

Las voces múltiples de José Ignacio Cabrujas

Existe una discusión sobre la manera en que los medios de difusión masiva y ciertos géneros culturales mediatizan la cultura popular. ¿Qué relación tienen el teatro y la televisión con lo popular? ¿Podría explicarse? ¿Qué papel juegan en el cambio social? Cuando hablo de cambio social no me refiero necesariamente al nivel macro, sino también, y sobre todo, al nivel microsocioal.

Televisión y teatro son dos medios con una capacidad de penetración sumamente dispares, sumamente disímiles. El teatro nunca ha sido en ninguna parte del mundo ni en ninguna parte de la historia, un arte verdaderamente popular, sobre todo si entendemos por popular lo que el hombre de hoy en día entiende por esa palabra. Uno dice que el teatro español del siglo de oro era un teatro popular porque el concepto de lo popular era un concepto reducido. Quien pueda asistir todavía a local que existe en España en la Ciudad de Almagro, que es un local de teatro que se mantiene desde el siglo XVII, notará que allí caben aproximadamente unos doscientos cincuenta a trescientos espectadores y eso se consideraba un teatro popular en el siglo XVII, hoy en día eso sería considerado un teatro elitescio y un teatro para una íntima minoría de una población. Lo que pasa es que la palabra popular, a partir del siglo XX y a partir del estallido de los medios

El Cabrujas de la identidad venezolana, el Cabrujas del mensaje al adeco oprimido o a la S del MAS... incluso contamos con nuestro propio país según Cabrujas: un país novelado a través de la televisión o sus crónicas por entrega, y una sociedad ideada, defendida y despedida con una bandera roja en el corazón de las tablas de nuestro teatro para “El día que me quieras”. Aquí habla José Ignacio Cabrujas desde un 1981 que se nos hace eterno, certero como un amante que sufre lo que la vida le depara a su amada. La ausencia de Cabrujas sólo nos hace preguntar, cada mañana, qué estaría pensando de nuestro hoy. Sin embargo, volvamos la vista un instante para ver de dónde venimos.

■ Carlos Colina

de comunicación de masas ha adquirido una dimensión inmensa.

El teatro no es popular, el teatro ha sido siempre visto por determinadas capas de la población. Quizás la mayor aspiración del hombre de teatro contemporáneo sería ampliar esa minoría, hacer de esa minoría la mayor minoría posible, eso debería ser... La televisión, por el contrario es per se, dirigida por definición a millones y millones de personas, es algo que justamente como es un aparato que está en la casa de cualquiera, cualquiera... que lo haya podido adquirir... desde ese momento le bastará a esa persona con un pequeño acto voluntario de prenderlo y entonces ese aparato se mete en tu casa, está allí, un video, una imagen, que está allí, a voluntad tuya, a capricho tuyo, a deseo tuyo, no así el teatro, al teatro te tienes que disponer a ir, una decisión tuya, personal, voy esta noche al teatro, está lloviendo ahorita, está lloviendo en este momento, caramba que fastidio, no voy o si voy, tendría que tener una relativa motivación para ir al teatro esta noche, soportar la lluvia, en fin, millones de cosas. Para la televisión no, por supuesto, no tiene nada que ver con la lluvia. A la televisión le concedo una importancia absoluta en cualquier proceso de cambio social, es más, yo pienso que es el instrumento idóneo, adecuado, para desde el punto de vista cultural provocar fenómenos dentro de una sociedad. Es decir, la vieja aspiración humana de una cultura que englobe a los hombres estaría, y lo digo condicionalmente, estaría en ese aparato y en las dimensiones y en las posibilidades futuras de ese aparato que son verdaderamente innegables...

En los Estados Unidos el hombre es tecnológicamente capaz de recibir vía satélite, sin necesidad de una estación retransmisora, sin necesidad de una torre o de una pantalla como hay aquí por ejemplo en Camatagua, sin esa necesidad, cualquier ciudadano norteamericano podría, estaría en capacidad técnica de mover el dial y sintonizar cualquier parte del mundo, vía satélite, cualquier país del mundo, cualquier acontecimiento del mundo y verlo. Uno fantasea y presiente lo que eso podría significar con un cambio planetario, un cambio total, una dimensión distinta del hombre, con respecto a las sociedades, a los demás países, al propio planeta donde vive.

