

# Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI  
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

## DESENMASCARAMIENTO, INMIGRACIÓN Y NEO-GROTESCO CRIOLLO: UNA APROXIMACIÓN A *ANCLADO EN MADRID* DE ROBERTO IBÁÑEZ

Mariana Pensa

---

### Abstracts

This paper is an analysis of *Anclado en Madrid* (1991), written by the Argentinean playwright and actor Roberto Ibanez. It focuses on how elements from the “grotesco criollo” tradition from the beginning of the XX Century develops later into the “neo-grotesco criollo”. The article deals particularly with both the changes and permanence produced by the passage from one tradition to another. It takes into consideration how the development of a new tradition incorporates new visions of the world, the family as a whole, geographic space and the description of characters.

En este trabajo realizamos un acercamiento a la obra teatral *Anclado en Madrid* (1991) del dramaturgo y actor argentino Roberto Ibañez. A través de nuestro análisis observaremos como los elementos de la tradición del “grotesco criollo” de principios del siglo XX se ha ido desarrollando y re-formulando hacia fines del mismo siglo en lo que se ha dado en llamar el “neo-grotesco criollo”. Principalmente nos referimos aquí a los cambios y permanencias que se producen por el pasaje del “grotesco criollo” al “neo-grotesco criollo”. Analizamos en este caso cómo la transposición y desarrollo de la primera tradición hacia la segunda incorpora una nueva visión de mundo y un uso inédito de elementos del grotesco criollo como los del núcleo familiar, el espacio geográfico y la caracterización de los personajes.

---

Parole chiave  
neo-grotesco criollo, desenmascaramiento,  
inmigración, personajes, espacio

Contatti  
[mpensa@ucla.edu](mailto:mpensa@ucla.edu)

---

Como género teatral, el grotesco criollo señala las condiciones de vida de los inmigrantes, especialmente italianos, que poblaron la ciudad de Buenos Aires durante la época de la gran inmigración europea entre 1880 y 1920<sup>1</sup>. Uno de los núcleos fundacionales de este teatro es el del patetismo de los

---

<sup>1</sup> Para tener una idea de la gran afluencia de inmigrantes a la Argentina entre fines del siglo XIX y principios del XX, nos remitimos a Francis Korn, quien señala: “La población de la Argentina creció, entre 1869 y 1914, más de cinco veces. De 1.526.737 habitantes que registra el censo nacional de 1869, pasó a albergar 7.885.237, tal como lo muestra el censo nacional de 1914. Para 1869, el 12% de esos habitantes eran extranjeros, para 1914 lo era casi un tercio de la población total” (1981, 35)

personajes que pueblan las obras grotescas, patetismo que muestra la contradicción entre lo que los personajes quieren ser y lo que en realidad son. Armando Discépolo es el autor canónico de este teatro, siendo los grotescos que empieza a escribir desde 1923 constituyen un *corpus* creativo y modernizador en el teatro argentino de la época. Discépolo abandona la escritura en 1934, con su obra *Relojero*, pero se mantiene activo en el campo teatral durante los próximos cuarenta años, traduciendo obras y dirigiendo hasta su muerte en 1970. Durante las décadas de los '50 y los '60, con los advenimientos del sistema del Teatro Independiente y nuevas teatralidades como las del absurdo y el realismo reflexivo, el término "grotesco criollo" adquiere un significado negativo, siendo nivelado e incluso confundido con el "sainete criollo", género de menor alcance creativo. Así, este género se transforma en un discurso desplazado por el sistema teatral de la época. En 1969, el primer trabajo objetivo sobre el alcance del grotesco criollo es el realizado por David Viñas en el prólogo a las obras completas de Armando Discépolo publicadas por la editorial Jorge Alvarez en la colección "Clásicos de nuestro tiempo". Su artículo "Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso" propone tanto una lectura crítica como una apreciación estética sobre el mismo. En esa década, y especialmente a partir de dos obras precursoras como *La fiaca* (1967) de Ricardo Talesnik y *El avión negro* (1969) de Oscar Viale, nuevos dramaturgos llevan al grotesco criollo a una nueva categoría teatral, el "neo-grotesco criollo", que hoy por hoy está todavía vigente en los escenarios nacionales del siglo XXI. Estos dramaturgos (Roberto Cossa, Jorge Ricci, Jorge Nuñez, Ricardo Halac, entre otros), reúnen en sus obras una propuesta de re-escritura que combina los elementos discépolianos al uso con elementos textuales y de visión de mundo particulares, fijando sus textos en la realidad política y social más reciente de Argentina.

