

Martín Coronado y el acontecimiento teatral como articulación de la pluralidad lingüística y cultural de la Buenos Aires de entresiglos: el caso de la inmigración italiana

CLAUDIO DAMIÁN MARTÍNEZ
Universidad de Buenos Aires /
Universidad del Salvador
claudiodamianmartinez@gmail.com

Recibido: 17 de marzo de 2026 – Aceptado: 4 de mayo de 2026.
DOI:

Resumen: Este artículo analiza la representación de la inmigración italiana en la dramaturgia de Martín Coronado, con especial atención al uso del *cocoliche* literario como dispositivo central para articular la pluralidad lingüística y cultural de la Buenos Aires de entresiglos. Inscrito en los debates sobre inmigración, lengua e identidad nacional de fines del siglo XIX y comienzos del XX, el trabajo examina un corpus seleccionado de obras —*La piedra del escándalo*, *La chacra de Don Lorenzo*, *La vanguardia* y *Los curiales*— a partir de un análisis detallado de los rasgos fonológicos, morfológicos y sintácticos presentes en los parlamentos de los personajes inmigratorios. El estudio distingue distintos niveles y funciones del *cocoliche* según la posición social, el grado de integración y el rol dramático de los personajes. Se sostiene que el teatro de Coronado se aparta de representaciones maniqueas o meramente caricaturescas del inmigrante y propone, en cambio, una exploración compleja de las tensiones y negociaciones propias de la convivencia intercultural, concibiendo el acontecimiento teatral como un espacio privilegiado de producción de sentido identitario.

Palabras clave: Inmigración; Martín Coronado; Cocoliche literario; Identidad nacional; Teatro rioplatense.

Martín Coronado and the Theatrical Event as an Articulation of Linguistic and Cultural Plurality in Turn-of-the-Century Buenos Aires: The Case of Italian Immigration

Abstract: This article analyzes the representation of Italian immigration in the dramaturgy of Martín Coronado, focusing on the use of literary *cocoliche* as a key device for articulating linguistic and cultural plurality in turn-of-the-century Buenos Aires. Situating Coronado within the broader debates on immigration, national identity, and language in late nineteenth- and early twentieth-century Argentina, the study examines a selected corpus of plays—including *La piedra del escándalo*, *La chacra de Don Lorenzo*, *La vanguardia*, and *Los curiales*. Through a detailed analysis of phonological, morphological, and syntactic features, the article distinguishes different degrees and functions of *cocoliche* according to the social position, generational status, and dramatic role of immigrant characters. It argues that Coronado's theater departs from more manichean or purely caricatural representations of immigrants by foregrounding the tensions, negotiations, and asymmetries involved in processes of cultural integration. In doing so, his

dramaturgy conceives the theatrical event as a space where linguistic heterogeneity becomes a constitutive element of the emerging Argentine identity rather than a mere comic or marginal feature.

Keywords: Immigration; Martín Coronado; Literary cocoliche; National Identity; Río de la Plata Theatre.

La cuestión inmigratoria en el sistema literario y el teatro argentinos a finales del siglo XIX

La cuestión inmigratoria constituye una de las problemáticas centrales relativas a los cambios sociales y culturales que atravesaron la Argentina en la segunda mitad del siglo XIX. Asociada al proyecto liberal de modernización inaugurado tras la batalla de Caseros, la inmigración europea fue concebida como un factor indispensable para el crecimiento económico, la urbanización y la consolidación de un nuevo orden social. Sin embargo, la concentración de la población inmigratoria en los centros urbanos, especialmente en Buenos Aires, generó tensiones culturales persistentes, cristalizadas en estereotipos como los de *gringo* o *cocoliche*, que evidencian tanto los procesos de integración como los conflictos propios de una sociedad en transformación.¹ Si tenemos en cuenta la posición de Castagnino (1962), quien incluye a Martín Coronado (1850-1919) como un autor perteneciente a la llamada Generación del 80, sería preciso observar las tendencias generales de sus contemporáneos a la hora de abordar las problemáticas inmigratorias. En el campo literario de fines del siglo XIX y comienzos del XX, las representaciones de la inmigración recorren un arco amplio que va desde posiciones integradoras hasta formulaciones abiertamente xenófobas. El caso más paradigmático de esta última tendencia es *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres, donde el inmigrante italiano aparece asociado a la degradación moral y social. Frente a estas posiciones extremas, otros textos del período —como *La gringa* (1904) de Florencio Sánchez o *Los gauchos judíos* (1910) de Alberto Gerchunoff— ensayan representaciones más complejas, atentas a las tensiones, contradicciones y procesos de integración cultural.² Es en este espacio de discusiones más complejas y menos maniqueas que Coronado da

¹ La promoción de la inmigración europea adquirió rango institucional con la Constitución Nacional de 1853, cuyo artículo 25 establecía que el Gobierno Federal fomentaría la inmigración europea y no podría restringir la entrada de extranjeros destinados a trabajar la tierra, mejorar las industrias o introducir las ciencias y las artes. Este impulso se tradujo en un crecimiento demográfico acelerado y en un proceso de urbanización sin precedentes: según datos citados por Gladys Onega, la población urbana pasó del 27 % en 1869 al 53 % en 1914, con una concentración particularmente intensa en la ciudad de Buenos Aires, que absorbió cerca del cincuenta por ciento del total de la inmigración (Onega, 1969: 11). No obstante, este proceso se desarrolló en un marco de fuertes tensiones sociales y políticas, evidenciadas en la progresiva criminalización de determinados sectores de la población extranjera. Entre los antecedentes más relevantes se cuentan el proyecto de ley de extradición presentado por Miguel Cané en 1889, la sanción de la Ley de Residencia (1902) durante la segunda presidencia de Julio A. Roca, la creación de dependencias policiales especializadas como Orden Social y Sección Especial, así como episodios de violencia estatal como la represión del 1º de mayo de 1909 ordenada por Ramón L. Falcón y el posterior atentado de Simón Radowitzky. Estas políticas se profundizaron con la Ley de Defensa Social (1910), orientada a criminalizar prácticas del movimiento obrero como el boicot. Sobre este contexto, véanse Domenech (2015) y Halperín Donghi (2005).

² Dentro del campo literario de fines del siglo XIX, diversas novelas tematizaron la inmigración desde perspectivas divergentes. Entre las posiciones más integradoras se encuentran *Bianchetto* (1896) de Adolfo Saldías, *Promisión* (1897) de Carlos María Ocantos y *Libro extraño* (1894–1902) de Francisco Sicardi, donde los personajes inmigrantes aparecen idealizados y asociados a relatos de formación y ascenso social. En el extremo opuesto, textos como *¿Inocentes o culpables?* (1884) de Antonio Argerich, *Quilito* (1891) de Ocantos y *La Bolsa* (1891) de Julián Martel sostienen miradas abiertamente hostiles hacia la inmigración, enfatizando la conflictividad urbana y la degradación moral. A estas perspectivas se suman los textos tardíos de Domingo F. Sarmiento —*Conflictos y armonías de las*

