

¿Un Gardel venezolano? El día que me quieras de José Ignacio Cabrujas

Catalina Julia Artesi *

Resumen / ¿Un Gardel venezolano? El día que me quieras de José Ignacio Cabrujas

En este artículo se aborda la idea del mito y la forma en la que un Carlos Gardel se transforma en un mito que trasciende las fronteras de la Argentina para ser un ser mítico latinoamericano. A lo largo del trabajo la autora aborda en primer lugar el mito gardeliniano enmarcándolo dentro de una realidad mayor, la de los mitos populares de América Latina en el contexto de una supuesta pérdida de la identidad, sus alcances y cómo su figura fue tomada por dramaturgos de distintas épocas y de distintos países, entre ellos Chile, Venezuela y Uruguay. Luego se detiene en el estudio de José Ignacio Cabrujas y la obra *El día que me quieras* para intentar, por último, reflexionar acerca de esta obra y su vigencia, cuando en los comienzos del tercer milenio las utopías en Latinoamérica pugnan por resurgir, a pesar de la globalización.

Palabras clave

Dramaturgia - identidad - Latinoamérica - mito.

Summary / A Gardel from Venezuela? El día que me quieras by José Ignacio Cabrujas

In this article the author approaches the idea of the myth and the way Carlos Gardel is transformed into a myth that crosses the borders of Argentina to become a Latin American mythical being. Throughout the work the author approaches in the first place the gardelian myth, framing it in a greater reality, the one of popular myths of Latin America in the context of a supposed loss of identity, its reaches and how its image was taken by dramatists of different times and different countries, like Chile, Venezuela and Uruguay. Then she focuses on José Ignacio Cabrujas study and his song *El día que me quieras* to try, finally, to reflect about this work and its validity, when in the beginnings of the third millennium Latin America utopias struggle to resurge, in spite of the globalisation.

Key words

Dramatic art - identity - Latin America - myth.

Resumo / Um Gardel venezuelano. O dia que me queiras, de José Ignacio Cabrujas

Neste artigo aborda-se a idéia do mito e a maneira em que um Carlos Gardel transforma-se num mito que transcende as fronteiras da Argentina para ser um ser mítico latinoamericano. No trabalho a autora aborda no primeiro lugar o mito gardeliniano envolvendo-o dentro duma realidade maior, a dos mitos populares de América Latina no contexto duma suposta perda da identidade, seus alcances e como sua figura foi tomada por dramaturgos de diferentes épocas e de diferentes países, entre eles Chile, Venezuela e Uruguay. Depois se detém no estudo de José Ignacio Cabrujas e a obra *El día que me quieras* para tentar, por último, reflexionar a respeito desta obra e sua vigência, quando nos começos do terceiro milênio as utopias em latinoamérica batalham por resurgir, apesar da globalização.

Palavras chave

Dramaturgia - identidade - latinoamérica - mito.

* Profesora en Letras (UBA). Licenciada en Letras (UBA). Profesora regular de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Es docente en otras Instituciones (Universidad de Buenos Aires y profesorado dependientes de la Dirección de Educación Superior del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires). Investigadora en Artes del Espectáculo. Es crítica teatral. Obtuvo premios a la Investigación científica por la UBA.

No voy a polemizar en este trabajo sobre el origen de Carlos Gardel, que ha llevado a tantos relatos contradictorios y diversos acerca de su figura y de su trayectoria, porque a esta altura se ha convertido en un mito que trasciende las fronteras de Latinoamérica.

Tal lo que observo en las expresiones teatrales del siglo XX donde diferentes autores y teatristas se han apropiado de su figura brindando nuevas interpretaciones según la estética y el momento histórico de cada artista. Para algunos, las alegorías impías se dan porque vivimos en una época secularizada y los mitos religiosos ya no mantienen su poder (Scheines, 1987a: p. 26).⁽¹⁾ Efectivamente, su imagen crece en obras teatrales muy dispares. Cito algunas a modo de ejemplo: *Matatangos. Disparen sobre el zorzal* (1978) del autor chileno Marco Antonio de la Parra; del dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas: *El día que me quieras* (1979), y, del uruguayo Víctor Manuel Leites: *El chalé de Gardel* (1985).

