

ALGUNOS ITALIANISMOS EN EL TEATRO DE FLORENCIO SANCHEZ

La influencia lingüística italiana en el Río de la Plata ha sido más profunda y más importante de lo que comúnmente se piensa. Los estudios dedicados, desde hace algún tiempo, a este tema por Giovanni Meo Zilio¹, han determinado el aporte lingüístico italiano al léxico oral del español rioplatense y, sólo de paso, han señalado huellas de este aporte en la lengua escrita (periódicos, textos de tangos y cosas parecidas).

En algunos de sus trabajos (*Italianismos generales en el español rioplatense*, en *Thesaurus*, t. XX (1965), págs. 68-119; *Notas de español americano*, en *Studi di lingua e letteratura spagnola*, Turín, 1965, págs. 411-428; *Algunos septentrionalismos italianos en el español rioplatense*, en *Romanistisches Jahrbuch*, t. XV (1964), págs. 297-301; *Una serie di morfemi italiani con funzione stilistica nello spagnolo dell'Uruguay*, en *Lingua Nostra*, t. XX, núm. 2 (junio de 1959), págs. 49-54; *Sull'elemento italiano nello spagnolo rioplatense*, en *Lingua Nostra*, t. XXI, núm. 3 (septiembre de 1960), págs. 97-103; *Canali e veicoli dell'italianismo in Uruguay*, en *Lingua Nostra*, t. XXIII, núm. 4 (diciembre de 1962), págs. 116-121; *Italianismos meridionales en el español rioplatense*, en *Boletín de Filología*, t. XVII (1965), Santiago de Chile, págs. 225-235; *Genovesismos en el español rioplatense*, en *Nueva Revista de Filología Española*, XVII

¹ Antes de los trabajos de MEO ZILIO, sobre el mismo tema, han sido publicados otros, entre los cuales los principales son los siguientes: RENATA DONGHI DE HALPERÍN, *Contribución al estudio del italianismo en la República Argentina*, en *Cuadernos del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras* (Buenos Aires), t. I, 6 (1925); RUDOLF GROSSMANN, *Das ausländische Sprachgut im Spanischen des Río de la Plata*, Hamburg, 1926; ETTORE ROSSI, *L'influenza italiana nel linguaggio portegno*, en *Corriere degli Italiani* (Buenos Aires), 23-v-1960.

(1967), págs. 245-263)², Meo Zilio analiza las palabras italianas más difundidas en el español del Uruguay y que, en la mayoría de los casos, interesan también el área bonaerense, puesto que "es más o menos único el dialecto de las dos orillas [la uruguaya y la argentina] y los italianismos son aproximadamente los mismos" (*I.G.*, pág. 2).

El autor toma en consideración las voces que son "préstamos directos del italiano" y no trata intencionalmente de los préstamos internacionales. La investigación se basa en la experiencia del autor que, por haber vivido durante largo tiempo en la zona del Río de la Plata, ha podido recoger directamente el material tratado.

Que sepamos, hasta ahora ha sido publicado un solo estudio sobre el elemento italiano en los textos literarios rioplatenses: *Influenza della filosofia, della letteratura e della lingua italiana nella cultura del Rio de la Plata*³. Sin embargo, el mismo Meo Zilio ya había advertido la importancia que ha tenido el teatro en la difusión de los italianismos en el área rioplatense⁴ y recordaba el nombre de

² Desde ahora estos trabajos serán indicados con las siguientes siglas: *I. G.* = *Italianismos generales...*; *Alg. sept. it.* = *Algunos septentrionalismos...*; *S. morf.* = *Una serie de morfemas...*; *El it.* = *Sobre el elemento italiano...*; *C. e V.* = *Canales y vehículos...*; *N. esp. am.* = *Notas de español americano*; *I. M.* = *Italianismos meridionales...*; *Genov.* = *Genovesismos...* Asimismo, la sigla M. Z. corresponderá a las iniciales de Meo Zilio.

³ Este libro, publicado en Montevideo en 1966, contiene varios ensayos de distintos autores. A la influencia de la lengua y literatura italianas en la cultura rioplatense están dedicados los siguientes ensayos: LUCE FABBRI-CRESSATTI, *La letteratura*, págs. 87-137; EVI CAMUSSI, *Il teatro*, págs. 141-179; GUIDO ZANNIER, *La lingua*, págs. 183-237. Este último ensayo está dividido en dos partes: *Influenza dell'italiano sulla lingua scritta rioplatense (1810-1852)*, págs. 183-208 e *Influenza dell'italiano sulla letteratura rioplatense dall'Indipendenza alla caduta di Rosas (1810-1825)*, págs. 209-237).

En la primera parte (págs. 199-201), el autor incluye una lista de unos cuarenta italianismos incrustados en el rioplatense y ya registrados por el *Dizionario lunfardo-español* de ANTONIO DELLEPIANE. La etimología dada para algunos términos es algo discutible, cuando no es completamente arbitraria (véanse *chappar* 'agarrar', derivado del it. *acchiappare*; *pungo* 'robo' del it. *pungere*, etc.).

⁴ "Intermedie fra le folcloriche e le umoristiche debbono essere considerate quelle rappresentazioni teatrali popolari, sia liriche che di prosa, del tipo delle *zarzuelas* e dei *sainetes* che ancora piacciono agli uruguayani. In questi ultimi soprattutto sogliono apparire gli italianismi" (M. Z., *C. e V.*, pág. 120).

Florencio Sánchez⁵, del cual citaba, repetidas veces, *La Gringa* (*ibid.*)⁶.

⁵ FLORENCIO SÁNCHEZ, considerado uno de los mayores escritores teatrales del Río de la Plata, y tal vez de toda la América de habla española, nació en Montevideo el 17 de enero de 1875. Sus estudios normales no pasaron de la primaria. Fue, pues, un autodidacta como la mayoría de los escritores hispanoamericanos de su época. El mayor de una familia de doce hijos, debe ganarse la vida ya desde joven. A los quince años tiene un empleo en Minas. Y es precisamente allá donde comienza su actividad literaria, publicando bajo el seudónimo de Jack the Ripper, unas breves notas satíricas, en el periódico local. En 1892, perdido el empleo en Minas, se traslada a Buenos Aires, donde encuentra trabajo en la Oficina de Estadística y Antropometría de la Plata. Perdidido también este empleo, en 1894 regresa a Montevideo en donde se dedica al periodismo, escribiendo para *El Siglo* y *La Razón*. Tomó parte también en las luchas políticas que agitaron, en ese entonces, a su patria, militando en el partido liberal. Su afiliación al Centro Internacional de Estudios Sociales debió de pesar mucho en su conversión a las ideas liberales que, más tarde, evolucionarán hacia el socialismo. El Centro debió también de contribuir a revelarlo como escritor de teatro. En efecto, gracias a un concurso de dicho Centro fue elegido un trabajo de él, *Ladrones*, todavía inconcluso y que no es otra cosa sino el guión reducido de *Canillita*, un cuadro inspirado en la vida de los mismos 'canillitas'. Su fama como autor teatral queda asegurada y nuestro autor se entrega de lleno a su vocación. Pero, ahora, famoso en su patria es atraído por Europa, meta soñada por todos los intelectuales latinoamericanos. Como no dispone de los medios necesarios para el viaje, logra hacerse enviar a Roma con un cargo oficial. Su breve estada en Italia, un año casi, concluirá trágicamente. Su organismo, ya debilitado por la tisis, cede y Florencio Sánchez muere el 7 de noviembre de 1910 en una habitación del hospital "Fatebenefratelli" de Milán.

Toda la producción teatral de Sánchez — una veintena entre dramas, comedias, sainetes y zarzuelas — está impregnada del más vivo realismo. Entre sus obras más logradas han de recordarse especialmente *Barranca abajo* y *La Gringa*, dos dramas en donde se asiste, por un lado a la decadencia física y moral del criollo y, por el otro, al conflicto étnico entre las dos razas enemigas, la criolla y la gringa (los extranjeros en general, los italianos en particular), la cual, al final, con su duro trabajo y su honradez, logrará ocupar un digno puesto en la comunidad que nacerá de la fusión de las dos razas.

En toda la obra sanchechiana es visible la influencia del teatro realista europeo y, especialmente, del teatro italiano, pero, como dice ERNESTO MORALES, Florencio Sánchez "supo asimilarlo y llevar su técnica, cruda, hasta brutal, poniéndola al servicio del ambiente y los personajes vistos por él con penetrante mirada de dramaturgo" (*Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, 1944, pág. 220).

⁶ Mientras GUIDO ZANNIER señala genéricamente la contribución del teatro sanchechiano a la afirmación del italianismo en el "patrimonio lessicale rioplatense" (*op. cit.*, pág. 198), CARLOS SOLÓRZANO cree poder afirmar, en cambio, que "en el diálogo [de *La Gringa*] aparece muy visible la influencia que la lengua italiana ha tenido en las formas de expresión de la Argentina y es reflejo de un lenguaje que se estaba formando por entonces..." (*Teatro latinoamericano en el siglo XX*,

La Gringa no es la única obra del autor rioplatense en la cual aparecen italianismos. Como veremos a continuación, la presencia de éstos está atestiguada en varias de las obras sanchecianas, sobre todo en *Moneda falsa*, *Canillita*, *El desalojo* y *Pobre gente*, las cuales, por el hecho de presentar acontecimientos y figuras de un ambiente determinado y restringido, pueden ser comprendidas, *grosso modo*, en el género del 'sainete' al cual se refiere Meo Zilio (véase *ibid.*). Los italianismos se presentan algunas veces bajo la forma de dialectalismos puros; otras, bajo formas híbridas resultantes de contaminaciones entre los dialectos italianos y el español, entre aquéllos y el italiano, entre dialecto y dialecto, etc. En esta mezcla lingüística se puede aislar, sea el *cocoliche*⁷, puesto intencionalmente por Sánchez en boca de ciertos personajes italianos (o, de todos modos, pertenecientes al ambiente italiano), sean los italianismos ya incorporados al rioplatense, de los cuales nuestro autor no siempre tiene conciencia.

México, 1964, pág. 11). Efectivamente es en *La Gringa* en donde son más numerosas "las formas de expresión" italianizantes, pero es indudable también que es en otras obras donde es más acentuada la presencia de los italianismos léxicos.

⁷ "Cocoliche è la lingua mista italo-spagnola parlata dagli immigrati italiani nel Rio de la Plata" (M. Z., *C. e V.*, pág. 119), nota 10; véase también CHARLES E. KANY, *Semántica hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1962, pág. 35). En la obra de SÁNCHEZ es bastante acentuada la presencia del *cocoliche*. A continuación presentamos una muestra del *cocoliche* empleado por Gamberoni, un inmigrante italiano y Pedrín. Este último se finge italiano y debe expresarse en *cocoliche* para hacerse amigo de Gamberoni y, así, aprovecharse de él, haciéndole la faena del *toco mocho* que, ironía de la suerte, es la clásica estafa a la italiana (¡divertido cambio de situación!). En el diálogo siguiente, los dos personajes discuten acerca de un billete de lotería que servirá como anzuelo en la estafa que se está tramando contra el italiano:

"GAMBERONI — ¡Ebé! Questo de la loteria mi pare una immoralità; una vera immoralità. Parlo bene o parlo male?"

