

Te juro que te amo.  
Cursilería, Susy y *Rating* de Alberto Barrera Tyszka<sup>1</sup>

Lo cursi es la única elegancia históricamente posible en el subdesarrollo. Es el empalago confeso, como estrategia para abordar lo sublime partiendo de lo ridículo. La cursilería es (...) el necesario toque de decadencia kitsch que nos explica y nos interpreta.

Héctor Rago. *Cantando quiero decirte*, 2006

Decía Ramón Gómez de la Serna que la cursilería era el fracaso de la elegancia. Cierta temperamento chabacano y de mal gusto, propio de la cultura popular que la cobija y que los intelectuales suelen mirar a hurtadillas e, incluso, con bastante repelús, ha impedido una reflexión objetiva de la cursilería en el campo académico, al tiempo que ha negado su condición de elemento fundacional del Laboratorio sentimental Latinoamericano. O, para decirlo en palabras del dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas, cuando hablaba de la cultura popular, pensando sesgadamente en el arte de la cursilería, propio de la telenovela latinoamericana:

¡Qué bello lo que hace el pueblo! ¡Mira esta tacita de barro que hicieron los indiecitos! El intelectual ve con cariño la artesanía popular, ve la “bella imagen” del pueblo que está haciendo artesanía (...) pero al mismo tiempo está pensando: la buena es la de Limonges! (José Ignacio Cabrujas, 2002: 128)

Mi contribución a este evento consiste en describir parte del mapa de las pasiones y excesos que se tratan en ese laboratorio latinoamericano de emociones que es la telenovela. Para ello, me dispongo a abordar la novela *Rating* (2011), el más reciente trabajo narrativo de Alberto Barrera Tyszka que desbroza con excelente precisión algunos de los problemas inherentes a la industria de la telenovela en Latinoamérica y, por esta vía, reflexiona sobre el tema de la cursilería como parte indefectible de la educación sentimental del continente.

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue sometido a un riguroso proceso de arbitraje por calificados expertos en el área quienes recomendaron su presentación en el V CONGRESO INTERNACIONAL DE LETRAS (CIL) realizado en Buenos Aires, del 27 de noviembre al 7 de diciembre de 2012. La Asistencia a este evento fue posible gracias al financiamiento del Programa de Formación de Personal e Intercambio (Vicerrectorado Académico – ULA) mediante el denominado PLAN III.

Pablo Manzanares es un incipiente poeta, estudiante de la escuela de letras de la UCV, cuya madre le ha pedido a un viejo amigo de su padre que le consiga trabajo en la añeja industria televisiva de la que éste último forma parte. Pablo conoce allí a Manuel Izquierdo, un cínico guionista de telenovelas en plena crisis de los cincuenta y con él inicia su travesía en la escritura de guiones de telenovelas al tiempo que se introduce en las trampas del oficio. El guión que Manzanares e Izquierdo deben escribir le plantea no pocos problemas al género y, por esta vía, cobra cuerpo la trama de las miserias del negocio de telenovelas, de la temática que le es propia y de los personajes que la conforman. El primero de ellos se relaciona con las características del género, aparentemente inamovibles. El canal sufre una grave crisis de *rating* y uno de sus directivos pretende salir de ella fusionando la morfología típica de la telenovela con la del *reality show*. El resultado es un arroz con melcocha (un docudrama) que funge de metáfora a la misma mazamorra que entreteje la vida personal de los guionistas. Pero mientras Izquierdo (el cínico cincuentón) aprovecha la trama para resolver una sórdida historia de amor inacabada, Manzanares (el poeta y aprendiz) sucumbe ante la vorágine de la industria y al final de la historia termina por ejercer el mismo cinismo y trapacería que su maestro de oficio.

He dividido mi análisis de estos problemas en dos partes. En la primera me ocuparé de describir los asuntos relacionados con la trama de las telenovelas y en la segunda me detendré en las características de los personajes. Para ello usuraré las voces de los más emblemáticos escritores del género citados en las páginas de la novela de Barrera Tyszka. Reconozco que se trata de un trabajo sesgado que da la espalda a asuntos netamente literarios resueltos magistralmente por Barrera en su novela, pero obsesionada como he estado en los últimos meses por el tratamiento de la cursilería como parte indefectible de la educación sentimental latinoamericana (al menos en lo que a mi generación atañe) he optado deliberadamente.