*Anclado en Madrid*, escrito en 1991 por el dramaturgo y actor argentino Roberto Ibáñez es un texto que refuncionaliza y redescubre la tradición genérica del grotesco criollo a partir de elementos formales y temáticos propios. Se analiza en este artículo cómo la transposición y desarrollo de la primera tradición grotesca hacia la segunda incorpora un uso de lo nuevo para la caracterización del núcleo familiar, el espacio geográfico y los personajes y su máscara vital.

Los dos primeros elementos que tomaremos en cuenta son los del espacio geográfico y el núcleo familiar. Los textos del grotesco criollo trabajan con el espacio de la ciudad de Buenos Aires, centro urbano en el cual casi el 50% de los inmigrantes que llegaron a la Argentina entre 1880 y 1920 se ubicaron (Onega, 1983:11). En la re-escritura que Ibáñez hace de esa tradición, la inmigración no parte de Italia o España sino de Argentina. Una visión diferente se incorpora dentro del universo textual de lo conocido, ya que estamos percibiendo el espacio en un lugar extraño, en este caso España. Nos encontramos, entonces, con un "mundo al revés", en donde lo conocido da paso a lo desconocido. Desde el punto de vista del receptor (tanto lector como espectador) el horizonte de expectativas que esta obra evoca es a la vez extraño y diferente, ya que la visión familiar de un "inmigrante a la Argentina", debe sustituirse por la de un "inmigrante desde la Argentina". Este cambio introduce la categoría de lo nuevo, refuncionalizando el grotesco criollo internamente como texto literario, y al mismo tiempo relacionándolo externamente con su contexto social. De hecho, cuando la didascalia inicial del texto de Ibáñez señala al espacio como "[Un] modesto pero simpático departamento en Madrid" (95) podemos entender ese cambio en función de la propia constitución demográfica de la Argentina de fines del siglo XX: un país en crisis tanto política como social que lleva a sus habitantes a abandonarla en busca de nuevas tierras. Esto es exactamente lo opuesto a lo que ocurría un siglo antes, cuando el país era el que recibía a sus nuevos pobladores. Para los receptores de esta obra en 1991, el cambio propuesto es entendible, y lo nuevo se explica no solo desde el punto de vista de la necesaria renovación genérica de "un conjunto de convenciones y de normas" (Pavis, 1980: 234), sino también por la necesidad de ese mismo género de reflejar lo histórico-social.

Textos pertenecientes al neo-grotesco que retoman la temática del inmigrante en una nueva tierra, como *Gris de ausencia* de Roberto Cossa (1980) o *Lejos de aquí* de Cossa y Mauricio Kartun (1993), si bien con profundos cambios estéticos en la textualidad, no se apartan de presentar a un núcleo familiar inmigrante en escena. El texto de Ibáñez, por otra parte, presenta a un inmigrante, Jacinto Garay, que llega solo al nuevo país. La familia ha sido sustituida aquí por el individuo, remitiendo a la composición demográfica de la emigración argentina desde mediados de la década del '80 y totalidad de la del '90 del

pasado siglo (cuando eran mayormente individuos por sobre familias los que dejaban el país en búsqueda de mejores horizontes).

*Anclado en Madrid* se conforma como una serie de encuentros personales<sup>2</sup> entre dos personajes: Rita y Jacinto, en el departamento de la primera. La intriga nos remite al hecho de que Jacinto es el único bailarín de un espectáculo de tangos y la quiere a Rita como su compañera, ya que la ha visto bailando sevillanas. Si bien ambos, en realidad, son inmigrantes en España, solo pensamos, al comienzo de la obra, que uno de ellos es el recién llegado al nuevo país: se trata de Jacinto, que tipifica anacrónicamente al personaje por antonomasia de los sainetes criollos por su aspecto, que es, según la didascalia: “especialmente varonil y [que] nos hace acordar a un elegante guapo del 900”(95). El segundo personaje, Rita, (de quien creemos inicialmente que es madrileña) está construido desde la inversión genérica. Todo en ella es lo opuesto de lo que parece: ella es en realidad él, puesto que Rita es un hombre travestido de madrileña que además esconde su nacionalidad argentina. De esta manera, y cuando Jacinto entra por primera vez en el departamento de Rita, tanto él como nosotros, los espectadores/lectores, estamos penetrando en un territorio en donde todos los supuestos van a ser falsos.

