

151
20.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE PSICOLOGIA



ESTEREOTIPOS EN NOVELA ROSA:
UN ANALISIS COMPARATIVO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PSICOLOGIA
P R E S E N T A:

KATIA EUGENIA RHEULT CARDENAS

DIRECTOR DE TESIS:
LIC. PATRICIA PAZ DE BUEN RODRIGUEZ

MEXICO, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1994



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Doy las gracias a la señorita Beatriz Hernández y al Lic. Bustamante de Publicaciones Continental; a todos los maestros del S.U.A.; a Esther "la Güera" Mendoza; a Patricia de Buen; a Olivia Martínez; y a Miguel, por el apoyo y la ayuda que siempre me brindaron.

INDICE

- Capítulo 1: Introducción. 3
- Capítulo 2: Marco teórico. 7
- Capítulo 3: Análisis de las novelas de 1969 y de 1988. .16
- Capítulo 4: Comentarios finales y conclusiones.142
- Bibliografía.155

CAPITULO UNO: INTRODUCCION

Este trabajo se basa en un análisis comparativo de los estereotipos que se plantean en el género de la novela rosa (novela cuya trama consiste en que los protagonistas se enamoran y se casan después de vencer distintos obstáculos). En este trabajo no se estudiará la novela rosa de alta calidad literaria, sino la novela publicada en las revistas de gran tiraje, las cuales son consideradas como un medio masivo de comunicación, con el objeto de analizar los fenómenos de comunicación, categorización de la realidad e ideología en la transmisión de estereotipos. Esta, según Moscovici (1972, p. 55), es la tarea de la psicología social: "El objetivo central y exclusivo de la psicología social debería ser el estudio de todo aquello que atañe a la ideología y a la comunicación desde el punto de vista de su estructura, su génesis y su función." (1).

Este trabajo es relevante para la psicología social desde un punto de vista teórico-conceptual pues está dedicado al estudio de los estereotipos sociales. Estos últimos son los instrumentos de categorización de la realidad sobre los que se basa un individuo para realizar conceptualizaciones y para emitir los subsiguientes juicios de valor que rigen su comportamiento. Sin embargo, este análisis también resulta importante, no sólo para los especialistas de la psicología, sino para la sociedad en su conjunto, pues busca clarificar ciertos conceptos y busca, sobre todo, sensibilizar al lector en relación con el tipo de información que le es planteada.

Gracias a esta sensibilización, se espera que el lector ya no sea pasivo ni ingenuo ni que acepte sin más la información que le es presentada por el medio masivo de comunicación que aquí se estudia. La meta última de este análisis es provocar un cuestionamiento en el lector y sembrar en él las semillas de la rebeldía que lo impulsen, no sólo a rechazar, sino a cambiar el contenido de los estereotipos que tiene frente a él mismo.

Por lo tanto, es muy importante estudiar los medios masivos de comunicación, que no sólo comunican e informan, si-

(1). "The central and exclusive object of social psychology should be the study of all that pertains to ideology and to communication from the point of view of their structure, their genesis and their function." (Traducción de la autora)

no que son transmisores de ideología gracias a los estereotipos que difunden.

Diez Borque (1972, p. 19) afirma que "(...) fotonovela y novela de gran tirada pueden ser incluidas en los 'mass-media'". Según McQuail (1972 in Goded, 1976, p. 126-129), las características de la comunicación masiva son las siguientes:

A.- Por lo general, las comunicaciones masivas requieren de organizaciones formales complejas (editorial, traducción de originales, impresión de novelas, distribución en quioscos, etc., en el caso de la novela de gran tiraje).

B.- Los medios masivos se dirigen a públicos amplios. Esto es una consecuencia de su economía y de la aplicación de una tecnología montada para la producción masiva y la difusión global (hay millones de personas que leen estas novelas, como se verá en el capítulo 3).

C.- Las comunicaciones masivas son públicas, es decir, su contenido está abierto a todos y su distribución es relativamente inestructurada e informal (cualquier persona puede comprar una novela de este tipo).

D.- El público de los medios masivos de comunicación es heterogéneo.

E.- Los medios masivos pueden llegar simultáneamente a una gran cantidad de personas que están distantes de la fuente y que, a la vez, se hallan lejos unas de otras.

F.- En los medios masivos de comunicación, la relación entre el emisor y el público es impersonal, puesto que personas a las que sólo se conoce en su función pública de emisores se dirigen a una audiencia anónima.

G.- Por último, el público de los medios masivos de comunicación es una colectividad característica de la sociedad moderna, que presenta varios rasgos distintivos. Es un conglomerado de individuos a los que une un foco común de interés, que observan un comportamiento idéntico y que orientan su acción hacia fines comunes; sin embargo, no se conocen entre sí, tienen tan sólo un grado limitado de interacción, no orientan sus acciones los unos hacia los otros y no se hallan organizados o bien su organización es demasiado laxa.

Según Mendras (citado por Diez Borque, 1972, p. 104), "(...) el peligro realmente grave de los mass-media es la difusión de estereotipos, que crean una conciencia uniforme y conducida en los individuos, privándoles de auténtica capacidad de selección (...). Hay que culpar, pues, a los mass-media de gran parte de la homogeneización y estandarización del gran público." Y esto sucede porque lo que los

medios masivos de comunicación transmiten son mensajes que representan una mercancía más en el mercado, que es distribuida y consumida de manera industrial. Según Burgelin, (citado por Goded, 1976, p. 100), "La mercancía-mensaje se caracteriza por la dificultad para sustituirla por otra análoga una vez utilizada y por la necesidad de una estandarización continuada de sus contenidos y formas." Es como si el mensaje de los medios masivos se comparara con una marca de pasta de dientes. Si esta pasta tiene éxito, debe seguirse produciendo de manera idéntica para poder seguir contando con la aceptación de una parte del público que ahora le pertenece. Como lo señala Díez Borque (1972, p. 26), "(...) en la cultura de masas la originalidad propuesta por el mensaje cultural es mínima en cuanto que el receptor sólo está capacitado para recibir mensajes con un nivel máximo de redundancia." La cultura de masas es "(...) el contenido cultural, o que pretende serlo, de los mensajes difundidos por los comunicadores de masa y, al mismo tiempo, el tipo de cultura resultante en los medios sociales impregnados por esos medios de difusión." (Cazeneuve, 1977, citado por Rascón, 1984, p. 144).

Según Díez Borque (1972), sólo hay dos medios socioculturales, el micromedio y el macromedio. El micromedio es intelectual, muy reducido y típicamente creador o recreador. "El macromedio está formado por la gran masa silenciosa que recibe, de forma pasiva y no recreadora, los mensajes que le llegan por canales: prensa de gran tirada, best-seller, novela semanal, televisión, radio... etc." (p. 24). Así, es importante estudiar los estereotipos que plantean las novelas rosas para ver cuál es su contenido ideológico y cuáles son los efectos que pueden tener en este macromedio pasivo, pero muy ávido de este tipo de mensajes. Y el público pide este tipo de mensajes porque, como lo señala Díez Borque (1972, p. 39), "(...) la cultura de masas (es) la cultura del ocio y en consecuencia de la diversión, porque a la mayor parte de la gente -sobre todo en cuanto a la liberación del tiempo de trabajo- no le interesa el arte, sólo le interesa distraerse."

Para Amorós (1974), este tipo de novela rosa, que se puede incluir dentro de lo que se ha llamado subliteratura, infraliteratura, paralittérature, literatura kitsch, trivialroman o literatura de masas, "(...) posee un gran interés sociológico absolutamente evidente, sin necesidad de más discusión; y, en ocasiones, un interés literario bastante considerable." (p. 8). Para este autor, "La obra literaria puede darnos un reflejo de la sociedad mejor que el historiador, el psicólogo y el sociólogo. Y la subliteratura puede hacerlo con mucha nitidez, ofreciéndonos la escala de valores de una sociedad o de sus grupos sociales; en definitiva, sirviendo a la historia de las mentalidades." (p.8). Amorós (1974) prosigue diciendo que "A través de esta literatura se percibe una sociedad muy contradictoria, con brus-

cos desequilibrios, que desprecia por anticuadas muchas cosas, pero que, en realidad, no las ha superado auténticamente. Dicho sin ninguna retórica ni grandilocuencia: estudiar nuestra subliteratura supone reflexionar sobre nuestro país." (p. 24-25).

Para Mattelart, (1981, p. 12), "(...) se justifica la pertinencia de un estudio de los productos culturales transnacionales que, con el apoyo de los esfuerzos espectaculares de la comercialización, transmiten, entre otras cosas, una imagen de la mujer presentada universalmente como modelo." No sólo se transmite un estereotipo de la mujer, sino también del hombre y de la relación amorosa que hay entre ambos.

Después de exponer en esta introducción varias razones por las que se deben estudiar los mensajes de los medios masivos de comunicación y después de señalar por qué la novela rosa de gran tiraje se considera como un medio masivo de comunicación, pasaremos a explicar cómo está dividido este trabajo.

En el capítulo referente al marco teórico, se habla de la posición teórica tradicional respecto del estudio de los estereotipos en la psicología social y de la teoría sobre la que se basará este trabajo; de la formación de los estereotipos y de la diferencia que existe entre los meros estereotipos y los estereotipos sociales, los cuales tienen un interés mayor para la psicología social; de la función de los estereotipos sociales; de su relación con los prejuicios; y, por último, de cómo se puede efectuar un cambio para evitar la discriminación social.

El capítulo referente al análisis comparativo consiste de una introducción en donde se planteó la hipótesis de trabajo de este estudio y el método de análisis para llevarlo a cabo; del análisis de las novelas elegidas en 1969 y en 1988; del análisis comparativo de estos dos grupos de novelas; y de una conclusión en donde se aceptó la hipótesis de trabajo.

El último capítulo está constituido por comentarios y conclusiones finales que buscan dar mayor cohesión y unidad a este trabajo y que buscan profundizar más en los aspectos que hayan resultado sobresalientes al momento de analizar las novelas.

CAPITULO DOS: MARCO TEORICO

1) Revisión de la posición teórica tradicional respecto de los estereotipos

Moscovici (1972) afirma que existen tres psicologías sociales que coexisten de manera pacífica en los libros de texto (p. 53). Se refiere a la taxonómica, a la diferencial y a la sistemática (o genética). En este apartado se analizarán las dos primeras orientaciones.

La psicología social taxonómica tiene por objetivo determinar la naturaleza de las variables que explican la conducta de un individuo indefinido que es enfrentado a un estímulo. Esta orientación ignora la naturaleza del sujeto y define lo "social" como una propiedad de los objetos que están divididos en sociales y no sociales (ídem, p. 50). Como sólo busca enumerar los diferentes tipos de reacción respecto del medio, la psicología social taxonómica no se interesa por la naturaleza de la relación que existe entre el hombre y su medio (ídem, p. 51).

La segunda psicología social es diferencial y busca en las características del individuo el origen del comportamiento observado. Así, la naturaleza de la estimulación no tiene mucha importancia pues el objetivo es clasificar a los individuos usando unos criterios de diferenciación determinados. En la relación Sujeto-Objeto, el primero está diferenciado por sus características de personalidad y el segundo es indiferenciado (ídem, p. 51). Por tratar de explicar lo que pasa en una sociedad en términos de las características de los individuos, el interés de la orientación diferencial por lo "social" es más aparente que real (ídem, p. 52).

2) Enfoque teórico de la psicología social sistemática

Frente a estas dos orientaciones, se perfila una tercera, la sistemática. Está enfocada al estudio de los fenómenos globales que son producto de la interdependencia de varios sujetos en su relación con un medio común, físico o social (Moscovici, 1972, p. 52). La relación entre el Sujeto y el Objeto está mediatizada por otro sujeto, ya que ningún sujeto se relaciona en estado puro con los demás o con su medio; la conducta social es el producto de la convergencia de expectativas entre los sujetos y está siempre particularizada por la historia, la cultura y la ideología. En este contexto es en donde se establece la relación triangular entre Sujeto, Objeto y Alter. "El triángulo Sujeto-Alter-Objeto es (...) el único esquema capaz de explicar y sistemati-

zar los procesos de la interacción" (Moscovici, 1972, p. 54) (1). Es por esto que los otros enfoques, que interpretan los fenómenos sociales en términos de las propiedades de los estímulos o de la personalidad, no tienen mucho que contribuir a la psicología social; y es por esto que se considera que la orientación sistemática representa la visión teórica más completa para el estudio de la conducta social de los individuos y de los grupos humanos. Por estos motivos, este trabajo se basará en el enfoque teórico de la psicología social sistemática.

3) Categorización, asimilación y búsqueda de coherencia
Según Tajfel (1981), la categorización, la asimilación y la búsqueda de coherencia son los procesos cognoscitivos que intervienen en la formación de los estereotipos y de los prejuicios, por lo cual es importante dar una breve explicación de ellos.

La categorización ayuda a dar cierto orden, subjetivo, a lo que de lo contrario sería un medio caótico. Así, "comprender el propio medio implica clasificar por categorías a las personas y los objetos que uno ve. En lugar de tratar a cada persona o a cada objeto como algo absolutamente único, por comodidad se les considera como ejemplos de una categoría conocida de gentes o de objetos." (Billig in Moscovici, 1986, p. 597). "Las dos vertientes del proceso de categorización son la acentuación de las diferencias entre grupos y la acentuación de las semejanzas dentro de los grupos" (Doise in Moscovici, 1985, p. 323), vertientes que son las formadoras de las categorías. Y, a menudo, en la categorización, "(...) la homogeneización entre miembros de un mismo grupo puede manifestarse con mayor facilidad cuando se trata de describir a otro grupo que cuando hay que describir al propio grupo de pertenencia" (Doise in Moscovici, 1985, p. 323).

La asimilación se refiere a la manera en que el sujeto integra a su visión de mundo las imágenes culturales que definen las categorías según las cuales son clasificados los individuos y objetos que lo rodean (Tajfel, 1981, p. 134). Esto está íntimamente ligado al aprendizaje de las evaluaciones (o preferencias), a la identificación del niño con su propio grupo y a la presión que ejercen las nociones acerca de los demás grupos, incluyendo al suyo, que por lo general son aceptadas en su sociedad (Tajfel, 1981, p. 134).

La búsqueda de coherencia ayuda a que el individuo comprenda y se adapte al flujo del cambio social. Para hacer frente a un cambio, un individuo debe hacer atribuciones causales constantes acerca de los procesos del cambio y es-

(1). "The triangle Ego-Alter-Object is (...) the only scheme capable of explaining and sistematizing the processes of interaction." (Traducción de la autora)

tas atribuciones deben ayudarlo a lidiar con la nueva situación de una manera que a él le parezca consistente; y además deben hacer esto de una manera que preserve su imagen de sí mismo o su integridad (Tajfel, 1981, p. 137).

Así, la categorización representa el molde que da forma a las actitudes de un grupo; la asimilación de los valores sociales y de las normas representa el contenido; y la búsqueda de coherencia da cuenta de la forma en que los individuos reaccionan frente a situaciones intergrupales específicas que los confronten y de la forma en que ellos tratan de adaptarse a los cambios constantes que ocurren en dichas situaciones (Tajfel, 1981, p. 136-137).

4) Los estereotipos y los estereotipos sociales

Tajfel (1978) define los estereotipos como "(...) los rasgos comunes atribuidos a un gran grupo humano (...) (p. 476). Los estereotipos son ciertas generalizaciones que hacen los individuos (Tajfel, 1981, p. 145). Según Díez Borque (1972), estereotipar supone "(...) pensar mediante clichés, en conformidad con una imagen elaborada de antemano. Estos clichés -en definitiva- son generalizaciones que recaen sobre el grupo, arrancando toda individualidad a sus miembros." (p. 165). Por lo tanto, los estereotipos sistematizan tanto la información social como la información física del medio (Rascón, 1984, p. 2) y "proporcionan un marco de referencia para poder alternar con los miembros de otros grupos (...)" (ídem, p. 5).

Los estereotipos son esencialmente la consecuencia de clasificaciones acentuadas o agudizadas (Tajfel, 1981, p. 83); es decir, exageran algunas diferencias entre los grupos clasificados de cierta manera y minimizan esas mismas diferencias dentro de tales grupos (Tajfel, 1981, p. 104), por lo que están directamente vinculados con el proceso de categorización. No sólo eso, sino que los juicios que se hacen respecto de los objetos estereotipados no se hacen en un vacío sino que siempre son implícitamente comparativos (Tajfel, 1981, p. 83). Por ejemplo, cuando se dice que "los mexicanos son muy flojos", esto significa que son más flojos que los habitantes de otros países.

Sin embargo, a pesar de que cualquier persona puede tener sus propios estereotipos (puesto que tiene una manera sui generis de generalizar, categorizar, asimilar y buscar coherencia en la información que recibe del medio), los estereotipos que realmente son de interés para la psicología social son los estereotipos sociales, es decir, aquellos que son compartidos por muchas personas dentro de grupos o entidades sociales, lo cual implica un proceso de difusión efectiva (por medio de los medios masivos de comunicación, por ejemplo). Tajfel (1981) dice que "un estereotipo social consiste en asignar ciertos rasgos en común a individuos que son miembros de un grupo y también en atribuirles algunas

diferencias en común provenientes de miembros de otros grupos" (p. 115) (2). Es importante incluir la noción de grupo pues, aunque en el último análisis sólo haya "individuos" que lidien con otros "individuos", no necesariamente interactúan entre sí como individuos. Con frecuencia se comportan como miembros de categorías sociales claramente definidas y distintas entre sí (Tajfel, 1981, p. 228).

Para Tajfel (1981), un grupo se define con base en 3 componentes: un componente cognoscitivo (el individuo sabe que pertenece a un grupo), un componente evaluativo (la noción de grupo y/o de la propia pertenencia puede tener una connotación de valor positiva o negativa) y un componente emocional (el aspecto cognoscitivo y evaluativo del grupo y de la pertenencia a él pueden acompañarse de emociones positivas o negativas dirigidas al grupo de pertenencia y/o a los otros grupos que se relacionen con él) (p. 229).

5) Función de los estereotipos sociales

Los estereotipos sociales tienen dos funciones individuales y dos funciones sociales (para la siguiente discusión, nos basaremos en el capítulo 7 de Tajfel, 1981, que fue retomado por Rascón, 1984). Primero, los individuos usan los estereotipos para estructurar de manera cognoscitiva el medio. Para lograr una adaptación cognoscitiva y conductual, simplifican o sistematizan la abundante y compleja información que el ser humano recibe del medio (de lo contrario, el hombre viviría en un caos). Segundo, los individuos usan los estereotipos para proteger su sistema de valores. Se ha visto que el individuo acepta fácilmente la información que confirma sus opiniones, pero que requiere proporcionalmente de mucha más información para cambiarlas, "(...) puesto que la aceptación de instancias desconfirmantes amenazaría o pondría en peligro el sistema de valores (de cada individuo en particular) que ha propiciado, aceptado y/o mantenido la estereotipación" (Rascón, 1984, p. 13). Sin embargo, como lo señala Rascón (1984), "tanto la función cognitiva como la que da coherencia al sistema de valores del individuo parecen entrar en conflicto en un determinado momento: la primera proporciona información "real" del medio; la segunda se niega a aceptar fácilmente los datos que aquella le aporta porque ataca los valores del individuo que dieron origen a la estereotipación" (p. 14).

En cuanto a las funciones sociales de los estereotipos, la primera es que contribuyen a crear y a mantener las ideologías de grupo. Esto se lleva a cabo por medio de la causalidad, la justificación y la diferenciación. La causalidad tiene por objetivo entender los grandes eventos sociales,

(2). "A social stereotype consists of assigning certain traits in common to individuals who are members of a group and also of attributing to them certain differences in common from members of other groups." (Traducción de la autora)

complejos y con frecuencia perturbadores (Tajfel, 1981, p. 156). Para comprender lo que sucede, el individuo busca una razón, una causa "lógica" a lo que sucede. La justificación es lo que avala las acciones cometidas o planeadas en contra de los grupos a los que no pertenece el sujeto (o outgroups) (Tajfel, 1981, p. 156). Además de que los estereotipos justifican estas acciones de los grupos dominadores, cometidas en contra de los grupos marginados, también justifican la marginación de los grupos dominados ante ellos mismos (el blanco al que le pagan más por hacer el mismo trabajo que un negro lo justifica porque "todos los negros son flojos, sucios e ignorantes"; pero el negro también cree en este estereotipo negativo para justificar su salario más bajo).

La diferenciación, considerada por Tajfel como la segunda función de los estereotipos, es un proceso "dinámico" que sólo puede entenderse tomando en cuenta las relaciones que existen entre los grupos sociales y las comparaciones sociales que se efectúan en el contexto de dichas relaciones. Según los antropólogos sociales, el hecho de crear o de mantener la diferenciación o la "distinción positiva" del propio grupo, respecto de los demás que son relevantes para la imagen que el grupo tiene de sí mismo, parece ser un fenómeno generalizado en muchas culturas (Tajfel, 1981, p. 157). Es decir, cada vez que un individuo necesita comparar a su grupo con otro, lo hará de manera parcial favoreciendo a su propio grupo y tal vez discriminando al grupo externo (outgroup).

6) Categorización y discriminación. Estereotipos y prejuicios

Como ya vimos, el estereotipo sirve para dar cierto orden al medio que rodea a un individuo al hacer categorizaciones y sistematizar la información. Así, cuando se forma un estereotipo, primero se identifica a una categoría dada de personas; después, se establece un consenso respecto de las características de esa categoría de personas (en este consenso están implícitos el proceso de comunicación, que ayuda a que estas características se conozcan y compartan, y la influencia de los medios masivos de comunicación); y, por último, se atribuyen estas características a cualquier persona que pertenezca a dicha categoría (Secord, citado por Rascón, 1984, p. 9).

Sin embargo, "(...) si bien los estereotipos tienen la virtud de la eficiencia, carecen de la exactitud (quizá sea por esto que resultan peligrosos), puesto que son sólo aproximaciones a la realidad, y no nos dicen toda la verdad sobre un grupo, individuo o situación." (Rascón, 1984, p. 6). Así, el estereotipo niega las diferencias individuales al incluir a una serie de sujetos en una categoría determinada, como lo señala Diez Borque (1972, p. 165) para quien los estereotipos son "(...) generalizaciones que recaen sobre el grupo, arrancando toda individualidad a sus miembros" y como

lo señala De Buen (1980, p. 58), "el estereotipo quita todo carácter individual a las personas, y por consecuencia el que un individuo pertenezca a un 'tipo' da a los demás la posibilidad de que se le trate como tal, cuando probablemente carezca de las características que se le atribuyen." Y, para Billig (in Moscovici, 1986, p. 598), "(...) el solo hecho de que exista una etiqueta que sirva para categorizar a las personas y para clasificarlas en diferentes grupos (por ejemplo, blanco/negro, francés/alemán, hombre/mujer) puede afectar la percepción de los individuos clasificados en tales grupos, de manera que el observador exagerará la semejanza entre todos los negros o todos los alemanes o todas las mujeres, y además, exagerará aún más las diferencias entre blancos y negros, franceses y alemanes, o entre hombres y mujeres." (paréntesis en el original).

Y aquí es donde reside todo el peligro de los estereotipos pues, como lo señala Doise (in Moscovici, 1985, p. 324), "(...) la desindividualización de los miembros de un grupo facilita un comportamiento discriminatorio y hostil contra ellos" y, a la inversa, "al hacer menos homogénea la percepción de un grupo, se hace más difícil la discriminación contra él" (idem, p. 324). Esto es lo que afirma Tajfel (1981) en su obra: al categorizar a un individuo y asignarle un estereotipo, el individuo pierde su rostro, sus diferencias características y su condición humana. Al deshumanizar a una persona, es fácil discriminarla pues ya no se le considera como tal y por lo tanto el discriminador pierde todo sentimiento de culpa.

Por lo tanto, los estereotipos, en tanto que sistematizadores y ordenadores de la información del medio, no son buenos ni malos en sí, pero sí "(...) son objeto de crítica y de rechazo cuando se convierten en obstáculos para las relaciones intergrupales, o cuando obnubilan el juicio y la razón, o justifican (o así pretenden hacerlo) relaciones de dominación y se asocian indefectiblemente con el prejuicio." (Rascón, 1984, p.6). Al definir "prejuicio", Billig dice que es, literalmente, un juicio prematuro o previo. Sin embargo, a pesar de que este juicio subjetivo y afectivo puede ser favorable o desfavorable, los psicólogos tienden a reservar para los juicios negativos, para los casos en que alguien tiene un prejuicio contra otra persona (Billig in Moscovici, 1986, p. 576). Los prejuicios constituyen opiniones y actitudes dogmáticas y desfavorables respecto de otros grupos y, por extensión, respecto de los miembros individuales de estos grupos. Y la discriminación se refiere al comportamiento dirigido en contra de los individuos objeto del prejuicio (Billig in Moscovici, 1986, p. 576).

En efecto, estereotipos y prejuicios están íntimamente relacionados pues, como lo afirma Billig (al hablar del libro The authoritarian personality de Adorno et al.), una persona con prejuicios piensa en las demás utilizando este-

reotipos ya hechos (Adorno (1950) los llamó "clisés") que describen su rol social o su grupo étnico y no sus características individuales propias. Además, una persona con prejuicios tiende a clasificar los estereotipos de modo jerárquico, considerando que algunos grupos son inferiores a otros y que todos los grupos ocupan un sitio que les es asignado en un mundo ordenado (Billig in Moscovici, 1986, p. 585). Por desgracia, cuando un individuo hace un juicio inadecuado respecto de un grupo hostilizado, esto actúa como una recompensa para dicho individuo, sobre todo si el juicio se hace en un contexto que apoya fuertemente las actitudes hostiles respecto de un grupo en particular. Así, el prejuicio no sólo proporciona un apoyo y recompensas adicionales para los juicios hostiles, sino que también impide que estos juicios sean revisados a la luz de la realidad. El prejuicio entonces se alimenta a sí mismo y se fortalece cada vez más adoptando la forma de un mito social poderoso (Tajfel, 1981, p. 134). Es por esto que Rochevabele-Spenlé (1964, p. 69) afirma que "el estereotipo no se basa (...) en anhelos objetivos y normativos, ni tampoco en hechos reales, sino en hechos ya sobrepasados, tipificados, cristalizados en la opinión; el estereotipo descansa en prejuicios enraizados y transmitidos de generación en generación. Por todo esto, evolucionan más lentamente que las conductas reales de acuerdo con un papel, que están obligadas a adaptarse a las transformaciones socioeconómicas y sociales."

7) La posibilidad del cambio

Por lo mencionado anteriormente, el cambio se perfila como algo difícil y lento, ya que los estereotipos se originan en tradiciones culturales o históricas o en imágenes difundidas por los medios masivos de comunicación, como consecuencia de las relaciones que existen entre los distintos grupos. Por lo tanto, no basta con que haya cambios históricos sociales para que estas arraigadas tradiciones e imágenes cambien también, como lo señala Rascón (1984, p. 18), ni que se combata la ignorancia que originan los estereotipos puesto que, a pesar de que se ha demostrado que los estereotipos se aprenden en el transcurso de las relaciones sociales y que existe una correlación negativa entre el bajo nivel de educación y el alto grado de prejuicio, hay que tomar en cuenta el marco social e ideológico. "En efecto, en una sociedad cuya ideología oficial es racista, las personas más instruidas podrían convertirse en los guardianes de esta ideología" (Billig in Moscovici, 1986, p. 593), como sucedió, por ejemplo, en la Alemania nazi.

Entramos así al terreno de las relaciones de poder y del conflicto de los intereses en donde la discriminación se relaciona con el poder; el grupo dominador estereotipa negativamente y discrimina "justificadamente" al grupo dominado y exterior, la minoría. "(Los estereotipos) forman parte de la opinión de aquellas personas que ocupan una posición social próxima a la que es designada (como deseable) y sólo

son aceptados secundariamente por aquellos a los que conciernen. El estereotipo del negro lo ha forjado el blanco, y el de la mujer, el hombre." (Rochevabre-Spenlé, 1964, p. 33). Y, como dice Billig, "los miembros de un grupo dominante que tengan más poder económico detentarán el poder de traducir sus prejuicios en discriminación contra los miembros de los grupos minoritarios que, de forma concomitante, tendrán menos poder para resistir la discriminación." (Billig in Moscovici, 1986, p. 600).

Hay que señalar que el concepto de minoría no se refiere al menor número de los integrantes de un grupo determinado, sino a su falta de poder y a su marginación dentro de un contexto social particular, como lo destaca Tajfel (1981). Obviamente, los miembros de una minoría deben sentirse discriminados por el grupo dominante, lo cual propicia su sensación de ser diferentes y de identificarse como grupo social. Según este autor, los miembros de una minoría tienen dos opciones para cambiar su situación: la movilidad social y el cambio social.

La movilidad social es una opción para el individuo cuando éste puede abandonar su grupo e integrarse a otro que no sea discriminado. Esta "salida" sólo será posible si los límites socialmente relevantes, que separan a los grupos, son flexibles y si no hay dificultades especiales que inhiban la movilidad social de un grupo a otro (Tajfel, 1981, p. 245). Cuando la movilidad social no es posible, los individuos marginados tenderán a unirse y a conformarse como un grupo marginado, como una minoría, y a actuar en conjunto para alzar la voz y formar un coro de denuncia que termine con la discriminación. Además, las minorías a veces desean preservar su condición de ser diferentes y de estar separadas de las mayorías, en cuyo caso deciden ser diferentes bajo sus propias condiciones y no bajo las condiciones adoptadas o dictadas por las mayorías; esto equivaldría a romper los elementos negativos del estereotipo y a buscar elementos que den una imagen positiva de dichas minorías (por ejemplo, elementos creativos que desemboquen en una cultura distintiva: música, baile, moda, etc.)

Claro que el elemento desencadenante de un cambio para las minorías depende del grado de ilegitimidad que éstas perciban en las relaciones existentes de estatus, poder, dominación o cualquier otro elemento diferencial, lo cual implica que se desarrollen algunas dimensiones de comparabilidad que antes no existían, lo cual provocaría que ya no se justificaran los estereotipos negativos (prejuicios) ni la discriminación.

Se pueden albergar algunas esperanzas respecto del futuro, puesto que las mayorías y las minorías interactúan y éstas se rebelan contra la discriminación. Para terminar efectivamente con las injusticias sociales, se debe combatir

la ignorancia (en todos los niveles socioeconómicos) y fomentar el cambio social a través de medidas legislativas, políticas, sociales y económicas genuinamente efectivas. Y, como lo dice Tajfel (1981) al final de su libro, hay que confiar en que la complejidad creciente y el entretrejido de los conflictos entre los grupos lleven a un rechazo progresivo de las soluciones simplistas de "todo o nada", de las injustas divisiones de la humanidad entre "ellos" y "nosotros". Y esto, antes de que termine este siglo.

CAPITULO 3: ANALISIS DE LAS NOVELAS DE 1969 Y DE 1988

Introducción

En este capítulo se analizarán los estereotipos de la novela rosa, tomando como objeto de análisis once novelas de Corín Tellado, publicadas en la revista Vanidades Continental en 1969, y once novelas que se publican catorcenalmente en las revistas Bianca y Julia, de editorial Harmex, de 1988. El interés de este análisis reside en averiguar, por medio de un análisis de contenido, si ha habido cambios en los estereotipos planteados por estas novelas a lo largo de 19 años, o no, y cuáles han sido dichos cambios en caso de haberlos.

Se podría argumentar que estas novelas no son comparables entre sí ya que Corín Tellado es de nacionalidad española y escribe sus novelas en español y que las novelas de Bianca y Julia son traducciones y adaptaciones de novelas hechas por autoras de habla inglesa (estadounidenses, inglesas, canadienses, neozelandesas, etc.)

Sin embargo, estas novelas sí son comparables entre sí ya que los protagonistas de Corín Tellado son originarios casi siempre de los Estados Unidos o de Inglaterra. Los nombres de los personajes, así como de los lugares geográficos en donde ocurre la acción, son extranjeros (en oposición a mexicanos). El romance es de un hombre extranjero con una mujer extranjera, en un país extranjero. Por otro lado, las traducciones de las novelas de la editorial Mills & Boon Ltd., que se publican en editorial Harmex (filial mexicana de la empresa Harlequin Enterprises, B.V.), conservan los nombres extranjeros de los protagonistas y de las ciudades o países en donde ocurre la trama. Así, la traducción es una adaptación muy similar a una novela de Corín Tellado pues en ambas reina un ambiente parecido. El producto final es esencialmente el mismo. Además, formalmente, estas novelas se pueden comparar entre sí porque son dos ejemplares de un mismo género literario, o "subliterario" como lo llama Diez Borque (1972), el de la novela rosa. Ambos tipos de novela plantean un estereotipo de héroe, un estereotipo de heroína y un estereotipo de romance. La trama es siempre la misma y puede resumirse como sigue, aunque más adelante se analizará en profundidad: los protagonistas se conocen y se enamoran; se separan por distintas circunstancias, pero vuelven a reunirse para darse explicaciones uno a otro y jurarse amor eterno. Desde esta perspectiva, se considera que se puede hacer un análisis comparativo entre estos dos ejemplares de

la novela rosa y, así, estudiar la evolución de dicho género a lo largo de dieciocho años.

Con este propósito, se escogieron unas novelas de Corín Tellado, verdadera institución del género rosa en España y América Latina, y unas novelas de editorial Harmex, la filial mexicana de Harlequin Enterprises, "rey de la novela rosa", según Mattelart (1981), y una "(...) verdadera empresa multinacional de la edición sentimental." (p. 20). Según Alberoni (1988, p. 16), "(...) la editorial Harlequin, en 1980, vendió 188 millones de ejemplares en los Estados Unidos, veinticinco millones en Francia y casi veinte millones de ejemplares en Italia." En México, las cifras oscilan entre dos y tres millones al año (según fuentes no oficiales), y de México estas novelas son distribuidas a varios países de América Latina (Chile, Venezuela, Argentina, Ecuador, Panamá, etc.). El tiraje catorcenal de las novelas de Harmex es alto (Bianca= 33 000 ejemplares; Julia= 43 000, en 1988). Y las novelas de Corín Tellado ya se publican por tradición en la leída revista Vanidades Continental, desde hace varios años, además de publicarse también en forma de novelas. A juzgar por estos datos, esta clase de novelas tienen un amplio público en México y en el resto del mundo. Y, como lo señala Mattelart (1976, p. 222), "La cifra de los ejemplares distribuidos por la empresa editorial indica poco en cuanto al verdadero número de lectores expuestos a este medio, dado que el sistema secundario de distribución al cual da lugar este tipo de revistas, aumenta el volumen del auditorio en una proporción apreciable." Así, si se toma en cuenta este "sistema secundario de distribución", por el cual el ejemplar de una revista es leído por más personas además de la que lo compra, la cantidad de individuos expuestos aumenta de manera considerable.

Hipótesis de trabajo: el contenido de los estereotipos analizados en 1969 no cambia en las novelas analizadas en 1988, es decir, no se observa una evolución en el contenido de los estereotipos de un año a otro.

Método: el método que se usa para llevar a cabo el análisis comparativo es el análisis de contenido; "(...) el análisis de contenido es cualquier técnica cuyo objetivo consiste en realizar inferencias con base en la identificación objetiva y sistemática de las características específicas de los mensajes." (Holsti, 1970, p. 21, con la colaboración de Philip J. Stone).

Sin embargo, "(...) el texto sometido a análisis de contenido no tiene iniciativas de respuesta; por tanto, el investigador mismo deberá especificar qué elementos del texto van a constituir 'respuesta' dentro de un esquema de estudio." (Ackermann et al., 1970, p. 1). Como lo declara Holsti, (1970), "(...) un dato acerca del contenido de la comunicación es insignificante hasta que se le relaciona por lo

menos con otro dato. Por consiguiente, todo análisis de contenido tiene que ver con la comparación que sugiere la teoría que sustenta el investigador." (p. 7). Así, debe contarse con un marco de referencia que ayude a examinar el texto, a desmenuzarlo en aquellas partes que son relevantes para el estudio, ya que "el análisis de contenido no es, inicialmente, más que un procedimiento de descripción o de transcripción del contenido de un texto, siguiendo las normas de un código." (Ackermann et al, 1970, p. 2). "El código (...) estará constituido por el conjunto de nociones que servirán para describir el contenido de los enunciados y, eventualmente, por las reglas de su combinación. El código permitirá transformar el conjunto de las expresiones textuales (significantes) en un conjunto de significados que respondan al marco de referencia (teoría) definido por el investigador. El código hace corresponder un significante (o clase de significantes) a cada significado contemplado por el marco de referencia y vice versa." (Ackermann et al, 1970, p. 3). Además, hay que señalar que "los significados que en un caso dado se especifican no son ni universales ni exhaustivos, sino que representan solamente lo que se ha decidido extraer, de acuerdo a las necesidades del análisis y en función de las finalidades previstas." (Ackermann et al, 1970, p. 4).

En esta investigación, el código y el marco de referencia se adecuaron y elaboraron de acuerdo con las hipótesis del análisis y en función del contenido de los estereotipos que se deseó analizar. El análisis de contenido de este trabajo se basó en 42 categorías (divididas en 9 apartados) que se describirán más adelante y que fueron creadas ex profeso para esta investigación.

Por otra parte, "la unidad básica de codificación es la división mínima del contenido calificada con un valor. A veces, sin embargo, no puede atribuirse el valor solamente basándose en el examen de la unidad básica; la unidad puede codificarse con exactitud solamente en términos de su contexto. Por tanto, en el análisis de contenido se utiliza comúnmente la unidad de contexto, que es la división más grande del contenido que puede consultar un codificador para adjudicar un valor a la unidad básica de codificación." (Danielson, 1970, p. 10). Para Berelson (1969), la unidad básica de codificación es la unidad de registro y es "(...) la porción más pequeña del contenido dentro de la cual se cuantifica la aparición de una referencia." (p. 65) (una referencia es la aparición única de un elemento del contenido). Por lo demás, si la unidad de registro puede tener un significado ambivalente por sí sola, Berelson también aconseja que se tome en cuenta la unidad de contexto. Por ejemplo, si la unidad de registro es una palabra, la unidad de contexto puede ser la oración completa en que aparece la palabra; si la unidad de registro es una oración, el párrafo podría ser la unidad de contexto.

Como lo señala George (1970, p. 22), el problema que surge en el momento de hacer las inferencias a partir del material analizado, es decidir si se usa una unidad de registro individual codificada como si perteneciera a una categoría designada de contenido o bien decidir si se usa la frecuencia precisa de aparición de dichas unidades para considerarlas como categorías que posibilitan la inferencia.

En efecto, se advierte que hay dos tipos de análisis de contenido: el análisis cuantitativo (también llamado análisis estadístico o de frecuencia) y el cualitativo (también llamado análisis de no frecuencia o análisis de contingencia). "Empleamos el término 'no frecuencia' para describir el tipo de análisis no cuantitativo y no estadístico que utiliza la presencia o la ausencia de ciertas características o síndromes de un contexto de comunicación como un indicador del contenido en una hipótesis de inferencia. Por el contrario, un indicador de 'frecuencia' del contenido es aquel en el cual el número de veces en que aparecen una o más características en el contenido se considera como fundamental para los propósitos de la inferencia." (George, 1970, p. 5). En el análisis cualitativo, "(...) la codificación se basa en la presencia o ausencia del material categorizado y no en su frecuencia, es decir, lo que interesa es ver si el material aparece y no cuántas veces aparece." (Berelson, 1969, p. 24).

No obstante, por una parte hay que señalar que todos los datos de un texto son potencialmente cuantificables. Siempre se pueden utilizar las escalas nominales y ordinales para codificar las unidades de registro. Los datos no necesariamente tienen que codificarse usando frecuencias numéricas. Y, como pueden utilizarse métodos estadísticos con datos de escalas nominales y ordinales, "en suma, todos los datos son potencialmente cuantificables." (Holsti, 1970, p. 17). Por otra parte, toda inferencia, hecha a partir de un análisis cuantitativo o cualitativo, tiene una base cualitativa; "(...) en cada caso la inferencia se basa en un indicador de no frecuencia. Esto es, la inferencia -cada vez que se efectúa- se basa en la presencia del tema, no en la frecuencia de su ocurrencia, dentro de cada comunicación individual." (George, 1970, p. 34).

Así, lo que distingue al análisis cualitativo del cuantitativo es que, en el primero, la codificación se basa en la presencia o en la ausencia de un elemento analizado, mientras que, en el segundo, la codificación se sustenta en la frecuencia de aparición de dicho elemento.

Ahora bien, para este trabajo, se decidió optar por el análisis de tipo cualitativo por considerarlo como el más adecuado para llevar a cabo los propósitos de este estudio. La gran ventaja del análisis cualitativo es que es un análisis

sis de contenido más fino que el cuantitativo puesto que se basa en la presencia o ausencia de un elemento, y en el contexto en que éste aparece, y no en la frecuencia de dicha aparición, como sucede en el análisis cuantitativo. Esto es de suma importancia para este trabajo, pues aquí la intención es la de analizar, en las novelas, las diferencias y la aparición de elementos nuevos que han tenido lugar a lo largo de diecinueve años.

El análisis cuantitativo que supuestamente tiene la ventaja de ser muy objetivo, puesto que sus conclusiones no se basan en el juicio del investigador sino en los resultados matemáticos y científicos de la manipulación estadística de los datos, presenta muchos defectos respecto de la investigación que se pretende hacer en este trabajo, ya que, "sin importar la magnitud de la porción del contenido, la cuantificación sistemática no se justifica si las categorías adecuadas ocurren con muy poca frecuencia. En ese caso los procedimientos subjetivos pueden ser completamente apropiados para los propósitos perseguidos. (...) Esta indicación es particularmente aplicable a los análisis que dependen de la presencia o la ausencia de ciertas categorías en sus conclusiones e interpretaciones." (Berelson, 1969, p. 84). Además, el requisito técnico de tener números relativamente altos para realizar el análisis estadístico influye en la elección de las categorías de contenido y puede ignorar así los símbolos y temas de escasa frecuencia. Cuando se quieren hacer inferencias generales, esto no tiene importancia; pero sí la tiene cuando se busca hacer inferencias específicas y obtener categorías cada vez más discriminativas que tomen en cuenta los ligeros cambios en el contenido del texto (George, 1970, p.24), como se pretende hacer en este trabajo. Así, un hecho significativo puede aparecer sólo una vez y por lo tanto puede no considerarse como algo importante si se somete a un indicador de frecuencia. Un tema es a veces esencial por el solo hecho de aparecer pero, cuantitativamente, puede pasar inadvertido. Así, el análisis cualitativo toma en cuenta la totalidad de los elementos de un texto y los cambios sutiles que pueden tener lugar en él y tiene la ventaja de ser más exhaustivo y completo.

Otra ventaja del análisis cualitativo, en relación con el cuantitativo, es que, en el transcurso de la comunicación, el emisor puede cambiar de estrategia en cualquier momento y dicho cambio no sería captado por un método de cuantificación de frecuencia riguroso (George, 1970, p. 15). El análisis cualitativo es más fino que el cuantitativo puesto que se centra en las características propias del mensaje (orden, contexto, secuencia, interrelación estructural del mensaje, énfasis, técnica, intención) (George, 1970, p. 21-23). Además, el contenido propositivo explícito de las comunicaciones no depende necesariamente de la manera en que son repetidas por el emisor, sino más bien de la aparición o de la ausencia de dichas proposiciones y de su interrelación

estructural y jerárquica entre ellas (George, 1970, p. 23). Finalmente, el enfoque cualitativo, a diferencia del cuantitativo, también estudia las intenciones del emisor pues el analista se concentra en la evaluación del contexto del que quizá dependa el significado de la información, ya que se utilizan procedimientos flexibles e interpretativos para la codificación de la información (George, 1970, p. 25-26). Esto puede ser muy importante pues (y ésta es una técnica empleada por el psicoanálisis) "(...) dependiendo de las hipótesis y cuestiones que desea investigar, el analista puede interesarse tanto en el significado 'manifiesto' como en el intencional (o 'latente'); cuando se interesa en el significado intencional, puede inferirlo directamente en cada caso o empleo del significado 'manifiesto' como un enfoque aproximado." (George, 1970, p. 27).

Y, "(...) con el objeto de hacer una inferencia válida del significado intencional en cada caso específico de la comunicación, el investigador también toma en consideración los contextos de situación y de comportamiento de esa comunicación. Lo hace con el propósito de determinar cuál de los posibles significados de las palabras en cuestión era el que el emisor intentaba transmitir en el ejemplo que se estudia y el alcance preciso de este significado intencional. En contraste, sólo el contexto lingüístico de las palabras en estudio se toma en cuenta dentro del análisis de contenido 'manifiesto'." (George, 1970, p. 27). El contexto de comportamiento ayuda a interpretar el significado preciso que el emisor quería expresar, en cualquier caso individual, y además toma en cuenta el propósito u objetivo que se pretendía que realizara la comunicación específica; el contexto de situación toma en cuenta quién está emitiendo el mensaje, a quién y en qué circunstancias específicas (George, 1970, p. 28).

Por consiguiente, como en este estudio se pretenden hacer inferencias específicas basadas en un análisis muy fino de los textos y como se pretenden investigar ciertas características particulares de las novelas de 1969 para saber si éstas cambian o se conservan en las novelas de 1988, la aparición o ausencia de un elemento, y el marco dentro del cual aparece, es de crucial importancia al momento de efectuar el análisis y las conclusiones. Por lo tanto, para este estudio, se eligió el método de análisis cualitativo.