Selecciono para esta exposición la pieza de José Ignacio Cabrujas pues, con su apropiación de esta figura mítica, revela una Venezuela sacudida por la dictadura del general Juan Vicente Gómez. Sin embargo, los años han pasado y la pieza mantiene su vigencia, ya que en su cosmovisión no sólo habla de las crisis ideológicas de finales de los 70.

De modo que organizo mi estudio así: primero, abordo el mito gardeliniano y sus alcances; luego, me detengo en el estudio de este singular dramaturgo venezolano, y, en especial, el análisis de su pieza. Finalmente, intento una reflexión acerca de esta obra y su vigencia, cuando en los comienzos del tercer milenio las utopías en Latinoamérica pugnan por resurgir, a pesar de la globalización.

Imágenes para un mito

Abordo el origen del término mito para que nos ubiquemos. Para los griegos era un relato de origen, fundante, que impregnaba la vida cotidiana, en el cual sobresalía la figura ejemplar de un héroe o de una heroína. En la época actual, aquellos relatos suenan lejanos y perdidos, aparentemente distantes en esta era donde todo se volatiliza y se transforma gracias a una tecnología hipersofisticada. Pareciera que al hombre de hoy no le preocupan las figuras arquetípicas. Sin embargo, y como lo expresé en el comienzo, los mitos populares son cada vez más importantes en la actualidad latinoamericana. Como la globalización ha producido fragmentación y ha profundizado las crisis de las identidades regionales y nacionales, las figuras del deporte, de la música y de otras manifestaciones culturales cobran dimensiones muy especiales para el ser humano común, quien se identifica y reconoce un "nosotros" en los valores que encarnan sus ídolos. "Parecería, entonces, que el que ejerce más resistencia es el que atañe a las culturas populares, quizás por su tradicional adscripción al territorio y a las identidades locales" (Flores Ballesteros, 2003: p.141).⁽²⁾

Esta es la base para comprender por qué la imagen de Carlos Gardel, y otras personalidades de gran popularidad, se han convertido en arquetipos fundamentales de la sociedad. Si bien su porte parece representar al hombre del Río de la Plata sin distinciones de clases o de sectores culturales, atraviesa espacios y tiempos para convertirse en una figura atemporal, que aglutina y vincula hombres y mujeres de regiones diferentes. ¿Cómo siente el hombre caribeño a una figura tanguera como la de Gardel? ¿Por qué en ámbitos trasandinos, cuya identidad cultural no es la porteñidad rioplatense, lo reconocen como propio? Estas y muchas preguntas más podríamos hacernos a esta altura y sin duda surgirían posiciones y respuestas contra-

dictorias, generando una gran polémica sobre la rica diversidad cultural que posee la América del Sud.

La imagen fílmica sin duda derivó en un estereotipo: el joven apuesto, gran cantante, sonriente y mágico aparece una y mil veces en aquellas películas que filmara en Estados Unidos, por las cuales se afianzó su figura dentro y fuera del continente Americano. Sin embargo, muchos aspectos de su vida no se conocían: "Carlos Gardel, con su conciencia clara de lo que hacía y lo que significaba, favoreció este estado de atemporalidad con su tradicional reserva" (Scheines, 1987b: p.29).⁽³⁾ Sus impactantes imágenes cinematográficas dejaron para la posteridad una figura cristalizada que aún hoy en día suele aparecer así cuando todos los 24 de junio se lo homenajea en cada aniversario por su muerte en Medellín.

En esto también influyó la situación especial en la que se produjo su desaparición, porque en forma totalmente inesperada, en el momento en que se hallaba de gira, para retornar a Argentina, ¿el destino? ¿la vida?, "Lo sustrae del tiempo que transcurre y que desgasta" (Scheines, 29).⁽⁴⁾ En la repetición de las secuencias fílmicas, sus admiradores lo ven eternamente igual, a aquel que llegó al éxito habiendo sido un hombre de origen humilde. Así aparece en *Cuesta abajo* (Gasnier, 1934), *El día que me quieras* (John Reinhardt, 1935) y otras más.