forma a un nuevo período en su producción, que comienza con *La piedra del escándalo* (1902) y finaliza con la continuación de esta, *La chacra de Don Lorenzo* (1918). Durante esos dieciséis años, diferentes problemáticas vinculadas con la figura del extranjero y la inmigración externa e interna estarán presentes de forma constante en la producción dramática del autor. Es preciso señalar que, a diferencia de lo que ocurre en *La gringa* de Sánchez, en la que a partir de un conflicto inicial irreconciliable entre criollos y extranjeros la integración se resuelve gracias a una síntesis cultural que repone el estado de equilibrio entre las partes, en las obras de Coronado los conflictos no siempre se resuelven e incluso, en los más trágicos de los desenlaces, se agravan profundamente, exhibiendo las peores facetas no de los personajes extranjeros sino de los locales. Como veremos también en los análisis particulares de las obras, Coronado invierte en cierto sentido el tópico del invasor externo que pervierte, enferma o corrompe la comunidad a la que llega. Este último no será ya el inmigrante que trae el mal desde su patria de origen, sino el criollo que, en tanto forastero que acude desde la ciudad al espacio semirural en el que habitan en paz las familias inmigrantes ya afincadas, daña o destruye con su inmoralidad a los locales. Tal es el caso de *La piedra del escándalo* (1902) y *La flor del aire* (1904). Este tópico del inmigrante o extranjero engañado está presente también en el criollo embaucador de *El casamiento de Laucha* (1906) de Payró o en *Misia Jeromita* (1898) de Ocantos. En paralelo, el sainete criollo incorporó tempranamente figuras de origen inmigratorio, consolidando una galería de tipos populares que se integrarían de manera estable al imaginario urbano. En este registro, la oposición entre criollos y extranjeros pierde nitidez, y los conflictos sociales tienden a formularse en términos de clase, trabajo y vivienda, antes que de origen nacional.³ A diferencia de los saineteros y de algunos de los costumbristas, que a menudo recurrían a la caricatura y al estereotipo, Coronado presenta un mayor desarrollo en la psicología de sus personajes inmigrantes, cuyas motivaciones, miedos y deseos resultan, en varios casos, mejor contruidos que los de los personajes criollos. Dentro de estos tópicos relativamente inéditos, Coronado desarrolla conflictos surgidos entre las generaciones de inmigrantes, las tradiciones de los países de origen y las costumbres de la sociedad argentina, la doble discriminación por género y por origen en el caso de las mujeres inmigrantes y la búsqueda de la identidad cultural en el caso de los hijos o nietos, como se presenta en *La piedra del escándalo*.⁴

razas de América (1883) y *Condición del extranjero en América*—, donde se evidencia una pérdida del optimismo inicial respecto del proyecto inmigratorio. En clave retrospectiva, Lucio V. Mansilla en *Mis memorias* (1904) y Santiago Calzadilla con *Las beldades de mi tiempo* (1919) oponen la figura idealizada del gaucho a la del gringo, concebido como agente de degradación cultural.

³ En las primeras décadas del siglo XX, el sainete criollo incorporó de manera sistemática figuras de origen inmigratorio —como el organillero, el vendedor ambulante, el lechero o el zapatero— que consolidaron estereotipos perdurables en el imaginario urbano. Este registro tiende a diluir la oposición estricta entre nativos y extranjeros, privilegiando conflictos ligados a la vida cotidiana en los conventillos y barrios populares. Estas problemáticas aparecen en obras como *Los disfrazados* (1906) de Carlos Pacheco, *Los inquilinos* (1907) de Nemesio Trejo, *En el barrio de las ranas* (1910) de Enrique García Velloso y, más tarde, en el teatro de Alberto Vaccarezza, particularmente en *El cambalache de la buena suerte* (1923) y *El conventillo de la Paloma* (1928). Una línea afín puede rastrearse en la narrativa costumbrista de Félix Lima, sobre todo en *Pedrín* (1923) y Francisco Palermo en la compilación que lleva el nombre de *El corazón del arrabal* (1920). La huelga de inquilinos de 1907 constituye un trasfondo recurrente en estas representaciones, donde criollos e inmigrantes aparecen igualados en la protesta.

⁴ La bibliografía en torno al lugar de la inmigración en la literatura de las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX es abundante. Creemos que algunas posiciones de interés al respecto son las de Onega (1969), García. (1970) y Cárrega (1997).

Caracterización del *cocoliche* como fenómeno histórico, lingüístico y sociológico a finales del siglo XIX y comienzos del XX

Como hemos mencionado, la particularidad lingüística rioplatense es inescindible de la influencia de las lenguas inmigratorias que estuvieron en contacto con el español del Río de la Plata a partir de las décadas finales del siglo XIX. En contextos de contacto como este, es frecuente observar fenómenos de diglosia, bilingüismo o transferencia lingüística. Debido al gran caudal de población inmigratoria, dentro de la cual la italiana fue la más numerosa, se produjeron múltiples ejemplos de contacto, de los cuales algunos han perdurado y continúan desarrollándose aún hoy, mientras que otros tendieron a desaparecer o dieron lugar a formas nuevas que los sucedieron. Este es el caso del *cocoliche*, variedad de contacto entre el español rioplatense y las diferentes lenguas itálicas inmigratorias. Di Tullio establece como coordenadas históricas para el desarrollo del fenómeno de contacto entre el español rioplatense y las lenguas itálicas “las dos grandes oleadas de 1880-1914 y 1945-1955” (2019: 127), a las que les corresponde geográficamente la región de Buenos Aires y parte del Litoral. Muy tempranamente, la región concentró el grueso de la inmigración de dichos períodos, motivo por el cual el constante contacto entre las lenguas de origen y de recepción dio lugar a esta variedad híbrida. Demográficamente, el Primer Censo da cuenta de que “Buenos Aires (la actual Ciudad Autónoma de Buenos Aires más la Provincia de Buenos Aires), Santa Fe y Entre Ríos concentraban el 87 por ciento del total de los extranjeros en el país en 1869” (Modolo, 2016: 205), lo que permite corroborar por qué este fenómeno proliferó fundamentalmente en este espacio geográfico.

En cuanto al origen del término, existe consenso en tomar como referencia las memorias de José Podestá (2003 [1930]), quien cuenta que la voz *cocoliche* tuvo su origen en la puesta en escena de *Juan Moreira* que su compañía llevó a cabo en 1890. En el marco de la representación, Jerónimo Podestá habría intercambiado unas palabras con un trabajador del teatro llamado Antonio Cocoliche, cuya marcada interferencia italiano-español causó cierta sorpresa en el público. Más adelante, el actor Celestino Petray utilizará el recurso de imitar y caricaturizar la voz del inmigrante con fines paródicos y burlescos. Petray llamó a su personaje Franchisque Cocoliche, dando lugar con esto a una tradición literaria que adoptaría dicho nombre para denominar empresas similares. Posteriormente, el término ampliará su significado para designar no sólo un tipo particular de representación de personajes inmigratorios sino además al modo de expresión de los sujetos reales.

Por nuestra parte, adscribimos a la posición de Cancellier, quien considera al *cocoliche* una *interlengua*, esto es, no una lengua autónoma, sino “un sistema mixto que presenta varios niveles de transición” (2017: 163).⁵ En función de esto, el *cocoliche* como medio de comunicación no se ha cristalizado ni pasado de generación en generación. Las sucesivas generaciones de hijos de inmigrantes se han convertido o bien en hablantes de español como lengua materna o bien en usuarios de un *cocoliche* mucho más próximo al español que a las lenguas itálicas familiares, debido al crecimiento de la escolarización y el consiguiente refuerzo de la conciencia lingüística de aquellos.

⁵ Al tratarse de un sistema de transición, no existe posibilidad de “aprender” el *cocoliche* por imitación, como si de una lengua estable se tratara, sino que su adquisición supone, en términos de uno de los estudiosos clásicos del fenómeno, Giovanni Meo Zilio, “la fusión inconsciente de los elementos constitutivos de las dos lenguas (léxicos, morfológicos, sintácticos, fonéticos)” (1964: 62). En tanto que cada testimonio que pudiera hallarse de habla *cocolichesca* histórica respondería a un momento de ese proceso, no es posible hablar del *cocoliche* en singular en sentido estricto, sino que es más preciso afirmar la “existencia de tantos *cocoliches* como hablantes” (Meo Zilio, 1964: 64).

