

temor que despierta la castración (encarnada por la figura paterna) (Freud 1924, 183-184). Sin embargo, para la niña, el proceso de delimitación del «yo» respecto a la instancia materna entraña una mayor complejidad.

El descubrimiento de la castración, y la consiguiente envidia del pene, son, en la niña, los factores que determinan no la *resolución*, sino la *entrada* en el conflicto edípico (Freud 1933, 120). Según Freud, el conocimiento de que tanto ella como su madre están «castradas» acentúa sensiblemente la hostilidad y la rivalidad de la niña hacia su progenitora, a quien culpabiliza «por haberla traído al mundo desposeída de pene» (Freud 1931, 234). Además, esta hostilidad no está exenta de sentimientos de temor; al carecer de rasgos donde poder fundamentar una separación efectiva respecto a ella, la niña teme ser absorbida, aniquilada, incluso «devorada» por la madre (Freud 1931, 230)³.

En este contexto, Modleski sostiene que la vuelta hacia el padre del impulso libidinal, característica del conflicto edípico en la niña, responde a la urgencia de su yo en formación por delimitar un espacio subjetivo propio —por sustraerse, mediante la posesión y el reconocimiento del progenitor, del angustioso vínculo arcaico con la madre— (Modleski 1982, 73-74)⁴. Aquí, la figura del padre reviste un papel central. Por un lado, él es quien, escogiendo a la niña como su objeto de amor, podría asentar firme y definitivamente su especificidad respecto a la instancia rival. Pero esta resolución no se produce, y las repetidas decepciones no hacen sino amenazar aún más el frágil compromiso de la identidad de la niña respecto a la madre (Modleski 1982, 74). Volviendo a Freud, cabe apuntar que, al desconocer propiamente el temor a la castración (pues se sabe de antemano desposeída de pene), la niña sólo puede hallar una salida dificultosa y parcial a su conflicto edípico. Al ver repetidamente frustrado su deseo por el padre, llegará eventualmente a desviar su deseo hacia otros objetos amorosos, aunque conservará siempre un lastre de dependencia infantil, testimonio de la insatisfactoria resolución de sus elecciones libidinales primarias (Freud 1933, 119-121).

Teniendo en cuenta los postulados que hasta aquí he expuesto, vemos que las novelas románticas, en último término, están proponiendo indirectamente a sus lectoras una manera de sobreponerse al miedo a no existir como sujetos, al miedo a fundir su identidad con la de la madre. Si, como apunta Modleski, el miedo femenino a la castración representa «el miedo a no desarrollar nunca un sentimiento de autonomía y separación» (Modleski 1982, 71), las novelas románticas, al asegurar el amor del galán por la protagonista (en oposición a la madre/rival) dan una resolución utópica a este conflicto. Aquí, el largamente esperado y reconfortante amor del padre se hace real, y con él, la abyecta identificación con la madre (la

³ En época más reciente, la visión freudiana de la sexualidad femenina ligada a la «envidia del pene» y a la hostilidad rival hacia la madre ha sido repetida y eficazmente contestada desde posturas feministas. Ver Irigaray (1985), 34-67; Kofman (1982), 167-224.

⁴ Ver también, sobre este punto, la aportación de Julia Kristeva en su ensayo sobre la abyección *Pouvoirs de l'horreur* (1980), pp. 9-40.

confusión castradora e infantilizante de los límites subjetivos de la heroína con los de su progenitora) se aleja clara y definitivamente. Así, de nuestro acercamiento se desprende que las novelas románticas tienden hacia un afianzamiento de una identidad femenina diferente y autónoma (una identidad que, sin embargo, no dejará de estar subordinada en todo momento al reconocimiento y a la autoridad masculinos). Como apunta Modleski, «las novelas románticas sirven en parte para convencer a las mujeres de que no son sus madres» (1982, 71).

