



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



**AMOR EN LA OSCURIDAD: LAS LECTORAS Y HEROÍNAS  
DE LA NOVELA ROSA**

**TESINA**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**

**LICENCIADA EN LENGUA Y  
LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)**

**PRESENTA:**

**NADIA ERZSEBET HERNÁNDEZ AGUILAR**

**ASESORA**

**DRA. NATTIE GOLUBOV FIGUEROA**

**CD. UNIVERSITARIA, D. F. 2015**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.

# Agradecimientos

Primero, me gustaría agradecer a Dios por la bendición de poder terminar mi carrera y este trayecto de mi vida.

También quiero agradecer a toda mi familia que estuvo apoyándome en todos los pasos necesarios para llegar hasta aquí: mis papás, por aguantarse la decepción de que no haya estudiado Medicina y apoyar mi elección de carrera. A mi hermana, por todos los ánimos que mediste cuando sentía que no acababa esta tesina. A mis abuelitos, tíos y primos que también me echaron muchas porras. Pero sobretodo, a mi abuelito Memo, ¡lo logré! Y sé que desde el cielo me ves y estás orgulloso de mí.

A todos mis amigos, no hago una lista porque no quiero olvidarme de ninguno, pero muchas gracias por estar a mi lado y animarme en cada momento de mi vida y carrera. De verdad no saben cuánto significan para mí.

En especial me gustaría mencionar a Atenas, Arabel, Alejandra, Alethia, sin ustedes estos cinco años no hubieran sido tan llevaderos. Les quiero mucho.

A Edith y Gerardo porque me recordaron que está bien soñar con cosas grandes, aunque la gente de mí alrededor me quiera cortar las alas, siempre y cuando trabaje duro para lograrlo. Llegaron a mi vida cuando más necesitaba oír esas palabras y agradezco a Dios la oportunidad que me dio de haberlos conocido. Gerry...creo que te gané, jeje.

Y por último, me gustaría agradecer a esta Honorable Casa de Estudios, por todas las enseñanzas y experiencias que me permitió vivir dentro de sus puertas.

POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU.

Nadia

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1: LA DEFINICIÓN DEL GÉNERO ROMÁNTICO Y SUS CARACTERÍSTICAS .....</b>	<b>9</b>
EL GÉNERO POPULAR .....	12
MARKETING, CIFRAS, ACCESIBILIDAD, DIVERSIDAD DEL GÉNERO Y TIPO DE LECTORAS.....	19
LA NOVELA ROMÁNTICA HISTÓRICA .....	23
<i>REGENCY ROMANCE</i> .....	31
<b>CAPÍTULO 2: LOS HÉROES Y HEROÍNAS DE LA NOVELA ROMÁNTICA .....</b>	<b>38</b>
ROMANCES DE LA VIEJA ESCUELA .....	39
LA NUEVA ESCUELA.....	48
<i>Heroínas</i> .....	51
<i>Héroes</i> .....	55
<b>CAPÍTULO 3: LA IDENTIFICACIÓN LECTORA-PERSONAJE .....</b>	<b>68</b>
<b>CAPÍTULO 4: <i>PLACEHOLDING</i> O LUGARTENENCIA DE LAS LECTORAS.....</b>	<b>88</b>
<b>APÉNDICE 1: FRAGMENTO DE LA VIOLACIÓN EN <i>THE FLAME AND THE FLOWER</i> .....</b>	<b>105</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>107</b>

## Introducción

Hay muchas cosas que hacen que en público una mujer se sienta apenada como, por ejemplo, que la descubran leyendo una novela rosa. En los transportes públicos de México, diariamente podemos encontrar a varias mujeres de distintas edades y condiciones sociales leyendo libros románticos de diversas tramas y colecciones: los hay desde aquellos que publica la editorial Harlequin Ibérica que se venden a \$28 pesos en puestos de periódicos hasta los que son publicados por Vergara, Random House o Titania, disponibles en cualquier librería desde \$145 pesos. Este fenómeno no es único de México sino universal, lectoras de diversas partes del mundo han declarado su incapacidad de abrir una novela rosa en espacios públicos sin miedo a que las juzguen. Es por eso que, por lo general sus portadas están forradas o cubiertas para que la gente de alrededor no se entere de lo que están leyendo, porque como ha señalado la autora Jayne Anne Krentz: “As I have observed elsewhere it takes enormous courage to open a romance novel in a plane”. Este fenómeno es tan común que en países anglosajones existe lo que se conoce como “gender-skewed reading”, una actitud que según Amanda Nelson es propia de las mujeres: “When it comes to it, women seem to show more reading shame about reading specific genres. Men aren’t shamed about what they read as much as women are” (Nelson, s/n). Parte de la vergüenza se debe a que, como indica Krentz, el juicio de valor no sólo se aplica al género literario sino a la lectora: “When it comes to romance novels, society has always felt free to sit in judgment not only on the literature but on the reader herself [...] It labels the books as trash and the readers as unintelligent, uneducated, unsophisticated or neurotic” (Krentz, 1).

Pero como señala Sarah Wendell, coautora del blog *Smart Bitches, Trashy Books*, estos prejuicios que la sociedad adopta en relación a la novela rosa reproducen el supuesto

de que “[it] isn’t any good and that is why people are embarrassed about it”. Así que no es motivo de sorpresa que las lectoras se sientan avergonzadas cuando alguien las encuentra leyendo ese tipo de novelas. Entonces, ¿por qué, a pesar de que les avergüenza el acto de leer este tipo de literatura, lo siguen haciendo? ¿Qué es lo que buscan y encuentran en estos libros que les causa tanta fascinación y que incluso puede llegar a considerarse una adicción? Muchos dirían que la trama es la respuesta; pero en mi opinión, eso es lo que las hace escoger el libro y leerlo, pero los personajes, su descripción y la impronta que dejan en la lectora al terminar el libro son los elementos que verdaderamente la seducen y fascinan, ya sea porque se identifica con algún personaje principal o porque en algún momento de la lectura se pone en el papel de la heroína.

Uno de los grandes argumentos que se utilizan para denigrar a la novela rosa y a sus lectoras es que estos libros presentan historias irreales y fantasiosas que hacen que la mujer que las lee deje de distinguir entre la fantasía y la realidad en lo que concierne al amor y las relaciones personales: “Ironically, many people who disdain the romance genre and look down on the women who read it presume that reading about courtship, emotional fulfillment, and rather fantastic orgasms leads to an unrealistic expectation of real life” (Wendell, 6). Sin embargo, este argumento al parecer sólo es aplicable al género de la novela romántica, y se dice que muchos otros géneros literarios están exentos de ser considerados basura porque supuestamente no afectan la visión que los lectores tienen del mundo que los rodea, como las novelas policíacas o las novelas de aventuras. En cambio, Krentz dice en la introducción a su libro *Dangerous Men and Adventurous Women* que la mayoría de los géneros literarios están basados en fantasías y creaciones de la imaginación que no se constriñen a los límites de la vida real y la mayoría de sus lectores y lectoras entienden y aceptan cuál es el papel de la fantasía en sus propias vidas. En cambio, cuando

se discute acerca de la novela rosa en particular, los críticos se preocupan de si la mujer que lee este género es capaz de reconocer la diferencia entre lo que es real y lo que es fantástico:

Robert Ludlum plots many of his books around bizarre conspiracies. His heroes escape from situations in which, in real life, escape would be extremely unlikely. Stephen King presents us with pets that come back from the dead and little girls who can use mental powers to send buildings up in flames. Anne McCaffrey creates flying dragons. [...] Most people understand and accept the way in which fantasy works when they sit down to read Ludlum, King, or McCaffrey. Furthermore everyone understands that the readers know the difference between real life and fantasy and that they do not expect one to imitate the other (2).

Krentz añade: –Of course the readers can tell the difference. They do not expect the imaginative creations of romance to conform to real life any more than they expect the fantasies of any other genre to conform to the real world” (2).

Algunas críticas feministas del género romántico como Tania Modleski y Janice Radway creen que gracias a estos libros las lectoras tienen una visión infantil y endulzada de lo que es la vida; además estos libros ofrecen una sustituta subconsciente e inconsciente al vacío que deja no la falta de una relación amorosa o una relación que no satisface a la lectora –como cabría suponer teniendo en cuenta el tipo de literatura del que se está hablando– sino la que deja la separación entre lectoras y sus madres (Radway). Por otra parte sirven para inculcar en las lectoras ideas patriarcales y en consecuencia erotizar la dominación masculina y la violación (Modleski), lo cual en mi opinión no es correcto, y al menos en el estudio etnográfico que hizo Radway, ninguna de las lectoras entrevistadas apoya esto. Es más, se puede decir que las lectoras no son pasivas e influenciables en el proceso de lectura de este género, sino todo lo contrario, como sostiene Pamela Regis en *A Natural History of the Romance Novel*: –Readers are free to ignore, skip, stop, disbelieve, dislike, reject, and otherwise read quite independently of the form” (13). Y por lo tanto, la lectora del género

romántico es libre de decidir qué es lo que busca en los libros que lee, es capaz de escoger qué aceptará y qué rechazará de las historias que lee.

Existen más teorías que atacan las novelas rosas y la mayoría de ellas concuerdan en que fomentan una imagen anticuada de la mujer que ubica su realización en el matrimonio y la maternidad. Tania Modleski, por ejemplo, en su estudio hecho en 1982 llamado *Loving with a Vengeance* dice que la heroína sólo puede tener su final feliz después de haber pasado por un proceso de autosubversión, en el cual sacrifica su autonomía personal a cambio del amor de su héroe, quien disfraza la dominación a la que sujeta a la heroína para que ésta no se percate de ello. Según esta teoría, la lectora –como la heroína– está encadenada por lo que piensa una sociedad dominada por el hombre (2). Para Kay Mussell, la novela romántica no crea modelos femeninos maduros y exitosos que encarnen algo más que la vida después del matrimonio y la maternidad. Para Jan Cohn, la falla de estas novelas reside en la incapacidad de proveer (aun en la fantasía) una respuesta satisfactoria para el problema de la impotencia femenina ante la vida cotidiana. Y Jeanne Dubino, como muchas otras críticas, piensa que las novelas rosas sólo sirven para llenar un vacío en la vida de las lectoras debido a la falta de atención y validación que obtienen en sus vidas diarias (*ver* Regis, 4-5).

Para muchas de estas críticas, las lectoras de este género parecen niñas pequeñas que todavía creen en los cuentos de hadas:

In their claims that romance novels are directed at female “passivity” (Mussell) and “powerlessness” (Cohn), that they “compensate” for the deficiencies of real life (Dubino), or that they “encode the bourgeois fairy-tale” (Cranny-Francis), these critics reduce romance readers to a state of childlike helplessness, and the novels themselves to the sort of books that such children read (Regis, 5).

Sin embargo, como apunta Krentz, las lectoras y escritoras no aprecian que se les compare con las niñas que todavía son incapaces de distinguir entre la fantasía y la realidad, debido a



que es claro que ellas saben hacerlo y sólo leen este género para escapar de las presiones del mundo que las rodea, al igual que los lectores de otros géneros. Como dice SB<sup>1</sup> Sarah Wendell: “When you see your problems blown up into, dare I say, fantasy proportions, your real problems don’t look so insurmountable” (7).

Aunado a esto, encontramos que el estereotipo de lectoras de este género no es el que muchos creen. Durante años, la novela rosa era comparable al libro vaquero –un representante del *Western*– y por lo tanto se creía que sólo las mujeres de un estrato social bajo la leían; sin embargo, las encuestas de los últimos años hechas por la editorial Harlequin y la sociedad de Romance Writers of America (RWA) indican que las lectoras son mujeres universitarias, con carreras exitosas, de estratos sociales medios a medio altos, lo cual señala que éstas tienen los pies en la tierra y no esperan que un hombre guapo y rico venga a rescatarlas del tedio, la insignificancia y los problemas de su vida. Es importante enfatizar que las encuestas hechas por la RWA también señalan que un 84% son lectoras mujeres y que el 16% restante lo conforman lectores masculinos, por lo tanto, aunque en la audiencia de la novela romántica podemos encontrar ambos géneros, a lo largo de esta tesina me referiré a los lectores de esta novela únicamente en femenino.

Según los resultados de las encuestas realizadas por la editorial Harlequin hay tres razones principales por las que las mujeres leen novelas románticas. La primera es distraerse y relajarse, como señala Janet Finlay, encargada del área de investigación de la editorial junto con otras críticas y autoras del género: la mayoría lee para relajarse y escapar del estrés cotidiano. La segunda es que las lectoras encuentran maneras para separarse temporalmente de algunas situaciones difíciles que suponen un desgaste emocional y físico que suceden en

---

<sup>1</sup> Smart Bitch (este título es debido al nombre que tiene el blog de crítica y estudio de la novela rosa que comparte con Candy Tan).

sus vidas o en las de sus seres queridos, las más comunes son la batalla contra el cáncer y el divorcio. La tercera es que las lectoras ven validadas sus vidas, problemas, creencias y valores al encontrarlos en una narración ficticia (Wendell, 33-34).

Estos resultados me llevan al tema que voy a discutir en este trabajo, a saber, el proceso de *placeholdering* (el cual a lo largo de este estudio voy a llamar “emplazo” y “lugartenencia” a falta de una traducción literal del término) e identificación que se genera en las lectoras de la novela rosa como consecuencia de las tres razones que éstas ofrecen para explicar su gusto por este tipo de literatura. Para esto, voy a discutir los estereotipos de los personajes en la novela histórica romántica específicamente, enfocándome en el héroe, la heroína y sus descripciones para después analizar qué es lo que hace que una lectora de este género se identifique o se involucre en un nivel un tanto más estrecho con ellos. Para lograrlo, voy a utilizar las opiniones de algunas lectoras y escritoras que se encuentran en blogs y redes sociales de los libros particulares que analizo, los cuales están ambientados, en su mayoría, durante la Regencia en Inglaterra.<sup>2</sup> Por diversos motivos, que elaboraré más adelante, he elegido las novelas de autoras como Julia Quinn y la serie de *Los Bridgerton*, Stephanie Laurens y los primeros seis libros de la serie de *los Cynster*; Loretta Chase (*Lord of Scoundrels*); Jo Beverley y la serie *The Company of Rogues*. Una pregunta que me guía es: ¿Con qué rasgos de los personajes o las situaciones descritas en las novelas se identifican las lectoras?

La autora Lisa Kleypas piensa que la heroína es un *placeholder* para la lectora. El hecho de decir “yo no hubiera hecho esto” o “de haber sido ella hubiera hecho tal cosa” indica que la lectora y la heroína tienen una relación simbiótica en la que cada decisión

---

<sup>2</sup> Periodo inglés que comprende los años de 1811-1820 (véase la p.33 de esta tesina).

tomada por la heroína adquiere un tono personal para la lectora sin que ésta se identifique plenamente con la protagonista (en Wendell y Tan, 60-61). Laura Kinsale, acuñadora del término, concuerda con esa opinión; sin embargo, hace el énfasis en que, según ella no es la heroína con quien la lectora se identifica sino con el héroe, ya que es él quien lleva el peso del libro puesto que es más fácil que la lectora se meta por completo en su mente por la diferencia sexual y desde ahí ella ve y juzga a la heroína. Por ejemplo, es probable que comparta la frustración del héroe con las acciones de la heroína y marque así una distancia de ella. Según Kinsale, el hecho de que la focalización de la mayor parte de una novela recaiga en la heroína crea una distancia entre ésta y la lectora y por lo tanto no puede producirse un involucramiento más cercano por parte de ella (en Krentz, 32-33).

Para la autora Nora Roberts, el *placeholder* se da cuando la lectora al momento de identificarse con la heroína se “enamora” del héroe; en su opinión, la lectora puede identificarse con ambos protagonistas, o más bien, con la pareja y la relación, e incluso, con una situación (Wendell y Tan, 66). En lo particular, no creo que el héroe sea el único foco de identificación para la lectora, ni que ella se involucre demasiado en la psique del héroe a pesar de que últimamente se requiera que los libros se focalicen cada vez más en el protagonista masculino. Pienso que aunque la lectora puede llegar a identificarse con el héroe nunca va a cruzar la línea que la llevaría a compararse con él porque esto causaría que la idealización de la que es objeto disminuyera.

Otro de mis objetivos es mostrar que las lectoras y autoras no son mujeres engañadas, sino lectoras informadas porque, como señala Sarah Wendell:

They know romances that are high quality narrative stories, and they can identify books that made them think and consider abstract conflicts and emotional tangles as much as any other lauded piece of fiction. They are embarrassed and ashamed by the reputation of the genre among those people who care about what it is you're reading. They feel awkward about the



# Capítulo 1: La definición del género romántico y sus características

All the romantic novels end the same way, but it is the process of getting there that provides all the enjoyment.

Miss Emily Townsend, *A Proper Companion*

Para empezar, debemos definir qué es la novela rosa como género literario. El *Diccionario de términos literarios* define el género como: “género narrativo propio del siglo XX en el que dos enamorados consiguen unirse después de superar diversas trabas familiares, sociales o de otro tipo. La novela rosa es un reciente producto de consumo de escasa calidad estética, pero de gran éxito entre las personas poco cultas aficionadas a la lectura” (Platas, 568). Veremos más adelante que éste no es el caso.

El *Oxford Dictionary of Literary Terms* define *romance* como: “a fictional story in verse or prose that relates improbable adventures of idealized characters in some remote or enchanted setting”. También los diccionarios *Oxford* y *Cambridge* definen el término como: “a close, usually short relationship of love between two people; the feelings and behaviour of two people who are in a loving and sexual relationship with each other; a story about love; a story of exciting events, especially one written or set in the past”.

Esto nos demuestra que el término “romance” no significa lo mismo en inglés y en español, por lo tanto, es importante no confundirlos y crear un falso cognado del término. Empero, en español no existe un término que englobe todo lo que significa *romance* en inglés, en particular, la definición que remite a una historia de amor y una clase de literatura relacionada con ella; es por esto que a lo largo de este trabajo se denominará al *romance* como “novela rosa” o “novela romántica” (a pesar de que estos términos excluyen uno de

los subgéneros importantes, como la novela erótica o novela roja) ya que la Real Academia Española define estos términos como una variedad de relato novelesco, cultivado en época moderna, con personajes y ambientes muy convencionales, en el cual se narran las vicisitudes de dos enamorados, cuyo amor triunfa frente a la adversidad.

Según Jennifer Cruisie, escritora de novela romántica contemporánea, crear una definición de este género no es fácil si se tienen en cuenta la gran diversidad de temas, subgéneros e historias que se presentan. Primero, no se deben considerar los valores morales que se llegan a describir en los libros, pues eso encasillaría el género; por ejemplo, no todas las novelas terminan en matrimonio y con hijos, algunas ponen gran énfasis en los valores cristianos, y en otras novelas se hacen comentarios de crítica social. Lo mismo sucedería si se dijera que la novela rosa es la historia de amor entre un hombre y una mujer, pues ya existen editoriales especializadas en publicar historias de amor entre parejas del mismo sexo (Torquere Books).

Tampoco se puede decir que las novelas románticas deben tener finales felices (la mayoría de las lectoras de este género exigen el final feliz para que se cumplan los requisitos de este género) ya que entonces se excluiría la novela *Lo que el viento se llevó*, que está catalogada como una de las grandes historias románticas del siglo XX (a pesar de que hay críticas como Pamela Regis que no consideran este libro como una novela romántica [Regis, 50], puesto que para ella el final feliz es una característica indispensable de este género). Cruisie continúa diciendo que después de haberlo reflexionado mucho con sus colegas, llegaron a la conclusión que el género romántico es “a love story that has an emotionally satisfying, optimistic ending” (s/n), definición que no sólo describe el estado de los personajes sino también el de las lectoras.

En sintonía con Cruisic, Kristin Ramsdell dice que el género: “is defined as a love story in which the central focus is on the development and satisfactory resolution of the love relationship between the two main characters, written in such a way as to provide the reader with some degree of vicarious emotional participation in the courtship process” (5). Y John G. Cawelti define el género como: “The feminine form of the epic, for where the epic uses the ‘grand style’ to sing of war and adventure, the romance applies that style to love, courtship, and marriage” (102). Pamela Regis lo define como: “a work of prose fiction that tells the story of courtship and betrothal of one or more heroines.” Además, divide el desarrollo de la historia en ocho partes.

No obstante, vale la pena analizar este tipo de narrativa en el contexto de la teorización acerca de los géneros populares por la reputación que tiene. Si el género popular no tiene una gran aceptación por la crítica literaria académica, mucho menos la tendrá la novela romántica debido a que el “sentido común” nos indica que es un tipo de literatura formulaica, trivial y escapista que sólo se lee por mujeres “adictas”, incapaces de controlar su consumo de un producto que les es nocivo. Además, según Joanne Hollows, para aquellos que están en contra del género éste promueve cualidades “femeninas” como la emotividad, la sentimentalidad y la pasividad que son usadas para describir la cultura masiva en general, ya que escritoras, editoras y lectoras exaltan tales virtudes al punto de que sería imposible tomar el género en serio (en Selinger y Frantz, 2). Es gracias a esto que “a diferencia de otros géneros populares como la ciencia ficción, novelas de misterio, horror y fantasía— el género popular romántico ha sido rechazado y odiado por críticos y académicos por igual: “Mystery and detective novels, science fiction, fantasy, horror: all found critics to praise them as vigorous upstarts, evolving into literature worthy of the

name. The foundational studies of popular romance fiction make such no claims” (Selinger y Frantz, 3).

## El género popular

De acuerdo con Cawelti, la crítica del género popular es “the most important innovation in genre criticism in the twentieth century” y hace posible, además, que haya un estudio de la cultura popular que incluye películas, libros y arte (56). Para él, el desarrollo del género popular se debe a que la crítica del género provee un método para dividir el trabajo crítico, ya que se puede especializar en un solo género y examinar con más cuidado los subgéneros que lo conforman; además, alimenta la comparación y síntesis de diferentes análisis del mismo género –es decir, diversas formulaciones del supertexto.

