «Lo engrupí tanto que me dio sus datos». (Sábado, 28.10.00, p.44)” (Lengua, 2010, pág. 372). Si bien es patente un cambio semántico en la definición entregada, el ejemplo expuesto por la fuente muestra una continuidad respecto del concepto configurado en Argentina, conservando la intención de conseguir un beneficio mediante dolo. De este significado, conocimiento y uso aún se muestran mayoritarios entre los jóvenes chilenos.

Finalmente, es menester advertir sobre una segunda acepción compartida por ambos diccionarios: la de “{*una persona se engrupe*} coloq. Volverse una persona engréida y soberbia” (Haensch, 2000, pág. 263) y “volverse arrogante debido al autoconvencimiento excesivo respecto de las cualidades positivas que se tienen” (Lengua, 2010, pág. 372). También esta fue fijada en tangos con divulgación, como adjetivo en femenino y masculino, respectivamente:

*Metete a los mangos, perdé los sentidos,
en farras, en tangos y en loco burdel.
Viviste engrupida de falsa grandeza,
tapás tu pobreza con vano oropel*

(Por qué me das dique, 1929)

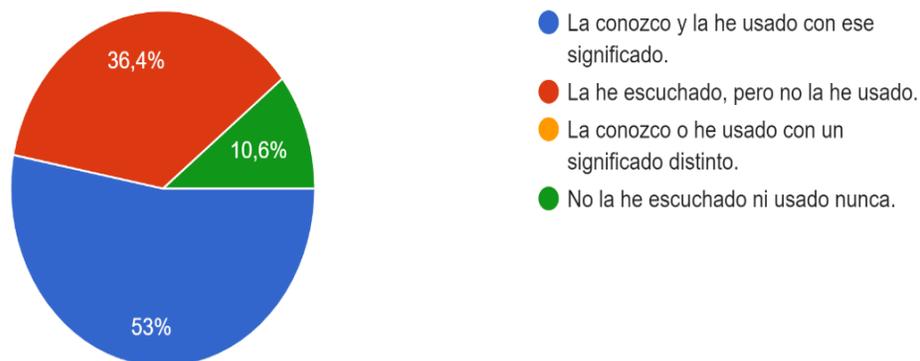
*¿No te das cuenta que sos un engrupido?
¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?
¡Si aquí, ni Dios rescata lo perdido!
¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!*

(Qué vachaché, 1928)

N° 12: lonyi

¿Conoce y ha usado las expresiones "lonyi" o "longi" con el significado de "tonto, estúpido, idiota"? Ejemplo: Pusimos a Matías como arquero, pero de puro lonyi le metieron cuatro goles.

66 respuestas



Surgido en el lunfardo como “bobo, tonto, mentecato (Del caló *longui*: distraído, tonto, con interferencia del ital.)” (Conde, 2010, pág. 204), el diccionario de Haensch no lo registra como argentinismo vigente, probablemente por encontrarse en uso ya en 2000. Sin embargo, el Diccionario de Americanismos sí lo incorporó: “adj/sust. *Ch, Ar, Ur*. Referido a persona, boba, tonta. pop.” (ASALE, 2019), y también se empleó en tangos populares de distintas décadas:

Milanesas por aquí, milanesas por allá.

Yo era un lonyi pa´ mentir,

y al decir la verdad,

me sobraban los demás.

Hoy, por fin, ya lo aprendí.

He manyao que pa´ vivir

hay que andar en otro tren.

No quiero ser más gil,

inflo globos yo también

(Créase o no, 1932)

Vaya parando la oreja

todo lonyi quinielero,

que viene un taita orillero

en el arte de apuntar

(Palito, docena media; 1956)

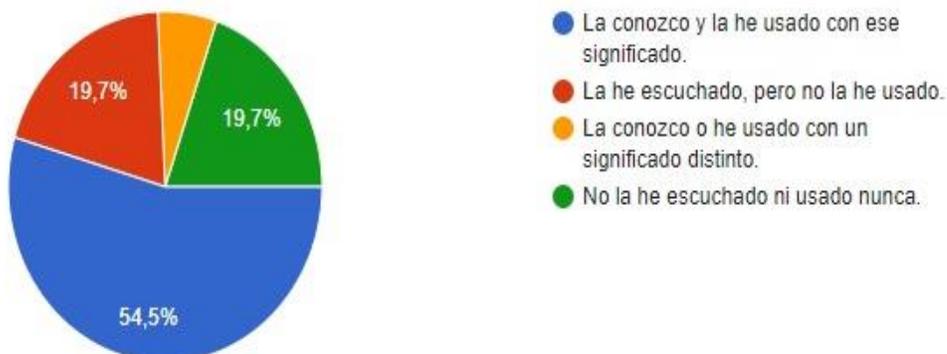
En Chile, perdura sin variación semántica como “tonto, que es poco inteligente o se comporta como tal. *Pop. Espon. Desp. Observ.* Se pronuncia [lónji] o [lónyi]” (Lengua, 2010, pág. 527). Tanto conocimiento como uso resultaron mayoritarios entre los adolescentes encuestados, hecho que sorprende, dada su obsolescencia en Argentina.

N° 13: mufa

¿Conoce y ha usado la expresión "mufa" con el significado de "mala suerte"?