El *cocoliche* literario o escénico

Existe un corpus numeroso de fuentes literarias en las que es posible encontrar personajes de habla cocolichesca, es decir, en los que se hace uso de un *cocoliche literario*. El concepto *cocoliche literario*—para Engels & Kailuweit (2011), *cocoliche mediatizado*— permite designar el conjunto de operaciones discursivas que se ponen en juego en los textos, a partir de las cuales se lleva a cabo la representación literaria o dramática de los sujetos de la inmigración. El señalamiento terminológico es relevante, dado que permite articular consideraciones propias de las ciencias del lenguaje con su puesta en juego a la hora de pensar objetos de estudio de carácter teatral. De acuerdo con lo antes mencionado, es importante recordar que el *cocoliche literario* designa un tipo particular de producción literaria que no puede identificarse sin más con una transcripción de los fenómenos lingüísticos que pretende representar. En este sentido, el pasaje al estudio del corpus dramático de Martín Coronado se planteará como un análisis del fenómeno lingüístico-literario en relación con sus posibilidades de realización en el acontecimiento teatral. Este desplazamiento supone concebir el teatro no como un objeto textual ni como la expresión de una intención autoral, sino como una práctica situada de producción de sentido, en la que lenguaje, acción escénica y concepciones de mundo se articulan en una experiencia irreductible a cualquiera de sus componentes por separado. Desde esta perspectiva, el análisis se inscribe en la concepción del teatro desarrollada por Jorge Dubatti (2007), donde el hecho teatral es pensado como acontecimiento que produce mundo, antes que como texto o sistema de signos autónomo. Es desde este marco que se abordará, a continuación, la dramaturgia de Martín Coronado, atendiendo al modo en que la pluralidad lingüística vinculada a la inmigración itálica adquirió espesor dramático en un proyecto teatral concreto y socialmente situado, que intentaremos reconstruir a partir de los materiales disponibles.

La inmigración itálica en la dramaturgia de Martín Coronado

La representación de la voz inmigratoria en la dramaturgia de Martín Coronado ha sido frecuentemente ignorada por la crítica a lo largo del siglo XX en función del análisis de otros espacios de su obra que le permitieron a aquella dimensionarla como una forma local de recepción, casi asimilatoria, de la estética “postromántica”. Tradicionalmente, los abordajes críticos han trazado con mucha claridad las líneas de continuidad entre el teatro de Coronado y, por ejemplo, la obra de autores españoles postrománticos como José Echegaray, de amplia difusión en el Río de la Plata a finales del siglo XIX. Esta estética, según Jorge Dubatti, estaría caracterizada en el drama fundamentalmente por la presencia de “esquemas ingenuos y maniqueos sobre una indispensable historia sentimental, de gran ampulosidad verbal” (1994: 33). En esta línea crítica, la identificación de la obra de Coronado como autor nacional prototípico de esta estética implica privilegiar la presencia de aquellos elementos y la relegación a la periferia y consecuente desatención de otros —ausentes, no obstante, en la mayoría de las obras dramáticas postrománticas— que tensionarían o, al menos, invitarían a complementar aquellas líneas de análisis. Pasemos, entonces, al análisis del uso del *cocoliche literario* en el corpus de obras de Martín Coronado que hemos seleccionado. Para esto, realizaremos una descripción de todos los procedimientos utilizados en la construcción de los personajes. En cuanto que el *cocoliche literario* supone la representación de la expresión de la población inmigratoria o extranjera, hemos decidido clasificar estos recursos en la medida en que afecten los planos fonológico, morfológico y sintáctico del habla de los personajes. Creemos que de este modo podremos observar de forma más clara los recursos a partir de los cuales se representa el contacto o la interferencia lingüística en cada uno de los personajes inmigratorios.

La piedra del escándalo (1902) y La chacra de Don Lorenzo (1918)

Como hemos señalado anteriormente, la concentración creciente de inmigrantes en las ciudades de ambas orillas del Río de la Plata fue dando lugar a diferentes formas de contacto lingüístico que, en función de las necesidades comunes del comercio, la vivienda y la socialización, permitieron la extensión de palabras y expresiones pertenecientes a las lenguas inmigratorias. Hacia finales del siglo XIX, en función del volumen de la población inmigratoria proveniente de esas latitudes, las voces itálicas se extendieron enormemente y comenzaron a transformarse en préstamos, que se incorporaron al español rioplatense, en muchos casos con pequeñas alteraciones fonéticas y grafemáticas. Este proceso fue también generándose paulatinamente a la inversa en función de la necesidad de los recién llegados de comunicarse de la forma más rápida y efectiva con los locales. Como señala Conde, “la mayoría de los préstamos lingüísticos itálicos se fue incorporando al habla porteña en los espacios públicos (por ej. esquinas, patios, cafés, etc.), sobre todo en los contextos educativos, donde los hijos de los inmigrantes se entremezclaron con los criollos e intercambiaron el léxico adquirido por cada uno en el ámbito familiar” (2016: 85). La inmigración itálica fue, entre todos los movimientos migratorios que tuvieron lugar entre 1860 y las primeras décadas del siglo XX, la más numerosa. A lo largo de un extenso período, cerca de tres millones de personas procedentes de Italia se establecieron en Argentina, representando casi la mitad del total de inmigrantes que arribaron al país en ese tiempo. Dentro de estos flujos migratorios, en las décadas finales del siglo XIX la mayoría de los italianos que llegaron a Argentina provenían de la región septentrional, incluyendo Piamonte, Liguria, Véneto y Lombardía. Sin embargo, esto se vio modificado en las primeras décadas del siglo XX, en las que la mayor parte de los recién llegados tenía su origen en el sur de Italia, especialmente en Campania, Calabria y Sicilia, territorios que conforman el Mezzogiorno. En contraste, las regiones centrales del país, como Toscana, Lacio, Umbría y Emilia-Romaña, registraron un menor número de emigrantes hacia Argentina (Devoto & Rosoli, 1985). El contacto lingüístico —esto es, la coexistencia de dos o más sistemas lingüísticos en un mismo espacio geográfico (Censabella, 2010: 19)— entre los criollos y los inmigrantes que provenían de Italia produjo, como hemos mencionado, un habla de transición denominada *cocoliche*. Esta variedad transitoria fue el producto del proceso de adquisición del español rioplatense por parte de la población italiana inmigratoria. Pese a la voluntad de los autores criollos de representar dicho proceso en la literatura del período, no existe una distinción demasiado clara en relación con las lenguas de base en el habla de los personajes extranjeros de procedencias itálicas. La mayoría de los rasgos comunes utilizados por narradores y dramaturgos buscan otorgar un aire de italianidad a los parlamentos de los personajes, pero es poco frecuente la elección de formas particulares que puedan asociarse con zonas geográficas identificables. Coronado, en este sentido, no será la excepción.⁶

Aunque a lo largo de su trayectoria Coronado había cultivado varios logros como autor teatral, probablemente su mayor éxito lo obtuvo a partir de la representación en el Teatro Apolo de *La piedra del escándalo*, estrenada el 16 de junio de 1902 por la Compañía de los Hermanos Podestá. Esta obra es, probablemente, la que llevó a Martín Coronado al mayor éxito que conoció, al punto que, quince años más tarde, presentará una continuación titulada *La chacra de Don Lorenzo*. Es incluso famoso el estilo “La Piedra del Escándalo”, cuya letra databa ya de 1891, aunque Pablo Podestá compusiera su música en 1902. Llegó posteriormente a grabarla Ignacio Corsini (1931) y formó parte de la banda de sonido de la película *Carnaval de Antaño* (1940) en la que es cantada por Charlo. De cualquier modo, la pieza teatral resulta particularmente

⁶ Una serie de importantes ensayos en relación con la presencia de la inmigración italiana en el teatro argentino puede encontrarse en Pellettieri (1999).

relevante, en la medida en que en ella comienza a hacerse presente la problemática inmigratoria en la dramaturgia de Coronado.

La representación de esta obra necesitó de un elenco particular de actores, que no provenían particularmente del teatro clásico ni romántico, y tampoco del “género chico”, sino del picadero circense. Luego de haberse disgregado la familia Podestá, José, Antonio, Juan y Pablo llegan al teatro Apolo en 1901. Al poco tiempo, la participación del entonces director artístico Ezequiel Soria dará con tres obras que generarán un fuerte impacto en el público, tanto por sus temáticas como por el carácter de su representación. Se trata de *Jesús Nazareno* de Enrique García Velloso, *¡Al campo!* de Nicolás Granada y *La piedra del escándalo* de Martín Coronado. Confluyen allí en el Apolo, en 1902, tres obras que afirman la escena nacional no solo desde los procedimientos sino también desde su recepción. Coincidimos, en este sentido, con Pellettieri, quien señala a Coronado, junto con Granada y Leguizamón, como autores pertenecientes al “subsistema de emancipación cultural” (2001: 19), tratándose en el caso del primero de uno de los más favorecidos autores del “melodrama social” (Mogliani, 2007).