"PEDRÍN — Parlate bene. Ma dí cuando in cuando si pué giocare cinque pesi. Ma ahora mi ricordo que tengo in tasca un biglietto la [*da 'de'*] cincuenta mile e non lo son visto ancora. Non ho avuto il tempo.

"GAMBERONI — ¡Oh! Che [*c'è 'hay'*] tempo... ¡Atre mesi! [*ci sono tre mesi 'hay tres meses'*]!" (*Moneda falsa*, c. I, esc. VI, pág. 348).

En el trozo de *cocoliche* que hemos transcrito, a las formas de italiano puro se mezclan: elementos léxicos españoles (*ahora, cincuenta*), elementos sintácticos españoles (*questo de la loteria* sobre la base del español *esto de, eso de, lo de*),

Objeto del presente trabajo es el de localizar y documentar en lo posible, en toda la obra teatral del uruguayo Florencio Sánchez, los italianismos directos que Meo Zilio (incorporando también los materiales presentados por autores anteriores) ha señalado en la lengua oral del Río de la Plata. Es nuestra finalidad, no sólo la de confirmar la existencia de tales italianismos en el nivel teatral, sino también la de aportar eventuales complementos y variantes a los materiales presentados por dicho estudioso.

Nuestra investigación se limita a analizar los italianismos léxicos⁸ aunque no falten también en Sánchez los italianismos sintácticos⁹.

Seguiremos el orden alfabético indicando al lado de cada forma la traducción española correspondiente, sin apartarnos de las listas del mismo Meo Zilio.

palabras italianas con grafía española (*che* por *c'è*, *que* por *che*), cruces entre las dos lenguas (*immoralità* = it. *immoralità* + esp. *inmoralidad*, *pué* = it. *può* + esp. *puede*), además de graves errores (de imprenta) (*la* por *da*, *atre* por *hay tres*) y formas italianas incorrectas (*non lo son visto*). Este tipo de *cocoliche* difiere bastante de las muestras presentadas por M. Z. (*El cocoliche rioplatense*, en *Boletín de Filología* (Santiago), XVI (1964), págs. 61-119). En general, SÁNCHEZ emplea una jerga que podríamos considerar como "la resultante del encuentro rioplatense con las varias hablas dialectales italianas, en su mayoría meridionales" (*id.*, *ibid.*, pág. 65).

El uso del *cocoliche* en FLORENCIO SÁNCHEZ, como en otros autores, es deliberado y obedece a exigencias escénicas, debido a la necesidad de caracterizar a los personajes en su contexto social.

En efecto, el *cocoliche* aparece en las obras sanchechianas que DARDO CÚNEO define de la "vida pobre" (*Penetración en el teatro de Florencio Sánchez*, en *Teatro completo de FLORENCIO SÁNCHEZ*, Buenos Aires, 1952, II ed., pág. [20]): p. e., *Canillita*, *La pobre gente*, *El desalojo*, *Moneda falsa*, mientras que en las obras de las "clases media y burguesa" no sólo el *cocoliche*, sino también los italianismos desaparecen y dejan el campo a los galicismos o a los anglicismos (v. g.: *sprit* por *esprit*, *coussin* y *season* en *El pasado*; *tualé* por *toilette*, *butade* por *boutade* en *Vuestros hijos*; *complot* y *nouvelle* en *Los derechos de la salud*).

⁸ GUIDO ZANNIER ha advertido claramente que "la parte più abbondante del l'elemento italiano nello spagnolo rioplatense è rappresentata dal lessico" (*op. cit.*, pág. 197).

⁹ Algunos entre los casos más frecuentes son: a) la substitución de preposiciones: *de* (it. *da*) por *en casa de* ("Está del escribano por unos asuntos", G., II, 4, pág. 140); — *en casa de* por *a casa de* ("Tenía que ir *en casa de* Testaseca", *ibid.*, II, 10, pág. 146); — *andar en viajes* por *ir de viaje*, sobre la base del it. *essere in viaggio* ("Nicola tuvo que *andar en viajes* a Córdoba", *ibid.*, II, 4, pág. 141).

Sin embargo, antes de pasar a examinar tales voces, trataremos de establecer las posibles vías de préstamo de los italianismos en Florencio Sánchez¹⁰.

Varios son los canales¹¹, a través de los cuales los italianismos pueden haber llegado al escritor rioplatense. Ante todo, el cultural, representado por el teatro y la ópera. Como observa Anderson Imbert, "Florencio Sánchez había visto el mejor teatro de su época, sobre todo el de las compañías italianas Novelli, Zacconi, Eleonora Duse, etc., que llevaban al Río de la Plata el repertorio dramático de Ibsen, Björnson, Suderman, Bracco, Giacosa, Hauptmann, Tolstoi..."¹². También Alfredo O. Bianchi releva la influencia de los autores italianos en Sánchez, particularmente Pirandello y Bracco¹³. A propósito de este último, Ruth Richardson habla de una posible analogía entre el *Diritto di vivere* y *La Gringa*¹⁴. Además, no sería atrevido imaginar que Florencio Sánchez, "atraído por el genio de los autores italianos", como es confirmado también por Cansinos Assens¹⁵, y la correspondencia del autor con su amigo Pablo Minelli¹⁶, algunas veces, haya adoptado inten-

b) El uso del artículo determinativo delante de los nombres geográficos que "potrebbe essere un influsso comune di queste due lingue [la italiana y la francesa] sullo spagnolo d'America" (GUIDO ZANNIER, *Influenza dell'italiano sulla letteratura rioplatense dall'Indipendenza alla caduta di Rosas (1810-1825)* citado, pág. 214); *La Italia por Italia* ("La Italia, ahí ande la ven, es el primer país del mundo", *M. F.*, I, 4, pág. 345). (Sobre los italianismos sintácticos véase también CHARLES E. KANY, *American-Spanish Syntax*, Chicago, University of Chicago Press, 1945, *passim*).

¹⁰ ROBERTO F. GIUSTI, amigo y biógrafo del dramaturgo rioplatense, afirma que éste hablaba correctamente el italiano (*Florencio Sánchez - Vida y Obra*, Montevideo, 1920, pág. 94). Tal afirmación nos deja algo perplejos dada la manera de adopción y transcripción (poco ortodoxa) de los italianismos por parte de Florencio Sánchez.

¹¹ Empleamos la palabra en el sentido que le da M. Z.: "Per canali si devono intendere le vie d'entrata dei prestiti linguistici" (*C. e V.*, pág. 117).

¹² *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, 1957, pág. 314.

¹³ En *Nosotros*, t. XXII, 225-226 (febrero-marzo de 1928), pág. 194.

¹⁴ *Sánchez and the Argentine Theater*, New York, 1933, pág. 93.

¹⁵ *Verde y Dorado en las letras americanas*, Madrid, 1947, pág. 295.

¹⁶ En una de sus cartas, dirigida al amigo Minelli, SÁNCHEZ escribía entre otras cosas:

cionalmente personajes y lengua italianos en alguna de sus piezas, precisamente en vista de una futura representación de tales obras por parte de compañías teatrales italianas¹⁷ muy solicitadas en ese entonces por el público de las plateas

“He venido también para hablar con Zacconi y hemos arribado a un acuerdo. Zacconi leerá en Parma, para donde ha partido, mis dos comedias” (*Teatro completo* cit., pág. 635).

Sin embargo, el actor italiano olvidó la promesa hecha a Sánchez. Nos da noticia de ella DARDO CÚNEO en su *Introducción al Teatro completo*, pág. [17]:

“Sánchez ha enviado a Zacconi, el actor que reside en Parma, una copia de *Nuestros hijos* y de los *Derechos de la salud*. Zacconi, amigo en Buenos Aires, no reconoce al amigo en Europa, y ni acusa recibo del envío hecho por quien esperaba opinión y juicio; ni se interesa por su autor en viaje. Indiferencia de Ernesto Zacconi [evidentemente se trata de Ermete Zacconi y no de Ernesto Zacconi] y fastidio de Florencio Sánchez. Alguien le ha escrito en una página de esta libreta [de Sánchez] y en italiano [otra prueba de que nuestro autor no conocía el italiano, o por lo menos no tan bien como afirma Roberto F. Giusti] la carta de reclamación: “Chiarissimo Signor Zacconi: Ho bisogno urgentissimo de *espionis* [copioni] *I Nostri figli* ed *I diritti della Salute* [sic], che *he* [le] *enviai* [inviati] mesi fa a Parma...”.

Hemos subrayado y transcrito en italiano las faltas contenidas en el texto, cuyo responsable no sabemos si es el tipógrafo, DARDO CÚNEO que hace la, cita o el mismo Sánchez. Cierta es que faltas del mismo tipo se encuentran también en las piezas del autor. (A este respecto véase CHARLES E. KANY, *American-Spanish Syntax* cit., págs. 290-291).

El problema de las faltas no sólo se observa en los textos sanchechianos, sino que es también común a muchos otros autores: “Los textos [teatrales] padecen de incorrecciones múltiples y notables diferencias de grafía, evidentes sobre todo en aquellas piezas libradas por el autor a la iniciativa del cómico; se percibe a veces la duda entre la equivalencia fonética de un término extranjero y su transcripción correcta. La espontánea ingerencia del linotipista agrava lindamente los errores” (TULLIO CARELLA, *Estudio preliminar a El sainete criollo*, Buenos Aires, Hachette, 1957, págs. 39-40).

¹⁷ Por otra parte, SÁNCHEZ no será el primero entre los escritores teatrales rioplatenses en perseguir este objetivo. Antes de él, otros lo habían logrado y, entre éstos, el periodista y escritor argentino Nicolás Granada (1840-1915) quien “hace representar sus obras por compañías italianas: *I fiori del morto*, *Il nastro...*” (ERNESTO MORALES, *op. cit.*, pág. 178).

De las obras teatrales de SÁNCHEZ habían sido traducidas al italiano hasta 1920, año en que salió la biografía sobre el dramaturgo rioplatense escrita por ROBERTO F. GIUSTI, *M'hijo el doctor*, traducida por Vicente di Napoli Vita, y *Nuestros hijos*, por Alberto Scarzella (ROBERTO F. GIUSTI, *op. cit.*, págs. 57 y 59). Posteriormente fue traducido también el drama *Los muertos*, cuyos derechos los compró el actor italiano Grasso por tres mil francos (véanse EMILIO FRUGONI, *Florencio Sánchez y su teatro*, en *La sensibilidad americana*, Montevideo, s. f. [1924?], pág. 161, y JORGE RAÚL LAFFORGUE, *Cronología biográfica de Florencio Sánchez*, en *Barranca abajo*, Buenos Aires, Huesnel, 1964, pág. 28).

de Suramérica. Lo confirma también el hecho de que el autor mismo confía la elección del dialecto italiano que debe usar el personaje Pedrín de *Moneda falsa*, al actor que lo encarnará: "Pedrín acentuará un dialecto [en realidad se trata de una mezcla de dialectos] a elección del actor..." (*Moneda falsa*, acto 1º, esc. 5ª, pág. 346). Y también para María, una inmigrante italiana: "tanto esta pregunta como la respuesta deben ser dichas en dialecto piamontés" (*La Gringa*, acto 1º, esc. 1ª, pág. 124); "debe conservar marcado acento italiano" (*ibid.*, esc. 3ª, pág. 125). A propósito de Nicola: "vase mascullando frases en dialecto [italiano]" (*ibid.*, esc. XVII, pág. 136), pues el papel de estos personajes tendrá que ser confiado a actores italianos o de origen italiano. En efecto, *La Gringa* fue llevada a la escena por la compañía de Angelina Pagano y *Moneda falsa*, por la de Jerónimo Podestá, ambos de origen italiano¹⁸.