El supertexto es el conjunto de características más significantivas de un grupo de varios textos que pueden ser analizadas, evaluadas y relacionadas entre todos ellos gracias a la conexión que comparten. Cawelti lo resume como: “one way of conceptualizing artistic traditions” (56), así no sólo se estudian los cambios en textos particulares sino también en la tradición artística y, a su vez, esto ayuda a trazarlos en la historia de la cultura. Pero la crítica de género en ocasiones puede olvidar que el supertexto que se está criticando puede ser considerado como un elemento individual y no una prescripción para el resto del género y en consecuencia la crítica es limitada. Esto es algo que ocurre en la mayoría de las críticas negativas hacia la novela rosa: las académicas que se han dedicado a estudiarla tienden a



leer un corpus muy limitado y por lo tanto generalizan sus características y hacen caso omiso de la heterogeneidad y la transformación.<sup>3</sup>

Fue en los años 20 del siglo XX en Estados Unidos cuando empezó a aparecer la idea del género popular. En términos literarios, éste se desarrolló gracias a la comparación insatisfactoria entre categorías populares (como el Western, las novelas góticas, novelas rosas, novelas de detectives, etcétera) y los géneros artísticos tradicionales (como la comedia, tragedia, sátira, etcétera) ya que se discutía que estos últimos eran las categorías auténticas de la gran Literatura. Sin embargo, fue hasta la década de los años sesenta del siglo pasado cuando los estudios del género popular empezaron a desarrollarse y a tener importancia en el mundo académico debido al nacimiento del movimiento conocido como “Arte Pop” donde latas de sopas Campbell, por ejemplo, empezaron a ser vistas como un objeto artístico.

Para entender el género popular hay que tener en cuenta la industria del entretenimiento ya que, según Ken Gelder “popular fiction is an entire apparatus of production, distribution and consumption” (2). Este género no sólo se preocupa por lo que produce sino también considera al consumidor, en pocas palabras es una industria del entretenimiento. También para Cawelti una de las características importantes del estudio de los géneros populares es la crítica a la respuesta del lector, que lidia con el impacto de las distintas expresiones del arte en la audiencia. Esto surgió por la creencia de que todos los miembros de la audiencia reaccionan o deben reaccionar de la misma manera a las obras literarias, teniendo únicamente en cuenta a sus personajes, trama y temas. Sin embargo, sabemos que los géneros populares están relacionados más con las reacciones emocionales

---

<sup>3</sup> Aunque en su mayoría las críticas del género son mujeres, también se pueden encontrar algunos críticos hombres entre ellos Eric Murphy Selinger y del cual estoy usando libros y ensayos en esta tesina.

que evocan y no con lecturas analíticas que apelan al intelecto. Esto no quiere decir que se deban excluir estos últimos del análisis de los géneros populares, mas bien, no sólo hay que entenderlos a partir de elementos formales o estructurales del texto sino también hay que tener en cuenta la forma en que ciertos grupos culturales interpretan el texto en el proceso de volverlo parte de sus vidas diarias (Cawelti, 60). Como dice Jay Dixon hablando del género romántico: “The analytical part of the brain has to be switched off, so that we can feel every emotion, see every setting, burn at every injustice, fall in love with the hero and become the heroine” (en Selinger y Frantz, 34).

El género popular abarca los subgéneros de la novela rosa, ciencia ficción, fantasía, thrillers, crimen, horror, novela histórica, el western y la novela de aventuras. Todos estos subgéneros se caracterizan por muchas cosas, pero la principal es que los escritores siempre tienen en cuenta a sus lectores y sus expectativas: “They often work hard to maintain a sense of intimacy between their readers and themselves” (Gelder, 23). Scott Turow, escritor de thrillers jurídicos, dice al respecto: “I love my readers with an affection that is second only to what I feel for my family and friends, and I would be delighted to please them with every new book” (s/n). Por su parte, Stephanie Laurens, escritora de novelas rosas ambientadas en la Regencia dice: “Our readers are global and without them we aren’t successful. It’s the support and loyalty of a body of readers that defines the successful genre fiction author — nothing else” (Laurens, usatoday.com).

No obstante, los lectores del género popular son criticados en extremo: “If you read popular fiction you are stupid” (Gelder, 27). Una de las razones principales es el hecho de que a los ojos de la crítica, los lectores de libros populares no leen libros serios sino “basura”, y las más criticadas —como hemos visto— son las mujeres que leen literatura romántica. En una conferencia dictada por la autora romántica Jayne Ann Krentz en el año

2000 contó una anécdota en que en una ocasión, comiendo con varios profesores y bibliotecarios, al discutir los libros que a todos ellos les gustaba leer salieron a relucir nombres como Stephen King, Anne Rice, Patricia Cornwell y Tom Clancy, sin embargo, ninguno de ellos, dijo, se refirió a esos libros como “buena lectura” sino como “placer culpable”. Y explica que para ella este prejuicio se origina desde las clases de literatura en preparatorias y universidades, ya que, en su mayoría, los profesores enseñan que la única literatura que vale la pena leer y escribir es la que sigue los estándares y convenciones del canon literario. Pero a pesar de las críticas y comentarios despectivos, el género popular ha sobrevivido:

This is extremely fortuitous for the many folks who make careers out of criticizing it. Literary critics who don't understand the true significance of popular fiction face the same problematic future as dogs that like to chase cars. It's a great hobby as long as you don't actually catch one. Because in a one-on-one contest between cars and dogs, it's the car that wins every time. And I can assure you that in the eternal contest between critics and popular fiction, popular fiction wins every time. (Krentz, *Are We There*, s/n)

Krentz tiene razón al decir que el género popular va a ganar siempre en la carrera cuantitativa por las exorbitantes cantidades de libros del género que se producen y venden. La lectora no le da importancia a la opinión de la crítica, le preocupa obtener del libro lo que está buscando, ya sea un final feliz porque el héroe movió mar y tierra para conseguir el amor de su heroína (en el caso de la novela rosa) o un *rush* de adrenalina que ella y él, en el caso de otros géneros populares como el de novelas de aventuras, tienen cada vez que el omnipotente héroe logra resolver casos que en la vida real serían casi imposibles de realizar. Lo mejor del lector de género popular es que no tiene ningún reparo en saltar entre lo popular y lo “canónico”, es más, es poco probable que se limite a un solo subgénero. Una lectora que de manera regular lee novela rosa puede también leer ciencia ficción, thrillers médicos, fantasía, etcétera sin ningún problema y lo mismo sucedería con los

lectores de los otros subgéneros, aunque siempre preferirán un género en particular (véase Krentz).

Si bien todos los géneros populares se tienen en baja estima, hay que recalcar que para la crítica e incluso otros lectores, el género romántico es el peor de todos, pero como dice Sara Wendell en su libro *Everything I Know about Love I Learned from Romance Novels*: “You don’t see adult gamers being accused of an inability to discern when one is a human driving a real car and when one is a yellow dinosaur driving a Mario Kart, but romance readers hear about their unrealistic expectations of men almost constantly” (6). Esto es completamente cierto, pero hay que establecer que las autoras y lectoras del género romántico tienen bien claro que el libro que están leyendo o escribiendo es ficción en el sentido de que no refleja la realidad. Saben discernir los elementos que se encuentran en las novelas e incluso son más críticas que los críticos literarios porque saben perfectamente lo que buscan en un libro del género, y cuando no se cumple con sus expectativas suelen ser críticas mordaces. Como se verá en los siguientes ejemplos, no tienen miedo de expresar sus opiniones ni reclamar que nunca se cumplió la expectativa que se tenía de la novela. En el sitio amazon.com podemos leer el comentario que la lectora de pseudónimo Phishfool hace de la novela *An Inconvenient Wife* de la autora Ruth Ann Nordin:

**An Inconvenient Novel**

This. Is. Awful. The main characters are flat, cardboard cutouts of better-written Regency Romance novels. The main character is childish, silly, and a complete idiot when it gets right down to the matter. The only admirable aspect about the leading lady is that she loves her family despite how wretched they are! Unfortunately, she has no backbone or intelligence to help her along. The hero is just as bad. Nordin tries for the mysterious, brooding man and ends up with a churlish boy instead. Not exactly what a reader wants. [...] If you like pointless, meandering writing, poorly considered plot, and lukewarm characters in a vaguely historic and entirely modern tale, then this is the story for you.

Y la lectora K. Sexton dice del mismo libro:

**Couldn't finish it**

The heroine in this novel is so utterly annoying she makes me want to pull my hair out. I agree with the reviewer who said this must have been written by a teenager. It was that, or someone who did absolutely ZERO research on colloquialisms of the early 19th century. Personally, I can get over the misuse of language if the characters are likable and the story is well written. Unfortunately, this story has neither elements going for it. The author attempted to have a strong willed fiery heroine, and instead created one that sounded like a spoiled rotten, whiny brat. I can't read anymore.

Como había mencionado antes, abrir un libro de este género en espacios públicos es para muchas un acto de gran valor, sin embargo, la novela romántica es la que más ventas genera de todos los subgéneros de ficción popular y no es porque las lectoras busquen una guía de autoayuda para su vida amorosa, sino porque como la autora Julia London dice: –Reading romance is about the emotional attachment and connection, and enjoying that thrill in a contained narrative (one that guarantees a happy ending –don't forget that part)” (Wendell, *Everything I Know*, 36). Kelly, una lectora del género dice: –Romances have helped me think through things”; y otra lectora llamada Olivia T. dice: –I found that romance is not about a perfect man meeting a perfect woman and living happily ever after...it's about meeting the man who is perfect for me. Romance has taught me to own myself” (39 y 40). Y la autora Sarah Morgan dice: –Society dismisses romance as unimportant but what is more important than human relationships? Romance fiction gives women strength and courage. It can provide inspiration and lift you up when times are hard. A good book can be a friend, an escape and a teacher” (s/n). Algo importante que hay que recalcar de las lectoras de la novela rosa es que no sólo se espera que ellas tengan presente lo que les gusta o no de estas novelas y que además lo exijan, también se espera

que tengan conocimiento de literatura, música, arte e historia para que puedan entender las referencias intertextuales que se encuentran dentro de las novelas.

Por ejemplo, en el libro de Danelle Harmon titulado *The Beloved One* el protagonista Captain Charles de Monforte es dado por muerto en un campo de batalla en los Estados Unidos, su familia es notificada y su prometida viaja a Inglaterra para pedirles ayuda. No obstante, el capitán sigue vivo pero como recibió una herida en la cabeza que lo dejó temporalmente ciego, vive de la caridad de una familia en Boston. El protagonista es descrito como una persona que siempre aspira a la perfección y que no se permite cometer ningún tipo de error ya que todos a su alrededor siempre dependen de su ayuda. El hecho de estar inválido y no haber podido informar a su familia que sigue con vida a la par de no haber cumplido su responsabilidad con su prometida lo hace caer en una severa depresión. Cuando él llega a Inglaterra de nuevo con su familia, su hermano mayor Lucien de Monforte emprende una campaña que él mismo denomina “The Restoration of Charles”; Lucien dice: “And he will not discern my hand in anything else, either. It is time for me to play God, I think. To find some sort that will restore our brother’s confidence in himself and his abilities. To begin in the Restoration...of Charles” (pos. 4299 de 7026). En este punto de la lectura, se espera que la lectora reconozca la referencia que se está haciendo al momento histórico que conocemos como La Restauración (periodo que abarca desde 1660 hasta 1714). Nos ayuda el hecho que el personaje se llama Charles y que la campaña que emprende su hermano tiene el nada sutil nombre de *Restoration*. Unas páginas después la autora, a través de Lucien, confirma esta conexión: “The Restoration – what an amusing play on words, he thought, considering that the other Restoration had also centered around a Charles– [...]” (pos. 5713 de 7026). Aquí, la lectora tiene que saber que el otro Charles

que se menciona es el rey Charles II, quien fue el protagonista de la Restauración de la monarquía en 1660.

## Marketing, cifras, accesibilidad, diversidad del género y tipo de lectoras

Como dije anteriormente, la novela rosa es un género prolífico: tan sólo en 2006 recaudó \$1.37 mil millones de dólares en ventas y en 2005 se registró que mínimo 64.6 millones de estadounidenses habían leído al menos un libro romántico (RWA).<sup>4</sup>

Según las estadísticas, el género romántico es el más vendido de Estados Unidos con una cantidad en ventas de \$1, 438 mil millones de dólares en el año 2012, en comparación con el género de ciencia ficción que juntó \$590.2 millones de dólares en ventas; y se estimó que para el 2013 las ventas alcanzarían un mínimo de \$1, 350 mil millones de dólares. En 2008, se registró que 74.8 millones de personas leyeron al menos un libro de este género, de las cuales 91% fueron mujeres y el 9% restante hombres, en contraste, en el año 2014 esta cifra cambió a 84% y 16% respectivamente. De acuerdo al sitio de Harlequin más de 50 millones de mujeres en todo el mundo lee libros de este sello editorial.<sup>5</sup> Además, se pueden encontrar otras editoriales de igual o mayor importancia que se especializan en el género. Las principales en inglés son: Avon Books –afiliada al grupo HarperCollins Publishers–, St. Martin Press y Penguin Books; y en español se encuentran los sellos editoriales Titania –afiliada al grupo Ediciones Urano–, Vergara –afiliada al

---

<sup>4</sup> Para este apartado, la mayoría de las estadísticas y tablas son tomadas del sitio web de la asociación Romance Writers of America que fue fundada en el año 1980 con el propósito de reunir a las escritoras románticas de Estados Unidos y Canadá (algunas escritoras originarias de Australia y el Reino Unido también son miembros) para reconocer su trabajo y organizar encuentros, conferencias entre lectoras y escritoras, además de dar apoyo a nuevas escritoras del género. Actualmente, cuenta con más de 10, 200 miembros.

<sup>5</sup> Harlequin es la editorial número uno de libros románticos en series. Sus oficinas centrales están en Toronto y publica más de 110 títulos al mes en diferentes colecciones en 34 idiomas en 110 países en los 6 continentes. Tiene una lista de más de 1,300 autoras. Y desde su fundación ha vendido más de 6.28 mil millones de libros. Según sus estadísticas vende 4 libros por segundo.

grupo Zeta, que a su vez es parte de la editorial Ediciones B, que imprime novelas rosas en los tres sellos diferentes, las últimas dos versiones son de bolsillo–, y Cisne, sello perteneciente a la casa editorial Random House Mondadori.

En cuanto a la edad de las consumidoras, ésta varía entre los 30 y 60 años, pero, en los últimos años, se ha visto un alza significativa de lectoras más jóvenes (a partir de los 15 años). El 44% de las lectoras se catalogan como lectoras frecuentes (muy seguido leen un libro de este género), el 31% como lectoras ávidas (casi siempre están leyendo una novela romántica) y el 25% como lectoras ocasionales (sólo leen en vacaciones). Según la encuesta realizada por la RWA, más de la mitad de las entrevistadas están casadas o viven con una pareja; sus profesiones son diversas y se pueden encontrar lectoras que son amas de casa, estudiantes y profesoras de preparatoria o universidad (dependiendo de la edad), enfermeras, médicas y hasta ejecutivas de alto nivel. La mayoría de las consumidoras de más edad son lectoras fieles ya que llevan más de 20 años leyendo el género.

Según el *2012 Romance Book Consumer Review* la principal razón por la que se compra un libro romántico es por la historia (50%) y el 19% escoge un libro porque le gusta cómo escribe la autora y ha disfrutado otros libros suyos. También se tienen registradas como razones para comprar novelas románticas que éstas pertenezcan a una serie que las lectoras han seguido, y por recomendación de amigas o familiares. El 20% de las consumidoras compran una novela romántica al menos una vez al mes; y un 27% compra por impulso, es decir, no tenían intención de comprar libros.

Este género es el mayor generador de ventas de libros electrónicos comparado con otros géneros populares: en 2012 la venta de éstos llegó al 44%, mientras que los *mass-market paperback* se vendieron en un 29%, el 17% compró en *paperback*, el 8% en pasta dura y el último 2% fue adquirido en audio y otras modalidades. El sitio amazon.com fue



el que más ventas registró del género en 2012, tanto en libros electrónicos como en libros impresos, con un 25% de las compras; Walmart 13%, Barnes & Noble 11% al igual que las librerías independientes con un 11% en compras. El subgénero romántico que más ventas recolectó en el 2011 en ambos formatos fue el de suspenso con un 58% en libros impresos y 54% en formato digital, seguido del contemporáneo 50%/48% respectivamente y el tercer lugar lo obtuvo el histórico con 44% en ambos formatos.

La RWA establece que hay dos tipos de formato para la producción de la novela rosa: el primero son las series, es decir, libros publicados bajo un mismo sello editorial y que son numerados secuencialmente y publicados en intervalos regulares (por lo general es un mes). El mejor ejemplo es la editorial Harlequin/Silhouette. El segundo tipo son las novelas de un solo título, que son los libros que se publican individualmente y no como parte de un número seriado. Estos títulos pueden ser impresos en pasta dura, *paperback* o *mass-market paperback*.

Como establecí al principio de este capítulo, Jennifer Cruisic y otras autoras pertenecientes a la mesa directiva del RWA, definen el género como una historia donde el tema principal es el amor y que además tiene un final emotivo y satisfactorio, es decir, un final feliz. Sin embargo, el camino que se sigue para llegar a ese final feliz, dónde y cuándo se desarrolla la trama, quiénes son los personajes, y el grado de sensualidad pueden ser muy diversos; es por eso que el género se divide en varios subgéneros y colecciones.

La RWA divide al género en las siguientes categorías (se puede decir que éstas son las principales y que son retomadas en su mayoría por las casas editoriales) (RWA):

- Contemporánea: Son las novelas que están ambientadas en el tiempo actual.

Ejemplo: *Bet Me* de Jennifer Cruisic.

- Histórica: Ambientadas en cualquier momento de la historia como la época de los griegos y romanos, la Edad Media, la invasión normanda, etcétera. Ejemplo: *Lord of my Heart* de Jo Beverley.
- Inspiracional: Son las novelas que sin importar el tiempo en que estén ambientadas se caracterizan por mostrar un gran sustento religioso en sus historias de amor. Ejemplo: *The Prodigal Comes Home* de Kathryn Springer.
- Paranormal: Son las novelas que incorporan elementos fantásticos, futuristas o sobrenaturales. Ejemplo: *The Dark-Hunter Series* de Sherrilyn Kenyon.
- Suspenso: Están conformadas por tramas de suspenso o misterio, como asesinatos, problemas legales, etcétera. Ejemplo: *Someone to Believe in* de Kathryn Shay.
- Romance para jóvenes adultas: Son las novelas que están destinadas a un grupo selecto de edad que varía entre los 18 y 23 años. Ejemplo: *The Selection* de Kiera Cass.

En cambio, el sitio amazon.com, sitio número uno en ventas por internet, clasifica el género de la siguiente manera:

- African-American
  - Contemporary
  - Erotica
  - Fantasy
  - Gay Romance
  - Gothic
1. Historical Romance: Ancient World, Medieval, Regency, Scottish, Victoria Ancient World
- Historical Romance: Ancient World, Medieval, Regency, Scottish, Victorian

- Holidays
- Inspirational: Christian and Amish
- Lesbian Romance
- Military
- Multicultural & Interracial
- Mystery & Suspense
- New Adult & College
- Paranormal: Angels, Demons & Devils, Ghosts, Psychics, Vampires, Werewolves and Shifters, Witches and Wizards.
- Romantic Comedy
- Science Fiction
- Series
- Harlequin American Romance, Blaze, Desire, Historical, Intrigue, Kimani Arabesque, Kimani Romance, Kimani TRU, Kiss, Luna, Medical Romance, NASCAR, Nocturne, Presents, Romance, Romantic Suspense, Special Edition, Special Releases, Spice, Superromance
- Silhouette Special Releases
- Steeple Hill Love Inspired, Women's Fiction
- Sports
- Time Travel
- Westerns

Cabe mencionar que varios títulos se encuentran en una o más categorías del mismo género.

### La novela romántica histórica

Como ya se ha establecido, la novela romántica histórica es de los subgéneros más prolíficos del género romántico, desde los lores medievales, piratas, *highlanders*, vaqueros del medio oeste hasta caballeros de la sociedad inglesa del siglo XIX y soldados de las guerras mundiales. Presenta una gran variedad de personajes e historias que en el contexto de acontecimientos históricos son comprobables. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el propósito de estas novelas no es detallar esos acontecimientos o dar una clase de Historia, más bien, cuentan la historia de amor de dos personajes en una línea temporal

diferente a la contemporánea. La autora Stephanie Laurens lo resume así: “One point to bear in mind when reading the works of storytellers is that we are writing to entertain you, not to educate you” (*The World*, pos.301 de 6445). Como dice Helen Hughes en su libro *The Historical Romance*, citando a Umberto Eco: “In such novels the ‘past’ setting is a ‘pretext’ which helps one to enjoy the fictional characters” (4). Y una lectora de pseudónimo Duchess Nichole dice: “You can learn so much about an era incidentally, because it’s not a history lesson” (Kindle Love Stories Podcast, 7:47-7:55).

Hay algunas novelas que giran alrededor de un hecho histórico y aunque éste se describa detalladamente e incluya personajes reales, sigue jugando un papel secundario en la historia; por lo general, las autoras agregan un apéndice en el que relatan los sucesos en los que se basaron para escribir, históricamente hablando, y explican las licencias que se tomaron al escribir su novela. Un ejemplo es la novela *The Dragon Lord* de Connie Mason, que se centra en el levantamiento de los nobles anglosajones en el año de 1215 que dio como resultado que el rey Juan I de Inglaterra firmara la Carta Magna el 15 de junio de ese mismo año. Empero, la historia principal se basa en los personajes imaginarios Dominic Dragon of Pendragon y Rose of Ayrdale.