En *Cuesta abajo* aparecía junto a la típica mujer fatal encarnada por la actriz Mona Maris y en dicho film sobresalía la escena de comedia musical sofisticada concretada con *Rubias de New York*. Y si bien su trabajo actoral no era muy bueno, su imagen de cantor arrollador era preponderante.

Destaco el contexto histórico en el cual surgió, porque ayuda a comprender los alcances de este mito popular. Tanto en la Argentina como en el resto del mundo se vivía una honda crisis económica por el crack de Wall Street acaecido en 1929. Pero además, pervivían las consecuencias de la Primera Guerra Mundial. En la Argentina, en Venezuela y en otros países de Latinoamérica las dictaduras militares dominaban; de cuyos gobiernos la corrupción y la represión eran herramientas comunes para someter al pueblo. Entonces, para el hombre común- a pesar de las miserias cotidianas- la figura de Carlos Gardel se convertía en la imagen total y le permitía mantener otras aspiraciones.

Pero como todo mito, sus caras son múltiples, por eso ha recibido diversos apodos: "El Mago", "El que cada día canta mejor", "El mudo", y muchos más. Desde el imaginario social aparecen con cada nombramiento otros zorzales, tantos que no se los pueden abarcar a todos. Por eso es que su imagen escénica se expande hacia las salas, encarnándose en las producciones de nuestros dramaturgos.

José Ignacio Cabrujas (1937-1995)

Como ha ocurrido en otras latitudes de nuestro continente, la década del 60 ha sido el momento clave para la escena sudamericana, pues los teatros universitarios se habían convertido en semilleros donde los artistas podían experimentar, indagando los nuevos lenguajes posibles para generar un teatro con voz propia; aunque era inevitable la influencia de Bertold Brecht y de las vanguardias absurdistas europeas.

En este contexto cultural surgieron grandes dramaturgos y hombres de teatro en Venezuela: Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas y César Rengifo, quienes fundaron el Nuevo Teatro venezolano. Mientras tanto, en la Argentina sobresalían Osvaldo Dragún, Roberto Cossa y Carlos Somigliana como los exponentes del realismo crítico. En otras latitudes de la región ocurría algo similar, pues la idea no era caer en el hermetismo

metafísico de los absurdistas sino que era necesario situar al público en una su propia realidad, aunque lo cotidiano ya no debía ser un espejo de la realidad. Tal lo visto en *Profundo, Acto Cultural* y en *El día que me quieras*, todas de Cabrujas.

Pero lo interesante es que José Ignacio era un hombre multifacético- actor, director, dramaturgo, ensayista y periodista- pero no le alcanzó y se dedicó con gran destreza a la realización de guiones, a tal punto que llevó a su máximo esplendor el cine y las telenovelas de su país. Quizás esta multiplicidad no le permitió profundizar en su labor teatral y por este motivo sus obras posteriores no fueron tan importantes. Sin embargo, sus cualidades de hombre de teatro observador de las problemáticas venezolanas lo ayudaron a concretar una visión satírica de los tipos y situaciones de la vida cotidiana en los centros urbanos, "arrastrando la pesada carga del analfabetismo histórico que siempre ha padecido la población venezolana" (Azparren Giménez, 1988a: p.26) ⁽⁵⁾ como en *Acto Cultural*. En *El americano ilustrado* (1987) cuestiona al poder presidencial venezolano, representado en el General Guzmán Blanco.

En sus obras, no deja de mostrar el choque y las contradicciones de sus personajes, quienes sufren el fracaso en sus relaciones afectivas y a su vez esto choca con sus visiones políticas. Este venezolano medio que nos pinta sufría de tal impotencia que a veces parecía evadirse de su realidad. Tales aspectos contradictorios me recuerdan a los planteos de Antón Chejov en sus piezas dramáticas, donde sus protagonistas no podían enfrentar la realidad cruda que les tocaba vivir en la etapa final del zarismo. Solo que Cabrujas señala las paradojas, lo mágico e inesperado. Coincido con Leonardo Azparren Giménez (Azparren Giménez, 1988b:p.24) ⁽⁶⁾ cuando indica que sus obras no se encuadran en el realismo crítico maniqueísta. Su última pieza data de 1995: *Sonny/ Diferencias sobre Otelo, Moro de Venecia*, acerca de un boxeador venezolano, cuya relación intertextual con la pieza de William Shakespeare resulta obvia; no obstante, algunos la consideran su testamento existencial sobre los celos.