Ejemplo: - *Al futbolista Aaron Ramsey se le atribuye una extraña mufa: cada vez que mete un gol, muere un famoso.*

66 respuestas



Pese a que las evidencias son muy posteriores a la de las expresiones anteriores y no se descarta la función de otros ámbitos socioculturales como medios de incorporación, principalmente el fútbol; *mufa* también penetró en el español de Chile con el significado de “(De origen italiano) f. Persona o cosa que trae mala suerte” (Lengua, 2010, pág. 611). Ciertamente es que su origen se halla “en el véneto *star muffo*: estar triste, a su vez del ital. *muffo*: moho” (Conde, 2010, pág. 226). Aparece en tangos que alcanzaron difusión ya terminada la Época de Oro:

*¡Qué mufa, che!
Cualquier plomo es un artista
y concede entrevistas
al más alto nivel.
¡Qué mufa, che!
Aguantar declaraciones,
ganan guita a montones,
dueños del mundo se creen.*

(¡Qué mufa, che!; 1969)

*Contame una historia distinta de todas,
un lindo balurdo que invite a soñar.
Quitame esta mufa de verme por dentro
y este olor a muerte de mi soledad.*

(Contame una historia, 1970)

Es conocida y utilizada por la mayoría de los jóvenes consultados, sin que se registre en la muestra ni en otras fuentes chilenas la acepción de “enfado o mal humor por algo que irrita o perjudica” ni la de “estado de decaimiento o depresión” (Haensch, 2000, pág. 414), más coincidentes con los ejemplos, lo que sugiere un afianzamiento más tardío.

N° 14: pituco

¿Conoce y ha usado la expresión "pituco/a" con el significado de "persona de clase alta y adinerada"?

Ejemplo: - *Aunque es un barrio popular, las viejas pitucas igual van a comprar ropa a Patronato.*

66 respuestas



Aunque se la haya encontrado escasamente en fuentes argentinas posteriores al 2000, sí está presente en el repertorio gardeliano y de la Edad de Oro, con sus ejemplos respectivos:

*Che, pituca,
quien tuviera la alegría*

*de tener una alcancía
como la de tu papá.*

(Pituca, 1930)

*¡Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas!
¡Qué saben lo que es tango, qué saben de compás!*

(Así se baila el tango, 1942)

Se plasmó en estos dos tangos refiriendo a “persona de extracción alta y que lo muestra en su vestimenta o su forma de conducirse” (Haensch, 2000, pág. 489), y aunque probablemente obsoleta en Argentina, uso y conocimiento entre jóvenes chilenos aún es considerable sin haber variado: “persona de clase alta. Espon. «Lo que pasa es que usted es más rica que todas esas pitucas». (Simonetti, Madre, p.104). 2. Adj/sust. De características refinadas y elegantes. *Espon. Desp.* «Pienso que ese look lo hace ver menos formal, menos pituco, más cercano». (LUN. 26.02.09, p.4)” (Lengua, 2010, pág. 730).

N° 15: piruja

¿Conoce y ha usado la expresión "piruja" con el significado de "persona vulgar y de mal aspecto, que causa una impresión negativa"?

Ejemplo: *Preferimos darnos la vuelta antes que pasar al lado de esos pirujas que estaban en la esquina.*

66 respuestas



Caída en desuso entre los jóvenes chilenos, en este país aparece como “de clase social baja o que tiene características tribuidas a esta, ya sea en la apariencia o en la conducta” (Lengua, 2010, pág. 724), muy similar al significado del español argentino “persona del mal gusto y modales poco refinados” (Haensch, 2000, pág. 487).

Deriva del lunfardo *ciruja*: “persona que recorre y hurga en basurales o calles en busca de desperdicios aprovechables que posteriormente comercializa [...] tradicionalmente se lo considera originado en el español *cirujano*: persona que profesa la cirugía, posteriormente apocopada, ya sea porque estos individuos utilizaban cuchillos para cortar las lonas que cubrían los carros de basura, ya sea aludiendo a los huesos que reunían para realizar su comercio” (Conde, 2010, págs. 106-107).

Con esta gramática y significado, en Argentina, ha persistido en paralelo a su variante *piruja* y figura en tangos, incluso dando título a uno emblemático, ya citado:

*Frente a frente, dando muestras de coraje,
los dos guapos se trezaron en el bajo,
y el ciruja, que era listo para el tajo,
al cafiolo le cobró caro su amor*

(El ciruja, 1926)

Más claro en su contexto, y muestra de la permanencia del término, es un tango moderno de Chico Novarro:

*Cuando ya ni un perro pasa por la calle,
vos seguís pendiente de cualquier detalle
y vagás buscando restos de ternura,
como los cirujas entre la basura*

(El último round, 1980)

N° 16: punga

¿Conoce y ha usado la expresión "punga" con el significado de "ladrón, especialmente el que roba en el transporte público o lugares concurridos"?