Florencio Sánchez debía ser un aficionado a la ópera italiana¹⁹ y en particular debía sentir predilección por Mascagni. En efecto, el nombre del músico de Livorno es citado con frecuencia junto con trozos de *Cavalleria* y de *Iris*: "¡Bebiam, bebiam! Nel vin cherciam"²⁰ canturrea Gamberoni (*Moneda falsa*, acto Iº, esc. Iª, pág. 344) y explica luego: "Questa é la cavallería Rusticana. La fato un paisano mío, un italiano. Il maistro Mascagni"²¹. Y todavía: "A casa, a casa, amici [...] Anque questo é de

¹⁸ Jerónimo Podestá y sus hermanos tuvieron una parte muy importante en la afirmación del sainete en las escenas rioplatenses (véanse ERNESTO MORALES, *op. cit.*, *passim* y M. Z., *C. e V.*, pág. 120, nota 13).

¹⁹ Acerca de la resonancia del teatro lírico italiano y su importancia como canal de difusión del italianismo en el Río de la Plata, véase M. Z., *C. e V.*, pág. 119.

²⁰ *Bebiam* < esp. *bebemos* + it. *beviamo*; *b* por *v* es el usual fenómeno de confusión gráfica del español general (cf. rioplatense *rabioles* por *ravioles*). Por lo que se refiere a *cherciam* 'buscamos', nótese la confusión a que da lugar, por un lado el sonido palatal italiano [ç] representado gráficamente por el signo correspondiente esp. (*ch.*), y, por el otro, el mismo signo que conserva, esta vez, el sonido velar del it. [k].

²¹ El acento agudo en lugar del grave sobre la *e*, se explica por el hecho de que, como es sabido, el español posee sólo el primero de los dos acentos. En cuanto al acento en *Cavallería* y *mío*, ambas palabras siguen la acentuación española.

Cavalleria" (*ibid.*, VI, pág. 349)²². Siempre de la *Cavalleria*, "Andiamo, andiamo a casa" (*La gente honesta*, c. II, esc. IV, pág. 45); "¡Oh, Lola bianca come..." (*Los Curdas*, c. III, esc. II, pág. 497).

En la descripción escenográfica que el autor introduce en el I cuadro de *La Tigra*, se lee: "Descorrido el pequeño telón, aparece el tenor que después de entregar la partitura al maestro, anuncia: 'Generada' de 'Iris', 'Maestro Mascagni', y arremete cantando 'Apri la tua finestra'". También en *La Tigra*, en la introducción del II cuadro, se lee: "Un organillo ejecuta Cavallería".

De todos modos, las citas de Sánchez no se limitan a las obras de Mascagni. Las hay también de otros autores, como, por ejemplo: "La tempesta è vicina" (*La gente honesta*, c. II, esc. IV, pág. 44), de *Rigoletto*; "Riverito Signor Mio" (*Moneda falsa*, c. I, esc. V, pág. 346), del *Barbero de Sevilla*, etc.

Otro canal de transmisión para los italianismos sancheianos lo constituyen las amistades y los ambientes que el autor frecuentó. Florencio Sánchez solía asistir a una tertulia en la cual tomaban parte varios italianos o descendientes de italianos; entre éstos había uno, Scarzolo, ligado por particular amistad con el escritor. Es el mismo autor quien nos informa sobre estas reuniones en una carta dirigida precisamente al amigo Scarzolo: "[...] ¿Y los camaradas de nuestro cenáculo? Deme noticias de todos ellos: del 'coronel', de Pozzilli, del contradictorio y vehemente 'avv.' Scarzella, del hombre de la pipa, del barítono del c..." (apud *Teatro completo* cit., pág. 630). El c... evidentemente representa un vocablo vulgar ampliamente usado por los italo-parlantes, lo cual nos demuestra cuanto haya podido asimilar nuestro autor por ósmosis, del lenguaje italianizante de sus amigos.

Pero el canal más fecundo de italianismos fue el contacto con ciertos tipos de inmigrantes italianos, a los cuales

²² Aunque 'también' del it. *anche* sigue la grafía española. En efecto, el nexos italiano *ch + e, i* = esp. *qu + e, i*.

conoció por su actividad de sindicalista y por su profesión de periodista, como redactor encargado de la crónica policíaca²³: "Il a travaillé à l'organisation syndicale ouvrière [...] Mais le plus souvent il s'intéresse aux problèmes locaux. Son activité professionnelle (fonctionnaire du service anthropométrique, journaliste chargé de la chronique policière) a sans doute influé sur la façon dont il pose ces problèmes"²⁴.

Y en efecto, una de las piezas urbanas, *Moneda falsa*, parece salir precisamente de la crónica de un periódico. Entre otras, aparece la escena de la Comisaría con la intervención del repórter [¿el mismo autor?].

En otra pieza, *El desalojo*, aparece asimismo la escena del puesto de policía con el periodista y un fotógrafo. Aquí no cabe duda de que sea el mismo autor quien interviene con la doble investidura de periodista y de sindicalista socializante: "PERIODISTA — Tiene que resignarse, señora. Es natural que le duela separarse de ellos [de los hijos], pero preferible es que se los mantenga la Sociedad a que mañana tengan que andar rodando por ahí..." (*El desalojo*, esc. VII). Y es precisamente en los diálogos de *Moneda falsa* y de *El desalojo* donde abundan los italianismos, transcritos por el autor tal como los sentía, sin una clara conciencia lingüística de las palabras que captaba y que adaptaba, en la mayor parte de los casos, al sistema gráfico-fonético de su lengua (véase nota 10).

Pasemos ahora al examen de cada voz. Al lado de cada una, citaremos el pasaje en el cual aparece en las obras de Sánchez y, según el caso, como ya hemos dicho, señalaremos las variaciones respecto a los datos ofrecidos por Meo Zilio en las obras citadas —o de todos modos las complementaremos—. Las obras de Sánchez serán señaladas abreviadamente, así: F. S. = Florencio Sánchez; B. A. = *Barranca abajo*; C. = *Canillita*; Los C. = *Los Curdas*; D.

²³ Téngase en cuenta que los ambientes del hampa, que eran y son objeto de la crónica policíaca, están particularmente permeados de italianismos, precisamente porque los delincuentes italianos han desarrollado un papel importante entre ellos ya desde los comienzos de la inmigración (véase M. Z., *El it.*, pág. 97).

²⁴ R. BAZIN, *Histoire de la littérature hispanoaméricaine*, Paris, 1953, pág. 316.

= *El Desalojo*; *En F.* = *En familia*; *G.* = *La Gringa*; *G. H.* = *La gente honesta*; *M.* = *Los muertos*; *M. el D.* = *M'hijo el doctor*; *M. F.* = *Moneda falsa*; *M. S.* = *Mano santa*; *P. G.* = *La pobre gente*; *T.* = *La Tigra*. Los números romanos indican el acto o el cuadro, mientras los arábigos indican la escena. En cuanto a las citas de las obras sanchechianas, hemos seguido la edición Claridad del *Teatro completo de Florencio Sánchez*, al cuidado de Dardo Cúneo, ya citado, y que, a pesar de los años, nos parece todavía la más válida.

ACOMODARSE²⁵ 'pasar, sentarse', del it. *accomodarsi*: "¡Pasen... pasen! ¡Acomódense! ... Esta pieza está hecha un revoltijo..." (*M. el D.*, II, 2, pág. 80).

AMARO 'amargo', del it. *amaro*: "Dame un *amaro*" (*M. F.*, I, 7, pág. 350).

El uso de *amaro* (sustantivo) es probablemente anterior a las fórmulas de *etichetta* señaladas por Meo Zilio: "sólo en Amaro Pagliotti, Amaro Cinzano, Amaro Monte Bar y similares" (*I. G.*, págs. 7-8). Aunque hoy día, "a veces el hablante no tiene conciencia de su real significado [*amaro* = 'amargo']" (*id.*, *ibid.*), en la época de Sánchez el hablante debía ser conciente del valor de la palabra, según demuestra el ejemplo citado.

AMURAR 'empeñar en el monte de piedad, abandonar', del genovés *amurrá*: "para empeñarlo en el almacén, lo *amuro* en cuatro pesos" (*M.*, II, 2, pág. 293); "Fuimos allí, dejamos al cochero *amurado* y nos largamos a patita p'acá" (*Los C.*, III, 2, pág. 497).

Las dos acepciones son señaladas por MEO ZILIO en *Genov.*, págs. 245-246 y *El it.*, pág. 102.

ANDIAMO 'vamos', it. *andiamo*: "Bueno, *andiamo*, muchachos!" (*M. F.*, II, 2, pág. 355); "Bueno, muchachos, *andiamol!*" (*G. H.*, II, 4, pág. 45); "¡*Andiamol!* ¡*Andiamo* a casa!" (*ibid.*).

²⁵ Citado por CHARLES E. KANY, *Semántica hispanoamericana* cit., pág. 150.

La frase italiana registrada por MEO ZILIO (“Andiamo ragazzi”, *I. G.*, pág. 42) aparece en F. S. parcialmente traducida (“andiamo muchachos”) y también invertida (“muchachos andiamo”). No sólo esto, sino que el exhortativo *jandiamo!* se presenta reiterado (“andiamo, andiamo”).

BACHICHA, del genovés *Baciccìa* = Bautista, “designando a un italiano inculto, generalmente el modesto tendero [...], algunas veces implica corpulencia e indolencia (*gordo bachicha*) y frecuentemente cualquier ‘italiano’, como epíteto despectivo” (CHARLES E. KANY, *op. cit.*, págs. 34-35; véase también MEO ZILIO, *Genov.*, págs. 247-248): “Pero decime una cosa, *Bachicha*... ¿Cuándo vas a dejar de embromar la paciencia?” (*G.*, II, 4, pág. 141).

BARBERA, nombre del conocido vino italiano que se fabrica en Piamonte.

Aunque es un italianismo internacional, en el Río de la Plata es introducido, o por lo menos revitalizado, por los inmigrantes piamonteses. En efecto, en el teatro sancheiano casi siempre esta palabra se encuentra donde actúan personajes piamonteses: “Una botiglia de *barbera*” (*G.*, II, 1, pág. 137); “Voy a servirle [*sic*] a estos borrachos el *barbera*” (*ibid.*, pág. 138); “¡Porta vino *barbera*!... Diga, padre, ¿mamarse con vino *barbera* no es pecado?” (*ibid.*, II, 9, pág. 146); “Mirá, no subás de ese vino. Traé *barbera* más bien” (*M. F.*, I, 9, pág. 353); “Anoche tranca de vino *barbera* con los paisanos” (*M. F.*, I, pág. 364).