Como lo hiciera Berthold Brecht en sus obras, toma distancia abordando la historia de acontecimientos pasados para reflexionar sobre el presente. Aunque se abre del teatro histórico documentalista mediante el humor, la ironía y la exageración, recursos que desarticulan los esquematismos del realismo canónico.

Mitos de la modernidad: melodías y cine

Es indudable que en el siglo pasado se gestaron dos géneros de la música popular de alcance universal: el tango y el jazz. Ambos surgieron desde contextos marginales, el primero en la América del Sur y el segundo, en la del Norte. De manera que se dispersaron por todo el mundo, generando nuevas mitologías dentro del campo popular. Ya en pleno siglo XXI, se han fortalecido renovándose mediante múltiples fusiones.

La pieza *El día que me quieras* tuvo gran notoriedad en su primer estreno en el Teatro Alberto de Paz y Mateos, del Nuevo Grupo, el 26 de enero de 1979 dirigida e interpretada por el autor en el rol de Pío Miranda. Renueva el éxito en cada reestreno, ya sea en su país de origen como en otros teatros de habla hispana. José Ignacio Cabrujas titula la pieza tomando el nombre homónimo de uno de los tangos más populares donde Carlos Gardel interpretó y compuso la música, con letra de Alfredo Le Pera, pieza musical que cobró mayor popularidad cuando se la utilizó para la película. Como en la Argentina lo hiciera Roberto Cossa con *Gris de ausencia* (1981) quien partió del tango *Canzonetta gris de ausencia* para realizar su obra, nuestro autor venezolano también recurre a formas de la música popular, el tango y el jazz,

en el proceso de construcción de su pieza. Tanto que la divide formalmente en dos tiempos y en cada uno coloca el título de un tema musical de la película que dirigiera John Reinhardt. El primero lleva el nombre de *Rubias de New York*, y, el segundo, *Tut-Ankh-Amón*. El hecho de utilizar la denominación musical para organizar el mundo dramático- unido a los nombres de las piezas musicales- nos brinda una matriz mítico-musical que aporta semánticamente connotaciones simbólicas; en principio, a cada secuencia, y, en un sentido global, a toda la pieza. De modo que el autor- al igual que en otras producciones suyas- aborda los mitos y creencias de los venezolanos. Por un lado, las quimeras políticas provenientes de una Rusia soviética en franca decadencia y, por el otro lado, el cruce con un mito cuya dimensión simbólica es muy rica, por las múltiples connotaciones que posee la figura de Carlos Gardel.

Pero no sólo parte de la película que mencioné antes, también selecciona las canciones que aparecen dentro de la obra. Noto que las ha elegido por haber sido muy famosas estas producciones de Carlos Gardel rodadas fuera de la Argentina. De los tangos compuestos con Le Pera, toma *Amores de estudiantes* que fuera cantada en el film rodado en la Paramount; *Cuesta abajo* dirigida por Garnier; *Sus ojos se cerraron* que la interpretó en *El día que me quieras* y *Rubias de New York*, en *El tango en Broadway* (1934). El único tema que no es del dúo Gardel-Le Pera: el *shimmy Tut-Ankh-Amón* (1924), cuya letra es de Cancio Millán y la música de José Bohr, ambos autores uruguayos.

Volviendo a la cuestión estructural, observo que en ambos movimientos los títulos de las canciones refieren a figuras de diversa índole. En el caso de *Rubias de New York*, las mujeres descritas en la canción representan mitos populares provenientes de los medios masivos, arquetipos femeninos hollywoodenses de la época. En *Tut-Ank-Amón*, se apropia de un mito histórico exótico como lo fuera la figura del gran faraón egipcio, que siguió generando otras tramas míticas cuando se descubrió la tumba. Considero que ambas letras constituyen claves de lectura para cada secuencia dramática pues tematizan y anticipan el desarrollo del conflicto.