Por supuesto, se dice que en los análisis de contenido cualitativos existe un mayor peligro de caer en lo que George (1970) llama la circularidad. Esta ocurre cuando una hipótesis inicialmente formulada en el curso de su descripción de contenido llega a determinar lo que el investigador "ve" subsecuentemente y lo que él considera como significativo en el mensaje que está analizando. Claro está que, para no incurrir en la circularidad, el analista disciplinado no sólo considera una hipótesis para hacer sus inferencias, sino que

tiene varias alternativas. Cuando se decide por una hipótesis en particular, es porque ha releído el texto la cantidad de veces que resulten necesarias para tomar dicha decisión. Así, la inferencia favorecida por él está en consonancia con todas las partes y características relevantes del material en estudio. "De este modo, el analista disciplinado controla los peligros de circularidad presentes en el recubrimiento de los procedimientos descriptivos e inferenciales. Hasta el punto en que opera dentro del modo sistemático y disciplinado que hemos delineado, el analista de no frecuencia sigue el procedimiento científicamente aceptado de las aproximaciones sucesivas." (George, 1970, p. 31). Sólo de esta manera se podrá cumplir con los elementos de la definición que se dio al inicio de este apartado sobre el método de investigación: "el análisis de contenido es cualquier técnica cuyo objetivo consiste en realizar inferencias con base en la identificación objetiva y sistemática de características específicas de los mensajes." Para resumir, este trabajo es

- 1) un análisis de contenido
- 2) un análisis de contenido cualitativo
- 3) un estudio bibliográfico.

Las categorías de análisis usadas en este trabajo se eligieron por ser elementos que tienen una estrecha relación entre sí y por ser conceptos que están manejados de manera elemental; así es como aparecen en las novelas. Por lo tanto, son accesibles a todos los lectores y por lo mismo resultan ser las más objetivas. Las categorías de análisis utilizadas en este trabajo están divididas en 9 apartados y 42 subapartados que son los siguientes: I) la heroína; 1) edad; 2) grado de estudios; 3) ocupación; 4) estatus social; 5) apariencia física; 6) carácter; 7) intereses, cultura; 8) grado de libertad. II) el héroe; 9) edad; 10) grado de estudios; 11) ocupación; 12) estatus social; 13) apariencia física; 14) carácter; 15) intereses, cultura; 16) grado de libertad. III) los personajes secundarios; 17) relación con los protagonistas; 18) grado de participación en la trama; 19) apariencia física; 20) carácter. IV) la relación amorosa; 21) duración; 22) grado de sensualidad de las escenas amorosas; 23) la heroína como objeto de veneración y de cuidado; 24) la sensualidad de la heroína como algo que se debe controlar; 25) iniciativa y experiencia sexual de la heroína; 26) iniciativa y experiencia sexual del héroe; 27) grado de agresividad en la relación. V) el matrimonio; 28) concepción del matrimonio; 29) lugar del matrimonio en la relación. VI) el embarazo; 30) causas y resultado; 31) uso y tipo de métodos anticonceptivos; 32) lugar del matrimonio en el embarazo; 33) concepción y lugar de los hijos en la relación. VII) comunicación entre el héroe y la heroína; 34) temas de conversación. VIII) la trama; 35) los pasos de la trama; 36) origen de los problemas en la relación, motivos de la separación; 37) motivos que reunieron al héroe y a la heroína. IX) clima en que se desarrolla la trama; 38) moralidad, religión, "qué dirán"; 39) superioridad masculina y subordina-

ción femenina; 40) juicios y opiniones acerca de lo masculino (mitos, creencias, prejuicios); 41) acerca de lo femenino; 42) acerca de la relación amorosa y del amor.

La unidad de análisis es la palabra, la frase, la oración, el párrafo incompleto o el párrafo citado en su totalidad. El análisis se llevó a cabo tomando citas de las novelas analizadas. Para fines de brevedad y coherencia, sólo se hicieron unas cuantas citas que avalan lo que se afirma en el estudio, en el entendido de que, si se presenta sólo un ejemplo, es porque en las novelas se encontraron ejemplos similares hasta la saciedad. Cuando la cita fue única, así se especificó en el análisis. Cuando la unidad de registro no fue satisfactoria para los fines del análisis, se tomó en cuenta la unidad de contexto (la unidad de contexto es la división más grande del contenido que puede consultar un codificador para adjudicar un valor a la unidad básica de codificación). (Las citas utilizadas en este análisis se transcribieron tal y como se encontraron en las novelas estudiadas).

Las novelas que se analizaron en este trabajo son las siguientes:

Novelas analizadas en 1969	
Título	Clave
<u>No nos entendemos</u>	1-69
<u>Nunca te tomé en broma</u>	2-69
<u>Te casaste por eso</u>	3-69
<u>Qué tienes contra mí</u>	4-69
<u>Te defiendo sin amor</u>	5-69
<u>Debéis casaros</u>	6-69
<u>Nunca te lo pediré</u>	7-69
<u>No sufras por mi dolor</u>	8-69
<u>Qué hiciste conmigo</u>	9-69
<u>Si te casas conmigo</u>	10-69
<u>Estás casada conmigo</u>	11-69
Novelas analizadas en 1988	
Título	Clave
<u>Pasiones sin ataduras</u>	1-88

<u>Páginas en blanco</u>	2-88
<u>El antifeminista</u>	3-88
<u>Mago de la seducción</u>	4-88
<u>Las armas de Natasha</u>	5-88
<u>Un mañana sin futuro</u>	6-88
<u>Yugo irresistible</u>	7-88
<u>Revelación de amor</u>	8-88
<u>Las agrestes fronteras del amor</u>	9-88
<u>Canción de amor</u>	10-88
<u>La playa de la tentación</u>	11-88

Para fines de claridad y brevedad, se asignó una clave a cada novela para usar en la cita la clave correspondiente a la novela y, así, no escribir en cada cita el nombre completo de la novela.

PRIMERA PARTE: ANALISIS DE LAS NOVELAS DE 1969

I. La heroína

1) edad

Las heroínas que son solteras tienen menos de 24 años de edad. Parece que la edad límite para casarse es a los 23 años y sólo hay una heroína en este caso. La heroína de más edad tienen 25 años y la heroína más joven, 18. Se puede observar que todas las heroínas son muy jóvenes y contraen matrimonio de los 18 a los 23 años, como ya se mencionó. Las cuatro heroínas "más viejas" se casaron muy jóvenes: Judith, de 23 años, se casó a los 21; Lynn, de 23 años, se casó a los 19; Kim, de 24 años, se casó a los 19 y Britt, de 25 años, se casó a los 18. Como el final feliz de estas novelas consiste en una boda, parece que se considera que las mujeres de más de 23 años ya no son aptas para enamorarse pues ya deberían estar casadas. Las dos heroínas que se vuelven a casar quedaron viudas y siguen siendo muy jóvenes (una heroína tiene 23 años y la otra, 25). Además, cuando la heroína cumple 18 años, se señala la llegada a la edad adulta:

"-Ya tienes dieciocho años, Donna (...). Ya tienes edad para pensar seriamente en el futuro." (p. 79. 10-69)

Las heroínas entran de inmediato a la madurez y se enfrentan a todo lo que eso conlleva: quizá estudiar, pero más bien hacer vida en sociedad para comprometerse y casarse. Todos estos cambios en la vida de las heroínas se inician con el fin de los estudios de bachillerato y, para acentuar aún más esta transición, se "bautiza" a la heroína presentándola en sociedad con miras a que se case (lo cual muestra que a los 18 años, una heroína ya es eligeble para el matrimonio):

"-Ya no volverás al pensionado -intervino la (madre adoptiva de la heroína)-. Ahora te presentaremos en sociedad y te buscaremos marido (...). Ya tienes dieciocho años, Odile. ¡Has sido tan niña hasta ahora! Tu padre y yo hemos pensado que sería maravilloso vivir en el campo (...) y olvidarse un poco de tus estudios." (p. 81. 4-69)

2) grado de estudios

De las once heroínas analizadas,
 -no se menciona el grado de estudios de tres de ellas.
 -dos de ellas parecen tener el nivel de bachillerato (sólo se menciona que terminaron sus estudios en un pensionado).
 -dos de ellas tienen el nivel de bachillerato.
 -cuatro de ellas tienen una carrera universitaria: abogado, médico, proyectista, periodista.

Cuatro de las heroínas estudian en un pensionado para mujeres. Allí se imparte una educación considerada como femenina y adecuada para la vida futura de la heroína, es decir, el matrimonio; esta educación se considera, además, suficiente:

"-(...) Además, tú sabes muy bien que di orden al profesorado del pensionado, para que mi hija aprovechase todas las excursiones. Se puede decir que Donna conoce todo el mundo. Domina cuatro idiomas y es una mujer cultísima." (p. 81. 10-69)

Cuando se sabe que Donna tiene sólo 18 años de edad y que las excursiones de las que habla su padre se hicieron sólo en Europa, se puede concluir que el padre exagera bastante, pero que considera que esa ha sido una formación adecuada y suficiente para su hija.

3) ocupación

De las once heroínas analizadas,
-no se menciona la ocupación de dos de ellas que son hijas de familia y después se casan. Se vuelven amas de casa y una de ellas tiene un bebé.

-tres de ellas fueron estudiantes y terminaron los cursos del pensionado. En el momento en que transcurre la novela, son hijas de familia. Dos de ellas se casan dos meses después, aproximadamente, de haber salido del pensionado. La tercera se dedica a hacer obras de caridad durante el año que precede a su matrimonio y se convierte en ama de casa al casarse, al igual que las otras dos heroínas.

-dos de ellas son amas de casa. Una de ellas también es madre de un bebé.

-las cuatro profesionales ejercen su carrera. Dos de ellas lo hacen por cuenta propia (la doctora y la periodista) y las otras dos trabajan en el negocio de la familia (la gerente y la proyectista). Sólo una de ellas está casada y tiene un hijo de cuatro años. Una de estas heroínas es viuda y sin hijos. Y todas dejan de trabajar cuando se casan y se convierten en amas de casa. En el caso de la heroína que ya estaba casada y con un hijo, ella estaba separada de su marido. Pero, cuando se reconcilian y se vuelven a reunir, también renuncia a su empleo y se dedica al hogar.

Parece que el esquema seguido es el siguiente: la heroína estudia hasta el nivel de bachillerato. Si decide interrumpir sus estudios, se convierte en hija de familia y, al casarse, en ama de casa. Si decide continuar con sus estudios, hace una carrera universitaria y ejerce su profesión durante unos cuantos años hasta que conoce al héroe y se casa con él. Entonces, deja de trabajar y se dedica al hogar. (Sólo hay un caso en el que no se dice explícitamente que la heroína dejará de trabajar al casarse).

Mientras permanecen solteras, todas son profesionales responsables que están entregadas a su empleo; no sólo eso, sino que se considera que, al trabajar, cumplen una función masculina:

"-(...) es una de nuestras mejores proyectistas. Es jefe de la sala de delineación y trabaja todo el día como un hombre (...)" (p. 78. 8-69)

De las tres heroínas que dejarán de trabajar para casarse, no hay de su parte muchos comentarios al respecto. Un comentario es neutral:

"-He presentado la dimisión. No trabajaré más en el periódico. Estoy descansando aquí." (p. 104. 11-69)

Otro comentario es de franca alegría:

"-Soy feliz -dijo-. Muy feliz. No trabajaré más. No iré más a la clínica." (p. 102. 2-69)

Se puede pensar así que la transición del estado de profesional al de ama de casa no provoca mayores problemas a las heroínas. En ningún momento se quejan y ni siquiera discuten el tema. Tal vez porque esa transición se considera como algo sobreentendido, natural y/o inevitable que forma parte de sus obligaciones y deberes y/o de su naturaleza femenina.

4) estatus social

Las heroínas son siempre ricas y pertenecen a la alta sociedad. Sólo hay una excepción que en realidad no lo es, pues la heroína huérfana es adoptada por una pareja que le da, gracias a su riqueza y posición social, la educación y distinción que necesita toda heroína. Así, las heroínas son hijas de "buena familia"; los padres son ricos y casi siempre hay todo un linaje en la familia:

"-(...) Papá es un agente de bolsa importante. Sus abuelos fueron lores, sus tíos duques..." (p. 81. 3-69)

Se hace hincapié en que las heroínas tienen "clase", es decir, dinero, elegancia, buena educación. Todo esto hace que sean seres distintos a los demás, que salgan del conjunto de mujeres, casi como si pertenecieran a otra raza:

"Aquella sencillez distinguida, aquel aire señorial, aquellos modales cuidados (...)" (p. 93. 8-69)

Esta educación también es un símbolo del estatus social elevado de la heroína ya que se le educa en los mejores y más caros colegios:

"-(...) regresaba del pensionado suizo en los veranos." (p. 76. 8-69)

Además, el alto estatus social se combina con la buena educación y la moralidad; las heroínas tienen una conducta intachable:

" (...) les permitían conocer chicos y hablar con ellos, incluso más de una vez (la heroína) bailó en el salón del barco en que viajaban, o en una sala de fiestas de postín. Las adiestraban para la vida. Era un colegio seglar de lo más elegante y jamás las reprimían, salvo que alguna de ellas cometiera una inmoralidad, cosa que en las alumnas nunca ocurría." (p. 82. 10-69)

Es por esto que el "bautizo social" adquiere ahora una importancia mayor. No sólo marca el fin de la adolescencia de la heroína, sino que le permite conocer a los muchachos que son un buen partido, es decir, ricos y con "clase", como ella. De hecho, cuatro de las heroínas conocen así a sus futuros maridos:

"Cuando volvió a verla fue en una fiesta social en la que se presentaban en sociedad a varias muchachas, entre ellas Paula. La fiesta tuvo lugar en el club de golf y a dicha fiesta acudió toda la "élite" de la ciudad." (p. 845. 4-69)

Así, no es de sorprenderse que, con todo esto, las heroínas sean distinguidas en los menores detalles:

"Mildred fumaba. Tenía distinción hasta para tomar el cigarrillo con los dedos." (p. 84. 2-69)

Su distinción también se refleja en su ropa que siempre es de última moda, de buen gusto y elegante. La ropa refleja también su alta posición social.

5) apariciencia física

La distinción, o "clase" (como se halla mencionada con más frecuencia en los textos), es un componente importante del atractivo físico de la heroína. Esa "clase" hace que las heroínas sobresalgan respecto del resto de las mujeres, como ya se había visto:

"Lynn, como mujer, tenía más énfasis, más belleza, más clase (...)" (p. 88. 6-69)

Además, esa distinción no es aprendida por las heroínas sino que éstas ya nacen así. Esto las hace más bellas y más atractivas:

"Delicada, bonita, con aquella clase suya innata." (p. 91. 6-69)

Por lo tanto, un rasgo importante es la sencillez de las heroínas que las salva de ser acartonadas o "pesadas" con toda esa elegancia:

" (...) su aspecto resultaba siempre llamativo, pero al mismo tiempo perfectamente sencillo." (p.92. 2-69)

Además de que todas las heroínas son altas, hermosas y delgadas, un elemento que siempre se destaca en su apariencia física es su gran femineidad:

"Gentileza, soltura, una femineidad sorprendente." (p. 82. 7-69)

Esta femineidad no siempre puede definirse, es más bien algo vago, que añade a las heroínas un aura de misterio que las hace más especiales. Esta vaguedad se transmite al lector por medio de adjetivos o palabras que no denotan precisión:

"Morena, cabellos negros, ojos verdosos, de intensa expresión indefinible." (p. 79. 10-69)

Los componentes importantes de la femineidad son la suavidad, la fragilidad y la sensibilidad, características que no reflejan fuerza ni dureza:

"Tenía un brillo suave en los ojos y su gentil figura parecía algo ingrátido." (p. 104. 10-69)

Un rasgo importante en la apariencia de las heroínas es su seriedad y madurez, que añaden un toque profundo a su "acusada" personalidad:

"Y aquel aire de madurez deliciosa." (p. 91. 6-69)

Es comprensible que se acentúe el hecho de que las heroínas son maduras ya que se casarán muy jóvenes y su juventud haría sospechar que su amor no fuera "verdadero" y que sólo fuera un capricho adolescente. Su madurez las prepara para el amor y para las responsabilidades del matrimonio.

Por último, en el texto se puede observar que la femineidad de las heroínas se expresa aún en situaciones que no son consideradas como típicamente femeninas, como lo son el ya no ser muy joven ni el ser soltera:

"Tenía veinticinco años y un matrimonio en su haber, pero eso no impedía que siguiera siendo fabulosamente atractiva y fabulosamente mujer." (p.84. 7-69)

-el tener una profesión seria y trabajar:

"En aquel momento no parecía un médico, y es que no lo era. Se sentía demasiado mujer, con todas las inquietudes inherentes a su sexo." (p. 93. 7-69)

-el enojarse (como la suavidad es un atributo esencialmente femenino, las expresiones de ira no se consideran femeninas):

"Cortante àquel acento de timbre femenino a pesar de su dureza." (p. 87-88. 4-69)

-el no vestirse con ropa elegante:

"(...) vestía modelitos vulgares, si bien en su cuerpo resultaban de una sencilla distinción innata en ella." (p. 86. 9-69)

-o el vestirse con pantalones (reservados para los hombres):

"La ropa que estilizaba más su figura. La que, en contraste, pese a su aparente masculinidad, la hacía más femenina." (p. 99. 6-69)

Es interesante notar que se habla poco del cuerpo de la heroína, a diferencia de lo que sucede con su cara, de la que se describen labios, dientes, ojos y pestañas. Se evita mencionar las partes del cuerpo de modo específico y las descripciones siempre son del conjunto, al mencionar la "silueta femenina" o al decir que las heroínas son "esbeltas" y "bien formadas". Sólo se halló una descripción más detallada de entre todas las novelas estudiadas:

"Tenía Odile una cintura fina y un busto túrgido (...)" (p. 85. 9-69)

6) carácter

El componente más importante de la personalidad de las heroínas es la feminidad (suavidad, ternura, fragilidad, sensibilidad). Además, las heroínas son todas dulces, cariñosas, apasionadas, vehementes, impulsivas y muy temperamentales. El apasionamiento queda oculto bajo rasgos de personalidad que no son genuinos. Esta "fachada" se desintegra cuando las heroínas se enamoran y sale entonces a relucir su verdadera personalidad. Sólo una de las heroínas no tiene una personalidad "postiza". En cuanto al resto, este postizo es de diversa índole:

-en el caso de seis heroínas, la fachada es constituida por el pudor. Las heroínas son frías y distantes, indiferentes. Pero, en el fondo, son cálidas y sensibles. A veces, la educación es la que les transmite este pudor y frialdad:

"-(...) ¿Por qué tiene que ser desapasionada una muchacha que está hecha para el amor? (...) La han educado con austeridad, pese a su enorme fortuna. Es una muchacha delicada, sensible, fenomenal, Al." (p. 83. 8-69)

Como los héroes tienen una gran experiencia, se percatan del "postizo":

"(...) Stuart, hábil, de vuelta de todo, conocedor de la vida y del ser humano, veía más sensibilidad en aquella muchacha (...)" (p. 84. 1-69)

Así, a final de cuentas, resulta que:

"Una muchacha deslumbrante que era tanto o más apasionada que él." (p. 105. 10-69)

Y decimos "a final de cuentas" porque a veces la verdadera naturaleza de la heroína sólo se revela al final de la novela, durante la noche de bodas.

-tres de las heroínas tienen demasiado orgullo, soberbia y rencor. Esta altivez se basa, en dos de ellas, en prejuicios sociales muy arraigados que las hacen despreciar al héroe cuando éste no es de su misma categoría social. Claro está que, al enamorarse, les piden perdón a los héroes por la injusticia con la que los han tratado. Una de las heroínas es, al principio, muy ambiciosa y materialista y en eso se basa su orgullo. Pero esto también desaparece cuando se enamora.

-otra de las heroínas tiene una fachada de independencia ya que vive sola y trabaja para ganarse la vida (aunque sus padres sean millonarios). Oculta su sensibilidad bajo una aparente autosuficiencia emocional y económica. Su dureza emocional se debe a que ha sufrido mucho y a que teme volver a sufrir si se enamora de nuevo. Este es el caso también de otra heroína:

"-(...) La vida, los hechos ocurridos te endurecieron demasiado y ahora temes creer en la felicidad." (p. 100. 11-69)

En resumen, se puede decir que la fachada es de frialdad o de fuerza y que oculta la esencia de la personalidad de la heroína: su debilidad ante el amor y su naturaleza apasionada.

Otros rasgos importantes de personalidad son la honestidad, la fidelidad, la sinceridad, la madurez, la generosidad, la sencillez, la dignidad, la justicia, la compasión, la valentía, la serenidad y la inocencia. La abnegación es una importante característica femenina; una heroína es abnegada con su mejor amiga pues le cede al héroe, el amor de su vida; otra lo es con su padre, por cuyo honor está dispuesta a casarse con un hombre al que odia; tres heroínas lo son respecto de sus maridos. Una de éstas decide sacrificar unos años de su vida por estar con un hombre impotente y desahuciado; otra no sabe si su esposo es impotente o no, pero de todos modos está dispuesta a quedarse a su lado:

"¿Es que Law era un enfermo inútil y no se lo quería decir? Lo amaba. De tal modo, que hasta eso le hubiese disculpado y perdonado, y soportado." (p. 100. 9-69)

La última heroína abnegada evita causar un sufrimiento a su marido, sufriendo ella en su lugar:

"-(...) Judith nunca lo haría. Estaba dispuesta a perder su felicidad, su hijo, el amor y la consideración de su marido, antes que revelarte a ti, Max, el pasado de tu madre." (p. 103. 5-69)

Así, además de su gran pasión, la abnegación es otra forma de medir la grandeza del amor que siente la heroína por el héroe, ya que llega a sacrificarse por el hombre al que ama.

7) intereses; cultura

Es muy interesante observar que todas las heroínas, menos una, fuman. Se considera que el cigarro es un símbolo de distinción y soltura. Además de esto, tres heroínas montan a caballo, una de ellas esquía y otra lee revistas de modas. Sólo dos heroínas leen libros. Así, se puede observar que la mayoría de las heroínas no posee una gran cultura y que sólo cuatro de ellas se interesan por los deportes.

8) grado de libertad

La libertad de las heroínas no es mucha. Las restricciones que les son impuestas se basan en que no pueden frecuentar ciertos sitios porque pueden ser peligrosos:

"-Te acompañaré a casa -dijo Rap furioso-. Ni siendo médico, una mujer puede andar sola por la calle a media noche." (p. 83. 7-69)

O bien porque es mal visto que una heroína decente los frecuente:

"-(...) Tú sabes muy bien que una señora como ella, nada tenía que hacer en ese barrio." (p. 79. 5-69)

Los que más se disgustan cuando las heroínas transgreden los límites de su libertad para desplazarse son los héroes. Tal parece que se consideran responsables por la seguridad y respetabilidad de las heroínas.

II. El héroe

9) edad

Los héroes más jóvenes tienen 28 años de edad y los más "viejos", 33 años. Así, entre el héroe y la heroína hay una diferencia promedio de nueve años, siendo la mayor diferencia de edad de trece años (él tiene 33 años y ella, 20) y la menor, de siete años (ella tiene 25 años y él, 32). Como ya se vio que las heroínas son muy maduras, el que haya una diferencia de edad importante con el héroe no es algo relevante en la relación. Además, a las heroínas las atraen los hombres que ya tienen un carácter y una posición socioeconómica consolidados. Esto es comprensible ya que, al casarse, la heroína se convertirá en ama de casa y el héroe tendrá la responsabilidad de mantener el hogar. Así, los héroes maduros son más eligibles para el matrimonio que los jovencitos: "A ella no le gustaban los imberbes. Desde que empezó a sentirse mujer, prefirió los hombres hechos y derechos, a los jovencitos que aún contaban con su mamá." (p. 85. 9-69)

10) grado de estudios

De los once héroes, no se menciona cuál fue el último grado de escolaridad de dos de ellos. Todos los demás tienen una carrera universitaria; son ingenieros o abogados y hay un arquitecto. Comparando esto con la situación de las heroínas, se observa que el 36% de ellas realizó estudios profesionales contra el 82% de ellos.

11) ocupación

De los héroes que hicieron una carrera, sólo cuatro ejercen su profesión para ganarse la vida. El resto de ellos se dedica a administrar un negocio. Dos de estos negocios fueron creados por los propios héroes. Los demás, son de la familia. De todos modos, la tendencia es que el héroe se convierta en el administrador de un negocio:

-el arquitecto piensa irse del despacho en donde es empleado para establecerse por su propia cuenta.

-dos de los héroes se volverán administradores del negocio del padre de la heroína, para quien también trabajan, al casarse con su hija. El héroe hace las veces de sucesor varón del padre y asume toda su responsabilidad "filial":

"-(...) Dios no nos ha dado hijos varones, pero tenemos a Alfred, que puede continuar con la tradición familiar." (p. 76. 8-69)

Así, parece ser que los héroes sólo pueden ser gerentes o propietarios de algún negocio ya que esto aumenta y estabiliza sus ingresos monetarios y les otorga un estatus socioeconómico elevado.

12) estatus social

La mayoría de los héroes son ricos y de buena familia. Su riqueza proviene de los prósperos negocios que administran. Hay unas cuantas excepciones: dos de los héroes son de origen humilde y suben de estatus gracias a su propio trabajo y esfuerzo. Lo interesante es que estos héroes no son vulgares, no poseen las características personales de su medio económico. Sus modales son refinados, son elegantes y tienen una gran soltura, algo que es innato en ellos. Así, no importa que no hayan nacido ricos ni distinguidos pues logran ambas cosas por sí mismos. Como lo comenta uno de ellos a la heroína:

"-(...) ¿Por qué hemos de estar unos tan altos y otros tan bajos teniendo la misma categoría social?" (p. 101. 2-69)

Tres héroes son de clase media pero se hace énfasis en que provienen de familias muy distinguidas. Se compensa la falta de dinero con el exceso de abolengo. De todos modos, al casarse con las heroínas, dos de ellos también se casarán con las fortunas de los suegros. Sólo uno de los protagonis-

tas sube de posición económica gracias a su propio esfuerzo.

La última excepción es que uno de los héroes tiene una madre "inmoral" pues fue madre soltera. El padre adoptivo del héroe se casó con ella después y la introdujo en su círculo social, convirtiéndola así en una "dama". Se observa entonces que, aun cuando los héroes no hayan nacido todos en las condiciones de riqueza y linaje ideales, se las "ingenian", y el destino los ayuda, para obtenerlas y colocarlos así en un elevado estatus socioeconómico.

A veces, hay símbolos de este estatus en los héroes. Los autos que conducen son deportivos y caros (Porsche, Jaguar) y son rojos, lo cual les añade un toque de audacia. Así, cuando las heroínas se casan con estos héroes ricos y distinguidos, igual que ellas, el resultado es el siguiente:
 "Fue una boda sonada. Toda la "élite" de Birmingham y el condado de Werwick acudió a la ceremonia." (p. 105. 10-69)

13) apariciencia física

Todos los héroes son fuertes, gallardos, muy varoniles y muy altos. Parece ser que su masculinidad se basa en su altura, su fuerza, su firmeza, su energía. Es cierto que las heroínas son altas, pero los héroes son mucho más altos y fuertes:

"Siempre la apabullaba con su estatura inmensa (...)" (p. 90. 9-69)

Además, la altura de los héroes domina a las heroínas:
 "Se volvió hacia ella, dominándola con su estatura." (p. 92. 11-69)

Así, junto a estos hombres, las heroínas se ven más frágiles y delicadas, más femeninas. Se acentúa la dicotomía femenino/frágil y masculino/fuerte:

"Nelson se pegó a ella. Su altura, su masculinidad, su fuerza la anulaban." (p. 103. 10-69)

La impresión de dureza de los héroes está acentuada por ciertos atributos físicos que no denotan fuerza en sí mismos, como lo son los ojos, la mandíbula, la voz. En cuanto a otros aspectos físicos, la elegancia a veces se considera como una característica femenina o que resta masculinidad, como en el caso de uno de los maridos de las heroínas quien es un hombre educado, culto y elegante y también impotente. Esta heroína se vuelve a casar, con el héroe, quien no es distinguido, pero sí posee una "aplastante masculinidad".

Lo más importante es la masculinidad, la virilidad y los rasgos secundarios son la elegancia, la corrección, la austeridad, la seriedad.

Algo que hace que los héroes no sean tan inflexibles ni duros en su masculinidad es su voz y su risa que les dan un toque más humano:

"Rod rió. Tenía una risa juvenil. Parecía que toda la austeridad de su rostro se abría con aquella risa." (p. 86. 11-69)

14) carácter

Todos los héroes son muy apasionados y varoniles:

"Ya lo conocía un poco. Era... como fuego. Todo pasión." (p. 91. 3-69)

Aunque hay dos casos en que ellos mismos descubren su naturaleza apasionada junto a la heroína, a veces a pesar suyo:

"Lynn despertó en él una pasión intensísima. Tuvo miedo. El era un hombre tranquilo, reposado, de testaba los platos fuertes. Lynn era eso. Una joven apasionada." (p. 84. 6-69)

En este caso, la pasión puede confundirse con el libertinaje y la lujuria y por eso los héroes temen dar rienda suelta a sus emociones. En dos casos, los héroes, muy apasionados, temen mancillar a la heroína con su deseo sexual. Quieren respetarla ante todo y, como el deseo es considerado como una pasión turbia, creen que no la respetan si la de-sean:

"-Tienes derecho a la felicidad.

-No cimentada tan sólo en un mezuino deseo. Para poseer a una mujer, puedo buscar otra. A ella... no. La respeto demasiado." (p. 99. 6-69)

Al final, como ya se vio, la heroína sale de su virginal capullo y se revela como una mujer ardiente. Pero antes de que el héroe se percate de esto, él tiene una aventura con otra mujer. Así, se puede observar un claro contraste entre la amante sensual y vulgar, prototipo de la "otra", y la heroína pura, distinguida, decente y digna de respeto, un contraste entre la "mala" y la "buena". Y se establece también una clara diferencia entre la sexualidad permisible por el matrimonio y la sexualidad ilícita fuera del matrimonio.

A veces, el deseo que invade a los héroes los hace sentir como si tuvieran una doble personalidad: son elegantes, correctos y educados, pero también impulsivos, un tanto salvajes e incontrolables:

"No supo lo que hacía. El era un hombre correcto. Un hombre delicado y en aquel instante no lo fue. La asió por la nuca y antes de que ella pudiera reaccionar, la pegó a su cuerpo (...). Así, buscó sus labios y así la besó en ellos con ansiedad irreprimible (...)" (p. 91. 4-69)

Debido a su pasión, el héroe quisiera poder sentir el mismo ardor en la heroína y no enfrentarse a su pudor y frialdad:

"-Tengo que pensar que tu silencio se debe al pudor. Pero si nos vamos a casar, no sé por qué... tienes que tener ese pudor. Nada existe más bello en este mundo que la confianza y la sinceridad de dos personas que se pertenecen." (p. 91. 3-69)

Los héroes también expresan su pasión en la fuerza de sus celos. Cuatro de los héroes son abiertamente celosos y posesivos:

"No quería oírle. Empezaba a odiar a todo aquel que, por una causa u otra, admirara a Odile Swanson." (p. 88. 4-69)

Esta posesividad alcanza un grado superlativo cuando un héroe se niega a casarse con la heroína, viuda, porque ésta estuvo casada antes:

"-Es inútil que tú también me ames. Es inútil que yo no te haya olvidado jamás. Nunca podría casarme contigo. Nunca podría evitar el recuerdo de otro hombre en la intimidad de tu vida." (p. 94. 7-69)

Por eso, es comprensible que los héroes aprecien mucho la inexperiencia de la heroína:

"Por eso él la amaba doblemente, porque sabía que nunca logró hombre alguno tener la menor confianza con ella." (p. 85. 9-69)

Así, los héroes reaccionan con celos cuando otro hombre se acerca a la heroína y con un profundo desprecio cuando piensan que ésta les fue infiel (claro que la supuesta infidelidad de la heroína sólo es un malentendido). Se entiende así que la dominación sea otro rasgo de la personalidad de los héroes, (aunque no de todos) ya que de la posesividad a la dominación sólo hay un paso. Esta dominación se revela en el trato del héroe para con la heroína y se basa en que el héroe es más fuerte (aunque a veces recapacita y se da cuenta de que obra mal):

"La agarró por un brazo. Inmediatamente la soltó. Quedó un tanto confuso." (p. 87. 10-69)

La dominación también sale a relucir con respecto a la apariencia física de la heroína. Si ésta no agrada al héroe, él se siente con el derecho de hacérselo notar y de hacerse obedecer en lo que quiere:

"-No me gusta que te vistas así, Liza. Te lo dije muchas veces." (p. 86. 8-69)

Cuando la heroína es orgullosa y altanera, se topa con la "horma de su zapato", pues el héroe tiene una personalidad aún más fuerte que la de ella:

"(...) en aquel instante les pareció demasiado

hombre para su hija (...). Tal vez fuera aquel hombre el mejor y más indicado para aplacar la soberbia de su hija." (p. 89. 3-69)

Es gracias a esta sensación de inferioridad, frente a alguien que es más fuerte que ella, que una de las heroínas se enamora al reconocer, en el héroe, a su "dueño" y "amo".

Un rasgo importante en la naturaleza del héroe es que está muy orgulloso de ser hombre. Su dignidad masculina es algo que valora mucho y que defiende por sobre todas las cosas:

"-(...) Porque mi dignidad masculina está por encima de todo (...)" (p. 102. 5-69)

El orgullo que tienen de ser hombres también se refleja en la gran confianza que los héroes tienen en sí mismos:

"-No me ama como a mí me gustaría ser amado, pero, y en este momento no miento, te diré como le dije a ella y no es vanidad, es hombría. Tengo absoluta confianza en mí mismo. Jamás emprendí nada que saliera mal." (p. 93. 10-69)

Otra característica importante de los héroes es su sinceridad. Ninguno oculta sus intenciones para con la heroínas ni sus sentimientos por ellas:

"-(...) Te quiero y te deseo. Así. No tengo por qué disimularlo." (p. 93. 7-69)

A veces, igual que las heroínas, los héroes ocultan sus sentimientos y sobre todo su dolor tras una fachada de dureza, para esconder su vulnerabilidad y su debilidad (características consideradas más bien como femeninas); así, en apariencia:

"-(...) Es duro como un peñasco, inconvencible como una roca, fiero como un león. Carece de sensibilidad. No tiene piedad de nadie." (p. 86. 7-69)

Pero, en realidad:

"-(...) Cierto que no pareciste afectado por ella. Pero lloraste después. Tú, el duro de la familia, el predispuesto siempre a engañar a las mujeres, lloraste. Tú que presumías de no ser impresionable ni sentimental." (p. 78. 7-69)

Esta aparente dureza se refleja en arraigados prejuicios, acerca de la moralidad y el honor, y es necesaria porque, como lo dice una heroína:

"-Porque al primer encontronazo, Max se derrumba." (p. 95. 5-69)

Así, los héroes son más débiles de lo que aparentan y su dureza siempre se derrumba frente al amor que sienten por

la heroína, aunque presuman de poder controlar sus sentimientos:

"-(...) Puesta en la balanza de mi vida tu amor y mi duda... debo ser muy débil, porque derrumba la balanza lo primero. Y es lo que no deseo. Ser un pelele. Un absurdo muñeco dominado por los sentimientos." (p. 101. 5-69)

Así, pese a todo, al final vence el amor del héroe. Este amor siempre es sincero y no se basa en otros intereses (ya que el héroe puede lograr todo lo que se proponga en la vida):

"-Yo puedo con todo. Jamás me hice tu novio pensando en mi vida material, en mis necesidades humanas económicas." (p. 79. 8-69)

Otro rasgo importante de carácter es la caballerosidad de los héroes que revela su educación, la cual se extiende a su aspecto físico frente a la heroína. Si ésta ve a un héroe vestido tan sólo con la camisa (algo demasiado familiar), él se apresura a ponerse el saco. Y no lo hace por pudor, sino por respeto y consideración para con la heroína:

"En aquel momento, Burt se puso de pie diciendo:
-Perdone. Voy a vestir la americana." (p. 97. 2-69)

Algunos de los héroes son hogareños y les gusta tener una casa bien atendida; así, quieren que la heroína atienda el hogar y que deje de trabajar, si lo hace, al casarse:

"-Escúchame. No vuelvas al periódico. Quédate a mi lado. Me gusta el hogar, la vida de familia. Me gusta pensar que tengo una esposa y me espera a mi regreso..." (p. 102. 11-69)

Sólo uno de los héroes, que es de condición humilde (lo cual ya lo coloca un poco aparte de los demás), se ocupa de las labores domésticas que se refieren al ámbito de la cocina (limpiar, hacer la comida):

"-También sé fregar un plato y asear una cocina." (p. 99. 2-69)

Para terminar, otras características de la personalidad de los héroes son la madurez, la responsabilidad, la ternura, la amabilidad, la honestidad y el ser humanitarios y realistas.

15) intereses; cultura

Los intereses de los héroes son dos: fumar y hacer ciertos deportes. Todos los héroes, menos uno, fuman. En un caso, la ropa del héroe está ya tan impregnada por el cigarrillo que eso le da, según la heroína, un toque más varonil a su propio olor natural (es obvio que esto resulta muy atractivo para la heroína):

"Tenía Jack muchos trajes. Todos olían a él. Un o-

lor varonil característico. Olor a hombre sano, limpio, a fumador de buen tabaco." (p. 96. 6-69)

Cuatro de los héroes practican deportes: uno caza, otro esquía y los dos últimos montan a caballo. Ninguno de ellos lee. Sólo uno tiene libros, pero jamás se menciona que los lea (cosa que sí sucede con algunas heroínas). Por lo tanto, tampoco puede decirse que posean una cultura amplia.

16) grado de libertad

El héroe siempre puede tener aventuras con otras mujeres antes de casarse, cosa que no es mal vista y que se considera normal:

"-Nadie le conoció novia jamás, pero se dice que tiene asuntillos amorosos en el centro. Que deja su finca de vez en cuando y se va de viaje con una amiga, siempre diferente.

-Es libre. Si no le apetece casarse y le gusta variar. (...) Lo lógico es que un hombre viva, si con vivir no perjudica a una segunda persona." (p. 80. 7-69)

Finalmente, así como la heroína tiene una libertad limitada por el simple hecho de ser mujer, el héroe tienen entera libertad por el simple hecho de ser hombre y se enfada mucho cuando la heroína traspasa esos límites:

"-Por lo visto te gusta tomar el aire sola -dijo con dureza.

-Como a ti.

La agarró del brazo.

-Yo soy un hombre." (p. 101. 4-69)

Así, el héroe tiene una libertad sexual prematrimonial y una libertad de movimiento absolutas.

III. Los personajes secundarios

17) relación con los protagonistas

Los personajes secundarios son los amigos y padres de los protagonistas. Es interesante notar que diez de los once héroes son huérfanos: cuatro de ellos han perdido a ambos padres, tres más son huérfanos de padre y el resto no tiene madre. En cuanto a las heroínas, sólo una no tiene madre y dos más son huérfanas de ambos padres; una de éstas fue adoptada.

18) grado de participación en la trama

Los padres intervienen muchas veces para que los protagonistas se casen; les aconsejan, piden u ordenan que se casen. En el caso del héroe huérfano, intervienen las personas que han tomado el lugar de los padres; hermanos, tíos, madrastras. Mas, por lo regular, los que se entrometen más en la relación amorosa son los padres de la heroína:

"-No hablemos más de eso. Eres menor. Yo soy tu tutora, y he decidido que, como tu tutora y madre que soy, debes casarte..." (p. 77. 1-69)

Cuando la heroína intenta rebelarse, el padre (o el personaje que cumple esta función en la novela), apela a su autoridad y al ejemplo de su propia obediencia y sentido del deber:

"-Basta. ¿Me oyes? Basta. Tú harás lo que yo te diga, como yo hice lo que mandó mi padre, y tu madre hizo lo que le ordenó el suyo. Hay mujeres que no pueden jamás disponer de sus vidas. Mujeres que nacieron y crecieron para cumplir con un deber familiar y social y eso es lo que te corresponde a ti." (p. 80. 10-69)

Sin embargo, también ocurre que los padres se dan cuenta de que no deben inmiscuirse en la vida privada de los protagonistas:

"-Ni tu padre ni yo estuvimos conformes jamás con esas relaciones, pero tampoco estamos dispuestos a interponernos en lo que tú consideras tu felicidad." (p. 81. 3-69)

En este caso, los padres, así como los amigos de los protagonistas, sólo se inmiscuyen para darles consejos y opiniones:

"-(...) Pero que tu excesiva dignidad no destruya tu dicha." (p. 103. 9-69)

Los amigos son muy importantes ya que el héroe y la heroína les tienen más confianza a ellos, para contarles sus problemas, que a sus padres.

19) aparición física

Los padres o los personajes que cumplen con la función paterna son apuestos, distinguidos y muy atractivos a pesar de los años que tienen:

"Jack Hagman era un hombre alto, joven aún, pues no alcanzaba los cincuenta años, de aspecto elegante, muy esbelto, con mucha clase." (p. 82. 3-69)

En cuanto a las madres, parece que el tiempo no pasa por ellas. Siguen conservando su belleza y juventud y siguen atrayendo físicamente a sus esposos:

"Branda Thompson contaba cuarenta y siete años, pero estaba bella, tremendamente bella (...). Miraba la esbelta espalda de su mujer (...)" (p. 80. 8-69)

Además de ser bellas, las madres son muy distinguidas (algo que se da como ejemplo a las hijas/heroínas):

"(...) su elegante y distinguida madre, a quien

Charyl admiraba mucho." (p. 91. 8-69)

Los padres y las madres son el reflejo de los protagonistas, sólo que con unos cuantos años de más.

20) carácter

Como los protagonistas se parecen mucho a sus padres es importante analizar la vida y la relación amorosa de éstos últimos, ya que es algo que se plantea como modelo de relación. Tal parece que el "final feliz" del amor del héroe y de la heroína en la novela va a ser muy duradero, a juzgar por la estrecha y cálida relación que conservan sus padres:

"-Dick -exclamó yendo hacia él-. Cuánto te has retrasado hoy. Estaba preocupada.

Richard Thompson la besó apretadamente en los labios y la miró profundamente a los ojos." (p. 76. 8-69)

Además, este amor es fiel a pesar de la muerte:

"-Cuando yo me casé, me consagré a mi marido. Aún estoy consagrada a su recuerdo." (p. 91. 1-69)

Una característica importante de las madres es su abnegación y sacrificio por los hijos (éste es un componente importante de la feminidad como género, pues la heroína también es sacrificada y abnegada):

"-(...) Te advierto que dar estudios a un hijo a base de fregar los suelos, yo lo considero una heroicidad." (p. 92. 2-69)

La madre también es símbolo de consuelo:

"Pero sí estaba segura de que necesitaba la sonrisa y el consuelo de Ingrid Dunaway y su voz cálida y suave, para mitigar parte de aquella indescripible inquietud." (p. 83. 6-69)

Las madres llevan una vida cómoda, casera y tranquila, pendientes de sus maridos y de sus hijos. Dejan el aspecto económico y financiero en manos del padre (los deberes de ambos están claramente definidos):

"-Jamás supe hasta dónde alcanzaba la fortuna de mi marido. Jamás me inmiscuí en sus finanzas, jamás me hizo partícipe de ellas." (p. 88. 10-69)

La madre es considerada como un ejemplo a seguir, pues está dedicada al hogar y a la familia:

"-(...) ¿Por qué no tomas el ejemplo de mi madre? Ahí la tienes. Siempre junto a su marido. Con un nombre limpio de toda mancha, de todo lodo. Una mujer inconmensurablemente moral." (p. 88. 5-69)

Aunque los padres y las madres sean anticuados y prejuiciados, ellas lo son mucho más que ellos; sobre todo en

lo que respecta al trabajo de las heroínas, las madres son muy tradicionales y quieren que sus hijas no trabajen para que no pierdan su feminidad:

"-Convéncela, hijo. Que se sienta una mujer como las demás." (p. 104. 11-69)

Además, cuando se dan cuenta de que sus escrúpulos sociales tradicionales ya no son válidos, siempre es el padre quien propone un cambio de actitud y nunca la madre:

"-Quizá tenga razón -dijo bajo-. La vida... no camina en vano. Hay que cambiar, Cecile. Hay que pensar que la juventud tiene derecho a defender sus ideales." (p. 104. 2-69)

Las madres parecen considerarse, así, como las depositarias de la virtud y de la tradición. En cuanto al padre, este tiene mucha más autoridad en la casa que la madre y a veces puede llegar al abuso de poder:

"-Nada. Harás lo que yo ordene. (...) Y cuanto antes. ¿Me entiendes? Que no sepa yo que te rebelas." (p. 80. 10-69)

El padre también revela tener una tendencia hacia el machismo que se manifiesta de diferentes maneras:

-se lamenta por no haber tenido hijos varones; esta falta es compensada por el héroe, novio de la heroína, o por la misma heroína/hija, aunque esto último es menos frecuente:

"-(...) Confío en ti plenamente. No tuve hijos varones y desde muy joven metiste las narices en mis negocios, de tal modo que, dicho en verdad nunca eché de menos un hijo varón, porque tú lo supliste con creces." (p. 78. 2-69)

-presume de haber tenido muchas aventuras cuando soltero, como haciéndolo énfasis en su potencia sexual:

"-(...) Todos los hombres, mientras somos libres, hacemos lo que podemos. Aquí donde me ves, yo he sido un buen Casanova." (p. 95. 7-69)

-reacciona con violencia y posesividad respecto de su hija para protegerla:

"-Si ha sido él, y supongo que lo fue, le partiré la cara. Charyl es una muchacha sensible. Sufrirá toda su vida. No lo puedo tolerar." (p. 81. 8-69)

Así, las madres y los padres representan la imagen tradicional de la feminidad y de la masculinidad; ellas son abnegadas y están dedicadas al hogar y a la familia y rechazan la independencia de las heroínas; ellos son autoritarios, a veces rayan en el machismo, y se hacen cargo del sustento económico del hogar.