Para Kristin Ramsdell en algunas novelas los problemas de los protagonistas tienen relación directa con los sucesos históricos en los que está descrita su historia no con enredos románticos entre ellos y sólo se tomarán licencias creativas con aquellos aspectos históricos que no estén bien establecidos; a esto le llama *Romantic Historicals*. Por otro lado, están las tramas en las que la fórmula “boy-meets-girl, girl-meets-boy-are-mutually-attracted-but-fight-it-or-are-kept-apart-by-misunderstandings, boy-gets-girl” se mantiene, los problemas son ocasionados por los mismos protagonistas y no tienen ningún impacto en la época histórica en la que se centra su historia y ésta puede ser intercambiada por

cualquier otra sin que afecte la trama en ningún aspecto, y a esto le llama *Period Romance*. En consecuencia, estos últimos van a describir más en detalle la ropa, comida, decoración, entretenimientos, modales, arquitectura, es decir, ejemplos de la vida diaria que mantendrán la ilusión de estar en un periodo ajeno al de la lectora. Estos últimos son los que conforman la mayoría de las creaciones literarias de este subgénero. Sin embargo, a mi parecer la línea que separa los dos es muy delgada y puede ser confundida fácilmente.

En un principio, la novela romántica histórica era un género escrito por hombres y para un vasto público. Se cree que su popularidad nació con las novelas de Sir Walter Scott en el siglo XIX, que alimentaban la fascinación de los lectores por épocas pasadas y culturas desaparecidas y poseían un gran sentido de aventura y heroísmo. Helen Hughes menciona a Arthur Conan Doyle, Rafael Sabatini, Stanley Weyman entre otros como autores populares del género. No es hasta que aparece en escena Georgette Heyer a principios del siglo XX, que el género empezó a evolucionar a lo que hoy conocemos: un subgénero escrito por mujeres para mujeres. De igual manera, el contenido fue cambiando poco a poco; si bien en un principio el *historical romance* era casi sinónimo de “libro de aventuras” a partir de Heyer la relación romántica de los protagonistas fue tomando mayor relevancia.

Es gracias a la inglesa Heyer que varios de los ahora establecidos estereotipos en cuanto a la caracterización de los protagonistas, ambientación y demás elementos empezaron a tomar forma. El apuesto macho “alfa”, adinerado, que vive en una sociedad elegante, ociosa y glamorosa se enamora sin desearlo de su protegida inocente, virgen y mucho más joven que él (*These Old Shades*, 1925) es una prueba significativa de la importancia de Heyer para el desarrollo del subgénero.

Algo importante en los cambios que se dieron en el género a principios del siglo XX es la proclividad de las autoras a la intertextualidad para que la lectora tuviera una sensación de familiaridad con el texto; la obra de Jane Austen y las hermanas Brontë son las más citadas. En la actualidad, este recurso se sigue utilizando tanto como antes, sin embargo, muchos otros autores (William Shakespeare, Nathaniel Hawthorne, Henry James entre otros y otras) y géneros se han ido agregando a la lista; ejemplo de ello son los cuentos de hadas.<sup>6</sup>

Sin importar que los títulos de la novela rosa formen parte de diferentes subgéneros todos siguen una misma fórmula general que es: “boy meets girl, girl meets boy, they get together, they have problems, they are separated, they overcome their problems, they get together again, they get married or engaged.” Esto no quiere decir que las historias sean las mismas con distintos nombres y personajes, más bien significa que la repetición de algunos elementos va a asegurar que la lectora esté dispuesta a regresar al subgénero de su preferencia. Como dice Cawelti en su libro *Adventure, Mystery and Romance*: “Audiences find satisfaction and a basic emotional security in a familiar form; in addition, the audience’s past experience with a formula gives it a sense of what to expect in new individual examples, thereby increasing its capacity for understanding and enjoying the details of a work” (9).

Esto es una de las características más importantes de la novela rosa: integrar tanto tradición como innovación incluso los manuales para escribir novela romántica insisten

---

<sup>6</sup> Esto se conoce como intertextualidad, es decir, la relación que un texto puede tener con otro, ya sea mediante la alusión, adaptación, parodia, imitación, y otras maneras de transformación. Por lo general, las novelas rosas aluden a las obras con las que establecen una relación intertextual. Sin embargo, cuando existe una intertextualidad entre los cuentos de hadas y las novelas rosas estas últimas son proclives a imitar o adaptar a los primeros, dependiendo de la visión que tenga la autora.

categoricamente en ello, es decir, la lectora regresa al género porque está familiarizada con los elementos que lo conforman pero a la vez busca que las historias estén contadas de manera diferente, que la sorprendan y le causen una emoción diferente. An Goris, crítica del romance dice: “The romance reader expects and demands a new, exciting, and surprising reading experience every time she picks up a romance novel. That is, she expects a unique new story which is still somehow familiar” (en Selinger y Frantz, 77). Reitero que esto no quiere decir que la historia sea la misma. Nora Roberts, autora del género, lo resume así: “The story of a romance is not the happy ending but the journey to the happy ending. Thus, every story is different, unique and ultimately happy” (en Wendell, 11). Ejemplo de esto es el libro *My Lady, My Lord* de Katharine Ashe donde los protagonistas que se conocen desde pequeños y siempre han disimulado su atracción mutua con una máscara de desdén, burla y odio son obligados a vivir literalmente en el cuerpo del otro hasta que superan sus diferencias y reconocen su amor.

Cawelti propone el siguiente cuadro sinóptico para ejemplificar cómo una sola fórmula se va dividiendo en ramas para crear diferentes estereotipos de historias que son típicas de la novela rosa. Sin embargo, hay que tener en cuenta que este cuadro se hizo con las novelas románticas de la primera y segunda mitad del siglo XX, y con la evolución del género romántico este cuadro también debe ir cambiando. No obstante, sirve para ejemplificar la fórmula de las novelas rosas. El cuadro se encuentra en su ensayo *Romance: the Once and Future Queen* (105).

# HEROINE

suddenly is orphaned    becomes a governess    takes South Sea cruise    leaves convent school    takes jet to Europe

and meets **HERO** who is

contemptuous cavalry officer.    dark and menacing stranger.    wealthy and arrogant misogynist.    dashing Wall Street broker.    tormented, bereaved widower.

She

dislikes him from the start

restrains her ardor

but decides to marry to restore her family's fortune

but succumbs to an irrepressible infatuation

until she realizes he doesn't care about her money

until she finds the secret of the locked room

and eventually

after which she



falls desperately in love. But

she is a poor waif, not of his class

she discovers insanity runs in her family

the hero is killed in Afghanistan

her love is destroyed by a jealous sister

his mistress from the past appears

but chance inheritance gives her a fortune

then it turns out she is adopted

but actually, it was his renegade twin brother

who later begs forgiveness and flies to Australia

but she is loathe to spoil such true bliss

and they live happily ever after.



Para leer el cuadro de Cawelti, retomaré los ocho puntos que Pamela Regis considera necesarios para la escritura de una novela rosa. Hay que tener en cuenta que aunque las tramas han ido cambiando con el tiempo la intención permanece igual:

1. La **definición de la sociedad**: es el punto en que se describe a los personajes principales de la novela, según los puntos que ofrece Cawelti, la heroína quedó huérfana de repente, o se convierte en institutriz por falta de fondos y el héroe es un orgulloso oficial de caballería, un viudo solo y atormentado por la carga que le presentan sus hijos, o un lord altanero y amenazante.
2. Continúa con el **encuentro** entre el héroe y la heroína, que aunque Cawelti sólo menciona las consecuencias de este encuentro (desagrado instantáneo o restricción del deseo por ambas partes), por lo general ocurre cuando ella va a residir con su nuevo guardián (en el caso de la heroína huérfana) o cuando ella acepta trabajar para él y hacerse cargo de su casa y familia.
3. La **atracción** entre los dos según Cawelti es, por lo general, negada o se lucha contra ella ya que
4. Se produce el **obstáculo** entre los protagonistas: ella es pobre, o no proviene de su misma clase social, o hay algún secreto oscuro en su familia y cree que eso la hace indigna, o una antigua amante aparece y se interpone entre los dos.
5. El **punto de la muerte ritual**: de acuerdo con el cuadro que propone Cawelti es en este momento cuando la heroína decide huir o renunciar y evitarle al héroe la pena de tratar con sus problemas ya que es algo que ella tiene que confrontar por sí sola.

6. En el caso de Cawelti el **reconocimiento** de lo que causa el obstáculo es más bien una resolución al obstáculo. La mayoría de las novelas rosas tratan este punto como el momento cuando el héroe se da cuenta de que sin su amada no puede vivir, si fue víctima de un engaño se da cuenta y lo confronta. Si el problema es que la heroína es pobre, se descubre que algún pariente desconocido le ha heredado una fortuna.
7. La **declaración** explícita de amor entre los protagonistas junto con
8. El **compromiso** entre ellos son un mismo elemento para Cawelti, quien los describe con la famosa frase: “y vivieron felices para siempre”.

Como se mencionó en el capítulo anterior, una de las razones por las cuales las lectoras escogen este subgénero es para distraerse de los problemas cotidianos mientras dure la lectura; en el libro *Everything I Know about Love I Learned from Romance Novels* de Sarah Wendell, se encuentra un testimonio de una señora que se pasó un largo tiempo cuidando a su hijo que estaba muriendo, todas sus energías inmersas en él, y el único momento en el que podía olvidar ese dolor y cansancio era cuando se sentaba a leer una novela romántica, ya que por un momento se olvidaba de la posibilidad de un final infeliz (véase Wendell, 33).

Esto es causal para elegir la época en el que se ambientará la novela que se leerá: si la lectora escoge una novela romántica histórica el periodo no le debe ser extraño, más bien, debe dar paso a que se pueda identificar con la historia y protagonistas. Es por esto que la Regencia, la Edad Media y la época Victoriana son las épocas más recurridas por las autoras para ambientar una historia (véase Ramsdell, 112). Como lectora quieres imaginar cómo sería vivir en un mundo de bailes y elegantes caballeros, pensar qué harías si tuvieras que vivir en un castillo o visitar al rey o la reina en la corte y ser presentada en sociedad, lo

cual es una de las principales razones del *appeal* de los romances, como Ramsdell dice: –With their ability to transport us to another period in history and to become part of it, they [historical romances] allow us to experience history with our senses and emotions rather than to just understand it with our minds” (116).

### *Regency Romance*

El periodo de la Regencia empezó cuando el rey George III fue declarado loco e incapaz de gobernar por el Parlamento, quienes nombraron al Príncipe de Gales como Príncipe Regente el 5 de febrero de 1811. Este periodo en la historia inglesa duró hasta el año de 1820 cuando el rey murió y –Prinny”, como se conoció al Príncipe Regente, fue coronado el 31 de enero de ese mismo año.

Este periodo se vio marcado por diversos sucesos como la huida de Napoleón de la isla de Elba y las sucesivas guerras napoleónicas; sin embargo, también destaca por el mecenazgo de la arquitectura, literatura, arte y moda por parte del príncipe, los cuales son retratados en su mayoría en las novelas románticas ubicadas en este periodo. Si bien no es común que la autora sitúe su historia dentro del marco de la guerra, regularmente se mencionan las distintas batallas de la época, ya sea porque el héroe estuvo allí y regresa para reclamar su título nobiliario después de la muerte de su padre, o porque amigos, hermanos y familiares de los protagonistas combaten o combatieron allí.

No obstante, la Regencia en la novela romántica llega a abarcar los años del reinado del rey George IV (1820-1830) e incluso se puede extender hasta los años antes de la ascensión de la Reina Victoria al trono inglés (1837). Esto se debe, principalmente, a que las novelas de este subgénero son más un tipo de *Regency-feel-like-stories* que historias

ambientadas estrictamente en ese periodo histórico, que se caracteriza por la excesiva libertad que gozaba la aristocracia para divertirse y disfrutar de su tiempo libre. En las novelas la época se asocia con apostar, que se volvió un pasatiempo favorito entre los caballeros, ya fuera en las carreras de caballos o en sus clubes donde se mantenían libros en los que se anotaban las apuestas y predicciones acerca de cualquier tema como los resultados de las elecciones parlamentarias o el sexo de los hijos; Tattersalls, por ejemplo, se volvió un lugar favorito entre los caballeros de la nobleza inglesa. Las mujeres por su parte disfrutaban de los bailes, *soirées*, conciertos, etcétera que formaban parte de lo que se conoció como *The Season*, que tenía como principal objetivo que las mujeres en edad casadera encontraran un esposo que mejorara sus conexiones y posición social.<sup>7</sup> Como dice Ramsdell: “In general, the primary activity of the Regency aristocracy was to enjoy itself, and this it did with abandon. It is this carefree, luxurious lifestyle that is the basis for today’s Regency Romances” (281). Es necesario enfatizar que muchos de los sucesos históricos descritos por las autoras sirven para otorgarles a las lectoras un sentido de familiaridad con el periodo en el que se ambienta la historia. Sin embargo no pretenden ser realistas, ya que hay muchas autoras que se toman licencias con tales eventos para que encajen mejor en su historia y cada una de ellas tiene una visión y enfoque diferente acerca de un mismo suceso. Por ejemplo: las batallas napoleónicas para la autora Stephanie Laurens significan un evento donde los seis miembros mayores de la familia Cynster demostraron su valentía y perpetuaron el rumor de su invencibilidad; para Jo Beverley, las

---

<sup>7</sup> A finales del siglo XVIII esta temporada iniciaba con la sesión de trabajo del Parlamento durante los meses de octubre-noviembre y terminaba durante Junio para el descanso de verano. En los siguientes años esto cambió y durante inicios del siglo XIX la temporada iniciaba en el mes de febrero y terminaba a finales de julio o principios de agosto.

cosas vistas y vividas en éstas causan una severa adicción en uno de sus personajes y la autora Julia Quinn ni siquiera las menciona.

Todos estos elementos son descritos en detalle por las autoras del subgénero. Además, cuando una lectora escoge uno de estos libros espera encontrarse con más de dos elementos relacionados con la Regencia –si no es que todos– ya que esto le otorga a la historia una sensación de veracidad. Es indispensable para las lectoras tener alusiones a Beau Brummell (el dandi más famoso de Inglaterra), a Byron y todos sus escándalos más que a su poesía (aunque ésta no está excluida), al duque de Wellington (como héroe de guerra y vencedor de Napoleón), al príncipe George –Prinny’, al Parlamento y las Casas de los Lores, a los bailes y patronas de Almacks, entre otros. Si a un libro le quitaran la portada y contraportada y lo entregaran a una lectora sin decirle de qué se trata el libro, con toda seguridad sabrá que se trata de una novela histórica de la Regencia al leer cualquiera de estos elementos.

*April is nearly upon us, and with it a new social season here in London. Ambitious Mamas can be found at dress-shops all across town with their Darling Debutantes, eager to purchase that one magical evening gown that they simply know will mean the difference between marriage and spinsterhood.*

*As for their prey –the Determined Bachelors– Mr. Colin Bridgerton once again tops the list of desirable husbands even though he is not yet back from his recent trip abroad. He has no title, that is true, but he is in abundant possession of looks, fortune, and, as anyone who has ever spent even a minute in London knows, charm.*

*But Mr. Bridgerton has reached the somewhat advanced age of three-and-thirty without ever showing an interest in any particular Young lady, and there is little reason to anticipate that 1824 will be any different from 1823 in this respect.*

*Perhaps the Darling debutantes –and perhaps more importantly their Ambitious Mamas– would do well to look elsewhere. If Mr. Bridgerton is looking for a wife, he hides that desire well.*

*On the other hand, is that not just the sort of challenge a debutant likes best?*

*Lady Whistledown’s Society Papers  
(Quinn, 6 cursiva original)*

Es así como inicia el libro *Romancing Mr. Bridgerton* escrito por Julia Quinn, y como se puede observar hay varios elementos que marcan claramente que esta novela pertenece al subgénero de la Regencia; la mención a la Temporada social, las debutantes y sus madres casamenteras, miembros de la aristocracia –para las que han leído el libro saben que Colin Bridgerton es el hermano del vizconde Bridgerton, y para las que no este hecho se menciona en la página siguiente–, la ciudad de Londres, y el año en que ocurre la historia (1824) son algunos de ellos.

Según Stephanie Laurens, una de las mayores exponentes de este subgénero, esta época tiene una gran fama entre escritoras y lectoras por cuatro razones:

- Las parejas aristócratas empezaban a casarse por amor: es muy conocido que en un principio los matrimonios eran por conveniencia, ya fuera porque el esposo tenía cualidades de proveedor o porque era necesario crear alianzas políticas; lo cierto es que una pareja se casara por amor era raro e incluso inconcebible. Laurens atribuye este cambio de sentimiento a la influencia de los poetas románticos.
- Las mujeres aristócratas tenían más independencia: según Laurens, las mujeres en la Regencia gozaron de un periodo corto de libertad en cuanto a sus finanzas y ocupaciones, que terminó con la llegada de la reina Victoria al trono. Algunas incluso podían escoger permanecer solteras y seguir siendo aceptadas en sus círculos sociales debido a que el nombre de su familia –o de su padre en específico– las escudaba.
- La alta sociedad: como se ha mencionado antes, la Regencia fue un tiempo de esplendor y *glamour*. Los aristócratas vivían en enormes mansiones,

poseían más de dos propiedades a lo largo de toda Inglaterra, vestían con ropas caras y de telas importadas, asistían al teatro, conciertos y bailes extravagantes casi todos los días de la semana durante la Temporada, viajaban en lujosos carruajes y cuando Europa estaba en periodos de paz podían hacer el obligado viaje para “cultivarse” en el Continente.

- Una revolución social: de acuerdo a Laurens, la Regencia vio el nacimiento de una conciencia social y política que expandió los límites de lo que conocemos como *noblesse oblige*; esto le permite a las autoras explorar temas sociales más complejos como agencias de empleo, orfanatos, y conspiraciones en inversiones, e incluso abren la puerta para crear tramas intrafamiliares. (*The World*, pos.355 de 6445)

Si bien no concuerdo completamente con el último punto ya que las tramas intrafamiliares pueden ser usadas sin importar la época en la que se ambienta la novela, creo que los otros puntos apelan al sentido de independencia de la mujer actual, además de alimentar la curiosidad con respecto a lo que sería vivir en un mundo de *glamour* y elegancia. Por unas horas las lectoras pueden experimentar a través de la heroína lo que sería vivir en mansiones y asistir a bailes extravagantes, viajar y conocer lugares diferentes sin preocuparse de los problemas cotidianos (véase *The World*, pos.355 de 6445).

Para Ramsdell, fue Jane Austen quien inició este movimiento, pero para muchos otros críticos (con los cuales estoy de acuerdo, ya que Austen escribió acerca de la sociedad en la que vivía, además de que su objetivo fue satirizarla y no idealizarla, que es lo que en mi opinión hacen los *Regency Romances*) es Georgette Heyer, la madre de este subgénero, ya que fue ella quien introdujo la descripción detallada e idealizada de todos los aspectos que ahora son fundamentales para construir el ambiente de una novela de la

Regencia: la descripción detallada de la ropa, comida, la ciudad y sus alrededores, costumbres, lazos familiares y de amistad, casas solariegas, servidumbre, y sobre todo de las cenas y fiestas lujosas donde los personajes se conocen y cortejan. En resumen, los *Regency Romances* son “novels of manners and social custom” (187).

La trama tradicional de estas novelas gira alrededor de la heroína, y sus aventuras que se desencadenan a partir del cortejo y matrimonio con el héroe; obviamente, es éste quien le ayuda o la rescata para al final obtener su final feliz.<sup>8</sup> Si bien las tramas son predecibles, el encanto y fama de este subgénero no disminuye, más bien parece ir en aumento, y la causa reside en que aunque la fórmula es similar en todos los libros, la forma en que se presenta y se resuelve el problema no lo es; es más, difícilmente una lectora fiel a este subgénero va a agradecer que se cambie la fórmula a la que está acostumbrada, ya que uno de los grandes atractivos de estas novelas es la tranquilidad que ofrece la certeza de que habrá un final feliz. Ramsdell menciona otros elementos que atraen a las lectoras: “But then, Regencies are not read for their plots; they are read for their style, humour, wit, characterizations, and, especially, for their delightful language” (188).

En las novelas de los años 1920 hasta los 1980 aproximadamente, el punto de vista se enfocaba sólo en la heroína, pero a partir de los 1990 esto evolucionó a que ambos personajes principales comparten la focalización, e incluso se puede decir que el punto de vista del héroe ha llegado a ser igual o más importante que el de la heroína. Esto se debe a que las lectoras piden cada vez más conocer los pensamientos y sentimientos del héroe sin

---

<sup>8</sup> En sus inicios, la heroína de este subgénero era una muchacha mucho más joven que el héroe, descrita como ingenua e inocente en exceso y la labor del héroe era despertar sus conocimientos tanto sexuales como sociales. Con el paso del tiempo se ha cambiado esta caracterización para satisfacer a la lectora actual: la heroína ya no es tan joven e inocente y el héroe ya no es un sinónimo de perfección. Incluso en ocasiones ella es viuda o parte de un matrimonio distanciado que recupera su vigor.



ser prejuiciadas por las opiniones, a veces mal intencionadas o confusas, de la heroína. Sin embargo, esto se verá más a fondo en el siguiente capítulo.

## Capítulo 2: Los héroes y heroínas de la novela romántica

But when a Young lady is to be a heroine, the  
perverseness of forty surrounding families cannot  
prevent her. Something must and will happen to  
throw a hero in her way.  
Jane Austen

Characters take on life sometimes by luck, but I  
suspect it is when you can write more entirely out  
yourself, inside the skin, heart, mind, and soul of a  
person who isn't yourself, that a character  
becomes in his own right another human being on  
the page.  
Eudora Welty

Dentro del género romántico encontramos diversos elementos que lo distinguen como tal. Uno de ellos es el uso de personajes estereotipados que tienen como propósito generar una conexión por medio de la apelación a los sentimientos y deseos de las lectoras: el macho “alfa”, el intelectual, la rebelde que no se conforma con nada y el patito feo son algunos de ellos. La construcción de estos personajes junto con las reacciones viscerales que provocan es una de las cosas que hacen de la novela rosa un gran éxito. Y como otros elementos dentro del género, los personajes también han ido evolucionando desde los héroes brutales y las heroínas indefensas (los cuales explicaré más tarde) de los inicios de la novela rosa o lo que SB Sarah Wendell y Candy Tan llaman “Old Skool Romances” hasta los héroes más gentiles –que aunque todavía son machos alfa no llegan al punto de violar a la heroína– y las heroínas sexualmente experimentadas de las novelas rosas de hoy o “New Skool Romances”. Obviamente, la descripción de los personajes va a variar dependiendo del subgénero que se esté leyendo.