Si tomamos la primera, las mujeres que se describen constituyen estereotipos que la industria del cine de entonces construía y exportaba a todo el mundo. En el film, se acentúa esta visión en especial en la escena donde Gardel cantaba dicho tema. Tales imágenes constituían los modelos que las jóvenes humildes soñaban ser en aquel entonces, especialmente si eran las preferidas por el gran cantor. Según el ensayista y poeta argentino Horacio Salas la condición era que Gardel no debía casarse pues " el ideal no se comparte con alguien corporizado, sino con la totalidad(...) Por eso se acepta(...) que sea amado por muchas mujeres" (Salas, 1986a:p.155) ⁽⁷⁾ como ocurría en la película *El tango en Broadway* con Betty, July, Mary y Peggy. Salas expresa más adelante: "Todo hace suponer que el supermacho Gardel, como una suerte de propietario de un harén de mujeres tontas, mudas y siempre sonrientes, reparte sus favores entre el rubio cuarteto de manera indiscriminada, incansable y equitativa" (Salas, 1986b:p.156). ⁽⁸⁾

Así, en el tiempo primero de la obra teatral, cuando las mujeres están por irse al teatro para verlo actuar, José I. Cabrujas explicita por primera vez la analogía entre las Anzizar y las cuatro figuras de Hollywood donde las mujeres rodeaban al ídolo, en este caso representado por la figura de Plácido:

Elvira: María Luisa va a ir y esta noche será una gran noche. Pasarán cincuenta años y será una gran noche. Yo estaré muerta, y seguirá siendo una gran noche...

Matilde: *¿Como Rubias de New York...?*

Elvira: *Como Mary, Peggy, Betty y Julie...*

Matilde: *...Rubias de New York... Cabecitas adoradas que vierten amor...*

Elvira: *Dan envidia a las estrellas...*

Matilde: *Yo no sé vivir sin ellas...*

(Entra Plácido)

Plácido: *(Canta) Mary, Peggy, Betty y Julie, Rubias de New York... Cabecitas adoradas que vierten amor.*

Matilde: *¡Dan envidia a las estrellas!*

Elvira: *¡Yo no sé vivir sin ellas...!*

Plácido: *Mary, Peggy, Betty y Julie de labios en flor.*

Matilde: *¡Pon el disco, Plácido! ¡Esta noche, en la sexta fila del Principal, van a estar sentadas las tres rubias de New York!*

Plácido: *(Mientras dispone el disco) Es como el cristal la risa loca de Julie... Es como el cantar, de un manantial.*

Elvira: *Turba mi soñar, el dulce hechizo de Peggy, su mirada azul, honda como el mar.*

Plácido: *Deliciosas criaturas perfumadas, quiero el beso de sus boquitas pintadas.⁽⁹⁾*

El júbilo interno de esta escena se corresponde con la apoteosis del afuera, donde la población expresaba su admiración mediante el estallido de cohetes en las calles de Caracas.

En el caso del *shimmy Tut-Ankh-Amón*, se alude en el inicio de la canción a los efectos que producía la imagen mítica entre las mujeres de alta condición económica de entonces e ironiza acerca de sus consecuencias en los ámbitos esnob:

Al aparecer Tut-Ank-Amon
hizo entre las damas sensación
que hasta la moda toma con soda
al pobre faraón.
(El subrayado es mío)

Incluso en el cierre del tema, la voz poética satiriza dichas modas dentro de ese mundo sofisticado, caricaturizando a tales mujeres:

Hoy las señoras es fatal
soñando con Tut-Ank-Amon
buscan la voz piramidal
con una piedra dentro del colchón.
(El subrayado es mío)