★ ★ ★

Esta lectura me parece particularmente iluminadora y sugerente en relación con las tres novelas románticas que me propongo analizar aquí a título representativo. Estas son: *Corazón prohibido* (1993), de Quinn Wilder, *Del ensayo al amor* (1993), de Lynn Patrick (pseudónimo conjunto de las autoras Patricia Pinianski y Linda Sweeney), y *Amar otra vez* (1992), de la británica Carole Mortimer.

Las tres novelas presentan situaciones en las que inmediatamente reconocemos a los personajes y al tipo de conflicto característicos de un drama edípico femenino. En *Amar otra vez*, hallamos a Christi, una joven e inocente huérfana, estudiante de historia, que lleva cuatro años enamorada de su vecino Lucas. Este es un atractivo profesional divorciado quien, por su mayor edad, no parece ver en ella más que a una niña. El personaje de la madre/rival lo encarna Marsha Kingsley, una sofisticada mujer de negocios, ex-esposa de Lucas, siempre dispuesta a humillar a Christi y a interponerse entre ellos dos.

Ocurre de forma similar en *Del ensayo al amor*. Aquí, Gillian, una joven maestra, se enamora de John Slater, el compañero con quien tiene que formar equipo en un proyecto de simulación matrimonial dirigido por ella misma entre los miembros de la asociación de padres de su escuela. John Slater está también divorciado y es padre de dos hijas. Su ex-esposa Kate es una mujer ambiciosa y egoísta que, como rival, está dispuesta a evitar a toda costa que las niñas encuentren en Gillian a una nueva madre.

Por último, los paralelismos con el escenario edípico son aún más evidentes en *Corazón prohibido*. Sarah Moore representa aquí a una insegura joven que, desilusionada de su carrera de modelo, se va de vacaciones al Canadá en busca de su progenitor. Este, a causa de que su esposa se negara a concederle el divorcio, se vio forzado a abandonarla cuando ella era sólo una niña. La madre de Sarah es una mujer posesiva e intransigente que mantuvo a su hija siempre alejada del padre, hasta el punto de impedir su comunicación e interceptar las cartas que él persistentemente

mandaba a la joven desde donde se encontrara. Por culpa de un accidente, Sarah ve truncado su propósito y tiene que pasar sus vacaciones en compañía de Jesse, un hombre robusto y enigmático que simbolizará la figura del padre perdido, y de quien ella termina enamorándose. La resolución favorable del romance proporciona a Sarah la seguridad y la confianza en sí misma necesarias para emprender una nueva vida como fotógrafa.

Basándose en la terminología de Lacan, Modleski afirma que las heroínas de las novelas románticas (independientemente de su edad en la ficción) presentan un nivel de desarrollo psicosexual correspondiente al llamado estadio imaginario⁵. En esta fase todavía infantil, previa a la resolución del conflicto edípico, ni el «yo» de la niña como función subjetiva relativamente coherente y autónoma, ni su control motor se encuentran suficientemente desarrollados. Esto la hace dependiente de la madre, quien es percibida por ella a la vez como objeto de admiración y como fuente potencial de amenaza. En oposición a la disgregación y falta de coordinación que caracterizan la experiencia de sí misma de la niña (tanto en el plano motriz como también en el subjetivo), «el [control] de la madre parece sobrehumano en su perfección» (Modleski 78, 35).

Este hecho parece reflejarse claramente en las tres novelas que estamos considerando. A sus 19 años, por ejemplo, Christi de *Amar otra vez* se queja a menudo de ser patosa y desmañada, y de perder constantemente sus lentes de contacto mientras que, por oposición, la ex-esposa del hombre que ama, Marsha Kingsley, despliega un amenazante control de sí misma y de las situaciones. También, la narradora de *Del ensayo al amor* subraya los momentos en que su heroína Gillian se muestra infantil, confundida o torpe —tropieza persistentemente con sus propias gafas siempre que John Slater intenta besarla (Patrick 1990, 97)— mientras que su rival Kate se caracteriza por su decisión y por «[conseguir] siempre lo que se propone» (Patrick 1990, 106). Por último, a pesar de ser una modelo profesional de 23 años, a Sarah Moore, de *Corazón prohibido*, también le parece, en medio de la confusión vital en que se encuentra, «haber vuelto de pronto a vivir aquellos días en que era una chica desgarbada y sin gracia» (Wilder 1990, 21).