La añoranza de Jacinto de “su” Buenos Aires, está traspasada por el patetismo, relacionando a este personaje con otros del grotesco criollo construidos bajo este supuesto. Jain (1991) reconoce como propio del inmigrante, su tendencia a “to sever the links with the past” (9), pero en este caso, Jacinto todavía está unido a su pasado en aquella ciudad, focalizándose particularmente en la añoranza:

Jacinto. Yo que estoy tan lejos de la patria. (...) Como olvidarme de todo aquello. El típico Bar Ramos, el Rosedal, las Cuartetas, Los 36 Billares, La Academia, Bachín, Pichín, Serafín, en fin...(...). (103)

El caso de Rita complejiza la visión del inmigrante. En primera instancia, el personaje de Rita, como hemos mencionado, es el de una bailarina madrileña que es vivenciada como tal por Jacinto. Su verdadero Yo está oculto y lo que incluye ese ocultamiento no solo es su país de origen sino su género/identidad sexual. Es aquí en donde la re-escritura de Ibañez adquiere forma originales en el uso del elemento grotesco del enmascaramiento.

La máscara del teatro grotesco es una *máscara invisible*, que los personajes se colocan para ocultar su verdadero ser. Es también, y esencialmente, una *máscara social*, que los personajes llevan consigo para mostrar lo que ellos están interesados en mostrar a la sociedad. La máscara grotesca, entonces, es una que esconde el verdadero Yo. Este verdadero Yo (o Yo privado) aparece en el momento climático de este teatro: durante el momento de caída de la máscara. A esta constitución básica de la máscara y personaje grotescos, ¿qué cambio estético introduce Ibañez?

Creemos que a la constitución del Yo esencial del personaje grotesco, es decir a las instancias del *Yo verdadero* y del *Yo social*, ejemplificado en Rita en su ocultamiento de su verdadera nacionalidad (Yo verdadero: ser argentino/Yo social: ser madrileña) se le debe sumar ahora, en este texto, otra nueva instancia, que llamaremos la del *Yo genérico*. Este *Yo genérico* está escindido en el personaje de Rita. Como hombre travestido, su *Yo genérico esencial* (hombre) es distinto del *Yo genérico social* (mujer). Desde este punto de vista, la obra, entonces, se presenta como un camino de desenmascaramiento genérico vital, en donde Rita dará paso a su verdadero Yo, Carlos, en la última escena. Si la idea de la antítesis enmascaramiento/desenmascaramiento recorre esta obra, la relación entre Rita y Jacinto (quien piensa en todo momento que Rita es una mujer) complejiza la relación de ambos, especialmente a partir del momento en que Rita, haciendo caso a los avances de Jacinto, se enamora de él. Esta situación la lleva a pensar en su desenmascaramiento:

Rita. ¡Ay, Virgen de la Macarena!, ¿qué hago? Tu me conoces bien. Y sabes que nunca me sucedió nada como lo que me enloquece ahora (...) Me muero por contarle toda la verdad. Mas se que es imposible. Porque lo perdería en

---

<sup>2</sup> Eric Bentley, en *The Life of the Drama*, estudia el concepto de “encuentro personal”. El autor dice: “In a personal encounter, made without inhibitions, we function fully and openly in the most direct relation we are capable of: that with a single other being”. (1983: 65)

ese mismo instante. (...) Me pasé la vida mintiendo, y justo cuando decido ser yo, y decirle la verdad, no puedo hacerlo (...). (131)

Si la primera idea de Rita es huir, y no enfrentar la situación con Jacinto, el momento del *descubrimiento de su verdadero Yo* es más fuerte que todo el miedo que pueda tener con respecto a lo que Jacinto pensará. La última escena de la obra se organiza como una serie de dinámicos intercambios entre Rita y Jacinto en donde la frase “Te mentí” (135) de Rita va a producir una reacción verbal en cadena, llevando a la caída de la máscara del primer personaje. Rita va a señalar todas las “pequeñas” (136) y “grandes” (136) mentiras que le dijo a Jacinto, hasta llegar al momento de su mentira más grande. Es en este momento climático en donde se produce la caída final de la máscara, representado en el acto final de sacarse su peluca, gesto simbólico que remite al deseo de una vida sin ocultamientos:

Rita: (...) Yo no me llamo Rita. (*Se quita la peluca*) Yo soy Carlos. Soy tan argentino como vos. Nací en Chacarita. Y además soy hincha de Ferro Carril Oeste. (141)

La reacción de Jacinto al principio es similar a la de otros personajes del grotesco criollo en la misma situación de total conocimiento, pero hasta un cierto punto. Tres veces en el texto Jacinto se cae al suelo por el peso de la noticia, pero puede levantarse de todas y cada una de las caídas. Si los personajes del grotesco criollo no podían enfrentar el mundo luego del momento de conocimiento/caída de la máscara y el único desenlace posible era morir (como en el caso de Stefano de la obra homónima de Discépolo y de Daniel en *Relojero* del mismo autor) o terminar en la cárcel (como Don Miguel en *Mateo*), los personajes de la obra de Ibáñez podrán, al menos, tratar de aceptar y aceptarse, re-instalándose en el mundo sin máscaras ni disfraces, *como ellos verdaderamente son*. La desnudez vital de Rita le pide a Jacinto que él también sea *quien verdaderamente es*:

Rita. Jacinto... todo lo que me ha pasado. Todo aquello. (...) Tú...yo, nosotros. Me empieza a pedir a gritos, que no me disfrace más. Hay voces, que tarde o temprano, se hacen oír. Por eso quiero ser yo. Yo. ¿Entiendes? Y que tú seas Jacinto. Pero no imitando a un guapo del novecientos. Sino Jacinto de hoy. El de 1991 (...) Ese, que curra de bailarín. (*Sale*). (149)

La elección final de Jacinto será la de poder reconocer a Rita como al Carlos que es, pero también darse cuenta que lo ama (147), aunque su decisión será de seguir bailando con él travestido como Rita. Carlos parece aceptar esto solo por un momento, porque su Yo verdadero, ahora descubierto, ya no puede ocultarse y nuevamente, con el gesto de sacarse la peluca, se vivencia como tal frente a Jacinto:

Jacinto. (...) Para el show, tenés que seguir siendo Rita.

Rita. Está bien. Para el show seré Rita. Lo demás, lo iremos viendo.

Jacinto. ¿Qué iremos viendo?

(*Rita se levanta y baila con Estercita [una muñeca], mientras canturrea “Que siga el corso”.*)

Rita. Sacate el antifaz, te quiero conocer...

Jacinto. En algo tenés razón, gallega ¡hay que laburar! Que si no, nos come el león. (...) (*Toma a Estercita y la deja sobre el sofá Luego se prepara para bailar con Rita*). ¡Vamos, que rompermos todo! (*Entra la música con fuerza y bailan con cortes y quebradas.*)

(*Después del primer compás. Rita se detiene sorpresivamente, quitándose la peluca.*)

Jacinto. (*Luego de un pequeño desconcierto.*) ¡Después de todo el tango siempre fue un baile de varones!

(*La música, que se había detenido junto con Rita, retorna con toda su potencia, mientras baja la luz*). Fin (149-50)

De esta manera, los dos personajes van a continuar representado el espectáculo de tangos *vitalmente como ellos son*, sin ocultar ya nada más, siendo sinceros consigo mismos y con su audiencia. El final

trágico del grotesco criollo, ha sido suplantado aquí por el final feliz, que reafirma la idea de que la unión es mejor que la soledad y la alienación<sup>3</sup>.

En *Anclado en Madrid*, Roberto Ibañez produce una re-escritura de un género capital en el teatro argentino, combinando la tradición y lo nuevo a la luz de las condiciones sociales de la época que le toca vivir. Este texto hace avanzar lo tradicional a partir de las originalidad propuesta por el autor, colocando a una vibrante tradición centenaria ante las puertas del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA

Eric, Bentley. *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1983.

Cossa, Roberto. "Gris de ausencia". En: *Teatro breve contemporáneo argentino*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1981. 41-53.

Cossa, Roberto y Kartun, Mauricio. "Lejos de aquí". En: *Roberto Cossa. Teatro 5*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995. 99-153.

Discépolo, Armando. "Mateo", "Stefano" y "Relojero". En: *El teatro argentino. Armando Discépolo*. Buenos Aires: CEAL, 1980. Colección Capítulo.

Ibañez, Roberto. "Anclado en Madrid". En: *Roberto Ibañez. Teatro. Volumen 1*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1995. 93-150.

Jain, Jasbir. *Problems of Postcolonial Literatures and Other Essays*. Jaipur: Printwell, 1991.

Kartun, Mauricio. "El partener". En: *El clásico binomio de Rafael Bruza y Jorge Ricci y El partener de Mauricio Kartun*. Sante Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1989. Serie Teatro Argentino. 69-106.

Korn, Francis. "La Argentina a la vuelta del siglo". En: *Teatro* (2,3, 1981). 34-51.

Onega, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: CEAL, 1982. Colección Capítulo.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. de Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983.

Pellettieri, Osvaldo. "El Partener, la tragicomedia de la impostura y el desamparo". En: *El clásico binomio de Rafael Bruza y Jorge Ricci y El partener de Mauricio Kartun*. Op. cit. 49-67

Viñas, David. "Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso". En: *Armando Discépolo. Obras Escogidas. Volumen 2*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1969. VII-LXVI.

---

<sup>3</sup> Idea similar es la que trabaja el final de otra obra del neo-grotesco criollo: *El partener* (1988) de Mauricio Kartun. Cf. al respecto "El Partener, la tragicomedia de la impostura y el desamparo" de Osvaldo Pellettieri (1989).