BATIFONDO ‘alboroto, bochinche’²⁶, del it. *battifondo* (juego de billar o de naipes): “Con esa ladiada. No quiero *battifondo*” (*C.*, III, pág. 229); “¡Siempre has de ser vos la bochinchera!... ¿No te dije que no quería *battifondos*?” (*ibid.*, pág. 231).

En el primer caso la palabra está empleada en la acepción indicada por MEO ZILIO (*I. G.*, págs. 10-11); en el segundo, el campo semántico de la misma se ha ensanchado,

²⁶ Entre los muchos sinónimos de *alboroto* que PEDRO GRASES documenta en su trabajo *La idea de ‘alboroto’ en castellano*, en *Thesaurus*, t. VI, 3 (1950), no se encuentra *battifondo*.

adquiriendo el sentido de 'escándalo'. Esta última acepción es señalada también por JOSÉ E. CLEMENTE (*El idioma de Buenos Aires*, en *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1963, pág. 60).

En *M. F.* aparece un personaje con el apodo de *Batifondo*, el cual está indicando claramente la índole de la persona que lo lleva.

Acerca de este sobrenombre es probable que el personaje se lo haya ganado gracias a su habilidad en el "juego de los naipes o del billar", dado que, según MEO ZILIO, "probablemente [Batifondo] se relacione con el 'juego de naipes (o billar) homónimo' en el que un jugador hace frente a todos los demás" (*ibid.*).

BATILANA 'confidente de la policía, persona que informa': "Vos tenés la culpa por no haber hecho un escarmiento con los *batilana*" (*M. F.*, I, 7, pág. 350).

Se trata de un apellido o de un pseudo-apellido italiano, interpretado como *batir* (que en lunfardo significa 'confesar, delatar') + *lana* (véase MEO ZILIO, *Algunos italianismos en el español popular del Río de la Plata*, en *Diálogo* (Montevideo), 1965).

BATIR²⁷ 'delatar, confesar', del it. jergal *battere*: "¡Y bueno, ese no *bate*" (*M. F.*, I, 6, pág. 347); "perseguido por ladrón, *batido* y preso a cada rato por ladrón" (*ibid.*, I, 10, pág. 353).

El significado de la palabra no difiere del señalado por MEO ZILIO (*N. esp. am.*, pág. 414).

BIABA²⁸ 'paliza', del genovés y del piemontés *biava* (véase MEO ZILIO, *Genov.*, pág. 250 y CHARLES E. KANY, *op. cit.*, pág. 150): "Ya lo creo; y *biabas* también" (*C.*, I, 3, pág. 230); "Ya no seré muy tигра, pero no me asusto de tan poca cosa. ¡*Biaba* más o menos!" (*T.*, I, 2, pág. 330); "Sí

²⁷ En el *Diccionario general de americanismos*, México, 1942, de F. J. SANTAMARÍA, figura también con la acepción de "hacerse culpable de un delito".

²⁸ Fray Mocho (JOSÉ S. ALVAREZ) nos da un cuadro ameno e interesante de cómo se suministra la *biaba* y no sólo esto sino que con su explicación ensancha el campo sinonímico de esta palabra:

hombre: las *biabas* han quedado para después" (*ibid.*, pág. 231).

Este término es muy frecuente en el teatro sainetero rioplatense, siempre con el mismo valor. Al contrario, en ROBERTO L. CAYOL la palabra sufre un cambio por sinécdoque, pasando a significar *puñetazo*. "A tiempo que se lo dice le tira una *biaba*, pero Viudo le contiene el brazo" (*El debut de la piba*, esc. IV).

Otra acepción le da a *biaba* CARLOS MAURICIO PACHECO en la expresión *meter biaba* = 'armar un lío': "¡*Meta biaba*, compadre!" (*La ribera*, cuadro I).

BIABAZO, aumentativo de *biaba* (MEO ZILIO, *ibid.*): "Si vieras qué *biabazo*, hermanito" (*Los C.*, III, 2, pág. 499).

CAMPANEAR 'dar la alarma en caso de peligro', del it. jergal *campana*: "*Campania* el botón entonces y jugamos el siete y medio" (*C.*, II, pág. 225); "Ché: *campaneame* esto, guardame esto o haceme tal cosa" (*M. F.*, I, 7, pág. 350).

La *-i-* por *-e-* de *campania* ('campaneá'), del primer ejemplo, sigue el modelo diptongado del tipo *pión* por *peón*, *ziatro* por *teatro*, corriente en el habla popular rioplatense y de todo el mundo hispánico.

En F. S. no figura la forma madre CAMPANA que es el "cómplice que vigila y avisa la proximidad del peligro" (CHARLES E. CANY, *op. cit.*, pág. 61), señalada con el mismo valor por MEO ZILIO (*N. esp. am.*, pág. 416).

En cambio, para FRAY MOCHO el *campana* es "el que busca la casa o el hombre fácil de robar" (*op. cit.*, pág. 97).

En lugar de *campanear*, hemos registrado, en otros autores, las siguientes construcciones:

"Los que dan *caramayolé* o la *biaba* son los ladrones de la clase más ínfima, es la plebe del mundo lunfardo: ellos no necesitan para realizar sus empresas usar el minimum de talento. Un buen garrote esgrimido como maza, y descargado a tiempo sobre un transeúnte descuidado, o una pedrada en la cabeza, asestada a mansalva, son sus recursos favoritos, y éstos no son difíciles de usar" (*Memorias de un vigilante*, Buenos Aires, Los Libros del Mirasol, 1962, pág. 113).

1) *hacer campana*:

“Esto de *hacer campana* / no es para mí, francamente, / y no me hace mucha gracia” (ENRIQUE DE MARÍA, *Bohemia criolla*, cuadro IV, esc. XXII);

2) *hacer de campana*:

“Usté, Don Domingo, / *haga de campana*” (PEDRO E. PICO, *A falta de pan*, en *El sainete criollo*, Buenos Aires, Hachette, 1957, pág. 181).

CANA ‘cárcel’, del véneto *cana*: “Pibe está en *cana*” (*M. F.*, I, 6, pág. 347); “Complicao y en *cana*” (*ibid.*, I, 7, pág. 350); “Si nos agarran, nos chupamos unos años de *cana*” (*ibid.*, pág. 351); “Cana más o menos” (*ibid.*, II, 4, pág. 356); “a Canillita le han metido en *cana*!” (*C.*, III, pág. 232); “¡meterlo en *cana*, por ratero!” (*ibid.*, pág. 233).

De las tres acepciones registradas por MEO ZILIO (*Alg. sept. it.*, pág. 298) para *cana* (‘cárcel’, ‘policía’ y ‘agente de policía’), sólo la primera está presente en F. S. El hecho de que las otras dos no estén atestiguadas en el teatro sanchechiano — escrito casi todo entre finales del 800 y la primera década del 900 — nos lleva a avalar la hipótesis del mismo MEO ZILIO, según la cual, “[‘policía’ y ‘agente de policía’] deben ser ampliaciones semánticas” de *cárcel*, y varios años posteriores a la época en la cual escribió FLORENCIO SÁNCHEZ.

Del derivado de *cana*, ENCANAR ‘llevar preso’ (véase MEO ZILIO, *ibid.*, y MAX LEOPOLDO WAGNER, *Apuntaciones sobre el caló bogotano*, en *Thesaurus*, t. VI (1950), págs. 13-14 de la separata correspondiente, a la cual refiero todas las citas que hago de este trabajo) tenemos un solo ejemplo: “¿Ande lo *encanaron*?” (*M. F.*, I, 6, pág. 347).

COCOLICHE ‘napolitano’: “¡*Cocoliche!* ¿Cómo te va?” (*C.*, II, pág. 225).

Esta palabra deriva del homónimo personaje del *Juan Moreira* de EDUARDO GUTIÉRREZ, el cual representa “un napolitano clownesco en el vestir, pero dragoneante de gaucho, [...] hablando una jerga italo compadrona” (E. MORALES, *op. cit.*, pág. 195).

En el ejemplo citado, *cocoliche* está precisamente por *tano* (véase CHARLES E. KANY, *op. cit.*, págs. 35 y 163).

CORNO 'cuerno', del it. *cornò*: "¡Un *cornò!*" (*D.*, I, pág. 310); "Yo no tengo neurastenia ni un *cornò*" (*En F.*, I, pág. 418).

Tiene el mismo valor negativo señalado por MEO ZILIO (*I. G.*, pág. 17).

Cosí - Cosí 'regular': "¡*Cosí!* ¡*Cosí!*... Por ahora buena, gracias..." (*G.*, II, 4, pág. 140); "*Cusí, Cusí*" (*B. A.*, I, 4, pág. 171).

Mientras MEO ZILIO la señalaba sólo "en la loc. *muy cosí-cosí* que se emplea para designar la calidad de una mujer de calidad dudosa" (*I. G.*, pág. 17), en F. S. las dos formas son usadas en el sentido de 'regular', en respuesta a una pregunta acerca de la salud de una persona.

COSO 'objeto cualquiera', del it. *coso*: "Comer tamaño *coso* de minestra" (*M. S.*, I, 3, pág. 267).

M. Z. (*I. G.*, pág. 17) lo señala como referido a persona, con el valor de 'tipo', 'individuo' y en esta acepción se encuentra a menudo en el teatro rioplatense, mientras que en F. S. es referido a *cosa*, con el mismo valor genérico plurivalente que se le da en italiano (en este caso corresponde evidentemente a 'plato' o, de todos modos, a 'envase').

CREPAR 'reventar', del it. *crepare*: "Reventados por reventados, tanto da *crepar* de una vez" (*P. G.*, II, 2, pág. 252).

Con el mismo valor señalado por MEO ZILIO (*I. G.*, pág. 17). El hecho de que en otra ocasión F. S. emplee esta palabra entre comillas ("Con esto se puede vivir añiaos o se puede *crepar* pronto") en *Carta a Scarzolo*, en *Teatro completo* cit., pág. 629, demuestra que nuestro autor la sentía todavía como préstamo. La adopción, pues, de este término por el sistema rioplatense debe corresponder a una época inmediatamente anterior a la de F. S. y con el tiempo "ha ido aumentando su vitalidad" (MEO ZILIO, *ibid.*).

Sin embargo, esta "vitalidad", al menos en el teatro, no debió de ser muy fuerte, puesto que *crepar* aparece una sola vez en todos los autores examinados: "De todos modos haría un favor *crepando* de una vez" (ALBERTO RODRÍGUEZ MUÑOZ, *El tango del ángel*, acto II).

CHAO 'adiós', del it. *ciao*: "¡Chao, chao, chao! ¡Moretina bella, chao!" (*G. H.*, III, 6, pág. 49); "Y me voy también [...] Chao" (*M. F.*, I, 7, pág. 351); "Repórter —Chao..." (*ibid.*, III, 4, pág. 358); "¡Bueno, hombre! [...] ¡Chao!" (*P. G.*, I, 2, pág. 238); "Vamos, no se me enoje... Chao" (*M.*, I, 2, pág. 280).

