

CULTURA DE MASAS Y MARXISMO.
***EL DÍA QUE ME QUIERAS* DE JOSÉ IGNACIO CABRUJAS**

Vicente Lecuna
Universidad Central de Venezuela
vicentelecuna66@yahoo.com

RESUMEN

En marzo de 2005, el Grupo Actoral 80 (GA80) repuso en Caracas la obra de teatro *El día que me quieras* (Cabrujas, 1979). A partir de las propuestas de Martín Barbero (1987) y las de Rivas (2002) en este artículo se discute la obra de Cabrujas, haciendo énfasis en la tensión entre la representación del discurso marxista y la cultura de masas, para dilucidar qué sentido puede tener esta reposición en el contexto venezolano actual.

PALABRAS CLAVE: teatro venezolano, marxismo, cultura de masas.

ABSTRACT

In March 2004, Grupo Actoral 80 (GA80) performed in Caracas the play *El día que me quieras* (Cabrujas, 1979). Thus, based on Martín Barbero' (1987) and Rivas' (2002) ideas, the article discusses this Cabrujas performance, emphasizing the tension in it of the Marxist discourse and the Mass Culture, in order to understand its political sense in today's Venezuelan context.

KEYS WORDS: Venezuelan theater, marxism, mass culture.

OPIO DEL PUEBLO Y MATERIALISMO HISTÓRICO

Durante cuatro meses, *El día que me quieras* (1979), de José Ignacio Cabrujas (1937-1995), se presentó en el Ateneo de Caracas, todos los viernes, sábados y domingos. ¿Por qué una obra de teatro de finales de los setenta -que puede ser entendida como una de las formas de representar el tropiezo del proyecto socialista desde la propia izquierda, ya articulado en Venezuela con el libro *Checoslovaquia, el socialismo como problema* de Teodoro Petkoff (1969), o en Latinoamérica con la novela *La vida exagerada de Martín Romaña* del peruano Alfredo Bryce Echenique (1981), por ejemplo- se repone desde comienzos de marzo hasta finales de julio de 2005 con un éxito notable en el país de la revolución bolivariana, unos meses después del fracaso del referendo revocatorio que se suponía apartaría al presidente Hugo Chávez del poder? ¿Acaso el problema del estalinismo ya no estaba superado, envejecido, tirado en eso que llaman el basurero de la historia?

Debo comenzar por decir que no tengo idea de por qué la sala estuvo repleta de gente durante tanto tiempo, justamente cuando las calles se vaciaban de manifestaciones contra el gobierno. No es común que una obra de teatro de este tipo tenga una temporada de cuatro meses en Caracas. Tampoco es fácil entender la historia contemporánea de Venezuela, repentinamente tan distinta a su historia moderna. En todo caso, quisiera comenzar por señalar mi perplejidad ante el asunto. Hay una primera explicación, obvia, pero para nada equivocada: es una buena pieza de teatro. Además, el montaje de 2005 contó con la excelente dirección de Juan Carlos Gené, uno de los mejores dramaturgos de América Latina, y con un extraordinario reparto, conformado por actores del GA80. Eso, sin embargo, no basta.

Lo que sigue es el intento de dilucidar algún significado político que estaría actuando en la reposición de *El día que me quieras*, a la luz de lo que Martín Barbero (1998) ha propuesto y lo que Rivas (2002) ha señalado sobre la masificación cultural en Venezuela. Ese significado político sería, presumo, lo que impulsó el reciente éxito de la obra, además de lo que señalé antes.

Me anima la sospecha de que sea posible entender esta reposición como una forma familiar a lo que Yúdice (2002) plantea sobre el uso actual de la cultura en tanto recurso. Yúdice dice que, en algunos casos, “la cultura no tiene ningún ‘en sí mismo’, no es sino un recurso

para la política” (p. 38). Entonces, si la oposición venezolana había fracasado a la hora de desplazar del poder al presidente Hugo Chávez, por medios no democráticos en el golpe de 2002 y por medios democráticos en el referéndum de 2004, y los partidos políticos y sindicatos ya no tenían el respaldo ni el prestigio de otros momentos, *El día que me quieras* podría corresponder a lo anterior: una forma cultural de hacer política, un uso de la cultura como recurso. Asimismo debo decir, que también parto de la suposición de que la obra de Cabrujas podría representar a la cultura de masas como una forma democrática opuesta, en este caso, al modo totalitario del socialismo histórico.