A continuación describiré la evolución y características de los personajes de las dos diferentes escuelas. A pesar de que en las novelas rosas encontramos distintos personajes que complementan la historia de los protagonistas (i.e. los mejores amigos o los antagonistas) en este capítulo me concentraré principalmente en los héroes y las heroínas.

### Romances de la vieja escuela

Cuando se piensa en las novelas rosas de la escuela antigua, recordamos heroínas jóvenes e inocentes, incluso sumisas. Ese estereotipo lo perpetuaron las escritoras durante las décadas de 1970-1980, alejándose del tipo de heroína creada por Heyer, en particular la descripción de su comportamiento fue la que se vio más alterada. Las autoras de esta escuela, por lo general, describían a sus protagonistas femeninas como jóvenes de 18 años o menores, ingenuas, inocentes y por supuesto vírgenes (incluso si antes de conocer al héroe estuvieron casadas, las autoras creaban tramas inverosímiles para explicar su estado virginal). Estas novelas, siempre escritas desde el punto de vista de la heroína, lidiaban con el descubrimiento del yo interno y el despertar sexual de ellas a manos del héroe, como se verá en el siguiente fragmento de la novela *The Flame and the Flower* (1972) (y de la cual se hablará más adelante) en la que la heroína, Heather, es una joven de 17 años, huérfana – su madre muere cuando ella era pequeña y su padre cuando tenía 15, dejándola a la merced de su tía despiadada, quien la venderá a su hermano socio de un prostíbulo–. En este fragmento también se le presenta como una joven inocente y virgen ajena a los peligros que enfrentará una vez que salga de la casa de su tía:

Not a day went by that it wasn't thrown up to Heather that she was half foreign. And with the prejudice was an emotion that ran deeper, twisting Fanny's reasoning until she half believed that like the mother, the daughter was part witch. Call it jealousy perhaps, for Fanny Simmons had never been pretty,

not even remotely so, whereas the colleen, Brenna, had possessed great beauty and charm. Men's heads turned when she walked into a room. Heather had inherited her mother's exquisite loveliness and, sadly enough, the aunt's criticism along with it. [...]

During the years she had lived with her aunt, Heather had not looked upon her reflection except for glimpsing it in the piece of broken glass and in occasional pools of water. She had almost forgotten the way she looked. She was now as she had seen her mother in her portrait, the very image of her. Yet she was perplexed over why people thought and remembered Brenna as being beautiful. The tall pale blond beauties who visited court and whom she had read about in her girlhood had always seemed to her to be the very essence of loveliness, not small, dark-haired women who looked like herself.

The beige gown caused as much surprise as the undergarment she wore beneath. Wearing it she no longer looked the young girl but the woman full grown. Indeed, her eighteenth birthday the following month would prove she was. But there was something else about the gown that made her seem strangely different. As the chemise, it barely concealed her bosom, and the lining gave the illusion she was without even that questionable undergarment. She looked the temptress, seductive, without innocence, a woman knowing her way among men instead of a maiden still untouched as she was.

William, at the moment, filled his eyes with other pleasures as he allowed his appraising gaze to sweep over Heather slowly, no longer attempting to hide his lust. His devouring stare remained momentarily upon the décolletage where the higher curves of her breasts swelled above the gown. His tongue passed over his thick lips as he surveyed those soft curves, impatiently anticipating the taste of that sweet, young flesh.

—When you begin at Lady Cabot's, you'll have great opportunities to meet some of the men from the wealthier class of people, and with your beauty it will not take you long to become the most sought after girl that ever entered that establishment." He laughed, peering glassy-eyed at her over his goblet.

—You are more than kind, sir," she replied politely, though she thought the wine had made him a little daft. Few men visited ladies' schools and those who did were usually well beyond marriageable age and had some business there.

—You'll find Lady Cabot's quite a different place than you've ever known before," he slurred. —The madame and I are partners and we take care that only the comeliest maids live behind its doors. We must be very particular, for it's frequented by the very rich and they do have such high standards. But with you I think there's a fortune to be had."

Heather decided the poor man was too inebriated to know what he was rambling about. (Woodiwiss, 4, 12-16)

El héroe en este tipo de libros, por lo general, es descrito como ~~–tall~~, muscular build and piercing (insert color) eyes”; son mayores que la heroína por 15 o más años, son adinerados, decididos a imponer su voluntad, confiados en sus habilidades sexuales y siempre están rodeados de un aura de peligro que da pie a que se les compare con Satanás. Además, son arrogantes, duros, y con frecuencia la heroína les tiene miedo ya que tienden, al inicio de su relación, a imponerle su voluntad (si es necesario a la fuerza) y continuamente dan muestra de su poder hasta que ella se doblega a sus deseos. Ejemplo de esto es la descripción del héroe en la misma novela:

As they entered the captain’s cabin, a man rose from the desk where he had been sitting and had it not been for her bruised state of mind, Heather would have noticed his tall, muscular build and piercing green eyes. Fawn colored breeches were fitted snug about his narrow hips and a white ruffled shirt, opened to the waist, revealed a chest wide and firmly muscled beneath a mat of crisp black hair. He had the look of a pirate about him, or even Satan himself, with his dark, curly hair and long sideburns that accentuated the lean, handsome features of his face. His nose was thin and straight except for a slight hook in its profile just below the bridge. His hair was raven black and his skin darkly tanned. White teeth flashed in contrast as he smiled and came forward, sweeping her with a bold gaze from top to toe. (Woodiwiss, 20)

Este ejercicio del poder nos lleva a un elemento muy frecuente en los libros de la vieja escuela: la violación de la heroína por parte del protagonista masculino casi momentos después de su primer encuentro. En su momento las autoras justificaban este acto violento en las tramas de diferentes formas, por ejemplo, el héroe creía que la heroína ya tenía experiencia sexual previa, o la confundía con una prostituta, o era incapaz de contener el deseo que ella le provoca y se deja llevar por sus instintos. Conforme la historia avanza, el héroe se dará cuenta de sus errores (en algunos casos pedirá perdón y en otros el perdón se dará por sentado), la heroína se habrá encontrado a sí misma y se habrá formado un carácter propio para complementar al héroe y al final siempre tendrán su final feliz.

En *The Flame and the Flower* Heather es maltratada tanto física como mentalmente por su tía; así que cuando el hermano de su tía le propone irse a Londres con él para ocupar un puesto de trabajo en una escuela de señoritas, Heather acepta y confiadamente se va con él. Al llegar a Londres, el hermano de su tía intenta violarla y ella al defenderse le entierra un cuchillo y lo mata, tras lo cual escapa corriendo por las calles de la ciudad donde se encuentra a dos marineros que le piden los acompañe. Ella cree ilusamente que son policías; los sigue hasta un barco donde conoce por primera vez al capitán Birmingham de 35 años de edad, quien al confundirla con una prostituta la viola repetidamente y la obliga a ser su amante.

Her struggles pulled his shirt loose and then his furred chest lay bare against her with only the thin film of the chemise between them. Her naked breasts were crushed against his chest and in fearful panic she pushed hard and for a moment was free of him. He gave a deep throaty laugh and used the interlude to rid himself of boots and shirt and as he shed his breeches he grinned.

—A game well played, m‘lady, but have no doubts as to the winner.”

His eyes burned with passion’s fire as he stood enjoying her now unbridled charms, far lovelier than he had imagined or even hoped, and she stared in horror at her first sight of a naked man. She stood fixed to the floor until he stepped forward and with a frightened squeak she turned to flee but found her arm seized in a grip that was gentle yet as unyielding as a band of steel. She ducked under his arm and sank her teeth into his wrist. He grunted in pain and she jerked away, but in her haste she stumbled and fell full length into his bunk. Almost immediately he was on top of her, pinning down her writhing body, and it seemed that every move she made only abetted his intent. Her hair came loose and seemed to stifle her in its mass.

—No!” she gasped. —Leave me alone! Let me be!”

He chuckled and murmured against her throat. —O no, my bloodthirsty little wench. Oh no, not now.”

Then he moved upward and she was relieved of his heavy weight, but only briefly. She felt his hardness searching, probing between her thighs, then finding and entering that first tiny bit. In her panic to escape she surged

upward. A half gasp, half shriek escaped her and a burning pain seemed to spread through her loins. (*The Flame*, 21-23)<sup>9</sup>

Después de un tiempo Heather decide huir y el capitán la busca hasta que la encuentra, embarazada, y la obliga a casarse con él. Al verse forzados a convivir, los dos empiezan a conocer y a enamorarse el uno del otro, hasta que por fin reconocen su amor mutuo y obtienen su final feliz.

Es obvia la razón por la cual estas novelas fueron sustituidas rápidamente por las novelas de la nueva escuela. En las críticas de lectoras a este libro y a otros semejantes lo que siempre les molesta es la dualidad tan brutal del héroe que se ve reflejada en la violación de la heroína. Para muchas esto no tiene redención por más que las autoras le dieran giros a su trama para justificarla.

Sin embargo, hay que darle mérito a Woodiwiss y a sus contemporáneas por abrir el paso a autoras del género romántico de finales del siglo XX, ya que es considerada como la creadora del género romántico moderno por editores de la casa Avon Books y críticos del *NY Times* y *Atlanta Journal Constitution* entre otros. La autora romántica de la Regencia Julia Quinn dice de ella: “Woodiwiss made women want to read. She gave them an alternative to Westerns and hard-boiled police procedurals. When I was growing up, I saw my mother and grandmother reading and enjoying romances, and when I was old enough to read them myself, I felt as if I had been admitted into a special sisterhood of reading women” (amazon.com). Y la autora romántica contemporánea Susan Elizabeth Phillips comenta: “We all owe our careers to her. She opened the world of romance to us as readers. She created a career for us to go into” (amazon.com). No obstante, como dice la biografía de la autora en el sitio amazon.com, el éxito de estas novelas se vio marcado por: “a new

---

<sup>9</sup> La escena completa de la violación se encuentra en el apéndice 1.

style of writing romance, concentrating primarily on historical fiction tracking the monogamous relationship between a helpless heroine and the hero who rescued her, even if he had been the one to place her in danger”.

Estas novelas en las que el héroe tiene un papel dual, villano y protector, son a mi parecer inverosímiles y dificultan que la lectora se relacione con ellas y con los personajes. La escritora y crítica Jayne Anne Krentz dice que el héroe juega dos papeles en la trama, el de héroe y villano y que el desafío de la heroína será encontrar la forma de conquistar al villano sin destruir al héroe (8). No obstante, desde mi perspectiva, muchas lectoras no coinciden con la premisa de que la heroína destruye al villano, más bien lo acepta como parte de la personalidad del héroe; y ése era un problema que para muchas se tenía que solucionar ya que a la mayoría de ellas les gustaba leer acerca de un héroe que tuviera cualidades de guerrero pero que a la vez fuera protector y con deseos de formar una familia y cuidar de ella (véase Krentz, 7). Respecto a esto la lectora con el seudónimo “Write1” dice de este libro:

The novel that started it all. Well, it should have ended it all. [...] I have to say this is a very disturbing and very dark genesis for the romance genre and all that evolved since it was published. Brandon FORCES himself on Heather three times, mocks her, verbally and emotionally abuses her (while she's preggers), threatens her with bodily violence and is an all-around nasty fellow who should have something rather large and fatal smashed against his awful head. Heather is a simpering, whiny child (is she a woman simply because she has a rack?) who knows nothing of the real world and is constantly apologizing to Brandon. How could anyone even think it's perfectly acceptable for Heather to fall in love with her rapist and even begin to lust after him? (amazon.com)

Otra lectora cuyo nombre permanece anónimo dice:

A friend strongly recommended this book to me, and I unwisely read it. I was revolted. My friend insisted that after the initial few rapes, the hero really redeems himself and all is well... yeah, right. I could not bring myself to feel



any warmth for a man who rapes a woman without remorse, and then - all while taunting and mocking her tears - tells her that she will have to be his mistress and will eventually come to beg for his attention. Then, after she escapes and he finds out that she has become pregnant, he is galled at the thought of having to marry her and swears to her tear-filled face that he'll make her life miserable. Sure, much later in the book, he becomes more affectionate, but for me, nothing could wear off the impression of his initial assaults - and his cruel, cocky remorselessness - followed by the months of temperamental fits, snarling speech and debasing treatment. The fact that the heroine fell in love with this beast is something that can be attributable only to Stockholm syndrome. Regardless of what the cultural norms of the time were, Captain Birmingham's behavior is loathsome. (amazon.com)

Como mencioné en el capítulo anterior, las lectoras saben y exigen aquello que les gusta leer en una novela romántica, y para éstas, la violación es injustificable, la repulsión no debería formar parte de la experiencia lectora. Y esta reacción no sólo se presenta ante la escena de violación repetida, sino también hacia los personajes y sus decisiones: en el caso de la heroína por carecer de inteligencia, profundidad de carácter y fuerza de voluntad, en el caso del hombre por la violencia física y mental a que somete a la heroína, su falta de remordimiento y porque en ningún momento de la novela recibe un castigo por ello. Para muchas de las lectoras que no gustan de este tipo de historias, el héroe representa un tipo de hombre que merece castigo en la vida real también. Para ellas “romántico” no implica idealizar la violación y el maltrato, más bien, debería ser un espacio donde se alaben características contrarias como el cuidado y el respeto.

Sin embargo, esta escuela también tiene sus defensoras, quienes piensan que las escenas de maltrato no están censuradas por una sociedad “políticamente correcta” y además son producto del momento en que fueron escritas, y los héroes se redimen por el estilo de la prosa y el contexto en su conjunto. La lectora que aparece con el nombre By a Costumer dice:

I'm astonished by the amateur reviewers who aren't intelligent enough to read and analyze this book within the context of the time during which it was written. It was written in 1972, it was one of the first times women were allowed to read about sex outside of male pornography, and it was before the darkest and most delicious of female fantasies were sanitized by the modern scourge of "political correctness". It's immensely readable and the prose isn't purple, its excellent writing. Perhaps Brandon should have been redeemed sooner; perhaps Heather should have displayed more spine, but within the historical setting of 1799 and given the age of the characters (17 & 35), it's actually probably more accurate than many of the romances written today where all the young misses are feisty and all the gents are enlightened. I first read the book when I was 15. I'm 39 now and still have trouble putting it down whenever I pick it up. As someone else so wisely said, it was written to be enjoyed, not analyzed. And I will never understand the readers/women who claim to be feminists, yet want to censor other women's fantasies as part of your political agenda. As a woman and a feminist, I'll read whatever I please, thank you, and that includes this marvelous classic. (amazon.com)

La lectora Johanna M. en defensa de este libro dice:

[...] My thoughts are that many who've read and reviewed 'The Flame and The Flower' are possibly forgetting that this book was published in 1972. The genre was in relative infancy back then. Characterization was not what it is today. (Maybe it's me, but I find it hard to accept when the heroine is portrayed so opposite of what the norm would have been in a period piece).

Nevertheless, the story of Heather and Brandon, while controversial, develops over time. Heather seems wimpy and weak yet makes you care deeply for her, especially when she is ill and delirious with fever... what comes out in her fevered ramblings makes you realize what a rough life she had and how pathetic things really are. You WANT things to be better for her; you WANT her to find love and happiness even if it comes from the sordid beginnings of her relationship with Brandon. Yes, he is a cad in the beginning; with only his looks and his money to recommend him.

Another thing that bothered me with many of the reviews is that people are criticizing Heather's seeming "acceptance" of her "brutal" rape at the hands of Brandon. They are forgetting that she was lost, running from a situation where she thought she killed a man. When Brandon's intentions are finally made clear to her (though not in the brutal fashion that readers have described) Heather does put up a struggle, albeit a weak one. After the initial sexual encounter, she DOES tell Brandon that she's not a prostitute just starting out... At first he thinks he's in trouble for sure, thinking that she is a well-connected young lady

and that there will be repercussions for his act. Once he learns differently, he offers what he feels is a fine solution for both of them... she as his mistress. We all know this sounds like he's a rotten scoundrel but, remember -- this would have been typical for the time period. The fact that so many people are outraged by the events in this story are not reading with an open mind. Sometimes you have to read between the lines'. (amazon.com)

En resumen, para estas lectoras las historias deben ser lo más fieles al tiempo que están describiendo, donde la heroína no es el retrato perfecto de una mujer moderna feminista e independiente y el héroe demuestre un lado “salvaje” que todavía no se considera inaceptable. Para alguna de ellas, este tipo de historias son expresión de las fantasías de las lectoras y autoras y como tales deberían ser respetadas y no censuradas. En la opinión de las lectoras que disfrutaban estas historias, hay que leer entre líneas para comprender lo que la autora quiso decir realmente. Por ejemplo, la escena de violación es un resultado de malos entendidos y preconcepciones de los personajes, ya que Heather cree que la guían al barco para ser acusada de homicidio y Brandon cree que Heather es una prostituta que consiguen sus hombres, y en ningún momento él tiene la intención de dañar a una señorita “de buena cuna”, por lo que después de darse cuenta de su error la vuelve su amante, práctica común en esa época según las novelas.

El problema con este tipo de comentarios es que podrían sugerir que hay lectoras que disfrutaban fantasear con escenas de violación de una prostituta/niña con el argumento de que estas novelas se deben disfrutar y no analizar (como dice la lectora del primer comentario) o que hay que leer entre líneas, teniendo en cuenta el periodo histórico en el que está ambientada la novela (como dice la segunda lectora). Sin embargo, sabemos que las lectoras son críticas y no aprueban la violencia y por esto es que este tipo de trama perdió popularidad. Aunque la violación es un tema que se sigue tratando en la novela rosa siempre se presenta como algo inadmisibles que le sucedió a la heroína antes de conocer al

héroe, con mucha frecuencia una violencia doméstica ocurrida en un primer matrimonio, y con ayuda del héroe ella supera el trauma que eso le ocasionó para que se consolide su amor; el culpable será castigado si está con vida y cuando es una amenaza en la novela, algún giro dará la trama para evitar la violencia. Es así que esta escuela fue evolucionando poco a poco y cambió los elementos que la caracterizaban más por aquellos que reconocemos hoy en las novelas del género romántico y que los críticos llaman la nueva escuela del género.

### La nueva escuela

Lo primero que se puede notar en las novelas románticas de la nueva escuela es la caracterización de los personajes principales, dado que se marca una clara diferencia entre el héroe y el villano; si bien algunos de los héroes se describen como machos alfa (la definición de éste se verá más adelante), ya no llegan a las proporciones de los libros de antaño. Aunque siguen siendo dominantes también se caracterizan por ser amables e incluso sensibles. Además se observa el surgimiento de héroes más gentiles, sobre todo en la novela contemporánea, donde aparecen cada vez más héroes más intelectuales que guapos, por ejemplo. Es debido a esto que las lectoras exigen tener acceso al punto de vista del héroe, ya no quieren que éste sea alguien enigmático porque desean conocer también sus pensamientos y sentimientos. Sarah Wendell dice: ~~“Because modern heroines began to be in much more control in their lives, contemporary retellings of the heroine’s courtship began to show the emotional evolution of the hero, instead of having us viewing it through the eyes of the heroine”~~ (22).

Como Wendell y Tan dicen, las heroínas empiezan a tener más personalidad, fuerza de voluntad e independencia, si bien esto se ve primeramente en las novelas ambientadas en la actualidad, poco a poco esas cualidades han ido describiéndose también en las heroínas de las novelas históricas, sobre todo en las que están ambientadas en la Edad Media, la Regencia y en las *Highlands* de Escocia. Explicando la diferencia en la caracterización de las heroínas, Wendell y Tan dicen: “One of the classic peeves we have with Old Skool romance is how the author continually tells the reader how the heroine is the best [...] but continually shows instead what an incompetent dingbat she is” (23). Esto hace referencia a un tipo de heroína muy recurrente en las novelas de la vieja escuela que tiene por característica principal ser demasiado ingenua al punto de creer que es invencible sólo por ser miembro de una buena familia. Por ejemplo, un familiar –por lo general el hermano– de la heroína tiene problemas graves y ésta cree que su papel es salvarlo sin tener un plan fijo o sin discutir el dilema con el héroe –quien tiene todos los medios para rescatar al familiar sin ningún contratiempo–, pero lo único que logra la heroína es agravar la situación de su familiar, ponerse a sí misma en peligro y demostrar que sin el héroe es una inútil.

No obstante, hay que remarcar que este tipo de personajes femeninos son casi inexistentes en las novelas rosas de la nueva escuela; Wendell y Tan argumentan: “Heroines still show a tendency to commit howlingly awful mistakes or make decisions that make absolutely no sense given the character setup provided. But they’re no longer quite as young and naïve, and they’re certainly not as virginal as they used to be” (23-24). Es decir, cada vez más hay novelas que describen a mujeres que saben disparar o manejar una espada, pueden resolver sus problemas inteligentemente y saben defenderse solas contra los que desean hacerle daño a ella o a su familia (por ejemplo, un usurero planea cobrar la deuda que alguien de su familia contrajo y ella sola busca la forma de salvar a su

familia de la pobreza al hacer inversiones inteligentes o al probar que el usurero no tiene bases legales para hacer tal reclamo). Si bien en otras áreas se permiten ser vulnerables ante los héroes (como al reconocer su inocencia e ignorancia respecto al deseo sexual que ellos les despiertan), en el aspecto en el que tienen que recurrir a sus propias fuerzas e intelecto ya no lo son.