Pero antes de abordar estos problemas quisiera aclarar algunos aspectos de orden etimológico en relación con el término que da sentido a mi intervención de hoy. Reviso la edición del 2004 del DRAE y me encuentro con aquella afirmación de los diccionarios que usurpábamos en la niñez cuando la pereza opacaba los deberes. Cursilería: f. Cualidad de cursi, acto o cosa cursi, conjunto o reunión de cursis, etc... y allí estoy, como en mis días de primaria buscando más arribita y encuentro la siguiente definición de cursi:

(De etimología discutida) Adjetivo coloquial. 1.- Dicho de una persona: que presume de fina y elegante sin serlo. 2.- Dicho de una cosa: que, con apariencia de elegante o riqueza, es ridícula y de mal gusto. 3.- Se dice de un artista, o de un escritor, o de sus obras, cuando en vano pretenden mostrar refinamiento expresivo o sentimientos elevados.

Con ligeras variaciones, la definición viene siendo la misma que exponen otros diccionarios de la lengua castellana y entonces, por pura curiosidad, busco su significado francés y, ¡oh sorpresa!, resulta que la palabreja de mis tormentos no existe en aquella lengua y que su lugar lo ocupa la expresión “mal gusto” o la edulcorada *guindée*, que equivaldría a afectado o encorsetado. Para hacerles el cuento corto, resulta que muchos autores insisten en afirmar que la cursilería es una emoción típicamente Ibérica de allí que no extrañe que haya pasado a Hispanoamérica bajo unas de sus máscaras más acabadas: la de la telenovela, y a alguno de sus correlatos como la fotonovela, el suplemento y la música. La cursilería, y la telenovela que la contiene es el único relato que los Latinoamericanos oyen de sí mismos desde el Río Grande hasta la Patagonia. (la cursilería y la pornografía son parientes etimológicos)

Pero volvamos a nuestra novela. Decía que la cursilería era la columna vertebral de la trama en el ámbito de la telenovela. Al menos es lo que certifican algunos escritores del género citados en las páginas de *Rating*. Digamos, grosso modo, que la telenovela es la historia de un amor atormentado con final feliz. Que en ella los personajes viven las vicisitudes más retorcidas y extravagantes que imaginación alguna pariera; que en las telenovelas “el padecimiento es un aval (...) una denominación de origen” y que lo único, aparentemente real, en nueve meses de transmisión de lunes a sábado es la existencia del sufrimiento. Pero del sufrimiento con mayúsculas y esto, pese a que las historias hayan sido sacadas de la vida misma:

Por supuesto que todo el mundo sabe que la vida misma no siempre suele ser tan excitante, tan acontecida como las vidas que se cuentan en una telenovela. En la vida misma una sola persona no suele quedar paralítica, amnésica y ciega, en varias oportunidades y de manera sucesiva, en menos de seis meses. En la vida misma el primo de la hermana de un tío no suele ser siempre tu verdadero padre, quien por cierto estuvo preso unos años, después de trabajar como contrabandista pero antes de convertirse en sacerdote. En la vida misma no suele haber tantas vírgenes. En la vida misma todos solemos tener otras obligaciones y deberes aparte de enamorarnos. (110)

Todas las historias penden del padecimiento de sus personajes principales, de allí que la telenovela reproduzca como pocos soportes discursivos el arte de la repetición; sus personajes no pueden estar allí de manera ornamental, sino para alimentar el sufrimiento, aunque también el sueño de un final feliz que promete soliviantar la innumerable cantidad de asperezas que han debido sortear sus protagonistas a lo largo de la trama. Pero además de ser repetitiva agreguemos que es también de naturaleza aspiracional. O, para decirlo en palabras del mítico guionista cubano citado hasta el hartazgo en la novela, el señor Gerardo Lima: “toda telenovela tiene que ser el anhelo de una vida mejor, distinta.” (162) porque el espectador tiene una vida triste, sin éxitos ni excesos de ningún tipo. De allí su célebre “teoría de los tres” que el autor citaba como si fuera un tratado de antropología cultural: “Tienes que pensar que del otro lado de la pantalla quien te ve es una mujer que sólo estudió hasta tercer grado de primaria (...), que vive en el tercer terraplén de un barrio (...), que tiene tres hijos y tres dientes.” (127).

