

Páginas catódicas: disertaciones sobre papeles y monitores

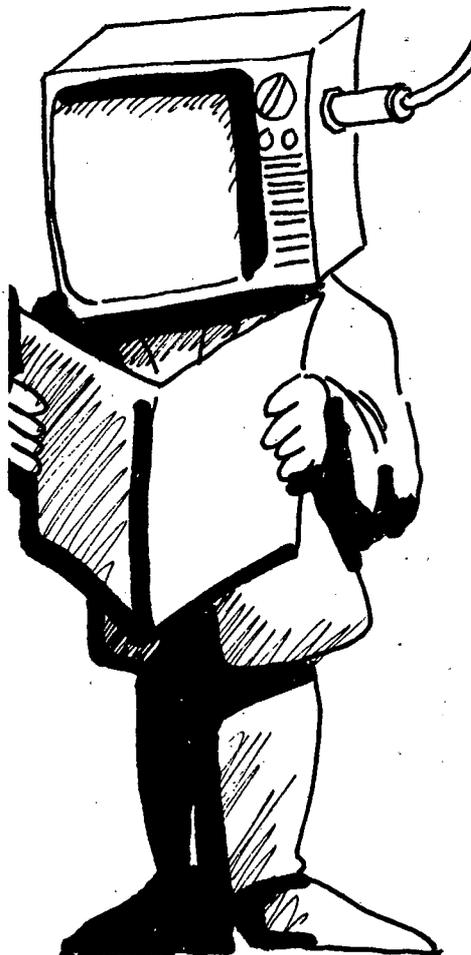
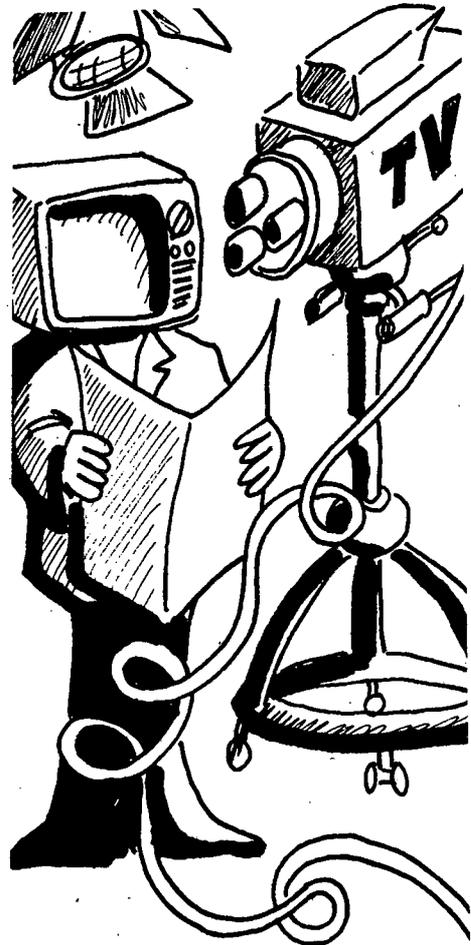
Pedro Michelli

Es inevitable dejarnos seducir por el irresistible influjo de las imágenes que habitan detrás de la pantalla televisiva o, de aquellas impresas a llamaradas en la retórica del discurso poético-literario. En esta ocasión, tres personajes que han sabido seducir al crear y fabular a través de imágenes electrónicas y, también, de imágenes impresas sobre el papel disertan sobre el devenir del melodrama televisivo, radial, la poesía y la literatura como eslabones que conforman un todo narrativo, porque, al fin y al cabo lo que importa es contar una historia. Lo aquí registrado pertenece al foro organizado por La Fundación del Libro que contó con la participación de el ampliamente reconocido escritor y guionista de cine y televisión Salvador Garmendia; el semiólogo, investigador y ensayista Manuel Bemúdez y el poeta y guionista de televisión Leonardo Padrón.

¿UN MATRIMONIO IMPOSIBLE?