El día que me quieras se estrena en Caracas en 1979, según reseña la prensa de la época, con “el público más tumultuoso y entusiasta con que un autor teatral haya podido contar entre nosotros”. Una cosa similar sucede en la reposición de 2004¹. La historia transcurre en la casa de los hermanos Ancízar, el 11 de junio de 1935, día de la llegada de Carlos Gardel a Caracas y de su célebre concierto en el Teatro Principal. Elvira, la hermana mayor de los Ancízar, trabaja en la oficina del correo, vendiendo estampillas. Tiene 56 años y un matrimonio a cuestas. Su marido la abandonó hace ya mucho tiempo. Le sigue María Luisa, sin empleo conocido, de 37 años, novia, desde hace diez, de Pío Miranda. Luego viene Plácido, empleado de la compañía que trae a Gardel a Caracas. También vive con ellos una sobrina, Matilde, de 27 años. Todos admiran a Gardel. Son nietos del general Ancízar, apodado “El Tigre de San Rafael”, héroe de la independencia venezolana. Pío, maestro de una escuela nocturna y entusiasta admirador de Stalin, frecuenta todos los días la casa de los Ancízar para cortejar a María Luisa, a la hora del almuerzo. Dice haber mandado una carta a Romain Rolland, quien los va a ayudar a entrar, a María Luisa y a él, a un *koljosz* ucraniano para

¹ *El día que me quieras* se estrenó en el teatro Alberto de Paz y Mateos, del Nuevo Grupo, el 26 de enero de 1979, dirigida por José Ignacio Cabrujas. Se repuso en 1988, 1990 y 2004 en Caracas, además de muchas otras representaciones en otras ciudades y países. La dirección en 2004 estuvo a cargo de Juan Carlos Gené. El reparto de 1979 fue como sigue: María Luisa Ancízar: Gloria Mirós y Manuelita Zelwer; Pío Miranda: Fausto Verdial y José Ignacio Cabrunas; Elvira Ancízar: Amalia Pérez Díaz; Matilde: Tania Sarabia; Plácido Ancízar: Freddy Galavís; Alfredo Lepera: Luis Ribas; Carlos Gardel: Jean Carlos Simancas. El reparto de 2005 fue el siguiente. María Luisa Ancízar: María Cristina Lozada; Pío Miranda: Héctor Manrique; Elvira Ancízar: Gladis Prince; Matilde: Martha Estrada; Plácido Ancízar: Basilio Álvarez; Alfredo Lepera: Juan Carlos Ogando; Carlos Gardel: Iván Tamayo.

vivir la vida socialista. La obra se estructura en dos tiempos, solapados. El primero, “Rubias de New York”, consiste en la espera de la llegada de Gardel a Caracas, paralelamente al desarrollo del proyecto de Pío de irse con su novia a la URSS. Ocurre a mediodía. Y un segundo tiempo, “Tut-ankh-amón”, que representa la llegada de Gardel a la casa de los Ancizar, al lado del trágico desmoronamiento del sueño socialista de la pareja de novios. Este ocurre durante la noche. El primer tiempo resulta, de alguna manera, concreto, real, cotidiano, mientras que el segundo es onírico: Gardel en la casa de los Ancizar es como un sueño.

Al comienzo del primer tiempo aparecen en escena Pío y María Luisa. Él le hace un dramático recuento de cómo fue recibida por Stalin la noticia de la muerte de Lenin. Luego hablan sobre el viaje, el clima de Ucrania y cosas por el estilo. María Luisa se quiere ir de una vez, quiere anunciar la decisión a sus hermanos cuanto antes. Pío prefiere esperar a que Romain Rolland responda la carta. María Luisa insiste:

Vámonos al Kremlin y nos quedamos allí, junto a la tumba de Lenin. Alguien vendrá. Rakovski vendrá. Zinoviev, Kamenev, alguien. Quién sabe si el mismo Stalin. Y entonces, nos jugamos el todo por el todo. Le decimos: mire, Stalin, venimos de Caracas, el señor Pío Miranda y María Luisa Ancizar, encantados. ¿Qué puede pasar? (p. 23)².

Aunque podría decirse que este diálogo, pretendidamente serio, a cada momento resulta más bien gracioso. Pío y María Luisa, aunque no lo sepan, resultan cómicos. Esta contradicción se sostiene durante casi toda la obra, en prácticamente todos los personajes. Reírse, con dolor, del fracaso, pareciera ser una parte fundamental del proyecto de Cabrujas, desde el comienzo.

Luego entra Elvira, la hermana mayor, con la noticia de la llegada de Gardel a La Guaira, cerca de Caracas, en la recalentada costa caribeña: “Ni una gota de sudor en todo el cuerpo. Ni siquiera cuando acaricié las palomas en la plaza de las palomas. Aquella frente limpia y todo el mundo comentando: no suda, no suda” (p. 24). Después entra Matilde, la sobrina, con otros cuentos sobre el mismo tema: “Tenía un vagón para él solo y dijo que el vagón era confortable. Y la

² Todas las citas de *El día que me quieras* fueron tomadas de la edición de 1990 de Monte Ávila Editores Latinoamericana.

gente apiñada así, así de gente, pidiéndole una canción” (p. 25). Pío, por supuesto, no está conforme. Lo único que le interesa saber es cuánto le pagan a Gardel. La conversación deriva en otra cosa y al final María Luisa anuncia su partida, que es recibida con desazón por su hermana y su sobrina. Además quiere vender la casa que, al parecer, es el único patrimonio de la familia. Elvira acusa a Pío de estar detrás de todo esto: “Aquí ha habido un interés por el extranjero desde que tú llegaste con el materialismo en la boca” (pp. 30-31). Pío replica con un argumento sobre su propia dignidad, haciendo referencia a su proyecto de vida: “He planificado con ella la posibilidad de marcharnos a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, porque entre otras cosas quiero que mis hijos nazcan en la verdad proletaria, y no en este basurero del imperialismo” (p. 31). Todas sus frases suenan un poco como ésta. Llenas de entusiasmo, pero algo huecas, de cartón piedra, por lo menos en el contexto en que se enuncian.