Ahora bien, si es verdad que las historias sólo pueden extenderse con el auxilio de la repetición también necesitan una buena dosis de distorsión de lo que en la trama acontece y sin la cual el cuento nunca podría dilatarse hasta alcanzar la inverosimilitud. De allí la importancia del chisme y del equivoco, ingredientes indispensables para mantener tanto la extensión como la distorsión, según afirma Izquierdo: “La lógica de la telenovela se basa en los equívocos todo se reduce a un personaje que ve a otro , o que escucha a otro, y va y lo cuenta, o lo repite, generalmente mal, distorsionado. Ese es el principio básico, el procedimiento narrativo fundamental del folletín televisivo” (167).

Este asunto de retrasar las verdades fundacionales que resolverían el conflicto de los personajes genera no pocos inconvenientes en la era de la velocidad de las telecomunicaciones. Con los celulares y las redes sociales la información viaja de un modo instantáneo; la telenovela, por el contrario vive de retrasar las informaciones. Es lo que afirma Pepe González Landó, conocido en la novela como el rey del falso suspenso, la verosimilitud no tiene ninguna relación con el género, lo que debe aprender a hacer el guionista es a manejar la repetición como una sorpresa fulminante, a escribir capítulos que contengan un 30% de información nueva mezclada con un 70 % de la información que todos conocen y repiten capítulo a capítulo.

Otro gurú de la industria introduce una característica del género que me parece fundamental para entender los mecanismos de producción de la cursilería. Esta vez se trata del actor de teatro Julián Pedrique, quien se gana la vida interpretando personajes secundarios en las telenovelas más sonadas del momento y cuya voz es escuchada por un grupo de jóvenes que le hacían reparos al género; no con poca indulgencia Pedrique se refería a las escenas absurdas, y en efecto cursis, que millares de veces había tenido que interpretar como inherentes a la naturaleza del género. Pedrique poseía lo que podríamos llamar su particular “cursilómetro”: su método para medir cuándo una escena era buena o mala consistía en la materialización de la palabra pudor. Izquierdo narra la escena que por entonces había estado escuchando desde una mesa contigua y confiesa que en lo sucesivo la adoptará como técnica de escritura:

Cada vez que estoy escribiendo y siento de pronto un ataque de pudor, cada vez que siento que lo que estoy escribiendo es empalagoso, de un cursi que me da grima, asumo entonces que voy por buen camino, que estoy haciendo lo correcto. El sentido de la verdad y de la mentira, en la telenovela, sólo está dado por su capacidad de conmover. Lo real es lo sensible. La verosimilitud reside en los afectos. Ésa es la única naturaleza de mi trabajo: El exceso sentimental. (111).

En relación con los personajes tenemos algunos arquetipos de antología. El plato principal está hecho, sin lugar a dudas, con las carnes de una protagonista que aparte de ser de muy buen ver, suele clasificarse en dos tipos: la buena y noble, con frecuencia tímida y algo temerosa y la muchacha fuerte, algo salvaje y peleona. Ambas suelen ser pobres-pero-honradas, ambas deben tener el corazón de alcachofa, ambas deben ser vírgenes y ninguna de las dos debe haber conocido el amor verdadero. Son, entre otras cosas, las mujeres más fértiles del planeta, de tal suerte que, el primer resbalón (con el hombre a quien aman, por supuesto) suele cobrar figura nueve meses después y nacer sin padre público y notorio pues el galán de los tormentos, ocupado como andaba en faldas de otro costal ignora hasta el penúltimo capítulo que es el autor de semejante fechoría. Todo parece indicar que las únicas vírgenes latinoamericanas están en las telenovelas.