Ejemplo: - *Ya no se puede ni caminar tranquilo por el barrio Meiggs: está lleno de pungas.*

66 respuestas



De origen lunfardo, en Argentina refiere una realidad bastante específica: “ladrón que se dedica a sustraer dinero de los bolsillos o bolsos de sus víctimas y que opera generalmente en medios de transporte o lugares concurridos” (Haensch, 2000, pág. 506). Figura así en tangos:

*Así cantaba un pobre punga
que a la gayola por culpa de ella
fue a descansar, mientras la paica
con sus donaires por esas calles
de Buenos Aires se echó a rodar*

(Araca corazón; 1927)

Con idéntico significado se adoptó en la cueca urbana de Chile:

*Un punga estando borracho
hablaba de fantasía, ay señora.
Yo tengo plata en los trenes
y también en los tranvías, ay señora*

(Un punga estando borracho, 1967)

En el español de Chile fue acogida esta acepción, pero se amplió el uso a otros ámbitos:

“ladrón. *Espon.* «Esos pungas me robaron mi Rolex nuevecito». (The Clinic, 14.10.99, p.4). 2. *Adj/sust.* Referido a una persona de clase social baja o que tiene conductas atribuidas a esta. *Espon. Desp.* «No los entiendo, si ser futbolista es un trabajo difícil, donde no llega cualquier pungas». 3. *Adj.* De mal gusto. *Vulgar.* *Espon.* «Cambien el ambiente en la disco, antes era más o menos, ahora es pungas, sobre todo en la pista grande» (carretes.cl, Z.Discoteque, 22.01.09)” (Lengua, 2010, pág. 762).

Sin embargo, se constataron desconocimiento y desuso mayoritarios entre los jóvenes chilenos.

N° 17: tira

¿Conoce y ha usado las expresiones "tira" y "rati" con el significado de "agente de la policía de investigaciones"?

Ejemplos: - *De sorpresa, los ratis entraron a incautar el galpón donde guardaban la droga.*

- *Varios años llevaban siguiéndolo los tiras, hasta detenerlo en el aeropuerto.*

66 respuestas



Originada en el más arcaico lunfardo, significaba entonces “agente de policía vestido de civil” (Conde, 2010, pág. 301) y así quedó fijado en tangos iniciales:

*Y cuando los tiras a su hombre encanaron
lloraba en sus ojos la luz del farol.
Después, una piedra rompió los cristales,
bajando al suburbio feroz maldición.*

*Farolito viejo, estoy entre rejas
y a mi celda triste no llega tu luz.*

(Farolito viejo, 1927)

Trascendió al español argentino como “agente de la división de investigaciones de la policía, que viste de civil para pasar desapercibido” (Haensch, 2000, pág. 583), especificándose pertenencia a una institución bien determinada. Se asentó en el español de Chile para referirse al “detective, miembro de la policía civil o Policía de Investigaciones de Chile. *Espon. Desp.* «Varios funcionarios con pinta de tiras le quitaron el bolso» (Fuguet, Mala onda, p. 114)” (Lengua, 2010, pág. 877).

Por metátesis, se extendió también en el español de Chile la voz *rati*: “(inversión de *tira*). M. Detective [...] *espon.* «Cuando salga del colegio, quiero ser rati, quiero entrar a Investigaciones». (Montecinos, Voces, p. 277)” (Lengua, 2010, pág. 791). Los jóvenes chilenos declararon conocimiento de ambas, pero con clara tendencia al desuso.

N° 18: yeta

¿Conoce y ha usado la expresión "yeta" con el significado de "persona que supuestamente provoca desgracia o mala suerte"?

Ejemplo: - *Palmenia Pizarro, cantante chilena, fue calificada de yeta luego de una serie de hechos desafortunados en sus conciertos.*

66 respuestas



Emparentada semánticamente con la ya revisada *mufa*, el término *yeta* surgió en el lunfardo como “influjo negativo, mala suerte, infortunio. Por apócope del ital. *ietattura*: influjo maléfico” (Conde, 2010, pág. 321). Se extendió tempranamente al español argentino, refiriendo también a la “persona considerada portadora de mala suerte” (Haensch, 2000, pág. 628). Aparece con las dos acepciones en el tango:

*"Fierro chifle",
por favor hacete a un lado,
que nos vas a contagiar.
Toquen fierro
que aquí cerca anda la yeta,
háganle una gambeta
quien no quiera en la pileta
tristemente naufragar*

(Fierro chifle; 1928)

*Preparate pa'l domingo si querés cortar tu yeta;
tengo una rumbiada papa que pagará gran sport.
Me asegura mi datero que lo corre un buen muñeca
y que paga, por lo menos, treinta y siete a ganador*

(Preparate pal domingo; 1931)

Con ambos significados, penetró en el español de Chile: “(De origen italiano). 1. F. Mala suerte. Espon. «Compadre, deshágase del auto, o usted tiene yeta, o le echaron una maldición o mal de ojo al auto» (adach.cl, Foro, 27-07.06). 2. Adj. Referido a una persona que es portadora de mala suerte. Espon. «Al parecer soy yeta, todo lo que compro está dañado o malo» (chw.net, Problema de conector..., 06.09.08)” (Lengua, 2010, pág. 935). Entre los jóvenes, se imponen desconocimiento y desuso.