Quedan por ver dos personajes secundarios que es interesante analizar: el rival del héroe y la rival de la heroína. El rival del héroe no representa una imagen de fuerza ni de potencia en cuanto al carácter,

"Max no dijo nada (...). Abrió la boca para decir un montón de cosas con las cuales no estaba de acuerdo, pero supo de antemano que nada iba a conseguir. Por eso salió dócilmente." (p. 80. 2-69)

ni en cuanto a su sexualidad, puesto que una heroína se casa con un hombre que es impotente y, por lo tanto, "inútil". Así, de acuerdo con el ideal masculino de fuerza y dominación de los héroes, los rivales fracasan al demostrar esa potencia a las heroínas, en sentido real y figurado. Esto es lo único que los diferencia de los héroes (pues por lo demás son igual de atractivos, altos, educados y distinguidos), pero basta para que sean inferiores a ellos.

En cuanto a la rival de la heroína, y sólo se da un caso de rivalidad en las novelas analizadas, es una mujer que no tiene ningún recato y que se convierte en la amante del héroe. Es vulgar y sensual al mismo tiempo. El héroe es atraído por esta sensualidad de la que no puede disfrutar con su pudorosa heroína. Pero finalmente rompe con ella, ya que no soporta su vulgaridad, sobre todo al compararla con la refinada heroína:

"Era vulgar. Supo en aquel momento que jamás podría casarse con ella. (...) Ya no emocionaban sus besos ni excitaban sus caricias. Liza era... la clásica mujer que al mes de conocerla uno, la sabía por todas las esquinas y se hartaba de ella." (p. 93. 8-69)

Así, una vez que el héroe satisface su deseo, la rival pierde todo su atractivo para él. Esto hace ver al héroe como el típico "macho" que desprecia a una mujer que se deja seducir por un hombre antes de casarse con él:

"-¿Te das cuenta?

-¿De qué?

-De que deseas a Elizabeth, de que la has obtenido y de que la vas a odiar por su debilidad."

(p. 83. 8-69)

Así, ahora se comprende por qué el héroe valora tanto la resistencia y el pudor virginal de la heroína, por qué sus aventuras prematrimoniales no tienen importancia frente a su amor por la heroína y por qué se encuentran dos tipos de sexualidad planteados en estas novelas, en el caso de las mujeres; la sexualidad respetada y lícita dentro del matrimonio y la sexualidad despreciada e ilícita fuera del matrimonio. En el caso de los hombres, éstos pueden y deben tener aventuras antes de casarse, pero no deben engañar a su esposa/heroina.

IV. La relación amorosa

21) duración

Hay dos tipos de relación entre el héroe y la heroína, antes de casarse; en el primer tipo, los protagonistas se conocen desde hace tiempo porque viven en la misma ciudad o porque estudiaron juntos. El noviazgo puede ser largo (en un caso llega a durar seis años) o puede durar unos meses nada más. En el segundo tipo, el héroe y la heroína se conocen por primera vez. En estos casos, en realidad no existe un noviazgo ya que, después de unos meses (en dos casos, transcurre un mes; en dos casos, pasan tres meses y sólo en un caso se conocen y se casan el mismo día), la manera de formalizar la relación es por medio del matrimonio. Los protagonistas se dan cuenta de que se aman y se casan.

En el primer tipo de relación, el héroe y la heroína son demasiado jóvenes como para casarse; ellas tienen menos de 18 años de edad y ellos, menos de 28 años (edades que se consideran como mínimas para casarse, como ya se vio). Por medio del noviazgo, llegan a la edad que se considera adecuada para casarse (ellas tienen de 22 a 23 años y ellos de 31 a 33 años).

En el segundo tipo de relación, los protagonistas ya tienen el mínimo de edad para casarse o se encuentran en la edad ideal (y poseen todas las características personales necesarias para que un matrimonio funcione: ellas son maduras y ellos ya tienen un carácter y una posición económica consolidados). Por eso no existe un noviazgo entre ambos.

Ambos tipos de relación se dan en partes iguales (hay seis relaciones del primer tipo y cinco del segundo), sin que predomine uno u otro.

22) grado de sensualidad de las escenas amorosas

Al principio, las escenas amorosas consisten en miradas y apretones de mano:

"La miraba. De una forma rara, insistente, como buscando en la intimidad de su ser." (p. 104. 6-69)

Después, vienen los besos. Y aquí es interesante notar que el cigarro, además de formar una parte importante de las costumbres de los protagonistas, es un objeto erótico pues propicia los besos, acercando las bocas de los protagonistas:

"Con una naturalidad delicada (...) sus dedos fueron directamente a la boca femenina, y con suavidad le quitó el cigarrillo de los labios. Sin decir palabra lo metió entre los suyos.

-Perdona -dijo después-. Me sabe a tu boca." (p. 86. 3-69)

Si las caricias y las miradas ya son turbadoras y excitantes, los besos son la culminación de la emoción entre los protagonistas:

"La besó en la boca muy largamente. Cheryl sintió la sensación de que se convertía en nada y los labios de Will en su boca dejaban como un fuego intensísimo." (p. 88. 3-69)

El beso es el símbolo de la culminación del deseo, de la pasión, del amor y de la unión física del héroe y de la heroína ya que nunca, aunque se hable de la noche de bodas o aunque algunas novelas transcurran cuando los protagonistas ya están casados, se describen las escenas en que ellos tienen relaciones sexuales. Todo se deja a la imaginación del lector; por ejemplo, se empieza a hablar de otra cosa, dando por entendido que hacen el amor (el efecto es el mismo cuando en una película se filma sólo el inicio de las caricias entre un hombre y una mujer y luego se efectúa un cambio de escena en donde las olas se estrellan contra las rocas):

"Lynn besaba y se sentían sus besos y hablaba y se sentía su voz.

Fuera empezaba a llover.

Pero ni Lynn ni Jack se dieron cuenta." (p. 112. 6-69)

Otra manera de evitar la descripción del acto sexual es hacer un comentario respecto de la heroína y/o del héroe que consiste en el "cierre con broche de oro" de la novela:

"Nelson se olvidó del tío Karl y de todo. Tenía allí a Donna. Una muchacha deslumbrante que era tanto o más apasionada que él." (p. 105. 10-69)

La escena del acto sexual también se puede evitar describir al decir que ya se consumó el matrimonio (y, por ende, que los protagonistas ya tuvieron relaciones sexuales):

"El estaba con su mujer. ¡Su mujer! Era ya su mujer. Amanecía. Pero él no veía el amanecer. Sólo veía los ojos de Mildred, sus manos, su pelo." (p. 105. 2-69)

Y, por último, la última manera de evitar la escena amorosa es el consabido uso de los puntos suspensivos, en donde el lector llena el silencio del autor:

"Burt la besaba. Largamente. Como un goloso. Y ella se apasionó en su pecho. (...) Tenía a Burt allí y lo acaparaba todo y sus besos la enloquecían y sus caricias enajenaban..." (p. 105. 2-69)

A lo largo de la relación, la heroína revela su apasionada naturaleza y el héroe se emociona por sentir que ella corresponde a su propia pasión:

"La besó. En plena boca. Hecho un sensiblero tonto. Casi enloquecido, porque al fin... tenía a Judy, una apasionada Judy junto a él." (p. 101.

1-69)

Así, el héroe conoce de verdad a la heroína y esto casi siempre sucede durante la noche de bodas, ya que es cuando la pasión puede al fin expresarse en el acto sexual:

"-Rod... ¿Cómo soy? Ahora... ya lo sabes.

-Maravillosamente impulsiva. Apasionada, vehemente, llena de ternura. Cuánto tiempo guardando todo esto y cuánto tiempo necesítándolo yo." (p. 105. 11-69)

Hay un solo caso en que el héroe también se revela como un hombre apasionado (ambos protagonistas se habían tratado con frialdad y recato al pensar que el deseo manchaba la pureza del amor):

"La besó con locura. Parecía de repente un hombre distinto. Y lo era. Para ella lo era. También para él era distinta aquella chica que abría los labios y besaba con desesperación." (p. 103. 8-69)

Por último, es importante observar que, aunque la pasión predomina en todas las escenas amorosas, la ternura también ocupa un lugar importante y proviene sobre todo de los héroes:

"Fue suave el ademán de Rod. Suave y protector, y a la vez como si llevara en sí un mundo de ternura." (p. 102. 11-69)

Esta ternura de los héroes es muy importante pues suaviza su imagen de ser tan sólo hombres rudos, duros y de fuerte carácter.

Por otra parte, se puede observar que, en todas las citas anteriores menos una, el héroe es quien toma la iniciativa y la heroína lo busca pocas veces, aunque siempre corresponde a su pasión. Antes de analizar la iniciativa sexual de los protagonistas, se analizarán dos aspectos que parecen influir de manera decisiva en la de la heroína.

23) la heroína como objeto de veneración y de cuidado

La heroína es considerada como alguien a quien se debe tratar de manera especial. Esto se debe a que se la considera como algo sagrado o delicado que se debe venerar y proteger:

"-(...) Empecé a admirar a Charyl cuando tenía quince años y nadaba en la piscina de su casa. Cierro los ojos y me parece aún verla emerger y sumergirse como una diosa." (p. 83. 8-69)

Como las heroínas son siempre delicadas, puras y recatadas, es difícil atribuirles una sensualidad parecida a la del resto de las mujeres. Los héroes, aun cuando las desean, siempre tratan de no manchar su pureza. Es por eso que las respetan mucho y temen desearlas. Por eso, en las escenas

amorosas se usa el adjetivo "reverencioso", como para atenuar de cierto modo el deseo del héroe:

"Rap la besó.

Apasionadamente, delicadamente, reverencioso... "
(p. 103. 7-69)

Claro que, como le dice un amigo al héroe, no se trata de mancillar a la heroína, sino de comprender y disfrutar la sensualidad de ésta:

"-(...) No la has comprendido. No has sabido hallar esa otra mujer que toda muchacha lleva dentro." (p. 83. 8-69)

Por otra parte, la heroína no sólo infunde respeto al héroe, sino también protección. Con frecuencia, la heroína tiene un aspecto frágil, delicado, indefenso. A su lado, el héroe parece ser aún más fuerte e imponente y no puede evitar sentir esa urgencia por cuidarla:

"Parecía una criatura desvalida envuelta en la manta.

(...)

Judy sintió la sensación de que no estaba sola, de que alguien la cuidaba y la protegía. De que tenía alguien que se ocupase de ella." (p. 93. 1-69)

Y de hecho, así es como la heroína percibe al héroe a quien ama:

"-Con un hombre al que amo (...). Con un hombre que sabrá defenderme y protegerme de todo y sobre todo." (p. 104. 2-69)

Gracias a esta doble imagen de la heroína como alguien a quien se debe venerar y proteger, su sensualidad e iniciativa sexual quedan reprimidas ya que, ¿cómo una heroína que suscita protección y respeto va a ser agresiva sexualmente?

24) la sensualidad de la heroína como algo que se debe controlar

Esto también coarta la iniciativa sexual de la heroína. Si la sensualidad no tiene connotaciones positivas, es lógico que no sea algo que se fomente:

"-(...) Andrea es una cría consentida. Pero tiene algo la condenada. Sabe atraer a los hombres."
(p. 80. 2-69)

Para mitigar la sensualidad de la protagonista, se hace hincapié en que ella, en el fondo, no sabe lo que hace y que actúa sin pensar, sin tener la responsabilidad de sus actos:

"Enajenaba aquella criatura. Seducía y no lo sabía." (p. 103. 10-69)

Sin embargo, esta sensualidad reprimida, oculta o insospechada para la heroína no pasa inadvertida para el hé-

roe, gracias a la amplia experiencia de éste. Además, la heroína sólo es sensual con el héroe y nunca pierde su pudor frente a éste:

"Nunca perdió aquella turbación junto a Max."
(p. 85. 5-69)

Es necesario mitigar la sensualidad de la heroína y que ésta conserve su pudor porque se asocia a la mujer sensual con la mujer vulgar/prostituta y la heroína siempre debe ser una "mujer decente". Por eso, como lo dice el mismo héroe:

"-(...) Siempre es maravilloso que, pese a su aparente frivolidad, una mujer sea recatada." (p. 97. 1-69)

25) la iniciativa y la experiencia sexual de la heroína

En las novelas, la iniciativa y la experiencia sexual están muy ligadas entre sí; las heroínas no tienen ninguna experiencia y no toman la iniciativa con el héroe. Sólo hay un caso en que la heroína no es virgen al casarse con el héroe, quien lo acepta ya que su amor es más importante que todo (se observa que el héroe tiene una actitud abierta):

"-Te quiero, Lynn. Sin pasado, sin presente. Como una ansiedad insoportable. Como una necesidad. ¿Y tú? ¿Tú?" (p. 112. 6-69)

Se acentúa el hecho de que todas las heroínas son vírgenes inexperimentadas:

"La había afectado. Podía pensar de ella lo que quisiera, pero aquél era el primer beso recibido en los labios." (p. 81. 1-69)

"Aprendió a besar en los labios de Max. Huía en la oscuridad. Y cuando lo veía al día siguiente se sentía tremendamente avergonzada." (p. 85. 5-69)

Así, si las heroínas se acercan a los héroes, es porque ya no pueden controlar su deseo:

"Fue ella, quizá acuciada por aquel deseo oculto que nunca quiso salir a la superficie de su ansiedad, la que buscó sus labios." (p. 112. 9-69)

Cuando las heroínas inexperimentadas toman la iniciativa, es gracias a la naturaleza apasionada que poseen (de nuevo, el responsable es el instinto, la emoción impulsiva, y no la voluntad):

"Se apretó instintivamente contra él y abrió los labios." (p. 97. 7-69)

Con frecuencia, la heroína conserva su timidez aún después de haberse casado, pero a veces toma la iniciativa y abraza y besa a los héroes. Esta efusividad desacostumbrada se justifica cuando sucede algo especial en la relación (por ejemplo, cuando la heroína anuncia al héroe que está embarazada o cuando van a separarse durante un tiempo):

"Paula se apretó contra él y lo besó desesperadamente, como nunca lo hiciera." (p. 85. 9-69)

Sobre todo, pierden la timidez en la noche de bodas en donde se exige que la entrega de los protagonistas sea total, para poder consumar el amor:

"De repente Donna sintió la sensación de que algo iba a romperse dentro de sí. Algo maravilloso. La timidez. Alzó los brazos." (p. 105. 10-69)

En las novelas se observan dos casos extremos en la actitud de las heroínas; por un lado, la falta total de cualquier participación:

"-¿Nunca te besó ella?
-¿Charyl? Claro que no." (p. 83. 8-69)

Y, por el otro, la heroína que pide al héroe tener relaciones sexuales (algo que emociona mucho al héroe, aunque todavía está presente un factor que atenúa la sensualidad femenina):

"-¿No... vamos juntos? -preguntó ella, con aquella ingenua audacia que conmovía a Max hasta la fibra más sensible de su ser.
-No.
-Max... yo quiero." (p. 104. 5-69)

La heroína también muestra cierta iniciativa en sus fantasías:

"Por un segundo, sólo por un segundo, cerró los ojos y se puso a pensar en su vida junto a Stuart. Un Stuart enamorado... y ella correspondiéndole. Volvió a sentir en todo su cuerpo aquel estremecimiento." (p. 88. 1-69)

26) la iniciativa y la experiencia sexual del héroe

La gran experiencia sexual del héroe hace que su iniciativa sea también muy grande (estos factores están correlacionados, igual que con la heroína). Se recalca el hecho de que el héroe cuenta con una amplia experiencia sexual:

"Conocía a las mujeres y le gustaba mucho hacerlas suyas." (p. 92. 10-69)

La experiencia del héroe se refleja en su trato con la heroína; para empezar, se da cuenta de inmediato de la inexperiencia de ella:

"-(...) Por otra parte, no soy hombre sin experiencia (...). No has sido besada por hombre alguno, excepto por mí." (p. 97. 1-69)

Por lo tanto, entiende las reacciones de miedo y timidez de la heroína virgen, así como también sus reacciones ante el deseo:

"-Me pasan mil cosas. Sí, sí... mil cosas.
Nelson ya lo sabía. Por eso la tomó en brazos y

la llevó con él y cerró la puerta y cayó allí con ella." (p. 105. 10-69)

Además, el héroe es quien inicia a la heroína en las artes amorosas, siendo superior a ella en ese sentido:

"Buscaba sus labios. Lo hacía sin precipitarse. Con esa habilidad de hombre superior que está de vuelta de todo. Y ella no sabía besar. Max le decía al oído (...).
'No se hace así, tonta. Se hace así, así, así...'"
(p. 85. 5-69)

Así, el héroe es el responsable de hacer florecer la sensualidad latente de la heroína (como ya se dijo antes):
"- (...) ¿Nunca has sentido el amor? ¿Por qué? Eres mujer que lo inspira. ¿Qué hizo tu novio que no supo despertarlo en ti?" (p. 103. 2-69)

El héroe es quien se acerca a la heroína y lo hace sutilmente, como para no asustarla ni alejarla:
"La tenía sujeta por la espalda. Lo hacía todo como si no hiciera nada." (p. 102. 10-69)

El héroe también toma la iniciativa con unas miradas cargadas de deseo:

"Rap pudo mirarla a su gusto. Una mirada penetrante, aguda, como si desnudara." (p. 95. 7-69)

O con palabras sugerentes:

"-Cheryl... nada me causaría más placer que besarte." (p. 86. 3-69)

Es interesante notar que gran parte de la iniciativa sexual de los héroes se origina en sus relaciones con prostitutas (aunque sólo el deseo que le inspira la heroína es el verdadero, pues incluye también el amor):

"- (...) Es curioso. Jamás desee a una mujer. No. Las he tenido -se alzó de hombros-. Todos los hombres tenemos mujeres cuando lo deseamos, y, sin embargo, contigo todo es distinto..." (p. 90. 9-69)

Hay ciertos puntos en común entre la iniciativa del héroe y la de la heroína:

-para el héroe, también hay un gran componente instintivo en su conducta al acercarse a la heroína, aunque en menor medida que ella (esto se debe a que se enamora de verdad por primera vez de una mujer);

-también los invade un impulso más fuerte que su voluntad al acercarse a ellas;

-y también tienen fantasías, aunque el contenido de éstas sea sexualmente más audaz que las de ellas:

"Sus manos resbalaron por el cuerpo de Mildred. Aquel cuerpo que nunca pensó conseguir y con el cual todas las noches soñaba como un desquiciado."
(p. 105. 2-69)

Así, los héroes tienen una iniciativa amorosa mayor que la de las heroínas quienes casi siempre se limitan a corresponderles:

"La tomó de nuevo en sus brazos. Empezó a besarla. Kim devolvía beso por beso, caricia por caricia."
(p. 105. 11-69)

27) grado de agresividad en la relación

Además de las citas en donde el héroe jalonea a la heroína (que se usaron para analizar el carácter dominante del héroe), se halló una escena en las novelas en donde el héroe fuerza a la heroína a tener relaciones sexuales (una explicación de esto, mas no justificación, es que el héroe piensa que ella se casó con él por dinero y no por amor; por lo tanto, se siente usado por la heroína y la usa a ella a su vez y le da su "merecido", a pesar de que la ama):

"Will no la escuchaba. La quería. (...) Trataba de besarla, pero la palma tibia de la mano de Cheryl se interpuso entre su boca y la suya.

-No -gimió-. Así, como una bestia, no. Ten compasión, Will. Piensa en lo bello que puede ser nuestro amor.

Fue inútil. La cerró contra sí. El no quería hacerle aquello. El quería reverenciarla y no sabía. Y no sabía, porque la fuerza de su pasión era infinitamente más fuerte que su razonamiento."

(p. 104. 3-69)

V. El matrimonio

28) concepción del matrimonio

Cuando el matrimonio se plantea por primera vez entre el héroe y la heroína, aparece como una etapa natural de la relación amorosa, en el caso del noviazgo, ya que el héroe y la heroína llegan por fin a la edad que se considera idónea y madura para casarse (algo ya revisado en el punto 1):

"-(...) ¿Por qué no nos casamos de una vez?

Yo tengo treina años. Tú veintitrés. ¿Qué esperamos?" (p. 80. 2-69)

El matrimonio también está ligado a una situación económica y profesional más estable:

"-(...) He terminado la carrera.

Todo el mundo lo sabía. Como nadie ignoraba asimismo que Douglas Patterson no tenía más heredero que él y Rap pensaba cuidarse de sus tierras.

-Lo sé, Rap.

-Tengo veinticinco años.

-También lo sé.
 -Tú casi dieciocho.
 -¿Y bien, Rap?
 -Es por lo que yo considero que ambos estamos en situación de casarnos, si quieres." (p. 79-80. 7-69)

Como es de esperarse, gracias a toda una tradición protocolaria, el héroe es quien plantea el tema. Además, el matrimonio da al héroe la posesión, en sentido real y figurado, de la heroína, otorgándole una serie de derechos sobre ella:

"¿No tenía todos los derechos? ¿No era su marido?" (p. 89. 5-69)

El héroe no siempre es posesivo, aunque esto sea lo más común. También puede suceder que considere que el matrimonio debe basarse en una relación de libertad entre los cónyuges:
 "-(...) Un marido no puede sojuzgar totalmente a su mujer. Los esposos han de tener libertad de acción." (p. 91. 1-69)

Pero siempre es el héroe quien decide cuál será la pauta a seguir en la relación, como se mostró en las citas anteriores y como lo comenta la madre de la heroína:

"-No lo entiendo, pero ella es tu mujer, y si tú se lo consientes..." (p. 91. 1-69)

Hay otros aspectos interesantes dentro de la concepción del matrimonio, aunque no se trate de algo generalizado en todas las novelas analizadas:

-el matrimonio se concibe como una sociedad en donde el héroe y la heroína son los únicos socios:

"-(...) Somos marido y mujer... Entra en esa sociedad la ternura y la ruindad, Will. Siempre ocurrió así. Es la emoción del amor, del matrimonio, de esa sociedad (...)" (p. 106. 3-69)

-el matrimonio es un deber social que evita las habladurías:

"-(...) El mundo no me importa, pero tengo una hija, y si puedo evitaré en lo que sea y como sea las murmuraciones. ¿De qué forma se pueden evitar? Formando una familia. Esa es la razón por la cual estoy de acuerdo en casarme contigo." (p. 85. 6-69)

-el matrimonio también se concibe como algo que conlleva un conocimiento mayor del ser humano, al poder expresarse la sensualidad de los protagonistas, quienes sólo tienen una relación completa de pareja al casarse:

"-(...) tú no eres una mojitata. Te has casado. Has vivido años con un hombre y ya no eres una chiquilla infantil. Por eso, porque conoces las

pasiones de los hombres y las mujeres, es por lo que me permito ser sincero." (p. 93. 7-69)

-no se concibe el matrimonio como el factor que cambia la personalidad ni las costumbres de las personas, como lo muestra la heroína:

"-(...) Rap se pasa la vida entre sus aventurillas. ¿Te das cuenta por qué deseo que termine de una vez y se case?

-Es posible que si tiene esa costumbre, no la varíe ni de casado." (p. 95. 7-69)

-el matrimonio también se considera como una cualidad inherente al héroe y a la heroína, como si existiera en ellos cierta predisposición natural para casarse:

"-(...) No supondrás que voy a quedar soltera. Tengo madera de mujer casada." (p. 79. 8-69)

-el matrimonio implica fidelidad conyugal:

"-(...) En el fondo, Rap tiene madera de casado. Estoy seguro de que el día que tome esposa, le será fiel hasta la muerte." (p. 95. 7-69)

Además, es necesario hacer un esfuerzo para que el matrimonio funcione, ya que el éxito de la relación no se da por sentado:

"-(...) El matrimonio es una forma como otra cualquiera de certificar un deseo. Para que el matrimonio sea perfecto, dos tienen que estar de acuerdo. Amarse mucho y desear fervientemente vivir juntos." (p. 78. 11-69)

La base del matrimonio es un amor sólido:

"-(...) Para casarse hay que amarse con firmeza, ¿no es cierto?" (p. 81. 8-69)

Algo que no parece combinar bien con el matrimonio es el trabajo de la heroína cuya única pasión debe ser el héroe:

"-Mildred... lo mejor de todo es que dejes tu trabajo. Te apasiona demasiado. ¿Por qué no nos casamos de una vez?" (p. 80. 2-69)

Es importante que el matrimonio tenga una base sólida porque debe durar toda la vida:

"-(...) No tuve tiempo de hallar esa persona que podría compartir mi vida." (p. 84. 4-69)

Así, el matrimonio se concibe como un estado permanente, indisoluble e irreversible:

"La que le encadenó al matrimonio." (p. 99. 5-69)

Así, como es para siempre, el matrimonio implica una gran responsabilidad:

"-Tengo un alto concepto del matrimonio. Si me caso no será para mí jugar al escondite." (p. 89. 11-69)

Pero, de todos modos, prevalece el aspecto del cuento de hadas de "se casaron y fueron felices para siempre":
 "Fue una ceremonia bellísima, emocionante, emotiva, llena de algo que nadie sabía explicarse.
 ¿La sensibilidad de la novia?
 ¿La emoción de la novia, manifestada en sus brillantes ojos negrísimo? ¿La emoción del novio, que no supo disimular? ¿La belleza auténtica de la muchacha vestida de blanco?" (p. 94. 9-69)

29) lugar del matrimonio en la relación

No sólo todos los romances terminan en un matrimonio, sino que éste se plantea desde el principio de la relación. No parece concebirse ningún tipo de relación que no termine en casamiento:

"-¿Por qué sales con esa chica? Nunca la dejarán casarse contigo." (p. 81. 2-69)

El matrimonio es lo que confiere un cariz de decencia a las intenciones que el héroe tiene respecto de la heroína. Así, aunque el matrimonio no se plantee a corto plazo, pues hay muchos noviazgos largos, sí da más importancia y sustancia al romance de los protagonistas.

La única separación aceptada en las novelas es la anulación del matrimonio no consumado (separación aceptada por la iglesia católica) y sólo en una novela se habla de divorcio. Es de interés observar que quien lo plantea es el héroe:

"-(...) Si no congeniamos, nos divorciamos. Si podemos ser felices, formaremos la gran familia." (p. 86. 11-69)

Claro que esta novela tiene el consabido final feliz y el divorcio sólo se plantea como una posibilidad muy remota.

VI. El embarazo

30) causas y resultado

Las cuatro heroínas que se embarazan y que tienen un hijo, ya están casadas. Se embarazan meses después de casarse o en la noche de bodas. Si la heroína tiene a su bebé en el momento en que transcurre la novela, siempre tiene a un varoncito, como si fuera más significativo tener un niño que una niña, como si así se recalcará la virilidad del héroe que es tan hombre que sólo puede engendrar a otro hombre. Sólo en un caso, la heroína tiene una niña, pero el padre no es el héroe y el parto no tiene lugar en el tiempo de la novela. Es interesante notar que a la heroína que acaba de dar a luz se la considera como una enferma:

"-La enferma necesita descansar -advirtió la enfermera." (p. 100. 5-69)

Y para el héroe no es tan importante el recién nacido como la heroína/esposa/madre:

"Entró solo, antes que nadie, y cerró la puerta. Corrió hacia el lecho. No miró a su hijito. La miró a ella." (p. 107. 3-69)

31) uso y tipo de métodos anticonceptivos

Estos dos aspectos jamás son mencionados en las novelas por el héroe ni por la heroína ni por algún personaje secundario. Así, esto implica que la heroína será madre pronto, pues el matrimonio acarrea la llegada rápida de los hijos.

32) lugar del matrimonio en el embarazo

Todas las heroínas/madres estaban casadas al embarazarse, aun cuando no tengan una relación prolongada con el héroe: en una novela, los protagonistas se conocen y van a divertirse. Se emborrachan y van a un motel. La heroína queda embarazada esa misma noche que, en realidad, no es una aventura sino su noche de bodas pues, antes de ir al motel, se casó con el héroe por lo civil.

33) concepción y lugar de los hijos en la relación

Como no existe el control natal, los nacimientos no están planeados por los protagonistas, así que pronto tendrán hijos (la heroína se embaraza a los pocos meses de casarse). Cuando no hay hijos, y éste es el caso de una heroína, es porque el marido (que no es el héroe) es impotente, pero no hay hijos porque así lo hayan decidido los protagonistas. En ambos casos es una imposición: la imposibilidad de tener hijos es impuesta por la impotencia del marido y el hecho de tenerlos es impuesto por la falta del uso de anticonceptivos. Pero los hijos no son algo desagradable, pues se consideran como una compañía:

"-Fue una lástima -aún intervino la madre- que no tuvieras hijos de tu matrimonio.

(...)

-De haberlos tenido -dijo el padre- viviríamos más tranquilos. Al menos no lamentaríamos tanto tu soledad." (p. 87. 7-69)

Los hijos además son la prueba de tener un carácter estable:

"-(...) Charles es un chico sesudo. La prueba la tienes en que se casó a los veinticinco años y tiene dos preciosos niños." (p. 79. 11-69)

Los hijos son los herederos de la tradición y de la fortuna familiares:

"-(...) Además, hay una fortuna de por medio, que tiene que heredar alguien y ese alguien ha de ser un hijo mío." (p. 79. 8-69)

Finalmente, frente a todas estas opiniones de los padres, la heroína defiende la vida de los hijos como seres autónomos:

"-(...) ¿Es que los padres tienen hijos para ejercer sus derechos de autoridad? Los tienen para hacer la felicidad de los mismos, no para su propia satisfacción paternal." (p. 78. 11-69)

Salvo por esta última cita, se observa que el tener hijos se considera en las novelas como la evolución normal del matrimonio. Al parecer, no se concibe el matrimonio sin la familia. Se habla de tenerlos cuando existen el matrimonio y el dinero para mantenerlos, pero no se mencionan los deseos emocionales y afectivos de los futuros padres. Siempre se trata la cuestión de modo superficial.

VII. Comunicación entre el héroe y la heroína

34) temas de conversación

Los temas de conversación no son muy profundos. En realidad, nunca se tocan cuestiones importantes, salvo para resolver los problemas cuando éstos ya se presentan (y que, de haber existido una mejor comunicación, se habrían podido evitar). Cuando se empieza a hablar de la relación sexual, la heroína virgen se molesta, como si sus oídos fueran demasiado castos como para oír hablar de eso, algo que no sucede con el experimentado héroe:

"-Ante todo soy un hombre y debo definir mi situación y mis deseos. ¿Puede un hombre reprocharse el desear a una mujer? (...)

-Es absurdo.

-¿Que lo desee?

-Que lo digas así. Que seas tan crudo para decir lo que sientes." (p. 94. 10-69)

Sólo se encontró un caso en el que el héroe decide hablar con la heroína para dar solución a los problemas, con cierta anticipación:

"¿Qué podía hacer? Hablar con Lynn. Sí. Tendría que hablar con Lynn y decidir aquel futuro de su vida." (p. 84. 6-69)

VIII. La trama

35) los pasos de la trama

La trama de las novelas sigue un patrón muy definido que puede esquematizarse como sigue:

a) el héroe y la heroína se conocen y se enamoran uno del otro. En cinco novelas, se casan en esta etapa.

b) sucede algo que separa o distancia, emocional o físicamente, a los protagonistas.

c) ocurre algo que los reúne. Esta etapa sobreviene cuando los protagonistas están a punto de aceptar que la separación es irremediable y que nunca más podrán recuperar el amor "perdido".

d) el héroe y la heroína se confiesan mutuo amor, se dan explicaciones y juran no volver a separarse jamás. Si en la primera etapa no se casaron, lo hacen en ésta.

Aunque el héroe y la heroína se hayan casado, no hacen el amor sino hasta haberse reconciliado. El acto amoroso simboliza la entrega y la confianza totales en el ser amado y es el cierre "con broche de oro". Sólo hay una novela en donde los protagonistas tienen relaciones sexuales a pesar de no aclarar el malentendido (es la novela en donde el héroe fuerza a la heroína). Sin embargo, sólo cuando lo aclaran, viven su verdadera noche de amor:

"Will no sabía decir nada. La oprimía en su cuerpo. La llevó después hacia un diván, se quedó con ella. Era su noche. La noche que no vivieron nunca... y que estaban viviendo serenamente en aquellos instantes..." (p. 107. 3-69)

En cuanto al tema de las novelas, éste trata acerca de los impedimentos para que se consuma el verdadero amor; en una novela, la heroína no es virgen en opinión del héroe quien no soporta la idea de que ella se haya entregado antes a otro hombre. En dos novelas, los problemas surgen cuando el héroe se cree engañado por la heroína y, en otra, porque el héroe teme mancillar la pureza de la heroína con su deseo. Claro que el amor siempre triunfa y las heroínas resultan ser siempre vírgenes, honestas y fieles. Otros temas tratados son la falta de confianza en el ser amado, el hecho de que las circunstancias obliguen a los protagonistas a casarse (aunque terminen amándose), el dilema de una heroína rica que ama a un héroe "sin clase" y el reencuentro de los enamorados después de varios años de separación.

Toda la trama está matizada por la tensión y la angustia de la heroína quien duda si el héroe es sincero o no, si la ama de verdad o no, si debe arriesgarse a confiar en él o no, etc. Esta tensión de la protagonista crea los "jaloneos" de suspenso en la novela.

36) origen de los problemas en la relación; motivos de la separación

Los problemas surgen por varios motivos: el orgullo de la heroína, el rencor, la desconfianza, la falta de pasión en la relación o el temor a la pasión sexual desenfrenada, los celos, el sentirse engañado. De cualquier modo, la razón de base para la separación es la falta de comunicación (ya se vio que los temas de conversación entre los protagonistas evitan tocar los problemas). Esta incomunicación se origina

en el orgullo pues el hecho de dar o de pedir explicaciones se concibe como una humillación:

"Lo amaba apasionadamente, pero no era ella capaz, dado su temperamento emocional, de soportar la indiferencia de su marido, ni su amor propio le permitía confesar aquel amor." (p. 98. 1-69)

"Pensaba en lo cierto. Pero más adelante no iba a pensar así, e iba, contra todo y contra todos, a tergiversar cada detalle y cada mirada, analizando hasta el máximo lo que en realidad tenía una fácil explicación sólo con preguntar." (p. 93. 9-69)

La falta de confianza también puede surgir de la vergüenza por expresar los sentimientos que aclararían el malentendido, de la suspicacia, de la inseguridad en uno mismo, de la negativa a escuchar:

"-Max... cree en mí, por favor. No me preguntes nada más... Sólo te pido que creas en mí.

-Eso es lo que estoy tratando de evitar -dijo Max roncamente-. Desde un principio." (p. 101. 5-69)

Las soluciones a las que se recurre entonces son bastante confusas y aumentan los problemas entre los protagonistas:

"Cheryl amaba a su marido. Como quiera que fuera éste, no podía pasar sin él. No sabía decirlo, no pensaba decirlo, pero pensaba demostrar que no estaba dispuesta a soportar una separación. Sin perder su dignidad, pensaba, sí, decirlo." (p. 103. 3-69)

Todo se hubiera evitado si los protagonistas se hubieran comunicado antes, como lo reconoce el héroe:

"-¿Por qué? ¿No habíamos quedado en que seríamos sinceros, el uno con el otro? ¿Por qué hemos de engañarnos nuevamente?" (p. 99. 11-69)

37) motivos que reunieron al héroe y a la heroína

Son dos los principales motivos para que los protagonistas se reúnan:

-se aclara el malentendido existente y se piden las disculpas debidas.

-el protagonista indeciso por fin confiesa su amor al otro.

De todos modos, parece ser que la separación sirve para consolidar el amor del héroe y de la heroína:

"-Es que tengo que decirte que he sufrido. Que me ha dolido. Pero que ahora... te comprendo mejor y tú a mí, y no permitiremos que ninguna otra nube nos enturbie la felicidad." (p. 104. 5-69)

IX. Clima en el que se desarrolla la trama

En los siguientes apartados se analizarán ciertos aspectos que caracterizan a los personajes y que ofrecen un marco, un contexto para la novela.

38) moralidad, religión, "qué dirán"

La sensualidad es censurable si no está circunscrita en un marco institucional/legal como el matrimonio:

"¿Acaso creía que ella era su amante, no su esposa?" (p. 99. 3-69)

La sensualidad es permisible y moral cuando no la provoca la lujuria sino un amor sincero:

"-(...) Te he besado... porque lo necesitaba. Los besos, cuando se sienten de veras, no son condenables. Es una manifestación clara de ternura."
(p. 102. 11-69)

La moralidad reside también en la educación de la heroína y en sus costumbres que incluyen la práctica de la religión católica, practicada también por la madre de la heroína:

"Ingrid Dunaway regresaba de misa (...)" (p. 90. 6-69)

El dar una educación moral y religiosa es tarea de las madres:

"-(...) Temíamos que tu madre (...) se olvidara de que tenía el deber de educar severamente a su hijo." (p. 79. 10-69)

Por otra parte, jamás se menciona que el héroe ni algún otro personaje masculino practique la religión, por lo que se observa que los personajes femeninos son más religiosos y morales, lo cual podría relacionarse, por un lado, con el hecho de que los personajes masculinos, y sobre todo los héroes, tengan una mayor libertad sexual; y, por el otro, con el hecho de que los personajes femeninos sean los depositarios de la tradición y del honor y la decencia de la familia.

Por último, el peso de la opinión social, el "qué dirán", es muy importante en las novelas. En dos de ellas, por evitar el escándalo, los protagonistas tienen que casarse aunque al principio no se amen. Y muchas veces se hacen juicios de valor basados tan sólo en las apariencias:

"-(...) Jamás has tenido motivos para censurarla o dejar de quererla, y a la primera de cambio, la condenas sólo por las apariencias..." (p. 84. 5-69)

39) superioridad masculina y subordinación femenina

Como ya hemos visto, el héroe se define básicamente por su masculinidad y su virilidad. Aquél que no posea estas características, no es un "verdadero hombre". Además, la felicidad se plantea en términos de la superioridad del héroe, ya que así la heroína encuentra su lugar en la sociedad y en la relación, adoptando su papel femenino de fragilidad y sumisión:

"(...) Eres fuerte de temperamento. Tienes un carácter firme y no te sirve un hombre a quien pudieras dominar a tu antojo. Necesitas, para ser feliz, una fuerza superior a la tuya." (p. 96-97. 1-69)

Ya se vio que la dominación del héroe se ejerce en el plano sexual, de macho que "domina" a la hembra; en el plano físico, al jalar a la heroína de un brazo, etc.; en el plano emocional, al sentirse dueño de la heroína (algo que se legaliza con el matrimonio, como ya se vio); y, en el plano de la relación, en la toma de decisiones. El héroe es el único que puede tomarlas, ya se refieran a asuntos trascendentales o cotidianos:

"Había aún dos soluciones. O el matrimonio o la separación. Sólo Jack podía decidirlo..." (p. 84. 6-69)

"-Tenía unas ganas de verte, pero Peter no me dejó venir hasta hoy." (p. 94. 5-69)

Así, la heroína debe contar con el permiso de su marido para todo y la libertad del protagonista se basa en su sexo: para el héroe, hombre, toda; para la heroína, mujer, casi nada.

Además de su sexo, las características de la heroína que la colocan en un plano inferior son su fragilidad y debilidad, que atraen al héroe quien puede así ejercer su superioridad y dominación, además de que se acentúa la dicotomía entre masculino/fuerte y femenino/débil (lo cual se analizó al estudiar la apariencia física de los protagonistas). Otro rasgo importante que subordina a la heroína es su abnegación:

"¿Acaso ella, como mujer enamorada de aquel hombre, tenía que soportar su impotencia, sus malos humores derivados de aquello, sus reproches de cosas de las que ella no era responsable? Sí. Por eso fue hacia él." (p. 101. 9-69)

Otro aspecto de la subordinación femenina es el trabajo de la heroína. Como ya se observó antes, la heroína que trabaja se encuentra en un mundo controlado por los hombres y el trabajo que ella desempeña se considera como algo masculino. Y cuando se debe decidir entre considerar a la heroína como una mujer profesional o como una mujer "femenina y débil", se opta por lo segundo:

"-(...) He descubierto algo, Britt. Por encima de tu medicina (...) sigues siendo mujer." (p. 93. 7-69)

Y, al casarse, la heroína deja su empleo y se dedica al cuidado del hogar y del marido, siguiendo el ejemplo de su madre y del resto de los personajes femeninos de las novelas:

"(...) Claudie Dalton preparaba un jerez para su marido y el amigo de éste." (p. 78. 7-69)

De esta manera, se establece una clara división sexual del trabajo en donde lo que es masculino es el trabajo que se realiza fuera de la casa y que está remunerado y lo que es femenino es el trabajo doméstico no remunerado. Si hay hombres que participen de las tareas domésticas, esto se justifica por el tipo de tarea que realizan (en la cita dada, por ser el héroe más fuerte que su mujer), pero siempre hay una diferenciación entre lo masculino y lo femenino:

"Mientras su mujer cocinaba y servía la mesa, él echaba leña al fuego." (p. 88. 11-69)

40) juicios y opiniones acerca de lo masculino (mitos, creencias, prejuicios)

Es importante analizar este aspecto pues refleja lo que es o debería ser un héroe, lo que caracteriza su masculinidad, al hacerse en las novelas comentarios sobre los hombres en general. Para empezar, se dice que los hombres son menos sensibles que las mujeres:

"-(...) Los hombres casi siempre somos un poco injustos, precisamente por ser menos sensibles, menos afectuosos." (p. 93. 2-69)

Una característica importante en un hombre es la iniciativa sexual:

"-La iniciativa parte siempre del hombre." (p. 86. 3-69)

Esta iniciativa también se puede observar en la franqueza para hablar del sexo que tienen los hombres:

"-Eso te pregunto yo. ¿Duermes con tu mujer, o sigues soñando con el pasado?

-Eres un cafre.

-Al pan, pan y al vino, vino, ¿no? Somos dos hombres. Podemos hablar en plata. Sería absurdo que entre ambos existiera ahora un especial lenguaje para tratar de un asunto tan humano." (p. 98. 6-69)

Así, se puede observar que los hombres se caracterizan por tener una mayor experiencia sexual, lo que les permite también tener una mayor iniciativa.

41) acerca de lo femenino

Las mujeres se caracterizan tanto por su debilidad y fragilidad como por su sensibilidad:

"-(...) Usted comete una injusticia, reñida por supuesto, con su sensibilidad femenina." (p. 93. 2-69)

Esta sensibilidad está relacionada con la ya famosa "intuición femenina":

"-(...) Las mujeres sabéis enseguida lo que sienten los hombres." (p. 89. 4-69)

Las mujeres se caracterizan por su gran capacidad para amar:

"-(...) Y una mujer... puede amar dos veces y miles de veces." (p. 93. 7-69)

Otra característica importante es su naturaleza apasionada y coqueta:

"-(...) esa otra mujer que toda muchacha lleva dentro." (p. 83. 8-69)

"-Nunca te di alientos. Nunca...

-No sigas. Una mujer no se da cuenta de que los da y los está dando." (p. 88. 9-69)

Un rasgo importante es que la mujer no tiene iniciativa sexual, ni siquiera para hablar del sexo:

"-Tengo que saber... por qué me has engañado así. Y ya sé que no debiera abordar este tema. No es propio de una dama, pero yo... yo... yo..." (p. 99. 9-69)

Por último, se notó la existencia de un mundo estrictamente femenino que los hombres no entienden y que une entre sí a las mujeres:

"-¿Supones lo que significa ir con el mismo vestido que lucí hace un mes?

-No entiendo las cosas de mujeres (...)" (p. 89. 4-69)

Este mundo, bastante trivial a juzgar por el único ejemplo hallado, está vedado para los hombres y es un privilegio de las mujeres.

42) acerca del amor y de la relación amorosa

Se dice que es bueno que el héroe y la heroína sean de caracteres opuestos, siguiendo la vieja receta de cocina de que "los opuestos se atraen":

"-Porque Stuart es opuesto a mí.

-Es lo que se necesita para que seres distintos se complementen." (p. 77. 1-69)

Y, así como una mujer necesita de una personalidad más fuerte que la suya para ser feliz,

"-(...) nada complace tanto a un hombre como la debilidad de una mujer." (p. 97. 4-69)

Además de esto, en la relación amorosa, el amor debe ser recíproco:

"-(...) Cuando uno solo ama, el otro es un ser cansado y tiene que hacer infeliz a su pareja." (p. 78. 8-69)

El noviazgo se considera como el medio de afianzar el amor:

"-Los años de relaciones les han dado madurez (...). Es la única forma de llegar a una estabilidad sentimental." (p. 77. 8-69)

Aunque ya se vio antes que sólo con el matrimonio y la convivencia que éste entraña se puede llegar a conocer profundamente a una persona. En cuanto al amor, éste se define como una confusión y profusión de sentimientos y sensaciones:

"-(...) Inquietud, ansiedad, plenitud, tristeza, alegría, deseo, cariño, ternura, pasión..." (p. 103. 10-69)

En las novelas también se hallan las típicas definiciones como:

"-(...) ¿No sabes que el odio está más cerca del amor que el amor mismo?" (p. 97. 4-69)

El amor también se define con base en el deseo:

"-¿Qué es el amor, sino un deseo revestido de espiritualidad?" (p. 93. 10-69)

Sin embargo, no debe confundirse con el deseo pasajero y superficial:

"Había en sus ademanes algo más hondo y verdadero que una pasión vulgar." (p. 101. 11-69)

Entre otras cosas, esto se debe a que el amor se basa en el respeto:

"-¿Te das cuenta?

