



El cocoliche en el teatro de Florencio Sánchez

Nicasio Perera San Martín

Introducción

0. 1.

La voz *cocoliche* aparece en el teatro popular rioplatense de fines del siglo XIX como designación de un personaje, rápidamente convertido en arquetipo. Del específico *Cocoliche* pasamos pues al genérico *un cocoliche*.

La lexicografía corriente no consigna, por otra parte, ese primer significado del vocablo¹. Y si consigna el valor del genérico -tal el caso del *Diccionario de la Real Academia*- sugiere, por la redacción del artículo, que se trata de un empleo metonímico, de una sinécdoque, exactamente, originada en una tercera acepción.

En efecto, paralela o posteriormente a esta evolución de la voz *cocoliche* en cuanto a su *comprensión* y *extensión* se refiere, se opera igualmente una transformación en cuanto a su contenido semántico. Sin dejar de designar al pintoresco inmigrante italiano, *cocoliche* pasa a designar, con mayor frecuencia, su habla. De *Cocoliche*, pasamos pues a *un cocoliche* y de éste a *el cocoliche*.

La evolución semántica considerada ha operado pues, siempre, en el *eje metonímico*² y la acepción más corriente de la voz *cocoliche*, aquella con la cual la utilizamos en este trabajo, esto es la de *habla de los inmigrantes italianos del Río de la*

Plata, es producto de dos sinécdoques: una de individuo, antonomasia y la otra de abstracción.

Se trata, en realidad, de casos de catacresis. El uso afecta *cocoliche* a la designación del habla al mismo tiempo que se generaliza el empleo de *gringo* o del aféresis *tano*, para designar al individuo.

0.2.

Éstos son los primeros vestigios lingüísticos que aquí consideramos de un fenómeno histórico concreto: la inmigración masiva de italianos en ambas márgenes del Río de la Plata, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Son estos inmigrantes los hablantes de *cocoliche*.

El estudio del *cocoliche* se debe circunscribir a una época precisa y ya remota. Los primeros testimonios referentes a este comportamiento lingüístico remiten a la última década del siglo XIX y cuando, en la era del fascismo italiano, se detiene el aluvión inmigratorio, el uso del *cocoliche* como lengua de comunicación comienza a retroceder. De entonces a acá, lo que fue un *fenómeno social* de proporciones considerables se reduce, cada vez más, a un *fenómeno individual* o a una *manifestación retórica* basada en el uso del *cocoliche* como *lenguaje connotativo*³.

0.3.

Estas precisiones, a nuestro entender, no disminuyen en absoluto el interés del estudio de este fenómeno lingüístico, aunque limiten las posibilidades metodológicas.

Siendo el *cocoliche*, como lo es, un fenómeno prácticamente desaparecido, su descripción lingüística propiamente dicha está excluida. Debemos necesariamente limitarnos al empleo de técnicas filológicas.

Intentaremos pues aprehender el fenómeno *cocoliche* tal como podía percibirlo e intentar reproducirlo (*mimeisthai*) un gran autor dramático de la época de auge del fenómeno.

Descripción

1.1.1.

Los ejemplos de *cocoliche* en el teatro de Florencio Sánchez aparecen en las obras siguientes: *Canillita*⁴, *La pobre gente*⁵, *La gringa*⁶, *Mano santa*⁷, *El desalojo*⁸ y *Moneda falsa*⁹.

La extensión de las manifestaciones de *cocoliche* varía de una obra a otra y depende, naturalmente, del número y la importancia dramática de los personajes que lo hablan. No obstante, se dan, a nuestros ojos, las condiciones necesarias y suficientes para la delimitación de un *corpus*. El autor único y la variedad de contextos situacionales y socio-culturales, el isomorfismo de los textos y su relativa contemporaneidad son, a nuestro juicio, garantías suficientes¹⁰.

Dicho esto, aún cabe agregar la que es, a nuestros ojos, característica sobresaliente del *corpus* así definido, a saber, el hecho que a través de él se recrean las *condiciones reales de funcionamiento del cocoliche*, es decir, que, como en la realidad que el autor intenta reflejar, *las manifestaciones de cocoliche aparecen insertas en un contexto lingüístico de español rioplatense*. Y ello no ya para crear una red de comunicación lingüística excluyente -función que puede ejercer y efectivamente ha ejercido el uso de una lengua extranjera en el teatro o en el cine- sino como forma natural de comportamiento lingüístico de determinados personajes, que no obsta en absoluto a la comprensión y comunicación entre todos ellos, hablen *cocoliche* o no. Es decir que, en definitiva, nos hallamos frente a un comportamiento lingüístico diferente, pero no *diferenciado*.

1.1.2.