5.3. Confirmación de uso en el tango y condición de argentinismos de otras expresiones identificadas en el español de Chile por fuentes anteriores

Hace más de una década de la presente, las dos investigaciones reconocidas como antecedentes en esta materia presentaron los primeros corpus de argentinismos en el español de Chile, enfocándose especialmente en voces de origen lunfardo. Los repertorios propuestos, aunque breves, recogieron expresiones fundamentales que fueron debidamente definidas con diccionarios y fuentes escritas. Sin embargo, es menester señalar que los términos *funar*, *mina*, *piola* y *yuta*, de vigencia confirmada en el español de Chile por Salamanca (2010) o por San Martín (2011), también se plasmaron visiblemente en tangos, compartiendo entonces, según esta tesis, la misma vía introductoria en el dialecto. Se mostrarán piezas representativas para cada caso:

Funar	Mina	Piola	Yuta
--------------	-------------	--------------	-------------

Nº1: funar

Tras hallarlo en notas del diario La Cuarta, San Martín lo definió como “del coa homónimo, reconocer o identificar a alguien o algo” y aventuró “posiblemente del lunfardo y del italiano jergal *funare*, mantener unido algo con cuerda, derivado de *fune*, cuerda [...] «nuevas medidas de seguridad para combatir los choreos, la venta de las malditas y asquerosas drogas y funar a las prostis en su condado» (La Cuarta, 9-XII-98, p. 6, cc. 2 y 3) (San Martín, 2011, pág. 27). Se ha escrito también que el concepto surgió tras organizarse una comisión que denuncia públicamente, desde los años 1990, a presuntos violadores de derechos humanos durante la dictadura militar; y que con similar sentido fue adoptado por el movimiento feminista chileno, alrededor de 2017 (Schmeisser, 2019).

Por no figurar en el Diccionario Coa de Méndez Carrasco (1979) ni fuentes fiables, solo se coincide con San Martín en que se trata de una voz con origen en el lunfardo. Pero más cercano en lo semántico resulta otro argentinismo de igual raíz, *junar*, “mirar a alguien o algo con atención [...], advertir las intenciones ocultas o descubrir la verdadera personalidad de alguien” (Haensch, 2000, pág. 348). Parece mayormente factible un cambio sencillo entre dos fonemas fricativos, de /j/ a /f/, y, además, la segunda acepción argentina es idéntica al uso señalado en los ámbitos chilenos. Así aparece en tangos, como el ya citado *El Ciruja* (1926):

*Cuando no era tan junao por los tiras,
la lanceaba sin temer el manyamiento,
una mina le solfeaba todo el vento
y jugó con su pasión*

(El Ciruja, 1926)

Nº2: mina

Uno de los más icónicos, por extensión y persistencia en el español de Chile; su origen lunfardo fue ya establecido por Salamanca (2010) y San Martín (2011). En Argentina, persiste como voz coloquial con el amplio significado de “mujer” (Haensch, 2000, pág. 402). No obstante, en Chile se consigna para ambos géneros, mino y mina, también como “persona”, en general, pero añadiéndose las acepciones de “persona de gran atractivo físico «Él solo aspira a una cosa en la TV, ser recordado como el mino del 13, jamás por lo que hizo en pantalla» (Mercurio Valparaíso, 18.08.06, p.14)” y “pareja sentimental de alguien. «La mina de Tyson también tendrá querella, ella incurrió en falso testimonio» (La Cuarta, 30.12.05) (Lengua, 2010, pág. 594). Aparece profusamente en tangos, por lo que basta evocar uno temprano y de amplia difusión:

*Mina que fue en otro tiempo
la más papa milonguera
y en esas noches tangueras
fue la reina del festín*

(El motivo, 1920)

Nº3: piola

También advertida por San Martín (2011) en su trabajo a partir del registro festivo del diario La Cuarta, e incluida por Salamanca (2014) en artículo posterior, que sumó el aporte del primer autor. En Argentina, persistió el significado de “persona lista y astuta, que sabe qué es lo más conveniente en cualquier situación” (Haensch, 2000, pág. 484). Sorprendentemente, en Chile parecen haber permanecido las acepciones del lunfardo “simpático, de trato agradable” y

“quedarse piola: abstenerse de actuar, por lo gral. para no comprometerse” (Conde, 2010, pág. 261); puesto que el DUECh registra “especialmente entre los jóvenes, referido a una persona de carácter reservado y que no le gusta atraer atención [...] 2. Sin llamar la atención, de modo inadvertido [...] 3. Especialmente entre los jóvenes, agradable, que causa buena impresión” (Lengua, 2010, págs. 722-723). Similar uso se plasmó en tangos:

*Chau y manden fruta,
que se arreglen, no discuta,
siempre un lonyi está en la cola,
que él se ensarte por usted,
sea piola.*

(Sabe, don; 1956)

N°4: yuta: Abordado de manera exclusiva por Salamanca en su trabajo más reciente en torno a este asunto, da cuenta de que:

Conde (2011, p. 122) menciona esta palabra cuando se refiere a los lunfardismos históricos y le otorga el significado de ‘policía’. Dicho término, recurrente en el contexto de la crisis social de 2019 en Chile, es una de las entradas del DUECh y respecto de ella se señala: “Policía, organismo encargado de la seguridad pública”. La Cuarta@ del 24 de julio de 2020 nos provee la siguiente evidencia de su uso en Chile: “[...] la institución ejerció una acción judicial contra el colectivo tras pensar que la performance «Un violador en tu camino» insta a la violencia contra Carabineros con frases como «fuego a la yuta, fuego a los pacos», etc.”. Es interesante observar que el DLE contiene esta entrada y la asocia, precisamente, con la policía (Salamanca, 2022, págs. 255-256).