Leonardo Padrón: Ante el tema "El libro y la T.V." uno siente que está, definitivamente, reunido por una gran paradoja, porque pareciera que el libro y la t.v. son dos terrenos opuestos, dos terrenos que se excluyen, que se repelen así mismos por la naturaleza de cada uno. La naturaleza íntima de uno y la naturaleza masiva del otro. Yo creo que es bueno plantearse, preguntarse, en que medida podemos estrechar la relación de ambos territorios, que, siempre he pensado, son territorios que necesitan quererse mucho más. Creo que nadie dudaría, y aquí hay dos grandes amigos que lo pueden corroborar, que ha habido siempre como una reticencia natural de parte de la gente de la literatura con respecto a la televisión y hay un contundente viceversa, la gente de la televisión siempre ha visto con ojos sospe-

chosos a la gente de la literatura. Felizmente en Venezuela hubo dos, tres, cuatro personas que se acercaron y comenzaron como a trazar, abrir una brecha de acercamiento entre esas personas, por supuesto, una de ellas es Salvador Garmendia, que quizás un poco sacudido por su propia pasión por la radio, no tuvo ningún prurito por entrar a la televisión. Los otros, por supuesto, son José Ignacio Cabrujas y el mismo Ibsen Martínez. Pero siempre yo recuerdo, y ya son múltiples los artículos donde Ibsen y Cabrujas han tratado de justificar, demostrar, explicar, a veces hacer mea culpa, a veces no, de por qué cruzaron la calle, de por qué están en ese territorio que a veces mucha gente de la literatura ve como un territorio pecaminoso, un territorio de fango, un territorio donde un creador se va, sencillamente, a alienar, a entrar en un mecanismo de consumo, de mercadeo, donde aparentemente el arte es sacudido, pos-



tergado hacia la última habitación, donde las razones estéticas parecerían no privar, sino que privan las comerciales. Y de verdad que la lucha es fuerte y creo que es absolutamente pertinente y absolutamente necesaria porque nadie puede dudar que el poder de la televisión es devastador y que definitivamente la televisión llegó para quedarse. Creo que, además en un futuro próximo, en los hogares habrá multiplicados, más aparatos receptores de t.v., o sea, que la influencia va a ser cada vez mayor. Esto quiere decir que la responsabilidad que hay en la gente que maneja ese medio es tan grande que los que nos acercamos a ella con intenciones de crear, de fabular y de hacer ejercicios de ficción y de imaginación, un poco llevando con nosotros la nobleza y la dignidad que tiene la literatura, que tiene el territorio de la estética, donde uno trata siempre como de viajar hacia lo más hondo y lo más misterioso del ser humano, uno trata como de traducirse a esos rincones invisibles que le cuentan a uno. Yo creo que uno tiene que cruzar esa calle y como con mucha pertinencia del acto que está haciendo y que definitivamente el territorio es peligroso porque no es tan aplaudido ni tan celebrado ese cruce de calle. Aparentemente... Salvador lo dice muy claramente: el acto de leer es un acto que fatiga por su propia manera de realizarse. Un hombre puede estar leyendo por dos horas, a lo mejor no puede leer más de dos horas, pero una persona puede estar echada en su cama viendo televisión todo el día. Es quizás el acto más pasivo del ser humano y el acto que más goza porque hay mucho de inercia, de denme que yo recibo, escúpanme, vomítenme, sacúdanme con todo lo que están dando a través de la pantalla que aquí estoy yo plácidamente echado viéndolo ¿no? Lo cual hace muy peligrosa la relación del televidente con el televisor. Yo les confieso que mi experiencia personal, mi cruce de calle, tenía, además, otro asunto en contra, que yo vengo de un territorio que es la poesía, lo que yo siempre he escrito es poesía y ustedes, por supuesto, lo saben: la

poesía no está hecha de acontecimientos dramáticos. Está hecha de atmósferas, de estados interiores, lo cual me resultaba el viaje... El viaje de la poética a la dramática me resultaba mucho más arduo. De alguna manera, Salvador, a través de sus relatos y sus cuentos, ha estado acostumbrado a construir historias, personajes, situaciones donde hay un hecho dramático que va de un principio a un fin, donde se cumplen las famosas peripecias aristotélicas. Para mí fue, de alguna manera, re-aprender un código que, por supuesto, yo consumía a través de las lecturas pero no ejercía a través de la escritura, entonces, además era el código pero en términos de que uno tenía que inventar un cuento que captara la atención de millones de personas.