Como sabemos, los personajes de la novela rosa se rigen por ser estereotipos que fomentarán la conexión sentimental entre la lectora y el personaje. Esto se debe a que hay aspectos en la caracterización de los personajes que en ocasiones se asemejan a la identidad de la lectora, y por lo tanto, se proyecta o se identifica con la situación que se está contando en la novela. Los héroes y heroínas deben ser personajes que atrapen a la lectora, que ocasionen que tiempo después de haber terminado el libro sigan pensando en ellos y en sus historias; la lectora Ashley W. dice:

Heroes and heroines need to be remarkable. Not remarkable in that they're performing acrobatic feats of strength, or using their superpowers to turn rock into molten electricity, or flinging lightning spears to fight creatures from the Underworld. They *might* be doing those things, of course, but they don't need to be that kind of remarkable to capture our hearts. They need to be remarkable insofar as their actions are worthy of being remarked upon. Within their own story world, they have to be pushing limits. By design or accident, they need to be upsetting the world in which they live. They need to grab our attention, and keep it, page after romantic page. They need to be fascinating, intriguing, and compelling. (romanceatrandom.com)

Creo que el uso de estereotipos facilita que se logren esas conexiones, las cuales provocan comparaciones entre distintas novelas y personajes, y en consecuencia generan recuerdos.

Según María Moliner, un estereotipo es un modelo o idea comúnmente admitida de algo, es decir, es un personaje o situación que cualquier lectora puede reconocer fácilmente ya que aparecen de manera recurrente en los géneros o textos que frecuentan. Ejemplo de

ello pueden ser las *femme-fatales*, las damiselas en peligro, los bufones, la madrastra malvada, el esposo celoso, el macho alfa, etcétera. Como ya había mencionado, los héroes y las heroínas de la novela rosa suelen ser personajes estereotipados que cumplen la función de proveer comodidad, confort y una sensación de lo conocido a las lectoras del género.<sup>10</sup> A continuación describiré algunos de los estereotipos más comunes en las novelas románticas tanto de las heroínas como de los héroes, pero me enfocaré únicamente en aquellos que son típicos de las novelas de la Regencia.

## Heroínas

She would do very well as his wife. (Laurens, *Devil's Bride*, pos. 604 de 8053)

For a start, she was tall, with a well-rounded figure, neither svelte nor fleshy but very definitely feminine. Hair of chestnut brown glowed richly, tendrils escaping from the knot on the top of her head. Her face, heart-shaped, was particularly arresting, fine-boned and classical, with a small straight nose, delicately arched brown brows, and a wide forehead. Her lips were full, a soft blush pink; her eyes, her finest feature, large, wide-set and long-lashed, were a misty grey[...] Equally important, she was uncommonly level-headed, not given to flaps or starts.

La siguiente es una descripción típica de una heroína de novela rosa. La estatura, el color de los ojos y el cabello cambiarán dependiendo de la autora, pero casi todas siguen el mismo parámetro para describir a aquella que se robará el corazón del héroe. No importa si la heroína es considerada un patito feo por los demás personajes de la novela, ella siempre será descrita por el héroe como algo exótico, cuya belleza es develada sólo para y por él:

---

<sup>10</sup> Personaje principal de la novela que tendrá por hazaña principal conquistar el amor de su contraparte femenina, para ser merecedor de éste, tiene que vencer también sus prejuicios o problemas internos. En cambio, la protagonista femenina es inocente o poco experimentada, es objeto inconsciente del deseo del héroe y muchas de ellas toman un papel activo en lograr su historia de amor.

Some heroines are beautiful but dismissed as shallow or stupid in the beginning of the story. Some are plain and brilliant: but the plainness is part and parcel with the intelligence and cannot be separated. Some are marvellous in their own right. However, the hero always brings that –something more” that dips the heroine in the color palette of love and renders her breath-taking, not just to the hero but often to the entire known world in the context of the novel. (Wendell y Tan, 57)

Sin embargo, la personalidad que las autoras les atribuyen a sus protagonistas femeninas cambia constantemente. Entre estos cambios destacan los siguientes según la división de Sarah Wendell y Candy Tan:

- Sencilla y fuerte: es el tipo de heroína que cuando está bien descrita es la favorita de autoras y lectoras y el prototipo que domina. Si bien en algunos casos no es de una belleza extraordinaria, su personalidad es tal que eso se compensa. El héroe se siente feliz y satisfecho siempre que está con ella, ya sea desde que la ve por primera vez o en caso de haberse conocido antes desde que se reencuentran. Lo que la hace especial es su determinación, su sentido del humor, inteligencia, honor, lealtad y fuerza. Siempre hace equipo con el héroe. Ejemplos: Honoria Anstruther-Wetherby en *Devil's Bride* por Stephanie Laurens, Penelope Featherington en *Seducing Mr. Bridgerton* por Julia Quinn.
- Antiheroína: es el tipo de heroína que no es fanática de la idea de enamorarse, aunque eventualmente sucumbe al héroe. Verdaderamente se resiste a comprometerse con una relación, ya sea por la naturaleza del conflicto en la novela o porque es fiel a su carácter. Todas ellas valoran su independencia y autosuficiencia más que cualquier cosa. El camino que las lleva a enamorarse del héroe es largo y lleno de retos. Para algunas lectoras, este tipo de heroína puede parecer egoísta, engreída y terca, lo que le impide ver que el héroe es perfecto para



ella. Por ejemplo: Eva de Monforte en *The Wicked One* por Danelle Harmon y Blanche Hardcastle en la serie *The Company of Rogues* (su historia se cuenta a lo largo de todos los libros de la serie) por Jo Beverley.

- La ingenua: por lo general es joven e inocente, pero compensa la experiencia que le falta con un buen sentido del humor y resiliencia. Ésta se podría confundir rápidamente con las heroínas descritas por la vieja escuela, sin embargo, aunque a veces puede parecer despistada, la mujer que conforma esta categoría se caracteriza por tener sentido común, cosa que la diferencia de las otras heroínas. Las novelas que la usan como personaje principal en su mayoría describen la transición de joven a adulta (si no en edad, sí en madurez) y al final demuestran ser mujeres fuertes y capaces de afrontar lo que se les atravesase en el camino. Por ejemplo: Charlotte Fairleigh en *One Night of Scandal* por Teresa Medeiros y Madeline Matthews en *Because You're Mine* por Lisa Kleypas.
- La heroína alfa: éste es un estereotipo nuevo con creciente popularidad. Ella rompe el molde de conducta de las heroínas románticas: sabe disparar o manejar una espada –a veces, incluso mejor que el héroe–, corre carreras y cría caballos, se viste como hombre, etcétera. Ella se puede permitir tener un rango social o político mayor que el héroe –aunque tenga que actuar de incógnito–. Difícilmente acepta que la menosprecien o condesciendan basados en su género y habilidades, sobre todo si esto proviene del héroe. Ella no se inmuta por las opciones que tiene para salvar a sus seres queridos, ya que piensa detenidamente en las consecuencias de sus actos, y aunque tiende a ser impulsiva las cosas siempre le salen bien. Puede llegar a parecer egoísta, agresiva y manipuladora, sin embargo, deja una buena impresión al terminar el libro. Ejemplos: Jessica Trent en *Lord of Scoundrels* por

Loretta Chase, Felicity en *A Rogue's Proposal* por Stephanie Laurens y Sabrina Bittlesworth en *Trials of Artemis* por Sue London.

- La paloma herida y ocasionalmente mancillada: esta heroína se caracteriza por haber sobrevivido a un pasado horrible, por lo general fue víctima de violación antes de conocer al héroe y en una inversión de roles le da a él la capacidad de ser el cuidador y sanador. Sus acciones son gobernadas por el miedo y la desconfianza, sobre todo desconfía de que el héroe la podrá ayudar y eliminar sus heridas por completo. Ejemplo: Serena Riverton en *Forbidden* por Jo Beverley.
- La cínica: sabe que la vida no es fácil y rige su vida por este principio. Es precavida en la vida y en el amor, a veces demasiado. Al igual que la antiheroína, la cínica se rehúsa a comprometerse en una relación, pero la diferencia radica en que ésta lidia con su dolor y desilusión al ser chistosa y reírse de la vida. Aunque es un estereotipo más común en las novelas contemporáneas, en las ambientadas durante la Regencia también se pueden encontrar algunos ejemplos: Kate Sheffield en *The Viscount Who Loved Me* por Julia Quinn.
- La villana: Si bien ella no forma parte de los estereotipos de las heroínas, creo que es importante mencionarla ya que crea el contrapeso en la historia, incluso funciona como rival de la protagonista. Hay que aclarar que no siempre se cuenta con la presencia de una villana en las novelas de este género, a veces los problemas son causados por situaciones económicas, sociales o políticas. Aun así hay que nombrar el tipo de villana que las autoras disfrutaban poner en sus novelas: la villana seductora. Casi siempre ella fue en algún tiempo amante del héroe, incluso con intenciones de convertirse en su esposa. A diferencia de la heroína, ella tiene

experiencia sexual, que usa a su favor al intentar atraer a los personajes del sexo opuesto, fallando miserablemente salvo por el villano. No le gusta estar en segundo plano y lo que la motiva es destruir a la persona que le robó la atención del héroe. Por lo general, recibirá su merecido fin: la muerte, el destierro o la desfiguración física son lo más típico.

## Héroes

Describir al héroe no es tan fácil como describir a la heroína debido a que las expectativas que tienen las lectoras de él son muchas y muy elevadas con respecto a las que tienen de la heroína. Él tiene que ser un personaje del que las lectoras se puedan “enamorar” mientras dura el libro. Gracias a él y su caracterización es que se cree comúnmente que las aficionadas a este género buscan una fantasía de hombre en la vida real, y si algunas se basan en los héroes de las novelas para saber qué buscan y qué no en sus parejas, las lectoras siempre han tenido bien claro que Mr. Darcy y muchos como él son personajes de ficción. Claro que eso no les impide sentir por un momento algo por el héroe, ya sea amor, odio, simpatía, etcétera.

La lectora de sobrenombre Intrépida comenta que la transformación de los héroes va en relación directa con la que se ha visto en las heroínas:

Sí, hoy en día, ya no hay “doncellas en apuros” tan “pavas” como las de antes, es lógico que se intente reflejar una visión de la mujer acorde con la mujer independiente y autosuficiente de hoy.

Pero una cosa es cierta, y es que este cambio del personaje femenino también afecta al masculino (héroes que no necesitan acostarse con cientos de mujeres hermosas solo para demostrar así lo viriles que son).

Reflejar estos cambios le hace mucho bien al género y sin duda es lo que está contribuyendo tanto a su auge con las nuevas autoras. (laeternidad.wordpress.com).

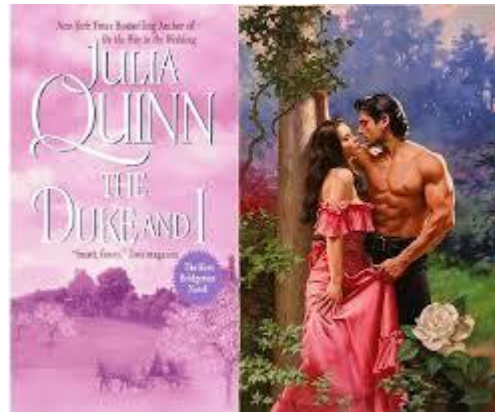
Es importante señalar que Intrépida remarca que ella no lee este género buscando un reflejo de “la vida real”, más bien, está consciente de que la idealización forma parte del género y que es aceptable mientras se esté consciente de ello. Como ella, hay lectoras que comparten su misma opinión como la lectora Anahí Soler, quien habla de deseos –que por lo general quedan en la imaginación– y no realidades:

Hoy en día todo cambió, el romance como también los arquetipos. Antes era el hombre quien siempre salvaba a la doncella en apuros, hoy en día es ella quien lo puede salvar a él. Las novelas de época muestran la idiosincrasia de la gente de ese momento y por tal motivo deben ser así, aunque en la literatura la imaginación es el límite. Me gustan los personajes masculinos que se enamoran de una sola mujer aunque me desagradan los libertinos porque en la vida real nunca cambian su forma de ser. Sin embargo no deja de ser literatura y en cierto modo reflejan los *deseos* de las personas ¿verdad? (laeternidaad.wordpress.com, mis cursivas)

Las clasificaciones que se propondrán de los héroes en los próximos párrafos, engloban solamente su personalidad y carácter. Si hablamos de una descripción física de ellos, encontraremos en todas las novelas casi las mismas características, con unos pocos detalles en la forma de la nariz (romana, patricia, aguileña, o un poco desviada –que además nos apunta a un pasado oscuro–) o el color del cabello (la mayoría de ellos lo tiene oscuro y es muy raro el héroe que lo tendrá rubio o pelirrojo, esos colores están reservados sólo para los personajes femeninos) y ojos (por lo general, se describen con tonos metálicos, gris, azul, verde, ámbar) que los diferencian. Muchos de estos rasgos –la barbilla, la nariz– están asociados con un linaje aristocrático:

The viscount, Kate noted with irritation, was blindingly handsome. He was tall, stood straight and proud, and had thick chestnut hair that tended to fall forward over his brow [...] with velvety brown eyes that matched his hair to perfection...and his lips, while classically beautiful were tight at the corners, as if he did not know how to smile. (Julia Quinn, *The Viscount*, 30)

Para las personas que no leen novelas de este género, los héroes (basándose sólo en las portadas de los libros) son seres con cuerpos considerados perfectos de acuerdo a los modelos de belleza actuales.



Un lector y fan de novelas románticas con el seudónimo “The Perfect Man” comenta que un día en un momento de reflexión se dio cuenta de que él y sus amigos no se parecen en nada a los hombres retratados en las novelas rosas, e inquieto se hace la pregunta de si las mujeres prefieren esos hombres, y tras preguntarle a su esposa llegó a la siguiente conclusión:

I understand why romance heroes are perfect. These books are fantasy. They are geared toward women and are written mostly by women, so it makes sense that they create the perfect guy. To answer the question of whether physical appearance is that important to women in the hero of a romance novel, I went to an expert: *my wife*. No one has more experience living with a below-average man than she does, so I asked her, “Honey, would you read a romance novel with a hero who wasn’t necessarily good looking or muscular or had a really big heart?” She said, “No, I wouldn’t read it. Romance novels are a fantasy. I want a perfect hero who is gorgeous, sensitive, macho, protective, and has a really big heart.” I told her she must be pretty disappointed to have married someone so different than that. She said, “No, men like that don’t exist, and if they did, I wouldn’t want one.” (romanceatrandom.com)

Este comentario nos vuelve a mostrar que las lectoras no esperan encontrarse con un hombre que se va a casar con ellas sin haberlas conocido antes sólo para salvarlas de la pobreza y destitución. Una gran parte de ellas ya tiene una pareja y saben que los “héroes románticos” de la vida real pueden ser cualquier hombre y dignos de admirar por diversas situaciones como cuidar a los hijos mientras ellas trabajan. Una lectora con sobrenombre Wednesday dice:

I think I started reading romance novels because part of me wanted to hold on to the belief that things could be different. It was comforting to read about couples where the man was actually interested in and appreciated the woman. I know perfectly well that they're fictional and that if I have another relationship, it won't be storybook, but I think romance novels have helped me rebuild a healthier ideal of what a relationship should be. (cit. en Wendell, 73)

En el libro de Sarah Wendell *What I Know about Love I Learned from Romance Novels* se encuentra este testimonio de un oncólogo de Estados Unidos, que nos demuestra que los héroes que buscan las lectoras en la vida real no tienen que ser millonarios, o poseer títulos de nobleza y múltiples casas solariegas, sino personas que siempre las acompañen tanto en los tiempos buenos como en los malos. Los héroes de las novelas rosas sólo sirven para fantasear:

I became acquainted with what I've come to call great “purse partners” at a cancer clinic in Waltham. Every day these husbands drove their wives in for their radiation treatments, and every day these couples sat side by side in the waiting room, without much fuss and chitchat. Each wife, when her name was called, would stand, take a breath, and hand her purse over to her husband. Then she'd disappear into the recesses of radiation room, leaving a stony-faced man holding what was typically a white vinyl pocketbook. On his lap. The guy sat there silently with that purse. He didn't read, he didn't talk, just sat there with the knowledge that twenty feet away technologists were preparing to program an unimaginably complicated X-ray machine and aim it at the mother of his kids.

I'd walk by and catch him staring into space, holding hard onto the pocketbook, his big gnarled knuckles clamped around the clasp, and think, “What a prince”. (60)

Cuando hablo de las descripciones de los héroes en estas novelas, puede decirse que ninguno de ellos es perfecto ya que actualmente todos tienen problemas personales que solucionan para merecer su final feliz. Según Laura Kinsale, autora romántica, “The hero carries the book”, que significa que en caso de que la heroína decepcione a la lectora, ella seguirá leyendo hasta el fin si el héroe está bien descrito. Ashley Woodfolk, reseñista del sitio [romanceatrandom.com](http://romanceatrandom.com) en sincronía con Kinsale dice: “Heroes, I think, often carry the biggest part of the load. A lot of readers can tolerate a less-than-amazing heroine if the hero rocks their world. A story might make it onto the *Keeper* shelf with a heroine that doesn't rate an ‘A’. But if the hero is a flop to the reader, the book generally is too”. Y continúa explicando por qué ella cree que esto sucede:

I think, in part, it's because humans are attracted to others who do things really well. That innate attraction comes from our survival instinct, but is also our desire to be close to the talents we don't possess ourselves. When a hero has a skill he's mastered, we attribute his success to his character. It's something we know is inherent in that person: the capacity for greatness. The ability to excel. We assume the character is a winner, a master. And I think these kinds of heroes light our fires in very primal, very ‘old’ ways, and that is why we love them so much.

Esto podría hacernos pensar que aunque parezca que el relato se centra en la heroína, es el héroe quien mueve la narrativa porque desencadena los acontecimientos e incide directamente en ellos, mientras que la heroína tiene un papel más pasivo. Creo que la afirmación de la autora se inclina más hacia el hecho de que es de él de quien se “enamora” la lectora, ella quiere saber acerca de la vida de él, cómo le afecta la llegada de la heroína, y viceversa. Es por eso que depende del héroe que una novela sea exitosa (lo cual no excluye aquellas que son contadas sólo con el punto de vista de la heroína y aun en esas, el héroe tiene que ser un personaje bien construido. Sue Grimshaw, lectora y reseñista

en el sitio [romanceatrandom.com](http://romanceatrandom.com) dice de los héroes: “What is it that touches us, imperfections and all? Some are arrogant with insecurities that struggle to keep hidden, others aloof, yet when they show us softness in a weak moment, we are instantly on their side”. Creo que es eso a lo que se reduce el atractivo que ejercen los héroes en las lectoras, el que noten que tienen un lado sensible y que siempre están prestos a ayudar a los que lo necesiten o pidan.

Por eso, es importante que la autora establezca desde un principio una conexión con la lectora a través de la descripción de sus personajes, no sólo física sino también de personalidad, sobretodo la del héroe. La consecuencia de esto, como ya se había mencionado antes, es la incorporación reciente del punto de vista del héroe. Duchess Nichole, lectora ávida de novelas rosas dice: “The guy’s head is more interesting and different, his point of view is completely different from the female one and it makes the story more realistic and round. You always learn something new from it” (Kindle Love Stories Podcast, 8:22-9:00).

A diferencia de los múltiples tipos de heroína, del héroe sólo se pueden distinguir dos (si acaso tres) categorías: el macho alfa, el beta y, si hacemos caso a Wendell y Tan, el omega o lo que en inglés se conoce como *rogue* y que en español se ha traducido como canalla.<sup>11</sup> Personalmente no estoy de acuerdo con el término puesto que la palabra canalla no transmite lo mismo que el término inglés *rogue*.<sup>12</sup>

- Macho alfa: No hay que confundirlo con el macho alfa de las novelas de la vieja escuela. Este tipo de héroe evolucionó hasta convertirse en el

---

<sup>11</sup> Según la RAE significa: gente baja, ruin; persona despreciable y de malos procederes.

<sup>12</sup> Según las novelas románticas, es el hombre que dedicó su juventud al libertinaje y al desenfreno pero en cuanto tiene que sentar cabeza, le pone el mismo esfuerzo y se convierte en el mejor esposo.



estereotipo más usado y amado de las novelas que se producen actualmente. Según Wendell y Tan, el macho alfa de la nueva escuela se caracteriza por ser fuerte, dominante, leal, comprometido, confiado en sus habilidades. Tiene un fuerte código moral que consiste en que su familia y/o propiedades siempre van a ser prioridad porque es muy consciente de sus responsabilidades. Además, tiene muy claro con qué tipo de mujeres se puede divertir, lo cual excluye a las vírgenes (de ahí que la heroína tenga un papel muy importante en la vida del héroe, ya que ella es la que llega a romper esa idea). Por lo general está aislado. Aunque tenga familia y amigos sus responsabilidades siempre lo van a apartar de ellos, lo cual genera un sentido de misterio que atrae a las jóvenes recién presentadas en sociedad, y al que la heroína es inmune ya que ella puede ver más allá de la fachada que él presenta a la sociedad. Algunos de ellos no se sienten merecedores del amor de la heroína por problemas psicológicos (por ejemplo, sienten que su vida es vana, no creen en el amor, tienen miedo de parecerse a algún conocido suyo que ha fracasado en alguna empresa, etcétera). Y como he mencionado, tiene una parte sensible que disimula, ya que creen que eso los hará frágiles, y la heroína es la primera en descubrirla.

En la mayoría de los casos, su contraparte femenina lo desafiará a cada momento y tendrá por consecuencia una relación basada en la igualdad y admiración mutua. Ellos hacen todo lo posible para cuidar y salvar a su familia, amigos y amada. La Lectora Kati dice: →love the caregiving alpha male, who is all kinds of dominant, but spends pretty much

every moment after meeting the heroine trying to take care of her –usually to varying degrees of success–” (cit. en Wendell, 63). Este tipo de héroe es el más solicitado por las lectoras del género. En encuestas hechas por las autoras en las redes sociales se puede notar que un 90% de lectoras que contestan la encuesta prefieren leer acerca de este tipo de héroe que de cualquier otro. La principal razón –como demuestran los siguientes comentarios de tres lectoras del género– es que ellas al igual que las heroínas aman descubrir poco a poco las capas que lo conforman. Cathy Candiano Voss dice: –Oh hell yes, alpha males all the way! \_Cause a lot of them have a secret side to them. Gotta love that!” Kim Mosley dice: –I love the bad boys that play nice in civilized place such as a ball but you still catch the underlying tones of cynicism and sarcasm when they talk to people. It’s more exciting that way. Keeps your mind racing and heart pounding for what might be next”. Y Marion Spicher opina que: –Seems to be innate in many of us to love the bad boys, trusting/hoping that they’ll be victimized by love of such strength and power, enough to reveal/force the good that shines from deep within them, that no one else can see. One of the reasons fiction is so great!” (facebook.com). Un ejemplo de este tipo de héroe es Alexander Duke of Ashbourne en *Splendid* por Julia Quinn y Devil Cynster en *Devil’s Bride* por Stephanie Laurens:

His gaze on the distant avenue, Devil paused, then looked down at his duchess. His wife. Looked into her misty grey eyes, the clear steady eyes that had first trapped his hardened heart.