En eso entra Plácido, el más emocionado de todos, con la noticia de la llegada de Gardel al Hotel Majestic, en Caracas, donde se reprodujo el mismo furor masivo que en La Guaira:

Y aquello repleto en el vestíbulo... el Gobernador, el Rector, la Academia de la Historia, y Monseñor Fonturvel furioso porque le pellizcaron una nalga... la gente explicándole [...] no señor, no hay ofensa, no hay Sodoma, porque él amenazó con la estatua de sal y el anatema [...] no, monseñor, hay apretujamiento y barullo como en la toma de la Bastilla (pp. 32-33).

Más adelante Plácido cuenta que habló con Gardel: “yo lo vi y me parpadeó la virilidad” (p.38). Luego conversa con Pío sobre la revolución y la futura e imaginaria llegada de Stalin a Caracas: “Nunca habrás visto tanta gente en Caracas, como el día de la visita de Stalin” (p. 42), dice Pío, obviamente celoso de la multitud que recibió a Gardel. Después Pío le confiesa a Elvira, la hermana mayor de su novia, que la carta a Romain Rolland no existe, que nunca la envió, que el viaje a Ucrania es una farsa, pero que igual se lleva a María Luisa en la noche, después de la presentación de Gardel, no sabe a dónde. Elvira, consternada, al hablar con María Luisa, no le dice nada. Al final de este primer tiempo, para sorpresa de todos, aparecen Gardel y Lepera en la casa de los Ancízar, buscando a Plácido.

El segundo tiempo comienza con la recapitulación de la llegada de Gardel a la casa de los Ancízar al mediodía. Ya es de noche, el

concierto terminó. Elvira y Matilde, felices e incrédulas, preparan la casa para recibir a Gardel y Lepera de nuevo, porque se comprometieron a venir a pasar la velada. Al rato aparece Gardel y sorprende a María Luisa sola. Conversan. Gardel dice frases hechas, clichés encantadores, palabras preconstruidas. Habla de la reina Guillermina, de París. Después de regalarle su bufanda a María Luisa, por ejemplo, dice: “No hay preguntas después de un regalo, decía Mahatma Gandhi. (Ríe). Iba a decir: me decía [...] pero no quiero parecer pedante” (p. 64). Pío, por supuesto, hace su propia interpretación de este encanto: “Su presencia en esta casa es un gesto afortunado propio de un gran artista popular” (p. 69). Y más adelante, el mismo Pío le dice a Gardel que cuando se haga la revolución venezolana será invitado a dar un concierto público, gratuito, en la Plaza Bolívar.

Llegan Plácido y Lepera. La velada transcurre sin ninguna novedad extraordinaria. Gardel habla de su madre con insistencia, la casa de los Ancízar le recuerda la de su infancia. Frivolidades, piropos. Hasta que Pío revienta, a raíz de un mecánico diálogo de manual marxista, actuado por Plácido, María Luisa y Pío, a regañadientes, obligado por el primero. El diálogo termina de la siguiente manera:

Pío: ¿Está la sociedad actual, bien constituida?

[...]

María Luisa y Plácido: No. Porque existen dos clases sociales: el proletariado y la burguesía.

[...]

Pío: ¿Están en armonía el proletariado y la burguesía?

[...]

María Luisa y Plácido: No. La burguesía combate el proletariado. Y el proletariado combate la burguesía. Están en continua lucha. La lucha... de [...] ¡clases! (pp. 81-82).

Pío, que durante todo el tiempo ha sabido ocultar su farsa a todo el mundo, menos a Elvira, no aguanta más y explota: “No hay nada de Ucrania. No sé dónde queda Ucrania. No hay Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas” (p.82). Y más adelante: “¡No pasa nada! Mentí... ¡Esa es la palabra esperada, la palabra profética! ¡Mentí! ¡No hay Romain Rolland! ¡Nunca le escribí a Romain Rolland!” (p. 83). Sale de escena. Gardel y Lepera, después del escándalo, también deciden dejar la casa de los Ancízar. Gardel se va cantando “El día

que me quieras”, a petición de Matilde. Al final, María Luisa coloca sobre el sofá una bandera roja con la hoz y el martillo: “Quiero que se quede aquí. Hasta mañana. Por lo menos hasta mañana” (p. 87). Es decir, prefiere seguir soñando, por lo menos un día más, aunque sabe que todo es una mentira. Las cosas vuelven a la normalidad, la vida continúa, como si nada.

