

Utopía e inoculación: la novela popular romántica

Las obras de cultura de masas, incluso si su función radica en legitimar el orden existente... no pueden llevar a cabo su cometido sin reflejar, mientras sirven a este orden, las más profundas y fundamentales fantasías de la colectividad, a las cuales, por consiguiente, no importa en cuan distorsionada manera, se observa que dan expresión.

(Jameson 1979, 144)

He aquí el modelo de este nuevo estilo demostrativo: tomad el valor establecido que queráis restablecer o desarrollar, y primero mostrad pródigamente sus pequeñeces, las injusticias que produce, las vejaciones a que da lugar, y zambullidlo todo en su natural imperfección; luego, en el último momento, rescatadlo *a pesar de*, o mejor, *por* la pesada fatalidad de sus taras.

(Barthes 1980, 41).

En el ambiente académico anglosajón, al abrigo de los llamados *Cultural Studies*, se ha producido en la última década una verdadera explosión del interés hacia unos productos culturales que habían sido tradicionalmente excluidos del debate crítico. Nuestro conocimiento sobre unas manifestaciones de gran impacto social, como puedan ser el cine de evasión, la literatura popular de género, las series televisivas o la música rock, se ha beneficiado de unas tendencias críticas que ya no aceptan hacer distinciones de carácter absoluto y elitista entre la llamada «alta» cultura y la cultura popular o de masas. Bajo ópticas más o menos cercanas, según los casos, al feminismo, al marxismo o al psicoanálisis deconstructivo, el florecimiento de este tipo de crítica ha hecho evidente que los productos de la cultura de masas son mucho más complejos de lo que se estaba dispuesto a admitir. Esta complejidad atañe tanto a sus formas de

¹ «Novela romántica» designa al género popular conocido en norteamérica como Harlequin Romance o en Gran Bretaña como Mills and Boon, y que cuenta ya con una larga tradición en esos países. En España, Harlequin Ibérica traduce y publica desde principios de la década de los ochenta los títulos de la multinacional Harlequin Enterprises, a un promedio de cuarenta novelas al mes. Las novelas constan, dependiendo de la serie, de unas 100 a 300 páginas, y su precio oscila entre las 275 y las 400 ptas. Su tirada media es de 25.000 ejemplares, y sus lugares usuales de distribución son librerías, quioscos y supermercados. Mi agradecimiento a M^a Teresa Villar, de Harlequin Ibérica en Madrid, por facilitarme estas informaciones.

² Ver el libro de M. Jensen *Love's Sweet Return: The Harlequin Story* (1984); también, el de R. Coward *Female Desires: How they are Sought, Bought and Packaged* (1985).

representación como a la variedad de identificaciones (conscientes e inconscientes) que estos productos son capaces de propiciar en su público, así como a su siempre ambivalente, difícilmente etiquetable adscripción ideológica.

En el presente artículo me propongo tratar de la llamada novela romántica, un género literario de masas para mujeres que goza ya de una importante tradición en el mundo anglosajón, y que ha sido introducido más recientemente en España (así como en el resto de países europeos y algunos de Asia) con un muy remarcable éxito¹.

La novela romántica ha sido a menudo menospreciada tanto por la supuesta transparencia y simplicidad de sus fórmulas narrativas como por el hecho de que (a pesar de tratarse de un género producido y consumido casi exclusivamente por mujeres), suele interpretarse como mera propaganda destinada a la legitimación y perpetuación del orden patriarcal sexista².

Efectivamente, la estudiosa feminista Rosalind Coward acierta cuando afirma que «nada podría estar más lejos de los fines del feminismo que esas fantasías basadas en la sumisión sexual, racial y de clase» que tan frecuentemente hallan representación en la novela romántica (Coward 1985, 230). Sin embargo, debemos proceder con cautela si no queremos caer en una interpretación de estos productos de masas que, por dogmática, resultaría demasiado simplista y monocolor (una lectura que olvidara, por ejemplo, el modo en que estas novelas para mujeres difieren en aspectos bien concretos de otros productos de masas dirigidos a públicos mayoritariamente masculinos).

Este artículo parte de la idea del crítico marxista Frederic Jameson según la cual lo que caracteriza a los productos de la cultura de masas es su naturaleza ambivalente como, por un lado, legitimadores del orden existente y, por el otro, como expresión utópica «de las más profundas y fundamentales fantasías de la colectividad» (Jameson 1979, 144). Así, observaremos que las novelas románticas, aún desde su condición de «refuerzos ideológicos» del *statu quo* (Jensen 1984, 25), están dando expresión de forma indirecta a un buen número de fantasías e insatisfacciones de las mujeres respecto de las bases institucionales de la sociedad patriarcal. Por supuesto, los artefactos de una cultura sexista se presentan «inevitablemente saturados de sexismo» (Ellis 1987, 217), pero sin embargo, como ha apuntado Tania Modleski, cuando se nos aparece claramente cuánta ira y cuánta hostilidad femenina se refleja en esas aparentemente simples «historias de amor», «todas esas teorías sobre las mujeres «mimando las cadenas que las oprimen» [por medio de la lectura de novelas románticas] se vuelven insostenibles» (Modleski 1982, 47).