Y tan es así, que no ya solamente los diferentes personajes, sino el mismo personaje, en diferentes circunstancias, ejemplifica mayor o menor grado y número de interferencias entre español e italiano, a diferentes niveles, configurando así lo que podríamos llamar *mayor o menor grado de cocoliche*.

Los diferentes *grados de cocoliche* observables en el mismo personaje pueden corresponder a un fenómeno real o a un recurso retórico de Florencio Sánchez.

En cambio, los diferentes *grados de cocoliche* correspondientes a diferentes personajes nos parecen una prueba incontrastable de la «*inconsistencia*» del *cocoliche* de que habla el Dr. Meo-Zilio¹¹ y nos llevan a adoptar sin reservas su afirmación que el *cocoliche* «*no constituye un sistema regular y constante*»¹² y su conclusión cuando dice que hay «*tantos COCOLICHES como hablantes*»¹³.

Esta «*inconsistencia*», el funcionamiento del *cocoliche* en los actos de comunicación, nos llevan a plantearnos un último problema de carácter teórico, que hasta ahora hemos evitado: ¿qué es el *cocoliche*?

1.1.3.

Si lo que pretendemos es llegar a una caracterización que sitúe claramente al *cocoliche*, con respecto a categorías científicamente definidas, debemos, en primer término, rechazar por improcedentes las adjetivaciones de la lexicografía corriente: «Jerga híbrida y grotesca [...]»¹⁴, «Castellano macarrónico [...]»¹⁵.

El *cocoliche* no es más macarrónico ni grotesco que cualquier otro comportamiento lingüístico, ni es castellano, ni es tampoco una jerga propiamente dicha. Por razones obvias nos detendremos solamente en esta última afirmación.

El *cocoliche* no es una jerga por la sencilla razón que el principal rasgo que caracteriza a una jerga es la *voluntad de diferenciación en el seno de una comunidad lingüística*. Siendo el *cocoliche*, como lo es, producto de la convivencia de *dos comunidades lingüísticas* y más aún, resultante de una *voluntad de integración* de una comunidad (la italiana) en el seno de la otra (de lengua española), mal puede llamársele *jerga*. Si no se utiliza esa designación en su sentido técnico, sólo explica su empleo una connotación despectiva que no entraremos a discutir.

Los problemas que plantea el *cocoliche* deben analizarse a la luz de la teoría de lo que Jakobson llama «associations de langues»¹⁶. Debemos por lo tanto rechazar las categorías de *variedad de italiano* o de *variedad de español*.

Si nos atenemos a las categorías propuestas por Pierre Perego¹⁷ debemos concluir que, por su carácter unilateral, no diferenciado, inestable y multiforme, *el cocoliche es un pseudo-sabir*.

1.2.0.

Pasemos ahora a analizar las características propias del *cocoliche* tal como aparece en el teatro de Florencio Sánchez.

De acuerdo con lo establecido anteriormente (0.1.) sólo tomaremos en cuenta las realizaciones que se adjudican a personajes italianos, pero incluiremos las de *Pedrín*, en *Moneda falsa*, cuando intenta y logra pasar por italiano a los ojos de *Gamberoni*.

Tomamos, pues, en cuenta las realizaciones de los personajes siguientes: *Tano* en *Canillita*, *Giovanna* en *La pobre gente*, *Don Nicola* y *María* en *La gringa*, *Doña Anunziata* en *Mano santa*, la *Encargada* y *Genaro* en *El desalojo* y *Gamberoni* y *Pedrín* en *Moneda falsa*.

La situación de base, la que da origen al *cocoliche* es la siguiente: «Genaro: [...] ¿Dove sono i rapazzi?.- Indalecia: No sé. En la calle tal vez» (*El desalojo*, Esc. III, p.

313). En los hechos, el *cocoliche* es lo que va de la pregunta de Genaro a la respuesta de Indalecia.

Pero desde el punto de vista científico la simplificación es excesiva, vista la variedad de dialectos italianos que han podido influir en tal o cual realización. Máxime si se tiene en cuenta las similitudes o paralelismos de algunos de ellos con el español. En puridad, es prácticamente imposible establecer en qué medida los *sistemas* aparecen afectados. De ahí cierto laxismo en las observaciones que siguen, que constituyen más bien un inventario que una descripción sistemática.

1.2.1.

Aunque con suma irregularidad -como seguramente ocurría en los hechos, por otra parte- la grafía refleja interesantes rasgos fonéticos:

a) Inestabilidad de las vocales: *o* por *u* (*mochacha*: muchacha); *u* por *o* (*cusecha*: cosecha; *sun*: son); *e* por *i* (*me*: mis; *sempaticas*: simpática); *i* por *e* (*siñora*: señora; *mi*: me).