Mientras MEO ZILIO (*I. G.*, pág. 19) registra la forma dialectal genovesa *chau* como la más frecuente²⁹, en F. S. está atestiguada sólo la forma italiana *chao*.

En F. S. *chao* es usado también con las personas a las cuales se trata de usted. Por tanto, la afirmación de MEO ZILIO, según la cual *chao*, "contrariamente al uso italiano moderno, se emplea también con las personas a las que se trata de usted", fenómeno que históricamente debe de haberse verificado "a partir de la primera década de 1900 (aproximadamente)" (*ibid.*, nota 42), hallaría su confirmación por el hecho de que el teatro sancheiano corresponde precisamente a la primera década de este siglo.

CHAPAR 'agarrar', del gen. *ciapà* (MEO ZILIO, *Genov.*, págs. 251-252): "¡Corre que te *chapa* el chancho" (*G. H.*, III, 3, pág. 47); "Vamos a espianar antes de que nos *chapien* esos" (*Los C.*, III, 3, pág. 498).

²⁹ JOSÉ E. CLEMENTE, *op. cit.*, pág. 56 señala sólo la variante dialectal *chau*. También CHARLES E. KANY, *op. cit.*, pág. 150, registra sólo *chau*. El predominio de esta forma sobre la italiana *chao*, puede probarse por el frecuente uso que de la variante dialectal hacen varios autores.

En efecto, MARIO BENEDETTI (*Ida y vuelta*), AURELIO FERRETTI (*Histrión*), PEDRO E. PICA (*A falta de pan*), JOSÉ A. SALDÍAS (*El candidato del pueblo*), ALBERTO RODRÍGUEZ MUÑOZ (*Melenita de oro* y *Los tangos de Orfeo*), usan la forma *chau*, mientras que, de todos los autores examinados, sólo JOSÉ GONZÁLEZ CASTILLO (*La serenata*) emplea *chao*.

En *Pasión de Florencio Sánchez*, de WILFREDO JIMÉNEZ, alternan las dos formas, *chau* y *chao*, con prevalencia de la primera.

En cambio, en *Los chicos crecen* de CAMILO DARTHÉS y CARLOS S. DANIEL y *El velorio del Angelito* de CARLOS R. DE PAOLI aparece la forma italiana *ciao*.

DONNA 'mujer', del it. *donna* (M. Z., I. G., pág. 20): "Oiga, agente, respete a las señoras ¿eh? a las *donnas* inmóviles" (*Los C.*, II, pág. 493).

Es evidente la alusión a la célebre romanza de Verdi que debió de contribuir bastante para la difusión de la palabra. Nótese, sin embargo, la intención parodística del adjetivo *immóviles* con el cual el personaje transforma las letras de la romanza "La donna è mobile" en "Le donne immobili".

Esta expresión se presta a la fácil ironía masculina, ya que en otra ocasión es usada con el mismo sentido caricaturesco y siempre referida a la frase verdiana: "La *dona* que siempre es móvil, según dijo un paisano tuyo" (PEDRO E. PICA, *A falta de pan* cit., pág. 190).

EMBROCAR 'observar', del it. *imbroccare*³⁰: "Che, gringo. Embrocame a la patrona" (*M. F.*, I, 1, pág. 343).

Este verbo no es usado tanto en la acepción de 'mirar filiando' con que se halla en LUGONES (apud MEO ZILIO, I. G., pág. 21), cuanto con el valor de *concupire*, dado que se refiere a la manera con la cual Gamberoni mira a la bella Carmen, comentando en dialecto napolitano: "¡Bella gualiona! Nu bello tuquetto è muliera" (*M. F.*, *ibid.*).

ENCANAR: véase CANA.

ESCABIAR 'emborracharse', del it. jergal *scabbia*, *scabbio*, *scabi* ('vino', 'borrachera'): "Avisá si estás *escabiao*" (*M. F.*, I, 6, pág. 348); "Están muy *escabiao*s los muchachos" (*Los C.*, II, pág. 495); "No *escabio* hoy" (*M. F.*, I, 1, pág. 342); "¿y ande *escabiamos* entonces?" (*ibid.*, II, 1, pág. 354); "Habías *escabiao* como un bárbaro" (*Los C.*, III, 2, pág. 498).

Mientras en los dos primeros ejemplos la palabra tiene la acepción de 'emborracharse' (MEO ZILIO, *N. de esp. am.*, pág. 416), en los últimos tres tiene el valor genérico de 'beber' como en las jergas italianas.

³⁰ JOSÉ E. CLEMENTE lo hace derivar del francés *rembroquer* (*Estilística del lunjardo*, en *El lenguaje...* citado, pág. 95).

Nótese, además, *escaviaos* por *escabiaos*, forma que se debe al hecho de que en español, *-b-* y *-v-*, como es sabido, aunque gráficamente diferentes, se pronuncian de la misma manera, por lo cual la confusión gráfica, especialmente entre personas incultas, es muy frecuente.

ESPIANTAR(SE), del it. jergal *spiantà* 'huír', en las siguientes acepciones ya señaladas por MEO ZILIO (*N. de esp. am.*, págs. 416-418):

1) 'robar':

"Me has *espiantao* toda la guita" (*C.*, II, pág. 225); "Le he *espiantado* un prendedor a don Pichín" (*ibid.*, III, pág. 232); "Yo le *espianté* el anillo a la otra" (*En F.*, II, pág. 430).

2) 'huír', 'irse' (que, según MEO ZILIO, debe ser la acepción primaria):

"Acabe el peinado tranquilamente y *espiantamos*" (*M. S.*, I, 2, pág. 265); "Después que vos te *espiantaste* vino un vigilante y todo..." (*ibid.*, I, 3, pág. 302); "Vamos a *espiantar* antes de que nos chapen ésos" (*Los C.*, III, 3, pág. 498); "Está arreglado Carlos. Lo ha pisao el eléctrico. Yo *espianto*" (*ibid.*, pág. 500).

3) 'abandonar', 'dejar':

"Si anda fastidiando mucho, la *espiantás*" (*M.*, I, 2, pág. 280).

Además, hemos registrado también una cuarta acepción. 'echar': "Querés que te *espiente* a palos?" (*G. H.*, I, 9, pág. 246, que queda siempre en el campo semántico de 'abandonar').

La forma *espiantar* alterna en F. S. con *piantar* (MEO ZILIO, *ibid.*), la cual predomina sobre la primera (V. PIANTAR).

ESTRILAR 'rabiarse', del it. *strillare*: "Y el gringo a *estrilar!*" (*C.*, I, pág. 220); "Qué ganas con *estrilar* tanto" (*P. G.*, I, 8, pág. 243); "La vieja anda *estrilada* conmigo" (*M.*, I, 2, pág. 280); "También usted está *estrilada*" (*ibid.*, III,

3, pág. 302); “*Andate* al teatro [...] Y muy *estrilado*” (*M. F.*, I, 7, pág. 350); “No tenía qué comer y entonces yo *estrilao*” (*ibid.*, III, 3, pág. 357). Todos con el valor señalado por MEO ZILIO, *I. G.*, pág. 24 (véase también JOSÉ E. CLEMENTE, *op. cit.*, pág. 60). En un solo caso: “Ella en ese estado, vos *estrilando* y nosotros como unos papanatas” (*M.*, II, 4, pág. 295); parece ser usado en el sentido original italiano de *strillare* ‘gritar’.

Sobre la base de *estrilar* se ha creado también su contrario *desestrilar*: “Ya está *desestrilao*” (ALBERTO VACCAREZZA, *Los escrushantes* cit., cuadro I, esc. I).

ESTRILLO ‘rabia’, ‘enojo’, del it. *strillo*, con el valor secundario de *rabbia* señalado por MEO ZILIO (*I. G.*, págs. 24-25): “Es que me da un *estriilo*” (*C.*, I, pág. 221 y *Los C.*, III, 2, pág. 497); “El *estriilo* es libre” (*C.*, I, pág. 231); “Pelea no, pero un *estriilo!*” (*P. G.*, I, 8, pág. 242); “Te dura el *estriilo*” (*M.*, III, 3, pág. 302).

En F. S. aparece también la locución *tenerle a uno estrilo* ‘tenerle a uno rabia’: “*Me tienen gran estrilo* / los naranjeros” (*C.*, I, pág. 219); “Es que me *tiene estrilo*” (*ibid.*, pág. 221); “Me tenés *estriilo*... bastante *estriilo*” (*P. G.*, II, 5, pág. 256).

Este último ejemplo nos da la prueba del valor de la locución *tenerle a uno estrilo* ‘tenerle a uno rabia’, ya que el mismo personaje la usa como sinónimo de ‘me tenés un poco de rabia’, con la cual alterna en el mismo texto.

El término *estriilo*, en la época de F. S., debía de haber entrado ya de manera estable en el léxico popular rioplatense, puesto que nuestro autor lo usa hasta en sus cartas privadas, como si perteneciera a su habla: “gozo con las intemperancias de Scarzolo y los *estrilos* de Scarzela” (*Carta a Scarzolo* cit., pág. 631); “En resumen, que me he agarrado unos *estrilos* negros y que estos *estrilos* han deprimido mi espíritu” (*Carta a Joaquín de Vedia*, en *Teatro completo* cit., pág. 631).

El aumentativo de *estribo*, es decir *estrilazo*, lo hemos encontrado en una curiosa expresión, *mangiarse un estrilazo*: “mientras yo me cuelgo de la vieja pa hacerte medio y verás qué *estrilazo se mangia*” (ENRIQUE BUTTARO, *Fumadas*, en *El sainete criollo* cit., pág. 150).

Sin embargo, lo más curioso e interesante de esta expresión estriba en el valor que se le ha asignado a *mangiarse*, el cual, con respecto al significado de ‘comer’ señalado por MEO ZILIO (*I. G.*, pág. 32), ha sufrido un cambio metonímico, fenómeno muy común en las jergas, pasando a representar la acción de ‘tragar’.

ESQUERZO ‘burla’, del it. *scherzo*: “¡Conozco un procurador que te va a meter cada *esquerzo!*” (*G.*, I, 15, pág. 134).

F. S. llamó su primer trabajo teatral, *Puertas adentro*, *scherzo en un acto*, que en italiano corresponde también a una “breve lírica de tono burlesco”.

FACHA ‘cara’, del it. *faccia*: “Váyase, porque te rompo la *facha*” (*D.*, VI, pág. 316). “Aunque *facha* pertenece al esp. pen. (it. *faccia*), en el Plata debe considerarse como italianismo directo” (MEO ZILIO, *I. G.*, pág. 25) y sobre todo en la frase citada, la cual es una traducción literal del italiano ‘ti rompo la faccia’.