La presencia en el tango es de larga data, con letras que anteceden en más de 60 años los hechos de la historia chilena reciente:

*Pero una noche de esas, allá en Avellaneda,
guapeándole a la yuta en el trágico arrabal,
sonaron tres balazos y sobre la vereda
caía un hombre herido blandiendo su puñal*

(Sangre maleva, 1955)

6. VINCULACIÓN CON EL AULA DE LENGUA Y LITERATURA (PROPUESTA DIDÁCTICA)

6.1. Fundamentación de la propuesta

Por constituir los argentinismos en el español de Chile -introducidos principalmente a través del tango- una realidad persistente en el país, con conocimiento y uso de una cantidad relevante de estas expresiones por parte de hablantes jóvenes; es menester vincular la investigación con el aula de Lengua y Literatura, especialmente en Enseñanza Media. Esto debido, esencialmente, a la pluralidad de influjos culturales que la cuestión involucra; sus impactos en las identidades tanto individuales como colectivas; y las habilidades de discernir, seleccionar y analizar fuentes especializadas o de divulgación general que abordan la controversia, todas competencias necesarias para el debido ejercicio del juicio crítico y la formación de opiniones propias.

Específicamente, acercamientos más provechosos en torno al tema pueden producirse en el Taller de Lectura y Escritura Especializada, asignatura del Currículum Nacional perteneciente al Plan Diferenciado para 3° y 4° medio, con Programa de Estudios diseñado de forma unificada para ambos niveles. De hecho, fue en el marco de este mismo ramo que se aplicó el instrumento de recolección de datos empleado como base del marco metodológico antes presentado.

El primer objetivo de aprendizaje del Taller (OA1) sintetiza y confirma la pertinencia de la instancia para una implementación en aula: “producir textos pertenecientes a diversos géneros discursivos académicos, en los cuales se gestione información recogida de distintas fuentes y se demuestre dominio especializado de un tema”. Siguiendo esa línea, concretamente, se propone aquí instalar la inquietud por los argentinismos en el español de Chile y dar origen a indagatorias nuevas al respecto, en escala escolar, siempre dentro de los lineamientos y disposiciones programáticos, y adaptándose su tratamiento al nivel inicial en que los objetivos buscan situar a los estudiantes en el campo de la investigación y los textos científicos.

La problemática será dada a conocer mediante un artículo y contrastada con otras entradas de prensa digital, revistas o blogs disponibles en la web, de conformidad con el OA5: “buscar, evaluar y seleccionar rigurosamente fuentes disponibles en soportes impresos y digitales, considerando la validez, veracidad y responsabilidad de su autoría”. Finalmente, deberán “registrar y procesar información obtenida” (OA3) en una “ficha de registro”, actividad sugerida por el Programa y “transformar el conocimiento por escrito” (OA4) en una infografía básica que difunda en la comunidad escolar los significados y el posible origen de las más típicas expresiones consideradas como argentinismos en el español de Chile.

6.2. Plan de clases

Liceo Augusto D'Halmar – Dpto. Lengua y Literatura		Taller de Lectura y Escritura Especializada – Nivel Tercero Medio	
Unidad temática: Procesando información (01)		Ejes temáticos: Lectura, escritura, investigación oralidad.	
Objetivos de aprendizaje *Utilizar diversas estrategias para registrar y procesar información (OA3). *Utilizar diversas estrategias para construir y transformar el conocimiento por escrito (OA4). *Buscar, evaluar y seleccionar rigurosamente fuentes disponibles en soportes impresos y digitales (OA5).		Actitudes *Flexibilidad para reelaborar las propias ideas, puntos de vista y creencias. *Autorreflexión y autonomía para gestionar el propio aprendizaje, identificando capacidades, fortalezas y aspectos por mejorar. *Perseverancia y proactividad para encontrar soluciones innovadoras a los problemas.	
Habilidades del siglo XXI: * Creatividad e innovación: producir ideas, fluidez, flexibilidad y originalidad, abriéndose a diferentes ideas, perspectivas y puntos de vista, ya sea en la exploración personal o en el trabajo en equipo. * Comunicación: generar estrategias y herramientas que se adecuen a diversas situaciones, propósitos y contextos socioculturales, con el fin de transmitir lo que se desea de manera clara y efectiva.			
Tiempo de desarrollo: 24 horas pedagógicas		Aula: Sala María Luisa Bombal / Laboratorio Computación	
Implementos: Presentaciones Canva / Proyector DATA / Notebooks del laboratorio de computación			