–Have I ever told you that I love you?”

Honorio blinked, then opened her eyes wide. –No. As you very well know.” He could feel his face hardening. –Well, I do.”[...]

–So why the sudden confession?”

That was much harder to explain. –It’s like a rite of passage,” Devil finally said, –but not one that’s connected with any other. At least, that’s how it is for me--and for others. It’s easier for us, to live the reality rather than declare it, to acknowledge in our hearts but not put into words. Basically, to act the part without owing to the label.”

Honorio followed his thoughts, tried to understand. –But...why? Oh, I can understand at first, but surely, over time, as you admit, actions speak the truth and the words become redundant—

–No. Those particular words never become worthless. Or easy. They never lose their power.”

–Ah—I see. Power. So, to you, putting the fact into words...uttering them, declaring the truth, is like...”

–It’s like giving an oath of fealty –not just by one’s actions acknowledging your sovereign, but offering your sword and accepting and acknowledging another’s power to rule you. Men like me, we’re conditioned never to give that final, binding oath, not until we’re forced to it. To do so willingly goes against every precept, every ingrained rule. Our instincts are less flexible, we’re raised to protect all that’s ours—and we’ve been raised knowing others are depending on us to do just that” . (Laurens, *On a Wicked*, 217)

- Los héroes beta: Descrito, en su mayoría, como el mejor amigo. Es amable y agradable desde un principio, todos a su alrededor lo aman. Es el primero en reconocer sus propios errores y pedir perdón por ellos, nunca intentará imponer sus opiniones a los demás sino que va a primero escuchar y después a actuar. Tiene problemas propios pero está dispuesto a enfrentarlos antes de dañar a los que ama. No tiene problemas en ocupar el segundo lugar después de la heroína, más bien se convierte en una fuente de apoyo. Candy Tan, lectora y crítica del género dice:

What I like about a nice guy is that he won’t cheat on me, he won’t assume horrible things about me, if something’s bugging him he’ll talk to me about it instead of thinking the worst and smacking me around, and best of all, he has a sense of humor and can laugh at

himself when he needs to. When I try to boss him around, he usually gives me a Look, then walks away instead of trying to escalate it into a pointless fight. He doesn't want to change me, nor does he want to "just tame" me, he likes me as I am, flaws and all. And is that what I look for when I'm reading about beta heroes, and the best beta heroes are those who fulfil this requirements. (smartbitchestrashybooks.com)

Otra lectora llamada Bron ejemplifica en el siguiente comentario qué son los héroes betas:

Beta heroes are 'still waters run deep' kind of guys. There is a balance to them (or potentially there is), and external evenness of temperament and control, but underneath they feel things very deeply. Hence their deep commitment to a cause - and, ultimately, to the heroine. Extrinsic notions of success - wealth, power, influence - don't motivate them as much as their intrinsic value systems, and therefore they have usually focused their passion and intensity on something (work/role/whatever) that enables them to enact those values. They won't fall lightly or easily for the heroine because they know how deep their commitment would have to be, and (in some cases) that it may conflict with other commitments they have made. (smartbitchestrashybooks.com)

Ejemplos incluyen Richard Cynster en *Scandal's Bride* por Stephanie Laurens y Colin Bridgerton en *Romancing Mr. Bridgerton* por Julia Quinn.

"What are you reading?"

"Nothing. Well, actually is one of my journals."

"May I look at it?" she asked, keeping her voice soft and, she hoped, unthreatening. It was strange to think that Colin was insecure about anything. Mention of his journals, however, seemed to bring out a vulnerability that was surprising...and touching. [...]

"Colin, please, may I read a little bit more? You've already read almost everything I've ever written, it's really only fair to—"

She stopped when she saw his face. She didn't know how to describe it, but he looked shuttered, cut off, utterly unreachable.

"Colin?" she whispered.

"I'd rather keep this to myself if you don't mind."

“No, of course I don’t mind,” she said, but they both knew she was lying.

Colin stood so still and silent that she had no choice but to excuse herself, leaving him alone in the room, staring helplessly at the door.

He’d hurt her.

It didn’t matter that he hadn’t meant to. She’d reached out to him, and he’d been unable to take her hand.

And the worst part was that he knew she didn’t understand. She thought he was ashamed of her. He’d told her that he wasn’t, but since he’d not been able to bring himself to tell her the truth—that he was jealous—he couldn’t imagine that she’d believe him. But the minute she’d reminded him that he’d read everything she had written, something had turned ugly and black inside him.

He’d read everything she’d written because she had published everything she’d written. Whereas his scribblings sat dull and lifeless in his journals, tucked away where no one would see them. [...]

Later that evening, Colin appeared.

He didn’t say anything at first, just stood there and smiled at her, except it wasn’t one of his usual smiles. This was a small smile, a sheepish smile.

A smile of apology.

“I’ve marked a few passages,” he said, holding forward his journal as he perched on the side of the bed. “If you’d like to read them, to—he cleared his throat—offer an opinion, that would be—he coughed again—that would be acceptable.”

(Quinn, *Romancing*, 305, 307)

- *Rogues* o héroes omega: Según Wendell y Tan este tipo de héroes no puede acomodarse en ninguna de las dos definiciones anteriores puesto que no tienen tanta presencia y carácter como los hombres alfa y tampoco poseen esa cualidad natural de cuidar a los demás como los héroes beta. Este tipo de héroes, por lo general, tienen un pasado oscuro lleno de actividades moralmente cuestionables. En las novelas históricas, se dedican a apostar arriesgadamente, han experimentado con drogas y varios

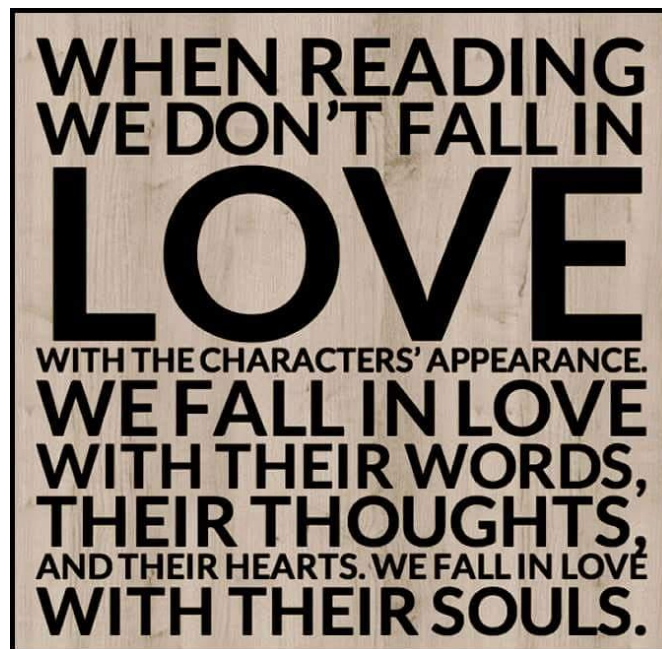
vicios, han mantenido a más de dos amantes y les gusta hacer todo con desenfreno y sin preocupación por el futuro. Hay algunos personajes que no cumplen con todo lo antes mencionado pero lo que comparten todos los héroes en esta categoría es que conocen mejor que nadie los estratos más bajos de la sociedad londinense, como los prostíbulos de mala reputación, casas de opio, etcétera. Éstos son los héroes que, más que los otros, obtienen domesticación, redención y sanidad (ya sea mental o física) de la heroína. En las novelas históricas y en particular las ambientadas en la Regencia, hay un dicho que dice: “Reformed rakes make the best husbands”; esto nos indica que después de alcanzar su final feliz en el matrimonio, se vuelven amorosos, fieles, amables y aunque sigue habiendo un aura de peligro en ellos, ya no se dejan guiar por eso. Un ejemplo es Darius Debenham en *To Rescue a Rogue* por Jo Beverley.

Los sitios de internet dedicados a la discusión y recomendación de novelas rosas están llenos de comentarios de lectoras que saben lo que buscan en un libro respecto a los personajes. Como había mencionado antes, de éstos depende el éxito de la novela: si una heroína actúa de manera tan tonta que dan ganas de aventar el libro a la pared, es muy probable que la lectora abandone el libro por completo; al contrario, si los personajes llevan una dinámica de comunicación y comprensión aunada a unos diálogos audaces y divertidos, las lectoras difícilmente pueden dejar de leer el libro, a veces descuidando otras actividades que tienen que realizar.

 Christina Dodd  
14 de mayo de 2013 - 08  
My personal motto.



Ésa es una de las razones por las que creo es importante describir los tipos de héroes y heroínas que existen en las novelas rosas, puesto que nos acerca cada vez más a entender qué es lo que las lectoras buscan y encuentran en los personajes que las lleva a identificarse y ponerse en los zapatos de ellos, qué aprenden y qué obtienen de los personajes, lo cual se verá más a fondo en los siguientes capítulos.



## Capítulo 3: La identificación lectora-personaje

When I read, I want to identify with the heroine  
(so I can put myself in her spot), and fall in love  
with the hero.  
Monica McCarty<sup>13</sup>

Al leer críticas escritas por las lectoras de la novela rosa, es casi imposible encontrar un comentario que no mencione que la lectora se ha identificado con tal o cual personaje. No importa que haya sido con el héroe o la heroína, el resultado siempre va a ser el mismo: una conexión personaje-lectora que afecta los sentimientos de esta última. Éstos pueden ser variados (coraje, tristeza, emoción, alegría, desesperación, etcétera), y por lo general, dependen de las causas que los provocaron. Por ejemplo, la trama puede tratar algún tema o acontecimiento significativo para la lectora, la personalidad, el físico o los ideales de cualquiera de los personajes es similar al de quien está leyendo, los protagonistas están viviendo una situación ficticia parecida a la de ella, o simplemente la lectora se sumerge en el libro sin afán de analizar lo que está leyendo, lo que le permite ser receptiva a las emociones de los personajes que se están describiendo: ~~Indeed~~, to read a romance properly, according to Dixon, means to read it quite *improperly*, at least by classroom standards: the analytical part of the brain has to be switched off, so we can feel every emotion, see every setting, burn at every injustice, fall in love with the hero and become the heroine” (Selinger y Frantz, 34).<sup>14</sup> An Goris resume la identificación así: ~~this~~ is facilitated

---

<sup>13</sup> Autora de novela rosa histórica escocesa.

<sup>14</sup> De aquí se origina el gran auge de los libros románticos cristianos: las lectoras quieren saber y afirmar que no están solas en sus creencias religiosas.



by characters who share points of convergence with the reader, or more precisely with the reader's self-image" (cit. en Selinger y Frantz, 77).

Para Goris, crítica y editora del género, la identificación de la lectora con los personajes es un mecanismo que le provee distracción, relajación y la vivencia de esas emociones positivas que busca en el género, y se logra cuando la lectora se pierde en el mundo de la novela y comienza a experimentar a través de la imaginación las mismas aventuras que los personajes. Sin embargo, hay dos tipos de conexión que una lectora puede experimentar en relación con los personajes: la identificación y lo que autoras del género han denominado *placeholdering*, el cual, para propósitos de este estudio, traduciré como lugartenencia o reemplazo, y éstos no deben ser confundidos ya que tienen características y resultados distintos. En este capítulo me centraré únicamente en la identificación lectora-personaje, y en el siguiente capítulo explicaré más a fondo la dinámica de la lugartenencia. Laura Kinsale distingue estos dos tipos de relación entre la lectora y el personaje de la siguiente manera:

Placeholdering is an objective involvement; the reader rides along with the character, having the same experiences but accepting or rejecting the character's actions, words, and emotions on the basis of her personal yardstick. Reader identification is subjective: the reader *becomes* the character, feeling what she or he feels, experiencing the sensation of being *under control* of the character's awareness (32).

La identificación, según Laura Kinsale, es un fenómeno subjetivo, no hay un distanciamiento entre la lectora y el objeto de la identificación, y en cuanto se presenta este fenómeno, la lectora está bajo control de las reacciones y emociones del personaje con el que se identifica. Además, Kinsale asegura que la identificación que experimenta la lectora es principalmente con el héroe y en menor medida con la heroína, ya que como retomo en párrafos posteriores, Kinsale asegura que al esperar que la heroína satisfaga una gran lista

de expectativas se convierte en alguien a quien se juzgará en cada página y por lo tanto no puede haber una conexión lectora-heroína completa; en cambio, al no estar sujeto a las mismas expectativas la lectora puede relacionarse completamente con el héroe (en mi opinión, esto depende de cada lectora y no se puede generalizar). Ella considera que la identificación es una conexión integral, es decir, los personajes y la lectora son uno solo, puesto que la lectora siente y experimenta lo mismo que ellos. Desde la perspectiva de la lectora, el héroe lleva el peso de la novela en el sentido de que la heroína es el objeto del deseo y la lectora ocupa ese lugar, en competencia con la heroína. Además, Kinsale comenta que la lectora puede imaginar lo que significa ser hombre y expresar emociones, actitudes y deseos considerados masculinos, incluidos el deseo sexual activo.

En un principio, se creía que la lectora sólo se identificaba con la heroína, pero ahora se sabe que la identificación también puede ocurrir con el héroe e incluso con algunos de los personajes secundarios. Marion Zimmer Bradley, escritora y crítica del género fantástico y famosa por la novela *Las nieblas de Avalón*, aseveraba que al identificarse con la protagonista femenina la lectora estaba en peligro de moldear su propia vida según un personaje sumiso, pasivo y obsesionado con el amor romántico y una virginidad intacta, por lo que se tenían que encontrar diferentes tipos de heroína y así evitar esa situación (cit. en Krentz, 31). Fue por eso que, tanto escritoras como críticas y editoras pensaron que sólo por ser mujeres las lectoras de este género se identificarían exclusivamente con las heroínas lo que contribuyó a que las propias escritoras crearan un solo tipo de protagonista femenina que en teoría la lectora moderna y liberada desearía ser, es decir, alguien

So powerful in the corporation, so skilled at swordsmanship, so infallible with a rifle, talented at politics, tough-nosed in managing the ranch hands, invested

with psychic powers, adroit with magic, highly educated, widely read, strong, smart, an excellent dancer and full of independent sass; in short, just the sort of person one would gladly strangle if one met her on the street. (Krentz, 31)

Puesto que las lectoras saben precisamente qué es lo que buscan en las novelas rosas, la descrita arriba no lo es. Para la mayoría de las lectoras (que escriben sus críticas en blogs y en los cuales me baso para hacer estas afirmaciones), este estereotipo es causa de inconformidad puesto que, por mucho que la novela rosa –en especial las ambientadas en alguna época histórica previa a la Regencia e incluyéndola–, no pretenden ser retratos fieles de las épocas que describen, ese tipo de heroínas eran demasiado inverosímiles. Es decir, se puede afirmar que las lectoras no quieren una heroína sumisa, muy inocente y estúpida, pero tampoco la quieren modernizada. Cabe aclarar que inteligencia e independencia son valoradas por las lectoras pero no en demasía. Una heroína debe ser alguien verosímil, sus rasgos reconocibles de tal manera que las lectoras puedan reconocerlos e internalizarlos. Incluso sus imperfecciones permiten la identificación.

La lectora Jess comenta:

TSTL<sup>15</sup> heroines are the one guaranteed way to turn a book into a wall-banger for me. Their prevalence astounds me. Although I rarely find myself identifying with the heroine in a novel, I need to be able to respect that character. If I don't, I'm just irritated that the hero could possibly fall for this simpering idiot. And I don't get any real enjoyment at the HEA<sup>16</sup> because I spend more of the novel wishing the hero would ditch the heroine and embrace the bachelor life. I think one of the other frustrating attributes of the TSTL heroine is their self-delusion that they're a lot more independent than they actually are. They seem to have this grandiose sense of their own abilities which get them into absurd live-or-death situations. Which of course necessitates the intervention of the big strong male. (*TSTL*, s/n)

---

<sup>15</sup> Siglas para “Foo Stupid To Live”; este término se refiere únicamente a las heroínas.

<sup>16</sup> “Happily Ever After.”

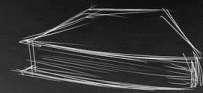
Es más, si hay un personaje que se mide con una vara muy larga es la heroína, ya que ~~they~~ [the readers] ask the characters to live up to their standards not vice versa” (Krentz, 32); Lorelei, lectora del genero, dice: ~~these~~ books are about escapism, jumping into a different world. If they’re too damn perfect, how do I imagine myself as them?” (smartbitchestrashybooks.com). Al igual que con el héroe, las lectoras esperan una heroína que tenga algún defecto y que cambie en el transcurso de la obra. En el caso específico de la identificación, esperan alguien que sea como ellas, si no se convierten en un personaje al que ~~te~~ dan ganas de entrar al libro y jalarle las greñas” como me dijo mi hermana una vez. Es así como podemos ver múltiples comentarios de lectoras que expresan claramente lo que no les gusta de las heroínas:

For me, at least, the heroine doesn’t need to be perfect. She certainly can be bitchy at times (I don’t equal being bitchy with being assertive, but with being mean), and she can make a dumb decision or two, too, but on the whole, she has to be somebody I can like and respect. But if she has a real mean streak or acts like a featherhead all of the time / in regard to important issues, I won’t be able to respect her aka I won’t finish the book. (Schwab, teachmetonight).

No obstante, es mi opinión que aunque la heroína puede ser un objeto de identificación, el principal fenómeno que la lectora experimenta en relación con ella es la lugartenencia o reemplazo, mas esto no elimina los modelos con los que se pueda dar un caso de identificación y de los cuales daré ejemplos más adelante.

Entonces, si la lectora se aparta de la heroína ya no se trata de identificación, y es con el héroe con quien las lectoras se identificarán mejor. Como había mencionado en capítulos anteriores, Kinsale (apoyada también por Linda Barlow) sostiene que es el héroe quien soporta el libro; es decir, muchas veces las novelas dependen de que el protagonista esté bien descrito para tener éxito. La escritora y lectora

Sometimes  
I want to slap  
some of the  
characters  
with their  
own book.



Gerri Brousseau comenta en una entrada del sitio de internet Heroes and Heartbrakers.com: “Before I was a writer, I was an avid reader. I enjoyed being lulled into the cultures and ways of different lands as I was romanced by the characters. I loved all of it. To say I had a favorite wouldn’t be fair because there is something about each hero that steals a little bit of my heart. If he didn’t, I couldn’t read the book,” a lo que la lectora Anna Bowling contesta: “There really is something about a great hero taking a piece of our hearts for his own, and you’re right, that’s why we love to read and write romance. If readers fall in love with the hero, then the writer has done her (or his) job right.”

Aunque esto no explica completamente por qué las lectoras necesitan un héroe verosímil para poder disfrutar la novela, sí podemos notar que es a través de él que se mide el éxito de ésta y de la autora. Sin embargo, al resumir el siguiente comentario junto con los que ya he mencionado, mostraré la razón por la que en ocasiones ellas leen una novela sólo por la construcción del héroe. Aparte de la ya mencionada actitud TSTL, las lectoras explican que es porque no encuentran algo que les haga sentirse comprendidas. Tal es el caso de la lectora Larissa:

I think a lot of my deal with reading romances for the hero rather than the heroine is that in real life there aren’t very many women I like to just hang out with. I have friends, but they are VERY close friends I love to death. But I’m not a social person, so my circle of girlfriends is very small. So I think that because I’m so picky, it’s hard to find that same “girlfriend” quality in heroines I read. (smartbitches.com)

Entonces, se resume que si la lectora continúa con su lectura debido al héroe es por tres razones principales que recurrentemente vician la caracterización de la heroína en la novela rosa: el estereotipo de heroínas TSTL; la descripción inverosímil de heroínas con respecto a la época histórica en las que están situadas; y por último, la falta de características necesarias para que las lectoras creen un lazo de amistad con ellas.

Otra razón por la que Kinsale agrega que es el héroe con quien se identifican las lectoras es debido a que representa las características masculinas consideradas deseables para los hombres e inapropiadas para las mujeres y que a través de la identificación ellas tienen la oportunidad de expresarlas. La autora Linda Barlow ejemplifica este concepto con un testimonio propio:

He [her hero Roger Trevor] represented the darker side of myself, the powerful male figure on whom I was projecting all my own aggressiveness and rage. As male, he could do the things that had been traditionally forbidden to me. He personified the freer, wilder, more libidinous sides of myself. On some deep level, I *was* Roger. (Krentz, 50)

Sin embargo, yo no creo que tengan razón. De cierta forma, es verdad que es el héroe quien soporta la carga del éxito del libro, puesto que la lectora se “enamorará” de él, pero no todas las lectoras sienten que él sea la vía para dar rienda suelta a emociones “masculinas”, más bien, yo creo que se identifican con él por las mismas razones por las que se identifican con la heroína, a saber, su historia personal, su forma de resolver los problemas y su personalidad. La lectora Robin comenta acerca de esto:

We often think of the reader as identifying or not with the heroine, but in some cases, could it be that the reader gets off on feeling superior to the heroine and more powerful, more intelligent, and more together? I've often thought that in certain books it's almost as if the characters provoke a competitive or almost antagonistic relationship with the heroine (or the hero, but most often with the heroine), perhaps as a way to build an alliance between the reader and the hero or to allow the reader some kind of cathartic experience. In fact, when really crappy things befall the heroine, I wonder sometimes if it's at those points the reader isn't really supposed to be identifying with the hero. I certainly think in FS scenes the reader may be identifying with both the hero and the heroine (powerful and powerless). I'm more of an objective reader than a subjective reader, but it seems to me that there are points in each book that I'm \*supposed\* to be identifying with one character or another, and that inevitably, that identification is \*supposed\* to shift at various points (smartbitches.com).