El conflicto que nos brinda la novela popular romántica remite claramente a las dificultades que encuentra la mujer para llegar a establecer una identidad subjetiva adulta y autónoma. Como ha quedado dicho, por su condición de rival de la heroína, la madre (o sus substitutas en la ficción) se presenta a menudo como la principal amenaza a la ejecución de esta empresa. Tal amenaza adquiere a veces tintes excesivos, caricaturescos. Así, en *Amar otra vez*, donde las exageradas burlas y humillaciones de Marsha Kingsley sirven para recordar continuamente a la protagonista

⁵ Lacan distingue tres órdenes esenciales en el terreno psicoanalítico: el Imaginario, el Simbólico y el Real. El orden Imaginario se caracteriza por la prevalencia de la relación identificativa con la imagen especular (tal como se ejemplifica en el llamado «estadio del espejo») y existe previamente a la capacidad del sujeto de discernir de acuerdo con el sistema de substituciones y diferenciaciones lingüísticas. Ver Lacan (1966), 93-100.

Christi de su inadecuación e inferioridad infantiles tanto respecto a ella como al padre/Lucas:

«Pero tú eres una niña para él, siempre lo serás.» Se rió burlona. «¡Podrías bailar desnuda encima de una mesa y probablemente él sólo te ofrecería su chaqueta para que no te resfriaras!» (Mortimer 1992, 71).

Siguiendo las tesis de Freud, cabe explicar el carácter amenazador y hostil que reviste la ex-esposa del héroe, la figura de la madre/rival, en la novela romántica, como el resultado de una proyección de tipo paranoico de sentimientos infantiles de agresividad de la propia heroína hacia la figura materna. Efectivamente, como hemos apuntado, Freud advierte que el descubrimiento de la castración despierta en la niña impulsos agresivos y sádicos hacia la progenitora, impulsos cuya represión inadecuada (o cuya conversión en otros de carácter opuesto) puede constituir «el germen de una paranoia posterior en la mujer» (Freud 1931, 230). Esta tesis serviría para explicar el miedo que siente la niña (o, en nuestro caso, la heroína de la novela romántica) a ser absorbida o aniquilada por la madre/rival, así como su constante preocupación por las amenazas que emanan de ella.

En *Corazón prohibido*, el carácter obstaculizante y amenazador de la instancia materna para la existencia individual de la protagonista deviene todavía más patente. Aquí, es la madre real de Sarah Moore, y no una substituta en la ficción, el foco del temor y la causante de todos los males de la heroína. La madre de Sarah es quien negó el divorcio a su esposo, obligándole a huir y a romper los vínculos con su hija (Wilder 1993, 4-5). La madre es quien separó a Sarah de su «verdadera» vocación artística, riéndose cruel y cínicamente de sus dibujos cuando sólo era una niña (Wilder 1993; 47). También fue la madre quien, para satisfacer su propia ambición, la obligó a convertirse en modelo. Como se desprende de la siguiente cita, Sarah responsabiliza directamente a su madre de la situación de alienación personal en que se encuentra, e incluso de haber impedido su existencia.

Ella era una figura creada por la prensa, por la industria, por su madre. Moldeada de manera inmisericorde para ciertos fines... Tal vez ni siquiera existía Sarah Moore. ¿Sería esa la razón por la que siempre pronunciaba su nombre con inseguridad? ¿Porque en realidad pronunciaba el nombre de alguien que no existía? (Wilder 1993; 38-39)

Sin embargo, en un punto anterior de la novela, Quinn Wilder parece problematizar un planteamiento tan simplista y reductivo de los hechos. Aquí se nos muestra que la relación entre Sarah Moore y su madre, a