

*El avión negro:*  
de la realidad a la caricatura grotesca

Claudia Kaiser-Lenoir

El 29 de Julio de 1970 se estrenó en Argentina una obra que desde el comienzo sacudió favorable o desfavorablemente a cuanta persona pudo verla representada. Se trataba de una serie de escenas breves que bajo el nombre de *El avión negro* cuatro dramaturgos argentinos (Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik) escribieron en colaboración. El tema era el entonces todavía imaginario retorno al país del general Perón. Esa presencia misteriosa que nunca se materializa dentro de la obra pero que todos los personajes, con horror o con fervor, asumen como real es el elemento que desencadena reacciones que alteran a todos: desde los trabajadores a los viejos oligarcas, desde los dirigentes sindicales a los empresarios, desde los profesionales a las familias de clase media y desde los representantes de los partidos de izquierda a los carceleros.

El estreno de *El avión negro*, en un momento en que la Argentina externaliza de muchas formas la grave crisis que se remonta a los años del peronismo y su posterior derrocamiento, convierte inevitablemente a la obra en un comentario y explicitación de esa situación paralela. Pero lo que nos interesa analizar aquí no es tanto la relación entre la realidad interna de la obra y las circunstancias históricas en las que se inspira, sino más bien la manera en que estas circunstancias están ordenadas *dentro* del ámbito y de la lógica de la ficción. Es sólo a través del análisis de su naturaleza exclusivamente teatral que podemos llegar, *a posteriori*, a de-codificar el comentario de la realidad externa implicado en la obra y el sentido último de ese comentario.

Dentro de los límites específicos de la historia teatral argentina existe una multiplicidad de *maneras* que desde el escenario han comentado la realidad: desde el sainete que sintetizaba el orden social urbano sin problematizarlo, al grotesco criollo que desde su deformación interna descomponía críticamente ese orden; desde el teatro de Florencio Sánchez que explicaba, demostraba y proponía soluciones, hasta el de Roberto Arlt que era una mirada perpleja, sin preguntas ni respuestas.

*El avión negro* propone otra salida. Contemplando la realidad desde una perspectiva deformante, entronca más bien con el estilo de los “esperpentos” y de la comedia grotesca. Si para Valle-Inclán la única tragedia posible para España resultaba de su imagen deformada, o para Friedrich Dürrenmatt<sup>1</sup> sólo la risa grotesca puede expresar la irresponsabilidad colectiva con que el mundo contemporáneo reemplaza la culpa individual, para los autores de esta obra, la expresión de una realidad histórica en la que el orden se ha vuelto paradoja y la certidumbre extravío, sólo es posible en la caricatura grotesca.

*El avión negro* deforma, con una técnica de exageración, las características reconocibles y familiares del contexto político en el cual se apoya. Esa deformación tiene, en la obra, dos niveles. En el primero, que podríamos llamar de deformación caricaturesca, la risa nace del *reconocimiento* de la exageración. Es una risa distanciada, no problematizada, a través de la cual el espectador se evade de la seriedad con que esa realidad exige ser tratada. Entre el espectador y el espectáculo no existe el nexo de terror ni de piedad que hace posible la empatía. Una vez que este proceso de reducción tiene lugar, todo aquello que antes dominaba (un sistema represivo, una realidad política caótica) pasa a ser, al menos momentáneamente, dominado: podemos reír de todo aquello que vemos como inferior a nosotros porque es precisamente la comicidad lo que lo aísla y lo separa. A este nivel *El avión negro* presenta ya una variante singular dentro de la bien poblada galería de obras que apoyan sus temas en una situación histórica particular. Aquí la totalidad de elementos que representan y tipifican esa realidad están distanciados. La risa, por ejemplo, no es ahora una estrategia para reducir y deformar a los personajes negativos y rescatar (por contraste, al no tocarlos) a los positivos. Las tradicionales categorías de “buenos” y “malos” han desaparecido. La caracterización de los “descamisados”<sup>2</sup> o “cabecitas negras” (los trabajadores que eran la base populista del peronismo y cuya condición se agrava bajo los nuevos regímenes) ejemplifica esta “neutralidad” de enfoque. Se los representa como comparsa que canta sus canciones reivindicatorias al compás del bombo con que tradicionalmente acompañaban las manifestaciones políticas.