Como dije antes, quisiera proponer que *El día que me quieras* establece una oposición entre el proyecto socialista de Pío y el encanto *massmediático* de Gardel. En este dilema, Pío sale perdiendo, se descubre su farsa y Gardel termina, como siempre, encantando a todo el mundo. Una primera lectura de este asunto puede hacer suponer que *El día que me quieras* es un acuse de recibo de los severos tropiezos del proyecto socialista y, a la vez, de una especie de alabanza de la cultura de masas, capaz de convocar a todas las clases sociales, a todas las personas, a su alrededor. Pienso que esta lectura no es del todo equivocada.

Como dice Barrera Tyszka (2005: C/1) en la obra se presentan “Los universos supuestamente antagónicos: la frivolidad de la visita de Gardel frente a la lucha entre proletarios y burgueses que pregona Pío Miranda, una noche de tangos frente a la eterna utopía de los pobres”. El sueño frente a la realidad. La crítica, de hecho, insiste en señalar a Pío como un antihéroe. Martínez, por ejemplo, dice que: “el proyecto koljosiano de Pío Miranda que no ha sido más que una cobarde postergación, una patética engañifa que cobra la forma de un proyecto de vida sólo desplegable en el ámbito desprendido y noble -y remoto- de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas” (1990: 13). Rodríguez, por su lado, entiende que Pío es un:

seudo revolucionario, irresoluto y mentiroso, difusor de ilusiones que ni él mismo cree, y de las cuales huirá cuando deba enfrentar la verdadera realidad que significa comprometerse con los seres humanos más cercanos. El protagonista pareciera un personaje de tarjeta postal, con su apariencia de convencimiento y su debilidad conceptual, amparado en el uso de frases cliché y manidas (1991: 7-8).

Coll lo compara con el personaje de Gardel, y al final hace un balance parecido:

Para Pío, la revolución, en efecto, siempre fue el más allá; pero no tendría el descaro consigo mismo

de convertirla en el credo de su frustración, como tampoco tuvo paciencia para esperarla más. Sería sorprendido por el divino Gardel, soltero a los 38 años, sin haberle cumplido a su prometida María Luisa, sin haber dado un golpe. El personaje desde luego no tiene otra opción que el mutis definitivo (2005: A/8).

Sin embargo, al final del segundo tiempo, Pío logra salir de su propia cárcel de engaños. Logra superar, según Barrera Tyszka:

El disimulo como forma de ocultamiento, de encubrimiento, como disfraz. Pero también el disimulo como espectáculo, como ceremonia. El disimulo como improvisación, incluso festiva, gozosa, y el disimulo como evento patético, como bochorno. ¿Qué hace Pío Miranda en el momento más climático de *El día que me quieras*? Abandona el disimulo. Se sincera (2005: C/1).

Y al sincerarse, de alguna manera se redime. Esta pequeña tragedia logra un efecto aún más tenso porque ocurre frente a Gardel, con Gardel, gracias a su presencia. Si en efecto continuamos con la lectura que propuse al comienzo, entonces Gardel, y con él la cultura de masas, serían los verdugos del falso sueño de Pío y María Luisa, y del socialismo en general con ellos. El “opio del pueblo” que es Gardel, según Barrera, vencedor ante el materialismo histórico.

Pero Gardel tampoco es precisamente el héroe de *El día que me quieras*, si bien podríamos decir que su presencia resuelve el entuerto al lograr banalizar a la mismísima lucha de clases. Él mismo resulta otra farsa.

ADIÓS STALIN

Al comienzo del primer tiempo, Elvira, Matilde y Plácido hacen constantes referencias a la multitud que recibió a Gardel, tanto en La Guaira como en Caracas. Algunas de ellas las cité más arriba. Esta circunstancia, que se corresponde con el hecho histórico de la llegada de Gardel a Venezuela, puede ser entendida como una representación de la primera concentración masiva que ocurre en el país, sin motivos políticos ni de guerra. Rivas, por ejemplo, la compara con otro evento que ocurre unos meses después:

La visita de Gardel tiene un punto en común con la muerte de Gómez, que acontece ese mismo año: la presencia de la multitud en actos de aceptación o de rechazo que van a desbordar los espacios urbanos para mostrar, por un lado, su visibilidad ya indetenible y, por otro, el límite que impone esta presencia a la representación que pretende inútilmente atrapar este sentido (2002: 119).