Estos pocos ejemplos muestran la diversidad de las causas que originan los fenómenos: interferencias de léxico (*signora*), de morfología (*me*), influencias dialectales (*sun*) y, por sobre todo, divergencias de los sistemas en la diversificación de los grados de apertura. Esta divergencia provoca tentativas de reducción de los sistemas más complejos del italiano y sus dialectos al sistema más simple del español. Pero el estatuto fonológico de las vocales no parece afectado sino incidentalmente.

b) Rastros de perturbación en la interpretación de la bilabial sorda [p], interpretada como sonora: *emborta* o *imborta*: importa; *sembaticas*: simpática. Resulta particularmente difícil en este caso determinar si el error de interpretación se sitúa a nivel del hablante (representado por el personaje) o del oyente (representado por el autor).

c) Rastros de una realización [ʃ] del fonema rioplatense [3]: *ya*: ya. Como es sabido, el sistema del español del Río de la Plata neutraliza la oposición [y]-[ɥ] en una sola realización [3], que es una continua. Pues bien, la grafía *ya* sólo puede interpretarse como una tentativa de transcribir la realización africada correspondiente.

d) Las mayores particularidades se encuentran a nivel de las velares. Tanto la oposición oclusiva/fricativa como la oposición sorda/sonora aparecen perturbadas. Así la sonora [g] aparece en lugar de la sorda [k], particularmente en posición inicial: *golono*: colono. Por su parte, la oclusiva sorda es realización habitual de la fricativa: *quente*: gente; *trabaco*: trabajo; *afliquirse*: afligirse. Este último es, sin duda, el rasgo más constante y el que afecta más profundamente el sistema por eliminar una oposición pertinente. Estos dos hechos concurren sin duda para convertirlo en el rasgo más típico.

Señalemos, por otra parte, que el *cocoliche* adopta algunos rasgos fonéticos del habla popular rioplatense (supresión de [d] final; supresión del morfema -s final;

alternancia de las líquidas; etc.). Su consideración detallada no viene al caso, aunque sí permite precisar que el contexto exacto con relación al cual debe ser considerado el *cocoliche* es el del español *popular* del Río de la Plata.

1.2.2.

Digamos por fin, antes de abandonar este aspecto de nuestro estudio, que las interferencias más estables se producen en los puntos precisos que reflejan una evolución fonética peculiar del español general (la fricativa velar [x]), del español del Río de la Plata (la palatal continua [ʝ]) o un estatuto fonológico particular (caso de algunas vocales abiertas italianas que operan como marcas de plural).

1.3.0.

En el plano de la morfología, los fenómenos resultan más difíciles de clasificar y jerarquizar.

Ya se ha visto, por ejemplo, cómo confluyen, en la perturbación de las oposiciones de tipo singular/plural, la dicción rioplatense y las características del sistema italiano. No volveremos sobre el punto.

Veremos aquí, en cambio, aspectos de la morfología del verbo que están indisolublemente ligados a la sintaxis, así como usos especiales de determinadas voces invariables, cuyo análisis tal vez debería ser incluido entre los fenómenos relativos al léxico.

1.3.1.

Las formas pronominales, en particular las de 1a. y 2a. personas del singular, presentan un uso francamente caótico. Son singularmente interesantes las confusiones de dativos y acusativos de ambas lenguas. Las formas *me*, *mi*, *le* y *ti*, existentes en ambos idiomas, pero con diferente distribución, dan lugar a realizaciones del tipo: «[...] *Tú mi dai lo numero, e per que tú no pierdas tiempo, io ti daró, [...]*» (*Moneda falsa*, Esc. VI, p. 349).

Destaca aquí no sólo la aparición del dativo italiano, sino la de *tú*. El italiano Gamberoni es el único personaje de la obra que utiliza esta forma. Todos los demás vosean.

El mismo tipo de interferencia entre temas en -e y en -i aparece con respecto a las formas de 3.^a persona *se* y *sí*. Pero aquí el fenómeno es más complejo.

1.3.2.

En efecto, la conjunción *si* (italiano: *se*) agudiza la confusión y provoca realizaciones del tipo: «[...] *Se fossi ricca.--*» (*La pobre gente*, Acto I, Esc. XII, p. 247) y en la misma escena, el mismo personaje: «[...] no *si* mete la gente...».

La persistencia de la forma *se* en los ejemplos del primer tipo, forma nunca interferida por el español *si* en locutores italianos, nos permite suponer que, mientras las formas únicas son relativamente estables, los sistemas más complejos y sutiles no sólo originan interferencias, sino que provocan la aparición en *cocoliche* de formas que no corresponden ni al español ni al italiano.

1.3.3.

Tal el caso del ya citado «*lo numero*» (1.3.1.) o el de algunos posesivos curiosos como «*me hijas*» o «*il suo marito*» (hipercorrección), ambos en *La pobre gente* (Acto I, Esc. XII y XIII, pp. 247 y 248 respectivamente).

Estos ejemplos, que demuestran fehacientemente la fineza de observación del autor, tienen un marcado interés estilístico.