Lo que este comentario nos muestra es que las lectoras no siempre se identificarán con la heroína; es más, menciona que la probabilidad de que se identifique con el héroe es mayor puesto que hay algunas heroínas que muestran una actitud que las lectoras rechazan. Sin embargo, hay algo importante que se introduce en este comentario: no es necesario que la identificación sea sólo con uno de los personajes, es posible cambiar de objeto dependiendo de la actitud que se tenga con respecto a los personajes, se abre la posibilidad de identificarse con la situación, pensamientos y reacciones de uno y saltar a los del otro. Como dice Wendell: “Reading romance demands a different kind of involvement on my part. I don’t seek to identify with one or the other of the pair, but with the emotional development between them. It’s not so much the individuals as what is between them that attracts me” (s/n). Sin embargo, no se puede excluir la situación inversa: que la lectora continúe leyendo la novela por la heroína y no el héroe, y aunque no es algo recurrente, sí llega a suceder. Ejemplo de esto es la lectora Shannon C, quien dice: “I am one of those readers who has to like the heroine in order to like the romance. I mean, I can lust after a hero, but if he’s paired with a limp rag for a heroine, I don’t feel that the hero has found a satisfying love match and I don’t get invested in the book” (smartbitches.com).

Un ejemplo de héroe que invita a la identificación es Simon Basset, duque de Hastings y héroe de la novela *The Duke and I* por Julia Quinn. Las primeras páginas de la novela cuentan cómo fue su nacimiento tan esperado por su padre, quien por fin tuvo el hijo varón y heredero que tanto había esperado. Sin embargo, Simon no resulta ser como su padre esperaba, pues sufre de tartamudez, por lo que su padre lo considera como un idiota indigno de heredar el título. Esto motiva a Simon a demostrarle a su padre lo equivocado que está, aprende a controlar su tartamudeo, se inscribe en la prestigiosa Eton College y demuestra ser un genio para las matemáticas. Y si bien en un principio su padre

lo da por muerto, esto lo obliga a prestar atención al desarrollo de su hijo y termina sintiéndose orgulloso de él. Aunque nunca se reconcilia con él, muere sabiendo que el título no pasará a manos de un ~~tono~~”. No obstante, la separación y el maltrato psicológico que Simon sufre desde su infancia a manos de su padre, le dejan huellas muy profundas que lo orillan a tomar la decisión de nunca casarse, así la línea de los Basset terminaría con él y de esa forma se vengaría de su padre.

Es así como la autora nos describe al personaje de Simon, y en un principio es fácil sentir una afinidad hacia él por los problemas que vive en su infancia. Sabemos desde un principio que no va a lograr su cometido de no casarse ni enamorarse, pero no es por eso por lo que las lectoras se identifican con él sino por cómo afronta los problemas que le impiden ser feliz, como me comentó a través de un mail una lectora que prefiere permanecer anónima:

...he kept everyone at bay, because of what his father had done to him, he didn't want to feel close to anybody, he was set on being alone all his life. But then Daphne happened, and he decided to change for her, it wasn't sudden as in other books by other authors; at first, he was stubborn about it, he even drove Daphne away and when he saw he was alone he didn't like it and changed. When I was reading this book, I felt like Simon was me or I was him, because I tended to drive people away when I had problems, and I was a lonely person because I had a stutter myself and I thought that people would make fun of me and decided to save me the pain. But when I was reading this I realized it didn't have to be like that. His character made me make the decision to change into the person I am now. (30 de octubre 2014)

Mi amiga Alejandra, lectora de este género, me comentó que desde el primer momento que empezó a leer esta novela, su identificación se centró principalmente en Simon, y que si Daphne era un buen personaje en ningún momento sintió el deseo de ser ella. Cuando le pedí que me explicara por qué sólo se identificaba con Simon me mandó lo siguiente:



Mi identificación con Simon es muy personal, aparte de que es guapísimo, me gusta la historia que él tiene. Me gusta cómo va creando su *inner y outer personality*. Me siento súper identificada con él cuando se está peleando con Daphne y no puede decirle bien las cosas. También me identifico con él por ese anhelo que siente cuando ve la relación afectiva de los Bridgerton y que él no tuvo. Creo que de cierta manera me representa, ya que él trata de aparentar algo que en cierta forma es, pero al intentar ocultar sus miedos, nadie sabe con certeza cómo es él en verdad. Lo que me gusta de él es cómo su relación con Daphne va haciendo que él muestre sus sentimientos poco a poco. Y creo que en eso se reduce mi identificación con él: a los sentimientos, y es en mi identificación con su miseria y dolor que todo eso se afianza. Aparte, ¿quién no quisiera ser guapo, inteligente, sensual y con dinero? Jajajajaja.

Para muchas lectoras, es necesario que la escritora presente de forma convincente al protagonista masculino, es decir, el héroe tiene que ser un personaje de quien –tanto la heroína como la lectora– se pueda –enamorar”. Lorna Seilstad, escritora del género, usando la teoría de Gary Chapman acerca de los 5 idiomas del amor ofrece una posible explicación de esta relación héroe-lectora.<sup>17</sup> Mientras en todos los héroes de la vida real predominan dos de estos idiomas, en los héroes de las novelas románticas los cinco están activos, y a lo largo de la lectura los muestran en repetidas ocasiones, lo cual tiene por consecuencia que no sólo la heroína sino también la lectora los encuentren irresistibles y así alimenten la fantasía del hombre perfecto. Y aunque la mayoría de las personas que respondieron el post del blog escrito por Seilstead son autoras, todas concuerdan con que: *–using these five love languages, though, helps the reader to believe the love between the characters and to appreciate that act of sacrifice when it comes in the story”*.

Por lo tanto, es ésta una de las razones por las que el héroe es el eje del conflicto, y su presencia es indispensable en la novela. Además de su papel en la trama, las lectoras

---

<sup>17</sup> Los cinco –idiomas” del amor son en inglés: *quality time, receiving gifts, words of affirmation, physical touch, y acts of service*. (Coneally, s/n)

ansían el punto de vista del héroe. No importa que esté en primera o tercera persona, lo que las lectoras quieren conocer son sus sentimientos, pensamientos y reacciones independientemente de la perspectiva de la heroína:

Bloody hell. He hadn't expected to miss her.

This was not to say, however, that he wasn't still furious with her. She'd taken something from him that he quite frankly hadn't wanted to give. He didn't want children. He told her that. She'd married him knowing that. And she'd tricked him.

But when he was alone, lying in bed at night, he knew the truth. He hadn't fled just because Daphne had disobeyed him, or because there was a chance he'd sired a child.

He fled because he couldn't bear the way he'd been with her. She'd reduced him to the stuttering, stammering fool of his childhood. She'd rendered him mute, brought back that awful, choking feeling, the horror of not being able to say what he felt.

He just didn't know if he could live with her if it meant going back to being the boy who could barely speak. He tried to remind himself of their courtship – their mock-courtship, he thought with a smile– and to remember how easy it had been to be with her, to talk with her. But every memory was tainted by where it had led –to Daphne's bedroom that hideous morning, with him tripping over his tongue and choking on his own throat.

And he hated himself like that. (Quinn, *The Duke*, 332,333)

A pesar de que anteriormente los héroes no mostraban sus sentimientos y parecían no tenerlos, en esta cita el personaje está confundido, expresa vulnerabilidad así como el efecto que ella tiene en él. Todo esto difiere radicalmente de los héroes anteriores, cuyo mundo interior era completamente desconocido tanto por las lectoras como por las heroínas. Lo interesante de esto es que al fin y al cabo contribuye a fortalecer el valor de la heroína.

El personaje de Simon fue un parteaguas para Quinn, ya que a partir de él y del inicio de esta serie empieza a describir tanto héroes como heroínas con problemas diferentes que otras autoras no quieren mencionar; por ejemplo, en los cinco primeros

libros que escribió se mencionan la esterilidad, el miedo a no dejar un legado, el temor a afrontar la muerte, entre otros. Esto nos demuestra que aunque la novela rosa se base en la descripción y creación de estereotipos –tanto de la trama como de los personajes–, el género también puede introducir problemas emocionales de la vida diaria actual, respondiendo así a la exigencia de verosimilitud de las autoras y lectoras. Mary Balogh, escritora de novelas rosas ambientadas en la Regencia dice: “Love stories can be life and literature at their very best. And while they can be a form of escape –for they do offer a sure happy ending– they can also lead the reader into reality, into a deeper understanding of what life ought to be and can be”. (readaromancemonth.com) Como Regis menciona en los puntos que caracterizan a la novela rosa, los personajes deben sortear un obstáculo para merecer su final feliz y este tipo de problemas presentados por Quinn cumple con ese propósito.

Muchas veces la empatía funciona como un vehículo para la identificación, aunque también es posible que haya momentos en los que ambos se confundan. Esta emoción se puede sentir hacia héroes o heroínas, y según la situación por la que los personajes atraviesen en la historia, la lectora decidirá quién será el objeto de ese sentimiento, a lo largo de la lectura ese objeto irá cambiando. Suzanne Juhasz dice así: “empathizing in these novels means identifying with people who are at once like you and not like you, both aspects of the process are important” (247). Por ejemplo, en algunas novelas, las historias y las reacciones de los héroes provocan que la lectora sienta afinidad por ellos (ya sea porque sienten o piensan lo mismo, lo que enfatiza sus similitudes) y por consecuencia, ella no siente ninguna afinidad por la heroína, incluso puede que ésta no le agrade. Si el héroe sufre, la lectora sufrirá con él; si el héroe se siente incomprendido, la lectora buscará formas de comprender por qué está haciendo o sintiendo ciertas cosas y peleará

mentalmente con la heroína por no ver las cosas como son. Y viceversa, puede ser que la heroína despierte empatía en la lectora.

En mi experiencia como lectora siempre ha sido fácil sentir empatía por el héroe, sin embargo nunca había llegado a sentirme identificada con ninguno hasta que leí *To Rescue a Rogue* por Jo Beverley, que pertenece a su serie *The Company of Rogues*. Y aun así no puedo decir que sólo experimenté una identificación con el héroe ya que al mismo tiempo me puse en el lugar de la heroína. Es decir, experimenté dos perspectivas distintas con diferentes personajes en un solo libro. La novela trata de Lord Darius Debenham y su lucha por vencer una adicción al opio que le fue provocada por la villana del primer libro en esta serie, que vuelve a hacer su aparición en este libro para vengarse de dos amigos que forman parte de su círculo.

Dare<sup>18</sup> es un hombre vivaz y gracioso que siempre le ve el lado bueno a la vida, pero la guerra lo cambia. Sus amigos y familia lo creían muerto mientras estaba preso tanto de su adicción como de la villana que lo trataría después como un peón en su venganza. Sin embargo, con él también vivían dos niños a los que adopta como hijos y los salva de los horrores (esclavitud, abuso físicos mental) que la villana Thérèse Bellaire tenía planeados para ellos. Es después de que lo encuentran sus amigos en una casa de campo abandonada y casi en ruinas, que empieza su dura batalla contra la adicción, que emprende para sí mismo, por sus hijos y por quien después se convertiría en su esposa: Mara St. Bride. Me identifiqué con él, no porque yo haya luchado contra una adicción, sino porque todos tenemos algo contra que luchar, y fueron su tenacidad y sentimientos durante todo el proceso, que yo también he experimentado, los que me llevaron a empatizar y luego a

---

<sup>18</sup> Apodo de Lord Darius Debenham y por el que sus amigos se refieren a él durante toda la serie.

identificarme con él. Como el siguiente pasaje muestra, él teme que su adicción y su incapacidad para vencerla lo hagan indigno de los sentimientos de Mara, sin embargo, el deseo de estar con ella lo motiva a dar el paso. Y eso es lo que me hace identificarme con él, cuando tienes problemas quieres vencerlos por ti, pero también por las personas que te apoyan y a las que no quieres hacer daño:

She'd said she loved him.

Despite her scrambling attempts to escape, she'd meant it. At that moment, she'd meant it and hunger had roared in him, hunger worse than that for opium. To claim her, to possess her, to feed of her light and beauty.

To consume her.

That was what he feared above all. That the darkness inside him would swallow all the light –in his family, in his friends, but especially in Mara St. Bride. (Beverley, *To Rescue*, pos. 1597 de 5362)

Kinsale dice que las lectoras de la novela rosa experimentan a los personajes de acuerdo con sus propias personalidades. Cuando alguno de ellos hace algo que la lectora no haría, ella lo rechaza (esto es uno de los aspectos fundamentales de la lugartenencia); en cambio si alguno de ellos hace algo que la lectora admira o que ella misma haría en una situación similar, es fácil que ella diga ~~th~~ "this is good, this is right, this is *me*" (Krentz, 38). Es decir, se identifica con ellos porque las personalidades, las reacciones, los sentimientos son similares o idénticos.

Uno de los aspectos de la identificación es que se puede dar tanto en sentido mental (reacciones e ideales), emocional y físico. Este último ocurre sobre todo cuando el objeto de identificación es la heroína. Su descripción física ha sido un elemento esencial para crear esa conexión lectora-personaje. Esto sucede sobre todo, y según los comentarios que he leído, en las novelas románticas interraciales, principalmente porque se identifican con la premisa de que el amor no obedece al color. Sin embargo, esto no excluye a los demás

subgéneros. Lisa Kleypas, autora de novelas históricas y contemporáneas, comenta que una lectora siempre le pedía que escribiera heroínas con cabello negro y ojos azules porque ella era así y le gustaba identificarse con ellas en todos los niveles (cit. en Wendell, 20).

Hubo un tiempo en que la descripción física de las heroínas de las novelas ambientadas en la Regencia y en épocas anteriores creaba una figura femenina ideal, es decir, apta para tener hijos: ancha de caderas, busto grande, pequeñas de estatura, delgadas, bonitas y conscientes de ello y la mayoría de ellas eran retratadas como rubias –esto se puede deber a que el color es sinónimo de pureza, inocencia, virginidad, y como se ha mencionado, ésas eran las características básicas de las heroínas de la vieja escuela. Acerca de esto la lectora y blogger del género dice en un post llamado “The heroine = petite, blonde, blue-eyed \*yawn\*”:

There must be some sort of code that says, –all romance heroines must be thin, long hair, long legs, big bazoocas, tiny waist, white teeth & . . . — I know I’m probably missing an important feature here but you get the idea – they are basically perfect.

The thing is, what is so special about women is that we come in different shapes and sizes — and, with some of us there is just more to love and there is nothing wrong with that.

So, that is the question — why are heroines always so . . . so . . . perfect? Why can’t they be like us? (romanceatrandom.com)

Preguntas como éstas provocaron que las autoras empezaran a describir una variedad de heroínas: pelirrojas, castañas y de pelo negro; de todos tamaños altas, pequeñas; algunas son de belleza deslumbrante pero también las hay de una belleza más discreta y otras sólo son agraciadas; las hay delgadas, anchas de caderas, rellenas, con mucho o poco busto. Dejó de haber heroínas muy idealizadas y pasaron a ser personajes que se asemejaban cada vez más a las lectoras, con quienes compartían inseguridades y complejos a la vez que virtudes y características. Esto ocasionó que las heroínas dejaran de ser un lugarteniente de la lectora, y en algunos otros casos se volvieran un objeto de odio, envidia o aversión

(aunque las lectoras saben perfectamente que estos seres sólo residen en su imaginación, el hecho de que la lectura sea emocionalmente intensa implica que también se involucran con los personajes) y se convirtieran en alguien con quien la lectora se pudiera identificar.

On the tenth of April, in the year 1813 –precisely two days after her seventeenth birthday– Penelope Featherington made her debut into London society. She hadn't wanted to do it. She begged her mother to let her wait a year. She was at least two stone heavier than she ought to be, and her face still had an awful tendency to develop spots whenever she was nervous, which meant that she *always* had spots, since nothing in the world could make her as nervous as a London ball.

She tried to remind herself that beauty was only skin deep, but that didn't offer any helpful excuses when she was berating herself for never knowing what to say to people. There was nothing more depressing than an ugly girl with no personality. And in that first year on the marriage mart, that was exactly what Penelope was. An ugly girl with no—oh, very well, she had to give herself *some* credit—with very little personality.

Deep inside, she knew who she was, and that person was smart and kind and often very funny, but somehow her personality always got lost somewhere between her heart and her mouth, and she found herself saying the wrong thing or, more often, nothing at all. [...]

So Penelope found herself outfitted in yellow and orange and the occasional red, even though such colours made her look decidedly unhappy, and in fact were positively ghastly with her brown eyes and red-tinged hair. There was nothing she could do about it, though, so she decided to grin and bear it, and if she couldn't manage a grin, at least she wouldn't cry in public.

Which, she took some pride in noting, she never did. (Quinn, *Romancing*, 5)

Creo que de todas las heroínas de Julia Quinn, las lectoras se identifican y aman más a Penelope Featherington. Ella es el típico patito feo que pasa desapercibida hasta que el héroe Colin Bridgerton se enamora de ella. La lectora con el sobrenombre Eeyore 9990 comenta certeramente la causa de la fascinación que las lectoras tienen por ella: —Penelope's story doesn't start in her own book, so a lot of it is that sense of anticipation

you build up over a series, when you're just WAITING for this wallflower character to finally get her chance to be a heroine" (smartbitches.com).

El personaje es introducido y se ha ido construyendo desde el primer libro de la serie (el ya mencionado *The Duke and I*) y las lectoras saben que en algún momento ella tendrá su propio final feliz, pero es hasta el cuarto libro de la serie donde se explica que han pasado más de diez años desde el primer libro, ahora ella tiene 28 años y ha estado enamorada de Colin desde los 16 años, es decir, durante toda la línea cronológica que ha presentado la serie. Para el tiempo en el que está ambientada la historia Penelope es considerada una solterona y ella por su parte ha abandonado todas las esperanzas de casarse.

Sin embargo, no todo es tan sencillo con su personaje. Durante los primeros cuatro libros de la serie de esta autora (en total son ocho) hay una columnista de chismes de sociedad llamada Lady Whistledown, y es en el cuarto libro donde las lectoras se enteran de que la misteriosa columnista es el patito feo al que nadie prestaba atención, razón por la cual puede mantener su identidad en secreto durante los 10 años en que publica su columna. Ahora bien, se sabe que ella no es popular y que nunca fue considerada bonita, a pesar de que lo era, pero lo que la gente alrededor de ella no sabe (a excepción de sus amigos más cercanos y las lectoras que leyeron la serie desde el inicio) es que también es una mujer intelectual, carismática, que se ha convertido a sí misma en una empresaria exitosa, orgullosa de sus logros y contenta con la vida que se ha forjado. Por el contrario, Colin Bridgerton es el típico hombre popular a quien todo mundo ama y admira pero que está inconforme con su vida, y no es hasta que se enamora y casa con Penelope que se da cuenta de qué es lo que quiere hacer de su vida, cuál es la huella que quiere dejar en su mundo y es ella quien lo motiva a dar ese paso:



Penelope is an especially endearing and realistic character - so realistic, I think, that if Penelope isn't you, she's probably someone you know very well. Justifiably proud of her talent, abilities, and wit, Penelope's hard-won confidence in all three is matched only by her complete lack of confidence in social situations. Colin, on the other hand, is one of those people to whom everything comes effortlessly and to whom it has all come to mean almost nothing. Desperate to find a purpose to his life, his dissatisfaction is far more than simply the ennui of an over-privileged rich boy, and is, instead, the epiphany of someone who has coasted for too long and knows it. (Coleman. s/n).

En esta vuelta de tuerca, es ella quien inspira al héroe y lo saca de la concha donde se esconde y no al revés, como típicamente se hace en estas historias. Penelope lo tiene todo, lo único que le falta es su propia historia de amor y es Colin quien tiene que convertirse en el cisne.

Es fácil ver por qué las lectoras pueden identificarse con Penelope. En particular, creo que el estereotipo del patito feo es con el que las lectoras siempre se identificarán más, especialmente aquellas que se sienten así en la vida real, ya que buscan confirmación de que no son las únicas que se sienten así y que incluso pueden tener su final feliz. Lo mejor de Penelope es que no se transforma en cisne con ayuda del héroe, puesto que ella se convierte en una mujer admirable sin ayuda de nadie, lo único que él hace es darle la confianza para mostrarse públicamente tal como es. Por lo tanto, héroe y lectora no pueden evitar “enamorar” del personaje. En mi opinión, esto contradice a la gente que piensa que en el género romántico lo único que se enseña es que sin un hombre las mujeres no pueden triunfar, y si hay algo de lo que las lectoras de este género se enorgullecen es que pueden salir adelante por sí solas y sus esposos o novios son más sus compañeros que sus superiores. Ellas no niegan buscar un final feliz, pero es un final que se basa en la igualdad y en el apoyo:

I love this story because the issues these two characters have are so relatable. Even in a modern age. No, we don't live in a world where a woman has to marry to have an imagined feeling of independence – thank God. But we can all relate to feelings of insecurity and self-doubt when it comes to life and relationships. I also love that our heroine isn't a young debutante that has barely reached twenty years of age. Not that it's uncommon to have an older heroine in historical romance. It is just nice to read about two mature individuals that have unexpectedly found love in each other. (Nat, s/n)

Como dije al principio del capítulo, la identificación es un fenómeno subjetivo porque depende exclusivamente de los sentimientos e ideas que la lectora tenga en ese momento, y en ningún momento se ponen a discusión las acciones de los personajes y se aceptan tal cual vienen descritos en las novelas. Para resumir este fenómeno, es el momento en el que la concentración en el libro es tal que la lectora pone su mente en blanco y se deja guiar por los héroes y heroínas:

So rather than the heroine being such a blank slate that you literally imagine yourself taking her place, it's more that at times you let yourself become a blank slate filled by her emotions (or the hero's)?<sup>19</sup>

For what it's worth, when the book is GOOD, when I'm in the flow and the world has vanished and there are only these people living this story, this is a good description of my experience. Well put! (teachmetonight.blogspot).