-¿Cuenta de qué?

-De lo mucho que la quieres. Sólo se respeta a la mujer que se ama. Las otras... pasan y resbalan sin preocupación. Sin dejar inquietud alguna, ni siquiera remordimiento." (p. 99. 6-69)

Además, hay toda una predestinación en el amor de los protagonistas quienes se amarán siempre pues están hechos el uno para el otro:

"-(...) Tú no eres el hombre de mi vida." (p. 81. 1-69)

"-(...) ¿Te das cuenta? Eso es lo que yo ignoraba. Que tenía un hombre en alguna parte destinado para

mí. Lo he sabido esta tarde y me voy a casar con él por encima de todo." (p. 104. 2-69)

Finalmente, aunque el amor es una emoción universal, sólo unos cuantos privilegiados pueden gozar de ella:
"- (...) El amor no tiene color ni nombre ni espera... El amor debe vivirse. Es como una gracia que el cielo concede a unos pocos seres humanos. No a todos." (p. 105. 10-69)

Esto se puede considerar como una moraleja. Por eso se debe aprovechar la oportunidad de amar cuando ésta se presenta e incluso llegar al sacrificio por realizar ese amor.

SEGUNDA PARTE: ANALISIS DE LAS NOVELAS DE 1988

I. La heroína

1) edad

La heroína más joven tiene 19 años de edad al conocer al héroe y se casa al tener 20 años. La heroína más "vieja" tiene 28 años. Así, las edades fluctúan casi en un rango de diez años. Ahora bien, sólo cuatro de las heroínas tiene 23 años o menos; el resto tiene 25 años o más: dos de las heroínas tienen 25 años, dos más tienen 26 años, otras dos, 27 y la última, 28.

Las heroínas que tienen de 25 a 28 años siguen conservando su juventud y candor, sobre todo en la relación amorosa:

"No había sido más que un beso (...) pero temblaba de pies a cabeza como una chicuela." (p. 9. 3-88)

Sin embargo, aunque reaccionan con ingenuidad ante el héroe en el plano amoroso, los años no pasan en vano y estas heroínas son más maduras pues no albergan ilusiones respecto de la relación amorosa y toman en cuenta sus dificultades:

"¿Confiar en él de que todo funcionaría bien entre ellos, de alguna manera? Ella ya no era una adolescente romántica." (p. 114. 7-88)

2) grado de estudios

Cuatro de las heroínas hicieron una carrera universitaria y una de ellas tiene un doctorado. En cuanto al resto, una heroína tomó un curso de turismo y hotelería. No se menciona cuál sea el nivel de estudios de las demás.

3) ocupación

Todas las heroínas trabajan y eso les permite ser independientes económicamente (ninguna vive con sus padres). Tienen todas una posición relativamente holgada, a excepción de una sola heroína. En cuanto a su ocupación, seis heroínas trabajan en actividades que pueden considerarse como femeninas, puesto que en nuestra sociedad hay una mayoría de mujeres que desempeñan esas tareas: una de ellas es vendedora en una tienda, tres son maestras, una heroína es decoradora y la última es modelo. El resto de las heroínas tienen ocupaciones que se pueden considerar sexualmente neutrales: dos heroínas administran una agencia de viajes, una es periodista, otra trabaja en una galería de arte y la última es gerente de una librería.

Es interesante observar que casi todas las heroínas son empleadas. Sólo dos de ellas no lo son; y respecto de éstas, una heroína trabaja por su cuenta (la decoradora) y la otra tienen su propio negocio junto con tres amigas/socias más (la agencia de viajes). En cuanto a las que son empleadas,

sólo tres de las nueve heroínas tienen un puesto de responsabilidad: una es dueña/ejecutiva en una agencia de viajes, otra es directora de la escuela comercial de una universidad y la última es la gerente de la librería.

Sin embargo, al casarse, cinco de las heroínas dejan de trabajar y sólo tres seguirán haciéndolo (no se menciona qué pasará con el empleo de las tres heroínas restantes). Es importante señalar que, dentro de las heroínas que dejarán de trabajar, tres no tienen un puesto que implica una gran responsabilidad y dos, sí. Y, en relación con las heroínas que seguirán trabajando, dos de ellas tienen puestos de responsabilidad y sólo una no lo tiene. Así, al parecer, es más fácil que una heroína trabaje después de casarse cuando tienen un puesto con responsabilidades. Además, otro factor importante que ayuda a la heroína a conservar su empleo es la cooperación del héroe; en dos casos, el héroe la ayuda a seguir teniendo una actividad profesional: en uno de ellos, forma un equipo de trabajo con la heroína y, en el otro, el héroe adaptará su propio trabajo a las nuevas exigencias de un hogar e hijos, además de que contará con ayuda doméstica.

4) estatus social

La mayor parte de las heroínas pertenece a la clase media. Sólo tres de las heroínas se colocan en otro estrato social; una de ellas pertenece a la clase media alta, otra de las heroínas es rica (heredó una fortuna de sus padres) y la última pertenece a la clase social baja. Como la mayoría de las heroínas no pertenecen a la clase alta, se encuentran muy pocos símbolos de estatus entre ellas. Sólo la heroína que es rica tiene dichos símbolos:

"(...) un Mercedes deportivo (...). Un auto como ése daría confianza a cualquier mujer. Contempló el audaz color rojo (...)" (p. 64. 5-88)

5) apariencia física

Todas las heroínas son delgadas y atractivas, aunque no todas poseen una belleza que raya en la perfección como ésta:

"Su rostro tenía la estructura ósea que fascina al mundo del modelaje." (p. 4. 5-88)

"Delgada como una bailarina de ballet y con senos altos y muslos tensos, Margot Prescott estaba muy cerca de la perfección física." (p. 99. 9-88)

Sólo hay una excepción a estas heroínas curvilíneas y bien formadas. La heroína de marras es miope, flaca y tiene manos y pies grandes, además de no ser alta:

"Joanna no podía imaginarse nada menos erótico y excitante que el triste espectáculo de sus huesos al desnudo. Donde debía haber colinas y valles, en ella sólo había planicies terminables." (p. 55. 4-88)

Sin embargo, se insiste siempre en que las heroínas tienen "algo especial" que las hace sobresalir y que atrae al héroe:

"-(...) Tienes algo, algo diferente..." (p. 15. 1-88)

"Justo cuando Cam se repetía que ella tenía un tipo común, sus labios se entreabrieron en una sonrisa transformando cada una de sus facciones y lo dejó encandilado." (p. 4. 10-88)

"Los enormes ojos cafés, con sus pupilas miopes (...) y las cejas y pestañas, gruesas y oscuras, eran un fantástico contrapunto para el cabello plateado." (p. 83. 4-88)

Algunas heroínas sienten inseguridad por su cuerpo, cuando éste está poco o demasiado desarrollado, y su deseo de ser diferentes va unido al de ser más atractivas para el héroe:

"(...) trató de esconder sus senos bajo la licra verde oscuro, deseando por enésima vez que sus caderas fueran menos grandes." (p. 17. 11-88)

Otros aspectos que son importantes en la apariencia de las heroínas, aunque no de todas, son la elegancia,

"(...) su normal elegancia femenina." (p. 75. 5-88)

la delicadeza,

"(...) el delicado hueco de marfil del cuello de Haley." (p. 46. 8-88)

la fragilidad,

"La sentía tan frágil, tan vulnerable..." (p. 95. 5-88)

y la gracia de sus movimientos,

"Los años aumentarían su belleza (...) mas no podrían añadir nada a esa gracia innata." (p. 100. 9-88)

La sensualidad es algo inherente a todas las heroínas,

"Su boca amplia dibujaba una promesa de pasión." (p. 3. 6-88)

y esta sensualidad es lo que atrae al héroe:

"Julia (...) le dirigió una sonrisa que lo encandiló. Esta era la Julia en quien había pensado durante toda la semana. La Julia deslumbrante y vibrante que él deseaba." (p. 27. 10-88)

No obstante, esta sensualidad se diluye con una imagen de dulzura e ingenuidad, para que la heroína no tenga la apariencia de una "mujer fatal":

"Los ojos eran (...) misteriosos, provocadores, sin dejar de proyectar un aura de inocencia."
(p. 9. 6-88)

6) carácter

En relación con el carácter, las heroínas se pueden dividir en dos grupos: las que son "modernas" y las que son "tradicionales". Las heroínas modernas valoran mucho su libertad y su independencia y no quieren casarse pues eso pondría en peligro su trabajo al tener que dedicarse al hogar. No les gustan los hombres de tipo conservador que les exigen eso:

"Buscaba a alguien diferente, alguien divertido y libre, que no le exigiera, que no esperara que dejara su trabajo para dedicarse a la vida doméstica (...)" (p. 6-7. 7-88)

Estas son las protagonistas que tienen un puesto de responsabilidad o las que trabajan por su cuenta. Como es de esperarse, se oponen a que se considere el trabajo doméstico como un deber intrínsecamente femenino:

"-¡No esperarás que, como soy mujer, me haga cargo de la limpieza y la cocina!" (p. 31. 10-88)

Finalmente, estas heroínas también tienen una sensualidad más abierta, más extrovertida:

"-¿Linda? -repitió Adam como si fuera una palabra obscena-. ¡Kate! ¡Tú no eres linda! Eres sensual, encantadora, seductora, mas no linda." (p. 56. 7-88)

No obstante, el hecho de rechazar el matrimonio para poder conservar la independencia no implica que estas heroínas sean libertinas:

"Ella evitaba el matrimonio, mas no creía en relaciones sexuales ocasionales (...)" (p. 20. 1-88)

En contraste con estas heroínas, se hallan las que son más conservadoras y que buscan un compromiso estable y duradero y desean, así, casarse:

"Esposo, hijos y un hogar... sí, eso era lo que ella quería." (p. 10. 5-88)

Así, rehuyen las aventuras y por lo mismo su moral sólo les permite relacionarse con un hombre si piensan casarse con él:

"Quizá si Joanna fuera una libre pensadora podría verse tentada, pero, a pesar de que ya tenía veintitrés años, sus principios habían sido forjados por una madre conservadora. De acuerdo con esos principios, un prerrequisito para la relación sexual eran el amor y el compromiso mutuo (...)" (p. 58. 4-88)

Estos principios van unidos a un poderoso instinto maternal:

"Natasha, que orgullosa contemplaba a sus dos hijos." (p. 128. 5-88)

Y también van unidos a la tendencia a ser hogareñas y atentas con el héroe:

"Después (...) cosería el botón. Le daba gusto poder hacer cosas así para Kyle. ¡Tenía tan pocas oportunidades!" (p. 111. 22-88)

Estas heroínas son además más tímidas, ingenuas, dulces, compasivas y modestas. A veces, esta modestia es en realidad una falta de estima en sí mismas:

"En realidad, ella no tenía lo necesario para capturar durante mucho tiempo el interés de un hombre cuya vida estaba llena de colorido y emociones (...)" (p. 49. 4-88)

Estas heroínas no tienen un trabajo que implique muchas responsabilidades y tienden a controlar sus emociones y su sensualidad. De hecho, una de las heroínas sublima su sensualidad reprimida en su trabajo:

"Julia amaba cada centímetro cuadrado, cada libro, con toda la emoción que le negaba a la gente." (p. 22. 10-88)

Estas heroínas tienen una idea muy romántica e idealista del amor pues piensan que el héroe es el hombre que el destino les tenía reservado. Por eso, están dispuestas a darlo todo por él, a dedicarse a su hogar e hijos y a dejar de trabajar:

"Margot supo que nunca conocería a un hombre más atractivo, él era su hombre. No habría otro y si no podía poseerlo y que fuera suyo para toda la vida, el resto de sus días estarían vacíos." (p. 77. 9-88)

Ahora bien, es importante señalar que todas las heroínas se debaten entre ideas y sentimientos contrarios. Para las heroínas más modernas, las dudas se establecen entre el trabajo y el hogar, pues para ellas el trabajo es muy importante y, al encontrar al héroe, no saben si deben asumir un papel más tradicional y convertirse en amas de casa. El tener una carrera se asocia con una imagen de mujer libre y profesional, pero también mundana y frívola, pues parecen reprimirse los instintos amorosos y maternales que hay en ellas. Por fortuna (para las heroínas, claro está), siempre existe en ellas ese núcleo sensible de mujeres hogareñas que despierta al estar junto al héroe:

"Le dijo, y en ese entonces era verdad, que nunca había sentido un instinto maternal. Todo eso y mucho más, cambió (...)" (p. 90. 1-88)

Es más, para estas heroínas, el asumir al fin su papel de madres y esposas se considera como un signo de madurez: "El amor es más importante que cualquier trabajo (...). No quiero perderte. Te amo tanto que nada más importa (...). Es tiempo de que crezca, aunque no esperaba hacerlo tan pronto." (p. 123. 7-88)

En cuanto a las heroínas tradicionales, ellas no tienen dudas respecto del trabajo y resuelven esta cuestión con gran rapidez.

"-;Mi independencia! -repitió Margot-. Era una desolación, Adam, y no habrá nada de mi vida presente que extrañe (...). Quiero darte hijos, mi amor. No quiero esperarlos mucho tiempo... y nunca creí en las madres que trabajan." (p. 127. 9-88)

Estas heroínas, más tradicionales, cuando se enamoran del héroe, descubren que, a pesar de reprimir sus emociones, son muy sensuales. Así, para ellas las dudas se basan en aceptar una aventura sexual sin ataduras o casarse:

"Al recordar el fuerte cuerpo de Matt, (...) se estremeció en la vacía habitación, deseando en parte que le hubieran inculcado menos ideas acerca del bien y el mal." (p. 43-44. 11-88)

Finalmente, se dan cuenta de que la sensualidad no es algo pecaminoso y de que pueden disfrutarla con el héroe, además de que éste resuelve la situación al casarse con la heroína. Como se puede ver, al final de cuentas el resultado es el mismo pues, las heroínas que son más sensuales e independientes adoptan un papel tradicional de amas de casa y madres de familia y dejan su trabajo; y las heroínas que son más tradicionales y reprimidas terminan por dar rienda suelta a sus verdaderas emociones. Así, el héroe acaba siempre por casarse con una heroína sensual y maternal y hogareña. En este análisis se consideran los casos extremos; sólo dos heroínas pueden catalogarse como "modernas" y tres heroínas, como "tradicionales"; el resto tiende más hacia un extremo que otro, mas no de manera tan marcada.

Ahora, se analizarán los aspectos que tienen en común todas las heroínas.

Las heroínas pierden su inmunidad en cuanto se encuentran por primera vez frente al héroe y tienen una reacción emocional y sensual muy intensa, algo que desentona con su carácter acostumbrado:

"Su reacción tan fuerte hacia un hombre que le era prácticamente desconocido era extraordinaria... ¿Qué pasó con su acostumbrada frialdad, tan crítica por otros hombres? ¿Dónde estaba la gélida calma detrás de la cual siempre ocultaba sus verdaderas emociones?" (p. 26. 5-88)

Esta reacción las asusta debido a que les es desconocida o a que han sufrido antes por enamorarse:

"(...) sólo sabía que la intensidad de su respuesta sensual por él la dejó expuesta y atemorizada." (p. 73. 5-88)

Las heroínas tratan entonces de controlar la situación, negando que el héroe las atrae. Claro que esto no funciona y terminan de dejar de luchar contra lo que es irresistible e inevitable:

"Había caído víctima de su irresistible atracción y acababa de descubrir que no era incontrolable, sólo humana después de todo." (p. 14. 1-88)

"Los sentimientos triunfaron sobre el sentido común." (p. 105. 1-88)

Y, a veces, aunque parezca excesivo, la heroína actúa como si hubiera recibido una impronta o como si reconociera la superioridad y dominación del héroe (algo que tampoco le agrada y contra lo cual intenta inútilmente luchar):

"¿Cómo podía explicarse entonces toda esa conmoción de actividad interna a la que no podía resistirse? Estaba comportándose como una esclava que responde al llamado de su amo con sumo esmero." (p. 40. 8-88)

Otro aspecto que tienen en común las heroínas es que, cuando al fin se entregan al héroe, es necesario diferenciarlas de las mujeres vulgares o de las prostitutas. Por ello se insiste en que el amor no está separado del sexo para ellas, que tener relaciones sexuales con el héroe es una forma de amarlo y que no se entregan a él por lujuria nada más (a diferencia del héroe):

"Sabía que los sentimientos de Cam no tenían nada que ver con su deseo físico; los de ella, en cambio, estaban entrelazados en forma inseparable." (p. 46. 10-88)

Es frecuente la justificación de que la heroína ha hallado por fin a "su hombre", que le tenía deparado el destino:

"A pesar de que una semana era poco tiempo, ella creía conocerlo de mucho tiempo atrás." (p. 51. 7-88)

La heroína se entrega totalmente porque sólo se enamora "de verdad" una vez en la vida y eso, del héroe:

"(...) se percató de que si se entregaba a ese hombre, sería para siempre, en alma, cuerpo y corazón." (p. 21. 1-88)

Esto también se refleja en la fidelidad de la heroína para con el héroe, en un plano tanto físico como mental:

"Ningún día en los últimos cuatro meses dejó de pensar en Adam." (p. 99. 9-88)

Otro rasgo de carácter que comparten las heroínas es su generosidad para con el héroe, que a veces llega al sacrificio (la abnegación es una característica femenina):

"Sin embargo, no se quedó pensando en su propia infelicidad. Su compasivo corazón sufría por Revil. Deseaba tomarlo en brazos y consolarlo (...)" (p. 113. 6-88)

"-(...) Dejaste tu carrera por mí y por dos niños a quienes no les debes nada.

-Te amo -aseguró Kate con voz ronca-. No podía dejarte ir y que pasaras por todo esto solo." (p. 126. 7-88)

Se insiste también en que las heroínas tienen fuerza de carácter, en que son maduras y decididas y saben qué es lo que quieren en la vida. Otro rasgo de su carácter es que todas son muy sinceras:

"(...) su propia incapacidad para fingir." (p. 102. 2-88)

Las heroínas no mienten, aun cuando eso les evite sufrir, pues no se pueden traicionar a sí mismas ni al héroe:

"No pudo mentir, no pudo, ni siquiera ante la convicción de que eso lo alejaría para siempre. Aun cuando la verdad lo destruiría todo, no podía traicionar así su amor." (p. 52. 1-88)

Finalmente, hay otras cosas que se consideran femeninas en las heroínas (y lo opuesto se considera como masculino); las heroínas no saben manejar bien pues su naturaleza impulsiva sale a flote cuando están al volante y actúan antes de pensar:

"Vita frenó instintivamente y el coche se derrapó un poco." (p. 64. 1-88)

Y las heroínas no pueden beber alcohol pues se marean muy rápido (respecto de esto, sólo hay una excepción en todas las novelas):

"No estaba acostumbrada a beber vino y se sentía un poco atarantada (...)" (p. 83. 9-88)

7) intereses; cultura

Sólo se mencionan los intereses de seis heroínas. A dos de ellas les gustan los deportes (nadar, montar a caballo, esquiar). A una de ellas le gusta viajar y a las otras tres les gusta leer. A una heroína no le agrada ver televisión (sólo lo hace por estar deprimida):

"No recordaba haberla visto sentarse noche tras noche frente al televisor; en su apartamento ni siquiera tenía un receptor." (p. 39. 1-88)

Sólo la profesora parece leer en forma seria y tener una cultura más extensa, pues hace comentarios de tipo culto (claro que es profesora de literatura y su trabajo consiste en leer y eso podría restarle cierto mérito):

"-(...) Siempre podría representar a Ricardo III. (...) No sólo tiene la cojera, sino también el espectacular talento para manipular a la gente para su propia ventaja." (p. 52. 4-88)

Las otras dos heroínas que leen parecen preferir ciertas lecturas de tipo psicológico:

"De acuerdo con lo que había leído, se suponía que se hablaba con la pareja de las necesidades propias (...)" (p. 82-83. 2-88)

8) grado de libertad

En cuanto a la libertad de las heroínas, sólo parecen haber restricciones en el plano profesional, pues se considera que hay ocupaciones exclusivamente masculinas:

"Directora de la escuela de comercio, en la universidad de Point Grey. ¿Estaba loca al pensar que merecía esa promoción? Tenía dos cosas en su contra: era demasiado joven (...) y además era mujer." (p. 6. 3-88)

II. El héroe

9) edad

Sólo se menciona la edad de ocho héroes: cuatro tienen 35 años, uno tiene 34 años, dos tienen 30 años y uno tiene 28 años. Así, la mayor parte de los héroes tiene edades que oscilan entre los 30 y los 35 años (gracias al texto, se calcula la edad de los héroes restantes y se observa que cae dentro de este rango). Se observa entonces que entre los protagonistas la diferencia mínima de edad es de 5 años (ella tiene 23 y él 28) y la diferencia máxima es de 13 años (ella tiene 22 y él 35). Sin embargo, en la mayoría de los casos, la diferencia oscila entre los 5 y los 10 años. Además, los héroes siempre son hombres maduros y esto se recalca sobre todo en el caso del único héroe que tiene menos de treinta años:

"Se veía de su edad... un hombre que estaba alcanzando la cumbre de la madurez, un hombre con la experiencia suficiente para saber lo que apreciaba y lo que podía satisfacerlo. Un hombre que había aprendido a confiar en su intuición y sus instintos." (p. 124. 4-88)

10) grado de estudios

Sólo se mencionan los estudios de cuatro de los héroes y éstos son una carrera universitaria. En cuanto al tipo de carrera, sólo se dice que uno de los héroes es contador. En dos casos, se especifica la universidad en donde estudiaron

los héroes, ya que eso implica estudios difíciles y brillantes: la universidad de Harvard y la de Berkeley.

11) ocupación

Siete héroes son dueños de un negocio y también lo administran. Todos los negocios son muy prósperos y pueden ser muy grandes: una plantación para producir ron, un rancho ganadero, una cadena de restaurantes, etc. Un héroe trabaja por su cuenta (es director de cine y actor). El resto de los héroes son empleados y ocupan altos puestos en su trabajo, excepto un héroe que es vigilante de un faro en la costa. Los héroes trabajan desde antes de conocer a las heroínas y esto no cambia después de que se casan.

12) estatus social

Todos los héroes gozan de una buena posición económica e incluso seis de ellos son millonarios. El vigilante del faro, que no tiene un salario muy alto, en realidad también es un millonario. Lo que pasa es que prefiere hacer un trabajo físico y mal pagado para probarse a sí mismo. En el caso de los héroes que tienen negocios propios, cuatro de ellos los heredaron de su familia pero, gracias a su organización y empeño, los han hecho prosperar mucho. El resto de los héroes han hecho su negocio solos.

En cuanto a la genealogía, sólo dos héroes provienen de familias de abolengo y tradición:

"-Mi familia se ha dedicado a la crianza de caballos desde el siglo catorce (...). La reina Isabel I tuvo un semental Korda." (p. 65. 9-88)

Por otro lado, el estatus de los héroes se manifiesta en su actitud:

"(...) era originario (...) de una clase social muy distante a la de Margot. Se notaba que era rico y manifestaba ese sello indiscutible que da la autoridad." (p. 29. 9-88)

También hay objetos que simbolizan el alto estatus del héroe: autos deportivos y lujosos (Mercedes Benz, Jaguar) y relojes:

"(...) el Jaguar plateado de Cam." (p. 63. 10-88)
 "(...) era un Rolex de oro y la carátula estaba rodeada de diamantes. En cualquier otro hombre se vería poco masculino, mas en él el efecto era sorprendente." (p. 58. 9-88)

13) apariencia física

Todos los héroes son muy altos, muy fuertes y esbeltos. La altura los pone en ventaja respecto de las personas que los rodean, sobre todo de la heroína, y aumenta su poder:

"El se puso de pie y de inmediato su presencia masculina llenó la habitación y la envolvió." (p. 13. 1-88)

Los héroes son muy musculosos y fuertes. Esta fuerza se deja sentir en todo su físico:

"(...) sus ojos (...) que eran gris acero (...)"

(p. 9. 1-88)

"(...) un cincelado y duro rostro masculino (...)"

(p. 15. 5-88)

La fuerza del físico hace suponer y sugiere la fuerza del carácter:

"Joanna notó que (...) la mandíbula era cuadrada y prominente, denotando un carácter firme e inflexible." (p. 6. 4-88)

La fuerza de los héroes se refleja también en sus apellidos. Tres de los héroes tienen apellidos que incorporan la palabra "stone" ("piedra" en inglés): Craig Stonier, Revil Bradstone, Cameron Stone. Claro que esto sólo lo pueden captar los lectores que sepan hablar el inglés. Sin embargo, esta fuerza tan grande contrasta con la delicadeza de la que los héroes son capaces:

"Vita contempló las fuertes manos y se maravilló de que fueran capaces de tan delicadas tareas."

(p. 83. 1-88)

La sensibilidad de los héroes también se transmite por su mirada o su voz:

"Sin embargo no tenía la dureza de esa roca (...) la mirada penetrante de ojos profundos (...)"

(p. 9. 1-88)

"(...) reconoció el timbre de su voz. Era profundo, como lo recordaba, y cálido." (p. 7. 3-88)

Hay varios aspectos que hacen que los héroes tengan un gran impacto y magnetismo:

-su masculinidad; los héroes son tan varoniles que disminuyen la masculinidad del resto de los hombres:

"Gavin y él parecían un par de jovencuelos en comparación con el hombre de la pista (...)" (p. 6. 11-88)

Y jamás pierden esta masculinidad que los caracteriza, ni en circunstancias adversas, como puede ser el hecho de haber sufrido un accidente:

"(...) su potencia viril superaba cualquier señal de debilidad física que pudiera estar sufriendo en ese momento. La barba crecida y el cabello despeinado sobre la almohada realzaban su robustez."

(p. 117. 8-88)

-su apariencia misteriosa y salvaje; en el físico de los héroes siempre existe un elemento que cae fuera del control y de la racionalidad que los hace ser indomables:

"Al mirarlo a la cara, Margot sintió que había algo extraño y remoto en Adam Korda, algo que pertenecía a las montañas, desiertos y lugares salvajes." (p. 13. 9-88)

-su confianza en sí mismos:

"Tenía atractivo masculino, un magnetismo que resultaba difícil de ignorar y parecía no estar impresionado por eso. Su confianza parecía provenir de su interior, más que de su buen parecido." (p. 85. 7-88)

-su elegancia y distinción:

"(...) su aire de sofisticación lo colocaba aparte (...)" (p. 4. 11-88)

-su atractivo físico; todos los héroes son guapos y tienen un cuerpo proporcionado, muy atlético y bronceado (sólo hay un caso de imperfección; uno de los héroes es cojo debido a un accidente, pero eso no le resta nada de su inmenso atractivo):

"Parecía un semidiós dorado, perfecto, hermoso." (p. 85. 7-88)

-su sensualidad; ésta aumenta su masculinidad y poder de seducción con la heroína, quien no se le puede resistir:

"¿Qué tenía él que la hacía sentir que se derretía? ¿Qué tenían la curva de su boca y la sonrisa que se reflejaba en esos ojos oscuros? Magia, promesas... de besos de fuego, caricias aterciopeladas, promesas de pasión, placer, de risas y amor." (p. 18. 7-88)

"Decidió que no era tan bien parecido, su atractivo residía en la sexualidad que emanaba de toda su persona." (p. 15. 1-88)

Así, no es de extrañarse que los héroes tengan una presencia imponente:

"Su apariencia era magnífica y su presencia física dominaba todo lo que lo rodeaba." (p. 111. 9-88)

14) carácter

Todos los héroes comparten los siguientes rasgos de carácter:

-la seguridad y confianza en sí mismos (que también forman parte de su apariencia física):

"-No creo haber conocido a alguien tan seguro de sí mismo en mi vida -comentó Margot." (p. 10. 9-88)

-la caballerosidad; son muy caballerosos con las heroínas y con las otras mujeres de las novelas y esta amabilidad es algo natural en ellos:

"El le dio vuelta a la mesa y le ofreció la mano para ayudarla a ponerse de pie." (p. 120. 3-88)

-la inteligencia; ésta es una cualidad muy importante ya que, junto con el empeño, permite a los héroes tener un gran éxito económico y profesional, algo por lo cual las heroínas los admiran.

-sentido del humor y generosidad:

"Tenía un físico impresionante, además de inteligencia, encanto y sentido del humor." (p. 81. 7-88)

(Es interesante notar que en la enumeración de las cualidades del héroe siempre se menciona en primer lugar su atractivo físico, por lo cual puede considerarse éste como el aspecto más importante del héroe).

-su dedicación al trabajo; el héroe necesita de su trabajo para vivir y ser feliz. Es una prioridad para el héroe y, a pesar de que éste goza de una muy buena posición económica, trabaja para prosperar y para probarse a sí mismo, al medir sus capacidades con el producto de su esfuerzo:

"-(...) El dinero ayuda, mas yo desprecio a la gente que vive de la riqueza heredada. Un hombre debe trabajar para satisfacer sus necesidades, probar que puede, de otra manera se vuelve blando (...)" (p. 71. 1-88)

A veces, su trabajo es tan importante que algunos héroes no están dispuestos a hacer concesiones (la heroína es quien debe adaptarse a sus deseos):

"-Me pregunto por qué no se ha casado.

-Tal vez porque aún está buscando a una mujer que se adapte al estilo de vida que lleva él." (p. 94. 2-88)

También hay héroes que dan la misma importancia a una relación amorosa que la que otorgan al trabajo:

"-(...) La mujer con quien me case nunca tendrá que competir con mi trabajo, mas deberá entender lo que ese trabajo significa para mí." (p. 90. 9-88)

-un gran sentido de la responsabilidad:

"-(...) El se convirtió en jefe de familia y se hizo cargo de sus negocios desde muy joven además de proteger a su hermana." (p. 108. 6-88)

-la honestidad y la sinceridad; el héroe aclara sus intenciones a la heroína desde el principio:

"-(...) Sé que te amo y estoy dispuesto a probarlo. Ojalá tuviera tiempo para tener el placer

de un lento cortejo, pero no lo tengo... así que confía en mí... déjame hacerte el amor para demostrarte lo que siento, lo que puedo hacerte sentir." (p. 95-96. 4-88)

El héroe exige que su relación con la heroína sea sincera:

"-(...) De ahora en adelante, no existirán secretos entre nosotros. (...) Si pretendes que sea sincero, debes saber que espero lo mismo de ti." (p. 79. 1-88)

Y esa honestidad impide que el héroe seduzca a la heroína, tomando ventaja de la situación:

"Estaba medio divertido medio enojado con ella. Era tan tremendamente deseable, pero no podía aprovecharse de ella así." (p. 58. 10-88)

-el apasionamiento; esto origina su carácter fuerte, un enojo a veces muy violento y una gran capacidad de amar:

"-(...) Es un hombre de pasiones fuertes... muy fuertes..." (p. 84. 5-88)

-su sensibilidad y vulnerabilidad, ocultas tras una dureza aparente de carácter; los héroes temen enamorarse por dos causas; por haber sufrido antes por el abandono de antiguas novias, esposas o madres, lo cual los hace desconfiar de la heroína:

"(...) él estaba convencido de que el amor no era duradero, que sus circunstancias, la naturaleza femenina, lo destruirían inevitablemente." (p. 119. 1-88)

Estos héroes sólo quieren tener aventuras cortas para no sufrir y por eso huyen del compromiso emocional:

"Era precisamente la clase de mujer que evitaba más asiduamente; una mujer preocupada por el matrimonio." (p. 48. 10-88)

El otro motivo por el cual ocultan su sensibilidad y temen enamorarse es porque los héroes ya no controlan la situación cuando están enamorados, están a merced de sus sentimientos:

"-A mí también me asusta.
-¿Tú? ¿De qué puedes tener miedo tú?
-De amarte y que te vayas. De que huyas de mi vida.
-Nunca pensé... Tú parecías no necesitar a nadie.
¡Estabas tan seguro de ti mismo!
-Te necesito; sin ti sólo estoy medio vivo."
(p. 127. 3-88)

En ambos casos, se trata de un miedo al abandono (por el abandono previo de una mujer o por miedo a entregarse por

completo a la heroína). Es por esto que desean que el amor de la heroína sea genuino y desinteresado pues terminan por amarla irremediamente. Esta sensibilidad oculta de los héroes es visible cuando se muestran tiernos y protectores con las heroínas:

"Podía ser cariñoso y amable, (...) descubrió que tenía un espíritu comprensivo bajo el exterior pétreo que presentaba." (p. 48. 6-88)

o con los niños, lo cual sugiere que serán buenos padres:

"No le resultaba difícil imaginar el tipo de padre que Lance sería: paciente, atento, protector. Tenía todas las características que hacían de un hombre un padre cariñoso." (p. 87. 8-88)

Y también tienen, así, las características de un buen marido:

"Kyle era la clase de hombre con quien debería haberse casado; alguien en quien podría encontrar apoyo y tanto amor como respeto." (p. 100. 2-88)

También demuestran ser sensibles y humildes cuando se dan cuenta de que cometieron un error o de que hirieron a la heroína, pues se disculpan de inmediato:

"-(...) No puedo pedirte que me perdones por dudar siempre de ti, porque mi actitud ha sido imperdonable, pero lo remediaré, juro que lo haré." (p. 126. 6-88)

Su gran experiencia sexual y actitud liberal ante la sexualidad los hace ser muy sensibles también:

"Blake pasaría cualquier prueba como amante. Recordaba sus manos acariciándola, su boca..." (p. 51. 3-88)

Sin embargo, esto no significa que el héroe sea un libertino:

"-(...) Al contrario de lo que te hayan dicho acerca de mí, no acostumbro hacer el amor con cualquier mujer atractiva que me encuentre, de hecho, lo intento con muy pocas." (p. 19. 1-88)

Y cuando piensan "sentar cabeza", al parecer le serán fieles a la heroína:

"-¿Quieres casarte conmigo?

-Ya pasó el tiempo de jugar. Eres la mujer con la que deseo pasar el resto de mi vida y con la que quiero tener hijos." (p. 128. 6-88)

Así, lo que atrae al héroe es la sensualidad de la heroína. Y, cuando ésta es fría y reservada, se molesta mucho pues siente que no puede comunicarse con ella (no hay que

olvidar que está acostumbrado a hacer el amor con la mujer con quien se relaciona):

"Su reserva siempre lo había fastidiado mucho más que cualquiera de sus arranques. No le gustaba pensar que no podía alcanzarla." (p. 101. 10-88)

Así, el héroe se propone deshielar a la heroína. Si siente que su reserva se debe a que ella se subestima, le hace ver su justo valor:

"-(...) Párate frente al espejo y compárate con las mujeres que conoces. Tienes todo lo que ellas y más. Pocas tienen tu carácter, tu capacidad..." (p. 73. 11-88)

Si siente que su reserva se debe a una moralidad excesiva, él trata de exponer sus puntos de vista y le dice que no debe exagerar pues la sensualidad no es un pecado:

"-Eve, la inocencia y la modestia son encomiables, pero hay un límite. No tienes que jugar siempre a la intocable." (p. 70. 11-88)

El héroe trata de quitarle a la heroína inexperta todo sentimiento de culpa, temor o vergüenza respecto del sexo, además de que se vale de todos los recursos para seducirla:

"La sonrisa atractiva, la mirada ardiente, el breve contacto quemante; Cameron tenía todas (las armas) y las usaba con un efecto mortífero." (p. 69. 10-88)

Como el héroe tiene mucho éxito con las mujeres, la heroína no debe ser la excepción y por eso decide seducirla a toda costa:

"No estaba acostumbrado a que una mujer lo rechazara y una testaruda determinación creció en él." (p. 8. 10-88)

El héroe tiene un gran empeño y la decisión por lograr un objetivo; por ser así, tiene mucho éxito profesional y dinero y por eso se comporta así con la protagonista. Lograr su amor es una meta más, otro reto para él:

"Craig estaba acostumbrado a lograr lo que quería (...)" (p. 12. 1-88)

Los héroes adoptan una actitud posesiva y celosa respecto de la heroína; la decisión de seducirla y enamorarla a veces raya en la necedad de los héroes quienes tratan de controlar a las heroínas, como si ellas les pertenecieran, además de que descartan a cualquier rival:

"Estaba dispuesto a agarrarla si intentaba irse de nuevo." (p. 11. 10-88)

"(...) con naturalidad y a modo de propietario, Lance la tomó del brazo y la condujo hacia la escalera (...)" (p. 63. 8-88)

"No pensaba permitir que un tipo de Dakota del Sur

se fuera con esa mujer. Julia era para él y Cam pensaba conservarla." (p. 109. 10-88)

Por último, se pueden observar dos actitudes diferentes en los héroes (que a veces coexisten en un mismo héroe): una actitud "moderna" y una actitud más "tradicional"; los héroes modernos son aquellos que se reprochan su actitud posesiva con las mujeres:

"Richard cerró los ojos (...) consternado ante su propia hipocresía y arrogancia. Ella no le pertenecía, no pertenecía a nadie... se pertenecía a sí misma. El siempre había creído en el derecho de la mujer a la autodeterminación." (p. 84. 4-88)

Llegan a ofenderse si se les confunde con los hombres dominantes o "machos":

"-No sé de dónde sacaste la idea de que yo era un hombre antifeminista. Me sentí herido, pensé que me conocías mejor, pero me comparabas con otros, me llamabas egoísta, desconsiderado. No merecía eso." (p. 124. 7-88)

Estos héroes colaboran con las tareas domésticas, aunque su participación se limita a la cocina pues en las novelas no se mencionan más quehaceres domésticos que cocinar, poner la mesa y lavar los platos:

"Al ver que estaba perpleja, Cam se relajó.

-Si yo voy a cocinar, ¿no deberías tú poner la mesa?" (p. 31. 10-88)

Además, consideran que el trabajo de la heroína es tan importante como el suyo:

"-Comprendo y acepto que las mujeres se preocupen por su carrera como los hombres y que prefieren vivir sin casarse (...)" (p. 26. 6-88)

Así, cuando el héroe se casa, no le pide a la heroína que deje su trabajo y, si lo hace, le sugiere que trabajen en equipo. Cuando las circunstancias les impiden llevar a cabo esto último, el héroe está consciente de la injusticia que eso significa para la heroína:

"-(...) ¡No puedo pedirte que abandones tu forma de vida (...) a encadenarte a unos kilómetros cuadrados en medio del mar sola conmigo y un niño!" (p. 127. 1-88)

En cuanto a los héroes tradicionales, se observa que desprecian a la heroína que no es virgen. Parte de este desprecio se basa en que el héroe cree que ella se entregó por dinero y no por amor, pero de todos modos el héroe se muestra celoso por no "ser el primero":

"(...) con la boca torcida por el desprecio y el desdén-. Olvídelo, los desechos de otro hombre son buenos para mí." (p. 53. 5-88)

Los héroes tradicionales se muestran muy celosos y posesivos respecto del arreglo personal de la heroína:

"-No tienes ningún derecho a darme órdenes -objetó.

-No permitiré que desfiles con tu mercadería ante ese grupo de libertinos para coquetear -vociferó.

(...)

-No discutiré más contigo al respecto. Quítate ese vestido, Julia, o te lo quitaré yo." (p. 77. 10-88)

Estos héroes también piensan que, llegada a cierta edad, una mujer debe ser esposa, ama de casa y madre:

"-(...) y tú casi treinta. Y sigues soltera...

¿Cómo es eso, Kristy? Yo esperaba que estuvieras casada, que tuvieras un par de hijos y que no trabajaras ni vivieras sola." (p. 24. 3-88)

Piensan que la vida profesional está reservada sólo para las mujeres que no pudieron casarse, que no pudieron expresar su feminidad plenamente al convertirse en madres y esposas:

"-(...) Tú eres una mujer cálida y apasionada. Deja la carrera para las mujeres que son áridas y frías. Que necesitan algo a qué dedicar sus vidas. Tú..." (p. 86. 3-88)

El héroe tradicional considera que el trabajo de la heroína impedirá que ella atienda adecuadamente el hogar y a la familia. Como él no dejará de trabajar, la heroína tendrá que hacerlo (aunque no todas lo lamentan). No obstante, cuando la heroína no quiere ceder, los dos héroes más tradicionales terminan por cambiar de actitud: uno de ellos ya no le exige dejar de trabajar al casarse y al otro deja de importarle tanto el supuesto "pasado" de la heroína quien, de todos modos, resulta ser virgen.

15) intereses; cultura

Sólo se mencionan los intereses y pasatiempos de cinco héroes. A tres de ellos les gustan los deportes (velear, nadar, esquiar y montar a caballo) y se desempeñan muy bien en ellos:

"Lance era un esquiador experto (...)" (p. 83. 8-88)

A los otros dos les gusta escuchar música, sobre todo la clásica, y uno de ellos toca el piano. En cuanto a su cultura, sólo se menciona que dos héroes son cultos; no parece serlo:

"(...) su voz profunda tenía un acento especial. ¿De Estados Unidos? ¿Canadá? Pero culto." (p. 10. 1-88)

y el otro conoce a los autores clásicos de la literatura inglesa:

"-¡Qué frase tan a lo Jane Austen! -exclamó Richard, burlón." (p. 27. 4-88)

Así, los intereses de unos cuantos héroes son de tipo musical y deportivo y su cultura está constituida por obras clásicas.

16) grado de libertad

En las novelas no hubo ninguna cita que restringiera o aumentara la libertad de los héroes. Por lo tanto, se puede concluir que este aspecto no es algo relevante o importante para los héroes. De todos modos, en las novelas éstos hacen lo que les viene en gana, tanto en un sentido profesional como personal.

17) relación con los protagonistas

Cuatro de las heroínas son huérfanas de padre y madre. Una heroína es huérfana de padre y no mantiene relaciones con su madre. De las heroínas restantes, cuatro no tienen relaciones con ninguno de sus padres, pues no viven con ellos y no los visitan. Sólo dos heroínas ven con cierta regularidad a sus padres.

En cuanto a los héroes, cuatro de ellos son huérfanos de padre y madre. Tres son huérfanos de padre y sólo uno de estos héroes tiene buenas relaciones con su madre. De los cuatro héroes restantes, tres tienen relaciones malas y/o esporádicas con sus padres. Sólo uno de ellos tienen una buena relación con ambos progenitores. Así, muy pocos protagonistas mantienen relaciones afectivas cercanas con sus padres, debido a la muerte de éstos o a peleas familiares. Por lo tanto, los personajes que tienen un vínculo estrecho con los protagonistas son los hermanos, cuñados, amigos y colegas de trabajo. Así, se observa que la familia no tienen una gran importancia.

18) grado de participación en la trama

Para facilitar el análisis, se dividirá la participación de los personajes en tres grados: un grado bajo, uno medio y uno alto. En el grado bajo de participación, se encuentran citas de este tipo:

"-(...) Es tu vida y la respeto." (cuñado de la heroína) (p. 41. 1-88)

Esta participación es casi inexistente pues el personaje secundario tan sólo interviene para aclarar que no se entrometerá en los asuntos del protagonista. El grado de participación medio se refiere a las opiniones o consejos que se dan al protagonista acerca de su estilo de vida:

"-¿Será posible que no pienses sentar cabeza antes? Casarte, quiero decir." (hermana de la heroína) (p. 3. 1-88)

"-Nunca ha sido mi amante.

-Pues sería muy buena idea. Quiero decir, antes de que se casen. Los hombres guapos no siempre son los mejores amantes." (amiga de la heroína) (p. 51. 3-88)

Estos comentarios son de tipo prescriptivo pues le dicen a la heroína qué es lo que debería o no hacer. Las entrometidas son otras mujeres que tienen una relación cercana con la heroína (amiga, madre, cuñada, hermana). Al parecer, es más fácil que las mujeres opinen sobre la vida de otra mujer, la heroína. Sólo se encontró un consejo dado al héroe y sólo porque éste se lo pidió a su madre. Uno de los motivos que explican la mayor participación femenina es el hecho de que, en las novelas, las mujeres siempre manejan más información de tipo personal (chismes y rumores):

"-Mi madre (...) siempre se entera de todo lo que sucede en esta comunidad. Tu madre se lo contó y, por supuesto, ella me lo contó a mí." (p.99. 8-88)

Por último, el grado alto de participación se refiere al hecho de que el personaje logra modificar la actitud del protagonista y la trama:

"-Estás equivocada -afirmó Elaine; en sus ojos había un brillo de malicia-. Espero que no pienses que Kyle se casó contigo por otra razón que no sea para asegurar sus propiedades. El mismo me dijo que era la única manera de estar seguro de conservarlas (...). Quizá hasta logres que se interese en ti durante algún tiempo, pero, tarde o temprano, él comenzará a buscar algo distinto; presta atención a mis palabras." (p. 79. 2-88)

Por desgracia, eso hace la heroína termine por dudar del amor del héroe. Este es uno de los casos en que un personaje secundario logra separar a los protagonistas. De nuevo, se trata de una mujer, la madre del héroe, quien se entromete con la heroína por considerarla más crédula que su propio hijo.