Cronograma	Objetivos de aprendizaje	Actividades en aula	Evaluación
Semana 29 mayo – 02 junio (6 horas pedagógicas)	*Distinguir fuentes de información, sus funciones, criterios fundamentales y principales estrategias para extraer y procesar información.	*Actualizan conocimientos previos respecto a las fuentes de información, sus intenciones comunicativas y detección de sus ideas principales. *Disciernen criterios de validez, veracidad y actualidad con que deben cumplir las fuentes de información. *Reconocen diversas estrategias de recolección de datos y procesamiento de información.	<u>Formativa</u> (Exposición)
Semana 05 – 09 junio (6 horas pedagógicas)	*Incorporar la síntesis y la ficha de registro como estrategias de procesamiento de información y sus utilidades en la investigación científica.	*Revisan ejemplos de textos especializados (artículos científicos). *Distinguen la construcción de una ficha de registro como estrategia de procesamiento de la información. *Reconocen y aplican la síntesis como estrategia de procesamiento para construir una ficha de registro.	<u>Formativa</u> (Exposición y actividades de análisis monitoreadas)
Semana 12 – 16 junio (6 horas pedagógicas)	*Integrar la infografía como producción textual y mecanismo de divulgación de informaciones especializadas.	*Completa ficha de registro a partir de artículo <i>Argentinismos en el léxico del español de Chile</i> . *Reconocen la infografía como representación de información especializada, mediante conjugación del texto con la visualidad. *Analizan diversas infografías seleccionadas desde plataformas digitales dedicadas a la difusión científica.	<u>Formativa</u> (Exposición y actividades de análisis monitoreadas)
Semana 19 - 23 junio (6 horas pedagógicas)	*Investigar temas polémicos, discriminando y seleccionando fuentes especializadas. *Construir infografía y difundir en la comunidad educativa información especializada debidamente procesada.	*Escogen expresión con uso en el español de Chile e investigan en fuentes especializadas y diccionarios (RAE, ASALE, etc.) sus significados y orígenes posibles (Aula: Laboratorio Computación). *Completan ficha de registro, sintetizando la información obtenida en diversas fuentes respecto a la expresión elegida. *Confeccionan infografía (póster) en base a síntesis registrada, incorporando texto e imágenes pertinentes. Se divulgan infografías en diarios murales.	<u>Formativa</u> (Investigación supervisada; retroalimentación personalizada). <u>Sumativa</u> (Evaluación de infografía)

6.3. Materiales y lineamientos para el desarrollo de los aprendizajes

a) Modelo para fichas de registro

<p>Ficha de registro Fuente: <i>Argentinismos en el léxico del español de Chile: resultados de un trabajo de campo realizado con 23 sujetos de Concepción y 23 sujetos de Buenos Aires.</i> Autores: Gastón Salamanca y Andrés Valenzuela. Disponible en: http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n63/n63a14.pdf</p>	
Contextualización	Los autores detectaron 7 expresiones usadas en el español de Chile, cuyo origen es incierto. Sin embargo, existen evidencias que apuntarían a su proveniencia desde Argentina.
Ideas principales	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Se propone influencia del léxico del español de Argentina en el español de Chile. ✓ Hay una significativa coincidencia en el significado que los sujetos de ambas ciudades otorgan a las mismas expresiones. ✓ Los primeros registros de las expresiones corresponden a fuentes argentinas.
Citas relevantes	<ul style="list-style-type: none"> ✓ “la data de comienzo de uso que los sujetos proponen es, con algunos matices, sistemáticamente anterior en Argentina” (p. 235). ✓ “es posible afirmar que, si este caudal léxico se usa en ambos países, es de origen italiano y pertenece al lunfardo, la hipótesis más plausible es su paso primeramente por Argentina y luego su traslado a Chile” (239).

b) Pauta para planificar infografías (póster científico)

Crterios	Orientaciones	Ideas de los estudiantes
Tema	Identifique el tema de la infografía y asegúrese de incluirlo en el título.	
Propósito	Considere el propósito de su infografía (informativa, didáctica, persuasiva, instructiva, etc.), porque orienta al resto de los elementos. Seleccione los recursos más adecuados al efecto que desea lograr en el observador.	
Fuentes de información	Seleccione las fuentes de información adecuadas al tema y sométalas a validación. Procure que estén lo más actualizadas posible.	
Seleccione lo más importante	Identifique qué información se requiere para comprender el tema y prescinda de los elementos anexos, como descripciones demasiado detalladas o ejemplos innecesarios. Recuerde que una infografía también responde a los criterios de la noticia: Qué, quién, cuándo, cómo, dónde, por qué.	
Organice las ideas	Organice las ideas siguiendo algún orden: cronológico, de importancia, deductivo, etc. Esto le permitirá identificar títulos y subtítulos y seleccionar la forma más adecuada para representar la información.	
Elabore un esquema de la infografía	Diseñe la infografía en una hoja, utilice formas geométricas para “componer” los temas, subtemas, tablas y recuadros que tendrá la infografía.	
Diseño	Integre elementos gráficos que harán más atractiva la presentación: imágenes claras y elegidas con precisión, tipografías de distintas formas y tamaños, colores adecuados al tema. No sobresature de imágenes.	

c) Ejemplo infografía esperada

BACÁN

1 Significa en Chile...
Muy bueno o muy bien

- "Mi viejo compró un auto bacán"
- "Anoche lo pasamos bacán"

2 Pero proviene...
del **lunfardo** argentino "*bacán*", que hace referencia a un "hombre de buena posición y hábitos refinados, que generalmente mantiene a una o más mujeres".



3 Desde los años 20' y 30', se usó en el tango

*"Mientras tanto que tus triunfos,
pobres triunfos pasajeros,
sean una larga fila
de riquezas y placer.
Que el bacán que te acamala
tenga pesos duraderos
y que digan los muchachos:
es una buena mujer"*

Mano a mano - 1923

Referencias: Academia Chilena de la Lengua (2010)
Corde, O. (2010)

7. CONCLUSIONES Y PROYECCIÓN

Después de reconstruir de la manera más fidedigna posible la trayectoria del tango en Chile, avalada por una diversidad de fuentes y testimonios, se puede concluir, primeramente, que el impacto de esta música en la sociedad chilena no fue superficial, momentáneo ni pasajero, sino que permeó diferentes manifestaciones culturales y artísticas, al tiempo que instaló nuevas instancias de interacción social sostenidas hasta la actualidad.