1.3.4.

Pero antes de abandonar el campo de la Morfología debemos examinar las formas verbales.

- En Presente aparecen interferencias en la conjugación del verbo *ser*: «*Sun* yíá tres setimanas...» (*La pobre gente*, Acto I, Esc. XII, p. 247), dialectal; «*Io son* estato...» (*Moneda falsa*, Esc. V, p. 346) junto a formas correctas ora españolas, ora italianas. Lo mismo ocurre con algunos otros verbos de uso frecuente. Ej.: «[...] *si pué* giocare...» (*Moneda falsa*, Esc. VI, p. 348). Estas realizaciones parecen confirmar que la vocación para suscitar la hibridación es característica de los sistemas complejos, representados aquí por los llamados «verbos irregulares», ya que en la mayor parte de los casos alternan formas españolas correctas con formas italianas correctas.
- En Imperfecto, hemos recogido una sola forma interesante, en *La pobre gente* (Acto I, Esc. XII, p. 247): «¿*Cóme* qué quiero? [...] *Veniva* perché mi pague...».

Nuevamente aquí, la interpretación es delicada ya que probablemente no se trata de un cruce entre el español *venia* y el italiano *venivo*, sino de una forma italiana arcaizante correspondiente al antiguo paradigma *veniva, veniva, veniva*.

- En Futuro se puede señalar una mayor resistencia del morfema italiano *-ó* de la persona. Ejemplo de ello son realizaciones del tipo: «[...] Está bene; *asperaró*» (*La pobre gente*, Acto I, Esc. XIII, p. 248), caso en el cual convergen las interferencias en el lexema y en el morfema, imposibles de desentrañar en el frecuente *dirá*, que bien puede ser considerado como italiano normal.
- En el Imperativo se produce una interferencia curiosa entre las formas de verbos pronominales correspondientes al voseo (*sentarse-sentate*) y los morfemas italianos *-ate, -ete, -ite*. Así tenemos: «¡Ché [...] *venite* vos también!...» o «*Caminate* no más para adentro...» (*La gringa*, Acto II, Esc. IV, p. 141). Esta interferencia es susceptible de neutralizar la oposición entre trato cortés y trato familiar. En *La gringa* (Acto I, Esc. VI, p. 127) *Nicola* se dirige a uno de sus peones diciéndole: «*Diga*, Ramón...»; y, obtenida la respuesta a su pregunta, decide: «Bueno. *Andate* ahora al rastrojo...». El mismo personaje dice más adelante a su mujer: «*Usted callate*, te he dicho...» (*La gringa*, Acto IV, Esc. XIII, p. 166). Aquí la incongruencia formal, más patente, adquiere un valor retórico.

En otros tiempos verbales, las interferencias que hemos recogido son de orden sintáctico.

1.3.5.

Preposiciones, conjunciones, interrogativos, indefinidos italianos aparecen con frecuencia, incluso en enunciados españoles:

- *e* por *y*. Ej.: «[...] que hoy *e* que mañana *e* que de aquí a un rato...» (*El desalojo*, Esc. I, p. 310).
- *ma* por *pero*. Ej.: «[...] El hijo no era malo. *Ma* se metió a enamorársela...» (*La gringa*, Acto IV, Esc. VII, p. 156). Muy frecuente.
- *se* por *si*. Ya citado y muy frecuente.
- *perqué* por *porque*. Ej.: «la mochacha trabaca *perqué* tiene necesitá...» (*La pobre gente*, Acto I, Esc. XII, p. 247). Obsérvese que la oposición entre la relación de *causalidad* (expresada aquí por *porque*) y la relación de *finalidad* es manifestada por una forma acentuada: *perqué*. Ej.: «[...] Veniva *perqué* mi pague...» (*La pobre gente*, Acto I, Esc. XII, p. 247).
- *cosa* por *qué*, por *algo*, en una palabra, universalizado y nuevamente lexicalizado a través de un masculino: *coso*. Ej.: «¿*Cosa*? [...] ¿*Cosa*?...» (*La gringa*, Acto I, Esc. XVII, p. 136). En boca de *Nicola*, «*cosa*», sea interrogativo o exclamativo, es prácticamente una interjección y cumple una función retórica. «[...] Esta es *cosa* que me operaron en el hospital...» (*Mano santa*, Esc. IV, p. 268); «[...] tamaño *coso* de minestra...» (*Mano santa*, Esc. III, p. 267).
- *nesuno* por *ninguno*. Ej.: «[...] ¡Ah! ¡No está *nesuno*!...» (*Mano santa*, Esc. IV, p. 268), caso en que tampoco se puede decir que la sintaxis resulte indemne.