¿Qué opina de la noción althusseriana de aparatos ideológicos de Estado y de su aplicación a los medios radiodifusivos?

“

Casualmente las cosas que yo he hecho y que han tenido un relativo éxito o un gran éxito de sintonía, yo me refiero específicamente a la sintonía, son justamente aquellas que apuntaban a críticas de ese sistema, a procedimientos de ese sistema y que eran imágenes no usuales o definitivamente inéditas dentro de la televisión

”

Radio y televisión constituyen aparatos ideológicos de diversas categorías y de diversas orientaciones ideológicas, o son la ideología del Estado, la ideología del Gobierno, en Venezuela yo no creo mucho en la palabra Estado, una palabra, me parece que Venezuela no la puede usar con mucha propiedad. En Venezuela no hay un Estado, en Venezuela hay gobierno. La continuidad administrativa del gobierno es tan precaria en Venezuela que prácticamente liquida la noción de Estado. Entonces, evidentemente las ideologías en el mundo que controlan aparatos de poder, controlan inmediatamente la televisión y difunden la ideología reinante, dominante o predominante o intencional de ese Estado, la difunden hacia el televidente. Aquellas plantas de televisión que están controladas por el Estado o que pertenece a la empresa privada, tienen entonces la ideología de la clase privada, tienen la ideología de la burguesía, defienden esos valores, se adecúan hacia valores, hacia los valores institucionales de la sociedad, del sistema.

No obstante, ciertos autores como Enzensberger hablan de fisuras en el poder de las industrias culturales y de la ambivalencia de la intelligentsia de izquierda con relación a los mass media...

Una programación de televisión, tarde o temprano tiene que admitir disidencias dentro de esa ideología, la tiene que admitir, es una estrategia, ¿hasta dónde se puede llegar?, pues cada vez más, ¿significa eso que hayamos llegado a un todo, al objetivo deseado? No, ni remotamente, todavía lo que escribimos en televisión resulta tímido, podría aceptar ser criticable, pero son pequeñas conquistas que yo diría que el propio trabajador de la televisión ha ido adquiriendo a lo largo de años y años y años de desarrollo, de su propio trabajo allí. Existen contradicciones dentro de esos medios, existe la palabra esa, contradicción, que permite entonces, decir cosas que podrán no ser las tradicionales o las normales, a las convencionales, que usualmente se dicen dentro del sistema de la televisión venezolana. En otros países esas contradicciones son mayores, en la televisión europea existen evidentemente mayores fisuras o mayor capacidad expresiva en la televisión de otras tendencias y de otros pensamientos. En el mismo Estados Unidos existe una posibilidad mayor de disidencia dentro del sistema televisivo, aquí es un proceso que data de unos seis años hacia atrás y evidentemente se han logrado ciertas reivindicaciones pero no todas las deseables.

Trabajar en esta industria de la televisión, en los términos en que se concibe en Venezuela, con un fuerte sistema de televisión privada y con un sistema prácticamente incapaz de televisión del Estado, conlleva a que... uno no podría conjurar la posibilidad de una absorción por parte de un sistema o de un conformismo.

Casualmente las cosas que yo he hecho y que han tenido un relativo éxito o un gran éxito de sintonía, yo me refiero específicamente a la sintonía, son justamente aquellas que apuntaban a críticas de ese sistema, a procedimientos de ese sistema y que eran imágenes no usuales o definitivamente inéditas dentro de la televisión. Las cosas que han resonado escritas por mí en el campo de la telenovela, que a mí me parece una importantísima exposición de lo popular, lo que ha gustado, ha sido precisamente lo que no ha sido convencional, lo que no ha sido hecho de acuerdo al canon usual de la televisión venezolana, cosas como “La Sra. de Cárdenas” o “Natalia”, o “Gómez”, han gustado precisamente porque no se parecían en los momentos en que fueron realizadas a nada de lo realizado anteriormente, porque asumían cierta actitud disidente, no digo revolucionaria, porque no sería justa la palabra, digo disidente,