En otra de las novelas, una supuesta amiga de la heroína le quita al héroe al fingir estar embarazada de él. El héroe se casa con ella y, cuando se entera del engaño, se divorcia de la amiga quien finge sufrir un colapso nervioso, para poder chantajearlo. La heroína vuelve a reunirse con el héroe después de unos años y reanudan su idilio. Sin embargo, la protagonista habla con su supuesta amiga quien le asegura que el héroe no la ama. La heroína duda del amor del héroe y se separa una vez más de él (antes de reunirse para siempre al final de la novela). En esta novela, un personaje secundario logra separar en dos ocasiones a los protagonistas, manipulando primero al héroe y después, a la heroína. Una vez más, se trata de una mujer.

19) apariencia física

No se describe la apariencia física de la madre, pero sí la del padre:

"Ernest Jordenson, un atractivo hombre de apenas más de sesenta años (...)" (p. 22. 8-88)

El padre es varonil y atractivo y se le considera maduro, mas no viejo.

En cuanto a los demás personajes femeninos, las mujeres que tienen una relación estrecha con la heroína (hermanas, madres, amigas) y que tienen una vida hogareña, no son atractivas, sino más bien maternas:

"Gail (...) no dejó de admirar la esbelta y alta figura de su hermana (la heroína), tan diferente a la suya, regordeta y de baja estatura." (p. 4. 1-88)

"(...) quizá por su edad, la mujer emanaba respetabilidad, casi un aire maternal (...)" (p. 58. 1-88)

En cuanto a la rival de la heroína, ésta es una mujer muy bella y atractiva pero no tiene ningún aspecto cálido ni maternal:

"Era difícil imaginarla embarazada a ella, que tenía una figura de modelo." (p. 53. 2-88)

Así, hay dos apariencias físicas femeninas que se excluyen mutuamente: una apariencia no muy atractiva pero maternal y cálida y otra de mujer fatal, calculadora y aprovechada.

En cuanto al rival del héroe, el otro personaje secundario masculino en la novela, es atractivo, aunque no tiene una personalidad arrolladora como la del héroe (como lo muestra el adjetivo "lánguido"):

"(...) bastante atractivo en su estilo rubio lánguido (...)" (p. 4. 5-88)

Sin embargo, cuando hay un hombre que sedujo e hizo sufrir a la heroína, éste es muy atractivo y fascinante:

"Brillantemente apuesto, dorado como el sol, era totalmente diferente de cualquier otro hombre que ella hubiera conocido." (p. 21. 10-88)

Así, cuando el rival es inofensivo, no provoca un impacto con su apariencia física y sí lo provoca cuando se aprovecha de la heroína. En este último caso, se observa que el rival del héroe es similar a la rival de la heroína.

20) carácter

Primero, se analizará el carácter de la madre. Por lo general, la madre de los protagonistas, y sobre todo la del héroe, adora a sus hijos:

"Y Amanda nunca iría sin Blake (...) Ella siempre había visto por Blake y anteponeía sus necesidades a las de ella." (p. 32. 3-88)

La abnegada madre está dedicada también a su marido y a su hogar:

"Amanda Harding era una ama de casa de nacimiento (...)" (p. 11. 3-88)

"Ella también habría hecho cualquier cosa por complacer a su marido." (p. 27. 8-88)

Y las madres desean para sus hijas su mismo estilo de vida:

"Laura Hollis veía la soltería de su hija como un desafío intencional con el propósito de humillarla ante las socias de su club campestre, quienes ahora informaban de los progresos de sus nietos mientras ella seguía informando del progreso de la carrera de Julia." (p. 92. 10-88)

La única madre que profesa una actitud más liberal, trata de sacar ventaja de su hija, lo cual resta credibilidad a su opinión y recalca que sólo las madres dedicadas a su hogar y a su familia son buenas mujeres que pueden sentir un amor sincero por sus hijos y su marido:

"-(...) Una profesional debe estar pendiente de su bienestar. (...) Sólo cuentas contigo misma. (...) Y no quiero decir con esto que una mujer casada esté mejor. Hay muchas mujeres que viven en un paraíso falso, creyendo que el esposo se va a ocupar de todo." (p. 37. 3-88)

La madre de esta cita sigue trabajando y además está divorciada y tiene una mala relación con su hija y con su ex marido. Por lo tanto, a pesar de ser más realista, se puede considerar que su forma de pensar la ha llevado al fracaso en el plano emocional o que el fracaso de su matrimonio la ha amargado, de modo que no puede servir de ejemplo a seguir.

En cuanto al padre, de él sólo se menciona que quiere a su hija y tiene una buena relación con ella (la heroína):

"Por cierto nunca había sido un padre negligente." (p. 37. 9-88)

En cuanto a las otras mujeres, se encuentran los dos tipos de carácter que corresponden al de la heroína tradicional y al de la heroína moderna. Hay personajes femeninos que, por encima de todo, quieren casarse:

"Sam estaba dispuesta a dejar todo por el hombre indicado (...)" (p. 94. 7-88)

El otro grupo de mujeres no busca una vida hogareña ni dedicarse al marido y a los hijos; además, tienen una vida sexual muy activa:

"-(...) ¿Estás enamorada de Scott, Madalyn?

La otra mujer echó a reír.

-Hemos sido amantes durante este último año, si eso contesta la pregunta. Y sí, también me he acostado con Todd." (p. 74. 2-88)

En cuanto a los hombres de las novelas, éstos adoptan actitudes que preconizan que el lugar de la mujer está dentro del hogar; no están de acuerdo con el hecho de que las mujeres trabajen:

"-(...) Sólo porque tú decidiste no estudiar una profesión, lo cual agradezco..." (p. 6. 1-88)

Muchas veces, esto puede rayar en el machismo y en el desprecio por las mujeres, como sucede con el abuelo del héroe:

"Las mujeres nunca ocuparon un papel importante en la vida del anciano, excepto como productoras de hijos y nietos y, más tarde, bisnietos..." (p. 17. 5-88)

En cuanto a los antiguos amores de los protagonistas, éstos no tienen escrúpulos y se aprovechan y hacen sufrir tanto al héroe como a la heroína:

"-(...) Es una persona egocéntrica, capaz de disimular cualquier cosa para conseguir lo que busca. Yo fui lo suficientemente idiota como para dejar que me atrapara y casarme con ella (...)" (p. 51. 8-88)

"La atrajo a su amor y finalmente a su cama. (...) Allen anunció abruptamente que había aceptado un puesto en San Francisco. Dijo que sentía que lo de ellos no hubiese funcionado, pero le agradeció a Julia por lo que él llamó "todos los buenos momentos" y se marchó al día siguiente." (p. 21. 10-88)

El antiguo amor del héroe corresponde muy bien con la imagen que se tiene de la rival de la heroína que en realidad no ama al héroe, sino que sólo está interesada en su dinero:

"No había nada de verdadera compasión en los ojos azules de Imogen; sólo era fría y calculadora." (p. 27-28. 2-88)

En cambio, el rival del héroe y pretendiente de la heroína parece ser el partido ideal para ésta:

"Era un joven presentable, sólo tres años mayor que ella, adinerado, de éxito; un compañero agradable, le gustaba convivir... sería un matrimonio ventajoso, conveniente." (p. 103. 1-88)

El problema es que él no atrae a la heroína como lo hace el héroe:

"No era justo que la afectara de este modo, cuando el pobre Duncan, a quien había conocido y estimado durante muchos años, no podía provocar ni una chispa." (p. 84. 4-88)

Así, en los rivales siempre falta el elemento que impide que la relación con los protagonistas cristalice: la rival de la heroína no tiene la calidez de ésta ni su amor desinteresado por el héroe; y el rival de éste no logra emocionarlo ni atraer físicamente a la heroína como lo hace el héroe.

IV. La relación amorosa

21) duración

Por lo general, la relación amorosa de los protagonistas dura poco tiempo antes de que decidan vivir juntos y/o casarse. Las relaciones suelen durar unos cuantos meses nada más; la más larga es de casi nueve meses pero, por lo común, duran de uno a tres meses, tomando tan sólo en cuenta el tiempo en que los protagonistas están juntos. Es importante señalar esto, pues muchas veces ellos se separan debido a viajes, enojos, malentendidos, etc. La separación puede durar tan sólo unas cuantas semanas, pero en un caso dura cinco meses, en otro caso, dos años y en otro, doce años. Sólo existe un caso en el que los protagonistas se conocen desde niños, aunque su relación amorosa adulta dura tan sólo un mes y medio. En general, el héroe y la heroína se conocen por primera vez, se tratan alrededor de dos meses, en promedio, y deciden casarse.

Todas las parejas tienen relaciones sexuales antes de casarse, aunque sea un día antes de la boda. Por lo general, los protagonistas tienen relaciones sexuales de dos a cuatro semanas después de conocerse. Sólo hay dos casos en los que no es así: en una novela, tardan dos meses y en la otra, cinco meses antes de tener relaciones sexuales. Sin embargo, las relaciones prematrimoniales no implican que los protagonistas vivan juntos antes de casarse; esto sólo sucede en una de las novelas analizadas, en que los protagonistas comparten un apartamento durante unos meses antes de casarse.

22) grado de sensualidad de las escenas amorosas

Las escenas amorosas de estas novelas son muy sensuales y explícitas a veces, por el tipo de caricias o por las palabras usadas al describir dichas escenas y caricias. Antes de que exista un contacto físico entre los protagonistas, la heroína experimenta ya una fuerte atracción y deseo,

-por la cercanía física del héroe:

"Estaba tan cerca, que el calor de su cuerpo parecía quemarla a través de la ropa (...)" (p. 60.

6-88)

-por las miradas:

"Blake la miraría con ese fuego especial en los ojos, que hacía que ella sintiera como si le hubiera acariciado alguna parte íntima." (p. 116. 3-88)

-por la voz, el aliento y las palabras del héroe:

"Lance respondió con voz suave y sensual. El sonido inflamó a Haley con fuego tan potente que sintió que todo su cuerpo ardía." (p. 104. 8-88)

-por su olor corporal:

"El olor de él la excitó tanto que Julia no pensó en las consecuencias. Su deseo de resistirse a Cam se diluyó en su ardiente necesidad física." (p. 46. 10-88)

Como es de esperarse, cuando al fin hay un contacto físico entre los protagonistas, éste es muy intenso y sobrecogedor:

"El extendió la mano y ella la estrechó, reacia. Fue como si la hubieran quemado. Olas de calor recorrieron su brazo desde los dedos y fue sólo el hecho de que nadie lo comentó, que le aseguró que no temblaba." (p. 9. 1-88)

Lo que emociona al héroe es sentir la feminidad y la sensualidad de la heroína, sentir que es una mujer especial:

"Ahora era una mujer, y al verla a la luz de la luna cuando salía del agua, su deseo había despertado." (p. 11. 3-88)

"La fluidez de sus movimientos y esa graciosa pose lo encantaban. El entrelazado sedoso de ámbar, dorado y amarillo en su cabello lo encantaba. Ella lo encantaba." (p. 64. 10-88)

El deseo del héroe es muy intenso y se manifiesta en las caricias y besos que da a la heroína:

"Como respuesta él la tomó de la barbilla y haciendo a un lado la cascada de cabellos rubios que cubrían su oreja, acarició el lóbulo con los tibios labios." (p. 20. 1-88)

Cuando los besos se dan en la boca, pueden ser implícitos:

"La risa de Haley fue vívida y corta y gradualmente se convirtió en un dulce gemido que a Lance le fascinó acallar." (p. 120. 8-88)

o muy explícitos:

"(...) él la besó de lleno en la boca. (...) y sus labios acariciaron los de ella. Su lengua se metió en los labios entreabiertos de Kristy y la lengua de ella buscó la de él, para acariciarla. Dejó

caer la cabeza sobre su hombro y el beso se hizo más profundo." (p. 71. 3-88)

Los besos provocan un deseo muy intenso en los protagonistas:

"(...) su boca se posó sobre la de ella con tal pasión que Kristy sintió que la invadía un fuego interno y una necesidad muy grande de sus caricias, sensación que nunca antes había sentido." (p. 72. 3-88)

Los besos y caricias que el héroe da a los senos de la heroína también son muy sensuales:

"Excitado, inclinó la cabeza para continuar lo que habían iniciado sus manos, mordisqueando y besando los sensibles pezones." (p. 52. 1-88)

Sin embargo, por mucho que la heroína desee al héroe, como con frecuencia ella ha sufrido antes una decepción amorosa, teme entregarse y enamorarse del protagonista, por lo que a veces gran parte de la novela se basa en la resistencia de la heroína por amar al héroe. La heroína lucha en contra de los intentos de seducción del héroe y en contra de su propio deseo por él. Se establece entonces una separación entre el cuerpo que representa los instintos, el deseo y el ansia, y la mente que es la conciencia, la sensatez, la voluntad de resistirse para no sufrir. El placer que la heroína experimenta se opone a su cordura, a su razón (ambos no coexisten):

"La pasión convirtió su sangre en lava que la consumió hasta que en su mente no quedó ninguna idea coherente." (p. 71. 6-88)

Cuando la mente no queda totalmente aniquilada por el deseo, parece funcionar sólo para hacer más consciente a la heroína del deseo que el héroe le provoca:

"Pero él volvía a besarla, y Eve no pudo pensar más que en el placer que recorría su cuerpo. Se estremeció." (p. 42. 11-88)

Frente a la resistencia de la heroína, el héroe echará mano de toda su experiencia sexual y el poderoso efecto que sabe que tiene sobre ella; no sólo eso, sino que se vale de su cuerpo para seducirla:

"Trabajar hasta tarde para la librería y enfilear derecho a la cama no ofrecía mucha protección (para Julia). En las últimas dos semanas, (Cam) se le había aparecido con el desayuno varias veces. Dos veces había entrado, exudando un olor fresco y limpio y vistiendo nada más que una toalla alrededor de las caderas." (p. 69. 10-88)

El texto está plagado de palabras ("barreras", "resistencia", "ataque", "conquistar", etc) que pertenecen al cam-

po semántico militar. El héroe, el enemigo, debe idear una estrategia que le permita derrotar el rechazo o la frialdad de la heroína:

"(...) su boca era apasionadamente suave mientras se preparaba a conquistar el resto de la debilitada resistencia femenina." (p. 96. 4-88)

El héroe cuenta con un aliado pues el propio cuerpo de la heroína la traiciona:

"Un segundo estaba resistiéndolo con cada uno de sus tendones musculares y al siguiente su cuerpo la traicionaba, su piel temblaba bajo el lento asalto de sus labios." (p. 70. 5-88)

La seducción y la insistencia del héroe son muy efectivas y la heroína termina por capitular y olvidar sus temores y/o reservas ante la fuerza del deseo:

"Ya no le importaba si la quería o no, si le quedaría el corazón o no. Su necesidad de él latía con tanta intensidad que creyó que estallaría." (p. 85. 10-88)

Por otra parte, el deseo se acompaña de una sensación de debilidad física que dificulta aún más a la heroína el alejarse o resistirse al héroe:

"La languidez se apoderó de ella, una debilidad que la derretía y la hacía complaciente, esperando con avidez el momento en que sus labios se unieran." (p. 70. 5-88)

Frente a esta debilidad, el héroe conserva una firmeza y fuerza contrastantes:

"De pronto se sintió tan débil que la corriente (del río) podría llevársela a no ser por la fuerza de Adam." (p. 77. 9-88)

La fuerza del héroe es un apoyo físico y emocional para la heroína:

"Las manos firmes de Adam la llevaron hasta la silla y lloró sobre su hombro. El era como una roca a la cual se aferraba." (p. 61. 9-88)

Así, no es de sorprenderse que la heroína admire la fuerza del héroe, que es como el sello distintivo de éste:

"Ella se quedó paralizada en sus brazos, admirada de su fuerza masculina." (p. 112. 3-88)

Una vez que la heroína supera su miedo y se entrega al héroe, a veces debe superar otro obstáculo: su timidez ante la desnudez. La desnudez de los protagonistas es un factor importante pues nunca hacen el amor a oscuras. Siempre hay la suficiente luz como para que puedan verse el uno a otro y a sí mismos. La heroína siente vergüenza ante su propio cuerpo:

"Levantó una rodilla, cubriendo de la vista el triángulo de vello en un gesto avergonzado."
(p. 99. 11-88)

A veces también siente vergüenza al ver el cuerpo del héroe:

"(...) se desnudó con la vista fija en Natasha y una sonrisa apareció en sus labios al verla ruborizarse." (p. 124. 5-88)

Una vez más, el héroe infunde confianza a la heroína y el deseo triunfa sobre la timidez:

"(...) cuando las manos de Jay la acariciaron, se olvidó de su timidez y se dejó llevar por la pasión que la inundó.
Se aferró a él sin inhibiciones, deleitándose con su cercanía." (p. 124. 5-88)

Sin embargo, la vergüenza no es la única reacción de la heroína frente a la desnudez del héroe. También existe el asombro:

"(...) no era al rostro del director a lo que estaba mirando. Lo miraba con una mezcla de asombro y exaltación que excitó aún más al ex actor."
(p. 98. 4-88)

Así, las miradas son un fuerte afrodisiaco para ambos protagonistas:

"(...) hasta que estuvo completamente desnuda frente a él. Lance dio un paso hacia atrás y se oyó su respiración al recorrer las suaves y delicadas curvas con la mirada, una manera visual de hacer el amor que encendía cada fibra del cuerpo de Haley." (p. 81. 8-88)
"Haley se deleitó mirando la figura robusta y potente de Lance, que ahora era totalmente visible (...)" (p. 83. 8-88)

Además de las miradas, lo que también es un potente afrodisiaco es la iniciativa de la heroína. Como ésta no suele acariciar al héroe, cuando lo hace le provoca una gran excitación:

"Sus dedos acariciaron rítmicamente la transpirada espalda de Cam. Lo sintió temblar." (p.104. 10-88)

Otro tipo de escenas amorosas se relacionan con el masaje,

"El empezó a darle masaje en los pies, otra vez. ¡Sentía tan cálidas sus manos! El las deslizó hacia sus pantorrillas y empezó a darle masaje en ellas también." (p. 99. 3-88)

o con la comida:

"Un pedacito de atún resbaló del tenedor de Julia para posarse sobre su labio inferior. Antes de que pudiera quitarlo, Cam se inclinó hacia adelante y se lo quitó pasándole rápidamente la lengua. La sintió temblar (...)" (p. 106. 10-88)

En cuanto al prelude amoroso, el héroe siempre excita a la heroína antes de hacer el amor:

"Le quitó la ropa con suavidad, acariciando su piel hasta que ella era una llama entera, hasta que no tenía ningún control sobre sí misma y sus manos lo urgían a que satisficiera su necesidad." (p. 126. 3-88)

A veces, las caricias son recíprocas:

"Cuando él le bajó el vestido, desnudando sus senos, ella le abrió la camisa, desnudando su pecho. Se acariciaron con fervor." (p. 103. 10-88)

Respecto de la unión sexual, ésta puede ser tácita:

"Se chocaron y antes de que ninguno pudiese hablar, estaban entrelazados, besándose y acariciándose con angustiante deseo. La pasión los consumía. Levantándola entre sus brazos, Cam la llevó al dormitorio con él y cerró la puerta tras de sí con un puntapié." (p. 91. 10-88)

Pero también pueden ser muy explícita; se describe el prelude antes de la penetración, los genitales y otras partes del cuerpo de los protagonistas, la penetración y el orgasmo. Estas escenas son muy largas y a veces las descripciones son de varias páginas, por lo que no se transcribirán en su totalidad en este trabajo, aunque sí se analizarán sus diferentes aspectos. Se observa para empezar que nunca se mencionan los genitales en forma específica. Para decir "pene", se emplea toda una serie de metáforas y metonimias:

"Hacia un instante sus cuerpos se habían entrelazado y captó su sensualidad como un dulce y filoso cuchillo." (p. 54. 1-88)

"(...) su orgullosa virilidad." (p. 76. 2-88)

"(...) los calzoncillos de algodón que apenas contenían su excitación. Cuando su erecta masculinidad quedó libre (...)" (p. 127. 4-88)

"(...) su potencia viril (...)" (p. 66. 8-88)

A veces, es necesario el contexto para entender que se habla del pene del héroe, que se menciona al describir o hablar de su cuerpo desnudo:

"Desabrochó el cinturón y se lo quitó. Kate se quedó sin aliento al verlo desnudo y al contemplar su cuerpo musculoso y hermoso, muy masculino... y él la deseaba." (p. 50-51. 7-88)

Ocurre con el sexo de la heroína lo mismo que con el sexo del héroe, salvo que los ejemplos son menos numerosos:

"(...) el nido plateado que contenía su esencia femenina." (p. 127. 4-88)

"(...) el triángulo de vello (...)" (p. 99. 11-88)

"(...) la parte más íntima del cuerpo femenino." (p. 71. 6-88)

Respecto de la penetración, sólo se menciona así en una novela:

"Y luego por fin la penetró." (p. 86. 10-88)

Por lo general se describen los movimientos de los protagonistas, al momento de tener relaciones sexuales, que implican la penetración:

"La obligó a abrir las piernas, a que lo tomara, a que se estremeciera en el momento en que se unían sus cuerpos y parecían formar uno solo." (p. 109. 2-88)

"Entonces su cuerpo la poseyó (...)" (p.103. 3-88)

"Cuando por fin se movió para fusionar su cuerpo con el de ella (...)" (p. 82. 8-88)

A veces, los rodeos lingüísticos son menos explícitos:

"El placer le parecía insoportable y cuando al fin él le hizo sentir todo el poder de su pasión y pronunció su nombre, Margot arqueó el cuerpo." (p. 93. 9-88)

Con frecuencia, los besos en la boca son muy eróticos pues remiten al acto sexual. Los labios de la heroína son sus labios vaginales y la lengua del héroe, su pene. Esto se observa por el uso de palabras como "posesión" y "penetración" que suelen utilizarse más bien para describir la cópula:

"(...) la boca que descendió sobre la suya, presionando con sensualidad, apartando los labios para permitir la suave penetración de su lengua." (p. 34. 6-88)

Se halló además un caso en que la boca de la heroína sustituía todo su cuerpo de modo que, gracias a la metonimia, la lengua del héroe ya no penetra tan sólo la boca de la protagonista, sino todo su cuerpo:

"La boca de Kyle era una fuente inagotable de placer; (...) su lengua la penetraba, hasta que ella respondía del mismo modo (...)" (p. 109. 2-88)

En relación con el orgasmo, sólo se menciona así en una novela:

"(...) ambos estallaron en un orgasmo compartido (...)" (p. 127. 4-88)

Casi siempre se usan otras palabras, aunque no resultan equívocas para el lector:

"(...) el paroxismo de placer que los sacudió (...)" (p. 128. 1-88)
 "(...) ambos llegaron al clímax juntos (...)" (p. 103. 3-88)
 "(...) una culminación gloriosa." (p. 52. 7-88)
 "(...) pináculo del gozo." (p. 84. 8-88)

Con frecuencia se describe el orgasmo que siempre es simultáneo:

"Una sensación tras otra la llevaron a la cumbre y Jay al fin dejó escapar su control y, con ella, se hundió en la vorágine del deleite.

Cuando las olas de placer empezaron a explotar en su interior, Natasha dejó escapar un gritito (...)" (p. 125. 5-88)

No obstante, el orgasmo a veces se deja intuir al lector:

"Con un gruñido profundo y gutural Cam empujó hacia adelante. La cama comenzó a hundirse y las dudas de Julia enmudecieron en el crescendo." (p. 97. 10-88)

Siempre que el héroe y la heroína hacen el amor tienen un orgasmo, salvo en el caso de que el héroe masturbe a la heroína, lo cual sólo ocurre en una novela:

"La tendió de espaldas y la cubrió con su cuerpo, acariciándola al tiempo que con la rodilla, la obligaba a separar las piernas. Eve experimentó una sensación que invadió su cuerpo, mientras los dedos de él acariciaban la parte más sensible de su anatomía. Se arqueó y gimió bajo el ritmo del pulgar que despertaba cada uno de sus nervios (...).

Matt se inclinó para tocarla con la lengua, girando, acariciando, jugando hasta que Eve perdió conciencia de su ser y se dejó arrastrar hacia el placer que le prometía.

Su cuerpo, bajo las caricias de Matt, alcanzó el clímax." (p. 101. 11-88)

Las caricias de la heroína, cuando no son instigadas por el héroe, son mucho menos audaces; salvo una heroína que acaricia la espalda, los muslos y las nalgas del héroe, las demás sólo acarician su pecho y espalda. Así, el acto sexual siempre es placentero:

"Al igual que la primera vez, disfrutaron la segunda ocasión que hicieron el amor." (p. 109. 2-88)

Es placentero aun cuando la heroína sea virgen, no tenga ninguna experiencia sexual y sienta dolor al ser penetrada:

"El dolor súbito la hizo lanzar un grito, pero Jay la tranquilizó, acariciándola, besándola en el cuello y en los hombros, dejando que su cuerpo se acostumbrara al de él, antes de cubrir sus labios con los suyos con tanta fuerza e intensidad que el cuerpo de la joven se unió con avidez a los movimientos rítmicos de su cuerpo y de sus labios.

Una sensación tras otra la llevaron a la cumbre (...)" (p. 125. 5-88)

La consideración y cuidado del experimentado héroe ayudan a la heroína a tener un orgasmo. También hay orgasmo cuando la escena amorosa es violenta. Esto sólo sucede en una ocasión en todas las novelas estudiadas. Tal vez lo que dificulta calificarla como una violación es el hecho de que la heroína también desea al héroe:

"Kate se quedó quieta mientras él comenzaba a quitarle la ropa, nunca lo había visto así, tan fuera de control. La indignación se apoderó de ella y empezó a luchar.

-¡Adam, detente! ¡Cómo te atreves a hacerme esto! -Hazme el amor, Kate -gimió él, tenía la boca contra su seno-. Tócame, bésame -la ansiedad de su voz hizo que el deseo se apoderara de ella. Kate luchaba contra sus emociones, no quería eso, no deseaba ser atacada de esa manera; sin embargo, no podía luchar contra él, ni contra el deseo que invadía su cuerpo. Sentía su piel caliente contra la suya, la cual quería y exigía que se rindiera.

-Adam -murmuró Kate-. Esto no es correcto -sabía que no debería permitirlo, no tenía derecho a forzarla de esa forma, mas él ya no la estaba forzando, ¿o sí? Sentía que la sangre palpitaba en su cabeza y se entregó a él derrotada." (p.103. 7-88)

Claro que, como es de esperarse, no existe entonces la satisfacción de costumbre, pues la heroína se siente humillada y el héroe está invadido por el remordimiento.

Se observa entonces que hay continuum de urgencia en las escenas amorosas. Pueden ser muy tiernas y dulces o apasionadas, bruscas y violentas como en este último ejemplo. En las novelas, las escenas urgentes se caracterizan por un deseo insaciable:

"Había querido poseerla lentamente, disfrutando cada placer hasta la cúspide. Pero no podía contenerse más. Debía saciar su sed de ella, la mitigó con arremetidas calientes, penetrantes." (p. 86. 10-88)

En las otras escenas amorosas, que son las más abundantes, prevalece la ternura:

"Esta vez de redescubrieron mutuamente con paciencia y liberaron un manantial de sensaciones que

prometía el descubrimiento de otras más bellas."
(p. 83. 8-88)

Estas escenas incluyen además un componente espiritual muy importante; el deseo ya no domina a los protagonistas ni a sus cuerpos pues la mente y el alma entran en juego y la pasión ya no sólo es física:

"(...) ella y Adam quedaron en una quietud que no tenía dimensiones. Nunca olvidaría esa tarde, no sólo por el éxtasis físico de su relación amorosa, sino por el sentido casi místico de su unión."
(p. 94. 9-88)

Y en estas escenas la plenitud amorosa es total:

"Su amor esa noche fue frágil, una exploración delicada del amor entregado y recibido plenamente. Mientras dos cuerpos se unían, dos almas se fundían en una.

Se quedaron allí, mudos y maravillados." (p. 123. 10-88)

También hay una gran ternura en el trato de los protagonistas después de que acaban de tener un orgasmo:

"Escuchó su respiración pareja, que difería tan dramáticamente de los picos apasionados de momentos antes. Estuvieron un rato abrazados, sintiendo cómo el calor de su pasión se transformaba en calidez, en un brillo de ternura que hacía que se confundieran íntimamente." (p. 82. 8-88)

En su trato, el héroe siempre es tierno con la heroína y eso la conmueve mucho pues ella se da cuenta de que él también es sensible y no sólo tiene un carácter duro e inflexible:

"(...) le acarició con suavidad, con ternura, la mejilla, y a ella se le hizo un nudo en la garganta." (p. 68. 2-88)

El héroe también se conmueve cuando la heroína es tierna con él, aunque de esto sólo hay un ejemplo en todas las novelas:

"El cuerpo fuerte y musculoso se estremeció, no tanto por las pasadas acciones y palabras, como por la ternura de las caricias, los besos apasionados, el deseo tan intenso (...)" (p. 128. 1-88)

Retomando algunas observaciones hechas al respecto de la escena amorosa, se puede notar que es muy romántica, pero que al mismo tiempo es poco real:

-por el hecho de que siempre, desde la primera vez que hacen el amor, el héroe y la heroína tienen un orgasmo, aun cuando la heroína sea virgen y no tenga nada de experiencia. Por si fuera poco, el orgasmo siempre es simultáneo.

-por el hecho de que con frecuencia los protagonistas hacen el amor una vez tras otra, pues le héroe nunca se cansa:

"Los envolvió una pasión loca, ya no eran besos dulces y caricias tiernas. Adam se acostó sobre su espalda y gimió:

-¡Santo Dios! Esto no puede ser sano, por eso el destino nos mantiene apartados.

Kate rió hasta quedar si aliento.

-Tienes un poder de recuperación increíble.

-Todo es parte de la magia. ¿Quieres probar otra vez?" (p. 80. 7-88)

Claro que la potencia viril del héroe no es ninguna sorpresa pues se dejaba ya intuir al lector cuando se describía su apariencia física.

Además de que la escena amorosa es poco realista, tiene otros aspectos que es importante destacar. Uno de ellos es la posesividad del héroe en las escenas amorosas:

"(...) le devolvió el beso con una pasión tan dominante que la sorprendió (...)" (p. 46. 9-88)

Aunque, una vez que hacen el amor, ya no está claro quién posee a quién:

"La besó con feroz posesión, sabiendo mientras lo hacía, que el poseedor se transformaría en poseído." (p. 85. 10-88)

En cuanto a la heroína, ésta parece aceptar la posesividad del héroe; la posesión sexual parece implicar una apropiación física/emocional; se juega con los dos sentidos, figurado y literal, de la palabra:

"(...) sus dedos llegaron a la parte más íntima de cuerpo femenino.

Cada nervio de Alexa despertó a un nivel que le era desconocido (...). Nunca la habían tocado así y nadie, que no fuera Revil, lo haría. Eso era suficiente para hacerla suya en mente, cuerpo y alma y no quería que fuera de otro modo." (p. 71. 6-88)

Aunque hay menos ejemplos de esto, la heroína también se muestra posesiva con el héroe:

"(...) disfrutó admirando la amplitud de sus hombros, sus largas piernas, su musculoso vientre, su orgullosa virilidad. Era suyo." (p. 76. 2-88)

Otro aspecto importante de las escenas sexuales es su unicidad:

"En su vida nunca hubo algo así, ninguna experiencia tan precisa como la que vivía al lado de Adam." (p. 61. 9-88)

Esto explica la existencia de una atracción física instantánea en el momento en que los protagonistas se conocen:

"Se quedó mirándola como si fuese la primera mujer que veía en su vida." (p. 84. 10-88)

"Lo deseaba como nunca deseó a otro hombre. Se estremeció al percatarse de ello." (p. 82. 5-88)

Existe un reconocimiento sensual básico, casi primitivo, en los protagonistas cuando al fin encuentran a su pareja:

"El nunca la había besado de esa manera. Era como si los dos hubieran estado esperando ese momento durante toda una vida, deseándolo, anhelándolo..." (p. 76. 9-88)

Esto provoca que no haya ninguna sensación de extrañeza, sino de aceptación entre el héroe y la heroína:

"Cuando la mano de Kyle le tocó un seno, ella no protestó. ¡Parecía tan natural que la acariciara así!" (p. 15. 2-88)

Los cuerpos de los protagonistas también parecen reconocerse pues parecen encajar de manera armoniosa:

"Ella lo miró y sintió cómo su cuerpo se amoldaba al de él." (p. 35. 3-88)

Así, no es de sorprenderse que las escenas amorosas sean armoniosas,

"La primera urgencia de su pasión se había calmado y en su lugar quedó una llama que ardía con intensidad... besos, caricias, un patrón de amor que comenzaba a fundirse en una sinfonía." (p. 93. 9-88)

y también naturales y relajadas. Se encuentran comparaciones con la naturaleza cuando los protagonistas hacen el amor:

"(...) sus cuerpos se unieron; mientras cerraba los ojos, de sus labios escapaban sonidos sin forma y sus caderas alcanzaban un ritmo tan antiguo y natural como las ondulantes colinas." (p.76. 2-88)

Los protagonistas también están muy relajados al tener relaciones sexuales y se ríen y hacen bromas:

"El estaba dentro de ella (...). Ella le hizo cosquillas en la oreja con la lengua, luego la mordisqueó. Soltó una risita cuando él levantó la cabeza para mirarla.

-Qué manera de curar una borrachera -dijo Julia.

Su humor lo asombraba y le gustaba mucho." (p. 87. 10-88)

23) la heroína como objeto de veneración y de cuidado

El héroe es símbolo de refugio y protección para la heroína; la fuerza de él, característica tan importante, es lo que le da seguridad a ella:

"Se acurrucó contra el cuerpo de Adam y oprimió la cara contra su hombro. Se sentía segura y a salvo en sus brazos, era como llegar al hogar." (p. 63. 7-88)

Por otra parte, el héroe adopta una actitud de adoración respecto de la heroína, aunque esto no sucede en muchos casos:

"Fue un beso adorador, como si ella fuera sagrada, milagrosa, como si estuviese por encima de todo lo demás." (p. 96. 10-88)

El trato tierno y caballeroso del héroe parece ir de la mano con su actitud protectora y veneradora para con la heroína.

24) la sensualidad de la heroína como algo que se debe controlar

La heroína siempre se resiste ante la iniciativa sexual del héroe. Cuando ya no le puede oponer resistencia, entonces en el texto se justifica su complacencia, como si la heroína no pudiera tener una sexualidad más libre. Y esto se hace para demostrar que la heroína no es una mujer "fácil" o amoral, ni siquiera cuando se entrega al héroe. Una manera de justificar su deseo y pasión es señalar que actúa por instinto, que su cuerpo deseoso es más poderoso que su fuerza de voluntad (oposición cuerpo-mente) y que la invade una gran debilidad que le impide alejar al héroe, como ya se vio:

"(...) su cuerpo la traicionaba, su piel temblaba bajo el lento asalto de sus labios. La languidez se apoderó de ella (...). Se aferró a él sin control, inconsciente de lo que la rodeaba (...)" (p. 70-71. 5-88)

Así, la heroína no sabe lo que hace o no se puede controlar, como en el caso de una heroína que adjudica a su embriaguez el hecho de haberse entregado al héroe:

"Más tarde, Julia decidió que todavía debía de haber estado un poquito bebida (...). La explicación racional aliviaba su conciencia especialmente respecto de la sumisión.

Porque apenas se había resistido cuando Cam comenzó a devorarla." (p. 85. 10-88)

Otra manera de mitigar la sensualidad de la heroína es afirmar que ésta no tiene conciencia de ser así,

"(...) la gracia felina que ella ignoraba poseía. (...) un poder femenino que le era desconocido." (p. 14. 5-88)

o combinar su sensualidad con su ingenuidad (algo que también ya se vio al estudiar su apariencia física):

"Humedeció con la punta de la lengua los labios resecos. Los ojos de él brillaron ante la inocente provocación." (p. 65. 6-88)

25) la iniciativa y la experiencia sexual de la heroína

De las heroínas analizadas, cinco de ellas son vírgenes cuando conocen al héroe y se relacionan con él. El resto de las heroínas tampoco tiene una gran experiencia:

-dos heroínas tuvieron un solo amante antes de conocer al héroe; uno de los amantes lo fue sólo por una noche y el otro sí fue más duradero pues la heroína pensaba casarse con él.

-una de las heroínas fue viuda al conocer al héroe quien fue su único amante después de su esposo.

-por último, tres de las heroínas no son vírgenes mas no se especifica el número de amantes que han tenido ni si tienen mucha o poca experiencia sexual.

Así, se observa que en la mayor parte de los casos, las heroínas tienen muy poca experiencia. Cuando son vírgenes, otorgan una importancia considerable a su virginidad al compararla con el respeto por sí mismas:

"Pero también sabía que el precio por su libertad sería demasiado alto. Perdería no sólo la virginidad, sino el respeto por sí y eso era algo sin lo cual no podría vivir." (p. 37. 6-88)

La heroína virgen siente temor ante el héroe y la sensualidad de éste:

"-Qué chica tan tranquila -dijo Matt, delineando con los dedos el contorno de su rostro.

-No hagas eso -dijo Eve, apartándose, mirándolo asustada." (p. 61. 11-88)

Por lo general, el héroe se percata de la poca experiencia de la heroína, aunque a veces no cree que ella sea virgen. Esto se debe en parte a que alguien le ha insinuado que la heroína no es virgen y en parte a que el héroe no cree que una mujer de 24 ó 25 años, sensual y bonita, siga siendo virgen en esta época. Cuando la heroína es virgen, a veces se lo aclara al héroe:

"-Los hombres no entran dentro de mi experiencia -sonrió." (p. 63. 11-88)

A veces, no sabe si debe confesárselo o no:

"Debería decírselo, pensó indecisa, pero si sabe que soy virgen podría detenerse, podría sentirse obligado a actuar caballerosamente." (p. 98. 4-88)

Aun cuando la heroína no sea virgen, jamás se le confunde con una mujer "fatal" ni mundana; de todos modos, su vida sexual es muy limitada:

"La miró y vio que movía las pestañas en un intento inexperto de ser coqueta." (p. 57. 10-88)

Cuando la heroína no es virgen, siente la obligación de justificarse ante el héroe, como si hubiera debido serlo, a pesar de que él no le pide ninguna explicación:

"Hubo otros, pero nada en serio." (p. 6. 7-88)

La iniciativa sexual de la heroína a veces se ve coartada por su pudor y su sentimiento de culpa:

"Sería una pena irse sin probar el placer que su cuerpo podía darle. Pero, en casa, lo lamentaría." (p. 104. 11-88)

Cuando la heroína es muy tímida, el héroe la alienta a que participe de manera activa, al tener relaciones sexuales, la alienta a acariciarlo o a que ella le pida que la acaricie (resulta evidente que él tiene mucha experiencia):

"-Ahora tú..."

La suave orden la hizo temblar. ¿Podría hacerle sentir las cosas que ella experimentaba? ¿Podría lograrlo con tan poca experiencia? Indecisa, abrió la boca contra la salada piel y descubrió que el sabor podía causar adicción. Las manos que le englobaban la cabeza se estremecieron y entonces él ya no tuvo que guiarla. La excitación le perfumó la piel, le dio sabor, estimuló el apetito de la joven..." (p. 98. 4-88)

"-Dí qué quieres que haga -dijo Matt.

-Toca mis senos, acarícialos.

(...)

-Buena chica -murmuró él-. Dime más, dime lo que quieres.

-Tu lengua -gimió ella-, tus dientes, tu boca." (p. 97. 11-88)

Con las alentadoras palabras del héroe, la heroína se desempeña bien. Independientemente de que sea virgen o no, su iniciativa se expresa por medio de miradas:

"Lo miró entonces con ojos ensombrecidos por una emoción que ya no trataba de ocultar." (p. 105. 2-88)

También se expresa por medio de movimientos o de palabras sugerentes:

"Kristy entreabrió la boca para que él tomara posesión." (p. 122. 3-88)

"-(...) Eres tan caballeroso, Adam. Aunque hay formas para averiguarlo... el romance... la seducción..." (p. 60. 7-88)

Ya hemos visto que la heroína no suele acariciar al héroe así que, cuando lo hace, lo conmueve mucho (algo que ya se dijo antes). También hemos visto que la heroína puede actuar con mucho ardor al estar con el héroe, aunque no suele tomar la iniciativa. La única vez que la toma, el motivo de la heroína no es sólo la pasión desinhibida, sino el desahogo emocional, como si la protagonista no pudiera estar tan sólo motivada por la lujuria o el deseo (algo que sólo ocurre en una novela):

"Quería acallar las dudas que la acosaban como lo habían hecho tantas veces antes; con amor salvajemente apasionado. Buscando desesperadamente que le diera seguridades, que la satisficiera, Julia fue a Cam agresivamente. Su ardor cuando hacían el amor los estremeció a ambos." (p. 103. 10-88)

También ocurre, aunque es muy raro, que la heroína inintente acariciarse, aunque nunca llega a masturbarse:

"Trató de dormir, pero su cuerpo se negaba. Se tocó con las manos, suspirando." (p. 98. 11-88)

Y su iniciativa se expresa también, y en gran medida, en fantasías y deseos sexuales:

"Era su fantasía favorita... que Adam entrara en la regadera, tan desnudo como ella y que de manera posesiva le acariciara los senos mientras la besaba..." (p. 99. 9-88)

26) la iniciativa y la experiencia sexual del héroe

Se rumora que el héroe tiene una experiencia muy amplia:

"-(...) Revil Bradstone tiene fama de no pasar mucho tiempo sin una mujer en los brazos y en su cama." (p. 21. 6-88)

Además, esta experiencia hace que el héroe adopte una actitud de seguridad de sí mismo y que la heroína se percate de ello:

"-(...) Tienes ese aire de confianza que indica que tienes suerte con las mujeres." (p. 86. 3-88)

Así, cuando la heroína no tiene experiencia, el contraste es fuerte:

"-(...) Revil Bradstone tiene fama de ser irresistible y tú serás como una ovejita entregada al lobo." (p. 39. 6-88)

La experiencia del héroe sale a relucir de inmediato:

"(...) estaba siendo seducida por un maestro en el arte." (p. 20. 1-88)

Y se refleja en los adjetivos y adverbios empleados en las descripciones de las escenas:

"Diestramente, Lance quitó las manos (...)"

(p. 45. 8-88)

"(...) su experimentada hombría (...)" (p. 61. 8-88)

Aunque tiene mucha experiencia, el héroe encuentra algo diferente en la heroína que le provoca un interés renovado y fresco:

"-Eve -suspiró él-, me excitas como ninguna otra mujer. Pensé que conocía todo, que había probado todo y podía controlarme siempre, pero ninguna mujer ha entrado tanto en mí. Me siento como un adolescente, incapaz de pensar. Aquí, Eve, en esta playa." (p. 87. 11-88)

Gracias a su experiencia, el héroe se percata de la inocencia de la heroína:

"-(...) Si hubiera habido otro hombre yo lo habría sabido cuando te besé." (p. 102. 3-88)

Cuando la heroína es inexperta, él la enseña a acariciarlo y a estimularlo. También, debido a su inexperiencia, logra "deshielarla" y excitarla (aspectos que ya fueron estudiados antes). El héroe también revela su experiencia al saber cuáles son sus propios límites y al conocerse a sí mismo:

"-(...) Voy a hacerte el amor -dijo-, a hacerte mía al fin. No me toques, Eve, por amor de Dios, o arruinaré nuestro primer encuentro." (p. 100. 11-88)

La iniciativa sexual del héroe es muy amplia pues él es quien, en la casi totalidad de los casos, acaricia, besa y excita a la heroína. Además de acariciarla, le transmite su deseo por medio de sugerentes miradas y palabras (como ya se vio antes):

"-Me encantaría estar a solas contigo en algún lugar frente a una chimenea y que estuvieras debajo de mí -susurró él-... o encima, como prefieras." (p. 81. 4-88)

El héroe también expresa su iniciativa en fantasías sexuales:

"El caminaba a su lado y se preguntaba si ella también se movería así en la cama. Estudió las pantorrillas delicadamente redondeadas y se imaginó sus largas piernas enredándose con las de él en un mismo movimiento agitador." (p. 5. 10-88)

Pero en las novelas hay muy pocas fantasías por parte del héroe. Tal vez esto se deba a que él rara vez se queda en una etapa imaginativa pues rápidamente pasa a la acción, al acercarse y tratar de seducir a la heroína.

27) grado de agresividad en la relación

Tanto el héroe como la heroína pueden ser muy agresivos. El héroe lo es al mostrar su desprecio a la heroína:

"La miró con la mirada del que encuentra un pelo en su bebida. Antes de que pudiera reaccionar, Cam desvió la mirada como si no soportara verla.

Esa mirada, más que ninguna otra cosa de esa noche completamente desastrosa, la golpeó hasta el alma." (p. 78-79. 10-88)

El héroe insulta verbalmente a la heroína cuando la considera una mujer inmoral o una prostituta. Aunque nunca se mencionen las palabras, no es difícil imaginarlas (tal vez el motivo para no escribirlas sea el pudor editorial y no el del protagonista):

"-¡Maldita seas! -murmuró Jay con tono salvaje.
¡Maldita seas, pequeña... ! -pronunció una palabra que la hirió como un puñal." (p. 71. 5-88)

El héroe suele ser físicamente agresivo cuando está muy enojado o cuando no soporta que la heroína lo rechace:

"(...) tomándola de los brazos con fuerza, hasta causarle dolor." (p. 81. 5-88)

Por último, está esa escena de violación, ya analizada, provocada por el deseo incontrolable y desesperado del héroe.