- *cómo* (italiano *come*) por *qué* enfático. Ej.: «[...] ¡*Cómo* estoy cansada!...» (*La gringa*, Acto II, Esc. III, p. 139). Implica también una interferencia sintáctica.
- *sen* (italiano *senza*) por *sin*. Ej.: «[...] tanto tiempo *sen* buscar pieza...» (*El desalojo*, Esc. I, p. 310).
- *nel* o *ner* (alternancia de las líquidas mencionadas en 1.2.1.), por *en el*, implicando a menudo una interferencia sintáctica. Ej.: «[...] Cuelo que arregia afarinel (sic) cuez de paz...» (*Moneda falsa*, Esc. V, p. 346); «[...] esto cachivache *ner* patio...» (*El desalojo*, Esc. I, p. 310).
- *dal* implica también interferencias sintácticas.

1.4.1.

En efecto, las interferencias sintácticas más caracterizadas se dan en el dominio de la rección. El *cocoliche*, como híbrido, confirma así la persistencia de ese tipo de dificultades observadas en los casos de bilingüismo o de aprendizaje de una lengua extranjera. Estas interferencias se manifiestan sea por una forma italiana (*dal*, *nel*, ya citadas), sea por una preposición española mal utilizada (*en*, *de*), sea por una forma híbrida (*de la*), sea por omisión.

- *da*, *dal*, *de la* por *en casa de*. Ej.: «[...] yo tengo mi plata *da* Testaseca...» (*La gringa*, Acto II, Esc. X, p. 147); «Y ahora nos vamos al pueblo [...] *dal* escribano...» (*La gringa*, Acto I, Esc. XV, p. 133); «[...] que lo haga *de la* modista...» (*La gringa*, Acto II, Esc. IV, p. 140).
- *da* también introduce otros complementos de lugar, según un modelo sintáctico italiano: «[...] ¿y entonces por qué no está allá, allá en su trabajo, *da* la máquina?...» (*La gringa*, Acto IV, Esc. XIII, p. 166).
- *nel*. Ej.: «[...] Que lo meta *nel* asilo...» (*El desalojo*, Esc. V, p. 316). Es la simple traducción de *en el* (asilo).
- *per* por *para*. Ej.: «[...] una sala *per* recibir las visitas...» (*El desalojo*, Esc. V, p. 316).
- *en* por *a*. (Casos en que el italiano usa *in*). Ej.: «[...] se le están viniendo muchos pájaros *en* la cabeza...» (*La gringa*, Acto II, Esc. IV, p. 140).
- *de* por *por*. Ej.: «[...] Mil *de* una parte y trescientos cuarenta *de* la otra...» (*La gringa*, Acto II, Esc. X, p. 146).
- omisión de la preposición *a* delante de complementos que la exigen. Ej.: «[...] ¡Dequen en paz esa pobre muquer...!» (*El desalojo*, Esc. VI, p. 316). Este tipo de construcción ha sido con justicia señalado como uno de los rasgos más importantes de la influencia del italiano en el español del Río de la Plata.

1.4.2.

Pero no es ese el único caso de interferencia en el sintagma verbal. Señalemos la extraña construcción de que es objeto el verbo *precisar* (en el sentido de *tener*

necesidad de) como *impersonal*, acompañado de un *dativo*. Ej.: «[...] ¿qué le precisa tener tanto hicos?...» (*El desalojo*, Esc. I, p. 311).

Ya hemos visto (1.3.4.), a propósito de otro aspecto, realizaciones en que aparece el verbo *ser* como auxiliar de tiempos compuestos («lo *son* estado...»). Otro ejemplo también citado (1.2.0.: «¿Dove *sono* i ragazzi?») nos permite completar el cuadro de las interferencias, sea semánticas, sea de distribución sintáctica, de los cuatro verbos *ser* y *estar*, *essere* y *stare*.

Tener, por su parte, aparece seguido de la preposición *de*, en lugar de la conjunción *que*, en realizaciones del tipo: «[...] Todo lo que teníamos *de* hablar ya está conversado... [...] Vamos a ver... Tengo *de* darle...» (*La gringa*, Acto II, Esc. X, p. 146).

A su vez, determinados tiempos verbales aparecen expresando valores temporales o relaciones de subordinación para los que no son aptos en español. El caso más frecuente es el del Imperfecto. «[...] Ya *debía* estar en el suelo...» (*La gringa*, Acto II, Esc. VII, p. 156) por *ya debería estar en el suelo*, se explica indudablemente por el aspecto *inacabado*, común a ambos tiempos. Pero la misma neutralización se opera en construcciones perfectamente codificadas, dando origen a realizaciones del tipo: «[...] Se *pagaba* lo que *era*...» (*La gringa*, Acto IV, Esc. V, p. 161) en lugar de *se hubiera pagado lo que fuera*.

Con estos ejemplos, llegamos a un nivel en que es imposible discernir la interferencia de la opción retórica que engendra un rasgo estilístico. En efecto, en ambos casos, se produce una actualización que atenúa el carácter remoto de realizaciones que, en su contexto, son expresión de frustraciones de la voluntad.