La piedra del escándalo (1902) transcurre en una chacra de los alrededores de Buenos Aires y gira en torno a los conflictos familiares, generacionales y patrimoniales de una familia de ascendencia inmigratoria encabezada por Don Lorenzo. El enfrentamiento entre la tradición rural heredada y las aspiraciones urbanas de los jóvenes, así como la irrupción de figuras criollas provenientes de la ciudad, estructura un conflicto que permite a Coronado explorar las tensiones entre trabajo, propiedad y moralidad.⁷ En relación con nuestros objetivos, nos detendremos en algunos detalles que pueden ser considerados secundarios en relación con la acción principal. En primer lugar, es interesante la forma en la que Elías y Carlos, hermanos menores de Pascual, se debaten por la venta de la chacra, lo que además resulta en una valoración enormemente negativa de la tradición campesina que han tenido como real herencia de su abuelo Don Lorenzo:

ELÍAS: (...) pero ahora que esto vale un dineral...

CARLOS: ¡Ya lo creo! a un paso de la ciudad...

ELÍAS: ¿Por qué no hemos de venderlo? Al fin es lo que hacen todos en esta época. Es cierto que en la chacra hemos nacido, que está llena de recuerdos y que en ella han enterrado nuestro padre y nuestro abuelo, muchos años de su vida y la savia de su cuerpo; pero estas cosas, si tienen su valor para los viejos, no es justo que nuestro hermano las invoque en su provecho. Si Pascual fuera algún rústico, me explicaría su apego a la tierra; pero es que él no tiene ni ese pretexto. Pascual ha sido educado en los mejores colegios como todos y conoce lo que es la vida de pueblo para preferir el campo y los bueyes (I, 1).

⁷ La acción de la obra se ubica en 1899. En su chacra, una familia de ascendencia inmigratoria, cuya cabeza es el inmigrante italiano Don Lorenzo, lleva una vida trabajosa en un ambiente semirural. En la misma casa habitan Pedro, hijo de Don Lorenzo, junto con los nietos de este, y Manuel, el peón de la estancia. En este marco, los nietos de Don Lorenzo se encuentran en cierto conflicto de intereses, puesto que Pascual, el mayor, ejerce un rigor excesivo sobre sus hermanos Leonor, Carlos y Elías. La pugna se acrecienta cuando estos últimos comienzan a complotar para rematar las tierras, ya que su máxima aspiración es abandonar el trabajo rural y conocer los lujos y placeres que idealizan de la ciudad. Por otra parte, Rosa, la hermana menor, se encuentra ausente tras haber huido con un seductor, por lo que falta su firma, fundamental en el caso de la venta. Comenzada la obra, Pascual sorprende a su padre y abuelo con la llegada de Rosa, quien ha sido recuperada por Manuel. Aun así, el “seductor”, nunca visible en escena, desde la ciudad hostiga a Rosa a través de Ciriaco, un personaje oscuro que la familia alberga en la casa conmovida por su pobreza. El grueso de la obra gira en torno a la lucha contra la invasión del seductor, que intentará volver a acercarse de muchas formas. Manuel le confiesa su amor a Rosa, quien dice no obstante no poder corresponderle, pese a amarlo también, por ser indigna de su bondad. Luego de varios intentos, Manuel persigue al predador hasta que este cae finalmente herido y renuncia al rapto de Rosa.

La posición de Leonor y de los hermanos menores radicaliza esta mirada utilitaria, asociando el abandono del campo a una promesa de ascenso social y de consumo urbano. Para Carlos, Elías y Leonor, la chacra no representa más que un elemento propio de un tipo de vida y de trabajo rural que, si estuvo alguna vez vinculado con la familia, forma parte ya de un pasado del que se distinguen por educación y por aspiraciones. El conflicto es generacional, pero es también identitario. Por su parte, Pascual reivindica la tradición familiar: “Yo no me avergüenzo de ser quien soy, ante nadie, y en mi casa mucho menos; aquí de mi padre abajo, todos somos chacareros” (I, 3). Esto es una forma, también, de decir que todos son nietos del chacarero italiano Don Lorenzo. En relación con esto, Ema Cibotti realiza una importante puntualización en relación con el conflicto identitario que sacudía a los “hijos” de la primera generación de inmigrantes en relación a su carácter de hijos también del “crisol”:

A comienzos de la década del '80, el torrente de inmigrantes de ultramar se desparramó en las ciudades y en la campaña litoral conformó una sociedad abigarrada y polifónica que pareció amenazante ante los ojos de la élite argentina (...). La reacción se inscribía en el marco del racismo ideológico que influyó a los intelectuales a fines del siglo XIX, sorprendidos ante la masiva llegada de caras extrañas, los meridionales, que no respondían al patrón del inmigrante deseable y esperado, el europeo del norte. Pero también respondía a la polémica creciente sobre el tipo nacional argentino que debía resultar del crisol (Cibotti, 2010: 273).

En este sentido, Pascual, que es argentino, hijo de argentino, pero nieto de inmigrantes, reivindica en su identidad una historia familiar. La primera generación, la de Don Lorenzo, es la fundacional y solo tendrá la posibilidad de arrendar la chacra. La segunda generación, la de Pedro, hijo de Lorenzo, tendrá ya medios para comprarla y, con ello, transformarse en propietario. Pascual, el nieto de Lorenzo, quien ha recibido esta tradición en herencia, no dejará de oponerse a vender la propiedad por ensueños citadinos. Aun así, Leonor, de ideas contrarias, discute con este insistentemente:

PASCUAL: La primera reja del arado que removió estos terrenos, que hoy son nuestros y no ajenos, porque Dios nos ha ayudado, la dio él, la dio este anciano (*por Don Lorenzo*) que aún nos conserva el cielo: él hizo fecundo suelo, abrió el surco y echó el grano. Por su trabajo tenaz, por su esfuerzo infatigable, tuvo el hogar miserable, contento, comandancia y paz.

LEONOR: (*Aproximándose otra vez*). Será muy lindo tu cuento, pero ahora ¿quién soporta?

CARLOS: Es claro.

LEONOR: A nadie le importa.

DON LORENZO: (*Inquietándose*). Es que es verdad. ¡Sacramento!

PASCUAL: Cuando mi padre compró la tierra, su eterno sueño, y pudo llamarse dueño de la casa en que nació hizo de aquella memoria; y por cariño y respeto, cumplió el anhelo secreto de mi madre que esté en gloria (III, 7).

Quince años después, el 30 de marzo de 1918, Coronado estrena *La chacra de Don Lorenzo* en el teatro Politeama. La continuación, estrictamente, añade poco al argumento original y supone fundamentalmente una prolongación de las vivencias de los personajes para un público que, debido al éxito inusitado de *La piedra del escándalo*, no veía con malos ojos el reencuentro. Al comenzar la obra, Elías y Carlos han tenido que adecuarse a las tareas del campo. Leonor y Alejo han vuelto a la chacra con su hija Silvia luego de caer en la ruina económica al intentar triunfar en la ciudad. Pascual los recibe, pero con la condición de que Alejo se adecúe también a trabajar en los cultivos. Por su parte, Manuel ha pasado varios años en la cárcel por herir al seductor de Rosa, que es ahora la protegida de su abuelo Don Lorenzo. El conflicto central es análogo al de la obra anterior: el seductor, que se ha instalado varios años en Europa para recuperar fuerzas, vuelve al acecho con su esbirro Ciríaco, que esta vez rapta a Silvia para convencer a Rosa de caer en su poder. Manuel, quien está decidido a proteger a Rosa, recupera a la hija de Leonor y

Alejo, y ajusticia definitivamente al malhechor anónimo. Como ha matado, debe huir, porque no quiere volver a la cárcel, pero en esta oportunidad es Rosa quien lo sigue incondicionalmente.