En las páginas que siguen, basándome, entre otros textos, en el estudio de T. Modleski *Loving with a Vengeance* (1982) y el de J. Radway *Reading the Romance* (1984), intentaré mostrar cómo las novelas románticas, mediante la plasmación de escenas que remiten, en último término, al período infantil edípico, proponen una resolución utópica a conflictos que afectan directamente a los procesos de individuación y subjetivación femeninas en el seno de la sociedad patriarcal. un acercamiento a tres títulos publicados recientemente en las series «Jazmín» y «Superjazmín» de Harlequín Española, nos permitirá observar los paralelismos temáticos y estructurales que presentan las novelas románticas, paralelismos que se extienden a la manera en que se hacen eco de unas mismas tensiones subjetivas de las mujeres respecto a instancias tales como la madre arcaica y la figura paterna.

Subsidiariamente, nuestro análisis permitirá observar algunos de los mecanismos mediante los cuales el género popular romántico evita cuestionar las bases del control sexista sobre la mujer aún sirviendo como plataforma de protesta contra algunos de los efectos de ese control (o, lo que es lo mismo, el modo en que este género neutraliza el descontento y hasta la rabia femeninas hacia el orden patriarcal aun dando expresión a tales sentimientos de forma indirecta u oblicua).



Como afirma Joanna Russ, convertirse en la protagonista de una historia de amor es una de las pocas cosas que se le permiten a una heroína (Russ 1972, 9). Dentro de los límites de esta restricción, la invariable fórmula de las novelas románticas se puede caracterizar de la manera siguiente:

Una joven inexperta, de clase baja o medianamente situada, conoce y entra en relación con un hombre mayor que ella. El suele estar divorciado, y es descrito como guapo, fuerte, experimentado y rico. Durante el transcurso de la acción, la joven protagonista estará preocupada y confundida por el comportamiento del héroe, ya que éste, aunque obviamente interesado por ella, se muestra burlón, cínico, hostil e incluso algo brutal. Sin embargo, al final de la novela todos los malentendidos se aclaran: el galán revela su amor a la heroína, y ella le corresponde (ver Modleski 1982, 37).

Otros elementos a tener en cuenta son, en primer lugar, la presencia constante en las novelas de este género de un personaje femenino negativo y hostil, que la protagonista percibe como una rival en su amor por el héroe, y que a menudo es encarnado por la ex-esposa de éste. En segundo

lugar, respecto a la técnica de presentación de la historia, cabe notar que las novelas románticas se narran siempre desde un saber limitado a la protagonista. Este punto de vista recoge la afectividad y las insuficiencias del conocimiento de la heroína respecto de los hechos descritos, aunque los traslada siempre desde la tercera persona verbal. Más adelante veremos la importancia que se ha atribuido al uso de esta técnica narrativa respecto al tipo de identificación con la heroína que estas novelas proponen a sus lectoras.

Quisiera llamar la atención sobre la relación que une a la heroína de la novela romántica tanto con el galán protagonista como con la figura de la ex-esposa de éste, la mujer rival. Siguiendo la argumentación de Modleski, quien ve en los géneros populares romántico y gótico una puesta en escena de ciertos estadios del conflicto edípico femenino (Modleski 1978, 34), R. Coward ha interpretado estas historias de amor en los términos del llamado complejo de Electra. Aquí, una heroína anclada en un estadio todavía infantil de desarrollo psicosexual, consigue obtener el amor del padre/héroe tras desplazar a la madre/rival (Coward 1985a, 196). Enfrentándose a la (ex-)esposa de éste, la heroína de la novela romántica daría cumplimiento «al arquetípico sueño edípico femenino de casarse con la figura del padre» (Modleski 1983, 34). Como apunta también K. Ellis, «la chica se casa con papáito» (1987, 221).

La complejidad del sistema de representaciones que nos brindan las novelas románticas, así como su vinculación con una resolución utópica de conflictos que apuntan claramente a los procesos de individuación femenina dentro del orden social patriarcal, empieza ya a emerger de forma evidente.

Veamos este punto con algún detalle. Modleski ha sabido argumentar convincentemente a favor de la novela romántica de masas como expresión velada de las ansiedades de separación a que diera lugar el vínculo arcaico entre la madre y la hija. Según esta crítica psicoanalítica, el acceso de la niña al orden simbólico, previa superación de su conflicto edípico, difiere del varón pequeño en algunos aspectos fundamentales. El niño, al ser poseedor de un rasgo físico que asegura su diferencia respecto de la madre, es capaz de reconocerse a sí mismo como un individuo autónomo desde muy temprana edad. La hija, en cambio, es proclive a percibirse, a veces incluso hasta el cuarto año, como una mera «continuación» o «extensión» de la madre (Modleski 1982, 71).

En este punto, la teoría de Modleski se muestra claramente deudora de las tesis de Freud sobre la especificidad del complejo de Edipo femenino. Según Freud, el conflicto edípico del niño, y con éste su vínculo libidinal arcaico con la madre, se resuelven de manera tajante y definitiva gracias al