En cuanto a la heroína, ésta no es capaz de evitar las agresiones del héroe, pues su "debilidad esencial" le impide tener la fuerza necesaria para ello:

"(...) puso de manifiesto su debilidad femenina esencial. Sabía que si él decidía violarla en ese momento, ella nada podría hacer para evitarlo y sabía también que Jay estaba muy consciente de su temor y vulnerabilidad." (p. 70. 5-88)

Este "temor y vulnerabilidad" hacen que a veces la heroína sea agresiva ante el héroe:

"Le dio un fuerte empujón que casi lo hizo perder el equilibrio (...)" (p. 81. 5-88)

La heroína también es agresiva cuando el héroe se burla de ella y no la toma en serio, lo cual también puede considerarse como una agresión:

"Fue la gota que derramó el vaso. Enfurecida, lanzó un puntapié y, más por suerte que por tino, logró quitarle el apoyo del bastón con la patada." (p. 51. 4-88)

La heroína muestra ser vengativa al devolverle "ojo por ojo" al héroe:

"Lo oyó hacer una respiración brusca y, en un acto de absoluta maldad, rasguñó la muñeca descubierta a su alcance." (p. 76. 5-88)

La heroína también revela su agresión al desear atacar al héroe, aunque no lleve a cabo su deseo:

"(...) sintió el deseo de arrojarse algo. El no hacía ningún caso de lo que ella le decía." (p. 36. 3-88)

Es interesante observar que ambos protagonistas consideraran como una agresión el hecho de que se les ignore o menosprecie. El héroe es, además, menos agresivo (exceptuando esa escena de violación) con la heroína, aunque él es quien inicia la agresión. Y la heroína es mucho más agresiva con el héroe en un nivel físico (puntapiés, bofetadas, rasguños, mordidas), pero nunca es ella quien lo agrede primero; sólo reacciona a la agresión del héroe con mayor hostilidad.

V. El matrimonio

28) concepción del matrimonio

Acerca del matrimonio, en las novelas se hallan opiniones positivas y negativas, expresadas por los héroes tanto como por las heroínas. Primero se analizarán las concepciones más neutrales:

-el matrimonio es el medio para llegar a pertenecerse uno a otro:

"-No me importará -habló con sinceridad-, no si sé que tú estás aquí, que regresarás a casa a menudo, que me perteneces y que yo te pertenezco." (p. 126. 1-88)

-depende de esfuerzos constantes para durar y funcionar:

"-Nunca esperé que fuera una canonjía. Un matrimonio necesita que lo cuiden, lo sé." (p. 97. 2-88)

-es un compromiso que dura hasta la muerte de uno de los cónyuges:

"Ella todavía creía en el antiguo principio: el matrimonio es para siempre... y así quería que fuese el suyo." (p. 10. 5-88)

Y aquí es donde empiezan los puntos de vista negativos; precisamente por concebir el matrimonio como algo permanente, o casi, se le compara con una cárcel de la que no hay escapatoria, algo que preocupa sobre todo a los héroes:

"-(...) en lugar de atarse a algo permanente como el matrimonio (...)" (p. 26. 6-88)

Para las heroínas, matrimonio es sinónimo de tareas domésticas y de la pérdida de la independencia que otorga el trabajo profesional:

"-No tengo planes para casarme (...) y no pienso abandonar mi trabajo (...) para aceptar un puesto mal pagado como enfermera, cocinera y ama de casa." (p. 80. 3-88)

Otro aspecto negativo es considerar el matrimonio como el único recurso disponible para hacer el amor con una mujer que no puede ser poseída de otro modo; en este caso, el móvil no es el amor:

"-¿Cuántos hombres se casan con una mujer sólo porque no pudieron tenerla de otro modo?" (p. 21. 2-88)

Otro elemento que desvirtúa al matrimonio es el gran número de divorcios:

"-El matrimonio ya no es lo que solía ser, Adam. ¡Mira a tu alrededor! Los divorcios abundan, un pedazo de papel no significa nada." (p. 91. 7-88)

Una visión más positiva es considerar el matrimonio no sólo como un trámite legal, sino como un compromiso y una muestra de buena voluntad:

"-No, no creo eso. Sé que el amor no tiene garantías. Pero creo que el matrimonio prueba una disposición por intentarlo, una disposición por hacer que la relación dure en las buenas y en las malas. Aunque el matrimonio dure o no, es un compromiso intentarlo." (p. 120. 10-88)

Además, el matrimonio es sinónimo de dicha:

"Envuelta en la felicidad doméstica, lo único que deseaba para su hermana era verla casada, rodeada de amor y seguridad (...)" (p. 6. 1-88)

También implica apoyo y respeto:

"Kyle era la clase de hombre con quien debería haberse casado; alguien en quien podría encontrar apoyo y tanto amor como respeto." (p. 100. 2-88)

A diferencia de esto, un hombre es un mal candidato para casarse si es inmaduro:

"-(...) Lo que yo pongo en duda es la buena disposición de él para el matrimonio y todo lo que ello implica... o debería implicar. El es demasiado inmaduro aún." (p. 97. 2-88)

Así, la madurez y la responsabilidad se consideran como requisitos indispensables para lograr un matrimonio exitoso. Otros factores importantes son la edad, la educación, la clase socioeconómica (que, en este caso, también reúne el héroe):

"Era un joven presentable, sólo tres años mayor que ella, adinerado, de éxito; un compañero agra-

dable, le gustaba convivir... sería un matrimonio ventajoso, conveniente." (p. 103. 1-88)

29) lugar del matrimonio en la relación

Todos los protagonistas se casan, lo cual implica que, al final de cuentas, el matrimonio tiene más ventajas que desventajas. Sólo hay un héroe verdaderamente reacio a casarse (el que vive durante un tiempo con la heroína); y finalmente termina por aceptar pues cree que, al establecer un compromiso, la heroína nunca le será infiel:

"-(...) ¿Tienes idea de la tortura que soporté al creer que estabas encontrándote con otro hombre? Las cosas que me imaginé fueron peores que una pesadilla. Julia, querida... no soporto la idea de que alguna vez otro te toque. Quiero que seas mía. Para siempre. Como mi esposa." (p. 122. 10-88)

VI. El embarazo

30) causas y resultado

Sólo hay una heroína que se embaraza y tiene dos gemelos varones. No se menciona que haya seguido un método anti-conceptivo y al parecer deseaba tener hijos, aunque nunca haya discutido el tema con el héroe. Al respecto, sólo hay un comentario y es del héroe:

"-¿El abuelo? -¿qué tenía que ver el viejo con lo que él le hacía?

-Me refiero al bisnieto que quería -murmuró-. Algo me dice que no pasará mucho tiempo antes de que le demos uno." (p. 128. 5-88)

El concepto del embarazo es positivo:

"-El embarazo no es una enfermedad (...)" (p. 114. 10-88)

"-(...) su joven rostro estaba embellecido por el embarazo." (p. 44. 3-88)

Y tener un hijo implica una gran responsabilidad, como lo señala un personaje secundario femenino:

"-¿Vas a seguir trabajando?

-No creo. Aún no lo decido, preo creo que dejaré de trabajar. Darren tiene que trabajar tiempo extra con mucha frecuencia y sería muy difícil hacer un buen papel como padres, si los dos trabajamos." (p. 44. 3-88)

Así, la maternidad no combina con la vida profesional de la mujer. Y, por último, el héroe parece amar mucho a la heroína y estar a su lado cuando ésta ya dio a luz:

"Todavía parecía un poco frágil, después del parto de los gemelos, y su corazón se llenó de amor por ella." (p. 127. 5-88)

31) uso y tipo de los métodos anticonceptivos

Jamás se menciona en las novelas si los protagonistas están usando algún tipo de método anticonceptivo, antes o después del matrimonio, para que la heroína no quede embarazada. Sólo en una ocasión se mencionan los anticonceptivos y éstos son la píldora y el preservativo (éste último queda implicado en la conversación):

"-(...) ¡Estás loca, Kristy! No tienes ni idea. De seguro que no estás tomando la píldora y yo no tengo... Me lo imagino... tú, con dieciséis años y preñada y..." (p. 56. 3-88)

El héroe muestra más responsabilidad que la heroína al no querer embarazarla por accidente ni por descuido (y, de hecho, termina por no hacerle el amor para no correr ese riesgo).

32) lugar del matrimonio en el embarazo

Cada vez que se plantea la posibilidad de un embarazo, se plantea la posibilidad de un matrimonio; así, se concibe al matrimonio como la consecuencia de un embarazo no planeado:

"-Nos podríamos casar si yo quedara embarazada." (p. 56. 3-88)

Así, como matrimonio y embarazo están íntimamente ligados, ocurre que un personaje secundario intente atrapar al héroe para casarse con él mediante un embarazo fingido (es obvio que la heroína nunca sería capaz de hacer algo tan bajo):

"-No estaba embarazada -afirmó Lance-. Era mentira. Una mentira cuidadosamente planeada y puesta en escena para obligarme a casarme con ella." (p. 53. 8-88)

Como el héroe es muy responsable, el resultado es el esperado:

"-Por supuesto, la mentira funcionó y me casé con ella por la obligación que representaba mi hijo. Fue el único motivo." (p. 54. 8-88)

Por último, la única heroína que se embarazó y tuvo hijos, ya estaba casada.

33) concepción y lugar de los hijos en la relación

Como ya se vio antes, los hijos se conciben como una responsabilidad; esto hace que la heroína sienta miedo e inseguridad al ser madre; pero se acentúa el hecho de que la responsabilidad es compartida:

"-(...) me gustaría tener hijos, pero la idea de ser madre me asusta. Yo no sé nada de niños.

-El criar a un hijo da miedo... pero es enormemente satisfactorio. Necesitas tener a tu lado un hombre que te ame, que comparta contigo las satisfacciones y las dificultades." (p. 29. 3-88)

Al asumir más responsabilidades, se tiene también menos libertad; los hijos implican un cambio drástico en el estilo de vida de los protagonistas y, tal vez por esto, las heroínas desean retrasar o no pensar en esa etapa al no sentirse totalmente preparadas para ello:

"-(...) Y spongo que todavía no estás lista para tener niños.

-No sabría qué hacer con ellos, tal vez cuando sea mayor.

-¿Y cuándo será eso?

-Oh, no antes de que tenga treinta y tres años, cuando menos. ¿Y tú? ¿Estás preparado para tener hijos?" (p. 38. 7-88)

Los hijos también se consideran como el antídoto de la soledad y como el resultado del desarrollo de la relación de pareja:

"-Ya pasó el tiempo de jugar. Eres la mujer con la que deseo pasar el resto de mi vida y con la que quiero tener hijos." (p. 128. 6-88)

"-Mis prioridades han cambiado. Creo que me gustaría casarme y tener familia. Estoy cansado de estar solo." (p. 39. 7-88)

En todas estas citas, se observa que la idea de casarse está ligada a la de tener hijos. Un hijo es el resultado natural del matrimonio:

"-(...) ¿Te casarás conmigo? ¿Serás la madre de mis hijos?" (p. 128. 6-88)

Así, tener hijos es un proyecto de los protagonistas y nunca se habla de tener un solo hijo, aunque sólo en una cita se precisa el número de niños deseados, cuatro.

Los niños se consideran como individuos con personalidad propia y no como la prolongación psicológica ni física de los padres:

"-(...) No esperaría que mis hijos fueran pequeñas réplicas de mí misma, sino personas independientes con personalidad propia (...)" (p. 76. 4-88)

Así, los hijos tienen un lugar muy importante dentro de la relación de los protagonistas y se conciben como una fuente de unión y de compañía, aunque impliquen una gran responsabilidad.

VII. Comunicación entre el héroe y la heroína

34) temas de conversación

Los protagonistas casi siempre hablan de su vida pasada: recuerdos, infancia, trayectoria profesional. Es interesante ver que siempre se escuchan con una total atención, lo cual crea una clima de confianza e intimidad entre ellos:

"Margot nunca habló tanto en su vida y Adam nunca

se cansaba de escucharla; hablaba de sus experiencias, sus secretos, memorias de su infancia (...) le hablaba a Adam acerca de las cosas que pensaba olvidadas, cosas que nunca creyó pudiera contarle a alguien." (p. 72. 9-88)

Sólo una vez en todas las novelas el héroe y la heroína hablan de cosas más personales y que se relacionan más con su vida presente y con su futuro (proyectos, ilusiones):

"Luego, la conversación fluyó hacia el terreno de las ambiciones personales: la de Joanna no ser ascendida a un nivel administrativo, la de Richard sacudirse por fin las comparaciones con su padre." (p. 74. 4-88)

VIII. La trama

35) los pasos de la trama

La trama de las novelas se puede dividir en cuatro etapas:

a) los protagonistas se conocen y sienten una fuerte atracción uno por otro. A veces se enamoran, pero la mayor parte de las veces se dan cuenta de que están enamorados en la etapa b) o c).

b) los protagonistas se separan físicamente o se distancia emocionalmente.

c) los protagonistas se reúnen.

d) éste es el momento de las explicaciones mutuas y de las confesiones de amor recíprocas; finalmente, los protagonistas deciden casarse y, si no han tenido ya relaciones sexuales, con frecuencia las tienen ahora.

En cuatro novelas, hay una repetición de los pasos b) y c), lo cual aumenta el clima de suspenso y tensión y alarga la trama. La separación puede durar unos días o años (en dos novelas, los protagonistas se separan durante dos años; en otra novela, durante tres años; y en otra, durante doce años).

Los temas alrededor de los cuales se teje la trama de las novelas son los siguientes (a veces, una novela incorpora más de un tema):

-la pérdida de la memoria de uno de los protagonistas (lo cual acarrea la separación de los amantes).

-el reencuentro de los enamorados que en realidad nunca dejaron de quererse.

-la desconfianza que impide la realización del amor; esta desconfianza puede originarse en el miedo provocado por una mala experiencia amorosa, ya sea con los padres, ya sea

con una pareja adulta, o puede originarse en el temor a que el amor de la pareja no sea sincero y que entonces provoqué sufrimiento.

-la elección entre el matrimonio o el trabajo; dos heroínas y un héroe no pueden atender el trabajo y el hogar al mismo tiempo (esto ya se analizó al estudiar la ocupación de los protagonistas).

-la elección entre el matrimonio o la unión libre; los héroes reacios (no hay heroínas reacias al matrimonio) terminan por casarse, sin ser presionados por las heroínas.

36) origen de los problemas en la relación; motivos de la separación

Los motivos que separan a los protagonistas, en el paso b) de la trama, son de diversa índole:

-un personaje secundario femenino (suegra, "amiga", etc.) dice una mentira que uno de los protagonistas cree y que provoca la separación de éstos:

"No es cierto', seguía diciéndose a sí misma, pero sin verdadera convicción. Lo que le dijo su suegra explicaría muchas cosas... el repentino cambio de actitud de Kyle hacia ella, por ejemplo." (p. 113. 2-88)

-hay un malentendido; uno de los protagonistas tiene una opinión equivocada del otro, lo cual provoca la separación. Muchos malentendidos se originan al asumir que el sexo es más importante que el amor para el héroe y que para la heroína es al revés. Así, el héroe se concibe como un seductor aprovechado:

"Era muy posible que Lance no estuviese arriesgando tantas cosas en su relación futura. Pero para Haley era diferente: ella estaba enamorada de Lance por sobre los límites imaginables y el aspecto físico de la relación no era más que una proyección de ese amor, y no, como en el caso de Lance, la consideración primaria." (p. 88. 8-88)

-uno de los protagonistas no confía en el otro y se separa de él:

"(...) ¿era amor no correspondido cuando el hombre que una amaba le decía que la amaba también, pero una no se atrevía a creerle?" (p. 103. 4-88)

-el miedo; puede ser el miedo a que el amor del ser amado no sea sincero o el miedo a enamorarse y luego a ser abandonado por la persona amada:

"Si lo dejaba, él se convertiría en el centro de su vida y luego la dejaría sola y con frío, en la oscuridad." (p. 73. 3-88)

-la incompatibilidad de deseos y opiniones por parte de los protagonistas:

"-(...) Lo que él quiere, yo no se lo puedo dar. Lo que yo necesito, él no puede dármelo." (p. 105. 4-88)

Estos deseos incompatibles se basan en que la heroína desea casarse y el héroe no, o vice versa.

-por último, la falta de comunicación provoca un sinnúmero de problemas en la relación y la separación de los protagonistas:

"-Si me dejara explicarle, yo...

-No creo que me interese oír su versión -la interrumpió él, con tono salvaje." (p. 16. 6-88)

"Cameron estaba tentado de pedirle otra vez que le contara lo que la preocupaba, pero la expresión de Julia no era muy alentadora." (p. 95. 10-88)

La incomunicación se debe a malentendidos del estilo "yo pensé que tú pensaste", "yo pensé que tú querías" y los protagonistas saltan a conclusiones equivocadas:

"-Kate, nunca te pedí que dejaras tu carrera, lo sabes. Tú asumiste que yo quería que lo hicieras." (p. 123. 7-88)

Las palabras tienen una gran importancia en la trama y en los problemas de los protagonistas pues todo se basa en lo que se dice, en lo que se reconstruye a partir de lo poco que se dice o en lo que se piensa que el otro quiso decir. Y, mientras los protagonistas se reúnen, la heroína se debate entre sus dudas, entre "los dictados de su mente y los de su corazón", entre el amor por el héroe y el saber que no puede confiar en él o que él no la ama, y se pregunta sin cesar: "¿me ama?, ¿es sincero?, ¿debo entregarme a él?", etc.

37) motivos que reunieron al héroe y a la heroína

Los protagonistas rara vez se reúnen porque así lo quieren y lo deciden. Sólo en dos ocasiones, un protagonista va a buscar al otro y a pedirle una segunda oportunidad:

"De pronto, a pesar de que planeó evitarlo, anheló verlo. ¿Era una tontería desear una última oportunidad?" (p. 116. 1-88)

La mayor parte de las veces, los protagonistas se reúnen por circunstancias ajenas a su voluntad; por ejemplo, al saber que el héroe sufrió un accidente, la heroína va a buscarlo al hospital; o bien, el héroe pide ayuda a la heroína para salir de un lío inesperado; en dos ocasiones, los protagonistas se reúnen por casualidad, se encuentran en la calle por "obra del destino". Así, de no ser porque la fatalidad interviene, uno se pregunta si los protagonistas volverían a verse para declararse su amor, resolver sus problemas

y ser felices para siempre. Sólo en un caso se aclara el malentendido con rapidez y se fomenta una mejor comunicación entre los protagonistas:

"-De ahora en adelante, Julia, tienes que avisarme cuando te molesto -dijo con firmeza-. No soy adivino." (p. 38. 10-88)

La confianza y el amor también evitan la separación:

"-No vas a querer vivir tu vida siempre sobre seguro, ¿o sí? -y la miró, sin tocarla-. ¿Tienes miedo, Kristy?

-Sí.

-Todo va a estar bien -le tomó la mano-. Ten confianza en mí." (p. 118. 3-88)

Claro está, los protagonistas también se reúnen cuando el que ha obrado mal se disculpa con el otro y reconoce su error.

IX. Clima en que se desarrolla la trama

38) "moralidad, religión, "qué dirán"

En las novelas, se encuentran juicios morales acerca del sexo:

"-(...) ¿Es correcto que una mujer acepte tener relaciones sexuales sin compromisos ulteriores?" (p. 40. 1-88)

Como se tiene un concepto muy positivo del matrimonio, se condena con mucha dureza el hecho de tener amantes y aventuras. Además, en las novelas hay más juicios negativos sobre las mujeres que tienen aventuras que sobre los hombres, reforzando la idea de que la mujer debe ser más recatada que el hombre:

"La culpa que Haley siempre había sentido por la sórdida aventura era excesiva." (p. 47. 8-88)

En cuanto a la religión, exceptuando las expresiones de lengua, se habla de Dios como de una existencia posible que influye en el destino de los personajes:

"-Si hay un Dios, él debe haber guiado mis pasos -comentó Jay con tono sombrío-. (p. 126. 5-88)

Aunque no haya la seguridad de que Dios exista, la religión forma parte de la vida de los protagonistas (la religión es la católica):

"(...) sostenían cada una a un infante en sus vestiduras de bautizo." (p. 128. 5-88)

Respecto del "qué dirán", sólo hay una cita que muestra su importancia en la vida de los protagonistas:

"-(...) Sentí verdadera lástima por Julia en ese momento. No podía dejarla. Aparte de mis senti-

mientos, hubiese sido el monstruo de la ciudad, lo que en ese momento no hubiese soportado."
(p. 54. 8-88)

39) superioridad masculina y subordinación femenina

Como ya se vio, los héroes adoptan actitudes dominantes cuando quieren que la heroína se dedique a ellos, al cuidado de su hogar y de los hijos que tendrán. Su actitud posesiva con las heroínas se debe en parte a esta razón, (aunque algunas heroínas también sean posesivas, no se expresan abiertamente así con el héroe). También se ha visto ya que el medio para asegurarse la absoluta posesión de la heroína es el matrimonio.

Por lo general, en las novelas se evita hablar del machismo abiertamente y sólo se menciona cuando resulta muy obvio en el contexto de la trama:

"Las actitudes machistas se quedaban cortas al describir a los varones de la familia Travers, así le parecía al escuchar las actitudes del viejo y su nieto ante la vida." (p. 12. 5-88)

La subordinación femenina se puede observar sobre todo en el aspecto ocupacional y laboral. El hecho de que la mujer no tenga una vida profesional es algo que es motivo de gusto, pues así podrá hacerse cargo de su hogar y de su familia:

"-(...) Sólo porque tú decidiste no estudiar una profesión, lo cual agradezco..." (p. 6. 1-88)

Aun cuando la heroína sea una profesional y trabaje, de todos modos tiene los conocimientos necesarios para ser una buena ama de casa, cuando llegue el momento de que contraiga matrimonio:

"-(...) Tengo mi profesión, aunque me gusta estar a gusto cuando regreso al hogar. Sé hacer la limpieza, cocinar y todas las tareas domésticas. Todavía no he encontrado al hombre que me tiene a dedicarme a eso por completo." (p. 13. 1-88)

Así, el trabajo de la mujer se concibe como una etapa transitoria, mientras busca al hombre adecuado con quien casarse y, así, por fin convertirse en ama de casa. Con frecuencia, la heroína realiza tareas domésticas en las novelas:

"Sólo después de la comida, cuando estaba ayudando a su madre a lavar los platos (...)" (p.109. 8-88)

Se observa además una clara división del trabajo: las mujeres están en la casa y el marido, en el trabajo, fuera de la casa:

"-(...) Yo nada tengo que ver con el manejo de la plantación, sólo con el de la casa." (p. 91. 2-88)

En muy pocos casos, se observa que el héroe ayuda con las tareas domésticas y ya se ha visto que sólo ayuda en la cocina (cocinar, lavar platos, poner la mesa, etc).

Así, el trabajo profesional de la mujer no se considera como algo primariamente importante, pues primero ella debe atender bien su hogar y a su familia. Cuando se anima a una mujer para que trabaje fuera de su casa es sólo para que no se aburra:

"-(...) creo que están tratando de convencerla de que comience a trabajar para estar ocupada y conocer gente nueva." (p. 93. 8-88)

Así, si la heroína está atada a la vida hogareña, no es de extrañarse que la felicidad en este hogar también sea su responsabilidad; de ella depende el buen funcionamiento de su matrimonio:

"A ella le correspondía aún que su matrimonio tuviera éxito." (p. 123. 2-88)

La heroína es quien debe ceder ante los deseos del héroe y debe adaptarse a él si es necesario:

"Carreras conflictivas. No había misterio para resolver el problema, ya otros hombres le habían propuesto la solución. Que dejara su carrera y se ocupara de otra cosa. Después de todo, ella era mujer y no creían que hiciera algo importante, como ser abogado o médico (...)" (p. 83. 7-88)

Por último, en dos ocasiones se da una imagen de las mujeres como seres inferiores al no esperar que hagan las cosas bien; en un caso, se trata de la incapacidad de recordar un nombre difícil y, en el otro, de conducir bien un auto:

"-¿Cuánto tiempo vamos a estar en este Parque como-se-llame? -preguntó Lucille.

-Izilwane -dijo el director, con sonrisa indulgente-" (p. 92. 6-88)

"-(...) -de pronto tuvo que frenar fuerte-. ¡Esas mujeres que conducen! -murmuró mientras giraba el volante para evadir a un Fiat." (p. 8. 9-88)

40) juicios y opiniones acerca de lo masculino (mitos, creencias, prejuicios)

El hombre es alguien que carece de la famosa "intuición femenina":

"Qué extraños son los hombres... saltan a conclusiones falsas ante la más débil de las evidencias y no entienden lo que está frente a sus ojos con toda claridad, se dijo." (p. 80. 5-88)

Este es un aspecto importante ya que así se comprende el hecho de que el héroe crea en las mentiras que se le dicen acerca de la moralidad de la heroína y que la desprecie

(fuente de conflictos en dos novelas), en vez de basarse más en su intuición y en su propia percepción de las cosas.

Se insiste en que los hombres deben ser independientes y libres, además de ser autosuficientes:

"-(...) Un hombre debe trabajar para satisfacer sus necesidades, probar que puede, de otra manera se vuelve blando." (p. 71. 1-88)

Por último, se encuentran dos imágenes muy diferentes de los hombres; por un lado, aquellos que necesitan de una relación emocional profunda,

"¿Eran los hombres muy diferentes a las mujeres, aparte de las diferencias físicas? ¿No tendrían la necesidad mental o espiritual de la compañía femenina?" (p. 85. 1-88)

y, por el otro, aquellos que sólo están interesados en las aventuras cortas y superficiales:

"Como de costumbre, tomaría todo lo que ella le ofrecía, sin dar nada a cambio, más allá de la intimidad física de su cuerpo." (p. 117. 5-88)

Como ya se vio antes, se sabe que los héroes sólo en apariencia desean tener relaciones pasajeras o bien que dejan de desearlas al conocer a la heroína y consolidar su relación con ésta.

41) acerca de lo femenino

En las novelas se encuentran dos tipos de actitudes; la de la mujer dedicada al amor de su esposo y al hogar y la de la mujer liberada.

Respecto de la primera actitud, la opinión que impera es que, aun cuando la mujer trabaje, su hogar es y debe ser para ella lo más importante:

"-(...) la mayoría, incluyendo a Gail, quiere enamorarse y casarse. Algunas intentan dedicarse a su profesión al mismo tiempo, aunque básicamente buscan seguridad emocional." (p. 40. 1-88)

Y esa seguridad emocional se halla en el hogar, junto al esposo y la familia. Incluso se derivan características secundarias del carácter femenino a partir del apego primario de las mujeres a su hogar:

"Siempre había creído que las mujeres eran más materialistas, más inclinadas que un hombre a coleccionar pertenencias, tal vez por un instinto de formar un hogar." (p. 29. 10-88)

Además, frente al amor y a la armonía del hogar, todos los sacrificios se justifican pues ello se considera como el deber de la mujer:

"-(...) Cuando se trata de amor, las mujeres toda-

vía hacen todos los sacrificios." (p. 49. 2-88)

Respecto de la segunda actitud, la mujer debe tener una sexualidad más liberada (aunque los ejemplos de esto son mucho menos abundantes que los ejemplos anteriores):

"(...) la época incentivaba a la mujer a ser más agresiva para entablar relaciones amorosas (...) "
(p. 16. 8-88)

"-Para una mujer es igual de erótico ver a un hombre desnudarse para ella (...) " (p. 67-68. 4-88)

42) acerca de la relación amorosa y del amor

El amor se define como debilidad (ya se vio que esta debilidad evita que la heroína se resista a la seducción del héroe):

"¿Era eso lo que significaba el amor, sentir esa dulce debilidad interior?" (p. 77. 9-88)

El amor también se define como una obsesión:

"(...) la obsesión de lo que consideraba amor."
(p. 61. 1-88)

El amor es sensual y no sólo espiritual:

"El amor era una fiesta de todos los sentidos
(...)" (p. 99. 4-88)

Pero el amor no sólo es placer, sino que debe contar con la buena voluntad de los enamorados para poder funcionar:

"-(...) ¡El amor no es sólo un juego y nada de esfuerzo! ¡No es tan sencillo!" (p. 93. 7-88)

Es por eso que el amor en sí no es omnipotente:

"Además, el amor no podía resolverlo todo."
(p. 109. 2-88)

Cuando amor y trabajo son incompatibles, el amor tiene la prioridad:

"-El amor es más importante que cualquier trabajo
(...)" (p. 123. 7-88)

Y el ser amado también debe tener prioridad:

"-Ninguna esposa querría pasar a segundo plano en cuanto al afecto de su esposo." (p. 85. 2-88)

La relación amorosa es profunda e implica cercanía e intimidad. La convivencia (otorgada por el matrimonio) es lo que realmente hace que los protagonistas se conozcan:

"-(...) Pero a menudo se dice que es imposible conocer bien a alguien sin haber vivido antes con él." (p. 89. 2-88)

La sinceridad es un requisito para tener una buena relación amorosa:

"-No trates de engañarme, Vita. Los enamorados deben ser siempre sinceros (...)" (p. 19. 1-88)

Así, no se debe idealizar el amor y se debe fomentar una buena comunicación dentro de la pareja (sobre todo en lo que se refiere a las relaciones sexuales, como se señala en esta cita):

"Rara vez el amor resultaba perfecto desde el principio. De acuerdo con lo que había leído, se suponía que se hablaba con la pareja de las necesidades propias (...)" (p. 82-83. 2-88)

En cuanto al sexo, éste ya no implica un compromiso cuando existen relaciones sexuales entre dos protagonistas que no están casados:

"-Estamos en el siglo veinte, Margot. Cuando un hombre le hace el amor a una mujer, no es preciso que eso signifique una relación permanente."
(p. 96. 9-88)

Así, se adopta una actitud más relajada con respecto al sexo que incluso adquiere connotaciones de salud mental:

"-La frustración sexual no es sana." (p. 108. 10-88)

De este modo, tanto amor como sexo (además de todo lo que se ha analizado en la relación amorosa) son necesarios para tener una relación amorosa completa y exitosa:

"Sin amor que la apoyara, la pasión pronto desaparecía." (p. 117. 2-88)

TERCERA PARTE: ANALISIS COMPARATIVO DE LAS NOVELAS DE 1969 Y DE 1988

En esta parte, se retomará cada categoría de análisis para poder definir si ha habido un cambio y cuál ha sido éste.

I. La heroína

1) la edad

En lo que concierne a la edad, las heroínas de 1969 son más jóvenes que las de 1988. Aunque la heroína más joven si-gue siendo muy joven en ambos conjuntos de novelas (18 años en 1969 y 19 años en 1988), la heroína de más edad sí es más joven en 1969 (25 años) que en 1988 (28 años). Además, mien-tras que en 1969 casi todas las heroínas tienen 23 años o menos, en 1988 la mayor parte tiene 23 años o más. Sin em-bargo, a pesar de que las heroínas tienen más edad en 1988, su mayor madurez no entraña una mayor experiencia sexual.

En cuanto a la edad para casarse, en 1969 la edad míni-ma es de 18 años y la edad máxima, 23; por el contrario, en 1988 la heroína que se casa más pronto tiene 20 años y la que se casa más tarde, 28. Así, se puede afirmar que en 1988 las heroínas tienen más edad y también se casan más tarde que en 1969. Por otro lado, desaparece la idea de la presen-tación en sociedad al llegar a los 18 años, que tanto se usaba en 1969. Claro que el motivo de esta desaparición pue-de ser cultural, en el sentido de que las autoras de las no-velas de 1988 son originarias de países de habla inglesa en donde no se hace esa presentación en sociedad y que sí se acostumbra en España, de donde es oriunda Corín Tellado, la escritora de 1969 que se analiza en este trabajo.

2) grado de estudios

Se observa que el grado de estudios es igual tanto en 1969 como en 1988. En ambos años se menciona que cuatro de las heroínas hicieron una carrera universitaria y en ambas fechas una de las heroínas tiene un doctorado. Se vio que casi todas las heroínas de 1969 llegan al nivel de bachille-rato mientras que, en 1988, como todas las heroínas traba-jan, supuestamente deben tener por lo menos una carrera téc-nica o haber realizado algún tipo de curso especializado o de entrenamiento. Sin embargo, esto no se menciona en las novelas, así que no parece considerarse como algo relevante. Por último, la idea del pensionado para señoritas, tan im-portante en 1969, desaparece por completo en 1988, sugirien-do que quizá la educación de las heroínas se hizo en escue-las mixtas.

3) ocupación

A diferencia de 1969, todas las heroínas de 1988 traba-jan para mantenerse. Las cuatro heroínas de 1969 que traba-jan lo hacen por gusto y no por necesidad. Todas las heroí-

nas de 1969, menos una, viven con sus padres como "hijas de familia". En 1988, todas las heroínas viven solas, por lo que se observa un gran cambio en el concepto de la familia. Los lazos familiares pierden importancia y también desaparece la idea de que una mujer que vive sola es una mujer inmoral, pues sus padres ya no están presentes para vigilarla.

Dentro del tipo de trabajo desempeñado, en 1969 todas las heroínas tienen ocupaciones que se consideran masculinas (abogado, médico, proyectista, gerente). Por el contrario, en 1988 siete de las heroínas tienen ocupaciones que se consideran femeninas. Por otro lado, en 1969 hay proporcionalmente más heroínas que trabajan por su cuenta que en 1988. Pero en 1988 ninguna trabaja en el negocio de la familia.

En cuanto al tipo de empleo, dos heroínas son empleadas y una de ellas tiene un puesto de responsabilidad en 1969; en 1988, nueve heroínas son empleadas pero sólo tres tienen puestos de responsabilidad. Así, aunque en 1969 haya menos heroínas que trabajen, la calidad de su empleo es mucho más elevada que en 1988. Tal vez por esto se considera en 1969 que el trabajo profesional, al no ser una ocupación tradicionalmente femenina y además implicar mucha responsabilidad, sea considerado como algo "de hombres".

Otra de las diferencias, aunque no muy grande, es lo que pasa cuando las heroínas se casan. En 1969, todas se convierten en amas de casa y dos de ellas tienen hijos muy pronto. En 1988, cinco heroínas dejan de trabajar al casarse (sólo para una de ellas esto representa un conflicto) y sólo tres heroínas seguirán trabajando. De estas tres, dos tienen un puesto de responsabilidad, un factor que quizá ayude a que las protagonistas conserven su puesto. Sin embargo, es importante señalar que, en el caso de las heroínas que seguirán trabajando después de casarse, el héroe las ayuda para que puedan hacerlo.

4) estatus social

La clase social varía mucho para las heroínas entre estas dos fechas. En 1969, todas pertenecen a la "alta sociedad" y tienen muchos símbolos de estatus. En cambio, en 1988 la mayor parte de las heroínas pertenece a la clase media y tiene una situación holgada, aun cuando no son ricas. Sólo una de las heroínas pertenece a la clase media baja y otra a la clase alta. Así, no es de sorprenderse que en estas novelas no haya símbolos de estatus (salvo en el caso de la heroína de la clase alta).

5) apariencia física

Como es de esperarse, todas las heroínas de 1969 y de 1988 son hermosas y delgadas. Sin embargo, la delicadeza, la elegancia, la fragilidad y la gracia son componentes más importantes de la apariencia física en 1969 que en 1988. La

seriedad y la madurez sí desaparecen en la apariencia física de las heroínas en 1988.

Un aspecto interesante es que, mientras que en 1969 la femineidad era el principal atractivo de las heroínas, en 1988 queda sustituida por la sensualidad (pero las heroínas no tienen el aspecto de mujeres fatales). Además, en 1988, no todas las protagonistas son unas beldades aunque, en ambos años, siempre poseen un encanto particular que las hace especiales y atractivas. Por último, hay algo que cambia mucho en 1988. Se trata de la descripción de las partes del cuerpo que apenas si se mencionan en 1969. Las novelas de 1988 son muy específicas en las descripciones y sugieren cuerpos perfectos (aun cuando la heroína se preocupe a veces por si le "falta" o le "sobra" algo), menos en el caso de una heroína que es muy flaca (y que de todos modos le resulta muy atractiva al héroe).

6) carácter

Al igual que en 1969, las heroínas de 1988 tienen las características siguientes: honestidad, sinceridad, madurez, generosidad, sencillez, decisión, compasión, valentía, serenidad e inocencia. Es decir, su carácter está constituido por una serie de cualidades. Los defectos son inexistentes o no son fáciles de observar. Algo que también es igual en ambas fechas es que la heroína sensible y sensual se oculta tras una fachada de pudor y frialdad (que no logra engañar al héroe). Pero, finalmente, la heroína acepta que ama al héroe y que lo desea, a pesar de que trata de controlar sus sentimientos por medio de la razón. Es interesante observar que la heroína de 1969 que no duda en abandonar su trabajo, cuando lo tienen, para casarse y cuidar de su marido, hogar e hijos, es idéntica a la heroína "tradicional" de 1988. Ya se ha visto que la heroína "moderna" de 1988 casi siempre termina también por convertirse en ama de casa. El héroe siempre se casa con una heroína sensual, amorosa y muy hogareña.

Así, las heroínas son fieles y generosas en ambos años y esa generosidad raya en la abnegación y en el autosacrificio puesto que lo dejan todo por el amor del héroe a quien se entregan totalmente y a quien admiran, tanto en 1969 como en 1988. Las heroínas de los dos años valoran mucho el hogar, el amor del marido, la fidelidad conyugal, el matrimonio como un compromiso que dura hasta la muerte. Tienen una idea romántica del amor y de la relación amorosa. Así, no es sorprendente notar que existe en ambas fechas (pero sobre todo en 1988, pues entonces la situación se observa con más frecuencia), un desprecio por las aventuras y por el sexo desprovisto de todo amor y compromiso.

Por último, la femineidad de la heroína se expresa en 1969 con características tales como la suavidad, la ternura, la fragilidad, mientras que en 1988 se expresa con la inca-

pacidad de hacer cosas que son consideradas como del dominio del hombre: conducir bien un auto, tomar alcohol y no emborracharse. Además, muchas veces, la heroína reacciona por instinto ante los problemas, lo cual sugiere que en ella las emociones y el instinto imperan sobre la razón. Quizá sea por esto que la protagonista termina por asumir un papel amoroso y maternal; si el instinto es fuerte en ella, debe suponerse que el instinto maternal también lo es.

7) intereses; cultura

En cuanto a los pasatiempos de las heroínas, se observa que en 1969 todas fuman y en 1988 ya ninguna lo hace. Los deportes son los mismos, pero en 1969 hay dos veces más heroínas que los practican que en 1988. Respecto de la cultura, el número de lectoras aumenta un poco en 1988 (dos lectoras en 1969, tres en 1988). En 1988, ya no se menciona la lectura de revistas de modas (que ocurre en un caso en 1969) y al parecer los libros leídos se relacionan con temas de psicología de pareja. Sólo hay una heroína considerada como culta y esto ocurre en 1988 (la profesora de literatura inglesa). Así, se puede observar que los intereses de las protagonistas se siguen concentrando en los deportes y no en actividades de tipo intelectual. Por lo tanto, el nivel cultural sigue manteniéndose bastante bajo.

8) grado de libertad

En 1969, había una restricción en los movimientos de la heroína para no hacer peligrar su seguridad ni su reputación de mujer decente. En 1988 ya no existen restricciones tan severas, pero sí se considera que hay espacios laborales reservados sólo para los hombres y que la heroína no debe transgredir los límites de éstos. Los motivos para coartar la libertad de las heroínas son diferentes en ambos años, aunque las heroínas siempre estén limitadas. Y, como en 1969 todas las heroínas se convierten en amas de casa, es comprensible que sus limitaciones no se centren en el espacio laboral, como sucede en 1988.

II. El héroe

9) edad

Al igual que en 1969, las edades de los héroes en 1988 se concentran en un rango más pequeño que el de las heroínas. La mayor parte de los héroes en 1969 tiene entre 30 y 33 años de edad y en 1988, entre 30 y 35 años. Por otra parte, disminuye la diferencia promedio de edad entre los protagonistas de 9 años en 1969 a 7,5 años en 1988.

Lo que se sigue recalcando es que el héroe es maduro y seguro de sí mismo y que ya no es presa de la incertidumbre de los adolescentes pues ya sabe qué quiere de la vida, aunque en 1969 se hace más hincapié que en 1988 sobre la consolidación de la situación económica que se considera como el

reflejo de la madurez psicológica y del éxito profesional del héroe.

10) grado de estudios

Al igual que en 1969, en 1988 los héroes tienen como nivel académico más alto una carrera universitaria.

11) ocupación

Al igual que en 1969, el número de empleados entre los héroes es muy reducido en 1988: dos en cada año. Pero siempre ocupan un puesto muy alto y ganan un buen salario. El resto de los héroes administra un negocio y es interesante observar que la mayor parte de estos negocios pertenecen a la familia desde hace mucho tiempo. El héroe los administra, como sucesor del padre. Los negocios familiares se relacionan en su casi totalidad con actividades agropecuarias: fincas y minas en 1969; plantaciones, ranchos ganaderos y cabañerías en 1988. Cuando los héroes son los únicos que crean y levantan sus negocios, tienen que ver con los servicios: una agencia de publicidad en 1969; una cadena de restaurantes y una compañía de computadoras en 1988. De cualquier modo, los protagonistas siempre tienen una buena situación económica que les permite ser independientes, aunque en 1969 todos viven con sus familiares y, en 1988, todos viven solos. Por último, se puede observar que los héroes nunca están ociosos. Después de estudiar empiezan a trabajar y siguen conservando su trabajo después de casarse con la heroína.

12) estatus social

En cuanto a su posición socioeconómica, los héroes de 1969 y de 1988 son todos ricos, aunque hay unas cuantas diferencias de un año a otro. En 1969, se insiste mucho en que el héroe pertenece a la "alta sociedad", cosa que ya no existe en 1988. En 1969, lo más importante era pertenecer a la clase alta puesto que el héroe siempre se volvía rico si no lo era en un principio. En 1988, la clase social no es muy importante y de hecho sólo dos de los protagonistas provienen de una familia de abolengo. En 1988, sólo se insiste en que el héroe tiene distinción y buenos modales cuando ejerce un trabajo físico, para que no sea confundido con un simple obrero calificado. En lo que se refiere a los símbolos de estatus, tanto en 1969 como en 1988, los héroes poseen objetos muy caros y lujosos (relojes, autos) que reflejan su elevada posición socioeconómica y que no resultan excesivos, pues los héroes poseen una elegancia y un aplomo naturales.

13) aparición física

Todos los héroes, de 1969 y de 1988, son fuertes, altos, guapos y varoniles. Aunque el atractivo físico es importante, el héroe no es siempre guapo. En los dos años, los protagonistas son muy altos y se sigue considerando que su altura les permite dominar a las personas que los rodean,

sobre todo a la heroína, y sobresalir. La fuerza del héroe también es una característica esencial de su apariencia física y se refleja también en sus ojos, voz, mandíbula y rostro. En 1988, esta fuerza también se transmite por medio del nombre del héroe. Además, se adjudica un fuerte carácter al héroe de aspecto fuerte, continuando así con la tradición de aparear rasgos de personalidad a rasgos físicos. Sin embargo, el elemento más importante en la apariencia física es la masculinidad arrolladora del héroe en ambos años. Se establecen así grandes contrastes entre los héroes masculinos y duros y las heroínas suaves y femeninas. No obstante, tanto en 1969 como en 1988, se atenúa la impresión de que el héroe es un insensible tanque de hierro, con rasgos de calidez (la risa, la voz, etc).

El impacto que causan los protagonistas se basa en su masculinidad, en su confianza en sí mismos, en su elegancia, en su aspecto inteligente y en su atractivo físico. En 1988, tienen además otro elemento que aumenta la fuerza del impacto provocado en la heroína; los héroes, a pesar de su elegancia y cortesía, no son totalmente civilizados pues tienen en su interior algo de misterioso, salvaje, instintivo e indómito (hay muchas comparaciones con felinos) y poseen también una gran sensualidad. No son sólo "varoniles" sino "viriles", es decir, sexualmente masculinos. De este modo, el héroe se considera ya como un símbolo sexual.

14) carácter

Hay rasgos de carácter que no cambian de 1969 a 1988:

-el héroe es muy apasionado (lo que explica su carácter fuerte y a veces violento) y desea que la heroína también lo sea.

-es muy dominante, celoso y posesivo. Trata a la heroína con dureza al descartar posibles rivales y critica su apariencia cuando le parece que es demasiado sensual y provocativa en público.

-tiene una absoluta confianza en sí mismo y nunca duda de su éxito en el plano material ni emocional. Así, acostumbrado a lograr lo que quiere, no tolera lo contrario (tiene una baja tolerancia a la frustración y al rechazo).

-el héroe oculta su sensibilidad y vulnerabilidad tras una fachada de dureza.

-es responsable, maduro, honesto y franco. Le aclara siempre a la heroína cuáles son sus intenciones para con ella y exige de ella la misma sinceridad.

-es muy caballeroso; tiene excelentes modales y trata con deferencia a la heroína.

-es hogareño; en 1969, esto se observa en sus deseos de tener una familia y un hogar y, en 1988, en el hecho de que posee las características necesarias para ser un buen marido y un buen padre.