Si en la primera obra Don Lorenzo es un personaje de pocos parlamentos, pero de gran significación en tanto “figura fundacional” de la chacra, en la segunda el personaje posee mayor protagonismo, aunque las discusiones en torno a la tradición familiar desaparecen para dar lugar, fundamentalmente, al conflicto que desencadena la vuelta del seductor. El uso del cocoliche literario en Don Lorenzo cambia significativamente en ambas obras. El primer Don Lorenzo, el de *La piedra del escándalo*, solamente se distingue en el texto de otros personajes por un constante pasaje de /x/ (fricativa velar sorda) a /k/ (oclusiva velar sorda): “(...) Lo mecor es poner ancho el lomo a la mala suerte y no pensar y decarlos” (LPE, III, 1). Fuera de ese rasgo, solo se evidencia un uso constante de la exclamación “¡Sacramento!”: “Señor se murió... Acércate aquí, camina, mira que esto te interesa, Rosina. ¿No hay un asiento para ella? ¡Sacramento! ¿Es porque sirve la mesa?” (LPE, II, 12). Es probable que el grueso de la construcción del personaje haya caído en la representación de Antonio Podestá, que ha sido recordada en no pocos testimonios. El segundo Don Lorenzo, quince años más tarde, en *La chacra de Don Lorenzo*, está construido en cambio a partir de un repertorio fonético y morfosintáctico mucho más rico, que detallaremos a continuación.

Fenómenos fonéticos

- Pasaje de fricativa velar sorda a oclusiva velar sorda (/x/ → /k/) : “¿Hay *quente*? Me parecía” (I, 5).
- Inestabilidad entre /u/ y /o/: “¡Eh! ¡Mochacha!” (I, 4).
- Formas híbridas entre los verbos *andar* y *andare*: “Bueno, *andemos*” (I, 14).

Fenómenos morfosintácticos

Sustantivos:

- Uso de sustantivos tomados del italiano sin transformación: “Me precisa ver la parra y tomar la *aria*” (I, 5) o “Ma, ¿cuál es esta *bambina*?” (I, 13).

Adjetivos:

- Uso de adjetivos tomados del italiano sin alteración: “¡*Brigante*!” (III, 10).

Verbos:

- Formas de indicativo en sustitución de formas del subjuntivo: “No te me *asusta*, Rosina” (I, 2).
- Usos irregulares de formas de la 3ª persona del singular del presente de indicativo:
 - En lugar de 2ª del mismo tiempo y modo: “Vos algo me *tapa*” (I, 13).
 - En reemplazo de formas del pretérito del mismo modo: “Se me ha venido la idea cuando la mochacha *escapa*” (I, 13).

- En reemplazo de formas de futuro del mismo modo: “No *muere* [por *morirá*], pero *escarmienta* [por *escarmientará*]” (III, 10).
- En reemplazo de formas del subjuntivo: “¡A mí que no se me *pone* por delante!” (I, 14).

Pronombres:

- Formas hipercorrectivas con añadido de pronombres de 1ª persona en caso dativo en posible reemplazo de nominativo: “*Me* precisa ver la parra (...)” (I, 5).

Preposiciones:

- Alternancia en el uso de preposiciones regidas por algunos verbos: “Está pobre, viene *en* [en lugar de *a*] casa ¡Pues se queda, sacramento!” (I, 14).
- Elipsis de las preposiciones regidas por algunos verbos: “¡Quita vos! Puro embeleco de guitarra y no la cuida [*a*] la hica!” (II, 14).
- Adición de preposiciones no regidas por los verbos: “Yo no entiendo *de* nada” (I, 10).

Conjunciones:

- Uso de conjunciones tomadas del italiano sin transformación: “¿*E* cómo va la familia?” (I, 5) o “*ma*, ¿cuál es esta bambina?” (I, 13).

***La vanguardia* (1907)**

Poco tiempo después, Coronado escribe *La vanguardia* (1907), una pieza que marca un rumbo ligeramente distinto al de sus predecesoras y que no ha sido casi considerada por la historiografía teatral. Al igual que en *El Sargento Palma* (1906), el autor situará la obra en un tiempo pretérito, con fuertes reminiscencias históricas y alusiones a discusiones que habían sido inauguradas algunas décadas antes. *La vanguardia* (1907) sitúa la acción en 1875, en una estancia de la frontera sur de Buenos Aires, donde conviven la familia criolla de Don Vicente y la familia inmigrante de su mayordomo italiano, Don Santiago. El conflicto se desencadena con la persecución injusta del gaucho Eugenio, el asedio indígena y la resistencia conjunta de criollos e inmigrantes.⁸ La obra

⁸ La acción tiene lugar “en 1875, en una estancia de la frontera sud de Buenos Aires”, en uno de los puestos de avanzada de contención de los indios. Allí, la familia del ex militar Don Vicente se ha afincado en conjunto con la de su mayordomo, Don Santiago, de origen itálico, cuya familia la componen su esposa Doña Rosario, su hija Luisa y su ahijado traído de Italia, Queco. Los acompaña Laureano, quien fuera un hombre de confianza de Don Vicente en las campañas del desierto. Vicente se ha vuelto experto en la cría de ganado, mientras que Santiago se enorgullece de una plantación impecable de trigo. Criollo e inmigrantes han unido fuerzas de trabajo y todo se encuentra en un estado de relativo equilibrio. El conflicto se desencadena a partir de la noticia de la proximidad de un malón, que posteriormente terminará por cercar e invadir la estancia. En medio de esto, Eugenio, un gaucho joven, hijo de Laureano, vuelve a la estancia luego de ser perseguido por el ejército a través de falsas acusaciones, cuya única finalidad es la de trasladarlo a la frontera a combatir. Luisa y Eugenio están hace largo tiempo enamorados, pero el rechazo de Santiago por los gauchos, a quienes juzga ociosos y ajenos al trabajo, se opone a esta unión. La llegada de Eugenio a la chacra desencadenará la ira de Santiago, quien apoyará a Don Carlos, hombre a cargo de la línea de avanzada, en su afán por apresar a Eugenio y llevarlo a combatir junto al ejército. Don Carlos cumple su objetivo, pero poco tiempo después Eugenio reaparece en la chacra luego de haber desertado. Esto genera la ira de Don Vicente y de Santiago, hasta que ambos comprenden que, si bien es un desertor, su huida se ha debido a la necesidad de defender la chacra del sitio de los indios. Durante varios días de asedio los habitantes de la chacra resisten y se producen varias acciones heroicas de Eugenio, quien salva la vida de Santiago y de Vicente resultando herido en el intento. Luego de haber decidido quemar la tan querida plantación de trigo de Santiago para evitar que los indios se refugien allí, una distracción produce el rapto de Luisa, quien será rescatada en una nueva acción

se coloca en una línea que persigue un tópico abierto por el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, que supone la desigual lucha del gaicho perseguido contra la justicia arbitraria, explotado más adelante en obras como *Mamá Culepina* (1916) de Enrique García Velloso.⁹ En *La vanguardia*, se retoman, retrospectivamente, algunas de las discusiones fundamentales de *Facundo* y *La cautiva* en torno al desierto como espacio inhóspito:

DON VICENTE: (...) ¡Quién había de decir en aquella época que se iba a poder armar un rancho para vivir en estos parajes solitarios! Y sin embargo, el milagro se ha realizado, y hoy nadie se asusta de ver una estancia levantada sobre las ruinas de una toldería.

DON CARLOS: Es verdad. Pero eso no quita que el salvaje sea siempre una amenaza constante para los que se animan a establecerse por estas alturas. Hoy mismo, según parece, hay amagos de una invasión próxima por lo cual el Gobierno me ha ordenado que avance a cubrir la línea de fortunas con mi regimiento (I, 1).