NAFTALINA HERTZIANA

Salvador Garmendia: Yo entré a la televisión por necesidad y a la radio por amor, por pasión. Porque cuando yo era niño, en la prehistoria del país, la radio estaba en todas las casas y era el entretenimiento de todo el mundo, sobretodo, las comedias de la radio. Y cuando yo era un niño, se pasaban, sobretodo, a las siete u ocho de la noche y era la famosa novela de Carlos Fernández, un extraordinario escritor y humorista desaparecido hace algún tiempo y pionero de la radio en Venezuela. Bueno, aquello eran las grandes voces de las Guinnand (Josefina y Ana Teresa), de Héctor Hernández Vera, de León Bravo, de todos aquellos extraordinarios actores de la radio de entonces y toda la familia se reunía a escuchar las comedias, de la radio durante la noche. Yo también era un niño, tendría unos diez años, allí estaba, escuchándolas y me apasionaban, y me enamoraban las comedias de la radio. Y veía ese mundo de la radio, la radio Caracas, la radio Difusora Venezuela, La radio Continente, como una especie de paraísos, de cielos que flotaban muy por encima de nosotros, muy lejos de nosotros, a los cuales era prácticamente imposible llegar. Pero yo soñaba con llegar allá, yo decía: "yo debía algu-

na vez trabajar en la radio y escribir comedias de radio", para ese entonces se llamaban así *comedias de radio*. Yo tenía una inclinación, una vocación desde niño por la literatura y yo creía que la máxima posibilidad de un escritor era escribir novelas para la radio, *comedias* para la radio. Incluso, poco a poco lo fui intentando. Ya yo tenía lecturas, empezaba a leer y llegaba entonces a Venezuela una revista argentina llamada *Leoplan*, la cual publicaba todas las semanas una novela completa, novelas famosas e importantes de la literatura universal. Allí apareció, entre muchas, una novela de Jack London que se llamaba *La Peste Escarlata*. A mí me fascinó y yo me propuse adaptar para la radio, por mi cuenta, esa novela, pero claro, no se iba a pasar por ninguna parte, eso era cuando estaba chiquito en Barquisimeto, pero a ver si yo podía hacer eso. Y claro, me puse a hacerlo en forma muy primitiva y sin conocimientos de nada, poniéndole mucho cuidado a las comedias, a ver cómo era que se desarrollaban y cómo, a su vez, pasaban muchas comedias que eran adaptaciones de libros, si yo alguno de esos libros lo conocía. Yo iba descubriendo los trucos del adaptador. Yo escuché *Los Miserables* de Víctor Hugo por la radio y entonces me daba cuenta -como yo había leído *Los Miserables*- cuáles eran los trucos y los recursos del adaptador para poner esa novela en la escena radial, eso trataba yo de hacer. Con esto lo que quiero decirles es que la radio tuvo esa época dorada y se valió mucho del libro, de la adaptación de libros, para las *comedias*. Algunas eran originales del autor, pero no eran muchas. Regularmente eran adaptaciones de libros y se adaptaban muchas novelas famosas e importantes de la literatura universal. Sé en Cuba se hizo mucho eso también en esa época porque me lo han dicho escritores cubanos que trabajaron en eso. Fue después cuando empezaron las comedias de otro estilo, de otro tipo, pero en un principio se adaptaron muchos libros. De manera que el libro estuvo muy cerca de ese medio tan poderoso en aquel

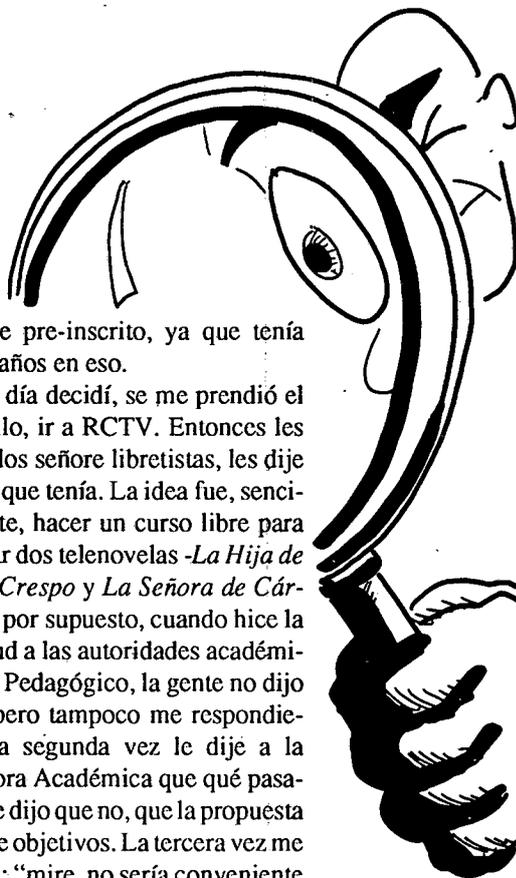
momento como lo era la radio. La radio tuvo una cobertura gigantesca, quizás no tan grande como la televisión, pero ya en los últimos años, con los radios portátiles y los pequeños radiecitos ya era una cobertura total que abarcaba todo el país. De modo que las novelas de radio tenían una sintonía apabullante y claro, ya se empezaba a decir que eso le quitaba el tiempo a la gente para leer.