En la pieza, se alude a esta moda exótica en la escena inicial del primer movimiento donde Matilde consulta a su hermana mayor, Elvira, acerca de su vestuario para concurrir al teatro. En dicho diálogo, la duda es si se coloca o no el turbante, accesorio que formaba parte del estilo oriental que imperaba. Las mujeres toman su vestuario como parte de una caracterización cinematográfica mediante referencias a diferentes figuras del cine, incluyendo la imagen de *Tango Bar* "cuando él está en el barco y ella sube la pasarela", tal lo expresado por Matilde. Esto demuestra la importancia de los mitos de origen mediático. A tal punto que se establece una metáfora escénica muy rica mediante un entramado mítico-simbólico donde la competencia ideológico-cultural del lector-espectador latinoamericano resulta fundamental para comprender el sentido de la pieza. La polisémica escénica sugiere diversas lecturas, podría ser que el mundo representado fuera una sinécdoque de Venezuela pero también sería una forma de testimoniar la influencia de

los mitos foráneos en Latinoamérica. En cuanto a la canción, funciona como una anticipación, con esta alusión al turbante, preanuncia el motivo del segundo movimiento dramático y enlaza la primera y la segunda parte.

Considero poco casual la elección de José Ignacio Cabrujas, pues los musicales corresponden a otro período en la carrera de Carlos Gardel. Se trata del pasaje del personaje criollo-ligado al repertorio rioplatense- a la conformación de la nueva imagen internacional del zorzal. Esto se debe a que en el cine sonoro de aquella época los cantantes se convertían en las estrellas principales. La película paradigmática fue *El cantor del jazz* que protagonizara Al Jonson "la voz más popular de los Estados Unidos en los veinte" (Salas, 1986c:p.16).⁽¹⁰⁾

Me hago eco de lo que expresa Sergio Pujol⁽¹¹⁾ quien también muestra las repercusiones de estos cambios:

En una justa valorización de su significado sociocultural, Simon Collier afirma que a Carlos Gardel debemos ubicarlo en un mismo nivel con Maurice Chevallier, Al Jonson y Bing Crosby, emergentes todos ellos de una sociedad de masas que asiste a un proceso de acelerada internacionalización y comercialización que somete a sus productos a la gratificación de vastos sectores de la población mundial.

En dicha transformación, la figura de Alfredo Le Pera tuvo mucha importancia, pues fue él quien escribió muchos de los tango-canción que Gardel interpretó pero también confeccionó los guiones de sus películas (Salas, 1986d:p.165).⁽¹²⁾ Con este Gardel mediático, se da también lo que Sergio Pujol reconoce como un diálogo complicado entre dos paradigmas singulares: la tradición representada por el repertorio criollo y la modernidad, encabezada por el tango-canción, primero, y el cancionero internacional, después, que atravesaron toda Latinoamérica en la década del 20 al 30: "Con voracidad moderna, arrojado sin prejuicios a una constelación de mediaciones -disco, filme, radio, foto, artículo periodístico, etc.-, el cantante se inserta conscientemente en un complejo tejido cultural que corre entre tradición y modernidad."⁽¹³⁾

De este cruce cultural vivido por las mujeres y los hombres de las ciudades de esa época, da cuenta Cabrujas en su obra y lo plantea a partir de la apropiación que realizaron y realizan los venezolanos del mito gardeliano. De este proceso hallo imágenes de la Venezuela de entonces pero también reconozco, en este conflictivo diálogo cultural, la problemática de la identidad latinoamericana. Retomando la cuestión dramática, el segundo movimiento de la pieza, encabezado por el *shimmy* Tut-Ankh-Amon, quiebra la comedia asainetada y el realismo-costumbrista del primer momento dramático. En esta secuencia, aparece la figura fantasmal de Carlos Gardel que ejerce un influjo en el mundo dramático porque "El Mago" modifica la realidad representada mediante su figura y su voz.