Gardel venía de Puerto Rico, y luego iría a Colombia, donde moriría poco después. Chocrón, compañero de Cabrujas en Nuevo Grupo, dice que el acontecimiento de la llegada de Gardel ha sido, de hecho, “ignorado por todos los historiadores” (1986:11). Es decir, no solamente por los intelectuales de la época, lo cual corrobora y a la vez extiende lo que dice Rivas. Además de esto, el carácter *massmediático* del evento tiene otra arista. El repertorio de Gardel mostraba el colapso de las distinciones entre los circuitos de recepción. Señala Rivas:

Las canciones que han sido escuchadas tanto en el elegante salón aristocrático como en el barrio más arrabalero son cantadas por este mismo personaje que no produce una segmentación del público, sino que encarna -precisamente- el tipo de producto de esta era masiva marcada por la indistinción y la fluidez (2005: 125).

La cultura de masas es la primera que logra producir este fenómeno de convivencia, de “indistinción y fluidez”, y entonces puede “posibilitar la comunicación entre los diferentes estratos de la sociedad” (Martín Barbero, 1998: 45). De modo que si queremos ver al propio Gardel como representante de este fenómeno, no resulta muy complicado entender que pueda consistir, al mismo tiempo, en una especie de opuesto radical al proyecto socialista de Pío, empeñado en la lucha de clases y todo lo demás. Gardel, en este caso, representa una forma de igualitarismo, de convivencia de clases. Continúa Martín Barbero:

la nueva sensibilidad de las masas es la del acercamiento, ese que para Adorno era signo nefasto de su necesidad de engullimiento y rencor resulta para Benjamín un signo, sí, pero no de una conciencia acrítica, sino de una larga transformación social, la de la conquista del sentido para lo igual en el mundo (1998: 64).

Muchos años después, en 1979, tampoco resultaba fácil nada de esto, pero en un sentido contrario. Los años setenta están repletos de desilusiones colectivas. Martínez, por ejemplo, dice que: “Cabrujas estrena *El día que me quieras* hacia el final de una década cuyo paisaje moral estuvo -y no sólo entre nosotros: también en Europa- dominado por una desilusión política que no osaba decir su nombre”. (1990: 8). *Checoslovaquia, el socialismo como problema*, de Teodoro Petkoff, había causado un cisma en el Partido Comunista Venezolano, una década antes de *El día que me quieras*, dando origen al partido Movimiento al Socialismo (MAS). Esto creo que representa los dos bordes de un lento cambio. El primer borde estaría marcado por lo que sería el comienzo de la modernidad en Venezuela, a comienzos del siglo XX. El segundo estaría definido por la década de los setenta, el momento del desencanto. De acuerdo con Rivas, la modernización cultural en la Venezuela de comienzos del siglo veinte “dará lugar a un espacio de negociación en el que la vocación impugnadora, ortopédica y penalizadora del discurso letrado tradicional cederá el paso a una voluntad de imaginar desde la negociación” (2002: 133). Pero este proceso sólo llega a su realización plena, y muerte, en la década de los setenta, cuando Cabrujas escribe *El día que me quieras*. Los setenta, según Martínez:

...fueron los años que agotaron todos los segundos alientos, todos los propósitos de enmienda del movimiento comunista internacional, todos sus esguinces tácticos y estratégicos, todos sus sicoanálisis en los que el diván era sustituido por el paredón de fusilamientos, todos sus gestos, todos sus designios y todas sus liturgias (1990:10).

Es precisamente en los setenta cuando escritores como Salvador Garmendia y el mismo Cabrujas se dedican a escribir telenovelas, ese género masivo del encuentro, de la esperanza, según Martín Barbero (1998), con el rechazo más o menos generalizado de los demás escritores. Otros, los más positivos, aceptaban el salto a la telenovela de Cabrujas bajo la suposición de había logrado mejorar el género. Torres, por ejemplo, expresa que: “Los críticos coinciden en reconocerlo como el renovador del género y como un escritor que le confirió dignidad al mismo” (2005: B/9). Si bien Cabrujas fue considerado por muchos como un escritor que supo escribir telenovelas “de calidad”, otros pensaban que su teatro se acercaba demasiado al sainete, es decir, a una versión complaciente del género. Esto se puede notar en algunos comentarios de críticos, que se sienten en el compromiso de declarar lo contrario, para defender al

dramaturgo. Azparren Jiménez, en una entrevista con Nelson Rivera, por ejemplo, refiere lo siguiente:

En más de una ocasión se ha querido vincular el teatro de Cabrujas con una cierta tradición del sainete, lo que me parece algo totalmente incorrecto por varias razones. El sainete es un género en el que es fundamental la evasión graciosa para construir una falsa imagen de un tipo de relaciones sociales. Es un teatro de evasión. Mientras que José Ignacio está muy comprometido con ese dolor, con esa decepción (2005: C/2).

Y Rodríguez plantea que: “Sin llegar al sainete o a la comedia de costumbres, en *El día que me quieras*, en esa Caracas del 35, hay una recreación del mundo provinciano que caracterizaba la pequeña capital de entonces” (1991: 8).