SIEMPRE HAY UNA PRIMERA VEZ O APROXIMACION A LA CARA DE VIDRIO

Manuel Bermúdez: A mí me ocurrió una cosa curiosa: yo regresé de un curso de post-grado en Italia y me encargaron de coordinar el post-grado de Literatura y Lingüística del Pedagógico cuando Domingo Miliani dejó esos cursos y se fue a fundar lo que hoy es el Celarg. Allí viví una experiencia muy interesante porque yo veía que la gente que cursaba el post-grado, cuando salían de las clases de literatura -sobre todo la especialidad era literatura hispanoamericana y entonces estaba muy en boga toda esa literatura del *boom* de los grandes escritores: Vargas Llosa, García Márquez, Carpentier, Sábato, Fuentes, Donoso, los brasileros: Guimarães Rosa, que tiene una bella novela que se llama *Sartó Vereda*, pero notaba yo una cosa curiosa: que la gente que participaba en estos cursos no hablaba de esos caballeros, sino de dos novelitas, dos telenovelas, que habían pegado y se habían convertido en un éxito en aquella oportunidad, tal cual como está ocurriendo con las colombianas, las Aguas Mansas, la telenovela de Leonardo, la novela de Rondón... entonces las personas que salían de la clase hablaban de *La Hija de Juana Crespo* cuyo autor principal es Salvador y *La Señora de Cárdenas* original de Cabrujas. A mí me llamó la atención, entonces me puse a ver las telenovelas. Me llamó la atención mucho, sobre todo el lenguaje de los personajes: el esposo de la Sra. de Cárdenas se había pre-inscrito en la universidad y nunca salía y entonces, en una expresión muy "cabrujérica" decía que se iba a gra-

duar de pre-inscrito, ya que tenía varios años en eso.

Un día decidí, se me prendió el bombillo, ir a RCTV. Entonces les pedí a los señores libretistas, les dije la idea que tenía. La idea fue, sencillamente, hacer un curso libre para analizar dos telenovelas -*La Hija de Juana Crespo* y *La Señora de Cárdenas*- por supuesto, cuando hice la solicitud a las autoridades académicas del Pedagógico, la gente no dijo nada, pero tampoco me respondieron. La segunda vez le dije a la Directora Académica que qué pasaba y me dijo que no, que la propuesta no tiene objetivos. La tercera vez me dijeron: "mire, no sería conveniente que cambiara los nombres de las telenovelas. Y entonces ocurrió justamente lo que yo había pensado: la gente le tenía temor que en un curso de post-grado, en un instituto de educación superior se hablara de telenovelas. Al fin eliminé los nombres de las dos telenovelas y pude iniciar el curso libre. Yo pensé que iba a ir gente de televisión. Absolutamente nadie. Se aparecieron gente de la universidad: Gloria Cuenca, que dirigía un instituto audiovisual de la Central y tuve dos extraordinarios asistentes: Guillermo Sucre y Carlos Rincón, crítico colombiano formado en Alemania Oriental y bueno, una cantidad de locos profesores jóvenes, ultrosos. Ellos pensaban que yo iba a llevar la fórmula mágica de cómo la imagen podía constituirse en palabra, en frase, en oración, pero no siempre ocurre así. Entonces así fui leyendo y leí a todos los teóricos de la Escuela de Strasburgo, leí a Abraham Moles, y, por supuesto, fui estableciendo una especie de deslinde de esas dos grandes fronteras que son: la frontera de la palabra y la frontera de la imagen.