El añadido, en relación con nuestro objeto, es que Don Vicente, que es un ex militar criollo, habita aquellos parajes pampeanos no con una familia propia, sino con una familia de inmigrantes que le son leales y que comparten su visión de honradez y trabajo:

DON VICENTE: [Luisa] es la hija de mi mayordomo, un italiano honradote y trabajador que me traje de Buenos Aires. De puro fundido se vino conmigo con su familia. No entiende de haciendas, sino de sembrados, pero hace lo que puede y me acompaña. La mujer es criolla. Muy buena gente (I, 2).

No obstante, la visión presentada por Don Carlos como comandante de frontera sobre Luisa responde a cierta arbitrariedad del poder que se extiende sobre personas y animales por igual. Ante la respuesta de Vicente, que dice ser demasiado viejo para ella, Don Carlos dice: “(*Riendo*) los gallos bataraz son los que cantan más fuerte *en el gallinero*” (I, 2). Cuando Eugenio confiesa el motivo de la persecución de la partida, la arbitrariedad de esta sale a la luz:

EUGENIO: (*Con apresuramiento*) No fue por ningún delito. Porque le presté el parejero a un amigo que había peleao, y quería ganar la provincia de Santa Fe.

LUISA: Pero eso no es motivo. Servir a un amigo en desgracia no es ser criminal: es cumplir con su deber.

DOÑA ROSARIO: Por supuesto.

EUGENIO: (*Con resignación*) Esas leyes no rezan con nosotros, Luisa. Son para el pueblo, no para los paisanos de la campaña. Así lo obligan a uno a abandonar el trabajo y a ganar el desierto para defender su libertad (I, 9).

En relación con nuestro problema, resulta relevante el hecho de que Eugenio, que es de origen gaicho, utilice la primera persona del plural para hablar de “paisanos”, incluyendo allí a Santiago,

heroica de Eugenio, a quien creían fugado para evitar una nueva captura. Vencido el malón y establecido el orden, su deserción es perdonada por Don Carlos, quien lo exime del castigo de fusilamiento por la espalda que supone su delito, a cambio de su exilio. Eugenio se despide de todos, pero Luisa, a último momento, sube a su caballo para irse a vivir juntos en libertad. Una crónica del diario *El País* del 11 de julio de 1907 informa que el final fue modificado en escena, dando lugar a una muerte heroica de Eugenio a causa de las heridas recibidas durante la defensa de la estancia.

⁹ Si bien no podemos detenernos exhaustivamente en esta cuestión, es importante mencionar que este tópico — que en la literatura del siglo XIX posee muchísimas figuras que van desde el precursor *El gaicho Martín Fierro* (1872) de Hernández, *Juan Cuello* (1880), *Hormiga Negra* (1881) y *Pastor Luna* (1892) de Gutiérrez y *Calandria* (1898) de Martiniano Leguizamón hasta las versiones de *Julián Giménez* de Félix Hidalgo o Manuel Cienfante (ambas de 1900) — ha tenido un importante desarrollo en el cine nacional, fundamentalmente a partir de obras como *Viento norte* (1937) de Mario Soffici y *Vaccarezza o Pampa bárbara* (1945) de Lucas Demare y Hugo Fregonese. Es frecuente en estas obras la presencia de inmigración en lugares casi siempre subalternos.

Queco, Luisa, que son inmigrantes e hijos de inmigrantes. La figura del paisano incluye también a la población inmigratoria allí afincada, que convive, como en la chacra de Don Vicente (o la de Don Lorenzo en las obras respectivas), con los habitantes criollos. Los personajes italianos son dos. Por un lado está el mencionado Santiago. Al narrarle a su hija los pormenores de su casamiento con él, la criolla Doña Rosario le dice: “Tu padre me quería hacer esperar qué sé yo cuánto tiempo con la disculpa de que no le llegaban los papeles de Italia. Preguntale cómo le fue: casi le cierro la puerta y lo dejo afuera” (I, 7). No obstante su nacionalidad, el habla de Santiago parece dar cuenta de un aprendizaje completo del español como segunda lengua, en la medida en que su expresión es indistinguible del resto de los personajes criollos, incluida su hija. Por otra parte, también es inmigrante Queco, a quien su padrino ha traído de Italia y convive con la familia encabezada por Vicente. Queco sí se expresa a partir de formas cocolichescas, en la medida en que ha sido traído de Italia por Santiago sin instrucción clara de español, según se nos informa al principio de la obra en un parlamento de Doña Rosario: “(...) Yo no sé Santiago para qué habrá traído de su tierra semejante ahijao” (I, 1). Resulta particularmente relevante cómo *La vanguardia*, a diferencia de otras obras como *La piedra del escándalo*, *La chacra de Don Lorenzo* o *Flor del aire*, coloca al inmigrante en el papel del “gracioso” del teatro clásico español. Esto se manifiesta ya en el primer acto, a partir de un claro intertexto con el encuentro entre Fierro y el Napolitano en el canto V de *El gaucho Martín Fierro*:

LAUREANO: Milagro que han gritao las gallinas. (*Se acerca alegremente*). ¡Haga arto! Como decía un andaluz de mi regimiento.

QUECO: (*Picado*). Más lagartos será usted, ¿sabe? Mejor sigue durmiendo, y deja de embromar la paciencias (I, 5).

El cocoliche literario presente en los parlamentos de Queco es relativamente simple y regular; lo caracterizaremos a continuación.

Fenómenos fonéticos

Vocales:

- Simplificación del diptongo *eu*: “Por éstas... (*Nueva señal de la cruz*) Ugenios puede decir” (I, 4).
- Diptongación por analogía arcaizante o hipercorrectiva de la 2ª persona con la 1ª o 3ª del singular del presente del subjuntivo de la voz activa de *haber*: “(...) ¡Es Ugenios! ¡Bien *haigas*!” (I, 13).

Consonantes:

- Caída de *-d-* intervocálica: “¿Tiene miedo que le lleve algunos los soldaos?” (I, 11).
- Epéntesis de *-s-*:
 - En sustantivos comunes en singular: “Me encontré un nidos” (I, 3).
 - En sustantivos propios: “(...) Esta vez tiene razón el viejo Laureanos” (II, 12).
 - Adjetivos en singular: “Es que había uno rotos” (I, 3).
 - Adverbios: “(*En son de reproche*) ¡Y usted quería que me fuera a meter adentro!” (III, 3).

Fenómenos morfosintácticos

Pronombres:

- Frecuente uso de pronombres personales en tercera persona en caso acusativo en sustitución del dativo: “¡*Lo* digo que es indios!” (II, 7).
- Sustitución de las formas pronominales clíticas singulares en tercera persona en caso acusativo por plurales: “Que tenía muchas ganas de verlas” (I,6).

Verbos:

- Formas de indicativo en sustitución de formas del subjuntivo: “(...) Y si sabe andar listos ahora es el tiempos, antes que se *aparece* mi padrinos” (I, 6).
- Formas de 3ª persona en sustitución de formas de 2ª en oraciones volitivas: “(...) ¡Déjase de molerme la paciencias!” (III, 1).

Los curiales (1910)

Una última representación de la inmigración itálica está presente en *Los curiales* (1910). En este caso, se trata de una aparición mínima en el tercer acto de Guindao, un abogado italiano cuya intervención se reduce apenas a dos diálogos breves con un personaje anónimo femenino a quien asesora en un escrito. El diálogo no tiene injerencia alguna en el desarrollo de la trama y cumple una función meramente humorística en el marco de una serie de conflictos entre personajes del ámbito jurídico. Con todo, se trata paradójicamente del personaje cocolichesco de mayor complejidad en toda la dramaturgia de Coronado. Reproduciremos estas intervenciones de forma integral y, a continuación, realizaremos la caracterización de sus rasgos. En el primer diálogo, Guindao le presenta su trabajo a su clienta, completamente seguro de su éxito:

GUINDAO: (*A la señora, sacando de debajo del chaleco un escrito en papel sellado*). Con cuesto escrito lo gana su asunto per abaco de la pierna. (*Carraspea y se pone a leer mientras avanza*). “Siñore Josése de la Prima Estancia”. (*Se interrumpe*). ¿Quiere que lo lea tuto?

SEÑORA: No hay necesidad; usted es más entendido que yo y tiene que estar bien. Lo único que le encuentro es el idioma.