digo crítica y creo que de allí ha venido el éxito de las cosas que yo he podido realizar. El rating no es un fenómeno que impulse a la persona que trabaja en la televisión al conformismo, no, porque el rating es un reflejo de la opinión mayoritaria que es algo indispensable, hay muchas personas que critican el rating en la televisión como que si la televisión fuera concebible sin el rating, el rating es indispensable para la televisión, no en Venezuela, en cualquier parte del mundo, en los países socialistas es indispensable, porque tú como generador digamos, de una televisión, si tú eres el responsable de una televisión, bien del Estado o bien privada, tu primordial interés es saber quien te ve, cuantos te ven, y a que hora te ven. El problema es que el rating en Venezuela es el dictado de la mayoría, es decir la mayoría impone su criterio, la mayoría quiere ver algo chabacano, se le da lo chabacano, la mayoría quiere ver un culebrón, se le da el culebrón, es decir que no existe una interpretación de ese pensamiento de la mayoría opuesto a lo que un persona de buena fe piensa que debería ser sano y lo conveniente para el país. Y si es así, si le hiciera un programa educativo, supongamos, y no tuviera rating sería eliminado, cuando el problema no es eliminarlo, sino el problema es lograr a través de ese indicador de sintonía... mejorarlo, transformarlo y hacer que tenga ese rating, hacer que sea del gusto mayoritario. La televisión como es comercial en Venezuela, de ahí vienen sus graves problemas, se somete obedientemente a lo que la mayoría del país determina, obedece a eso, y no hace la menor oposición a esa mayoría del país. Y se llega a decir a veces hasta cínicamente que eso es lo democrático, yo diría aquello que dijo una vez Henry Ibsen en su gran obra de teatro "Un enemigo del pueblo". La mayoría nunca tiene la razón. La televisión venezolana es un buen ejemplo de eso.

¿Qué relación tiene el género de la telenovela con lo popular?

La telenovela es una historia popular, un género que tiene una tradición en América Latina francamente popular. ¿Qué entendemos por popular?: las clases mayoritarias de un lugar, el mayor porcentaje de la población, eso viene a ser lo popular, casi siempre el mayor porcentaje de una población corresponde a aquellos sectores de menores ingresos, por lo tanto de menor acceso a un pensamiento, a una cultura... ¡cuidado! Entendida como una cultura elitista, como una cultura ele-

“

La Sra. de Cárdenas no podría reconciliarse con su marido, no debía reconciliarse, era una protesta que venía de zonas marginales, un grupo de vecinas de Los Magallanes de Catia, mandaron 500 firmas diciéndome que ellas consideraban que eso sería el colmo que la Sra. Cárdenas volviera a reunirse con un hombre de esa naturaleza

”

vada, sublime. La telenovela es la cultura del pobre, la cultura de quien no tiene acceso a otras manifestaciones del espíritu, del pensamiento. De allí entonces que tiene una importancia social única en el continente, importancia que ha sido demostrada. Si uno, por ejemplo, sabe que cuando en Estados Unidos ha habido una intención de evitar la explosión demográfica en América Latina, precisamente porque el Departamento de Estado considera que una explosión demográfica es fuente de inquietudes sociales, por lo tanto es fuente de una revolución, de una transformación social. Quienes fueron citados por el Departamento de Estado para hacer algo ante esa emergencia de E.E.U.U. fueron muchísimos de los autores de telenovela del Continente, para que en sus telenovelas introdujeran la temática del control de la natalidad. Eso hace que cualquier persona que tenga, por una parte la posibilidad y por otra parte un mínimo de sensibilidad ante el asunto, debe interesarse por el tema de la telenovela, puesto que allí lo que se dice o lo que se puede decir puede ser tremendamente grave, puede ser tremendamente modificador de realidades en el Continente.