En la didascalia inicial el hablante dramático básico introduce un clima fantástico con tintes expresionistas dentro del plano real: "La sala y el patio de las Ancizar a las doce de la noche. Elvira enciende la luz de la sala. Con ella, han entrado María Luisa y Matilde. Vienen del Teatro Principal, después de asistir a la apoteosis de Gardel". Estos índices temporales espaciales en el universo dramático evidencian una interiorización del conflicto pues, el espacio escénico- la sala de los Ancizar- se desrealiza. Con la primera escena, surge la referencia a la letra del *shimmy* mencionado. Estas caraqueñas se trasladan a un espacio mítico convirtiéndose en sujetos que transforman su rutina provinciana:

Matilde: ¡Ebría, como la Borgoña en París! ¡Ebría...! ¡Absoluta y definitivamente ebría! ¡Tutankamón! ¡Tutankamón! ¡Cuando cantó Tuth-ank-amón, ¡ah, Elvira?, yo me sentí una vestal de bandeja, cadena y perro lobo! Y me dieron ganas de subir al escenario con la única intención de rescatarlo de las aguas al igual que la madre de Moisés en el Penúltimo Testamento. ¡Dios del Sinaí! ¡Qué humedad de hombre!

Cabrujas recurre a lo real maravilloso donde lo mágico irrumpe en un contexto cotidiano, espacio donde la subjetividad parece gobernar la realidad representada; ya que el clima ⁽¹⁴⁾ expresionista y fantástico crea otra realidad, tal vez proyectada al modo arltiano, como una manera de superar el fracaso y la frustración de la crisis del 30. Sin embargo, el corte temporo-espacial resulta brusco, el hechizo ha desaparecido después de la medianoche. Dicha elipsis, revela las múltiples contradicciones de la realidad venezolana, casi diría de toda Latinoamérica. Los contrastes entre el afuera y el adentro, la Venezuela pública signada por la dictadura y la Venezuela íntima; la confrontación entre las utopías revolucionarias y los sueños de los seres comunes; el diálogo polémico entre el criollismo y el nacionalismo ante la Modernidad, traslucen una dialéctica desde donde surgen diversas paradojas.

Mientras los mitos del cine norteamericano señalaban en aquel momento que el hombre latinoamericano solo podía triunfar en la América del Norte, este mismo fenómeno de la modernización recurría a arquetipos sofisticados, como el caso del faraón y la moda que se imponía. Pero este modelo no regional que generaban, a su vez revelaba un decadentismo en los centros hegemónicos de la cultura.

Dichos aspectos juegan de diferentes maneras porque Cabrujas, hombre conocedor de los medios masivos de comunicación, muestra también sus contradicciones. Además, nos presenta un mundo signado por la ambigüedad y por la subjetividad del hombre latinoamericano pues el final de la pieza es abierto. El clima chejoviano de la segunda parte y la intertextualidad con el realismo mágico del boom latinoamericano, considero introducen múltiples lecturas y abre interrogantes, pues el mundo de ensoñación instala lo inverosímil y lo posible.

Si bien es cierto que hay una aguda crítica a la dictadura de Gómez, al nacionalismo provinciano y al atraso, también resulta paradójico que los venezolanos solamente “despierten de su modorra” mediante los mitos del cine. Además, con este Gardel resignificado desde lo venezolano, José Ignacio Cabrujas nos habla de exilios internos y externos, de otras distancias, de los fracasos en las grandes urbes latinoamericanas, de las utopías soñadas. Pienso en la imagen de María Luisa extendiendo la bandera roja soviética como un adorno, símbolo de todos aquellos deseos perdidos, los personales y los políticos.

El final abierto interroga al público de entonces pero también al de hoy, cuando el poder político impone un discurso unívoco y desconoce las diversidades culturales e ideológicas. Con esta nueva versión de la globalización se han profundizado las crisis identitarias de otro modo en Venezuela y en toda Latinoamérica. Ya no se trata de un continente marcado por las dictaduras sino de países atravesados por otras maneras de vivir la democracia; que construyen sus identidades, que revisan los cruces entre la tradición, lo urbano y la nueva modernidad, los regionalismos y las nacionalidades.

Notas

- 1 Scheines, Graciela (1987a) “Carlos Gardel o una moderna versión del viejo mito de América” en *Radiografía de Carlos Gardel (comp. Osvaldo Pellettieri)*, Buenos Aires: Editorial Abril, p. 26.