Tanto en la “Canción de nuevo 17” (referencia al 17 de octubre, fecha feliz en la historia peronista) como en “Este es el pueblo” o en la “Canción de las profanaciones” la caricaturización está lograda de dos maneras. Por un lado, por la acumulación exagerada de *slogans* de carácter demagógico, a los que toda la complejidad de un planteo político ha sido reducida. En la “Canción del nuevo 17”:

Va a haber reparto  
de panchos y empanadas,  
café caliente  
cerveza bien helada  
Y si queremos  
bañarnos en la fuente  
habrá permiso  
del nuevo presidente.  
Hasta la noche  
tendremos diversión

porque mañana  
trabajaré el patrón.<sup>3</sup>

En "Este es el pueblo":

Hemos salido por el regreso  
pero con eso, no va a alcanzar.  
¡Larguen el queso, guárdense el hueso  
porque a este pueblo ya no lo paran más! (p. 36)

En "Canción de las profanaciones":

Enciendan los faroles  
y empiecen a alumbrar  
a todos los bacanes  
que vamos a colgar  
Y vayan concentrando  
en la Avenida Alvear  
a todas las pitucas  
que vamos a voltear. (p. 50)

Por otro lado, la "carnavalización" de esta manifestación política está intensificada por la música que acompaña los versos. Mientras que la primera de las canciones lleva la música de "Ahí va la bruja montada en una escoba," canción infantil para hacer la ronda, "Este es el pueblo" tiene la melodía del himno de un popular equipo futbolístico argentino: "Sí, sí, Señores, yo soy de Boca," en tanto que la "Canción de las profanaciones" se canta al ritmo del "Chupe-chupe," música de brindis para apurar la bebida. Esta instancia de los "oprimidos" reclamando sus derechos convierte así la necesidad de justicia en necesidad de jueriga.

Si la caricaturización nos impide la identificación con estas "víctimas," también nos la impide con el sector dirigente encargado de generar en ellas una conciencia política activa. En la escena titulada "Comité central" aparecen tres personajes: el Ruso, el Tano y el Gallego, que "se cubren con echarpes . . . y cada uno tiene a su lado una lata para escupir. Pasan de los setenta años" (p. 30). Estos representantes de la vanguardia comunista española, italiana y rusa discuten—en la medida que sus achaques se lo permiten—la mejor táctica para el levantamiento armado:

TANO — . . . La masa está en la calle y nuestro partido debe tomar una decisión. Nosotros como la vanguardia revolucionaria (*Ataque de tos*). Tenemos que decir algo, no?

GALLEGO — (*Con algo de timidez*) Un llamamiento.

TANO — Sí, pero a qué.

GALLEGO — ¡Coño! ¡A la lucha antifacista!

TANO — Contra el fachismo . . . Ma . . . No olvidemos que esto que están en la calle . . . Tenemos que explicar . . .

RUSO — Yo lo dejaría así: contra el fachismo. Las masas entienden. Tienen madurez.

TANO — Entonche decimo que la masa salieron para luchar contra el fachismo.

GALLEGO — Y contra el franquismo, convendría aclarar.

RUSO — Nazifacismo, diría yo. Es más preciso.

TANO — (*Se levanta pesadamente y vacilante se dirige hacia el armario.*) ¿Dónde están lo formulario de declaracione? ¿Usamo el tre?

GALLEGO — El que es acción de masa.

RUSO — ¿No convendría más el siete? Habla de la paz, también.

TANO — Eso lo podemos dejar para mañana. Si esto sigue así vamo a tener mucha actividad. (pp. 32-33)

Estos personajes están caracterizados desde una perspectiva a partir de la cual toda complejidad desaparece como también toda posibilidad de ordenar la realidad (incluso en sus aspectos parciales) de acuerdo a esquemas políticos que puedan proporcionar al espectador una lección o respuesta. Este es colocado frente a una realidad hecha de *slogans*, de clichés y de posturas congeladas que es de títeres, no de hombres, y una realidad de títeres no puede ser tomada en serio.