A su vez, desde 1979 hasta el 2005 ha corrido mucha agua bajo el puente. Si bien en algún momento podíamos considerar, como expresan Martín Barbero y Rivas, respectivamente, que la cultura de masas construyó un espacio de encuentro de clases sociales, ya no resulta tan sencillo seguir suponiendo lo mismo. La misma cultura de masas ha logrado volver a separar las clases sociales, al recurrir, cada vez con mayor insistencia, al *target* o segmento de mercado. Esto es particularmente notable en Venezuela. Hace unos 20 años existía una sola emisora FM. Una marca de cerveza, con un único producto, que casi monopolizaba todo el mercado. Lo mismo ocurría con la Pepsicola. Las salas de cine tenían precios regulados, eran todas iguales. Hoy en día tenemos varias emisoras FM, además de las AM. Las primeras suelen corresponderse con los gustos de la clase media, y las segundas con los de la clase baja. Lo mismo pasa con la cerveza. Hay varias marcas, y cada una tiene varios productos, para jóvenes o para viejos, para hombres o para mujeres, en principio. Asimismo, hay salas de cine VIP y normales. Así como el antiguo Ateneo y el nuevo, El Trasnócho, en el este de la ciudad, pensado para una clase social más alta. Lo mismo ocurre con la telenovela hoy en día. La posibilidad democratizadora de la cultura de masas se ha transformado, en alguna medida, en su contraparte. Gardel, por ejemplo, que puede ser visto como un fenómeno que engloba la cultura popular, de masas y hasta la alta cultura en un solo repertorio y auditorio, ya no sería el mejor ejemplo de la cultura de masas targetizada de nuestros días. Su encanto sería entendido, más bien,

como equivalente al de Stalin. Envejecido, caído en el basurero de la historia. Esta digresión me lleva a pensar que Benjamin, quizá, ya no nos sirve para nada.

Con esto no quiero decir que la cultura de masas no siga convocando el encuentro de clases sociales en alguna que otra telenovela en particular. Lo que quiero decir es que esta perspectiva puede resultar insuficiente. O por lo menos podemos considerar que las posibilidades políticas de ésta no llegan tan lejos.

SOCIALISMO DEL SIGLO XXI

En diciembre de 2004 el presidente de Venezuela Hugo Chávez enfrentó exitosamente un referendo revocatorio. Poco tiempo después declaró el carácter socialista de su gobierno. Desde entonces, los partidos y sindicatos de oposición han seguido perdiendo poder de convocatoria. Las organizaciones que los han venido a suplantar, ONGs, sociedad civil, gremios, etc., tampoco han logrado sobreponerse a esa derrota. En este contexto se repone *El día que me quieras* en el Ateneo de Caracas. Habría que señalar que esta institución privada que funciona, en gran medida, con fondos del Estado, apoyó al presidente Chávez unos años antes. De hecho, el primer discurso del recién electo presidente, en 1998, fue pronunciado en las instalaciones del Ateneo. Carmen Ramia, la directora del Ateneo, fue la primera ministra de comunicaciones de su gobierno, en 1998. Duraría apenas unos meses. Ramia, para aquel entonces, estaba estrechamente vinculada con Miguel Henrique Otero, director de *El Nacional*. Este periódico también había apoyado al presidente en 1998 y también le había quitado el apoyo en algún momento. Desde entonces, tanto el Ateneo como *El Nacional* ocuparon un lugar importante en la oposición al presidente Chávez. En parte por esto, la reposición de *El día que me quieras* en la sede del Ateneo no puede verse como una casualidad, sino precisamente como un uso político de la cultura, ante las limitaciones de las formas tradicionales de la política.

Pero el sentido político que supongo no sólo tiene que ver con este contexto, con El Ateneo en sí; también tiene que ver con la recepción de la propia crítica. Coll, por ejemplo, hace la lectura actualizada del personaje: “¡Ay, Pío Miranda! Si hubieses nacido en otra época; si hubieses tenido un caudillo bocón y un barril de petróleo

a 60 dólares, qué habría sido de ti” (2005: A/8). Y más adelante, Coll concluye con otra pregunta: “¿Habrías hecho algo para que la ilusión que sembraras en tu ingenuo cuñado, Narciso Ancízar, no claudicara ante la codicia, ante el cinismo de la revolución triunfante, habría temblado tu mustia integridad?” El caudillo bocón, por supuesto, es el presidente Chávez. En la segunda cita hace referencia a la supuesta corrupción del gobierno chavista. De esta manera, una obra de teatro de 1979, que trata sobre un encuentro de 1935, entonces, es capaz de reconfigurarse en un argumento contra un gobierno específico, actual. En la función que presencié, la gente se reía con particular sorna cada vez que Pfo hablaba del socialismo, de una manera que resultaba similar a la del presidente Chávez. No quiero decir, por supuesto, que el presidente sea un farsante, un mentiroso que habla de socialismo para ganarse un almuerzo, para darle algún sentido a un viejo noviazgo sin sexo. Su gobierno, pienso, tiene otros problemas, severas contradicciones que no vienen al caso en este momento. Creo que la pregunta es por qué una obra que nos habla del estalinismo, un problema supuestamente superado, puede haber sido leída, por Coll y por gran parte del público, como tremendamente actual. Presumo que la respuesta es que ese problema, en realidad, no estaba superado, por lo menos en Venezuela.