Ahora bien, en 1969 predomina un solo tipo de héroe, el "tradicional", mientras que en 1988 se encuentran dos tipos de protagonistas en las novelas. En 1969, el héroe tiene una actitud tradicional respecto de la heroína pues quiere que ella deje de trabajar para que se case y se convierta en ama de casa, esposa y madre (esto ocurre en los dos años). Además, en 1969, el héroe tradicional es más dominante puesto que tiene más prejuicios en lo que se refiere a la moralidad de la heroína; no tolera la idea de que ella le sea infiel o de que haya estado casada antes, pues valora mucho su virginidad. En 1988, también hay héroes así, aunque su intolerancia ya no se debe tanto al hecho de que la heroína ya no sea virgen, como al hecho de que ella se entregue a un hombre sólo por interés y no por amor (como una prostituta). Por otra parte, tanto en 1969 como en 1988, los héroes muchas veces ceden a sus principios morales rígidos por amor a la heroína (que obviamente no es ni infiel ni desvergonzada, como ellos creen). Este es el tipo de héroe que se encuentra en las novelas de 1969 y en varias novelas de 1988.

Sin embargo, en 1988, también hay protagonistas que tienen actitudes más "modernas". En ellos, las características de dominación y machismo se relegan al plano del inconsciente (fantasías, sueños, deseos). Es más, los ofende que se les considere como "machos". Participan en mayor grado en las labores domésticas (aun cuando éstas están restringidas a la cocina, igual que en 1969) y consideran que el trabajo de la heroína tiene la misma importancia que el de ellos. Cuando la heroína no puede seguir trabajando y casarse al mismo tiempo, estos héroes dan otras soluciones. También muestran más respeto por la heroína, son más sensibles y, cuando han herido a la heroína, suelen disculparse con ella mucho antes que los otros héroes.

En 1988, además se hace hincapié en otros rasgos del carácter del héroe:

-la motivación psicológica de la dureza emocional del héroe y de la que él no está consciente. El héroe sufre malas experiencias amorosas provocadas por figuras femeninas importantes (novia, esposa, madre). Esto lo hace desconfiar de las mujeres y querer controlar sus sentimientos para no volver a sufrir, para no depender sentimentalmente de una mujer. Esto también lo hace rehuir el matrimonio, tener sólo aventuras breves, desconfiar del amor que la heroína le profesa y pensar que no es tan genuino como ella le asegura que es.

-la actitud abierta ante la sexualidad. Se insiste mucho en la amplia experiencia sexual del héroe, aunque se

aclara que no es un libertino (es muy moral). Esta sexualidad activa se refleja en el hecho de que el héroe tiene preferencias sexuales bien definidas respecto de las mujeres; se percata de que la heroína es muy sensual, bajo su aparente frialdad; considera el sexo como una parte integrante de una relación profunda de pareja; incita a la heroína a liberarse de sus miedos y tabúes, quitándole al sexo todo valor negativo y pecaminoso; y, por último, para conquistar a la heroína, el héroe se vale de su atractivo físico y se usa como símbolo sexual al exponerse medio desnudo frente a ella (algo que dista mucho del pudoroso héroe de 1969 quien se pone el saco para que la heroína no lo vea sólo vestido con la camisa).

15) intereses

En 1969, todos los héroes, menos uno, fuman mientras que, en 1988, ninguno lo hace. El cigarro pierde importancia en las costumbres y en la personalidad del héroe de 1988. Esto muestra la evolución de los tiempos y la nueva conciencia respecto del cáncer provocado por el cigarro. En cuanto a los deportes, el número de héroes que los practican se mantiene constante (cuatro en 1969 y tres en 1988). Los deportes son los mismos, aunque en 1988 ya no se practica la caza. Sin embargo, sí se observa un mayor número de héroes cultos en 1988, aun cuando la cantidad siga siendo reducida.

16) grado de libertad

En ambas fechas se observa una gran libertad en los héroes. Aun cuando en 1988 no se haya recopilado ninguna cita en relación con esto, en las novelas no hay nada que los limite ni que coarte su campo de acción. Los héroes tienen la libertad de ir y venir a su antojo y esta libertad incluye el tener muchas aventuras amorosas (fuente de la gran experiencia sexual del héroe). Sólo en 1969 se insiste en que esta libertad se basa en el hecho de ser hombres.

III. Los personajes secundarios

17) relación con los protagonistas

Vemos que en 1969 hay más padres como personajes secundarios y que casi siempre son los padres de la heroína, pues el héroe muchas veces es huérfano. En 1969, hay menos heroínas huérfanas que en 1988 y en 1969 también hay muchos héroes que conservan a sus progenitores. Sin embargo, aun cuando en 1988 los protagonistas todavía tengan a sus padres, no tienen con ellos relaciones estrechas, debido a un distanciamiento físico o psicológico. Así, lo que cambia en 1988 es el hecho de que las heroínas ya no son hijas de familia y que viven de manera independiente. En 1969 tanto como en 1988, el resto de los personajes periféricos sigue siendo el mismo: familiares de los protagonistas, amigos, colegas de trabajo y pretendientes amorosos.

18) grado de participación en la trama

Tanto en 1969 como en 1988, los personajes insisten en opinar y entrometerse en la vida privada de los protagonistas pero, en 1988, hay un cambio pues estas intromisiones se hacen sobre todo en la vida de la heroína y no del héroe. En ambos años se observa también que los personajes periféricos reconocen que no deben inmiscuirse en los asuntos privados de las demás personas.

Otra de las cosas que cambia en 1988 es el hecho de que la participación proviene casi siempre de personajes secundarios femeninos y, sobre todo, de las madres de los protagonistas; en un caso, la madre del héroe y en otro caso la "amiga" de la heroína logran separar a los protagonistas, cosa que no ocurre en 1969.

Así, se observa que en 1969 la participación de los personajes es cuantitativa: muchos consejos y opiniones morales acerca de la vida y de la relación amorosa de los protagonistas. En 1988, la participación es más bien cualitativa; los personajes secundarios participan menos en la trama, mas pueden modificar profundamente los acontecimientos.

19) apariencia física

La apariencia física de los personajes periféricos cambia de una fecha a otra. Por ejemplo, en 1969, los padres y las madres de los protagonistas son el reflejo físico de sus hijos, aunque se aclara que tienen 20 ó 25 años más. Y en 1988, esta situación sólo se da con el padre de la heroína (en una novela). En cuanto a los otros personajes femeninos, en 1988 se encuentran en las novelas dos imágenes opuestas:

-la mujer/madre/ama de casa que es muy maternal y no es muy atractiva (es baja y regordeta).

-la mujer "mala", rival de la heroína por el amor del héroe; es muy atractiva, pero no es cálida sino fría y calculadora.

En cuanto al rival del héroe, en 1969 éste puede ser amable, pero no muy varonil; o bien, muy atractivo pero también aprovechado con la heroína, como sucede en 1988.

20) carácter

Las madres de 1969 son muy similares a las de 1988 en el sentido de que son amas de casa abnegadas y dedicadas a sus maridos e hijos. Lo que cambia en 1988 es que ya no se insiste en la conducta moral y religiosa de la madre, quien es un ejemplo de virtud parra la heroína. Sin embargo, las madres de ambos años desean que sus hijas también se conviertan en amas de casa, madres y esposas felices.

En cuanto a los padres, en 1969 éstos son muy tradicionales, ya que son el pilar económico del hogar, son muy autoritarios y algo "machos". En 1988, sólo se menciona que quieren mucho a las heroínas.

Así, en 1969, se puede observar que la madre y el padre son la copia psicológica de los protagonistas, aunque sean mucho más tradicionales que éstos. A propósito de las relaciones amorosas que hay entre los padres (o los personajes secundarios que cumplen esta función en las novelas), éstas siempre son buenas, tanto en 1969 como en 1988: cálidas, afectuosas, duraderas.

En lo que respecta a los demás personajes secundarios femeninos, en 1988 se encuentran dos tipos distintos:
-las mujeres hogareñas cuya meta es el matrimonio (este tipo es el único que se halla en las novelas de 1969).

-las mujeres que son más dominantes y que tienen una sexualidad más activa y liberada. Sin embargo, hay rasgos negativos en estas mujeres puesto que se consideran manipuladoras, frías, desdenosas respecto de los hombres.

En cuanto a los otros personajes masculinos, en 1988 son tan tradicionales como en 1969, pues consideran que el lugar de la mujer está en su hogar, cuidando de hijos y marido, y pueden adoptar actitudes "machistas" (que colocan a la mujer en un plano de inferioridad y la subordinan en relación con el hombre).

Respecto de los antiguos amantes de los protagonistas, todos resultan ser aprovechados y falsos en 1988. En relación con el rival del héroe, su carácter no cambia de 1969 a 1988; siempre es un hombre educado, inteligente, caballeroso, trabajador, mas no logra excitar ni emocionar a la heroína. El rival siempre aparece como menos varonil, menos "hombre" frente al héroe. Quizá esto explique el éxito que tiene el héroe con la heroína, pues el héroe también es sincero, cálido, amable, además de ser muy varonil y viril, y no es aprovechado ni calculador. Esto ocurre tanto en 1969 como en 1988.

En lo que se refiere a la rival de la heroína, ésta es diferente de 1969 a 1988. En 1969, se acentuaba su vulgaridad frente a la distinguida y recatada heroína; en 1988, es calculadora y nada maternal. Debido a esto, la heroína es quien conquista al héroe al final ya que es atractiva y maternal al mismo tiempo. Así, es fácil ver que los rivales de los protagonistas no representan un verdadero peligro para éstos ni en 1969 ni en 1988.

IV. La relación amorosa

21) duración

El tipo de relación presente en 1969, en el que los protagonistas ya están en edad de casarse y tienen relaciones cortas (1 a 3 meses) antes de casarse, es el único tipo de relación que se conserva en 1988. En 1988 se pierde por

completo el noviazgo largo de los protagonistas. Otro elemento que también cambia mucho es que, en 1969, los protagonistas nunca tienen relaciones sexuales sino hasta después de casarse. En cambio, en 1988, transcurren unas cuantas semanas, después de que los protagonistas se conocen, antes de que tengan relaciones sexuales, aunque éstas no sean muy frecuentes (salvo en dos casos) y muchas veces el héroe y la heroína hacen el amor una vez que ya han decidido casarse (en cinco casos). Así, se observa que, en casi el cincuenta por ciento de las novelas estudiadas, es necesario establecer cierto compromiso antes de tener relaciones sexuales (aun cuando no se trate de un compromiso formal).

22) grado de sensualidad de las escenas amorosas

En 1969, las escenas amorosas son menos explícitas, variadas y audaces. Por lo general, en 1988 estas escenas son mucho más sensuales y eróticas (quizá alguien diría pornográficas) que las de 1969. Lo que no cambia de un año a otro es el hecho de que hay acercamientos entre los protagonistas que, sin contacto alguno o con un ligero contacto, provocan un gran deseo en ellos. Tampoco cambia el hecho de que los besos sean muy apasionados y fogosos; el que el acto sexual sea tácito; el que la heroína revele su naturaleza apasionada y el héroe, su ternura, al momento de tener relaciones sexuales; y el hecho de que sea el héroe quien tome la iniciativa la mayor parte de las veces.

Dentro de lo que cambia o aparece en 1988, se halla la resistencia de la heroína ante el deseo del héroe y ante su propio deseo, las dicotomías existentes entre el cuerpo y la mente, y la timidez de la heroína ante la desnudez física. Además, en 1988, existen muchos afrodisiacos para los protagonistas (comida, masajes) y las escenas amorosas antes, durante y después del acto sexual a veces son muy explícitas. En 1988 también se encuentran metonimias y metáforas acerca de los órganos sexuales, la penetración y el orgasmo (claro que habría que ver si el hecho de usar los términos correctos no crearía la impresión de leer un tratado de sexología o de biología, y no una novela romántica). En relación con 1969, hay más elementos nuevos en 1988: la espiritualidad del acto sexual; la unicidad de la unión sexual; el sentimiento de que los protagonistas están "hechos el uno para el otro"; el aspecto divertido, natural y armonioso de la sensualidad; la posesividad de la heroína y, sobre todo, del héroe.

Por último, aun cuando en 1988 las escenas son más explícitas, no por ello son más realistas pues todavía están muy idealizadas en el sentido de que la heroína virgen siempre tiene un orgasmo simultáneo con el héroe. En 1969 también se encuentra esta idealización, ya que la heroína inexperta siempre disfruta de su sensualidad y de su sexualidad junto al héroe y ellos nunca tienen problemas de comunicación en este sentido.

23) la heroína como objeto de veneración y de cuidado

La idea de 1969, de que la heroína es un ser delicado que inspira protección, ternura y cuidado al héroe, se conserva en 1988. Sin embargo, a diferencia de 1969, en 1988 ninguna heroína busca abiertamente ese trato en el héroe como un requisito para relacionarse con él; pero en 1988, el cuerpo y la fuerza del héroe también representan una fuente de protección.

Por otro lado, el héroe sigue venerando a la heroína, aunque en 1988 esto ocurra con menos frecuencia que en 1969 y aunque en 1988 ya se haya perdido por completo la idea de mancillar a la heroína pura y casta con el deseo sexual.

24) la sensualidad de la heroína como algo que se debe controlar

En 1969 y en 1988, la sensualidad de la heroína está atenuada para que ella no sea confundida con una "mujer fácil" ni con una prostituta y para que siempre conserve su decencia. Los factores que atenúan su sensualidad son el hecho de que la heroína no esté consciente de su propia sensualidad; una mezcla de ingenuidad y sensualidad (la primera mitiga la segunda); el hecho de que su sensualidad sea algo natural e instintivo que no se puede controlar ni reprimir; el que sólo sea sensual con el héroe, pues que éste es quien despierta la pasión y el amor en la heroína; el que se resista, al principio, a los intentos de seducción por parte del héroe (por la timidez, en 1969; por los esfuerzos que hace la mente por controlar al cuerpo traidor y débil, en 1988).

25) iniciativa y experiencia sexual de la heroína

En 1969, todas las heroínas, menos una que es viuda, son vírgenes sin experiencia y el héroe es su maestro y guía sexual. En 1988, cinco heroínas son vírgenes pero las seis restantes no tienen una gran experiencia y el héroe sigue siendo el guía. Además, en el caso de las heroínas que no son vírgenes, éstas se justifican ante el héroe por no serlo (como si temieran ser catalogadas como libertinas o mujeres promiscuas), tienen pocas o ninguna aventura, por temor o culpa. En dos novelas de 1988, el héroe fue el único amante de la heroína de la que tuvo después que separarse; sin embargo, ella permanece fiel a su recuerdo y no se enamora ni tiene relaciones sexuales con nadie más hasta que vuelve a encontrar al héroe, por mera casualidad.

En cuanto a la iniciativa de la heroína, puede ir desde besar al héroe (en 1969) con timidez hasta acariciarlo (en 1988) e invitarlo a hacer el amor por medio de insinuaciones verbales o no verbales. También, en ambos años, se observa que cuando la heroína toma la iniciativa lo hace por instinto (pues es apasionada por naturaleza) y no por tener mucha práctica. Además, la heroína es mucho más audaz cuando tiene

fantasías, sueños y deseos, que cuando está frente al héroe. Así, se puede observar que, básicamente, la situación no cambia de 1969 a 1988.

26) iniciativa y experiencia sexual del héroe

En esta categoría de análisis, muy pocas cosas han cambiado. En 1988, ya no se considera en las novelas que el héroe es el responsable de despertar la sensualidad de la heroína (aun cuando en la práctica así suceda, pues es un experto en las artes amorosas, igual que en 1969). Algo nuevo que aparece en 1988 es el hecho de que a veces el héroe siente la necesidad de aclarar que su "inmensa" experiencia sexual con las mujeres es exagerada por la gente y los rumores. Sin embargo, a pesar de que ha tenido muchas aventuras, no considera a la heroína como "una chica más" ni se cansa de ella; por el contrario, junto a la heroína, su propia sensualidad adquiere un matiz de novedad y frescura. Lo que es igual en ambos años es que el héroe tiene una gran experiencia sexual y esto le permite darse cuenta de que la frialdad de la heroína sólo es una fachada protectora. Además, le permite despertar la sensualidad de la heroína, iniciarla en las relaciones sexuales y hacerla tener un orgasmo. También, lo que no cambia de 1969 a 1988 es el hecho de que el héroe se acerca a la heroína por medio de miradas, palabras, caricias, a las que la heroína corresponde pero que jamás (o rara vez) inicia. Además, en 1988, cuando el héroe expresa su deseo verbalmente, sus palabras son mucho más sugerentes y explícitas. Por último, tanto en 1969 como en 1988, la experiencia sexual del héroe le da seguridad en sí mismo; y, además, el héroe tiene muy pocas fantasías y sueños sexuales. Así, estudiando a los protagonistas, se observa que a mayor experiencia, mayor iniciativa (héroe) y a menor experiencia, más fantasías sexuales (heroína). Tal vez, como los héroes realizan sus deseos, no tienen la necesidad de simbolizarlos ni de sublimarlos como ocurre con las heroínas.

27) grado de agresividad en la relación

Las pocas agresiones vistas en 1969 están todas incluidas en las novelas de 1988. Además, en 1988, el héroe ya no es el único agresor pues la heroína también es muy agresiva (cosa que no ocurría en 1969).

En ambos años, parece ser que la agresión se origina en la naturaleza apasionada de los protagonistas (aman mucho, odian mucho y se enojan mucho). Como la heroína de 1969 revela su carácter apasionado en la noche de bodas, es decir, al final de la novela en la mayor parte de los casos, esto explica por qué no es agresiva, además de que es más dulce y suave que el héroe. En 1988, la heroína nunca es agresiva cuando el héroe no la agrede primero. Su agresividad es una forma de reaccionar ante la agresión del héroe. Por último, en las dos violaciones que ocurren en uno y otro año, es interesante notar que siempre hay factores atenuantes en las

novelas (aunque no pueden servir de justificaciones): en 1969, el héroe piensa que la heroína se casó con él por interés, así que se siente con el derecho de usarla a su vez, además de que en realidad la ama; en 1988, el héroe ama y necesita demasiado a la heroína como para poder controlarse, además de que la heroína también lo desea a él, aun cuando ninguno de los dos queda plenamente satisfecho.

V. El matrimonio

28) concepción del matrimonio

En 1969, se concibe el matrimonio como una etapa natural en la evolución de la relación, como una sociedad, en donde la heroína obedece al héroe, y como un medio para evitar las murmuraciones, lo cual ya no sucede en 1988. En 1988, la heroína posee al héroe y lo respeta por medio del matrimonio, y él a ella. La disposición natural para el matrimonio ("tener madera de casado"), de la que se habla en 1969, se pierde en 1988. Otro cambio, que ocurre respecto de 1969, es que en 1988 el matrimonio plantea problemas a los protagonistas: el héroe se debate entre su deseo de casarse y el de conservar su libertad para poder tener aventuras con varias mujeres; y la heroína se debate entre la idea de casarse y la de conservar su profesión e independencia.

Por otra parte, hay ciertas características de 1969 que se conservan en 1988:

-el hecho de que el héroe le proponga matrimonio a la heroína (nunca ocurre lo contrario).

-el hecho de que el héroe tenga una posición económica consolidada para poder casarse (ya que él será el pilar económico del hogar).

-el hecho de que la fidelidad conyugal sea un requisito para la dicha y el éxito del matrimonio, por parte de ambos protagonistas.

-el hecho de que la heroína tenga que dejar de trabajar para ocuparse de su hogar, lo cual ocurre (pero no siempre) debido a la presión que el héroe ejerce en ella.

-ciertas concepciones que no cambian acerca del matrimonio: el matrimonio se considera como la integración de todas las facetas de la relación amorosa, como la culminación de la felicidad, como una relación permanente que implica una gran responsabilidad y requiere de esfuerzos constantes y de un amor fuerte y duradero para ser exitosa.

Sin embargo, en 1988, aun cuando siempre haya un final feliz en las novelas, el aspecto idealizado del matrimonio ("y vivieron felices para siempre") se mitiga un poco cuando los protagonistas reconocen el gran número de divorcios actuales. No obstante, el divorcio sigue siendo una posibilidad

dad muy remota, que en realidad no se relaciona de manera cercana con ellos.

29) lugar del matrimonio en la relación

En ambas fechas, todas las parejas se casan. La diferencia es que, en 1969, eso es algo que se da por sentado y, en 1988, eso ya no ocurre. Esto se debe a que, en 1969, no se plantea ningún tipo de relación más profunda ni el tener relaciones sexuales sin que los protagonistas se casen; por el contrario, en 1988, sólo una de las heroínas es virgen en la noche de bodas (pues casi todas han hecho el amor antes con el héroe) y otra heroína ha vivido con el héroe durante unos meses antes de casarse. Esto demuestra que en 1988 existe una concepción un poco más conflictiva del matrimonio. Y, para la heroína, las relaciones sexuales ya no están condicionadas de manera exclusiva por el matrimonio.

VI. El embarazo

30) causas y resultado

Tanto en 1969 como en 1988, cuando las heroínas se embarazan y dan a luz en las novelas, siempre tienen varoncitos y siempre quedan embarazadas después de haberse casado. Lo que es diferente en 1988 es que ya no se considera a la mujer embarazada como una enferma. Por otro lado, la reacción del héroe es la misma en ambos años: siempre lo invade un amor muy grande por la heroína.

31) uso y tipo de métodos anticonceptivos

Tanto en 1969 como en 1988, las heroínas que se embarazan no siguieron ningún tipo de control anticonceptivo, lo que deja suponer que quisieron tener hijos. Sólo una vez, en 1988, se mencionan los anticonceptivos y el héroe es quien los menciona, mostrando ser así menos ignorante e irresponsable que la heroína.

32) lugar del matrimonio en el embarazo

En 1969 y en 1988, matrimonio y embarazo están ligados íntimamente. Ni los protagonistas ni los personajes secundarios conciben la posibilidad de la maternidad o paternidad en el estado de soltería.

33) concepción y lugar de los hijos en la relación

En ambos años, las heroínas que tuvieron hijos en las novelas no tuvieron otra alternativa, debido a la inexistencia de un control natal. Sin embargo, el tener hijos siempre se plantea a corto o mediano plazo, sobre todo en 1988. En cuanto a la concepción de los hijos, se pueden observar varios cambios:

-la concepción de 1969 de que los hijos son los herederos de la fortuna familiar, así como de que es prueba de sensatez tener hijos, desaparecen en 1988. En 1969, los hijos se consideran como el elemento estabilizador y cristalizador de la relación amorosa y en 1988 se conciben como una

fuente de amor y alegría que una aún más a los protagonistas.

-a diferencia de 1969, en 1988 se insiste en que los hijos son una responsabilidad compartida, que son seres individuales y no meras copias de los padres.

Lo que es igual en ambos años es el hecho de que los hijos se consideren como una compañía y como una etapa natural de la evolución de la relación amorosa. En conjunto, se puede decir que en 1988 se observa que en las novelas existe una visión más realista y humanitaria de los hijos que la que existe en 1969: son una gran responsabilidad y deben ser el producto y el recipiente del afecto de los padres.

VII. Comunicación entre el héroe y la heroína

34) temas de conversación

Es interesante ver que en 1969 y en 1988 los temas de conversación siempre son superficiales o no llegan a ser muy profundos. En 1969, lo que impide profundizar en un tema es el pudor y la falta de experiencia de la heroína que le impiden oír y hablar de ciertos temas (sobre todo, sexuales); en 1988, los protagonistas por lo general sólo relatan su pasado (recuerdos, trayectoria profesional, infancia). Ni en 1969 ni en 1988 se tocan temas que se relacionan íntimamente con la pareja (control natal, relaciones sexuales, problemas de comunicación, puntos de vista sobre la religión, el dinero, la política, etc.)

VIII. La trama

35) los pasos de la trama

En ambos años, los pasos de la trama son los mismos. Y esto es de esperarse pues caracterizan al género de la novela rosa. En cuanto a los temas alrededor de los cuales gira la trama, hay cambios de 1969 a 1988:

-los temas de 1969 acerca de los problemas que acarrea el casarse sin que el amor sea la principal motivación; el dilema de casarse con un hombre de categoría social inferior; las sospechas de que la heroína sea infiel al héroe y el temor de éste de mancillar a la heroína con su deseo sexual han desaparecido en 1988. El motivo puede ser que en 1988 hay pocas heroínas que son vírgenes, que ya no preocupa tanto a los personajes la alcurnia familiar, que las heroínas gozan de una independencia económica y que los padres ya no pueden obligar a sus hijos a casarse.

-en 1988, surgen temas nuevos: los problemas que acarrea a los protagonistas (y sobre todo a la heroína) el tener que escoger entre el matrimonio o la profesión; y los problemas que surgen cuando se prefiere la unión libre al matrimonio. Es lógico que estos temas no se traten en 1969 puesto que en ese año jamás se pone en duda el hecho de que

los protagonistas se casen ni la obligación que tiene la heroína de dejar su trabajo, si lo tiene, al casarse con el héroe.

Por último, hay un tema que se halla presente en ambos años: uno de los protagonistas desconfía de que el amor del otro sea genuino. Es interesante observar que esta desconfianza tiene las mismas causas en 1969 y en 1988; la desconfianza se origina en una mala relación afectiva que dejó profundas cicatrices psicológicas y en el hecho de que la heroína ya no sea virgen, lo cual provoca que el héroe sienta celos por su "pasado" y tema que ella le sea infiel. En 1988, el héroe además la considera como una prostituta pues está seguro de que ella se entrega por dinero. Finalmente, en ambos años, existe un clima de tensión antes del desenlace, creado por las dudas e inseguridades de la heroína, sobre todo, respecto de lo que siente por el héroe y de lo que cree que éste siente por ella.

36) origen de los problemas en la relación; motivos de la separación

Tanto en 1969 como en 1988, lo que provoca la separación de los protagonistas es la falta de confianza que existe entre ellos y los malentendidos (del tipo "yo pensé que tú pensaste") que surgen debido a una falta de comunicación, o a una comunicación deficiente, entre los dos.

37) motivos que reunieron al héroe y a la heroína

Es interesante notar que los protagonistas se vuelven a reunir por voluntad propia en 1969: porque se piden perdón, porque aclaran el malentendido, porque uno de ellos reconoce su error y porque se confiesan abiertamente su mutuo amor.

Por el contrario, en 1988 esto ocurre muy pocas veces. Claro que también se aclara el malentendido y se pide perdón, pero en la mayor parte de los casos ocurre algo que está fuera del control de los protagonistas y que los impulsa u obliga a reunirse (un accidente, el destino, el trabajo, etc.).

IX. Clima en que se desarrolla la trama

38) moralidad, religión, "qué dirán"

En relación con la moralidad, en ambos años se puede observar un gran respeto por el matrimonio, que es lo que legitima las relaciones sexuales entre los protagonistas en 1969. Así, la infidelidad conyugal es algo censurable en ambos años. En 1969 y en 1988, se considera que las heroínas y los personajes femeninos de las novelas deben ser más morales y recatadas que los héroes y los personajes masculinos. Algo que cambia en 1988 es que el héroe ya no cuida la reputación de la heroína ni se casa con ella por ese motivo, como sucedía en 1969.

Respecto de la religión, ésta tiene una importancia mucho mayor en 1969 pues todas las parejas tienen una boda religiosa y varios personajes femeninos van a misa; esto no sucede en ninguna novela de 1988. En este año, la religión está presente en los pensamientos de los protagonistas y sobreviven ciertos ritos, como el bautismo.

Por último, en lo que respecta al "que dirán", se puede observar que es mucho más importante en 1969 que en 1988; aunque en 1988 un héroe llega a casarse con un personaje secundario femenino (que está embarazada) para evitar las murmuraciones, esto es algo mucho más frecuente en 1969.

39) superioridad masculina y subordinación femenina

Se puede observar que en 1969 y en 1988 los héroes siguen adoptando una actitud posesiva y dominante en relación con las heroínas, aunque hay ciertos rasgos de la dominación, ejercida en 1969, que ya no se encuentran en 1988; el hecho de que el héroe controle la libertad de acción y de movimiento de la heroína y de que él sea el único capaz de tomar decisiones relevantes respecto de la relación de pareja. Lo que no cambia es la idea de que el héroe se vuelve propietario y dueño de la heroína gracias al matrimonio ni el hecho de que se observa una clara división del trabajo en las novelas con base en el sexo; las mujeres se dedican a las labores domésticas y a la atención del esposo, hijos y hogar, y los hombres aportan el sustento económico al trabajar fuera del hogar. Lo que tampoco cambia es el hecho de que la mujer debe conservar su feminidad a través de estas tareas tradicionalmente femeninas y de que el trabajo fuera del hogar es considerado como una actividad secundaria y accesorio en la mujer, y primaria y necesaria en el hombre. Es por eso que todas las heroínas de 1969 y casi todas las de 1988 dejan de trabajar al casarse; esto muestra también que la heroína, más sumisa y complaciente, es quien se adapta a las exigencias y deseos del héroe, más posesivo y dominante. Además, en el plano de la inferioridad/superioridad, la heroína siempre es inferior físicamente al héroe, en fuerza y estatura; y en 1988 se la considera inepta y, por lo tanto, inferior en ciertas actividades (conducir un auto y recordar un nombre difícil). Esto representa un cuestionamiento de las habilidades y conocimientos de las mujeres.

40) juicios y opiniones acerca de lo masculino (mitos, creencias, prejuicios)

Las opiniones sobre lo que se considera típicamente masculino coinciden en ambos años en el hecho de que los hombres tienen una libertad y una experiencia sexuales mayores que las mujeres, y una sexualidad que es más abierta y libre; y en el hecho de que son menos sensibles que las mujeres (en 1969, son menos afectuosos y, en 1988, carecen de intuición "femenina"). Además, en 1988 los hombres se caracterizan por ser libres e independientes y por alternar entre el deseo de tener relaciones sexuales superficiales y no in-

volucrarse, y el deseo de buscar una relación más profunda con una mujer.

41) acerca de lo femenino

Es interesante notar que, en 1969, se tiene una visión de las mujeres como siendo más sensibles, frágiles, amorosas e intuitivas que los hombres. Aunque no tienen libertad para expresar su sensualidad ni su sexualidad, se dice que en el fondo toda mujer es sensual y coqueta, siempre y cuando conserve su recato frente a los hombres y a la sociedad. Por otro lado, en 1988 se observa que el amor tiene un papel más importante y exigente en la vida de la mujer que en la del hombre (la mujer deja su trabajo, se dedica al héroe y a su hogar, etc.) y quizá esto se deba a la sensibilidad que es mayor en la mujer que en el hombre, como se afirma en 1969. Sin embargo, algo que sí cambia de un año a otro es que, en 1988, se observa que las mujeres tienen una sexualidad más libre y abierta que antes (aun cuando no sea totalmente libre ni abierta).

42) acerca de la relación amorosa y del amor

Se puede observar que en 1969 se encuentran opiniones estereotipadas y trilladas (o que ahora, 19 años después, así lo parecen) acerca del amor; se afirma que los opuestos se complementan y el amor es considerado como una emoción cercana al odio. Se dice también que lo que atrae a la heroína es la fuerza del héroe y éste, la fragilidad de la heroína, reforzándose así la teoría de que los opuestos se complementan. Estas opiniones ya no están presentes en las novelas de 1988, aun cuando el amor provoca una fuerte sensación de debilidad en la heroína que la hace aferrarse al fuerte héroe.

Algo que está presente en 1969 y que desaparece en 1988 es el hecho de considerar el noviazgo como la consolidación del amor; esto es comprensible puesto que en 1988 ya no existe la relación de noviazgo entre los protagonistas. En ambos años se conserva la idea de que ellos llegan a conocerse bien gracias a la convivencia del matrimonio (esto puede considerarse como algo obvio en la realidad y que por lo tanto no caracteriza a ninguna época determinada). Sin embargo, frente a la imagen idealizada de la relación de 1969, en donde tanto el héroe como la heroína encuentran a su "media naranja", en 1988 se hace más hincapié en que el éxito de la relación amorosa se basa en el esfuerzo mutuo de los integrantes, ya que el amor no resuelve todos los problemas y ya que al principio es posible que las cosas no resulten del todo satisfactorias para ellos.

Otro cambio importante es que en 1969 se considera al sexo como algo que mancilla el amor, cuando no está revestido de un compromiso espiritual. Por el contrario, en 1988 se puede percibir una actitud más relajada respecto de las relaciones sexuales, que incluso se dice que son necesarias

para la salud. Además, se insiste en que el éxito de la relación radica en considerar al sexo como algo tan importante como el amor. El resto de las citas son definiciones acerca del amor y se pueden hallar, por su carácter general e intemporal, en cualquiera de las novelas de los años analizados.

CONCLUSIONES DEL ANALISIS COMPARATIVO

Por lo general, se puede decir que el aspecto más importante que ha cambiado desde 1969 es la actitud en relación con el sexo y con la sexualidad, pues en 1988 hay relaciones sexuales premaritales, se habla (aunque poco) de los anticonceptivos, no todas las heroínas son vírgenes en su noche de bodas y los protagonistas no esperan a casarse para tener relaciones sexuales.

Sin embargo, esta sexualidad está fuertemente idealizada y puede ser creadora de mitos e ideas nocivas por ser irreales ("todas las mujeres vírgenes tienen un orgasmo la primera vez que hacen el amor", "el orgasmo siempre es o debe ser simultáneo", etc.), reforzando, de otra manera, el "final feliz" de estas novelas. Además, en el plano de la sexualidad se conserva la superioridad del héroe (quien también es superior a la heroína en el plano profesional y socioeconómico): la heroína no tiene mucha experiencia sexual ni iniciativa en comparación con el héroe, no menciona los anticonceptivos ni el control natal y tampoco le sugiere al héroe que se casen ni que vivan juntos. Esto se explica porque se sigue considerando a los personajes femeninos como más morales y religiosos que los masculinos y, por lo tanto, más recatados y discretos que estos últimos. Así, esto provoca que existan dos imágenes femeninas predominantes en las novelas: la mujer "buena" (hogareña, maternal, generosa) pero asexual; y la mujer "mala" (independiente, materialista, egoísta y nada maternal) pero muy sensual y liberada. La heroína es la mujer "ideal" porque conjuga las características de la mujer "buena" y la sensualidad de la mujer "mala", aunque no tenga una vida sexual tan activa como esta última.

Además de esto, en 1969 y en 1988, el héroe siempre es superior a la heroína (lo cual implica que lo sea también en el plano de la sexualidad):

- todos los héroes son ricos, casi todos tienen un negocio o una propiedad, y esto se refleja en los símbolos de estatus que ostentan; casi todos son cultos, tienen una ca-

rrera universitaria, son independientes y son el sostén económico del hogar.

-casi todas las heroínas pertenecen a la clase media; no son ricas ni ostentan símbolos de estatus (excepto una); no todas son cultas y no todas tienen una carrera universitaria (su nivel de educación se mantiene igual que en 1969, mientras que el de los héroes sí se eleva en 1988); son independientes pero sólo cuando son solteras pues, al casarse, dependen del héroe y se convierten en amas de casa y en madres. Así, todavía persiste el mito del "príncipe azul" que se casa con la doncella pobre, buena y, ahora, sensual.

En 1988 se observa todavía una clara división sexual del trabajo y se considera que existen tareas y espacios laborales "masculinos" (fuera del hogar) y tareas y espacios "femeninos" (dentro del hogar). Es por eso que, en 1969, se encuentran expresiones como "trabaja como un hombre", pues la heroína profesional desempeña una tarea "masculina" al trabajar fuera de su casa; y, en 1988, es por eso que las heroínas que trabajan fuera del hogar tienen profesiones consideradas como "femeninas" (pues son desempeñadas por una mayoría de mujeres en nuestra sociedad). Esta división sexual del trabajo se basa en los conceptos que se tienen de hombres y mujeres, que se convierten en características del género masculino y del género femenino, y que se observan en los protagonistas de las novelas de ambos años: el héroe, fuerte y dominante; la heroína, suave, delicada y maternal. El, defensor y guardián del hogar; ella, creadora de ese hogar. Por lo tanto, rara vez se observa que exista un plano de igualdad en la relación amorosa de los protagonistas de las novelas. Así, salvo por una actitud generalizada más abierta respecto del sexo y de la sensualidad y salvo por el mayor número de escenas amorosas, eróticas o pornográficas (según el criterio y la opinión del lector de estas novelas), el contenido de las novelas de 1988 es casi el mismo que el de las novelas de 1969. No obstante, en 1988 se observan ligeras excepciones a esto: algunas heroínas trabajarán después de casarse (ya que el héroe las alienta y ayuda a hacerlo); algunos héroes de 1988 son menos posesivos y dominantes que en 1969; los protagonistas viven en unión libre durante unos meses antes de casarse.

Uno se percata de que existe un ligero cambio, pero éste es todavía incipiente y excepcional y depende por completo de la cooperación del héroe. Por lo tanto, si los cambios y la igualdad de la pareja requieren de la buena voluntad del héroe dominante y posesivo, así como de una mejor comunicación entre los protagonistas, no parece haber grandes esperanzas de que se logre dicha igualdad. Además, estos cambios son considerados como excepciones que se apartan de la norma (promulgada por las opiniones de los personajes secundarios y por los juicios sobre lo masculino, lo femenino y el amor por parte del autor de las novelas, que crean el

clima ideológico de las novelas): hombre/dominador/ámbito público y mujer/subordinada/ámbito doméstico; hombre/fuerte/duro/dominante/autosuficiente y mujer frágil/suave/dependiente. (Estas dicotomías tan marcadas son la esencia de los estereotipos femenino y masculino que catalogan de una manera tajante a hombres y mujeres, convirtiéndolos en meros objetos e impidiendo al mismo tiempo cualquier cuestionamiento o reflexión de esta "realidad", ya dada, por parte del lector).

Por consiguiente, se concluye que los estereotipos analizados en 1969 son los mismos que los de las novelas de 1988, ya que los cambios observados son demasiado pequeños aún como para que puedan considerarse significativos (aunque sí son esperanzadores hasta cierto punto). Por lo tanto, se acepta la hipótesis de trabajo enunciada en la introducción de este análisis. Es decir, a pesar de que en las novelas de 1988 se observa un cambio pues aumenta el grado de sensualidad y de violencia en la relación con los protagonistas, éstos son unos elementos que ya se hallaban presentes en 1969 y que tan sólo se intensificaron en las novelas de 1988. Así, se acepta la hipótesis de trabajo y se concluye que, básicamente, los estereotipos analizados en 1969 no cambian en cuanto a su contenido en las novelas analizadas en 1988.

Por último, debe recordarse que este trabajo es tan sólo una investigación bibliográfica. Por consiguiente, el objetivo de esta investigación no es estudiar cuál es el efecto que tiene este tipo de novelas en los lectores que las consumen (se dice "consumen" puesto que ya se ha visto que esta clase de novela es un producto comercial de características bien definidas que satisface una serie de necesidades igualmente definidas). Sin embargo, el efecto de estas novelas en los lectores es un tema de investigación muy interesante y tal vez se podría plantear como sugerencia para una investigación de tipo experimental (para la que quizá este análisis pudiera servir como base teórica). También sería importante estudiar diferencialmente los efectos que tienen estas lecturas no sólo en las mujeres (quienes son las principales consumidoras de estas novelas), sino también en los hombres pues se ha visto que una parte del público masculino es afecto a este tipo de productos, aun cuando esto es algo que no se haya analizado a fondo. Y, a pesar de que el corpus de este trabajo se limita a 22 novelas, tal vez otro estudio sobre estereotipos podría incluir otro tipo de novelas de gran tiraje, o bien las novelas rosas de alta calidad literaria, los cuentos de hadas, etc., o bien extenderse a los otros medios masivos de comunicación (cine, radio, televisión) o a la publicidad, para averiguar si se manejan los mismos estereotipos y mitos que en las novelas rosas, para así poder entender mejor la manera de pensar, sentir y actuar de una sociedad determinada, la nuestra.

CAPITULO 4: COMENTARIOS FINALES Y CONCLUSIONES

En esta parte final del trabajo, se intentará puntualizar en los aspectos considerados como los más relevantes del análisis que se llevó a cabo.

1) Novela rosa; diversión, distracción y evasión

Como se señaló en la introducción de este trabajo, la gente compra este tipo de novelas para divertirse. Como lo dice Castellanos (1984, p. 141), "¿Qué quiere, en resumidas cuentas, el público, además de que -como dice Lope- le hablen en necio para que entienda? Quiere ser entretenido, llevado de la mano por los más complicados y sutiles vericuetos, contemplar el desenmascaramiento de los hipócritas, la confusión de los malvados, la recompensa de las virtudes de los buenos, la exaltación de los humildes y la humillación de los poderosos." No sólo necesita divertirse, sino también distraerse, olvidar su realidad cuando ésta no es satisfactoria ni placentera. Y, en este caso, "son los sectores menos favorecidos económicamente los que más necesidades síquicas y físicas tienen que satisfacer y de aquí que tengan que acudir a los subproductos culturales y necesiten en mayor grado los sustitutos." (Diez Borque, 1972, p. 17). Así, según Diez Borque, " (...) la cultura de masas se presenta como un conglomerado de productos que han perdido su entidad, en cuanto que todos responden a las mismas necesidades funcionales. Todos ellos (...) pretenden satisfacer según sus características las necesidades síquicas de las masas, que nacen de las limitaciones que les impone su situación económica." (ídem, p. 29).

Según Boylan y Phillips (1976, p. 154), los cuatro factores más importantes para escoger ser estimulado por cierto tipo de mensajes y no por otro son la costumbre (con base en la experiencia, el sujeto se acostumbra a exponerse a ciertos mensajes y no a otros); la consistencia (el sujeto tiende a favorecer los mensajes que son congruentes con ideas ya existentes y no favorece la información que entra en conflicto con su visión del mundo); la utilidad (el sujeto escoge mensajes que cree que lo ayudarán a satisfacer alguna necesidad o que le darán placer); y la disponibilidad (si no existe una preferencia, el sujeto se expondrá al mensaje que esté más disponible). El factor de la costumbre y el de la disponibilidad (el hecho de que esta clase de novelas se venda en puestos de revistas, supermercados, etc. la hace muy fácil de obtener al consumidor-lector) resultan fáciles de entender, la consistencia se analizará en el apartado 4 y, en cuanto a la utilidad, "la función utilitaria específica es la liberación: descarga imaginaria de las necesidades síquicas insatisfechas." (Diez Borque, 1972, p. 182). Estas necesidades se originan en "(...) los ideales de la vida

privada de los lectores, en los que dominan los deseos de: felicidad, amor, confort, placer, standing elevado." (Diez Borque, 1972, p. 183). Así, estos productos sublitterarios de la cultura de masas ofrecen catarsis emocional, diversión y distracción. "La distracción se basa, antes que nada, en el reencuentro con la no historia, es decir en el reconocimiento del esquema prefabricado y repetido. La asimilación de estándares." (Diez Borque, 1972, p. 182).

El lector también evade su realidad al usar los "sustitutivos" de que habla Diez Borque. Sustituye su propia realidad, que no le resulta agradable, con la "realidad" estandarizada presentada por estas novelas rosas, al identificarse con los protagonistas de la novela. "La identificación que aquí se busca es la introyección, que (...) es la identificación escapista con un objeto perdido o inalcanzable como sustituto del mismo. Esta identificación hace del lector un ente pasivo, pues en ningún momento se expone siquiera la posibilidad de cambiar las circunstancias." (Alarcón, 1978, p. 11).

Según Klapper (1960, p. 203), los "productos escapistas" no se definen primariamente en términos de sus efectos, sino que se definen implícitamente en términos de su contenido. Esta designación se aplica a la fantasía y al material que presenta una imagen irreal de la vida, pero que puede ser considerada como una descripción del mundo tal y como es.

2) Novela rosa: contenido y estereotipos

El contenido de este tipo de novelas "(...) transmite un mensaje muy normativo que obedece a una estructura profundamente maniqueísta: la recompensa para los buenos y los virtuosos. El amor confirmado por la unión legítima y el casamiento, es preferible a la pasión, siempre castigada por el destino. Los personajes femeninos consagran el valor de la pureza y la virginidad para la joven, convirtiéndola a menudo en mártir frente a un personaje masculino que se vale impunemente de su autoridad viril y de su poder de clase, puesto que, después de hacerla padecer grandes sufrimientos, y grandes tentaciones, termina por sellar la felicidad de la joven perteneciente al medio humilde, ofreciéndole el matrimonio y la vida conyugal." (Mattelart, 1981, p. 22).

Ya hemos visto que el contenido del estereotipo masculino plantea que el hombre posee inteligencia y voluntad, que es activo, independiente y seguro de sí mismo. No sólo esto sino que, "en ninguna ocasión se permite dudar de la virilidad 'máxima' del protagonista, lo que prueba que (...) estamos ante modelos eróticos, es decir mitificaciones personales basadas en las necesidades y frustraciones erótico-sexuales de las lectoras." (Diez Borque, 1972, p. 172). Por otro lado, el héroe siempre tiene un aspecto físico duro, inexorable, indómito, temible, distante. Como lo dice Albe-

roni (1988), estos rasgos "son imágenes y símbolos de una masculinidad bárbara, terrible con los enemigos, pero además significa protección de la comunidad, seguridad, defensa. Pero que puede, no obstante, ser amansado y transformado por el amor. La bestia cesa entonces de ser amenazadora y se vuelve dulce, protectora." (p. 34). Así, se retoma el mismo mensaje que el del cuento de hadas de La bella y la bestia. La bestia salvaje y temible se vuelve "dulce y protectora" gracias al amor de su amada.