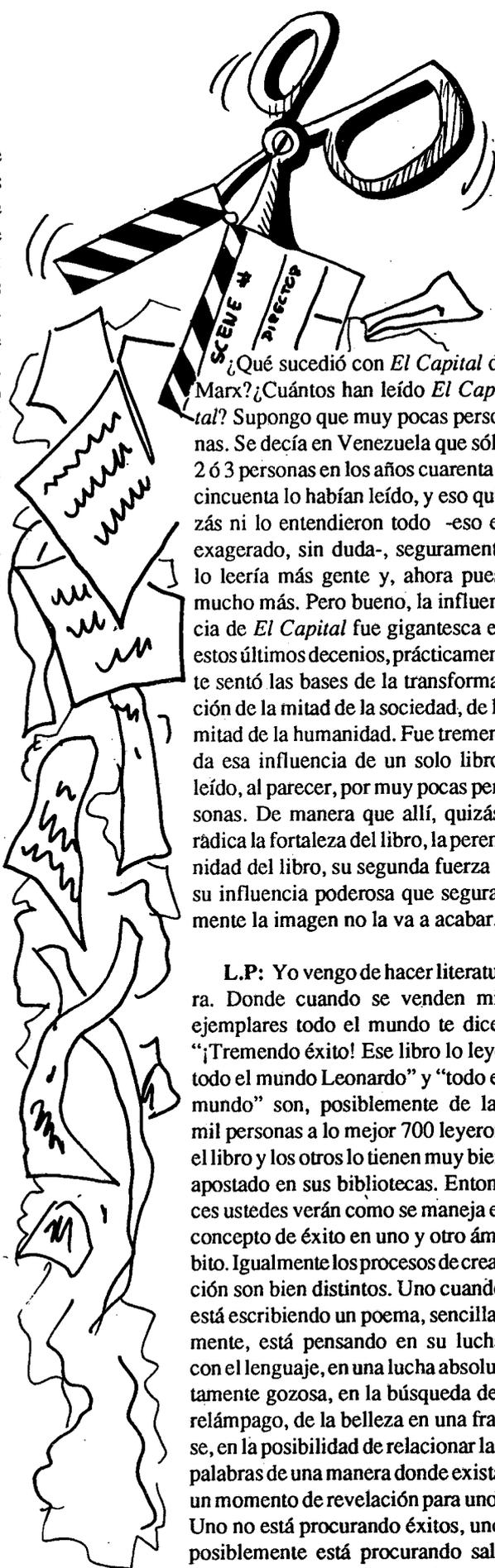
S.G: Cuando vino la televisión, yo ya me había dado el gusto, había tenido el privilegio de trabajar en la radio y de escribir novelas. Desde los 20 años que yo me vine a Caracas, empecé a acercarme al medio hasta que por fin entré y escribí numerosas *comedias* de radio. Cuando llegué a la televisión -casi inmediatamente pasé a la t.v., como sucedió con todo el que trabajaba en la radio, el paso de la radio a la t.v. era casi automático- los primeros programas de la t.v. eran casi los mismos de la radio que se adaptaban a la imagen. Entoces bueno, yo pasé a escribir novelas para la televisión y ya el libro estaba muy lejos de lo que era el medio televisivo y sobre todo el drama, el melodrama televisivo. Ya prácticamente no se acostumbraba a hacer adaptaciones. Eran novelas originales, las primeras que llegaban de la CMQ y las que se hicieron aquí, algunas de ellas las escribía yo en esa primera etapa. Pero el libro ya estaba muy lejos. Y ya se decía con mucha más insistencia y como toda una tesis, una tesis que se desarrolló en libros y en ensayos muy importantes, que la televisión, la imagen, cuya cobertura era inmensa, iba a destruir al libro, iba a acabar con él y que pronto no se leería más y el libro iba a ser una rareza de las bibliotecas, una pieza de museo.

L.P: Yo creo que la primera vez que tuve la responsabilidad, y por cierto, hoy recordaba que creo que la primera persona que me dió la oportunidad de escribir dramáticos fue, justamente, Salvador Garmendia. Me llamó un día para escribir una novela que él estaba haciendo, una novela que había empezado Ibsen (*Amanda Sabater*) Además fue un momento maravilloso para mí porque conocí a una persona como Salvador y a una persona muy querida como Miyó Vestri y entonces compartimos momentos de creación de libretos de telenovela, gente, además, de los libros. Era un territorio bien noble para cuajar ideas, ideas dramáticas en este formato.