El mismo valor estilístico, aunque de signo contrario, adquiere el Indefinido cuando, ante una invitación, se responde: «¡Cómo no! Ya *estuvo*...» (*La gringa*, Acto II, Esc. I, p. 138)¹⁸.

1.5.0.

En lo que al léxico se refiere, hay un aspecto ya mencionado, el *grado de cocoliche* (1.1.2.), que *condiciona* las interferencias. Sin embargo, a poco que se reflexione sobre la situación concreta en que aparece el *cocoliche*, se comprenderá fácilmente que, en el terreno de la designación, el italiano resulta más permeable al impacto de una realidad de referencia nueva y diferente.

En ese campo, el español rioplatense se substituye rápidamente al italiano, tanto por su mayor adecuación, como por la voluntad de integración de los inmigrantes.

El italiano es, en cambio, más resistente, en tanto que lengua materna, cuando de expresar la subjetividad se trata.

El *cocoliche* se desarrollará pues, con toda su amplitud, en aquellas realizaciones en que prevalezca la *función expresiva* del lenguaje.

1.5.1.

A ese dominio concreto corresponden los saludos, las interjecciones e imprecaciones de todo orden.

Así, entre el español *Buenos días* y el italiano *Buon giorno* aparecen los «¡*Buon giorno!*» (*La gringa*, Acto II, Esc. X, p. 146) o «¡*Bon giorno!*» (*La pobre gente*, Acto I, Esc. XII, p. 246), antecedentes inmediatos sin duda del actual rioplatense *Buen día*.

Otras fórmulas de cortesía también son producto de interferencias. Ej.: «[...] ¿*Cómo va* la señora Mónica?...» (*La pobre gente*, Acto I, Esc. XII, p. 246); «*Permiso...*» (*Mano santa*, Esc. III, p. 266).

Las interjecciones son particularmente numerosas, así como sus variantes: «[...] ¡*Dío!*» (*El desalojo*, Esc. I, p. 310); «¡*Dío Santo!*...» (*El desalojo*, Esc. VI, p. 316); «¡[...] *per Dío!*...» (*El desalojo*, Esc. VII, p. 317); «[...] ¡*Marona de lo Gármino!*...» (*Canillita*, Cuadro Segundo, p. 225); «¡*Madona del Carmen!*...» (*El desalojo*, Esc. VI, p. 316); «¡*Ay!* [...] ¡*Madona Santísima!*...» (*El desalojo*, Esc. I, p. 310); «¡*Un corno!*...» (*El desalojo*, Esc. I, p. 310); «[...] *Diablo con la gente ésta...*» (*La gringa*, Acto I, Esc. VII, p. 128).

1.5.2.

La intensidad connotativa es igualmente importante y atrae el mismo tipo de interferencias en toda clase de expresiones denigratorias: «[...] *esa roba de gente...*» (*La gringa*, Acto IV, Esc. III, p. 160); «[...] *povero diavolo...*» (*La gringa*, Acto IV, Esc. V, p. 161); «[...] *una punta de imbroglioni...*» (*La pobre gente*, Acto I, Esc. XII, p. 247); «[...] *Esta canaglia de un botegliero...*» (*El desalojo*, Esc. VII, p. 317); «*Bruta gente*», la expresión que caracteriza a Genaro en *El desalojo* y que él repite constantemente, sin que sea posible determinar si el valor semántico de *bruta* debe interpretarse como italiano o como español, o si el personaje realiza una perfecta síntesis identificatoria de la fealdad física con la infracción a los buenos modales y la consideración, que resulta, en definitiva, la perfecta expresión de la bajeza moral.

1.5.3.

Todos estos ejemplos contrastan con el brevísimo número de interferencias en el plano de la designación propiamente dicha, que se sitúan en campos semánticos perfectamente definidos como el del objeto de uso diario -caso del *birloche*, italiano *birloccio* de *La gringa*- o el de la gastronomía -caso de *vitela* o *minestra* en *La gringa* o

en *El desalojo*- ejemplos que muestran a las claras que ese tipo de interferencia sólo aparece cuando se apoya en una influencia de índole socio-cultural mucho más amplia y profunda¹⁹.

1.6.

En el teatro de Florencio Sánchez, según lo señalamos más arriba (1.1.3.), el *cocoliche* aparece como un *pseudo-sabir*, esto es, como un habla unilateral, no diferenciada, inestable y multiforme.

El cocoliche es un habla unilateral en la medida en que el locutor comunica normalmente con hispano-hablantes que le responden en su propia lengua. La comunicación lingüística se produce, pues, sin el requisito teórico de un código común.