Por encima del buen gusto y del mal gusto de la telenovela que son los planteamientos que nuestra clase intelectual se

hace frente al asunto, que a mi juicio es la parte menos relevante de este asunto, si la telenovela es cursi o no es cursi, eso es lo de menos, la cursilería es un valor social y si hay alguien que dice una cosa es cursi, generalmente quien dice que una cosa es cursi es una minoría privilegiada que no participa de sentimientos masivos, los sentimientos masivos son cursi, son a la larga considerados cursi. Entonces, aún aceptando esa presunta cursilería que podría haber allí, cada palabra empleada, cada escena desarrollada podría tener un valor educativo, un valor social, un valor reflexivo. Temas como la familia, temas como la responsabilidad paterna, temas como el machismo, temas como el alcoholismo, catástrofe sociales, podrían ser manejadas dentro de la telenovela de acuerdo a una orientación en la cual debería participar muchísimos sectores de este país. Yo cuando tuve la oportunidad de hacer "La Sra. de Cárdenas" hace ya cuatro años, descubrí ¡no! Es decir, yo lo sabía, era evidente, pero lo sentí en carne propia, por primera vez, la terrible responsabilidad de una telenovela, es decir, ahí se había planteado, se había jugado, se había colocado una denuncia propia de la clase media hacia el machismo, hacia un marido perturbador de una relación, hacia un marido que tiene unos esquemas que repite incansablemente, porque como el mismo personaje de la Sra. Cárdenas decía; esos esquemas se lo habrán enseñado los medios de comunicación de masas, eran las cuñas que él veía en televisión, la exaltación de tener muchas mujeres como paradigma del hombre, que actuaba de esa manera. Entonces allí se produjo una serie de irrespetos de este personaje hacia su esposa, hacia su compañera, la Sra. de Cárdenas y se produjo la separación.

Si no el papel gramsciano de intelectual orgánico; ¿qué rol debe cumplir la élite cultural en las industrias televisivas?

En el momento en que yo quise plantearme lo que era el objetivo inicial de esa telenovela, que era el examen del matrimonio como una institución viable, como que el matrimonio podía lograrse y la pareja podía tener una estabilidad matrimonial, si se actuaba inteligentemente y si cada uno sabía respetar la esfera del otro. En el momento en que Alberto Cárdenas tuvo una cierta conciencia de que lo que había hecho era incorrecto, se produjo un verdadero fenómeno de protesta, me llegaron al canal centenares de cartas, con

centenares de firmas a veces cada carta, llamadas telefónicas, presiones de todo tipo, de toda índole. La Sra. de Cárdenas no podría reconciliarse con su marido, no debía reconciliarse, era una protesta que venía de zonas marginales, un grupo de vecinas de Los Magallanes de Catia, mandaron 500 firmas diciéndome que ellas consideraban que eso sería el colmo que la Sra. Cárdenas volviera a reunirse con un hombre de esa naturaleza. Yo aprendí allí una cosa y es que la mujer que vive el problema del machismo en Venezuela, inconscientemente desea un castigo para eso, para su propia humillación. Y que se proyectaba en ese personaje y que quería que ese personaje hiciera lo que probablemente ella no se atrevía a hacer en su vida particular. Y entonces, bueno... hablé con sociólogos, hablé con psicólogos y logré, creo haber logrado en los últimos capítulos, una adecuación de ese tema a lo que podría ser en opinión de un grupo de personas, una necesidad del país, algo que el país podía aprender de esa situación y yo me sentí bien, digamos porque creí que estaba cumpliendo lo que yo pienso que es una tarea del intelectual en el Continente, que es tratar de acercarse a esa inmensa mayoría a la cual el intelectual generalmente no accede, no logra acercarse, no puede decir nada.

Yo hago televisión por eso, primero porque me gusta hacer televisión, es mi profesión y me gusta hacerla, no me la voy a dar ahora de mártir o de que yo concedo cuando hago televisión, yo hago lo que quiero, es decir, hago lo que de una manera me llena parte de mi vida, y lo que me entusiasma hacer. Ahora dentro de eso, yo siento que tengo una posibilidad de decir unas cosas que hagan por la gente, que hagan por la inmensa mayoría de mis compatriotas en este país, que puede decir cosas, eso es lo que he intentado.

¿Qué relación tiene la telenovela con lo femenino?