DE LIBROS Y LIBRETOS

S.G: Después de 50 ó 60 años de televisión, las ediciones de los libros son muchísimo más numerosas que antes. Se edita, se vende y se lee mucho más, aunque claro, decimos: pero quizás no sean todos los libros muy buenos. La mayoría serán best-sellers, libros de cocina, libros de magia... Bueno, en todas las épocas, prácticamente, fue así. Respetando las proporciones, en el siglo XIX estoy seguro de que se editaban mucho más folletines que novelas serias -llamémosla así- y mucho más novelas rosa y sentimentales que novelas serias y de grandes autores. De modo que la proporción, casi se podría decir, que se ha mantenido. Ahora el libro se ha vulgarizado infinitamente más, vulgarizado en el buen sentido de la palabra. Ha pasado a muchas más manos que antes porque hay menos analfabetismo. Pero fallaron las predicciones con respecto al libro. Eso sí, el libro, aún cuando hablamos de esas ediciones millonarias, el libro sigue siendo el libro, y la lectura, en general, sigue siendo una ocupación elitista. La lectura corresponde estar siempre en manos de un sector escogido de la sociedad que sabe leer y que tiene capacidad de entendimiento para interpretar un texto difícil, sin duda. Por otra parte, la lectura es un ejercicio que fatiga y fatiga mucho más que la imagen, que la contemplación de la imagen. Un ejercicio que fatiga porque es necesario interpretar lo que se lee, transformar mentalmente en un discurso lógico y racional lo que estamos leyendo, y eso sin duda es un esfuerzo, un esfuerzo grande que nos fatiga. Después de una o dos horas de lectura, hasta los mejores lectores nos quedamos dormidos, porque cansa leer un libro. Ahora un hombre que ya está cansado, que viene de trabajar 8 horas, que viene de hacer un esfuerzo físico grande, someterse a un segundo esfuerzo, ya en su casa, que es leer un libro, ya es bastante y eso siempre fue así. De modo que el libro sigue siendo un objeto de élites cuya influencia, sin embargo es muy grande.



¿Qué sucedió con *El Capital* de Marx? ¿Cuántos han leído *El Capital*? Supongo que muy pocas personas. Se decía en Venezuela que sólo 2 ó 3 personas en los años cuarenta y cincuenta lo habían leído, y eso quizás ni lo entendieron todo -eso es exagerado, sin duda-, seguramente lo leería más gente y, ahora pues, mucho más. Pero bueno, la influencia de *El Capital* fue gigantesca en estos últimos decenios, prácticamente sentó las bases de la transformación de la mitad de la sociedad, de la mitad de la humanidad. Fue tremenda esa influencia de un solo libro, leído, al parecer, por muy pocas personas. De manera que allí, quizás, radica la fortaleza del libro, la perennidad del libro, su segunda fuerza y su influencia poderosa que seguramente la imagen no la va a acabar.

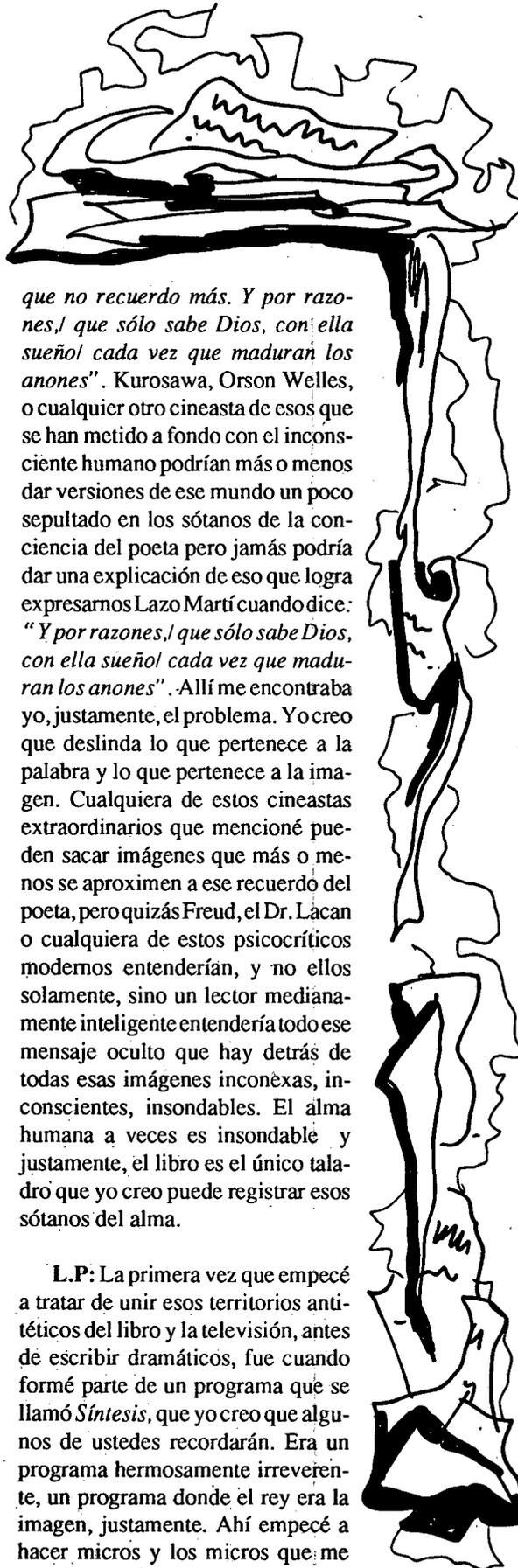
L.P: Yo vengo de hacer literatura. Donde cuando se venden mil ejemplares todo el mundo te dice: "¡Tremendo éxito! Ese libro lo leyó todo el mundo Leonardo" y "todo el mundo" son, posiblemente de las mil personas a lo mejor 700 leyeron el libro y los otros lo tienen muy bien apostado en sus bibliotecas. Entonces ustedes verán como se maneja el concepto de éxito en uno y otro ámbito. Igualmente los procesos de creación son bien distintos. Uno cuando está escribiendo un poema, sencillamente, está pensando en su lucha con el lenguaje, en una lucha absolutamente gozosa, en la búsqueda del relámpago, de la belleza en una frase, en la posibilidad de relacionar las palabras de una manera donde exista un momento de revelación para uno. Uno no está procurando éxitos, uno posiblemente está procurando salvaciones interiores. Grandes búsquedas interiores. Y en el fondo yo creo