Pero éste es solamente el primer nivel de comicidad en *El avión negro*. Hasta aquí, el público puede sustraerse emocionalmente de lo que contempla, ya que toda identificación le está vedada. Hay luego un segundo nivel del que la mayoría de las escenas participan y que, partiendo del primero, introduce un cambio, no de perspectiva sino más bien de efecto. Este segundo nivel es el que convierte a *El avión negro* en una obra grotesca.

Si definimos lo grotesco como la tensión no resuelta entre la risa y el horror,<sup>4</sup> entre la seguridad potenciada por el reconocimiento de lo familiar y la pérdida de esa seguridad por la irrupción de elementos discordantes,<sup>5</sup> hay que concluir que *El avión negro* presenta características particulares. Lejos de emparentar con la perspectiva de los grotescos criollos (donde lo grotesco se centra en personajes de una exterioridad cómica y una interioridad dramática), esta obra se acerca más a los "esperpentos" de Valle-Inclán, a obras como *El tambor de hojalata* de Günter Grass o al poema de Bertolt Brecht "La leyenda del soldado muerto" en donde un país, Alemania, y una realidad, la guerra, están representados a través de ficciones cómicamente macabras.

La manera en la que los autores de *El avión negro* construyen el efecto grotesco sigue, en todas las instancias, un proceso similar. Se parte de una situación deformada cómicamente y poco a poco, a lo puramente risible se le va sumando un contenido inquietante. Una vez que esta situación de ambigüedad y de tensión llega a su punto máximo, la escena termina siempre con un giro repentino que catapulta al espectador al centro mismo de esa tensión. Lo que encuentra allí es precisamente la imposibilidad de una reacción que le permita reencontrar (a través de la risa o del rechazo) el orden de su realidad cotidiana. La risa ante lo grotesco no es igual que la risa ante lo cómico y el horror desconcertado frente a lo grotesco no es igual que el horror purgativo frente a la tragedia.

Un ejemplo que ilustra este proceso es la escena titulada "El dentista." En el consultorio están el Dentista (típico profesional que finalmente ha alcanzado cierta solvencia económica) y la Paciente, una mujer de la clase baja. Al principio la comicidad está apoyada en el diálogo estereotipado entre ambos, en el lenguaje de la paciente deformado por los efectos de la anestesia y en las reacciones tan dispares cuando hasta el consultorio llegan los ruidos de la manifestación con que se celebra la vuelta del General. A partir de esto último se

desarrolla un monólogo durante el cual ocurre esa transición y giro brusco del que hablamos.

DENTISTA—(*Aplica el torno . . . escarbando con furor y entonando "Los muchachos peronistas."*) Los muchachos lalalila, eh? . . . Qué grande sos, ¿eh? . . . (*Empujando el torno con el ritmo de la marcha.*) ¡Sos el pri-mer-tra-ba-ja-dor! (*La paciente emite sonidos guturales de dolor.*) ¡Veinte años arreglando bocas podridas! . . . ¡Me rompí el alma para recibirme! . . . ¡Este consultorio es mío! . . . ¡El ultrasonico, el teléfono, el guardapolvo! . . . ¡Todo mío! . . . ¡Nadie me regaló nada! ¡Todo me lo gané curando bocas podridas! . . . ¡Yo no soy un animal, soy un hombre culto! . . . ¡Entiendo las películas de Bergman! . . . ¡Leo *La Prensa!* (*Comienza a tatarear la Novena de Beethoven . . . hundiendo más y más el torno. La paciente va dejando de moverse y finalmente queda inmóvil . . . El Dentista deja de cantar, detiene el torno y lo aparta. Horrorizado.*) ¡Muévase! . . . ¡Puede moverse! (*Furioso.*) ¡Le digo que se mueva! (*Desesperado, histérico*) ¡Fue sin querer! ¡Yo no tengo la culpa! ¡Son ustedes! . . . ¡Yo tengo mi casa, mi coche, mi torno! . . . (*Chillando.*) ¡Soy un profesional! . . . (*Una pausa. Luego, rabioso, asustado y puerilmente feroz.*) ¡Negros de mierda!