En esta línea, su huella más gravitante -y a la vez la menos advertida y abordada por la esfera académica, los medios de comunicación y la comunidad en general-, se halla en la introducción de argentinismos en el español de Chile mediante las letras de sus canciones. Estas expresiones no solo traspasaron de un dialecto a otro, sino que lo hicieron con una valoración positiva, compartiendo la percepción de prestigio que tuvo en el país la cultura del tango en su conjunto.

Así, aunque indiscutiblemente muchas de ellas han caído o han mostrado una tendencia hacia el desconocimiento y el desuso por parte de las generaciones más jóvenes, que no han tenido contacto con dicho arte; otras permanecen, en buen número, incluso en las hablas de adolescentes chilenos, que ignoran su recorrido.

Con seguridad, por contarse entre las precursoras dedicadas a esta materia, el presente estudio deja preguntas abiertas y que idealmente debieran ser recogidas por otras investigaciones. Sin embargo, se evidenciaron con la mayor solidez posible varios hechos científicos, para los que la perspectiva de la sociolingüística resultó adecuada.

Primeramente, el repertorio seleccionado y analizado, aun con las modificaciones morfológicas y semánticas que se observan en el español de Chile, se configuró en el español de Argentina, con aporte del léxico lunfardo y de lenguas europeas de grupos inmigrantes. De acuerdo con el criterio de origen ya presentado, se descarta entonces la categoría de *chilenismo* que otros trabajos hayan asignado o pudieran asignarles, por no ser creaciones léxicas del español de Chile, sino adopciones.

En segundo lugar, la totalidad de las voces analizadas se emplearon en letras de tangos grabados y difundidos por diversos intérpretes, a partir de Carlos Gardel; por lo que pudieron datarse y apreciarse con claridad sus cambios semánticos y/o morfológicos. Así, es claro su surgimiento y extensión en el español argentino desde las primeras décadas hasta mediados del siglo XX, compartiendo en gran medida los mismos procesos del género musical rioplatense.

Asimismo, en Chile, el repertorio escogido ha sido plasmado en obras literarias, canciones populares, prensa escrita y otros soportes que efectivamente dieron cuenta de su uso en períodos y contextos coincidentes con los de la divulgación y práctica del tango canción en Chile. Al examinar estas pruebas, quedó de manifiesto otro aspecto relevante: estos argentinismos insertos en el español de Chile se asocian indudablemente con los distintos ámbitos de la vida y el acontecer urbanos, deviniendo su uso en una marca identitaria del hablante ciudadano. Este fenómeno es concordante y muestra de continuidad con los escenarios de desarrollo del léxico estudiado y del propio tango en sus lugares de origen, en el área rioplatense. Acaso el ejemplo más ilustrativo, en el que se insistió, sea el empleo profuso de los argentinismos recogidos en la cueca brava, asociados con temáticas de la ciudad.

Finalmente, pese a que ha transcurrido casi un siglo desde el estreno de algunos de los tangos referidos, con transformaciones históricas y socioculturales muy profundas, un buen número de los argentinismos plasmados en ellos es todavía conocido y usado por los adolescentes chilenos, pudiendo observarse la persistencia de este léxico y su adaptación a nuevas realidades. No deja de sorprender que se acote en diccionarios y fuentes especializadas que voces de tal antigüedad, muy probablemente abandonadas en Argentina, posean un uso preferente entre los jóvenes chilenos. Por otro lado, cierto es que mucha de la terminología señalada ha caído en el desuso e incluso resulta desconocida para la mayoría de los hablantes de este segmento.

Sin duda alguna, los alcances del tango en la sociedad chilena deben ser abordados desde otras ópticas y especialidades, considerando más prácticas y fenómenos adyacentes al aquí estudiado. En ese sentido, se evocó puntualmente a artistas, obras y manifestaciones culturales que podrían servir como puntos de partida para dichas investigaciones.

Desde la propia disciplina, es menester que se amplíen los estudios en torno a las relaciones históricas entre el español de Argentina y el de Chile; para ambos, su desconexión y aislamiento han sido tradicionalmente asumidos sin problematizar aquello, sobre todo en la dimensión léxica. Así como este trabajo se aventuró a desentrañar el papel del tango como vaso comunicante entre ambos dialectos y vehículo introductorio de argentinismos en el español de Chile durante la primera mitad del siglo XX, la segunda debería ser revisada junto a las dinámicas del fútbol, el turismo, la televisión, las redes sociales y la música más reciente, como sugirió Salamanca (2010), sin que se hallen avances académicos al respecto.