que para todo escritor de poesía el gran goce es escribir el poema, es el ejercicio de la escritura más que el hecho de ser publicado y de ser leído, que es un hecho. Por su puesto, gratificante cuando sucede, pero creo que el momento de plenitud máxima es el momento de la creación. Cuando uno está en la televisión, sencillamente, el acto es radicalmente opuesto. Resulta que los códigos de la creación tienen que pensarse en función de que cada palabra que yo escriba, cada situación dramática que planteo, cada diálogo que va a decir el personaje tiene que convocar el interés de aproximadamente 8 millones de personas, que cuando uno piensa, sencillamente enmudece porque es como pasmosa la cosa. Y entonces las reglas del juego son otras. Uno tiene que pensar, además, que está inserto dentro de una industria donde sí necesitan que ese ejercicio de imaginación tenga un éxito rentable, un éxito que se traduzca en publicidades, cuñas, venta al exterior, etc. Hay toda una maquinaria detrás que presiona mucho en función de eso, lo cual de alguna manera modifica invisible y tangiblemente el proceso de creación de uno. Es, se los juro intimamente, un proceso abrumador, tremendo.

DE LA POETICA A LA IMAGEN O POETICA DE LA IMAGEN

M.B: Por supuesto que con el tiempo me dediqué a analizar textos realmente televisivos. Recuerdo un texto que incluso recogí en un libro titulado *La Ficción Narrativa en Radio y Televisión* (Monte Avila Editores) donde incluí el análisis de una especie de unitario que hizo Cabrujas con motivo de los 25 años de RCTV, se llama *Negro* y se refiere, sencillamente, a la historia de Pedro Camejo (Negro Primero) Ese texto me pareció muy significativo y muy propio para el análisis porque allí entraban en juego, en la textura, en el discurso filmico entraba, no sólo el discurso iconográfico, el movimiento de los personajes en la pantalla, sino que también había un len-

guaje, todo un sistema de lenguaje expresivo de un músico cubano que siempre trabajó en Radio Caracas, Eduardo Cabrera, que llegaba y establecía una relación entre los sonidos de ciertos instrumentos y ciertas tonalidades melódicas con los movimientos de ciertos personajes. Por ejemplo: cuando se trataba de establecer relaciones de recuerdos de la infancia, casi siempre entraba, emergiendo desde el audio del discurso una musiquita generalmente de cuerdas. Cuando se trataba de batallas, generalmente, aparecían sonidos de instrumentos metálicos. También pude captar en ese texto la cuestión de las imágenes, de cómo la imagen puede perfectamente hablar, porque aparecía primero el negro viejo -que lo hacía Tomás Henríquez- y aparecía el negrito evocando cuando estaba montándose en un caballito, entonces uno veía a través del flashback -que es un procedimiento del discurso fílmico que echa para atrás la acción- que el personaje contaba cosas del pasado. Así sucesivamente fui estudiando con mayor detención, poniéndole más agudeza al análisis, hasta el punto pues, de que había momentos en que me daba cuenta de que estaba haciendo un análisis textual, no sólo en lo que representaba el lenguaje verbal, es decir, los parlamentos, los diálogos, sino también el lenguaje iconográfico, el lenguaje musical, la parte proxémica y la parte kinésica. Todo eso me dió pie para escribir posteriormente un trabajo que yo llamé "La Frontera entre la Imagen y la Palabra" (Revista *Video Forum*) y allí tomaba, precisamente, un texto poético de Francisco Lazo Martí, un crepuscular. Todo el poema, perfectamente se puede convertir a imágenes, y esas imágenes pueden desarrollar todo un discurso iconográfico y kinésico. Y, sin utilizar palabras, el camarógrafo o el director pueden perfectamente establecer todo un contexto primaveral -siempre la primavera es contexto del amor- se puede construir todo un discurso amoroso. Pero hay una parte que es la última, cuando dice: "Era yo para entonces tan pequeño/