La telenovela es un género cuyo tema central es la relación de la pareja. Así fue estatuido probablemente desde el siglo XIX, cuando antes de la telenovela existía el folleto, la novela por entrega, la novela que quedaba en suspenso y que la semana siguiente las personas compraban en las tiendas, en las librerías. Siempre era de tema romántico, de tema amoroso, de tema sentimental, la relación de la pareja conmueve mucho a este continente. Ustedes que son sociólogos podrían decir por qué, podrían investigar por qué. Es evidente que la relación de pareja es el

“

Es evidente que la relación de pareja es el gran tema del Continente. El amor, el amor no en sí como sentimiento romántico sino por todo lo que engendra como acto social el establecimiento de una pareja. Un tipo se enamora de una tipa y genera una cantidad de impulsos que van más allá del lirismo particular de la relación, genera una cantidad de problemas sociales que se mueven en torno a eso

”

gran tema del Continente. El amor, el amor no en sí como sentimiento romántico sino por todo lo que engendra como acto social el establecimiento de una pareja. Un tipo se enamora de una tipa y genera una cantidad de impulsos que van más allá del lirismo particular de la relación, genera una cantidad de problemas sociales que se mueven en torno a eso. Quizás porque el amor es el hecho más común de la vida, el hecho más usual de la vida o el motor de la vida, todo eso es razonable. Tal vez es por eso, en todo caso el amor es un tema demasiado amplio, equivale a todo en la sociedad, porque a través del amor se puede hablar de todo: de política, de religión, de sexo, de la historia, de todo. En definitiva, la telenovela es un género femenino, va dedicado fundamentalmente a la mujer, la mujer es su máximo televidente.

¿Cómo podríamos trasladar la problemática planteada hasta ahora al ámbito teatral?

Hay personas que cuando vieron “El día que me quieras” decían: es una obra pesimista porque el comunista es derrotado, es un esquema muy simple a mi jui-

cio. Pío Miranda, un comunista, es un hombre que aspira un cambio radical de la sociedad donde vive, es su crisis, es su angustia no es su desmitificación. Yo protesto contra ese esquema, porque es un simplismo horripilante, es negarle a un hombre que se ha echado sobre los hombros la tarea de un cambio social, negarle la crisis, es esencialmente ridículo e inhumano y absurdo además, porque lo que ocurre es que esa izquierda que representa Pío Miranda en “El Día que me quieras”, la historia que ella tiene en el país, es una larga historia de crisis y de crisis no sólo política, sino de crisis humana, crisis existencial, porque cuando un hombre quiere ser disidente de los demás, de una sociedad y se sitúa como un corrector de esa sociedad se enfrenta a terribles presiones que caen sobre él, presiones que no siempre pueden resolver. Yo quise entonces decir en esa pieza que lo que importa ahora, en esta sociedad es el reconocimiento de nosotros mismos. Me parece que la tarea fundamental para iniciar un cambio en la sociedad venezolana es partir de nuestro propio conocimiento como personas y que la única forma como nos podemos conocer es cuando dejamos de ser categorías, cuando dejamos de ser apariencias, y cuando se nos muestra tal como somos o tal y como yo opino que somos, en todo caso no es más que una opinión. Yo traté en “El día que me quieras” de hablar con afecto de unas personas que amo, todos estos personajes que ahí están, todos: Gardel, la Familia Ancízar, Pío Miranda, son afectos de mi vida, los he sentido, los he oído hablar, han sido mis amigos o mis camaradas, mis compañeros, de todo. Entonces, he terminado por quererlos.

Yo no creo en un teatro de mensaje, no creo, yo no creo en un teatro donde el dramaturgo se tenga que exigir como el que le imparte la verdad al público, así como un cura en un púlpito que aconseja lo que hay que hacer, yo no creo en eso, yo no creo en eso porque eso es mentira, porque muchas veces ni siquiera los políticos logran darle un mensaje válido a una sociedad. ¿Por qué esa responsabilidad, se le va a pedir al artista?, el artista que guía una sociedad, a mí me parece sospechoso, me parece que no es serio lo que dice, que más bien es un deseo que tiene... yo creo que un artista es una persona que confronta a la sociedad con ella misma, que provoca a esa sociedad, provoca su reconocimiento, su amor por ella misma.