GUINDAO: ¿Cómo que lo idioma?

SEÑORA: Quiero decir que me gustaría más en castellano.

GUINDAO: (*Con aires de suficiencia*). Dejalo no más. Eso no le hace nada. Non é la castilla lo que le vale per lo pleito; é il modo como se maniobra il mandamiento del Código. Andiamo en la Oficina (III, 6).

Ya en el segundo diálogo, la garantía de éxito se ve disminuida por el carácter cocolichesco del escrito:

GUINDAO: Esto ofeciale premiero, non sabe ninte. Lo escrito está perfietamente.

SEÑORA: Bien me parecía que no se lo iban a recibir.

GUINDAO: Pero que me tiene rabia e se aprovecha. Vamo comprare altro sello, e te lo hago como le guste, pa que se acabe la cuestione (III, 13).

La escena culmina con unas voces anónimas que se burlan del personaje:

VOCES: (*Que salen del pasillo de la izquierda*) ¡Guindao! ¡Guindao! ¡Guindao!

GUINDAO: (*Se vuelve iracundo*) ¡Compadriti! (...) (III, 13).

Como se ve, a diferencia de Queco en *La vanguardia*, el cocoliche de Guindao está mucho más desarrollado y presenta rasgos claros de interferencia lingüística italiano-español.

Fenómenos fonéticos

- Pasaje de fricativa velar sorda a oclusiva velar sorda (/x/ → /k/) : “(...) per abaco de la pierna (...)” (III, 6).
- Aunque el efecto es fundamentalmente gráfico, se exhiben procesos de degeminación: “(...) ¿Quiere que lo lea tut[t]o?” (III, 6).
- Paragoge de -e: “(...) ‘Siñore Josése de la Prima Estancia’ (...) (III, 3).
- Apertura de /i/ en /e/: “Esto ofeciale primero, non sabe ninte” (III, 13).
- Cerramiento de /a/ en /e/: “(...) Andiamo [por la forma italiana *andiamo*] en la Oficina” (III, 6).
- Cerramiento de /e/ en /i/: “(...) ‘Siñore Josése de la Prima Estancia’ (...) (III, 3).
- Presencia de metátesis: “Esto ofeciale primero (...)” (III, 13) Seguida de diptongación: “Esto ofeciale primero (...)” (III, 13).
- Casos de apócope: “(...) *pa* que se acabe la cuestione” (III, 13).
- Supresión de -s final: “(...) Vamo[s] comprare altro sello, e te lo hago como le guste, pa que se acabe la cuestione” (III, 13).

Fenómenos morfosintácticos

Morfología nominal:

- Uso de sufijos flexivos italianos (-e , -i) para la formación de plurales en lugar de -s: “(*Ae vuelve iracundo*) ¡Compadriti! (...)” (III, 13).
- Elipsis de -s en la formación de plurales cuando estos no están formados por sufijos flexivos italianos: “(...) Con cueste escrito lo gana su asunto per abaco de la[s] pierna[s]” (III, 6).

Artículos:

- Uso del artículo masculino determinado italiano *lo* en lugar del español *el*: “Guindao: ¿Cómo que *lo* idioma?” (III, 6).
- Uso del artículo masculino determinado *il* en lugar del español *el*: “(...) Non é la castilla lo que le vale per lo pleito; é *il* modo como se manobra *il* mandamiento del Código. Andiamo en la Oficina” (III, 6).

Adjetivos:

- Uso de adjetivos tomados del italiano sin alteración: “Vamo a comprare *altro* sello, e te lo hago como le guste, pa que se acabe la cuestione” (III, 13).

Verbos:

- Uso de infinitivos tomados del italiano sin transformación: “(...) Vamo *comprare* altro sello (...)” (III, 13).
- Uso de formas verbales del paradigma verbal de *essere* en lugar de las de *ser*: “(...) Non é la castilla lo que le vale per lo pleito (...)” (III, 6).

Pronombres:

- Formas hipercorrectivas con añadido de pronombres clíticos masculinos en caso acusativo: “(...) Con cuate escrito *lo* gana su asunto per abaco de la pierna” (III, 6).
- Formas hipercorrectivas con añadido de pronombres clíticos masculinos en caso dativo: “(...) Non é la castilla lo que *le* vale per lo pleito (...)” (III, 6).
- Reemplazo de pronombres personales de 2ª por los de 3ª persona en caso dativo: “Vamo a comprare altro sello, e *te* lo hago como le guste, pa que se acabe la cuate” (III, 13).

Preposiciones:

- Uso de preposiciones tomadas del italiano sin transformación: “(...) Con cuate escrito lo gana su asunto *per* abaco de la pierna” (III, 6).
- Alternancia en el uso de preposiciones regidas por algunos verbos: “(...) Andiamo *en* [en lugar de *a/hacia*] la Oficina” (III, 6).
- Elipsis de las preposiciones regidas por algunos verbos: “Vamo [*a*] comprare altro sello, e te lo hago como le guste, pa que se acabe la cuate” (III, 13).

Adverbios:

- Uso de adverbios tomados del italiano sin transformación: “(...) *Non* é la castilla lo que le vale per lo pleito; é il modo como se manobra il mandamiento del Código. Andiamo en la Oficina” (III, 6) o “Esto ofeciale primero, non sabe *ninte*” (III, 13).

Conjunciones:

- Uso de conjunciones tomadas del italiano sin transformación: “Pero que me tiene rabia e [en lugar de *y*] se aprovecha. Vamo comprare altro sello, e te lo hago como le guste, pa que se acabe la cuate” (III, 13).

Formas híbridas:

- Entre pronombres demostrativos *este* y *questo*.
 - Con preponderancia del primero “*Esto* ofeciale primero, non sabe ninte” (III, 13).
 - Con preponderancia del segundo: “(...) Con *cuete* escrito lo gana su asunto per abaco de la pierna” (III, 6).
- Entre conjunciones causales y adversativas: “*Pero que* [en lugar de *porque*] me tiene rabia e se aprovecha. Vamo comprare altro sello, e te lo hago como le guste, pa que se acabe la cuate” (III, 13).

Conclusiones

Como hemos visto, la representación de los personajes inmigratorios itálicos en las obras observadas puede dividirse en dos partes. Por un lado, *La chacra de Don Lorenzo* y *La piedra del escándalo* y, por otro, *La vanguardia* y los parlamentos de Guindao en *Los curiales*. Esta división responde a que, en primer lugar, en las dos primeras obras no existe fundamentalmente pretensión humorística en la representación de estos personajes, siendo *La piedra del escándalo* el punto de mayor densidad en relación con la reflexión acerca del papel de la inmigración en la construcción de una identidad nacional. En este sentido, el personaje inmigratorio —o, al menos, descendiente directo de inmigrantes— que condensa el mayor peso es Pascual. En un segundo grupo, *La vanguardia* y *Los curiales* presentan otro tipo diferente de reflexión, más vinculada a las tensiones por la integración del inmigrante en las familias criollas tradicionales en el primer caso y en los ámbitos laborales de las clases medias ciudadanas en el segundo. En ninguna circunstancia los inmigrantes italianos son repudiados directamente o representan un mal para el resto de los personajes. Son, sobre todo, los personajes criollos provenientes de la ciudad los que los acosan, como en *La piedra del escándalo*, los maltratan y mantienen a raya por sus propios prejuicios, como en *La vanguardia*, o conviven simplemente con ellos de formas más o menos inestables, como en *Los curiales*. Como conclusión, podemos afirmar que a partir de 1902, con el estreno de *La piedra del escándalo*, se produce un quiebre significativo: Coronado comienza a representar con mayor insistencia personajes inmigratorios, introduciendo en sus parlamentos rasgos del cocoliche literario y plasmando en la trama las tensiones entre estos sujetos y el entorno criollo. Esta evolución se consolida en piezas como *Flor del aire* (1904), *Los parásitos* (1904) o *La vanguardia* (1907), y alcanza un punto de síntesis en *La chacra de Don Lorenzo* (1918), en la cual el protagonista inmigrante ya no es una mera figura secundaria o graciosa, sino un auténtico eje dramático alrededor del cual giran las disputas sociales, familiares y culturales. Esta atención hacia lo extranjero se ve reforzada por las condiciones de producción del propio teatro argentino. El surgimiento y la creciente visibilidad de compañías criollas —entre las que destaca la de los Hermanos Podestá— permiten a Coronado salir de la dependencia absoluta del modelo español y buscar un estilo que, sin desprenderse por completo de la retórica melodramática, esté más ligado a la realidad local, en la cual la presencia inmigratoria era innegable.