que no recuerdo más. Y por razones, / que sólo sabe Dios, con ella sueño / cada vez que maduran los anones". Kurosawa, Orson Welles, o cualquier otro cineasta de esos que se han metido a fondo con el inconsciente humano podrían más o menos dar versiones de ese mundo un poco sepultado en los sótanos de la conciencia del poeta pero jamás podría dar una explicación de eso que logra expresarnos Lazo Martí cuando dice: "Y por razones, / que sólo sabe Dios, con ella sueño / cada vez que maduran los anones". Allí me encontraba yo, justamente, el problema. Yo creo que deslinda lo que pertenece a la palabra y lo que pertenece a la imagen. Cualquiera de estos cineastas extraordinarios que mencioné pueden sacar imágenes que más o menos se aproximen a ese recuerdo del poeta, pero quizás Freud, el Dr. Lacan o cualquiera de estos psicocríticos modernos entenderían, y no ellos solamente, sino un lector medianamente inteligente entendería todo ese mensaje oculto que hay detrás de todas esas imágenes inconexas, inconscientes, insondables. El alma humana a veces es insondable y justamente, el libro es el único taldro que yo creo puede registrar esos sótanos del alma.

L.P: La primera vez que empecé a tratar de unir esos territorios antitéticos del libro y la televisión, antes de escribir dramáticos, fue cuando formé parte de un programa que se llamó *Síntesis*, que yo creo que algunos de ustedes recordarán. Era un programa hermosamente irreverente, un programa donde el rey era la imagen, justamente. Ahí empecé a hacer micros y los micros que me propuse a hacer fueron micros de poetas. Un poco la idea era hacer un

texto sobre el poeta, elegir ciertas frases, ciertos poemas absolutamente significativos de su obra, buscar, un poco, todo el proceso audiovisual, buscar una música que acompañara a ese discurso, y por supuesto, imágenes que de alguna manera fueran una traducción.

Padrón ilumina el monitor con una señal esperanzadora ante el devenir del rito colectivo de creación que implica la telenovela, donde el director, el musicalizador, el editor y hasta el actor asumen el texto dramático de una manera muy particular que quizás en muchos casos se diluye y se distancia de la idea original del autor: "la creación colectiva es bien interesante pero absolutamente difícil de supervisar hasta sus últimas consecuencias". Padrón extiende su comparación hasta los predios de la poesía, donde el poeta es el único culpable del fracaso o el del éxito del poema. Pero la solución optimista ante el proceso germinal de la telenovela es, precisamente, oxigenar el imaginario creador con el "cruce de calle", como diría el propio Padrón, de los creadores que transitan por la acera de la literatura: "Mientras más escritores crucen a la televisión, yo creo que ésta va a sonar a mejor escrita y creo que esa resonancia de la estética que todo artista, todo escritor, todo narrador, todo poeta lleva en sí, si logra asomarla, en algún momento, en la televisión, yo creo que es un momento de maridaje real entre el libro y la televisión. Estamos claros de la naturaleza de cada territorio pero creo que se pueden contaminar mutuamente y que debemos procurar esa contaminación, porque la televisión llegó para quedarse, pero creo que el libro, como muy bien lo dijo Salvador, tiene una influencia tremenda, crucial en la humanidad. Es imperioso relacionarnos cada vez más y, por supuesto, uno hará el intento, hará el ejercicio y algunas veces estos ejercicios serán fallidos y algunas veces esos ejercicios serán arrastrados por el monstruo del rating pero creo que vale la pena el esfuerzo".