HABITUARSE ‘acostumbrarse’, del it. *abituarsi* o, de todos modos, influído por la voz italiana (véase GUIDO ZANNIER, *Influenza dell'italiano* cit., pág. 217): “*habituadas* al trabajo, hechas al rigor de la vida” (*G.*, I, 8, pág. 129); “Si no está *habituada* a estas cosas” (*M.*, II, 4, pág. 295); “Te habrías *habituado*...” (*T.*, I, 1, pág. 326); “*Habituándose* a la idea de que nada ha sucedido” (*P.*, III, 1, pág. 475); “Bien ha podido *habituarse* en cuatro años” (*N. H.*, I, 2, pág. 506); “Cuestión de días, nada más. ¡*Se habituán!*” (*ibid.*, II, 9, pág. 529); “nuestra actitud debe haber llevado un poco de confusión a esos espíritus *habituados* a las soluciones hechas” (*ibid.*, III, 2, pág. 535).

JETTA 'desdicha', probable forma regresiva del italiano meridional *jettatura* ("Da Napoli si è diffuso [...] il nome e la credenza della iettatura", B. MIGLIORINI, *Conversazioni sulla lingua*, Firenze, Le Monnier, 1949, pág. 19. Véase también MELO ZILIO, *El it.*, pág. 100)³¹: "Estoy de *jetta* hoy" (*En F.*, I, pág. 417).

Florencio Sánchez debía sentir esta palabra como un préstamo, puesto que en otras ocasiones la escribe en cursiva: "La gran flauta que tengo *jetta*" (*Carta a Julián Nogueiras*, en *Teatro completo* cit., pág. 634); "Tengo una *jetta* bárbara" (*Carta a Joaquín de Vedia* cit.).

Jetta alterna en el mismo Sánchez con la variante gráfica *yeta* (véase más adelante), que representa la transcripción rioplatense correspondiente.

LINYERA 'fardo de ropa personal', 'vagabundo', del it. jergal *lingera* 'mendigo' y del piamontés *lingera* 'fardo de ropa' y 'vagabundo': "deja la *linyera* en un rincón" (*M. F.*, pág. 346).

Aquí la palabra no está usada en el sentido de *vagabundo* que es el solo significado con el cual MELO ZILIO la ha registrado en Uruguay (*N. de esp. am.*, pág. 420), sino con el valor, también señalado por MELO ZILIO, de 'fardo de ropa personal'.

La misma palabra en la acepción de 'vagabundo' la encontramos en otro autor: "Por el camino y a pie / con su cachaza fulera / el más célebre *linyera* viene rumbeando a Carhué" (JOSÉ A. SALDÍAS, *El candidato del pueblo*, cuadro III).

³¹ En su famosa obra *Jettatore*, basada en la supersticiosa creencia italiana del individuo que trae desdicha, GREGORIO DE LAFERRERE usa las formas dialectales *jettatore* y *jettatura* y siempre entre comillas. Sobre la base de *jettatore*, el mismo autor ha creado la forma diminutiva *jettatorcito*.

El hecho de que LAFERRERE use esos italianismos entre comillas, depende de que él tiene conciencia de la influencia foránea, sobre todo porque él pertenecía a la alta burguesía entre la cual se usaban ciertos italianismos, sabiendo que eran tales, por puro esnobismo.

En cuanto a FLORENCIO SÁNCHEZ, fuera de este caso particular, en la mayoría de los casos, ya por sus amistades italianas, ya por los círculos que frecuentaba por causa de su oficio, pierde poco a poco la clara noción de lo extraño de ciertos términos y acaba por incorporarlos a su léxico.

'Vagabundo' debía ser el valor primario de este vocablo; luego, por sinécdoque, pasó a indicar el 'fardo de ropa' (véase CHARLES E. KANY, *op. cit.*, pág. 162). Lo demuestran también los siguientes ejemplos, en los cuales *linyera* aparece en la variante gráfica *lingera*, la cual debe ser la forma dialectal italiana primigenia, por encontrarse mezclada con otras expresiones de *cocoliche*, en una especie de estribillo, cantado por italianos: "E cun la pipa in boca / ¡cinque, cinque, sette, sette! / Treonfi la *lingera* / E viva dun Bastián" ['Y con la colilla en la boca / ¡cinco, cinco, siete, siete! / Triunfa la holgazanería / Arriba don Bastián'] (ENRIQUE GARCÍA VELLERO, *Gabino el Mayoral*, cuadro I); "E cum [*sic*] la pipa in boca / e zapatilla in man, / triunfa la *lingera* / *lingera* triunfará" (CARLOS MAURICIO PACHECO, *La ribera*, cuadro I).

Como se ve, las dos estrofas, salvo algunos detalles insignificantes, coinciden en darnos un cuadro bastante fiel, del tipo parrandero y holgazán.

El linyera es también el título de un drama rural de ENRIQUE RODRÍGUEZ LARRETA.

LUNGO 'largo', del it. *lungo*: con el mismo valor señalado por MEO ZILIO (*I. G.*, pág. 30), aparece como apodo de un personaje en M. F.

¡MADONA! '¡caramba!', del it. *madonna*: "¡Mala hija! [...] ¡Madona!" (*G.*, IV, 12, pág. 165).

Tiene el mismo valor exclamativo indicado por MEO ZILIO (*ibid.*, págs. 30-31).

Esta voz aparece a menudo en las piezas sanhecianas, pero, sobre todo, usada por personajes italianos que acostumban expresarse en *cocoliche*³². En otros casos ("¿Qué tenés con esa cara de *madona* disgustada?" (*P. G.*, I, 11, pág. 245), la misma palabra no tiene nada que ver con la interjección arriba indicada y representa el italianismo internacional del lenguaje artístico.

³² El uso de *Madona* con valor de interjección es muy frecuente en el teatro sainetero rioplatense y en las expresiones más curiosas. Pero la más original nos parece ser la que figura en el sainete *Tu cuna fue un conventillo*, de ALBERTO VACCAREZZA: "Gallego maximalista de la madona".

MANGÍN 'explotador', del gen. *manyín*: "Las pobres mujeres se desloman trabajando, y ellos como unos príncipes, de barriga al sol todo el día. ¡Parece mentira! ¡Mangines!" (*M. F.*, I, 3, pág. 345).

Originariamente significaba 'comilón' y alternaba con la forma genovesa *manyín* "que también puede ser variante lombarda" (MEO ZILIO, *Genov.*, pág. 257 y *El it.*, pág. 98).

MAYORENGO 'policía', del it. jergal *maggiorengo* (MAX LEOPOLDO WAGNER, *op. cit.*, pág. 27): "[...] Y hay *mayorengo* en la puerta" (*M. F.*, I, 6, pág. 347).

Meo Zilio (*N. de esp. am.*, págs. 422-423) ha oído la palabra en Uruguay sólo como sinónimo de 'proxeneta', mientras en Florencio Sánchez tiene el valor de 'policía'.

MERLO 'bobo', del it. *merlo*, con posible cruce con el esp. *mirlo*: "Este *merlo* ya no vuela" (*M. F.*, I, 1, pág. 347); con el mismo valor señalado por MEO ZILIO (*I. G.*, pág. 33).

MINA 'mujer que mantiene a un hombre, prostituta'³³, del it. jergal *mina* (véase MEO ZILIO, *N. de esp. am.*, pág. 423 y MAX LEOPOLDO WAGNER, *op. cit.*, pág. 27): "Batista y su *mina*" (*C.*, III, pág. 229).

MINESTRA 'sopa', del it. *minestra* (MEO ZILIO, *I. G.*, pág. 33): "¡Vitela para uno!... ¡*Minestra* para dos!" (*G.*, II, 1, pág. 139); "Comer tamaño coso de *minestra*" (*M. S.*, III, pág. 267).

MISIO, MISHO³⁴ 'pobre, miserable', del gen. *miscio*: "no te puedo ayudar en nada, porque ando muy *misio*" (*D.*, I, 4, pág. 315); "y ladrón misho, que es lo peor" (*M. F.*, I, 8, pág. 352).

³³ Fray Mocho, en cambio, afirma que "[las *minas*] son las madres, son las mujeres, son esas pobres mártires que arrastran su cruz a través del mundo [...] las que les sirven [a los pillos] de escudo contra los golpes de la suerte!" (*op. cit.*, pág. 94-95). Así, pues, la *mina* es más bien 'la mujer que ama y ampara a un hombre'.

³⁴ "Data l'assenza del segno corrispondente a [š] nel sistema normale spagnolo, esso viene comunemente rappresentato da *sh* nei forestierismi" (*M. Z.*, *S. morf.*, pág. 53, nota 33).

“Dellepiane supone que es una deformación de *mísero*, pero las otras formas [*misto*, *mixto*] no concuerdan bien con esta base” (MAX LEOPOLD WAGNER, *op. cit.*, pág. 28). El origen más seguro, pues, es el genovés *miscio* ‘pobre’ (MEO ZILIO, *Genov.*, págs. 257-258). Lo demuestran las siguientes formas que hemos encontrado en ALBERTO VACCAREZZA y que no tienen nada que ver con *mísero*:

- a) *miscio* (*Los escrushantes*, c. I, esc. II);
- b) *mixo*, *mixio* (*ibid.*, c. III, esc. I y II).

MISIADURA ‘pobreza’, derivado de *misio*: “Vamos a ver a mi Indalecia en la *misiadura*” (*D.*, I, 4, pág. 314); “La tигра está hecha una *misiadura* y nadie le lleva el apunte” (*T.*, I, 1, pág. 328); “una *misiadura*... Despacha café a los cocheros” (*ibid.*).

Existe también la variante gráfica *misciadura* (ALBERTO VACCAREZZA, *ibid.*, c. I, esc. II).

MORFAR ‘comer’, del it. jergal *morfa* ‘hambre’ y *morfire*, *smorfire*, *smorfiar*, *smorfi* ‘comer’ (MEO ZILIO, *N. de esp. am.*, pág. 423); “*morfaremos* en familia, y dentro de dos meses al civil en automóvil” (*G. H.*, II, 8, pág. 259); “Hoy no he *morfao* nada” (*D.*, VIII, pág. 321).

MORFE³⁵ ‘comida’, del it. jergal *morfa* ‘hambre’ (MEO ZILIO, *ibid.*): “Es que no me dejó nada pal *morfe*” (*M. F.*, I, 8, pág. 352).

NIENTE ‘nada’, del it. *niente* (MEO ZILIO, *I. G.*, pág. 34): “Qué tal, eh?... No le juega *niente*” (*M. F.*, I, 1, pág. 343).

PÁLPITO ‘presentimiento’: “Tengo el *pálpito*, el presentimiento de que...” (*G. H.*, III, 6, pág. 50).

M. Z. la incluye entre los italianismos generales (*I. G.*, pág. 36), lo cual quiere decir que la hace derivar del it.

³⁵ La variante *morfi* también señalada por M. Z. (*loc. cit.*) está atestiguada en *Los tangos de Orfeo* de ALBERTO RODRÍGUEZ MUÑOZ y *El organito* de ARMANDO DISCÉPOLO y E. SANTOS DISCÉPOLO. Otra variante, *morfo*, aparece en *Bohemia criolla* de ENRIQUE DE MARÍA y *Los escrushantes* de ALBERTO VACCAREZZA.

La alternancia de la vocal final puede ser debida a la presencia de la vocal vaga final -ē en la pronunciación dialectal meridional, la cual es sentida por los hispanófonos de diferentes modos.

pálpito que no tiene el sentido de 'presentimiento', sino el de 'latido del corazón'. En cambio, nosotros creemos que, probablemente, su origen deba buscarse en el dialectalismo meridional *palpiti* que precisamente tiene el valor de 'presentimiento'³⁶.