El narrador de *Rating* sostiene que Pepe González Landó fue el primero que entendió la importancia de la madre en el melodrama. A decir de muchos el género es fundamentalmente femenino, de allí el peso de la protagonista y el hecho cierto de

que es frecuente que opaque la presencia de su contrafigura. Carolina Espada (la telenovela en Venezuela, 2004) afirma que:

El público que ve las telenovelas sigue siendo mayoritariamente femenino. Sí, siempre hay algún hombre en casa que termina enganchado a la historia rocambolésca, pero es porque la dueña del hogar advierte, cuchillo en mano, mientras pica un repollo morado para la cena: “¡Cuidaíto me cambian el canal, miren que hoy Elenita se va a enterar de que Rodolfo Luis sigue estando casado con Vanesa y que todo este tiempo él la engañó jurándole que estaba divorciado! Porque es que los hombres son todos iguales!... (42)

En cuanto a los villanos, éstos tienen un papel de indiscutible importancia en la trama, pues son los encargados de ejecutar las acciones del mal destinadas, no sólo a alargar la historia, sino a darle sentido ontológico a ese amor pergeñado en nueve meses de rating y que en el último capítulo llega a su fin por la vía de una fastuosa boda. Sin villano no hay historia. La audiencia solo quiere ver las dificultades del amor, no el amor en sí, y ellos son los encargados de cumplir este cometido. El éxito de la telenovela depende de la presencia del mal. Sin él tampoco hay historia. (186) De allí la sobadísima estrategia de separar a los enamorados cuando todo marcha por los rieles de la armonía y de la felicidad o de juntarlos, por ejemplo en una isla desierta, sótano, buhardilla o lo que fuere, mientras se “odian”.

Claro que la gente también quiere ver resueltas las dificultades del amor, porque nadie acompaña de lunes a sábado durante, por lo menos seis meses, a una telenovela sino sospecha que al final será testigo de la consumación de la felicidad de la protagonista quien, vestido de novia mediante, inicia con su galán el camino hacia la felicidad. El público quiere catar el escarmiento que merecen los villanos por sus absurdas fechorías, quiere sufrir porque sabe que ese sufrimiento tendrá, un invariable final feliz. O como sostiene Nora Mazziotti (1996): “En ese espacio de ficción \_y tal vez únicamente allí\_ hay justicia. Hay lugar para la felicidad” (16).

(Pasar presentación en PP. Duración 4 Min) encono entre mujeres, diabolización de lo femenino: las malas son las responsables de la caída masculina, valores como la castidad, el matrimonio como fin último de lo femenino, pertenencia de la mujer al hombre y la capacidad de éste de modificar el destino de sus mujeres, entre otras cosas)

En una conversación sincera y salpicada de abundante vodka, izquierdo confiesa al joven Manzanares su deseo de abandonar el trabajo de guionista de telenovelas para dedicarse a escribir acerca de lo único que la vida le ha enseñado a hacer. “Lo único que yo puedo escribir (sostiene el guionista), más o menos decentemente es un manual. ¿Sabes cómo podría llamarse ese manual? Se detuvo un momento, sonrió con una sonrisa rara, mitad burlona, mitad melancólica, y luego me lo soltó: *Instrucciones para hacer llorar a las mujeres*. Ése es mi libro. Eso es lo único que yo puedo escribir (198)”. El otro día leí en una red social la crónica de un adolescente en los albores de la escuela secundaria, sentado en un vagón del metro de Caracas al lado de su novia a quien le advertía, con timbre de pocos amigos: “Yurgleidys, te voy a agradecer que no me vuelvas a desobedecer”<sup>2</sup>. Ese llanto inducido por la cursilería telenovelesca sería una de las bisagras que cohesionan la emotividad del continente, una bisagra perversa pues también parece abrir otras puertas que conducen a las mismas relaciones de poder entre los géneros. Son los mismos mecanismos de persuasión que establecen los medios con sus receptores y que han sido denunciados por Martín Barbero como auténticamente anacrónicos en relación con la sociedad contemporánea, pero que a juzgar por su indiscutible capacidad de resistencia parecieran gozar de un excelente estado de salud.

Carmen Díaz Orozco  
 Instituto de Investigaciones Literarias  
 “Gonzalo Picón Febres” - ULA  
[carmendi@ula.ve](mailto:carmendi@ula.ve)

#### Referencias:

- Barrera Tyszka, Alberto (2011). *Rating*. Anagrama, Barcelona.
- Cabrujas, José Ignacio (2002). *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Alfadil, Caracas.
- Martín - Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. Editorial Gustavo Gili, México
- Mazziotti, Dora (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Paidós, Buenos Aires.

---

<sup>2</sup> Vía twitter. @eliamendoza. Caracas. 20 de Abril.

Sarlo, Beatriz. (2004) *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Norma  
*Susy. Secretos del Corazón. Años 68 – 75*.