En cuanto al estereotipo femenino, hemos visto que plantea que la mujer es pasiva, dependiente y que sus sentimientos imperan sobre su inteligencia. Claro que hay que tomar en cuenta la liberación femenina y todo lo que ésta acarree (el voto de la mujer, su participación más amplia en la vida profesional, etc). Frente a este síntoma de los tiempos modernos, "(...) los medios de comunicación no podían levantar los hombros. Tenían que adecuarse. Surgió así -y ellos se encargaron de difundirla- la imagen de la 'mujer moderna': desafiante, emprendedora, audaz, con iniciativas -igual que los hombres- y bella, seductora, atractiva, femenina siempre, para los hombres. Es decir, el eterno femenino no podía perderse, aunque se cediera algo." (Ayala Marín, 1989, p. 31). Es por esto que, en las novelas rosas de 1988 que fueron analizadas, todas las heroínas trabajan, viven fuera de la casa de sus padres y son autosuficientes, a diferencia de lo que sucedía en 1969. Pero, frente a esta imagen de mujer "liberada" (que, según Herner, 1979, es la suma del viejo esquema de la mujer "buena", sumisa y recatada, y del de la mujer "mala", seductora e independiente respecto de los hombres), las novelas postulan un regreso al papel tradicional de la mujer puesto que, en cuanto se casan, las heroínas se vuelven dependientes del héroe/esposo al circunscribirse al hogar y a su nuevo papel de esposa/ama de casa/madre. Cuando encuentran el amor, las mujeres deben abandonar su libertad transitoria en aras de lo que sigue planteándose como la situación ideal: casarse con un "buen partido" y formar una familia.

Así, "en cuanto al cambio cualitativo que pretende plantear esta postura femenina (liberada) en la sociedad, aún no hay tal, sino más bien la afirmación de los mismos esquemas de la mujer tradicional. A pesar de que hoy en día las damas pueden hacerlo todo, no pueden llevar a cabo lo más importante: subvertir el viejo orden de la familia tradicional burguesa. Su papel social fundamental sigue siendo el de esposa y madre al estilo tradicional (y) su posición y éxito sociales seguirán poniéndose en tela de juicio." (Herner, 1979, p. 250). Como lo señala Mattelart (1976, p. 260), "¿Qué importan las variaciones que en el fenómeno femenino introdujo el concepto de emancipación, si permaneció idéntico lo esencial que es la postulación eterna de la mujer hacia el amor?"

Así, por mucho que la mujer se libere en estas novelas más recientes, en el fondo sigue dependiendo del héroe en todos los sentidos (social, emocional, económico). Como lo recalca Jochamowitz (1981, p. 5), "(...) la mujer abandonada que lucha por salir adelante ve recompensado su esfuerzo con la llegada de un príncipe azul que soluciona todos sus problemas. Esta constante nos muestra -una vez más- cómo se recupera dentro de la estructura del género cualquier posibilidad de desorden o subversión." Así, las mujeres son víctimas de lo que Dowling (1987) ha llamado el "complejo de Cenicienta", según el cual las mujeres, por una dependencia psicológica profunda, ansían que otros asuman por ellas las responsabilidades de la vida. "Como Cenicientas, las mujeres esperan hoy algo que, desde el exterior, venga a transformar su vida." (p. 35) En las novelas, los personajes femeninos siempre están esperando al héroe, el amor, la oportunidad de cambiar sus condiciones de vida, mas no haciéndolo solas y por sí mismas, sino a través del héroe. Como lo dicen Amorós (1974, p. 164), "(...) (la heroína) volverá a su situación de objeto inútil y delicado que necesita la protección masculina" y Díez Borque (1972, p. 170), "la mujer (se presenta) como el elemento frágil y dulce de la sociedad. Supone la idea de la mujer como objeto de veneración y por lo tanto inválido, lo que implica la constante presencia del hombre como justificación."

Hombre: inteligencia, acción, independencia, equilibrio emocional. Mujer: sentimiento, intuición, pasividad, dependencia, inestabilidad emocional. Vemos así que los estereotipos descansan sobre la dicotomización, "(...) la orientación del espíritu que separa los rasgos en compartimientos estancos y los coloca en dos categorías claramente delimitadas." (Rochevable-Spenlé, 1964, p. 50). Estas categorías son "femenino" y "masculino". Aquí, "el rasgo fundamental es la dicotomización de rasgos, según sea el personaje masculino o femenino, lo que permite la elaboración de unos índices que recojan las características sobresalientes." (Díez Borque, 1972, p. 166). Sin embargo, hay que recalcar dos elementos importantes. El primero es que estos índices muchas veces reúnen rasgos que son contradictorios entre sí, pero que forman el conjunto del estereotipo "ideal" femenino o masculino. Existe una "(...) inconsistencia (en) la caracterización al proceder mediante la suma de componentes individualmente deseados, aunque en su conjunto no puedan estructurarse con sentido." (Díez Borque, 1972, p. 170). Por ejemplo, la heroína es virgen o no tiene mucha experiencia sexual pero se convierte en una amante desinhibida y muy sensual con el héroe cuando hacen el amor; o bien, el héroe es un gran amante liberal y un soltero empedernido pero, al conocer a la heroína, se vuelve un esposo muy hogareño y fiel.

El otro elemento importante que hay que señalar es que "(...) la mayor parte de los rasgos que forman el estereotipo masculino tienden a favorecer el que los hombres lleven a

cabo la función que tienen que desempeñar en la sociedad, mientras que en el estereotipo femenino aparecen numerosos rasgos que son perjudiciales para que la mujer desempeñe su función social." (Rochevable-Spenlé, 1964, p. 70). Por ejemplo, el héroe de las novelas siempre conserva el control de la situación, tiene mucho éxito en su profesión y se señala que es muy inteligente. Esto jamás se menciona en la heroína quien, a pesar de ser autosuficiente, no tiene jamás una posición socioeconómica muy elevada y su trabajo no tiene nunca una gran relevancia en su campo profesional (por lo que no será extrañada por la sociedad si se recluye en el hogar). Se dice que la heroína es eficiente y organizada, mas no posee un cerebro brillante como el del héroe. En ella imperan la intuición, los sentimientos. Por lo tanto, estos estereotipos ayudan a que el hombre sea independiente y que se realice a sí mismo fuera del hogar y a que la mujer permanezca o regrese al hogar y a la pasividad. A través de los estereotipos, las novelas rosas son un instrumento de control, de poder masculino, ideologizante, que somete a las mujeres con la sutil trampa del amor y del romance.

Así, "los contenidos (de la novela popular) se refieren fundamentalmente a estereotipos que no expresan la complejidad y multiplicidad de la vida." (Rivera, 1968, p. 60).

3) La relación amorosa en la novela rosa

Ya vimos que la trama de estas novelas gira alrededor de los obstáculos que tienen los protagonistas para poder casarse y así realizar su amor. Los protagonistas se enamoran muy rápidamente. Como lo dice Amorós (1974), existe una "(...) creencia absoluta en el flechazo súbito." (p. 160). Como ya lo hemos visto, hay que crear un conflicto para que los protagonistas se mantengan separados: choque de temperamentos o de ideas, indecisión, dudas, mentiras, rival femenino o masculino. Este conflicto es parte esencial de la estructura de la trama pues, de lo contrario, nada impediría que los protagonistas se unieran desde las primeras páginas, dado que se atraen desde el instante en que se ven. Sin embargo, este conflicto es tal "(...)" que el lector, por poco perspicaz que sea, adivina como inexistente" (Amorós, 1974, p. 158). Además, en el esquema psicológico de la relación amorosa, el obstáculo favorece la "cristalización amorosa" (Amorós, 1974, p. 165). Así pues, "Todo el desarrollo de la (novela) se puede definir como una manera (...) de retardar el final feliz, absolutamente previsto desde el comienzo." (Amorós, 1974, p. 158). No obstante, a pesar de que estas novelas tienen una trama muy pobre en donde "Todo se reduce a un obstáculo de la historia sentimental que podría solucionarse con mucho mayor rapidez" (Amorós, 1974, p. 186), en la novela rosa, "Las peripecias son los malentendidos y las dudas." (Alberoni, 1988, p. 18). Además, para Alberoni (1988), el erotismo de estos relatos no reside tanto en la relación sexual como en la debilidad, el sobresalto, los celos, el enamoramiento que hace sufrir. "El erotismo se en-

ciende cuando esta mujer cualquiera, que nada tiene que dar, siente sobre sí la mirada y el interés del hombre. Cuando sucede lo increíble, como en el mito de la Cenicienta o en el de todos los débiles a quienes todo les es concedido por gracia. El erotismo también es angustia, miedo de no ser amada. (...) El erotismo arde en esta tensión, en esta duda continua, continuamente defraudada y continuamente renaciente: ¿le gusto? ¿me desea? ¿me ama?" (p. 18-19).

Claro que el erotismo de estas novelas también reside en las relaciones sexuales allí descritas. Para Cabrera Infante (1975, p. 40-41), esto no es más que "(...) toda la parafernalia tumesciente de la literatura erótica, pero envuelta en la aparente asepsia de los eufemismos." (citado por Curiel, 1978, p. 24). "Eso es la Novela Rosa: peripecias eróticas sofrenadas por el sentimentalismo; apremios carnívoros traducidos al galante léxico del corazón." (Curiel, 1978, p. 24). Según Díez Borque (1972, p. 111), lo que ocurre es que "(...) la novela rosa ha envejecido, apareciendo de inmediato la necesidad de dotarla de tensiones sexuales, violencia contenida hombre-mujer, rubias melenas... con los que se convierte en un extraño híbrido entre novela de sexo para hombres y novela amorosa dulzona para mujeres (...)"

En cuanto a la relación amorosa de los protagonistas, podemos observar que la heroína, a pesar de que no es una mujer materialista, siempre termina por casarse con un millonario. Como lo recalca Díez Borque (1972), "La pobreza es siempre superada por el amor, pero no por un amor puro, desinteresado, gratuito y perfecto, sino por un amor interesado en orden a su institucionalización matrimonial. (...) (Se) juega bien con la doble aspiración de (las) lectoras en su vida cotidiana: sentirse 'dulcemente y desinteresadamente enamoradas', pero con una recompensa. Esta recompensa se la da en el hecho de que además de amor ideal y sublime, este se hace inversión rentable, con lo que todas las aspiraciones quedan perfectamente satisfechas." (p. 160). "Hay aquí oculto un evidente anhelo de ascenso social pero que al mismo tiempo no empaña una imagen femenina de desinterés y servicio, imágenes evidentemente contradictorias." (Quiroz y Larraín, 1978, p. 286 bis). Para Mattelart (1981, p. 23), en estas novelas se niega "(...) toda forma de lucha contra las desigualdades sociales (reconocidas, por otra parte), mediante esta explicación poco precisa: sólo el amor permite franquear las barreras de clase. No se trata tan sólo de una solución individual (...) sino que además reside en el milagro del amor. El amor se convierte así en el eje de una explicación universal, a partir de la cual se resuelven, negándolas, las contradicciones sociales, ya que el orden social injusto tiene un fundamento fatal, el amor." Lo que Mattelart (1981) ha llamado "el orden represivo del corazón" "(...) impide la percepción de las clases sociales y de la lucha de clases y hace concebir la posibilidad de llegar a ser esposa de un rico propietario luego de haber sido empleada doméstica." (Quiroz y Larraín, 1978, p. 329).

Y esto sucede porque, según Alberoni (1988, p. 19-20), "las novelas rosas eliminan, por su parte, los impedimentos, las dudas, las responsabilidades. La heroína nunca le roba el marido a otra mujer, es una esposa fiel, nunca deja al novio o al marido que la ama, no tiene problemas con los hijos, nunca debe afrontar el compromiso de la condición de amante. (...) Las verdaderas dificultades no existen, ya desaparecieron." Como lo recalcan Quiroz y Larraín (1978, p. 290-291), "(...) la falta de contexto histórico de (las) tramas (es) lo que colabora a crear la imagen de una sociedad armónica, sin divisiones, en que las contradicciones y los problemas que aquejan a los personajes sólo tienen sus raíces en problemas individuales (...)"

Así, como lo afirma Castellanos (1984), "(...) el público tampoco quiere esa otra felicidad diferida a otro mundo que nos prometen los religiosos, sino otra, hecha de objetos tangibles, de disfrutes obvios. La muchacha es feliz porque en vez de consumirse en la árida soltería de un pueblucho se casa, en la catedral de la provincia, con el dueño del castillo. (...) Este concepto de la felicidad, que florece en la novela rosa, ha permanecido incólume a pesar del descubrimiento de la fisión del átomo y de que los astronautas hayan posado ambos pies en la luna. El público quiere dormirse escuchando el mismo arrullo, el mismo sonnetete. Lo único que cambia es la decoración." (p. 142). Estamos frente a una "(...) Felicidad absolutista, autófaga, ahistórica, asocial" (Curriel, 1978, p. 77) que no vacila en arrasar con todo aquello que se oponga a sus designios y sigue cegada ante la realidad. Para Díez Borque (1972, p. 231), "el final feliz es quizá la característica más marcada y omnipresente en todos los productos culturales de masas, literarios y no literarios. El final feliz es el responsable de la anagnórisis y la catarsis emocional." Y el mito del final feliz es muy poderoso porque "el hombre de los medios masivos de comunicación (el que éstos tienen por objetivo) no es el hombre racional ni el hombre histórico afligido por la memoria; es el hombre sensible y sentimental." (Debray, 1991, p. 70).

El lector de estas novelas es víctima de la mitagogia entendida como "(...) la identificación de la realidad objetiva externa con la realidad del mito, lo que imposibilita el conocimiento verdadero de dicha realidad y por ello produce la alienación del individuo al conducirlo hacia la sustitución y no hacia la práctica (...) (ni a) la acción para transformarla." (Díez Borque, 1972, p. 181). La mitagogia se justifica porque "(...) la realidad objetiva puede no ser gratificadora para el individuo y, en cambio, la realidad mítica se presenta como más gratificadora." (Díez Borque, 1972, p. 182). Por lo tanto, en este sentido, estas novelas "(...) son, indudablemente, un buen producto comercial: rutinario, sin inspiración, con repeticiones, mecánico. Pero con buena técnica (...) Ofrecen al lector exactamente lo que desea: erotismo disimulado por lo sentimental, final feliz,

tópicos, aproblematismo, lujo, éxito fácil..." (Amorós, 1974, p. 187).

Sin embargo, aunque "el sueño falso surge como una salida a las condiciones de la vida cotidiana, (...) esas mismas condiciones son las encargadas de hacer que este sueño sea falso." (Adano, 1977, p. 23). El sueño falso sólo acentúa la enajenación de la vida cotidiana. Y es un sueño falso tener la ilusión de casarse con un hombre millonario y muy guapo cuando jamás se tendrán oportunidades de hacerlo. "(...) los grandes mitos de la cultura de las metrópolis de poder ilusionan o dan contenido a nuestros sueños con una serie de imágenes totalmente falsas para nuestra cotidianidad." (Adano, 1977, p. 16). El sueño es nocivo por ser una evasión de la realidad y por tener el contenido represivo y controlador que tiene. No obstante, si el sueño pudiera hacerse realidad también sería algo erróneo debido a ese mismo contenido que no cambiaría.

4) Novela rosa; ideología y opresión

Hay que señalar algo que es fundamental; "los contenidos de la novela popular son aceptados porque responden a una necesidad social de los lectores, corroboran, en suma, sus actitudes, valores, intereses y visión del mundo." (Rivera, 1968, p. 60). Así, se puede decir que la novela rosa cumple una función "conservadora" respecto de dichas normas. Y estas normas son las del patriarcado en donde las mujeres no tienen acceso al poder ni pueden salir del ámbito doméstico de la producción. Además, estas normas legalizan la relación amorosa de los protagonistas por medio del matrimonio.

Es muy interesante notar que, como lo señala Mitchell (1975, p. 418), "en el momento mismo en que la estructura misma de la cultura patriarcal se vuelve superflua, surge la moda del hombre-como-animal. A lo largo de toda su historia, el hombre ha realizado persistentes esfuerzos intelectuales por distinguirse de las bestias: ésta siempre fue una característica dominante de su ideología; ahora, cuando la base de su cultura diferencial necesita una transformación, la única acción posible de retaguardia consiste en considerar que la cultura nunca fue muy significativa. En el zoológico humano, el "mono desnudo" masculino es naturalmente agresivo, y la hembra naturalmente criadora: deben recuperar su naturaleza animal instintiva y olvidar lo que el hombre ha hecho del hombre. Semejantes absurdos son un síntoma del dilema del orden patriarcal humano." Según Mattelart y Mattelart (1985), estamos pasando por tiempos de crisis (violencia, desintegración familiar, etc.) lo cual favorece el regreso a lo tradicional. "En estos momentos de urgencia, el orden fundamenta la historia en la naturaleza. La mujer es restaurada en la vocación preferencial que le asigna la naturaleza, y que el poder no ha dejado nunca de confirmar aunque con más o menos liberalismo y ambivalencia. Madre,

esposa, guardiana del hogar, pilar del orden moral. Con ayuda del Apocalipsis, especulando con el miedo, la parábola "catastrófica" impone el retorno al arcaísmo constitutivo y rehabilita los esquemas tradicionales de autoridad, destacando la predominancia natural del macho." (p. 193). "La familia aparece como un valor que produce seguridad, un valor refugio, diría. (...) La familia aparece frente a la adversidad, como el lugar en donde se recohona la posibilidad de sobrevivir." (Jochamowitz, 1981, p. 8). Así, "Lo tradicional cobra una nueva vigencia y se eterniza en lo moderno." (Mattelart, 1986, p. 42).

Y, en este sentido, el papel de los medios masivos de comunicación ha sido fundamental pues, como lo señala Jochamowitz (1981, p. 4), "los medios se han dedicado a "acompañar" a la mujer presentándole aspectos de su cotidianidad que valorizan su condición femenina y recompensan su encierro en el hogar, legitimando su actividad no en lo que es trabajo, sino presentándolo (el hogar) como un deber inscrito en su condición de mujer. En esta integración de la mujer a su vida doméstica y a su rol convencional, el melodrama (leído, visto o escuchado) juega un papel decisivo." (sólo el segundo paréntesis es del original). "Son pues los medios masivos de comunicación el arma principal con que cuenta el sistema para mantener a la mujer relegada de toda actividad social y política. Pues al determinar toda acción femenina únicamente a los roles de esposa, madre y ama de casa, hace posible la opresión de la mujer y le dificulta toda acción política." (Colín Chávez, 1981, p. 6). Así, "esta situación que los medios reflejan puede estar contribuyendo a perpetuar una división sexual de roles en la sociedad." (Bonilla de Ramos, 1981, p. 130-131), según la cual el hombre trabaja fuera del hogar y la mujer, dentro de éste último.

Somos por lo tanto testigos de la subordinación de la mujer en estas novelas, entendiendo por subordinación "(...) una relación, asimétrica, jerárquica que implica el ejercicio del dominio de uno de los actores de la relación sobre el otro, mediante la aceptación, pasiva o no, del dominado o por el uso de la violencia física o psicológica." (Oliveira y Gómez Montes, 1988, p.4). En el caso de las novelas rosas, los estereotipos representan un modo de dominación muy claro pues plantean modelos de comportamiento según los cuales la mujer debe agachar la cabeza, con alegría o sin ella, frente al deseo y la voluntad del hombre y de la sociedad de valores tradicionales. Según Adano (1977, p. 16), "precisamente aquí es donde se encuentra el papel represor y dominante que estas publicaciones desarrollan a partir de su difusión masiva"; es decir, la represión que se origina a partir de la creencia en la ilusión, en el sueño falso, en el fenómeno de la mitagogia.

De este modo, nos enfrentamos a una contradicción, como bien lo señala Eco (1975, p. 30): "la situación conocida co-

mo cultura de masas tiene lugar en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas en la vida social y participan en las cuestiones públicas. Estas masas han impuesto a menudo un ethos propio, han hecho valer en diversos periodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado pues proposiciones que emergen de abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica. Tenemos, así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia. Por otro lado, una cultura burguesa -en el sentido en que la cultura 'superior' es aún la cultura de la sociedad burguesa de los últimos tres siglos- identifica en la cultura de masas una 'subcultura' con la que nada la une, sin advertir que las matrices de la cultura de masas siguen siendo las de la cultura 'superior'."

5) Novela rosa y cambio

"Para alcanzar un nuevo nivel de entendimiento de las relaciones que existen entre el hombre y la sociedad, debemos relacionar este conocimiento a los procesos de comunicación y a la influencia que ejercen las ideologías. En este sentido, el control y el cambio constituyen dos líneas de desarrollo que deben analizarse simultáneamente para permitarnos entender, así como criticar, los aspectos importantes de la vida social." (Moscovici in Israel y Tajfel, 1972, p. 60) (1).

Hay que cambiar los estereotipos tan tajantes que se difunden en las novelas rosas y que impiden el pleno desarrollo de hombres y mujeres al encajonarlos en imágenes y roles rígidos que limitan su libertad. Sin embargo, hay que recordar que los medios de comunicación sólo son el espejo de la realidad social. Como lo señala Bonilla de Ramos (1981, p. 130-131), "no obstante la acción de los medios, éstos no son el origen de la organización de la sociedad, sino un resultado de esta organización. El origen de la discriminación de la mujer desborda los medios y cualquier cambio que se busque al respecto tendrá que generarse fuera de éstos en las condiciones concretas que nutren esta problemática. (...) los medios sólo podrán comprometerse de manera

(1). "In order to reach a new level of understanding of the relations between Man and society, we must relate this knowledge to processes of communication and the influence exerted by ideologies. In this sense, control and change constitute two lines of development which must be analyzed simultaneously in order to enable us to understand as well as to criticize the important aspects of social life." (Traducción de la autora)

definitiva una vez que en la sociedad misma surjan las fuerzas que generen el cambio."

Ahora bien, hay que preguntarse si es posible efectuar un cambio en el estado actual de las cosas. Como lo señala Jelin (s/f, p. 11), "La indagación antropológica comparativa reciente muestra que el modelo de análisis basado en la contraposición entre el ámbito privado doméstico/las mujeres/la falta de poder y el ámbito público/los hombres/el poder, carece de base universal (Rapp, 1979) y que la distinción es fundamentalmente cultural e ideológica." Esto es algo que Margaret Mead ya había demostrado cuando realizó una expedición a Papúa Nueva Guinea y estudió a tres tribus con unas características de comportamiento sexual radicalmente distintas. En la tribu de los arapesh, hombres y mujeres eran dulces, pacíficos, hogareños y maternos y se comportaban según el estereotipo femenino de nuestra sociedad occidental. En la tribu de los mundugumor, hombres y mujeres eran agresivos, dominantes e inseguros de sí mismos, acercándose a lo que se considera masculino en nuestra sociedad. Y en la tribu de los tchambuli se pudo observar una inversión de los roles masculino y femenino de nuestra sociedad pues las mujeres eran independientes, asumían una actitud de mando en el hogar y en la sociedad y aportaban el sustento familiar, mientras que los hombres mostraban inseguridad emocional y dependencia y permanecían en el hogar, invirtiéndose así los roles masculino y femenino de nuestra sociedad.

Entramos así a una distinción importante: una cosa es el sexo y otra, el género. El sexo se refiere a las características biológicas específicas que distinguen a hembras y machos, a hombres y mujeres. El género "(...) es una construcción sociocultural, tanto de la estructuración de la identidad como de las expectativas sociales." (Oliveira y Gómez Montes, 1988, p. 5). "El significado atribuido al concepto de género, concebido como una interpretación simbólica de lo biológico, puede ser distinto de una cultura a otra y, a lo largo de la historia." (ídem, p. 10). Por lo tanto, lo femenino y lo masculino ya no son representaciones de una naturaleza salvaje e instintiva sino categorías normativas de comportamiento e identidad que son definidas por cada sociedad y cada cultura. Por consiguiente, a pesar de que el sexo no se puede modificar, sí es posible modificar el género, ya que éste se concibe como algo no estático, sino maleable. Así, una posibilidad de cambio es definir de otra manera los géneros y, por ende, los estereotipos y los roles sexuales. Y la dominación del macho sobre la hembra (y habría que profundizar más en el tema para ver si existe realmente tal dominación y no es tan sólo una malinterpretación humana, como lo sugiere De Beauvoir (1981)), que se observa en la naturaleza, no tiene por qué calcarse en los géneros masculino y femenino de los humanos. Como lo dice Bardwick (1980, p. 353), "no creo que la persona sea un 'ser humano' con independencia de su propia masculinidad o feminidad, pe-

ro es una equivocación determinar las características y finalidades de la persona sólo en función de su sexo."

Por consiguiente, la biología no es destino; sí lo son la sociedad y la cultura, pero éstas son susceptibles al cambio. Es por esto que, en un nivel simbólico, la liberación de la mujer no debe interpretarse como la necesidad de la muerte de la madre (ya que es la maternidad, la biología, lo que, en nuestra cultura, circunscribe a la mujer al ámbito doméstico). Como lo señala Mitchell (1975, p. 421), "¿Quién tendrá los hijos? ¿Cómo se harán? ¿O dejarán de hacerse? No se trata de cambiar esto. Se trata de derrotar al patriarcado." Cuando hombres y mujeres tengan el mismo acceso al poder, compartirán del mismo modo responsabilidades, derechos y libertades.

Cambiar los estereotipos es una tarea lenta y difícil pues "el estereotipo no se basa (...) en anhelos objetivos y normativos, ni tampoco en hechos reales, sino en hechos ya sobrepasados, tipificados, cristalizados en la opinión; el estereotipo descansa en prejuicios enraizados y transmitidos de generación en generación. Por todo esto evolucionan más lentamente que las conductas reales de acuerdo con un papel, que están obligadas a adaptarse a las transformaciones socio-económicas y sociales." (Rochevable-Spenlé, 1964, p. 69). Como lo señalamos en el capítulo referente al marco teórico, al hablar de los estereotipos y los prejuicios, una manera de evitar dichos prejuicios sería no separar tajantemente a las personas en grupos de modo que puedan categorizarse unos a otros de una manera rígida y discriminatoria. Esto sólo puede llevarse a cabo reuniendo a todas las personas en el ámbito público y en el privado, haciéndolas compartir todo tipo de actividades y realidades. Las mujeres tienen que salir del limbo en el que se hallan, de la dependencia, de la seguridad económica que tienen a través del matrimonio y de la manutención proporcionada por los hombres. "Las sujeciones que rodean (a la mujer) y la tradición que pesa sobre ella le impiden sentirse responsable del universo, y he aquí la profunda razón de su mediocridad." (De Beauvoir, 1981, p. 500).

No hay que olvidar que "(...) los hombres también son víctimas de la violencia que se deriva de los estereotipos sociales que valorizan la agresividad física como un rasgo básico de lo masculino. Resultados sobre causas diferenciales de mortalidad por sexo en México indican que las tasas masculinas de mortalidad por muertes violentas son considerablemente superiores a las femeninas y que los homicidios dan cuenta del grueso de las muertes en este rubro." (Oliveira y Gómez Montes, 1988, p. 15). Además, no sólo el estereotipo del hombre lo tipifica como un ser agresivo y dominante, sino también como alguien que es todopoderoso, que resuelve cualquier problema y de quien puede depender la mujer (y los hijos) transformándose en otra hija más y no en

la compañera que se encuentra en un nivel de igualdad con él. La mujer debe quitar de los hombros de su compañero la pesada carga de representa el hecho de tener todas las responsabilidades y de enfrentarse a todos los problemas. Como lo señala De Beauvoir (1981), "la vida en común de dos seres libres es para ambos un enriquecimiento, y en las ocupaciones del otro cada uno encuentra el estímulo de su propia independencia. La mujer que se basta a sí misma logra salvar a su marido de la esclavitud conyugal, y eso significa su propio rescate." (p. 483).

Hay que terminar con los estereotipos rígidos dentro de la sociedad para que estos cambios sean a su vez difundidos por los medios masivos de comunicación y para que su función ya no sea opresora sino liberadora. Al simplismo maniqueísta de lo que se considera como masculino y femenino, debemos oponer el espíritu de la ambigüedad, la complejidad, la incertidumbre, "(...) tenemos que unir a las que eran cualidades 'masculinas' las 'femeninas'. Quizá la revolución de la mujer sea el anticipo de una revolución más amplia, de una situación en que hombres y mujeres puedan experimentar la libertad de elegir su papel, y también la responsabilidad que toda libertad supone." (Bardwick, 1980, p. 355). En esta "revolución más amplia", hay que terminar con cualquier práctica discriminatoria y con las etiquetas de "negro", "blanco", "judío", "hombre", "mujer", etc., y sustituirlas todas por la de "homo sapiens".

"En el peor de los casos, el cambio es lento. En el siglo diecinueve y a principios del siglo veinte, las sufragistas no siempre vencieron a sus adversarios, pero casi siempre sobrevivieron a ellos." (Butler y Paisley, 1980, p. 342) (2). Como lo dijo Max Planck al hablar de una nueva teoría científica: "no triunfa al convencer a sus oponentes y hacerlos ver la luz, sino más bien porque sus oponentes eventualmente mueren y crece una nueva generación que está familiarizada con ella." (Planck, 1949, p. 18, citado por Butler y Paisley, 1980, p. 342) (3).

(2). "Al worst, change is patient. In the nineteenth and early twentieth centuries, suffragists did not always defeat their adversaries, but they almost always survive them." (Traducción de la autora)

(3). "(It) does not triumph by convincing its opponents and making them see the light, but rather because its opponents die, and a new generation grows up that is familiar with it." (Traducción de la autora)

BIBLIOGRAFIA

ACKERMANN, Werner, ZYGOURIS, Radmila, HENRY, P., RAMILLO, Luis Ignacio. "Análisis de contenido: algunas observaciones metodológicas. (Código del análisis y marco de referencia)" in Apuntes sobre análisis de contenido (varios autores), Traducciones del departamento técnico de la U.N.A.M., Universidad Nacional Autónoma de México, 1970, 15 pp. (título del original en francés: "Code d'analyse et domaine de référence" in Bulletin du C.E.R.P., 16° année, tome XVI, Paris, Jul/Sept 1967. Traducido al español y publicado en su Boletín por la Escuela Latinoamericana de Sociología, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Santiago de Chile, (ELAS - FLACSO). s.d.).

ACOSTA, Marieclaire. "Los estereotipos de la mujer mexicana en las fotonovelas", Diálogos. Artes/Letras/Ciencias humanas, núm. 53, El Colegio de México, sept-oct 1973, 29-31 pp.

ADANO, Alberto Marcelo, Relectura, Cuadernos de Investigación Social 2, Centro de Investigaciones Sociales, Universidad Autónoma de Guerrero, Chilpancingo, México, 1977. 52 pp.

ADORNO, T.W., FRANKEL-BRUNSWIK, E., LEVINSON, D.J. y SANFORD, R.N. The authoritarian personality, Harper & Row, New York, 1950. (traducción al español: La personalidad autoritaria, Ed. Proyección, Buenos Aires, 1965).

ALARCON, Francisco Xavier. El Buen Hogar: para un análisis mitológico tentativo, documento inédito, Stanford University, 1978. 15 pp. (Centro de Documentación del P.I.E.M., El Colegio de México).

ALBERONI, Francesco. El erotismo, traducción de Beatriz E. Anastasi de Lonné, 3a. reimpresión Gedisa Mexicana, México, 1988. 226 pp. (título del original el italiano: L'Erotismo, Garzanti Editores, Milán, 1986).

AMOROS, Andrés. Subliteraturas, Ed. Ariel, Barcelona, 1974. 209 pp.

AYALA MARIN, Alexandra. "La ideología patriarcal. El juego de toma y daca en los medios de comunicación" in Violencia en los medios, número especial de Mujer/fempress, directora Adriana Santa Cruz, Santiago, Chile, 1989, 31-34 pp.

BARBIERI, Teresita de. Mujeres y vida cotidiana, Sep 80/60, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

- BARDWICK, Judith. Psicología de la mujer, traducción de Carlos Carreras, 2ª edición, Alianza Editorial, Madrid, 1980. 388 pp.
- BATAILLON, Claude. Comunicación de masas y vida urbana en México, (s.p.i.) (Biblioteca de El Colegio de México). 143-158 pp.
- BERELSON, Bernard. "Análisis de contenido", traducción de Adolfo Chacón Solano y Jorge Ayala Blanco, in Apuntes sobre análisis de contenido (varios autores), Traducciones del departamento técnico de la U.N.A.M., Universidad Nacional Autónoma de México, 1970, 116 pp. (título del original en inglés: "Theory and method" in Handbook of Social Psychology, editado por Gardner Lindzey, Addison Wesley Publishing Co., Massachusetts, 1954, vol.I.).
- BILLIG, Michael. "Racismo, prejuicios y discriminación" in Serge Moscovici, Psicología social II, Pensamiento y vida social y problemas sociales, Paidós, Barcelona, 1986.
- BONILLA DE RAMOS, Elsy. La mujer y su imagen en los medios, Documento 064, Centro de Estudios sobre el Desarrollo Económico (CEDE), Facultad de Economía, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, 1981. IX + 183 pp.
- BOYLAN, James y PHILLIPS DAVISON, W. Mass media: system & effects, Praeger Publishers, New York, 1976. X + 245 pp.
- BURGELIN, Olivier. La communication de masse, traduction de Gertrude Dealbert B., Le point de la question, Paris, 1970, pp. 15-31 in Jaime Goded, Los medios de comunicación colectiva, Centro de estudios de la comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.A.M. 1976. 302 pp.
- BUTLER, Matilda y PAISLEY, William. Women and the mass media. Sourcebook for research and action, Human Sciences Press, New York, 1980. 432 pp.
- CABRERA INFANTE. Q, Seix Barral, 1975 in Fernando Curiel, Fotonovela rosa, fotonovela roja; una historia de Fernando Curiel, Cuadernos de Humanidades 9, Difusión Cultural, U.N.A.M., 1978.
- CASTELLANOS, Rosario. Mujer que sabe latín, 1a. impresión en Lecturas Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1984. 215 pp.
- CAZENEUVE, Jean. La sociedad de la ubicuidad, ed. Gustavo Gili, Colección Comunicación Visual, Barcelona, 1977 in Dora Alicia Rascón Martínez, La influencia del proceso de comunicación autoritaria en la formación de estereotipos femeninos, Tesis para obtener la licenciatura en Psicología, Facultad de Psicología, U.N.A.M., 1984.

COLIN CHAVEZ, Ma. Estela. "La culturización de la mujer a través de los medios masivos de comunicación", trabajo presentado en el Simposio de estudios e investigación sobre la mujer en México. Aspectos económicos, socio-culturales y jurídicos, México, 28 de abril de 1981 (Centro de Documentación del P.I.E.M., El Colegio de México). 6 pp.

CURIEL, Fernando. Fotonovela rosa, fotonovela roja; una historia de Fernando Curiel, Cuadernos de Humanidades 9, Difusión Cultural, U.N.A.M., 1978.

DANIELSON, Wayne A. "El análisis de contenido y la investigación sobre la comunicación" in Apuntes sobre análisis de contenido (varios autores), Traducciones del departamento técnico de la U.N.A.M., Universidad Nacional Autónoma de México, 1970, 28 pp. (artículo tomado del libro editado por R. Nafziger y D. White con el título de Introducción a la investigación sobre la comunicación colectiva, traducción de Adolfo Chacón Solano, edición inglesa original de la Louisiana State University Press, 1963.).

DE BEAUVOIR, Simone. El segundo sexo. La experiencia vivida, tomo II, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1981.

DEBRAY, Régis. "Pour en finir avec 'L'antiaméricanisme'", conferencia dada en la Universidad de Nueva York el 27 de abril de 1991, publicada con el título de "El antiamericanismo", traducción de Katia Rheault, en Nexos. Sociedad. Ciencia. Literatura, núm. 166, octubre, 1991, 65-73 pp.

DE BUEN RODRIGUEZ, Patricia Paz. Lectura de revistas y su efecto sobre el concepto que de sí misma tiene la mujer, Tesis para obtener la licenciatura en Psicología, Facultad de Psicología, U.N.A.M., 1980.

DE OLIVEIRA Orlandina y GOMEZ MONTES, Liliana. "Subordinación y resistencia femeninas: notas de lectura" in Trabajo, poder y sexualidad: estudios de mujeres, en preparación, El Colegio de México-P.I.E.M., México, 1988. 36 pp.

DIEZ BORQUE, José María. Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria, Al-Borak ediciones, Madrid, 1972. 261 pp.

DOISE, Willem. "Las relaciones entre grupos" in Serge Moscovici, Psicología Social I. Influencia y cambio de actitudes. Individuos y grupos, Paidós, Barcelona, 1985, 307-332 pp.

DOWLING, Colette. El complejo de Cenicienta. El miedo de las mujeres a la independencia, traducción de Antoni Pigrau, colección Relaciones humanas y sexología, Grijalbo, México, 1987. 284 pp.

ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas, traducción de Andrés Boglar, 3a. edición, Lumen, Barcelona, 1975. 403 pp.

ELMENDORF, Mary. "Mexico: the many worlds of women" in Women. Roles and status in eight countries, edited by Janet Zollinger Giele and Audrey Chapman Smock, John Wiley & Sons, New York, 1977, 127-172 pp.

ELU DE LEÑERO, Ma. del Carmen. ¿Hacia dónde va la mujer mexicana? (Resultados de una encuesta nacional), Instituto Mexicano de Estudios Sociales A.C., México, 1969. 203 pp.

Les femmes et les médias. Rapport d'un groupe d'experts, Vienne (Autriche), 24-27 novembre 1981, Nations Unies, New York, 1982. 31 pp.

GARCIA ROJAS, Irma Beatriz. "Las revistas femeninas. Su función social", INET, México, documento inédito (Centro de Documentación del P.I.E.M., El Colegio de México). 52 pp.

GEORGE, Alexander L. "Enfoques cuantitativos y cualitativos del análisis de contenido" in Apuntes sobre análisis de contenido (varios autores), Traducciones del departamento técnico de la U.N.A.M., Universidad Nacional Autónoma de México, 1970, 33 pp. (título del original en inglés: "Quantitative and qualitative approaches to content analysis", traducido por Jorge Ayala Blanco y Adolfo Chacón Solano, publicado en el volumen colectivo Trends in content analysis, editado por Ithiel de Sola Pool, University of Illinois Press, Urbana, 1959).

GISSI BUSTOS, Jorge. "Mitología sobre la mujer" in Ma. del Carmen Elu de Leñero comp., La mujer de América Latina, SEP/Setentas, Secretaría de Educación Pública, México, 1975, tomo I, 85-107 pp.

GODED, Jaime. Los medios de comunicación colectiva, Centro de estudios de la comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.A.M., 1976. 302 pp.

HERNER, Irene. Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México, colaboración de María Eugenia Chellet, coedición de U.N.A.M. y Editorial Imagen, México, 1979. XII + 318 pp.

HOLSTI, Ole R. "Una introducción al análisis de contenido" in Apuntes sobre análisis de contenido (varios autores), Traducciones del departamento técnico de la U.N.A.M., 1970, 42 pp. (tomado de El análisis de contenido en las ciencias sociales y en las humanidades, capítulo I, traducción de Adolfo Chacón Solano. El original fue publicado por la Addison-Wesley Publishing Co., Massachusetts, 1969).

ISRAEL, Joachim y TAJFEL, Henry. The context of social psychology. A critical assessment, Academic Press, London, 1972. 438 pp.

JELIN, Elizabeth. Familia y unidad doméstica: mundo público y vida privada, El Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES), Argentina, s/f. (Centro de Documentación del P.I.E.M., El Colegio de México). 44 pp.

JOCHAMOWITZ, Bárbara. "Mujer y medios de comunicación", síntesis de las exposiciones de Michèle Mattelart en el Seminario sobre la Mujer en los Medios de Comunicación realizado en Lima, Perú, en diciembre de 1981, (s.p.i.). (Centro de Documentación del P.I.E.M., El Colegio de México).

KING, Stephen W. Communication & social influence, Series in Human Communication, Addison-Wesley Publishing Co., New York, 1975. X + 269 pp.

KLAPPER, Joseph. The effects of mass communication, The Free Press, New York, 1960. XVIII + 302 pp.

LEMERT, James B. Después de todo... ¿Puede la comunicación masiva cambiar la opinión pública?, traducción de Agustín Bárcena, editado por David Martínez Cabello para Publigráficos S.A., México, 1983.

MATTELART. La comunicación masiva en el proceso de liberación, Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 1973. 263 pp.

MATTELART, Michèle. La cultura de la opresión femenina, 3a. edición, Serie popular Era/46, Ediciones Era, México, 1986. 207 pp.

MATTELART, Armand, PICCINI, Mabel y MATTELART Michèle. Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal en Chile, El Cid Editor, Buenos Aires, 1976.

MATTELART, Armand y MATTELART, Michèle. Los medios de comunicación en tiempos de crisis, traducción de Félix Blanco, 3a. edición en español, Siglo Veintiuno editores, México, 1985. 259 pp.

MATTELART, Michèle. La mujer y las industrias culturales, Desarrollo Cultural, Expediente documental 23, U.N.E.S.C.O., 1981. 75 pp.

MATTELART, Michèle. "El nivel mítico de la prensa pseudo-amorosa" in Armand Mattelart, Mabel Piccini y Michèle Mattelart, Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal en Chile, El Cid Editor, Buenos Aires, 1976, 221-280 pp.

- McQUAIL, Denis. "Las características de la comunicación masiva" in Sociología de los medios masivos de comunicación, traducción de Silvia Kutnowsky, Paidós, Buenos Aires, 1972, pp. 20-23 in Jaime Goded, Los medios de comunicación colectiva, Centro de estudios de la comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.A.M., 1976.
- MEAD, Margaret. Sexo y temperamento, Paidós, Buenos Aires, 1972.
- MENDRAS, H. Éléments de sociologie, Paris, 1967 in José María Diez Borque, Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria, Al-Borak ediciones, Madrid, 1972.
- MITCHELL, Juliet. Psicoanálisis y feminismo. Freud. Reich. Laing y las mujeres, Colección argumentos 38, Ed. Anagrama, Barcelona, 1975. 443 pp.
- MOSCOVICI, Serge. Psicología Social I. Influencia y cambio de actitudes. Individuos y grupos, Paidós, Barcelona, 1985. 360 pp.
- MOSCOVICI, Serge. Psicología Social II. Pensamiento y vida social y problemas sociales, Paidós, Barcelona, 1986. 372 pp.
- MOSCOVICI, Serge. "Society and theory in social psychology" in Joachim Israel y Henri Tajfel editores, The context of social psychology. A critical assessment, Academic Press, London, 1972, 17-68 pp.
- OLIVIER, Christiane. Los hijos de Yocasta, traducción de Marcos Lara, 1a. edición en francés 1980, 2a. reimpresión en el Fondo de Cultura Económica, 1988. 254 pp.
- PLANCK, Max. Scientific autobiography, translated by F. Gaylor, Philosophical Library, New York, 1949 in Matilda Butler and William Paisley, Women and the mass media. Sourcebook for research and action, Human Scientific Press, New York, 1980.
- QUIROZ M., Teresita y LARRAIN E., Bárbara. La imagen de la mujer que proyectan los medios de comunicación de masas en Costa Rica, Serie Avances de Investigación, núm. 34. Instituto de Investigaciones Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Costa Rica, 1978. XIV + 344 pp.
- RAPP, Rayna. "Anthropology", Signs, vol. 4. no. 3, 1979 in Elizabeth Jelin, Familia y unidad doméstica: mundo público y vida privada, El Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES), Argentina, s/f. (Centro de Documentación del P.I.E.M., El Colegio de México).

RASCON MARTINEZ, Dora Alicia. La influencia del proceso de comunicación autoritaria en la formación de estereotipos femeninos, Tesis para obtener la licenciatura en Psicología, Facultad de Psicología, U.N.A.M., 1984. 207 pp.

RIVERA, Jorge B. El folletín y la novela popular, Enciclopedia Literaria 1011 Teoría y Crítica, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968. 64 pp.

ROCHEVABLE-SPENLÉ, Anne-Marie. Lo masculino y lo femenino en la sociedad contemporánea, Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1964. 375 pp.

ROSALDO ZIMBALIST, Michelle. "Mujer, cultura y sociedad: una visión teórica" in'Olivia Harris y Kate Young compiladoras, Antropología y feminismo, Anagrama, Barcelona, 1979.

SANDERS, Thomas G. "Mexican women" in Fieldstaff Reports. North american series, vol. III, no. 6 (Mexico), American Universities Fieldstaff Inc., U.S.A., 1975. 10 pp.

SANTA CRUZ, Adriana y ERAZO, Viviana. Compropolitán. El orden trasnacional y su modelo femenino. Un estudio de las revistas femeninas en América Latina, coedición a cargo del Instituto Latinoamericano de Estudios Trasnacionales y Editorial Nueva Imagen, México, 1980. 290 pp.

SANTA CRUZ, Adriana. "Una majadería más" in Violencia en los medios, número especial de mujer/fempres, directora Adriana Santa Cruz, Santiago de Chile, 1989, 1-2 pp.

SANTOS, Judith. "La educación y el trabajo en la joven mexicana", Serie Avances de investigación, no. 5, CREA, México, 1982. 33 pp.

SECORD, P. y BACKMAN, C.W. Psicología social, McGraw Hill, México, 1979 in Dora Alicia Rascón Martínez, La influencia del proceso de comunicación autoritaria en la formación de estereotipos femeninos, Tesis para obtener la licenciatura en Psicología, Facultad de Psicología, U.N.A.M., 1984.

TAJFEL, Henri. "Experimentos en discriminación intergrupos" in Psicología contemporánea, introducciones de Richard C. Atkinson, Traducción de Celedonio Riesco Hernández, Ediciones Blume, Madrid, 1978, 476-483 pp.

TAJFEL, Henri. Human groups and social categories. Studies in social psychology, foreword by Jerome Bruner, Cambridge University Press, Cambridge, 1981. XIV + 369 pp.