PAROLA 'palabra', del it. *parola*: "Permitime una *parola*" (*M. F.*, I, 6, pág. 349).

Este término existe en el español general, pero en el sentido de 'labia' y no de 'palabra', como en el ejemplo citado. Sin embargo, es de considerarse italianismo en este caso, puesto que el rioplatense no conoce esta palabra a nivel popular.

PASEGIATA 'paseo', del it. *passeggiata*: "Gran *pasegiata* por el lago y después cena en el cotorro" (*G. H.*, I, 2, pág. 39).

Aquí la grafía se diferencia de la señalada por MEO ZILIO *paseyata* (*I. G.*, pág. 38). Eso indica que en la época de F. S. esta palabra debía estar influenciada por la grafía italiana. En cambio, hoy día ha sido adaptada al sistema gráfico-fonético del rioplatense.

PELANDRÚN 'perezoso', del gen. *pelandrôn* (MEO ZILIO, *S. morf.*, pág. 53 y *Genov.*, págs. 258-259): "*Pelandrunes* se pasan el día con las cartas" (*M. F.*, I, 2, pág. 345); "*Pelandrún*, atorrante!" (*ibid.*); "Andá pa casa, *pelandrún*" (*ibid.*); "¡Andá, *pelandrún!*" (*ibid.*, I, 5, pág. 349).

PIACHERE, PIACERE 'placer', del it. *piacere*: "cuadro pintoresco a *piacere*..." (*Céd. de S. Juan*, I, pág. 113); "Saludando a todos los parroquianos a *piacere*" (*G. H.*, I, 5, pág. 141). Ya citado por MEO ZILIO, *I. G.*, pág. 39.

Nótese la diferencia de la grafía: en el primer caso la palabra está adaptada a la grafía española (it. *c + e*, *i* = esp. *ch*), en el segundo conserva inalterada la grafía italiana.

³⁶ CHARLES E. KANY la hace derivar, en cambio, del portugués (*op. cit.*, pág. 149). También AMÉRICO CASTRO afirma lo mismo (*La peculiaridad lingüística rioplatense*, Madrid, Taurus, 1960, pág. 122). Sin descartar las dos hipótesis, se podría pensar simplemente en un cruce entre las dos influencias.

PIANTAR 'huír, irse', del it. *piantare*: "Yo *pianto!* Pibe en cana" (*M. F.*, I, 6, pág. 347); "Yo *pianto*, te digo" (*ibid.*); "¡Déjalo que se vaya! ¡*Piantamos* todos, hombre!" (*ibid.*); "¡*Piantá* de aquí! Siquiera hubiera servido pa ladrón" (*ibid.*, 7, pág. 350); "Una noche de éstas le pegamos el golpe grande, y *piantamos*" (*ibid.*, pág. 351); "Entonces, *piantamos* sin robarle nada al otro..." (*ibid.*); "Este va a llamar al botón, dije yo, y *pianté* por los portones" (*ibid.*).

De las cuatro acepciones registradas por MEO ZILIO (*I. G.*, pág. 40): 'huír, irse', 'abandonar' y 'apresurarse', sólo las dos primeras están presentes en la palabra usada por F. S., así que se puede considerar como un verdadero sinónimo de *espiantar* (*vide*). Además, el hecho de que todos los ejemplos citados aparezcan en una sola de las obras sanchechianas, *M. F.*, en la cual el autor nos presenta un cuadro del hampa porteña, indica que en esa época el término debía limitarse al uso *lunfardo*.

PIBE 'niño, muchacho', del it. antiguo *pivo*, o también del milanés *piva*, *pivé*, todos con el mismo valor: "*Pibe* está en cana" (*M. F.*, I, 5, pág. 347); "*Pibe* también" (*ibid.*, I, 10, pág. 353).

Pibe alterna en F. S. con *pebete*. Pero, mientras este último es usado en el simple sentido de 'muchacho', el primero ha sufrido una deformación semántica acercándose al significado del it. moderno *pivello* 'muchacho que se las da de experto, principiante', que es el valor con el cual lo emplea F. S., ya que corresponde al apodo de un personaje del hampa que debe ser un novato en su oficio. Con este apodo encontramos al mismo personaje en *La serenata* de JOSÉ GONZÁLEZ CASTILLO. En *El debut de la piba*, de ROBERTO CAYOL, una de las protagonistas, Catalina, desempeña el papel de la principiante inexperta. Para no gastar más tinta, como dice CHARLES E. KANY, a propósito de *pebete*, *pebeta* (*op. cit.*, pág. 81), concluiremos sosteniendo la tesis de que *pibe*, por lo menos en la acepción de 'principiante'

con que la emplean los saineteros rioplatenses, debe considerarse como un italianismo³⁷.

Además, según JOSÉ E. CLEMENTE, "la *piba* es la novia"³⁸, lo cual quiere decir que también en este caso el término tiene el sentido de 'persona novata, ingenua, pura', en oposición a *mina*, que es la mujer más experta.

PORCACHONA 'cochina', del gen. *porcación* (MEO ZILIO, *Genov.*, pág. 260): "Y de repente me la veo a esta *porcachona* indecente" (*G.*, I, 16, pág. 135); "¡Ah!, ¡*Porcachona!*... ¡Sinvergüenza!" (*ibid.*, III, 12, pág. 165).

REFILAR 'dar', del it. *rifilare*: "Canillita, *refilá* el viento!" (*C.*, II, pág. 221); "*Refílam* un nalcito de esos que dieron" (*D.*, I, 8, pág. 321).

Tiene el mismo valor indicado por MEO ZILIO (*I. G.*, pág. 42).

SALAME 'tipo especial de embutido de carne de cerdo', del it. *salame*: "saca *salame* del bolsillo y se pone a comer" (*D.*, I, 3, pág. 313); "Toma el *salame* y se lo pasa a la mano" (*ibid.*); "Cortame, querés?, un poquito de *salame* o de matambre" (*M. F.*, I, 8, pág. 352).

Según MEO ZILIO, "SALAME ha sufrido una especialización semántica, puesto que corresponde a 'un determinado tipo de salame'" (*I. G.*, pág. 42). Sin embargo, este fenómeno debe de haberse producido en una época posterior a la de Sánchez, ya que para éste la palabra debe tener el mismo significado que en italiano, como lo demuestra el hecho de que él usa *matambre*, *sobrebarriga* en Colombia, en oposición a *salame*.

SALUTE '¡salud!', del it. *salute!*: "¡Bebiam! [...] ¡*Salute!*" (*M. F.*, I, 1, pág. 344); "...se van previo un ¡*Salute!*" (*ibid.*); "Fijate quién cae [...] *Salute*" (*ibid.*, pág. 346).

³⁷ Sobre este punto, véase lo que argumenta M. Z. en *Alg. it. sept.*, págs. 300-301.

³⁸ *Estilística del lunfardo*, en *El lenguaje de Buenos Aires* citado, pág. 87.

En el primer caso corresponde a la fórmula de brindis, en los dos últimos a la común forma de saludo, así como lo señala MEO ZILIO (*I. G.*, pág. 43).

TANA: véase TANO.

TANAJE: véase TANO.

TANO, aféresis de *napolitano* y, por extensión, 'italiano': "empezó a titear a un *tano* viejo" (*C.*, I, 1, pág. 220³⁹); "Recoge los sobres y aparece el *tano* vendedor de naranjas" (*ibid.*, pág. 225); "Los muchachos rodean al *tano*" (*ibid.*).

Además de la forma masculina, en F. S. está también atestiguada la forma femenina TANA, que MEO ZILIO (*I. G.*, págs. 45-46) no señala: "¿Y la *tana* no ha venido?" (*G. H.*, I, 6, pág. 241; se refiere a Giovanna, inmigrante italiana que, en otras ocasiones, es indicada como la *gringa*)⁴⁰; "¿La *tana*, decía?" (*ibid.*); "Ahí viene la *tana*" (*M. S.*, I, 2, pág. 266); "La *tana* pretenciosa" (*En F.*, I, pág. 414).

Lo que resalta mayormente en los ejemplos citados es el sentido despectivo con que es usado *tana*, mientras que MEO ZILIO afirma: "[*tano*] en Arg. es despectivo, en Uruguay tiene en cambio un matiz benévolo" (*ibid.*). El hecho

³⁹ Citado por CHARLES E. KANY, *op. cit.*, pág. 35.

⁴⁰ Además de *tano* y *gringo*, en el Río de la Plata eran frecuentes para indicar a los inmigrantes italianos, los siguientes apodos: *bachicha*, *cocoliche*, *grébano* o *grévano* y *nación* (véase CHARLES E. KANY, *op. cit.*, págs. 34-35).

SÁNCHEZ también, aún de las formas ya citadas, emplea *nación*: "[...] otro día, otro se lo han ido agarrando esos *naciones* pa meter el arao" (*G.*, II, 9, pág. 144); — "Irme a Córdoba [...] ande no vea *naciones*" (*ibid.*).

Siempre para designar a los italianos, José HERNÁNDEZ en *Martín Fierro* emplea las formas *gringo*, *nación*, *nápole* y una graciosa deformación de *napoletano*, es decir, *papolitano*. Este poeta argentino usa siempre estos apodos con cierto sentido despectivo, y no sólo esto, sino que para expresar toda su xenofobia, nos deja un cuadro bastante denigrante de los 'gringos':

"Si hay calor, ya no son gente: / Si yela, todos tiritan: / Si Usté no les da, no pitán / Por no gastar un tabaco / Y cuando pescan un naco / uno al otro se lo quitan. / Cuando llueve se acoquinan / Como perro que oye truenos. / ¡Qué diablos!, sólo son güenos / Pa vivir entre maricas / Y nunca se andan con chicas. / Para alzar ponchos ajenos" (*Martín Fierro*, Barcelona, Ed. Bruguera, 1967, pág. 75).

de que F. S. haya vivido durante largo tiempo en Buenos Aires podría explicar muy bien la preferencia por el sentido despectivo dado a *tana*. De todos modos, esta preferencia debía ser general, puesto que nosotros la hemos notado no sólo en F. S., sino en casi todos los autores teatrales examinados.

La vitalidad de *tano* fue muy grande, evidentemente, a causa del gran número de italianos meridionales llamados antonomásicamente *tanos*.

Este personaje fue tan explotado en el teatro "sainetero" rioplatense que "acabó por cansar": "Pero la falta de originalidad, el mismo conventillo, con los mismos *tanos* [el subrayado es nuestro] y gallegos, con chistes bobos, cuando no obscenos, con tangos insulsos, acabó por cansar" (ERNESTO MORALES, *op. cit.*, pág. 218)⁴¹. Se llegó hasta el punto de derivar un nombre colectivo (con cierto sentido despectivo), *tanaje*, sobre la base de *italianaje*, y éste, a su vez, sobre la base de *gauchaje*, *peonaje*, etc.: "El *tanaje* así, amontonao, mujeres, pebetes, gringos, viejos" (C., I, 1, pág. 220).