Por otra parte, hemos podido identificar que las funciones de los personajes inmigratorios en las obras de Coronado son también plurales. En piezas como *La piedra del escándalo* y *La chacra de Don Lorenzo*, la figura del chacarero, generalmente italiano, está asociada a los conflictos en torno a la propiedad de la tierra y la jerarquía social. Coronado lo retrata como un individuo esforzado, consciente de sus derechos y anhelos, dispuesto a enfrentarse a terratenientes criollos o a las élites urbanas que pretenden despojarlo de su sustento. En estos casos, el cocoliche resulta moderado: se notan interferencias itálicas, sobre todo en la fonética y léxico, pero no tan exageradas como en los sainetes de la época. Hemos subrayado cómo Coronado aprovecha esta marcada diferencia lingüística para visibilizar las barreras que el personaje enfrenta y la actitud a veces compasiva, otras condescendiente o, incluso, maliciosa de los criollos que se relacionan con él o ella. El análisis detallado de los parlamentos en las obras de Coronado nos permitió diferenciar varios niveles de cocoliche literario, en función de la procedencia y el grado de inmersión lingüística del personaje. Así, se observan formas híbridas léxico-sintácticas, esto es, mezcla de formas italianas con construcciones españolas, uso de artículos o pronombres híbridos, interferencias fonéticas frecuentes como la aspiración de la /s/ o la sustitución de /r/ por /l/ en palabras concretas.

Por otra parte, las piezas analizadas exploran las tensiones familiares, en las cuales la inserción de un yerno o un pretendiente sirve para cuestionar las concepciones tradicionales de casta,

pureza o linaje criollo. El inmigrante aporta una visión más abierta de la organización familiar, y a menudo la trama gira en torno a la aceptación o el rechazo que experimenta por parte de los parientes. Este microcosmos dramático traduce la problemática social de la convivencia intercultural en un ámbito doméstico. Coronado exhibe el choque de intereses, pero también señala la cooperación posible entre inmigrantes y criollos cuando se trata de enfrentar la explotación o la desigualdad. La propia obra se convierte en un “laboratorio escénico” donde se ensayan distintas posturas ante la presencia extranjera: desde la xenofobia o la incompreensión hasta la integración y la hibridación que deriva en nuevas costumbres, expresiones lingüísticas y valores compartidos. Así, la dramaturgia de Coronado ilustra, de modo ficcional, el debate real que recorría la sociedad: ¿la identidad argentina podía ser compatible con la incorporación de millones de extranjeros, o corría el riesgo de “diluirse” en una amalgama confusa? Lejos de ofrecer una respuesta unívoca, Coronado plantea la inmigración como un fenómeno que trae oportunidades de renovación cultural a la vez que tensiones y conflictos. Este matiz, que se vislumbra en diálogos y situaciones escénicas, distingue su teatro de aproximaciones más maniqueas, donde el extranjero es netamente bueno o malo, y su habla es puramente risible. De este modo, hemos intentado demostrar que para Coronado, la idea de un teatro verdaderamente nacional no requiere la exclusión de lo extranjero ni el rescate nostálgico de las costumbres criollas, sino la asunción de la realidad multicultural. En el plano identitario, este reconocimiento de la voz inmigratoria supone una redefinición de los límites de “lo argentino”. Al colocar al personaje extranjero en el centro de conflictos familiares, territoriales y políticos, Coronado sugiere en su dramaturgia que la nacionalidad argentina —en construcción— no puede disociarse de la influencia de los inmigrantes, y que la tensión entre criollos y nuevos habitantes es parte constitutiva del tejido social.

Referencias bibliográficas

- CANCELLIER, Antonella, 2017, “Contaminaciones lingüísticas y tensiones discursivas en la literatura de la emigración en Argentina”, *Oltreoceano*, 13, 161-172.
- , 2012, “El espacio lingüístico rioplatense en la labor y en el archivo de Giovanni Meo Zilio”, *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, 8, 80-90.
- CARA-WALKER, Ana, 1987, “Cocoliche: The art of assimilation and dissimulation among Italians and Argentines”, *Latin American Research Review*, vol. 22, no. 3, 37-67.
- CÁRREGA, Hemilce, 1997, *Aspectos del inmigrante en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Francotirador.
- CASTAGNINO, Raúl, 1962, *El teatro romántico de Martín Coronado*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- , 1960, *Milicia literaria de mayo: ecos, crónicas y pervivencias*, Buenos Aires, Nova.
- CENSABELLA, Marisa, 2010, *Las lenguas indígenas de la Argentina. Una mirada actual*, Buenos Aires, Eudeba.
- CIBOTTI, Ema, 2010, “Del habitante al ciudadano: la condición del inmigrante”, en *Nueva Historia Argentina Tomo 5. El progreso, la modernización y sus límites (1880–1916)*, Sudamericana, pp. 365-408.
- CONDE, Oscar, 2016, “La pervivencia de los italianismos en el español rioplatense”, *Gramma*, 27-57, 83-89.
- CORONADO, Martín, 1926, *Obras completas* (8 volúmenes), Buenos Aires, Talleres Gráficos Argentinos de L. J. Rosso y Cía.
- DEVOTO, Fernando y Gianfausto ROSOLI, 1985, *La Inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires, Biblos.

- DI TULLIO, Ángela, 2019, “El cocoliche en cuestión”, *El hilo de la fábula*, 19, 127-136.
- DOMENECH, Eduardo, 2015, “Inmigración, anarquismo y deportación: la criminalización de los extranjeros indeseables en tiempos de las grandes migraciones”, *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, 23-45, 169-196.
- DUBATTI, Jorge, 1994, “El teatro de José Echegaray en Buenos Aires (1877-1900)” en Pellettieri, Osvaldo, 1994, *De Lope de Vega a Roberto Cossa: teatro español, iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Galerna.
- , 2007, *Filosofía del teatro: Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- ENGELS, Kathrin y Rolf KAILUWEIT, 2011, “Los italo-lunfardismos en el sainete criollo: consideraciones léxicosemánticas”, En *Español rioplatense: lengua, literatura, expresiones culturales*. Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert.
- GARCÍA, Germán, 1970, *El inmigrante en la novela argentina*, Buenos Aires, Hachette.
- GARGUREVICH, Eduardo, 1994, “La reacción anti-inmigrante en la literatura argentina de los ochenta”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 20-39, 91-107.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio, 2005, *Una nación para el desierto argentino*, Buenos Aires, Prometeo.
- MEO ZILIO, Giovanni, 1964, “El ‘cocoliche’ rioplatense”, *Boletín de Filología*, 163, 61-119.
- MODELO, Vanina, 2016, “Análisis histórico-demográfico de la inmigración en la Argentina del Centenario al Bicentenario”, *Papeles de población*, 22-89, 201-222.
- MOGLIANI, Laura, 2007, *Nativismo y costumbrismo en el teatro argentino*, Buenos Aires, Canay Ediciones.
- ONEGA, Gladys, 1969, *La inmigración en la literatura argentina 1880-1910*, Buenos Aires, Galerna.
- PELLETTIERI, Osvaldo, 1999, *La Inmigración italiana y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna.
- , 2001, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna.
- , 2007, *Huellas escénicas*, Buenos Aires, Galerna.
- , 2006, *Dos escenarios: intercambio teatral entre España y la Argentina*, Buenos Aires, Galerna.
- PODESTÁ, Juan José, 2003, *Medio siglo de farándula: memorias*, Buenos Aires, Galerna.