Investigar, publicar y debatir en torno a este asunto contribuiría a una comprensión más cabal de la chilenidad, tan reconocida en el lenguaje popular; y sería un aporte para el acercamiento entre dos sociedades y culturas vecinas, cuyos vínculos no han sido tan escasos como desatendidos hasta ahora.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Academia Chilena de la Lengua (2010). *Diccionario de uso del español de Chile*. Santiago: MN Editorial.
- Alcalá, A. (1972). *El concepto de corrección y prestigio lingüísticos*. México: Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior.
- Aleza y Enguita. (2010). *La lengua española en América: normas y usos actuales*. Valencia: Universitat de Valencia.
- ASALE. (2019). *Diccionario de Americanismos*. Barcelona: Taurus.
- Barsky, J. (2017). *El cine de Gardel. Volumen I. De Patria Films a Joinville (1917-1932)*. Buenos Aires: UAI.
- Borges, J. (2016). *El tango: cuatro conferencias*. Buenos Aires: Losada.
- Clemente, J. (1968). *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé.
- Collier, S. (1992). *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Conde, O. (2010). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.
- Conde, O. (2017). *Aportes al estudio del lunfardo: acreencias y deudas de la investigación lingüística argentina*. Buenos Aires: Universidad Pedagógica Nacional.
- Coseriu, E. (1981). La socio y la etnolingüística: sus fundamentos y sus tareas. *AL XIX*, 5-26.
- CPEIP. (2008). *Marco para la buena enseñanza*. Santiago: MINEDUC.
- Dellepiane, A. (1894). *El idioma del delito*. Buenos Aires: Moen Editor.
- Díaz, P. (1985). Bandoneón, fuerza y emoción. En M. Arceche, *Gardel, tango que me hiciste bien* (págs. 52-53). Santiago: Andrés Bello.
- Edwards, E. (1985). Mi patria es el tango y su capital, la calle Corrientes. En M. (. Arceche, *Carlos Gardel. Tango que me hiciste bien*. (pág. 231). Santiago: Andrés Bello.
- El Mostrador. (7 de abril de 2021). Justicia suspende visitas a Hernández Norambuena por 20 días tras amenazas y trato denigrante contra funcionario de Gendarmería. *El Mostrador*.
- Ercilla. (1967). La gravedad hecha tango. *Revista Ercilla XXXIII N° 1683*, 12.
- Ferrer, H. (1960). *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires: Peña y Lillo.
- Fontanella, B. (1983). El lunfardo: de lengua delictiva a polo de un continuo lingüístico. *Primeras Jornadas Nacionales de Dialectología* (págs. 129-138). Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

- Fontanella, B. (1992). *El español de América*. Madrid: MAPFRE.
- Gimeno Jiménez, F. (1990). *Dialectología y sociolingüística españolas*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Gobello, J. (1996). *Aproximación al lunfardo*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Gobello, J. (1999). *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- González, J. y. (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones UC.
- Haensch, G. (2000). *Diccionario del español de Argetina*. Madrid: Gredos.
- Henríquez Ureña, P. (1980). *Obras completas. Tomo X: 1945-1946*. Santo Domingo: UNPHU.
- Ibarburu, S. (2013). *El lunfardo y la letra del tango*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.
- Karmy, E. y. (2012). *Tango viajero. Orquestas Típicas en Valparaíso (1950-1973)*. Valparaíso: Mago Editores.
- Lorenzino, G. (2016). El lunfardo en la evolución del español argentino. *Literatura y Lingüística Universidad Silva Henríquez*, núm. 34, 335-356.
- Martínez, J. (1985). Gardel y un contrasentido. En M. A. (comp.), *Gardel, tango que me hiciste bien* (pág. 227). Santiago: Andrés Bello.
- Matamoros, B. (1981). *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna.
- Méndez Carrasco, A. (1979). *Diccionario coa*. Santiago: Nascimento.
- Ministerio de Educación. (2021). *Programa de Estudio 3° o 4° medio. Formación Diferenciada Lenguaje. Lectura y Escritura Especializada*. Santiago: MINEDUC.
- Moreno Fernández, F. (1993). *La división dialectal del Español de América*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Moreno, M. (2011). Infamia. En M. Moreno, *Teoría de la noche. Antología de textos*. (pág. 170). Santiago: UDP.
- Rabanales, A. (1953). *Introducción al estudio del español de Chile. Determinación del concepto de chilenismo*. Santiago: Universitaria.
- Rona, J. (2017). *¿Qué es un americanismo?* Madrid: Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Salamanca, G. (2010). Apuntes sociolingüísticos sobre la presencia de argentinismos en el léxico del español de Chile. *Atenea 502*, 125-149.

- Salamanca, G. y Valenzuela, A. (2013). Argentinismos en el léxico del español de Chile: resultados de un trabajo de campo realizado con 23 sujetos de Concepción y 23 sujetos de Buenos Aires. *Lingüística y Literatura*, núm. 63, 2013, pp. 235-253.
- Salamanca, G. (2022). Sobre yutas, aguantes, zarpados y otros posibles argentinismos en el léxico no estándar del español de Chile. *Nueva Revista del Pacífico* N°78, 247-273.
- San Martín, A. (2011). Voces de origen lunfardo en el registro festivo del diario chileno La Cuarta. *Onomazéin* 23 , 105-147.
- Sarabia, M. (2014). *El lunfardo*. Reikiavik: University of Iceland.
- Schmeisser, C. (2019). *La funa. Aspectos históricos, jurídicos y sociales [Tesis de maestría no publicada]*. Universidad de Chile.
- Silva-Corvalán, C. (2001). *Sociolingüística y pragmática del español*. Washington DC: Georgetown University Press.
- Thayer Arteaga, W. (1985). El tango es mi máquina del tiempo. En M. (. Arteche, *Gardel. Tango que me hiciste bien* (pág. 231). Santiago: Andrés Bello.
- Valencia, A. (2015). Gardel no sólo cantó tangos. *Agenda Cultural Alma Máter* 221, 5-8.
- Vardaro, A. (2007). *La censura radial del lunfardo, 1943-1949, con aplicación al tango*. Buenos Aires: Dunken Editores.
- Villanueva, A. (1962). *El lunfardo*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.