- 2 Flores Ballesteros, Elsa (2003) “Arte, identidad y globalización” en *Globalización e identidad cultural (Rubens Bayardo, Mónica Lacarrieu, compiladores)*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, p.141.
- 3 Scheines, Graciela (1987b) “Carlos Gardel o una moderna versión del viejo mito de América” en *Radiografía de Carlos Gardel (comp. Osvaldo Pellettieri)*, Buenos Aires: Editorial Abril, p. 29.
- 4 Scheines, Graciela (1987c) “Carlos Gardel o una moderna versión del viejo mito de América” en *Radiografía de Carlos Gardel (comp. Osvaldo Pellettieri)*, Buenos Aires: Editorial Abril, p. 29.
- 5 Azparren Gimenez, Leonardo (1988a) “El americano ilustrado de Cabrujas” en *LATR*, 21/12, Center of Latin American Studies, University of Kansas, Spring, p. 26.
- 6 Azparren Gimenez, Leonardo (1988b) “El americano ilustrado de Cabrujas” en *LATR*, 21/12, Center of Latin American Studies, University of Kansas, Spring, p. 24.
- 7 Salas, Horacio (1986a) *El tango*. Buenos Aires, Editorial Planeta. p. 155.
- 8 Salas, Horacio (1986b) *El tango*. Buenos Aires, Editorial Planeta. p. 156.
- 9 Las citas de *El día que me quieras* pertenecen a la edición de Monte Ávila, Caracas, 1989.
- 10 Salas, Horacio (1986c) *El tango*. Buenos Aires, Editorial Planeta. p. 16.
- 11 Pujol, Sergio
- 12 Salas, Horacio (1986d) *El tango*. Buenos Aires, Editorial Planeta. p. 165.
- 13 Pujol, Sergio
- 14 Remitimos a la novela histórica que escribiera el autor argentino Pedro Orgambide, *Un tango para Gardel*, que publicó Editorial Sudamericana en el 2003. En el capítulo “La noche del Bisonte”, el título alude al sobrenombre del dictador Juan Vicente Gómez; allí también se muestra el impacto que produjo el zorzal criollo en Caracas, además Orgambide especula con una supuesta ayuda económica a la resistencia venezolana.

Bibliografía

- Azparren Giménez, Leonardo. (1988). “El americano ilustrado de Cabrujas” en *LATR*, 21/12, Center of Latin American Studies, University of Kansas, Spring, pp. 23-33.
- *El teatro venezolano y otros teatros*. (1979). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Flores Ballesteros, Elsa. (2003). “Arte, identidad y globalización” en *Globalización e identidad cultural (Rubens Bayardo, Mónica Lacarrieu, compiladores)*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus, pp.131-145.
- Gregorich. (2001). “Introducción” en *Doce ventanas al tango*, Buenos Aires: Fundación EDENOR.
- Lago, Daniel. (2001). “Las letras de tango como género discursivo” en *Doce ventanas al tango*, Buenos Aires: Fundación EDENOR, pp. 131-145.
- Ordaz, Luis. (1987). “La figura de Gardel en el teatro nacional” en *Radiografía de Carlos Gardel (comp. Osvaldo Pellettieri)*, Buenos Aires, Editorial Abril, pp. 91-100.
- Quiroga, Víctor A. (2004). “Las razones del cantor, segunda parte” en Revista cultural de tango *Tanguedia*, Año 2, Número 2, Centro de Estudios Astor Piazzola de Uruguay, marzo, (2004) pp. 38-42.
- ————(2003). “Las razones del cantor, primera parte” en Revista cultural de tango *Tanguedia* Año 1, Número 1, Centro de Estudios Astor Piazzola de Uruguay, noviembre, pp. 44-46.
- Salas, Horacio. (1986). *El tango*. Buenos Aires, Editorial Planeta.
- Scheines, Graciela. (1987). “Carlos Gardel o una moderna versión del viejo mito de América” en *Radiografía de Carlos Gardel (comp. Osvaldo Pellettieri)*, Buenos Aires: Editorial Abril, pp. 25-33.