El problema que nosotros tenemos como pueblo es una especie de autome-

nosprecio (sic) que hemos venido heredando de la historia, un desafecto como sociedad. En este país cunde el desafecto, la actitud de desafecto entre la gente, desafecto hacia lo que somos, eso es lo que para mí explica lo que es esta ciudad de Caracas, es la ciudad del desafecto, tiene que serlo, esta es una ciudad donde no hay recuerdos, donde no hay pasado, no hablo de viejos pasados, hablo de recientes pasados. De forma tal que tú no tienes en esta ciudad nada que recordar, nada que te asocie a sus calles, a su gente, nada... No hay una placita, digamos, como un detalle simplemente, podrá parecer tonto pero para mí no lo es. Al lado del Teatro Nacional hay una placita a la que yo iba cuando niño, que se llamaba placita Henry Clay. Cuando yo era niño se llamaba Henry Clay, cuando yo era joven se llamaba Henry Clay, cuando yo tenía treinta y tantos años se seguía llamando Henry Clay, Ahora tengo cuarenta y ahora no se llama Henry Clay, Ahora se llama la placita del Padre Sojo, lo cual a mí me friega, tú vez, porque yo no quiero que la quiten. Yo estoy muy de acuerdo conque en Caracas haya una placita del Padre Sojo, perfecto, pero si hay una placita del Padre Sojo, porque le vas a quitar la placita a Henry Clay y se la vas a dar al padre Sojo. Porque esa cosa se hace con ese menosprecio de un gobernador que creo que era Diego Arria. Que de repente un día amanece y se acabó la placita Henry Clay, me echo al pico la placita, me echo al pico un pasado, un sentimiento, un valor de identificación de una ciudad y de una gente que pasa por ahí, simplemente porque al tipo le dio la gana de colocar una estatua de Marisol, que por cierto es una gran escultora, todo el mundo lo sabe. Pero bueno ¿Por qué? ¿Por qué allí? ¿Por qué no en otra parte? ¿Por qué tumbaron a la Rotunda?. La glorieta de la Rotunda. En un cierto momento cae Gómez y se produce un acto democrático, transformador, que se consagra en un gesto, tumbar la Rotunda, tumbar ese antro, tumbar ese lugar donde murió tanta gente, un sitio abominable y los hombres que perecieron en ese lugar tumban, y Andrés Eloy Blanco sale con un pico y tumba a la Rotunda, y establecen allí la Glorieta, entonces yo nazco, yo entre millones de caraqueños, mi papá me pasea por la Rotunda, me dice; aquí era donde torturaban a los presos, aquí era el lugar, este sitio donde tú ves esta Glorieta que se hizo como un homenaje a la gente que aquí murió, fue muy hermoso el día en que tumbaron ese monumento de horror y

establecieron esto. Ahora tú pasas por ahí y lo que hay es un estacionamiento, más nada, ya no hay Rotunda, ya no hay la Glorieta. ¿Con qué derecho se hace eso?. ¿Cómo se hace eso?

Eso es lo que siento; hay un profundo menosprecio por el sentimiento humano. Y creo que eso nos pasa a todos y creo que nos pasa a todos en todos los planos políticos, que le pasa a la izquierda igualmente. Que ese hombre hacia el cual se quiere dirigir un pensamiento revolucionario, se le corrige, pero no se le ama. A mí me horroriza pensar que existe un abismo entre un pensamiento transformador del país y el propio país. Existe un abismo cultural enorme, enorme, que muy poca gente está dispuesta a llenar o hacer algo para que se llene.

Bueno, eso quise decir yo en “El día que me quieras”, eso, el día en que me quieras, o sea, el día que exista ese sentimiento, el día en que nos encontremos como personas dentro de un lugar. Entonces ahí está Gardel que habla de amor y está Pío Miranda que habla de otro amor, el de Gardel es artificial, artificioso, es porque canta, es porque protege a la gente con un tango o con una canción como “El día que me quieras”, les lanza una vehemencia; el otro, Pío Miranda, quiere lanzar también su vehemencia, su amor, su amor agreste, duro, seco, terrible, su amor que transitoriamente lo lleva a un fracaso en ese momento porque no logra resolver la pequeña vida cotidiana... es incapaz de enderezar la vida con la mujer que ama y pretende nada menos que hacer una revolución, entonces, tiene que caer en un caos, porque si no logras resolver lo que tienes a un lado cómo se lo vas a resolver a un país entero, eso es lo que yo quise decir allí, creo.

¿Crees que existe la especificidad cultural?