TOCO MOCHO 'sistema de estafa que consiste en vender un quinto adulterado de la lotería como bueno' (MAX LEOPOLDO WAGNER, *op. cit.*, págs. 33-34) del gen. *toco* (MEO ZILIO, *Genov.*, pág. 262-263)⁴²: "Eso se llama el *toco mocho*" (M. F., III, 5, pág. 359).

Otro autor da para este término la misma explicación: "el tradicional cuento del tío del 'toco mocho', el del billete premiado" (TABARÉ J. FREIRE, *op. cit.*, pág. 94).

⁴¹ Siempre a propósito de los personajes italianos en el teatro sancheiano, TABARÉ J. FREIRE muy oportunamente releva que "dos gringos hay en el teatro de Sánchez: el campesino y el clásico «tano» urbano. Sus retratos están trazados en *La Gringa* y en *El desalojo* respectivamente, en tanto que sus caricaturas figuran en *Moneda falsa* [Gamberoni] y en *La pobre gente* [Giovanna] y en algún personaje accidental de otros sainetes" (*Ubicación de Florencio Sánchez en la literatura teatral*, Montevideo, 1961, pág. 92).

⁴² "WAGNER [...] lo deriva del it. *tocco*. Sin embargo, su presencia fija en la loc. *toco misho* [o *toco mocho*] indica que debe haber entrado por intermedio del gen." (M. Z., *loc. cit.*).

En cambio, MEO ZILIO (*loc. cit.*) señala para el Uruguay sólo las siguientes acepciones: 'pedazo', 'paquete de billetes de banco' y 'dinero en general'.

VENTO 'dinero', del gen. *vento* 'dinero' (MEO ZILIO, *N. esp. am.*, págs. 425-426, y JOSÉ E. CLEMENTE, *El idioma...*, pág. 59): "¡Canillita, refilá el *vento!*... ¡Canillita, vos me estás robando!" (C., I, 1, pág. 221).

VITELA 'ternera', del it. *vitella*: "¡*Vitela* para uno!... ¡Minestra para dos!" (G., II, 1, pág. 138).

YETA⁴³ 'desdicha' (véase *jetta*): "¡Andá! tenés una *yeta*" (M. F., I, 6, pág. 347); "¡Qué *yeta*, ni que zonceras!" (En F., I, pág. 425).

De *yeta* proceden los adjetivos deverbales *yetado* ("¡Estamos *yetados!*", En F., I, pág. 417) y *yetudo* ("Sos muy *yetudo*", M. F., I, 6, pág. 348).

En cambio, GREGORIO DE LAFERRERE usa, en la obra citada, los derivados *jettar* y *jettato*, formados directamente sobre la base de *jettatore*.

YETADO: véase YETA.

YETUDO: véase YETA.

Resumiendo, podemos establecer que los italianismos en F. S. deben de haber sido introducidos por:

a) el teatro: piezas italianas y extranjeras representadas por compañías italianas en las escenas de Montevideo y Buenos Aires; contactos personales y epistolares con actores y autores teatrales italianos (véanse las cartas a Pablo Minelli González);

b) la ópera italiana (véanse sus frecuentes citas de romances de óperas italianas. Además, no se pueden ex-

⁴³ También en otros autores la grafía de este lema oscila bastante. Por ejemplo, ENRIQUE DE MARÍA, en *Bohemia criolla*, y JOSÉ GONZÁLEZ CASTILLO, en *Entre bueyes no hay cornadas*, escriben *yeta*, mientras que ARMANDO DISCÉPOLO, en *Babilonia*, escribe *yetta*. Por fin, ALBERTO VACCAREZZA en *Los escrushantes* usa la variante *jetta*.

cluír influencias de la lengua literaria, debido a lecturas de libros y revistas);

c) los amigos de origen italiano (Scarzolo, Minelli, Scarzella, Pozzilli, etc.);

d) los inmigrantes italianos a nivel popular que él tenía que frecuentar por motivos profesionales (periodismo, sindicalismo).

El número de los italianismos documentados en este trabajo (que naturalmente es susceptible de aumentar con ulteriores análisis) es de 59⁴⁴.

Podemos clasificar dichos italianismos según distintos puntos de vista: a) el origen y b) la frecuencia, de la siguiente manera:

a) desde el punto de vista del origen⁴⁵:

1) italianismos generales⁴⁶: *acomodarse, amaro, andiamo, barbera, corno, cosí-cosí, coso, crepar, chao, donna, embrocar, esquerzo, estrilar, estrilo, facha, habituarse, lungo, madona, merlo, minestra, niente, pálpito, parola, paségiata, (a) piacere, piantar, refilar, salame, [napoli]tano, vitela.*

2) italianismos jergales: *batifondo, batilana, batir, campanear, escabiar, espiantar, mayorengo, mina, morfar, morfe;*

3) genovesismos: *amurar, bachicha, biaba, chapar, mangín, misio, misiadura, pelandrún, porcachona, tocomcho, vento;*

⁴⁴ Este número es bastante superior al señalado por TULLIO CARELLA, el cual, a propósito de la influencia lingüística italiana en los saineteros rioplatenses, dice: "El daño inferido a la lengua no fue tan grave ni tan extenso. Provocó 'la introducción de unos italianismos en el lenguaje popular, todos muy desmonetizados', indica Scalabrini Ortiz" (*op. cit.*, pág. 27).

⁴⁵ Para establecer el origen dialectal o jergal de las varias formas aquí catalogadas seguiremos las indicaciones de M. Z. en los trabajos citados.

⁴⁶ Consideramos italianismos generales, siguiendo en esto la clasificación de M. Z., a los que proceden del italiano común y que son, pues, superdialectales e interdialectales.

4) septentrionalismos diferentes al genovés: *cana, encanar, linyera, pibe*;

5) meridionalismos: *cocoliche, cusí-cusí, jetta*.

b) desde el punto de vista de la frecuencia:

Palabras que se repiten:

9 veces (en todo el teatro sancheciano): *espiantar*;

8 veces: *cana, estrilo, tano* (con sus derivados);

7 veces: *estrilar, habituarse, piantar*;

6 veces: *chao*;

5 veces: *barbera, escabiar, jetta-yeta* (con los derivados);

4 veces: *biaba* (con el derivado), *pelandrún, salute*;

3 veces: *andiamo, batifondo, batir, misiadura, salame*;

2 veces: *amurar, campanear, chapar, corno, cosí-cosí, madona, minestra, misho, morfar, piacere, pibe, porcachona, refilar*;

Una vez: *acomodarse, amaro, bachicha, batilana, cocoliche, coso, crepar, cusí-cusí, donna, embrocar, esquerzo, facha, linyera, lungo, mangín, mayorengo, merlo, mina, morfe, niente, pálpito, parola, pasegiata, toco-mocho, vento, vitela*.

Del análisis de los cuadros que acabamos de exponer resulta que:

1) desde el punto de vista del origen, los más numerosos son los italianismos derivados del italiano general (56% del total), seguidos por los italianismos jergales (17%), luego los genovesismos (15,20), los otros septentrionalismos (6,80%) y, por fin, los meridionalismos (sólo el 5%);

2) Desde el punto de vista de la frecuencia, los porcentajes se invierten. En efecto, mientras los italianismos generales son numéricamente superiores a los italianismos jergales y a los genovesismos, su frecuencia es inferior a estos últimos y, por lo tanto, se tienen los siguientes resultados: casi el 50% del total de los italianismos genera-

les aparece una sola vez y sólo el 10% de ellos ocupa los primeros puestos en nuestra escala de frecuencia; por el contrario, el 50% de los italianismos jergales aparece entre las voces más frecuentes y más del 60% de los genovesismos se repite al menos dos veces.

La preponderancia de los términos provenientes del italiano común se explica por el hecho de que ellos son, en su mayoría, interdialectales, es decir, comunes a los varios dialectos. La notable frecuencia de los jergalismos está en relación con la fuerte carga alusiva y picaresca que caracteriza, por su naturaleza, a esta categoría, y con el hecho de que han sido numerosos los delincuentes internacionales de origen italiano que han frecuentado, en el pasado, las riberas del Plata. La también importante presencia de los genovesismos y de los otros septentrionalismos está en proporción directa a la fuerte inmigración genovesa y septentrional en las últimas décadas del siglo pasado. La escasez de los meridionalismos confirma cuanto ya ha señalado Meo Zilio sobre la iniciación de las oleadas de inmigración meridional a partir de los primeros años del siglo xx.

Las mismas observaciones valen también para lo relativo a los porcentajes de frecuencia.

Queda por analizar el problema de la vigencia y supervivencia, sobre todo en la lengua teatral, de las palabras que hemos examinado. Nos parece que la mayoría de ellas, por su misma naturaleza contingente, han desaparecido ya o tienden a desaparecer pronto.

Salvo contadas excepciones, la influencia lingüística italiana en el teatro rioplatense llega a su apogeo en la temporada del teatro llamado costumbrista.

Pero, a partir de 1920, cuando el interés de los autores teatrales rioplatenses y latinoamericanos es atraído por ideas que superan el ambiente regional, "el diálogo ocioso y retratista del idioma popular fue sustituido por otro más significativo que revelaba una doble verdad expresada en dos planos: en la expresión explícita y en la posibilidad de que el espectador advirtiera, detrás de las palabras, su contenido más

revelador y más profundo”⁴⁷. Claro está que esta “doble verdad” es característica de los términos de tipo conceptual, mientras que la mayoría de las palabras italianas señaladas en este trabajo pertenecen a la esfera de la vida cotidiana.

En algunas obras de autores rioplatenses contemporáneos se presentan pocos italianismos. Es el caso por ejemplo de *El paraíso de los creyentes* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en donde aparece *mafia*, y el de *Pum en el ojo e Histrión* de Aurelio Ferretti, en los cuales figuran respectivamente, *salamín*, *mafia* y *chau*. La supervivencia de estos términos frente a otros como *estrilar*, *batifondo*, etc., tal vez dependa de su internacionalización, mientras que los últimos, pertenecientes a un ambiente muy restringido, difícilmente pueden sobrevivir en el teatro moderno, en el cual las ideas, los problemas y el ambiente son más universales.

Otra demostración de la ‘universalización’ del teatro rioplatense es la desaparición del ‘cocoliche’ de la boca de los personajes italianos. En efecto, a diferencia de algunos personajes italianos del teatro sancheciano — como, por ejemplo, los ya citados Gamberoni de *Moneda falsa* y Giovanna de *La pobre gente* — cuyo idioma usual es el ‘cocoliche’, en Mariotti, personaje de *Pum en el ojo* y Anselmi, protagonista de *El paraíso de los creyentes*, no hay ninguna traza de esta ‘jerga italo-española’.

La desaparición del ‘cocoliche’ es debida a la inserción de los hijos y descendientes de los inmigrantes en el contexto socio-económico de la nueva sociedad que se ha venido creando en el Río de la Plata. Es indudable que la integración lingüística no podía hacerse mientras los italianos continuaban ejerciendo los oficios más humildes y vivían al margen de toda evolución social y económica.

GIUSEPPE D'ANGELO.

Istituto Italiano di Cultura, Bogotá.

⁴⁷ CARLOS SOLÓRZANO, *op. cit.*, pág. 56.