

pesar de lo que aquélla está dispuesta a admitir conscientemente, simplemente no admite ser explicada en los términos de una oposición excluyente víctima/verdugo. Como se desprende de la siguiente cita, en *Corazón prohibido* no es (solamente) que la madre odie o victimice a su hija Sarah, sino que es Sarah misma quien odia a la figura materna, un odio que es, a su vez, fruto del intenso vínculo con ella, de «la estrecha relación que las unía» (Wilder 1993, 5). Vemos, pues, que las novelas románticas proponen a sus lectoras no una, sino diversas, y a menudo contradictorias, identificaciones desde las cuales poder dar expresión tanto a su hostilidad como también, y quizá primordialmente, a su *amor* por la figura materna —una ambivalencia afectiva que, en último término, como apunta Modleski, viene favorecida por su posición idéntica de inferioridad en el seno del orden patriarcal dominante— (Modleski 1982, 66):

En ese momento odió a su madre por haberle mentado durante todos esos años, por haberle interceptado sus cartas. La odió y al mismo tiempo, dada la estrecha relación que las unía, deseó protegerla también contra aquella acusación de «ave de rapiña». A pesar de que lo fuera realmente. (Wilder 1993, 5)



Como apunta Jensen, el verdadero misterio de la novela popular romántica lo constituye el hombre (1984, 119). Siendo uno de los pocos personajes que nuestra cultura aún concibe en términos heroicos (Cawelti 1976, 6), el protagonista masculino de estas novelas suele ser maduro, agresivo, rico, guapo y fundamentalmente enigmático respecto a sus sentimientos hacia la heroína. A título de ejemplo, John Slater de *Del ensayo al amor* es descrito como de «impresionante estatura», viste «apretado pantalón vaquero y una camisa amplia sobre hombros musculosos», aunque tiene ya «manchas plateadas en las sienes» (Patrick 1993, 13). La apariencia enigmática, potencialmente brutal, es uno de sus rasgos principales, como lo es también de Jesse, héroe de *Corazón prohibido*:

Había algo extraño en aquellos ojos endemoniadamente sensuales. Retadores, burlescos, misteriosos. La mirada de un hombre que no transigía, que obedecía a sus propias reglas. Proyectaba una imagen salvaje, peligrosa, excitante; una auténtica tentación mezclada de inocencia. (Wilder 1993, 9).

Tales características confirman al héroe de la novela romántica en su función de substituto idealizado de la figura del padre. Este encarna la instancia que, dentro del sistema triangular edípico que hemos caracterizado como propio del género, se encargará de romper la vinculación castradora de la protagonista/niña con la madre (facilitando así su salida del

conflicto edípico y, con ella, su acceso definitivo al orden simbólico que rige en la vida adulta). Así, la resolución favorable del romance con el padre/héroe representa en la novela popular romántica el estadio final en el proceso de evolución psicosexual de la heroína, aquél en que ser amada por él se hace sinónimo del acceso a una existencia plena como ser desarrollado y adulto.

Así ocurre en *Corazón prohibido*, donde, desde el inicio de la novela, el viaje de Sarah Moore al Canadá en busca de su padre real, se presenta como paralelo a la búsqueda de su propia identidad. Sarah es «un alma solitaria en busca de sí misma en los caminos inhóspitos de la Columbia Británica» (Wilde 1993, 7). La nostalgia con que Sarah recuerda el vínculo que existió entre ella y su padre durante la infancia, la lleva al convencimiento de que sólo él puede saber «quien es ella en realidad», bajo su frívola vida actual como modelo. Wilder escribe: «[Sarah] supo que debía ir al único sitio en que Sarah Moore existía realmente... en la mente de su padre» (1993, 5) Y, más adelante: «Su padre tenía que saber dónde estaba Sarah Moore. Él vería la verdad detrás de su imagen superficial» (Wilder 1993, 38).

Dispersión subjetiva y falta de identidad son los rasgos que se desprenden de la caracterización propuesta por Wilder de la adolescencia y la juventud de Sarah Moore (períodos que transcurrieron en la ausencia de su padre, y en los que estuvo fuertemente influenciada por la voluntad materna):

A través de los años [Sarah] había cambiado una y mil veces su apariencia; unas veces fue rubia, en otras su cabello fue negro, e incluso llegó a ser pelirroja, dependiendo del producto que anunciara o de los requerimientos del cliente. (Wilder 1993, 23)

Y, más adelante:

Su madre esperaba otras cosas de ella. Sabía que ella haría cualquier cosa para que su madre la quisiera... incluso destruirse a sí misma. (Wilder 1993, 48).

Como ejemplifica *Corazón prohibido*, vivir (de forma simbólica) en la ausencia del padre es sinónimo en la novela romántica de una existencia insatisfactoria y parcial, de un no-ser sin substancia ni entidad que entraña, para la heroína, la imposibilidad angustiada de establecer límites estrictos entre ella y su madre, su «yo» y su «otro» (entre lo que ella quiere y lo que *la otra* quiere de ella). Contrariamente, contar con el amor del (substituto del) padre lleva consigo, en las novelas de este género, acercarse a una existencia *sin* la castración, a (la utopía de) una individualidad plena, totalizadora, coherente y absolutamente independiente.