(p.35)

Si al comienzo hay suficientes elementos como para que la risa pueda predominar aun dentro del creciente tono macabro, con la frase final "¡Negros de mierda!"<sup>6</sup> se ha entrado a través del horror, en una realidad identificable. El odio de clases contenido en esa exclamación ya no es resultado exclusivo de la histeria personal del Dentista sino de una realidad que afecta también al espectador, quien reacciona a lo familiar de la expresión y al reconocimiento de toda una situación histórica en la que esa expresión se inserta.

Lo mismo ocurre en la escena titulada "El orden," en la que un Funcionario interroga a un Hombre tratando de averiguar su filiación política. Nada ocurre allí fuera de un diálogo en el que la comicidad parte de una acumulación progresivamente incoherente de *slogans* con los cuales todo espectador argentino está familiarizado.

HOMBRE— . . . ¡Soy casado! ¡Tengo tres hijos! ¡Ya cumplí 35 años! ¡A fin de año me van a ascender a jefe de sección! ¡Soy de Argentino Juniors! ¡No me meto con nadie!

FUNCIONARIO—El típico caso del "no te metás." ¿Y la responsabilidad cívica?

HOMBRE—Yo . . . (*Rompe a llorar.*) ¡Tengo un primo que es suboficial de Aeronáutica! ¡El le puede decir quién soy! ¡Lo único que le estoy pidiendo es una ayudita!

FUNCIONARIO—Está bien, le voy a dar una ayudita. (*Pausa.*) Mire, la cuestión es ésta . . . Nosotros somos revolucionarios, ¿entiende? porque las estructuras, ¿no? Pero al mismo tiempo somos democráticos, porque nuestro estilo de vida . . . ¿Está claro? Cristianos, profundamente cristianos, por supuesto que sin exageraciones ni desviaciones . . . Imbuidos de un sano nacionalismo. Sano, ¿me comprende? (*Pausa.*) Una filosofía liberal, sin caer en los vicios propios . . . (*Pausa.*) Cooperación internacional, dentro de los límites . . . (*Pausa.*) Autodeterminación, salvo en los casos . . . (*Pausa.*) Y, por encima de todo, los ideales . . . ¿Comprende?

HOMBRE — (*Ansiosamente.*) ¡Sí, sí, comprendo perfectamente!

FUNCIONARIO — (*Toca un timbre.*) Bien. En realidad eso no tiene importancia. Lo importante no es entender sino obedecer. (*Entra el funcionario II.*) Páselo al calabozo.

HOMBRE — (*Espantado.*) ¿Yo? ¿Pero, por qué? . . . ¿Por qué?

FUNCIONARIO — Por las dudas. . . . (pp. 29-30)

Si la acumulación desordenada es cómica al principio, la imposibilidad del Hombre de evadirse de esa especie de prisión de palabras introduce un elemento inquietante. Para el espectador es una risa teñida de disgusto pero su propio mundo aún está a salvo. El giro repentino que borra las fronteras entre el territorio seguro y el otro donde ya no hay garantías de orden lo constituye aquí ese encarcelamiento "por las dudas," algo que cada uno reconoce como una de las "soluciones legales" más comunes del sistema.

Esa capacidad deformante contenida en toda jerga o cliché alcanza su intensidad mayor en la última escena de la obra titulada "Las torturas." En una habitación donde un enfermero recoge con pala y escoba los restos de algo, dos hombres (el Bueno y el Malo) se quejan del mucho trabajo que tienen y del poco salario que reciben. La naturaleza de su labor la descubrimos cuando traen un muñeco en el que reconocemos a un "descamisado" y el Bueno y el Malo (usando, uno la persuasión y la violencia, el otro) comienzan a interrogarlo. La inquietud generada por la naturaleza misma de la situación no deja de estar acompañada sin embargo por la comicidad con que esa situación está presentada. El hablar de la tortura como si fuera una tarea de oficinista, y la competencia "clownesca" entre el Bueno y el Malo para arrancar la información del prisionero impiden que la escena sea enteramente siniestra. La tensión aumenta a medida que aumenta la incompatibilidad entre lo que se dice y lo que se hace. "Hay que hablar . . . ¡La fuerza bruta no conduce a nada!" (p. 55) — dice el Bueno — mientras monologa con las partes del cuerpo del muñeco que el Malo, en tanto, descuartiza sobre la camilla.