El cocoliche es un habla no diferenciada en la medida en que el locutor carece de la conciencia lingüística necesaria para discernir con exactitud cuál es su código de referencia, de modo que se expresa de manera sensiblemente similar, sean sus interlocutores italianos o rioplatenses hispano-hablantes²⁰.

El cocoliche es un habla inestable en la medida en que evoluciona permanentemente hacia un español rioplatense normal. Esto es tanto más comprensible si se piensa que, en su desarrollo, están ausentes las condiciones que han concurrido a la fijación del *sabir* o del *papiamento*, por ejemplo.

El cocoliche es un habla multiforme en la medida en que, siendo sus características el resultado de interferencias a diferentes niveles, la personalidad del locutor desempeña un papel determinante en función de su origen y condición social, su cultura, su conciencia lingüística, su grado y modo de integración en la sociedad rioplatense.

Todas estas características son, naturalmente, solidarias e incluso interdependientes. Si aparecen, en la obra de Florencio Sánchez, con la nitidez suficiente como para realizar un estudio cabal, es porque en su teatro, reflejo fiel de la sociedad rioplatense de la época, hay numerosos hablantes de *cocoliche*.

Elementos de evaluación estilística

2.1.

Ya hemos señalado (0.1.) cuál fue la fortuna del arquetipo de inmigrante italiano en los albores del teatro rioplatense.

Florencio Sánchez, que ha descrito con emoción esos primeros intentos dramáticos, reivindica los aspectos positivos de su legado²¹. Pero rechaza con energía la tradición del *Cocoliche*: «Excluyo, por repulsivo, inestético y falso, al famoso Cocoliche que aún pasea su grotesca figura por los actuales escenarios nuestros» (p. 622).

En los hechos, el *Cocoliche* de ese teatro primitivo es un personaje burdo, caricaturesco, vestido como un payaso y permanentemente ridiculizado en aras de una comicidad grosera, propia de la escena de circo que le vio nacer. De ahí, sin duda, el rechazo de Florencio Sánchez, «[...] por repulsivo, inestético...». Pero a los fundamentos éticos y estéticos se agrega otro «[...] y falso...» que debemos analizar en dos planos.

El rechazar un tipo teatral por «falso» no sólo entraña una apreciación sobre la adecuación entre el «tipo» y la «realidad» de referencia, sino que implica una concepción estética según la cual el personaje teatral debe ser moldeado sobre esa «realidad».

Esa breve definición nos permite, pues, situar a Florencio Sánchez en la perspectiva del teatro naturalista francés y del *verismo* italiano que, por esa época, recogen los mayores éxitos en los escenarios porteños y montevideanos.

Así como Verga, Bertolazzi o los autores del teatro dialectal italiano en general, declinan toda convención dramática e imponen a sus personajes una veracidad lingüística que será uno de los pilares de su éxito, Florencio Sánchez hará hablar a los suyos el lenguaje gauchesco, el lenguaje popular urbano, el lunfardo o el *cocoliche* que caracterizan a sus modelos.

De modo que el *cocoliche*, como comportamiento lingüístico de los personajes de Florencio Sánchez, es un rasgo de *verismo*.

Claro que, como muchos de los autores aludidos, Sánchez tiene con frecuencia una intención que sobrepasa el mero «reflejo» de la realidad. El *cocoliche*, sin dejar de ser un rasgo realista, esto es, sin ser falseado, cumplirá además una función dramática precisa. Esa función dramática, siendo como es, vehiculada por la *forma de la expresión*, es una *función estilística*.

2.2.

Naturalmente, el desarrollo y la importancia dramática de la función estilística del *cocoliche* dependen de la importancia de los personajes que lo hablan.

Por supuesto que, tratándose de un comportamiento especial, que distingue a *uno* o a lo sumo a *dos* personajes de cada una de las obras aludidas (1.2.0.) *la primera función del cocoliche es la caracterización de los personajes como inmigrantes italianos*.

Por su número, por la cantidad y variedad de oficios populares que estos inmigrantes desempeñan, el solo hecho de caracterizar a un personaje como tal, remite al público a una realidad bien conocida, la de su vida cotidiana. Y pone al autor a

cubierto de la necesidad de dar mayor «espesor» dramático a su personaje, dotándolo de un pasado, de un comportamiento, de una ideología o de una filosofía de vida propios.

Si estos elementos implícitos caracterizan al personaje con respecto a una realidad *exterior*, otros, explicitados, le caracterizan desde un punto de vista *interno*. Las más veces serán muletillas verbales -ya hablamos del «¿Cosa?» de Nicola en *La gringa* y del «¡Bruta gente!» de Genaro en *El desalojo*-? o interjecciones o invocaciones a *Dios* o a la *Madona del Carmine*. Estas caracterizaciones remiten a modalidades canónicas: la sensibilidad viva, el genio rápido, la vocación melodramática, la religiosidad pueril.