Así ocurre a Sarah Moore, quien, liberada de sus temores e inseguridades adolescentes por el amor de Jesse, adquiere finalmente el sentido de

una personalidad estable y bien definida, capaz ya de decidir libremente sobre sí misma. Escribe Wilder:

[Era] un sentimiento que le infundía seguridad, que ahuyentaba todos los temores que la habían perseguido a través de su vida y que por fin se hacía presente. Sus temores se estaban evaporando. (Wilder 1993, 84)

Este hecho tiene como consecuencia positiva e inmediata la decisión de la protagonista de abandonar la carrera de modelo por su antigua vocación fotográfica. Así, al final de la novela, Sarah podrá afirmar de forma exultante:

—Me llamo Sarah Moore y soy artista. Soy un ser fuerte y alegre, obstinado y temperamental. Soy buena y mala; soy una mujer y una niña, soy yo misma y me he encontrado. Quiero trabajar en lo que me gusta durante el resto de mi vida. Me siento plena y libre, Jesse, y pienso seguir así toda la vida. (Wilder 1993, 123).

Modleski ha argumentado convincentemente que la apariencia enigmática y algo brutal que reviste el protagonista de las novelas románticas para la heroína, debe ser analizada en relación con la dificultad de la niña en entender el deseo del padre (Modleski 1983, 38). Sin embargo, es importante notar que la opacidad y a menudo hostilidad del héroe hacia la heroína nos afectan a nosotros como lectores desde una perspectiva muy distinta a como le afectan a ella. Mientras que la protagonista no sabe hasta las últimas páginas de la novela (cuando él le declarará su amor incondicional) que en verdad el galán ha estado enamorado de ella todo el tiempo, nosotros, como buenos conocedores de las convenciones del género, sabemos que la indiferencia, la hostilidad e incluso la brutalidad del hombre hacia la heroína significan «realmente» su más profundo amor por ella.

Este, entre otros factores, lleva a Modleski a calificar la relación que existe entre la lectora de novelas románticas y la heroína como una identificación de tipo histérico y masoquista (Modleski 1982, 60). En virtud de esta peculiar relación (celosamente cuidada y favorecida desde el punto de vista de la tercera persona) la lectora de estas novelas se comportaría como escindida en dos instancias distintas, de tal manera que su identificación con la protagonista se haría solamente posible gracias a saberse más «lista» que ella y mejor «lectora» del comportamiento del héroe que ella —o, lo que es lo mismo, gracias a poderse burlar (benévolamente) de la heroína y de sus preocupaciones respecto al héroe, ya que éstas acaban por mostrarse siempre infundadas— (Modleski 1982, 41).

Este razonamiento introduce un interesante punto sobre la relación existente entre *conocimiento* y sentimiento de *culpabilidad* en la mujer

dentro del orden patriarcal, una relación que la novela romántica a la vez parece denunciar y propiciar de manera particularmente eficaz.

Veamos el ejemplo que nos ofrece Gillian, la heroína de *Del ensayo al amor*. A sus treinta años, Gillian es una responsable maestra, soltera aunque «preparada de forma educada para el matrimonio» (Patrick 1993, 13), una institución que, según ella, «debería durar toda la vida» (14). Gillian es bonita, lleva lentes, y su rostro «estaba enmarcado por rizos suaves» (22), rasgos que apuntan metonímicamente a su personalidad retraída y vulnerable. Sabemos que se siente atraída por su compañero John Slater, aunque se muestra insegura y torpe cuando éste intenta besarla, además de abrigar continuas dudas sobre sus sentimientos hacia él (97). También, sabemos que Gillian esconde un secreto bajo su imagen de profesional adulta y eficiente: una casa de muñecas victoriana. Este juguete, que cuida celosamente, es el testimonio de un sueño de adolescencia que nunca vio realizado: tener algún día «un hogar lleno de armonía», con «un esposo y dos niños preciosos» (Patrick 1993, 77).

En uno de los capítulos iniciales de la novela, Gillian y su hermana menor Vicky (recientemente divorciada de su esposo Tom) deciden, a instancias de esta última, visitar un nuevo bar para solteros. «Si te relajas y dejas de comportarte como una monja», anima Vicky a Gillian, «quizá encuentres a alguien interesante en *Rochester*» (Patrick 1993, 31).

La lectora de *Del ensayo al amor* enseguida comprende la diferencia abismal que separa a las dos hermanas. La personalidad de Vicky, segura y extrovertida, se manifiesta en su apariencia sensual y agresiva. Viste minifalda de cuero, cabellos teñidos de rubio y uñas «pintadas con laca cereza» (Patrick 1993, 30), mientras que Gillian, apocada, se niega a dejarse maquillar para salir (31). Además, a diferencia de su hermana, Vicky manifiesta abiertamente y sin complicaciones su deseo hacia el sexo masculino, y está dispuesta a actuar de acuerdo con los fines que se propone conseguir. En este sentido, Vicky representa en la novela lo que Radway ha llamado el «contrapunto femenino» (*female foil*), una figura que, por su actitud «rebelde respecto al papel sexualmente servil impuesto socialmente a la mujer», contrasta con el carácter inocente y virginal de la heroína (Radway 1984, 146). Vicky comenta, a propósito de su nuevo peinado:

—El contraste entre la raíz oscura y la punta clara enmarca mi cara. ¿No te parece sensacional? —Vicky dirigió una mirada hacia la mesa de los hombres—. Los caballeros las prefieren rubias. (Patrick 1993, 30).

Según Gillian, Vicky es tan abierta, extrovertida y encantadora «que casi siempre se salía con la suya» (Patrick 1993, 30). Sin embargo, la lectora de novelas románticas sabe bien que esto no es así; mientras que el talante de