BUENO — (. . . *en un arranque de furia abre el tronco y arranca el corazón, un enorme corazón y lo alza.*) Porque, querido mío (*Arroja el tronco.*) ¡Somos una comunidad y hay que entenderlo! . . . Porque el asunto es muy sencillo . . . Aquí no va a haber caos . . . ni libertinaje . . . ni insolencias toleradas, ni suspiros fuera de horas . . . ni violencia . . . ¡Ni nada, de nada, de nada! Porque, les guste o no, habrá paz, habrá leyes, habrá caridad, habrá amor, mucho amor, mucha fe y no, habrá otra salida que el diálogo. (*Desaforado, al corazón, a la platea.*) ¡Hay que hablar, hay que hablar! (pp. 55-56)

Pero el espectador, escindido entre la risa y el horror, reconoce todos los elementos del discurso político que a diario le traen los medios de difusión, y sabe que lo que el enfermero recoge con pala y escoba son los restos de ese "descamisado" con quien se cruza cada día por la calle.

A un primer nivel, a través de la deformación caricaturesca, la obra va enfrentando al espectador con un mundo distanciado de él por la comicidad. Pero lo deformado en la caricatura es, después de todo, el contexto político y social del cual él es parte. El reconocimiento de esto configura un segundo nivel, dado por la tensión que lo grotesco introduce en el distanciamiento inicial y que obliga al espectador a contemplar ese contexto desde el ángulo que

la obra le propone. Ese ángulo, sin embargo, no incluye la posibilidad de un orden que restituya al público sus seguridades o le oriente hacia soluciones. Si las escenas subrayan lo grotesco de las situaciones mucho más que lo trágico de las mismas, es porque la obra en su totalidad se niega a otorgar seriedad trágica a una realidad que es esencialmente grotesca. Así vio antes Goya al mundo de su tiempo, y así lo mostró en sus "Caprichos."

Cabría preguntarse, por último, qué papel juega el misterioso General en todo esto. Después de todo, es a su arribo a bordo del avión negro a lo que todos los personajes reaccionan. Es a él a quien una parte del país festeja y la otra parte repudia. Si tanto los que festejan como los que repudian están caracterizados de la misma manera deformante, el mito del General también está involucrado en esta perspectiva anti-heroica y anti-trágica. La naturaleza de su presencia (o ausencia) política aparece inextricablemente asimilada a cada una de las situaciones grotescas y a cada uno de los personajes afantochados. En esta obra, en oposición a la concepción tradicional del teatro, que busca conseguir la ilusión de una realidad, se establece más bien la realidad de una ilusión. El impedir que la obra transmita al espectador una imagen de la historia que pueda ser fácilmente asimilada y prolijamente traducida en términos de lección o de mensaje, le permite a ese mismo espectador la posibilidad de negarse, momentáneamente, a ser un títere más dentro de ese mundo de títeres.

*Tufts University*

## Notas

1. Friedrich Dürrenmatt, *Problems of the Theater* (New York: Grove Press, 1964), pp. 29-33.
2. Nombre acuñado por Eva Perón para referirse a los trabajadores urbanos y a miembros de los estratos más pobres de la sociedad.
3. Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik, *El avión negro* (Buenos Aires: Editorial Tafia, 1970), p. 17.
4. Phillip Thomson, *The Grotesque* (Norfolk: Cox & Wyman, 1972), pp. 21-29.
5. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1974), pp. 224-229.
6. Dentro de un contexto argentino, el término contiene no sólo implicaciones racistas sino también de clase social. "Negro," en el monólogo del Dentista, es sinónimo de operario, "cabecita negra" o "descamisado."