Ésa es la función estilística precisa del *cocoliche* que hablan el Tano en *Canillita*, Giovanna en *La pobre gente*, Doña Anunziata en *Mano santa*. Se trata de personajes secundarios cuya caracterización sólo agrega un poco de «color local» a la intriga de las obras.

En *El desalojo*, tanto la Encargada como Genaro cumplen ya papeles más importantes. El de la primera es consustancial a la intriga, ya que es ella quien da el desalojo. Genaro, por su parte, se opone a todos los demás personajes de la obra por ser el único sensible al drama de Indalecia, el único personaje generoso de una intriga sórdida. Su condición de italianos, el *cocoliche* que hablan, sólo sirven de aderezo a la obra. La oposición dramática que los enfrenta, sus disputas, en cambio, superan dialécticamente, en forma implícita, la tradicional oposición entre «criollos» y «gringos», demostrando que las tensiones sociales van más allá de esa falsa línea demarcatoria.

2.3.

El caso de Nicola y María, en *La gringa*, es ya totalmente diferente. Ellos están en el centro mismo de la intriga. Por su condición de inmigrantes italianos instalados en el campo argentino y por todo lo que esa condición supone: su mentalidad, su forma de vida, su «manía» de labrar la tierra en lugar de criar ganado, su ansia de extender su propiedad y transformarlo todo, su desprecio por los criollos.

El cocoliche que ellos -y ellos solos- hablan en la obra es la concreción formal de su oposición dramática a Don Cantalicio y al mundo que éste representa, expresado a su vez por un habla gauchesca caracterizada que sólo comparte, en la misma medida, el Paisano a quien ocasionalmente encontrará en la fonda, en el Acto II, Esc. IX. Personaje que es, como Don Cantalicio, representante de una mentalidad arcaica y de un mundo condenado, y que se identifica con él por su odio a los *gringos*: «¡Pucha que los quiere bien usted a los gringos!... ¡Se parece a mí en eso!...» (p. 144).

De este somero análisis surge la evidencia de que, en *La gringa*, el *cocoliche* cumple la *función estilística fundamental de oposición dramática entre los personajes*.

2.4.

El *grado de cocoliche*, por su parte, es, en *La gringa*, el aspecto material, el *significante* de un signo cuyo *significado* es la cólera de María (Esc. V del Acto IV), la turbación de Nicola (Esc. X del Acto II) o toda emoción que les impulse a expresarse en forma rápida o espontánea.

Este elemento matiza el uso retórico que Florencio Sánchez hace del *cocoliche* ya que, si *el cocoliche*, como lengua connotativa, denota al inmigrante italiano del Río de la Plata a principios del siglo XX, el *grado de cocoliche*, por su parte, *denota* un estado anímico especial del personaje.

2.5.

Un uso retórico diferente y funciones estilísticas especiales cumple el *cocoliche* que hablan, en *Moneda falsa*, Gamberoni y Pedrín.

Ambos son protagonistas de una intriga secundaria cuya piedra de toque es el *cocoliche*. Además de *caracterizar* a Gamberoni como inmigrante italiano, el *cocoliche* es la artimaña que usa Pedrín para pasar por italiano a los ojos de Gamberoni, ganar su confianza y estafarlo.

El *cocoliche* que Pedrín habla con soltura ejerce en *Moneda falsa* la *función de neutralizador* de la manida *oposición* entre criollos y gringos.

2.6.

Desde el punto de vista semiológico, y en tanto que *lengua connotativa*, el *cocoliche* tiene, en el teatro de Florencio Sánchez, una connotación de signo positivo.

En efecto, antes de Florencio Sánchez, el *cocoliche* es el habla de personajes grotescos y ridículos, meras caricaturas sin significación dramática. En su teatro, el *cocoliche* es el habla de personajes cabales que, por obra y gracia de la intriga, concitan, las más veces, la simpatía del espectador o del lector.

Conclusión

3.1.

Nuestro estudio nos ha permitido confirmar, en líneas generales, los pocos trabajos científicos existentes sobre el *cocoliche*. Pero también nos ha permitido aportar precisiones, sea en un plano general (definición del *cocoliche* como pseudo-sabir, condiciones de su funcionamiento, contexto de referencia, valor retórico de su utilización como lenguaje connotativo), sea en un plano particular (numerosos detalles que contrastan al analizar al *cocoliche* desde el punto de vista del español y sobre los cuales no abundaremos).

3.2.

A nivel semiológico, destaca la equipolencia de la *sustancia de la expresión* con la *sustancia del contenido*, tal vez condición *sine qua non* de la obra artística lograda.

3.3.

En el plano de la *interpretación* literaria, el uso que Florencio Sánchez hace del *cocoliche*, ejemplifica esa su visión *dramática* del mundo, cristalizada a través de *oposiciones de discurso*.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