Martínez, (1990: 4) refiere que: “Ya no es dable a los críticos discernir tesis en ella (en *El día...*); su asunto es, de ahora en adelante y con más nitidez que nunca, las indóciles, ecuménicas, carnales angustias humanas ventiladas por Cabrujas con airosa y airada impudicia”. Y Chocrón, un poco antes, decía algo parecido: “nuestro dramaturgo se ha propuesto sentir la historia no de las naciones ni de las creencias colectivas, y menos de los movimientos y las tendencias, sino de individuos afectados o transformados por las evoluciones a su alrededor” (1986: 10). Es decir, ambos proponen una lectura no-política de *El día que me quieras*, ya que presuponen que el asunto político estaba superado. Seguramente esto fue así hace quince años, cuando se hizo otra reposición de la obra. Quizá, en ese entonces, la lectura haya sido menos política y más “humana”. El tema, a comienzos de los noventa, era el de la gerencia de la política, tempranamente oscurecido por los disturbios conocidos como El Caracazo, que, por lo menos en su momento, no fue considerado como un movimiento político propiamente dicho. En 2005 no creo que el público haya estado atento solamente a las angustias humanas ni a los individuos, sino también a las extrañas coincidencias entre un

antihéroe de teatro y un presidente exitoso, al lado del encuentro que supone la cultura de masas representada en Gardel.

Sin embargo, la efectividad de este uso de la cultura como recurso, para recordar el concepto de Yúdice (2002), no creo que tenga el vigor que se supone. Me temo que todo esto no sirva sino como una forma de sublimar una derrota. O para producir un curioso reverso de la pacificación de finales de los sesenta en Venezuela, que supuso un territorio de tolerancia para los radicales opositores de la socialdemocracia, precisamente en el sector cultural y universitario. La derrota, en este caso, no sería la de Gardel ni la de Pío, ni la de la cultura de masas ni la del socialismo, sino la de la propia democracia. De hecho, en la misma obra de teatro, lo que podíamos llamar “la esperanza de un cambio”, se diluye al final, no sólo por el descubrimiento de la farsa de Pío, sino también por la partida de Gardel, que deja todo igual. Lerner, por ejemplo, dice que “cuando se despide Gardel, cesa en los venezolanos el sueño de la historia” (2005: C/2). Trastoy, por su lado, y desde otra perspectiva, también supone una desesperanza en *El día que me quieras*:

Conjeturados o aseverados, los relatos confunden realidad con ficción, desjerarquizan lo divino y lo profano, igualan mito e historia, hibridizan lo culto y lo popular. Paradójicamente, con esta disolución de las categorías los valores no se trastocan, la inmovilidad se confirma, la ilusión del cambio se desvanece (2005: 28).

De la misma manera, entre el público lo que se puede estar produciendo es, precisamente, la muerte de la esperanza, o ilusión del cambio, o del sueño de la historia. La muerte de la esperanza es, en realidad, lo que con más fuerza estaría propuesto en *El día que me quieras*. Pero no solamente, insisto, la esperanza en el sueño socialista, en la lucha de clases, sino también la esperanza en la cultura de masas, en el encuentro de clases. ¿Cómo se puede leer esto en un país que recupera ambas esperanzas, por lo menos en el discurso oficial, por un lado, y en el de la oposición, por el otro? ¿Estará acaso el público presenciando su propio fracaso representado?

LA NACIÓN DESPUÉS DE LA NACIÓN

La crítica de Cabrujas al sueño socialista no es totalmente burlona, es también adolorida. No celebra el fracaso, la mentira, la falsedad,

Más bien lamenta todo esto, como también lamenta que Gardel represente la frivolidad. Lamenta con risa el fracaso de dos proyectos que él mismo comparte, y que en su derrota se igualan. Por eso, precisamente, Azparren dice que Carujas no hace sainetes.