Evidentemente que la hay; evidentemente que hay una especificidad cultural porque la sentimos y la vivimos diariamente. Lo que pasa es que muchas veces la palabra especificidad se le trata de dar un sentido como primigenio, como esencial, como autóctono, como folclórico y en ese caso Venezuela no es un país que presenta esa característica; Venezuela no es Perú ni es México, donde la cultura autóctona tiene una potencia cotidiana, extraordinaria. La autenticidad venezolana es su falta precisamente, la autenticidad venezolana es su mestizaje. Nos hemos enredado mucho viendo eso, cuando un hombre del siglo quince lo tenía muy

claro, que esto era un lugar de tránsito y de paso, donde existía una cultura indígena que fue exterminada por las circunstancias de la conquista, donde llegaron un montón de aventureros y de gente que estaba aquí muy mal porque éste no era un lugar rico, este era un lugar muy pobre. Éste era el peor lugar para entrar en América. Interesante era estar en el Perú, o en Bolivia, o estar en Colombia o en México, allí había mucho dinero, mucho oro, mucha cosa; pero estar aquí no, esto era un peladero, realmente un peladero. Venezuela tuvo perlas. Oro nunca tuvo en cantidades significativas, interesantes. Entonces lo que se hizo fue lo que se hizo con las manos, se hizo café y cacao, sobre todo cacao. Lo que se hizo fue lo que hicieron agricultores, labriegos, mestizos, esclavos, en fin, toda esa población, pero tardó muchos años en que eso se plantara.

Entonces no hay autenticidad cultural precisamente porque no hay muchos recuerdos dentro de todo eso, ni hay la presencia de un primitivo habitante que dé valor a la arquitectura, al trazado de una calle, que hiciera un plato de comida; entonces la comida venezolana es el propio indicativo sociológico de este mestizaje porque es una comida mestiza; si la comparamos con la mexicana... la mexicana es una comida particular en el mundo, tú la comes y la reconoces en el acto, como la china. Tú sabes cuándo estás comiendo chino y cuándo estás comiendo mexicano: El picante, las salsas, hacen esa cosa que ellos hacen con cacao molido que usan con sabor salado, distinto al usual del cacao, que se entiende como postre o como dulce, es decir, existe una comida que es tal, por eso es que tiene tantos platos. Aquí hay una hallaca, y una hallaca no tienes ni idea de lo mestizo cultural impresionante. La hallaca es una empanada gallega, es un pastel español, con maíz y con hojas de plátano, es decir, es una fusión, como todos nosotros somos una fusión; no hay autenticidad cultural si se quiere ver así. La hay si se quiere ver el mestizo o la tendencia del mestizaje cultural que todavía nos caracteriza, somos gente que absorbe con mucha facilidad las influencias foráneas, con enorme facilidad, somos una población que le es muy sencillo, quizás por situación geográfica, asimilar cosas de más allá. El folclor no nos representa, “el arpa, cuatro y maracas” no es la mayoría de la población venezolana ni se puede comparar con el mariachi mexicano, es una comparación imposible. Y si no, no ha producido un Pedro Infante o un Javier Solís en nues-

tra canción, y ellos tienen una resonancia popular utilizando la música de su país, lo que uno produce es un tipo como José Luis Rodríguez cantando canciones españolas, será que Bárbaro Alejandro y en España, entonces pega esa canción en España, también en Chile y en cualquier parte, es decir es un tipo que no tiene patria, que no tiene concepto de lo nacional. Un tipo que canta el Pavo Real –que es una copla del folclor venezolano- pero absolutamente distorsionada en su ritmo

primigenio y en su arreglo musical primigenio, por lo tanto es otra cosa, por lo tanto es algo que podría cantar en los Estados Unidos si le varías un poco la letra, bueno tiene una letra que habla de numeraciones, ¿Cómo en Venezuela?.

Eso es, pero en medio de todo eso vibra la gente y esa siempre ha sido una característica: Hay cosas que gustan y cosas que rechazan; cosas que aman y cosas que odian; tienen formas de ser, hablan de una manera, se expresan de una manera, se preocupan.

Llega un momento en que uno tiene que decir “bueno, eso es una cultura, eso existe, eso es una especificidad cultural”... y está entonces, aparece, hay cosas que nos distinguen y nos caracterizan.