No pareciera haber una representación nacionalista anticolonialista en *El día que me quieras*. Más bien se podría decir lo contrario: Ahmad, por ejemplo, señala que “el nacionalismo anticolonial en sí mismo puede ser no sólo liberador sino también opresor (de hecho lo ha sido históricamente)” (1996: 97). Ni lo uno ni lo otro pareciera estar articulado en la obra. Tanto Gardel como Pío (y la familia Ancizar en general) manejan referencias, sueños, expectativas, deseos que van de Moscú a Nueva York, de reinas y plazas rojas, de Mahatma Ghandi a Tutankamón. Si hubiera que decir que existe alguna “venezolanidad” en algún sentido positiva en esta obra de teatro, tendríamos que señalar que ésta estaría anclada en un pasado glorioso más o menos mítico, en la Guerra de Independencia del general Ancizar. Del petróleo, por ejemplo, ni se habla. Ni de la generación del 28. El dictador Juan Vicente Gómez es apenas una mención en alguno de las airadas intervenciones de Pío. No digo esto como una carencia de *El día que me quieras*, sino precisamente como uno de sus rasgos más bien extraordinarios, que por cierto pone la obra en relación con el resto de los trabajos de Cabrujas. La identidad venezolana queda lejos. Una identidad cosmopolita y a la vez provinciana. Como puede haber sido la de los años treinta y la de los setenta. Y la de hoy en día también, de alguna forma distinta. O más bien como la hemos querido reconstruir, como la estamos reconstruyendo ahora mismo en el discurso oficial, también anclado en el pasado. Quizá haya, más bien, una exploración de algún extraño deseo nacional de ser colonia, del Kremlin o de la cultura de masas, entre otras cosas.

Comencé este trabajo con la suposición de que *El día que me quieras*, en su montaje de 2005, puede ser entendida, entre tantas maneras, como un argumento contra el marxismo y los intelectuales suscritos a él. Pensaba que esto se lograba con la representación de Pío, que resulta un farsante, un mentiroso, en contraposición con el personaje de Gardel, el más puro encanto de la cultura de masas. Quise ver en este segundo personaje la representación de la posibilidad democratizadora de la cultura de masas, que puede reunir y mezclar en su repertorio y en su auditorio a todas las otras formas culturales, haciendo posible el encuentro de clases sociales de la que habla Martín Barbero. Sin embargo, como he tratado de hacer ver, la figura de Gardel tampoco es propuesta por Cabrujas como

una posibilidad democratizadora. Cabrujas parece sugerirnos, más bien, que la cultura de masas representada en Gardel, es también un sueño, una falsedad. Digo esto porque Gardel suena en la obra tan hueco como Pío, y al final Gardel simplemente desaparece, cantando, sin dejar sus señas postales, sin que el drama caraqueño de Pío y María Luisa haya tocado nada de sí. El momento de la posible rebelión pasa, y todo vuelve a la normalidad, como en *Fuenteovejuna*. Tanto la revolución como su opuesto, la cultura de masas, quedan descalificados en tanto fantasías lejanas, inalcanzables, como la propia identidad venezolana, tal y como se representa en esta ocasión. De resto permanecen los personajes desolados, abandonados, sin esperanzas, aferrados a los recuerdos. Como dice Barrera Tyszka: “Gardel es la fatuidad, la tontería de la farándula distraendo a la historia. Gardel es la irrealidad, incluso cuando acontece en la sala de las Ancízar. Gardel es fantasía, Gardel es alienación que rima con bandoneón. Gardel es el opio de los pueblos” (C/1). Que la fatuidad, en su propia pérdida, triunfe sobre la lucha de clases, es otra tragedia. Es la tragedia de dos fracasos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmad, A. (1996). Literatura del tercer mundo e ideología nacionalista. En González Stephan, B. (Comp.). *Cultura y tercer mundo 1. Cambios en el saber académico*. (pp. 53-89). Caracas: Nueva Sociedad.
- Azparren Jiménez, L. (2005). En Rivera, N. El dramaturgo (Entrevista con Leonardo Azparren). *El Nacional* (marzo, 12). p. C/2.
- Barrera Tyszka, A. (2005). La sinceridad como tragedia. *El Nacional*, (marzo 12) p. C/1.
- Cabrujas, J. I. (1990). *El día que me quieras*. Caracas: Monte Ávila.
- Chocrón, I. (1986). Prólogo. En J. I. Cabrujas. *El día que me quieras* (pp. 3-15) Caracas: Monte Ávila.
- Coll, A. (2005, junio 26). A propósito de Pío Miranda. *El Nacional*, p. A/8.
- Lerner, E. (2005). Folleto de presentación de *El día que me quieras* (1979). *El Nacional*, (marzo 12) p. C/1.
- Martín Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Martínez, I. (1990). Prólogo. En J. I. Cabrujas. *El día que me quieras* (pp. 16-24). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

- Petkoff, T. (1969). *Checoslovaquia, el socialismo como problema*. Caracas: Monte Ávila.
- Rivas, R. (2002). *Bulla y buchiplumeo: masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Caracas: La nave va.
- Rodríguez, O. (1991). Prólogo. En J. I. Cabrujas, *El día que me quieras* (pp. 25-33). Caracas: Pomaire/ Fuentes.
- Torres, I. (2005). La diaria evocación de José Ignacio. *El Nacional*, p. B!9. Trastoy, B. (2005). [www.iacd.oas.org/interamer/ Interamerhtml/azarhtml/az_trast.ht](http://www.iacd.oas.org/interamer/Interamerhtml/azarhtml/az_trast.ht). Consulta del 23 de febrero de 2005.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona, España: Gedisa.