■ Carlos Colina.

Sociólogo. Investigador del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO-UCV) y coordinador de su maestría en Comunicación Social.

Cabrujas y la telenovela en *Comunicación*

Frases sobre la cultura. Jean Zune; Ludovico Silva; José Ignacio Cabrujas. pp. 63-64. En: *Comunicación*. Vol. 1, No. 2 (May.-Jun. 1975)

Nunca más, Omayra. José Ignacio Cabrunas. pp. 100-102. En: *Comunicación*. Vol. 12, No. 54 (Jun. 1986)

De cómo la televisión se planteó ser menos estúpida / José Ignacio Cabrujas. pp. 7-9. En: *Comunicación*. Vol. 21, No. 91 (Jul.-Sep. 1995)

In memoriam de José Ignacio Cabrujas. Morir en defensa propia. Ibsen Martínez. pp. 3-4. En: *Comunicación*. Vol. 21, No. 92 (Oct.-Dic. 1995)

Telenovela: un jugador capitulado Miriam Marinoni de Foti. pp. 5. En: *Comunicación*. Vol. 10, No. 47 (Sep. 1984)

Imagen de la mujer en la telenovela Yolanda Osuna. pp. 23-28. En: *Comunicación*. Vol. 10, No. 47 (Sep. 1984)

Telenovela nuestra de cada día Alicia Freilich de Segal. pp. 10-17. En: *Comunicación*. Vol. 10, No. 47 (Sep. 1984)

La telenovela como género femenino y como parte de su especificidad. Barbara

Jochamowitz. pp. 18-22. En: *Comunicación*. Vol. 10, No. 47 (Sep. 1984)

La publicidad encubierta dentro de las telenovelas. Guillermo Kaswalder; María Josefa Menendez. pp. 26-50. En: *Comunicación*. Vol. 13, No. 59-60 (Nov.-Dic. 1987)

La telenovela: entre la necesidad cultural y el mercado internacional. Francisco Tremonti. pp. 5-9. En: *Comunicación*. Vol. 21, No. 91 (Jul.-Sep. 1995)

La telenovela: mitos y realidades Alirio Aguilera. pp. 10-14. En: *Comunicación*. Vol. 21, No. 91 (Jul.-Sep. 1995)

La telenovela, el viejo melodrama que nunca muere. Delia Fiallo. pp. 15-18. En: *Comunicación*. Vol. 21, No. 91 (Jul.-Sep. 1995)

Creación e implantación de tele, base de datos de la telenovela venezolana en cuarenta años de televisión (1953-1993). Clemente Scotto Cabrices. pp. 19-22. En: *Comunicación*. Vol. 21, No. 91 (Jul.-Sep. 1995)

La telenovela transnacional. Argentina y las coproducciones. Nora Mazziotti. pp. 23-26. En: *Comunicación*. Vol. 21, No. 91 (Jul.-Sep. 1995)

Estudio de caso de la industria brasileña de telenovelas. José Marques de Melo. pp. 27-33. En: *Comunicación*. Vol. 21, No. 91 (Jul.-Sep. 1995)

Páginas catódicas: disertaciones sobre papeles y monitores. Pedro Michelli. pp. 56-60. En: *Comunicación*. Vol. 21, No. 91 (Jul.-Sep. 1995)

Amores de fin de siglo. La personificación de los sentimientos. Wilfredo González. pp. 3-5. En: *Comunicación*. Vol. 21, No. 91 (Jul.-Sep. 1995)

Detrás de un mito: Kaína, gusto y espíritu de la época. Alí Rondón. pp. 6. En: *Comunicación*. Vol. 21, No. 91 (Jul.-Sep. 1995)

Desde el burdel. Leonardo Padrón. pp. 9-12. En: *Comunicación*. Vol. 21, No. 91 (Jul.-Sep. 1995)

La otra mitad del sol, una telenovela de Colombia. Antonio Almeida. pp. 53-5. En: *Comunicación*. Vol. 23, No. 98 (Abr.-Jun. 1997)

Xica Da Silva, fenómeno cultural. Alí Rondón. pp. 38-41. En: *Comunicación*. Vol. 25, No. 105 (Ene.-Mar. 1999)