No obstante, la línea que separa la lugartenencia de la identificación es muy delgada y a veces es muy difícil diferenciar ambas. Un personaje, ya sea héroe o heroína, puede ser un objeto de identificación para una lectora y para otra ese mismo personaje puede ser un lugarteniente; la diferencia, en mi opinión, radica en los elementos que las

---

<sup>19</sup> Kinsale cita aquí a otra comentarista del blog llamada Laura Vivanco, quien también es la autora del post *Readerly Desires and Aspirations*. Este es el párrafo completo de donde Kinsale comenta que hay diferentes reacciones que las lectoras pueden experimentar al leer una novela romántica: *“The characters are, as Marianne said, the literal eyes through which we see the story unfold.”* So is it as though you're sitting inside the character's head, seeing what they see and feeling what they feel, and at times you might be caught up by those sights, feelings, etc so that you don't notice yourself? So rather than the heroine being such a blank slate that you literally imagine yourself taking her place, it's more that at times you let yourself become a blank slate filled by her emotions (or the hero's)” (cursivas originales)

llevaron a establecer tal conexión. Como he mencionado, en el caso de la identificación, el físico juega un papel muy importante, lo que no sucede en la lugartenencia, ya que en ésta es muy probable que la lectora se vea a sí misma tal y como ella es y no como la heroína. Mientras que en la identificación la lectora dice: *“yo soy Penelope”*, en la lugartenencia dice: *“me gustaría ser como ella”* o *“no soy como ella en x pero sí en y”*. Pero esto se observará con más detalle en el siguiente capítulo.

## Capítulo 4: *Placeholding* o lugartenencia de las lectoras

Active participation in imaginative experience can connect a woman more fully to herself and to others, whether this possibility is realized depends on the quality of responsiveness to experience in the reader—either a real experience or a fictional one—and not at all on the subject matter of the experience, whether it is a real-life relationship or a popular romance.

Jennifer Cruisic

That was one of the reasons she had always loved books, because they allowed you access to experiences you normally wouldn't have; from different people to different cultures. You could even travel through time, or visit far off, fantastical worlds.  
Peri Young, *Love through a Lens*.

En el capítulo anterior observamos que la identificación lectora-personaje en la novela rosa es un fenómeno de lectura subjetivo porque no hay distancia entre lo que piensa o siente la lectora y lo que experimenta un personaje, ya sea la heroína o el héroe, e incluso la pareja como una sola entidad. Sin embargo, esto no sucede en el fenómeno que se conoce como *placeholding* en inglés, y que traduciré en esta tesina como lugartenencia o reemplazo.

Según Laura Kinsale, acuñadora del término, éste es un fenómeno objetivo porque sí existe una cierta distancia entre las sensaciones y vivencias que experimentan las lectoras y las que tienen los personajes individuales y/o como pareja. La lectora y el personaje van recorriendo juntas el mismo camino, pero en cuanto sucede algo con lo que la lectora no está de acuerdo, ésta puede distanciarse fácilmente de lo que se está describiendo en la novela y decir: “yo no hubiera hecho eso”, “eso era innecesario”, “qué buena estrategia, yo hubiera hecho exactamente lo mismo” o “no seas tonta(o)”. Para la lectora Marianna McA,

la lugartenencia es: ~~the~~ pair of eyes through which I see the story [...] the reader can imagine experiencing these events –but that doesn't show that the reader aspires to be like them, or to actually have that experience” (teachmetonight.blogspot). Es decir, las lectoras pueden adentrarse en los sentimientos y pensamientos de los personajes y entender por qué ellos toman una decisión o por qué hacen alguna cosa, pero si ellas no están de acuerdo se distancian de ellos.

Entonces, ¿qué es la lugartenencia y de qué depende? La lugartenencia es el fenómeno que se da cuando una lectora discute o no concuerda con las acciones, pensamientos o creencias de los personajes y establece una distancia con ellos que le permite ser sólo una espectadora. Esta conexión que se obtiene al momento de la lectura depende sólo de la lectora y sus gustos personales.

El problema que existe entre la identificación (ocupar los zapatos de la heroína) y la lugartenencia (separación entre las decisiones y acciones de la heroína y la lectora) es que no hay una definición fija para ambos términos, excepto la que provee Kinsale. De ahí se genera la dificultad para distinguir con qué tipos de heroínas o héroes se da cada conexión, que depende, como acabo de mencionar, de los gustos, personalidades y necesidades de cada lectora, porque hay algunos personajes que provocan reacciones distintas en ellas.

En la mayoría de los comentarios que hacen las lectoras no se usa ninguno de estos términos. Incluso suelen desdeñar el término de *placeholder* por las implicaciones que tiene:

Perhaps the problem with heroines is that as long as they are written to be a placeholder or a conduit they will always be harshly criticized for the reason that a supermodel or an icon is criticized; that their purpose and role is to be ~~perfect~~”, a mere mirror to reader's own self and therefore, when they invariably fail to mirror the reader, the reader cannot help but be harshly critical. The expectation of ~~perfect~~” is what kills good characters. (Angela, teachmetonight.blogspot)

En los siguientes ejemplos veremos dos puntos de vista diferentes respecto a la conexión que se da entre historia-personaje-lectora. El primero, un claro ejemplo de identificación, versa sobre una lectora cuya conexión es fuerte y emocional, contrario al segundo comentario que ejemplifica la lugartenencia y un tipo de lectora que sólo lee por entretenimiento y se cataloga a sí misma como espectadora y no como participante. La primera lectora, GrowlyCub, comenta: “I get intensely involved with the story lines and characters. And I’ve literally thrown books against the wall and been horribly upset, even though I know very well the story and characters are fictional”. La lectora AgTigress dice:

I enjoy reading fiction, regarding it as a pleasant leisure activity, but it is clear that I simply do not become emotionally engaged with it to anything like the same degree as other readers. I actually find it quite hard to imagine being caught up in a fictional tale in the same way as the rest of you. I am always removed, standing back, from what I am reading, in the sense that I am an onlooker, never a would-be participant, and therefore never become deeply emotionally involved. (teachmetonight.blogspot)

La teoría de la lugartenencia siempre ha sido confusa y en los blogs que la discuten nunca se ha llegado a una explicación clara. La misma autora, Laura Kinsale, ha reconocido que probablemente el término de *placeholdering* no es el más adecuado para nombrar este fenómeno y fomenta su mala interpretación por parte las lectoras: “anyone approaching the genre who read comments about place-holder heroines might assume that not much effort goes into making them fully individual characters with unique personalities” (teachmetonight). Cada una de ellas tiene una idea diferente de lo que significa reemplazar a la heroína en distintos puntos de la lectura. Para algunas implica experimentar sucesos que no están en su propio ámbito de acción: “I don’t feel –as a reader– that either the hero or heroine straightforwardly IS me or even represents me. But I do think that that might be happening in a much more subtle way. The characters are, as

Marianne said, the literal eyes through which we see the story unfold. And we get a vicarious experience through them” (Tumperkin, teachmetonight). Para otras, significa que la heroína no actúa con determinación ni es verosímil, lo cual crea una discusión entre ella y la lectora, por lo tanto, el *placeholdering* es una manera de frustrar o condenar la posibilidad de crear personajes convincentes.

En todos los blogs, reseñas y críticas de libros que he analizado más de la mitad dicen que tal personaje, las heroínas en particular, no eran de su agrado porque son muy manipulables, insulsas, tercas, atrevidas e irresponsables; el más común era que se les retrataba muy avanzadas para la época en la que se ambienta la historia (lo cual no es malo si se encuentra un equilibrio entre hacerlas más asequibles a las lectoras modernas y en sincronía con la época en que están →viviendo”), entre otras cosas, y que ellas hubieran hecho las cosas de otra manera o que les daban ganas de gritarles y decirles si no se daban cuenta que estaban mal, etcétera.

El rechazo a la heroína es un claro ejemplo de las consecuencias que el fenómeno puede tener, ya que es en ese momento en el que, como dice Kinsale, la lectora discute con la heroína acerca de sus decisiones, opiniones, ideales y gustos y además expresa qué es lo que ella haría diferente, cómo se comportaría o qué diría si estuviera en su lugar. Es decir, en su mente la lectora le recomienda a la heroína que debe preguntar en vez de suponer, decir la verdad y no mentir, luchar y no hacerse la víctima, por ejemplo. Sin embargo, éste no es el único resultado que el fenómeno provoca en las lectoras. Las consecuencias de la lugartenencia no han sido exploradas en detalle por la crítica del género, y creo que se debe a la ambigüedad del término. Como ya he mencionado la propia Kinsale reconoció que el

término no es ideal para explicar todo lo que abarca la conexión lectora-personaje,<sup>20</sup> no obstante, es un vínculo posible que está siempre presente y que merece más atención. Kinsale argumenta con respecto a las reacciones que provocó la acuñación de la palabra y qué fue lo que buscaba explicar con ella:

The main thing that pleases me about the “placeholder heroine”, which is always controversial and gets people upset because ‘placeholder’ is such a loaded word, is that it opened up this whole discussion about identification, fantasy, internalization and point of view and got people thinking about it.

I tried to make the point that, far from always ‘identifying’ with the heroine, that readers sometimes disliked the heroine but kept reading anyway. They didn’t always experience the heroine’s emotions, they often experienced the hero’s emotions, and sometimes they experienced both at the same time.

En la siguiente cita de la novela *Lord of Scoundrels* de Loretta Chase, veremos un ejemplo del tipo de heroína que las lectoras ponen en el papel de *placeholder*. Jessica Trent es una heroína fuerte e independiente que no tiene miedo a defender su propia reputación mediante un disparo y después exigir matrimonio para recuperar su buen nombre.

Dain looked that way, too—toward the door— but at first he could see nothing, because Sellowby had leaned over to refill his glass. Then Sellowby lounged back in his chair. Then Dain saw her.

She wore a dark red gown, buttoned up to the throat, and a black shawl draped like a mantilla over her head and shoulders. Her face was white and hard. She strode toward the large table, chin high, silver eyes flashing, and paused a few feet away.

His heart crashed and thundered into a hectic gallop that made impossible to breathe, let alone speak. Her glance flicked over his companions.

“Go away,” she said in a low, hard voice.

The whores leapt from his lap, knocking over glasses in their haste. His friends bolted up from their places and backed away. A chair toppled and crashed to the floor unheeded. Only Esmond kept his head. “Mademoiselle,” he began, his tones gentle, mollifying.

---

<sup>20</sup> Laura Kinsale: “The word placeholder itself carries a negative connotation. I used it to try to explain the books where the heroine was disliked but the book was still compelling” (teachmetonight.blogspot).



She flung back the shawl and lifted her right hand. There was a pistol in it, the barrel aimed straight at Dain's heart. "Go away," she told Esmond.

Dain heard the click as she cocked the weapon and the scrape of a chair as Esmond rose. "Mademoiselle," he tried again.

"Say your prayers, Dain," she said.

His gaze lifted from the pistol to her glittering, furious eyes. "Jess," he whispered.

She pulled the trigger. (Chase, *Lord*, 122-123).

Se puede decir que en este fragmento Jessica es el *placeholder* de la lectora, no porque ella vaya a ir a dispararle a alguien en la vida real, sino porque admira cómo es ella y cómo reacciona con temple ante las circunstancias que se le presentan. Por ejemplo, en la novela se menciona que ella es experta en el manejo de las armas, y se le describe como una mujer que posee la inteligencia, el valor y el coraje de que su hermano carece; cuando necesita enfrentarse a una injusticia lo hace sin miedo alguno. Es más, ella conoce al héroe porque busca proteger a su hermano de lo que cree es la mala influencia de Dain. Loretta Chase dice al respecto: "I would never recommend shooting a man to help get his head on straight. But fantasizing about shooting him might help a woman get through a rough day" (Wendell, 21).

El personaje de Jessica es para muchas lectoras el ejemplo de una heroína bien construida, poderosa e independiente sin volverse molesta. Es una de las heroínas que la mayoría de las lectoras admira y anima y además encarna lo que las lectoras creen que las mujeres son o deben de ser. Julianna dice: "Jessica was an extraordinary heroine who had a near perfection that one does not often find in a romance novel. Independent heroines can often become irritating to me, but Jessica was a thorough delight, a wonderful mix of charm, wit, strength, and heartfelt devotion." (goodreads.com)

La lectora Eastofz también comenta acerca del papel que Jessica cumple como heroína:

Jessica is an incredible woman who sticks out like a sore thumb for her time--VERY independent minded. This is a woman who knows what she wants and doesn't care what others think. Some of the things she does will have you sitting there stunned with your mouth open or saying "YAY! You go girl!!!" (goodreads.com)

Por último Crista dice:

Jessica Trent made this book elite and "in a league all its own". As a woman myself, I like to think that women have power in this world. To me, women have the power to heal, the power to nurture, the power to change lives. Through Jessica, Lord Dain's life is completely altered and transformed. The power that she wields over those around her is profound and impacting. She never manipulates to get the power, never abuses it, but confidently uses her gifts and strengths to "love the unlovable". (goodreads.com)

Uno de los grandes beneficios de las conexiones que las lectoras establecen con los personajes es que ellas tienen la oportunidad de identificarse con alguno en momentos específicos de la trama, y en cuanto esos episodios terminan, ellas pueden lograr una distancia entre los personajes y ellas. Empero, cabe aclarar que esto no significa que para que el fenómeno de la lugartenencia ocurra la heroína o el héroe deban ser personajes escasamente caracterizados y sin ningún tipo de particularidad para que la lectora los pueda reemplazar fácilmente con lo que ella considere necesario, como la crítica en contra del *placeholder* sugiere.

En una entrada con respecto a este tema Tanya Gold, reportera de *The Guardian* que escribe acerca de los libros publicados por Mills & Boon,<sup>21</sup> dice que la heroína sólo tiene el propósito de ser una lugarteniente de la lectora y nada más, cualquier otra relación entre ellas es imposible, por lo tanto, su caracterización debe ser pobre e insulsa para que la lectora no tenga ningún problema en sustituirla al momento de la lectura: "[the heroine] has to be bland enough not to offend millions of readers and interesting enough not to

---

<sup>21</sup> Cabe mencionar que llega a esta conclusión a partir del estudio de sólo tres novelas de la editorial, aunque también menciona que antes había sido una lectora asidua de estos libros, mas nunca los había analizado.

offend millions of readers. Mills & Boon heroines are like madams in brothels. They essentially have to facilitate a sexual encounter between two other people – the reader, and the hero. They are the third person in the romance. And my heroine is mental”.

Lynn Spencer responde en un artículo de su blog likesbooks.com: “I get frustrated when they say heroine’s characterization is not as important as the hero’s [...] I mean, for crying out loud, the poor woman has just been condemned to being a third wheel in her own love story! As a reader, this approach to heroines makes me gnash my teeth” (likesbooks.com). Como Spencer, yo no creo que ésa sea la función de la heroína en las novelas del género rosa. Como se había mencionado en el capítulo anterior, la construcción de la heroína es uno de los procesos más complejos y completos de la escritura de las novelas rosas por las reacciones que puede fomentar en las lectoras. Así como ellas pueden abandonar un libro si el punto de vista del héroe no se describe en los primeros capítulos, también hay algunas que pueden abandonar la lectura si la descripción de las heroínas no les satisface. La autora Lisa Kleypas dice al respecto: “readers seem to allow a MUCH broader spectrum of behavior for the hero than for the heroine. A hero can be a complete jerk as long as he grovels proportionately at the end. But the heroine cannot be a bitch and be afforded the same forgiveness” (Wendell y Tan, 61).

Un ejemplo de esto es la siguiente escena de la novela *How to Marry a Marquis* de Julia Quinn. La heroína, Elizabeth Hotchkiss, trabaja como acompañante de Lady Danbury para cubrir las deudas que heredó a la muerte de sus padres junto con la responsabilidad de proveer a sus cuatro hermanos pequeños. Al ver que el dinero está por terminársele decide buscar un esposo rico que le ayude a pagar sus deudas. La historia se vuelve más chistosa cuando por casualidad encuentra un libro de consejos titulado *How to Marry a Marquis* y decide hacerle caso. Es durante este tiempo que conoce al héroe de la historia, James

Sidwell, the marquis of Riverdale quien se hace pasar por el administrador de la propiedad de su tía Lady Danbury para descubrir al culpable de un caso de extorsión a ésta última. En la siguiente escena veremos el momento en el que Elizabeth descubre la verdadera identidad de James y la forma en la que reacciona.

–The Marquis of Riverdale?” Elizabeth echoed. –You're a marquis?”

–Elizabeth,” James said, all but ignoring Caroline. –Give me a moment to explain.”

A marquis. James was a marquis. And he must have been laughing at her for weeks. –You bastard,” she hissed. [...] –Oh, you must have had so much fun with me,” she choked out. –So much fun pretending to teach me how to marry a marquis. You bastard. You filthy bastard.”

–Did you laugh about me with your friends? Did you laugh about the poor lady's little companion who thought she might be able to marry a marquis?”

–Elizabeth, I had my reasons for keeping my identity a secret. You're jumping to conclusions. I will not let you run off without hearing me out.”

–And I let you touch me,” she whispered, her horror showing clearly on her face. –I let you touch me and it was all a lie.”

–Don't you ever,” he hissed, –all that a lie.”

–The what was it? You don't love me. You don't even respect me enough to tell me who you are.” [...]

–I will give you one day to get over your anger, Elizabeth. You have until this time tomorrow.”

–And then what happens?”

His eyes grew hot as he leaned forward, purposefully intimidating her with his size. –And then you marry me.” [...]

A few moments later she found herself in the library, the cruelest stroke of irony. HOW TO MARRY A MARQUIS was still lying on the shelf, just where she'd left it.

Elizabeth suppressed an irrational urge to laugh. Mrs. Seeton had seen right; there was a marquis around every corner. Nobility everywhere, just lying in wait to humiliate poor unsuspecting women.

And that was what James had done. Every time he'd given her a lesson on how to catch a husband - a marquis, damn him- he'd humiliated her. Every time he'd tried to teach her how to smile or flirt, she'd been demeaned. And when he'd kissed her, pretending to be nothing more than a humble estate manager, he'd soiled her with lies. [...]

–Am I such a terrible person?” The question was punctuated by a vaguely bewildered exhale. –So I didn't tell you who I was. I'm sorry. Excuse me for

enjoying-no, reveling-in the fact that you fell in love with me, not my title, not my money, not my anything. Just me.”

A choking sound emerged from her throat. ~~It~~ “It was a test?”

“No!” He practically yelled. ~~Of~~ “Of course it wasn’t a test. I told you, I had very important reasons for concealing my identity. But...but...” He fought for words, having no idea how to express what was in his heart. ~~But~~ “But it still felt good. You have no idea, Elizabeth. No idea at all.” ~~Don~~ “Don’t punish me.”

His voice was thick with emotion, and Elizabeth felt that warm baritone all the way down to her soul. She had to get out of here, had to escape before he spun any more lies around her heart. (Quinn, *How to Marry*, 280-300)

La lugartenencia implica que hay momentos en la lectura en los que la lectora se aparta de la heroína e interrumpe la conexión que ha tenido con ella porque no coincide con sus ideales, creencias y personalidades. La única forma de saber que este fenómeno se presenta es analizando las reacciones que las lectoras tienen al leer las novelas.

Según diversos comentarios de la novela en el sitio de goodreads.com, durante la mayor parte de ésta, la mayoría de las lectoras se identifican con el personaje de Elizabeth por el tipo de situación que vive, pero en cuanto leen la escena descrita en el párrafo anterior, Elizabeth se convierte en el *placeholder* de muchas debido a las diferentes reacciones desproporcionadas y pensamientos que tiene después de la confesión de James. A su vez, la mayoría de las lectoras olvidan y perdonan que el héroe haya estado mintiendo durante la mayoría de la novela porque fue por una buena intención. La lectora Kelley comenta de la novela:

This book started out with little promise for me, and it was largely because of the heroine. I identified with Elizabeth’s position as the sole provider for herself and her three younger siblings, but I did not sympathize with her overreaction to pretty much everything that happened to her. [...]

We have the great unveiling of James’s true identity and why exactly did she go psychotic upon finding this out? How does ~~I~~ “I’m posing as an estate manager to help my beloved aunt whom I love more than anything in the world avoid blackmail” sound malicious or intentionally hurtful? And why, for the love of god, was Elizabeth stubbornly insisting on making James’s ~~lies~~ “lies” and

the reasons for his alternate identity all about her? The man only saved her from rape, gave her an anonymous bank note to help her out of her financial problems and send her brother to Eton, and let her blather on about herself and her desperation without slapping her in the face (which, to me, seemed like a labor of Hercules). But no...the fact that James was working undercover with a different identity and thus BETRAYED HER totally negates all of that for Elizabeth. Forgive me, but I don't enjoy romance novels when one or both of the main characters is essentially a petulant and selfish child.

As far as grace and dignity goes...Elizabeth had none, in my opinion.

La lectora Huong comparte una opinión similar:

Very cute romance.....up until James' true identity was revealed. Then our funny & charming heroine turned into an annoying irrational priss. Elizabeth is desperate enough to marry for money, but suddenly too good to accept money from James. Even if it meant comfort for her siblings and the much needed education for her brother. And even to refuse marriage (or any common sense) from the Marquis who kept trying to tell her he loved her and the real reason why he kept his identity hidden. But noooooooo all Elizabeth can rail on and on and on about is how it was all a heinous plot by James to simply mock her. Seriously the last 60 pages ruined the entire book for me.

En el estudio que Lynn Spencer hace del *placeholdering* agrega que, en su opinión, las novelas rosas son una herramienta que empodera a las mujeres y sugiere que al reemplazar a la heroína consigo mismas, el mayor foco de atención se concentra en el héroe, lo cual omite la posibilidad de que las heroínas y mujeres también tengan aventuras, y que a su vez genera una situación donde se ignora que las novelas románticas actuales también ofrecen entretenimiento y aventura. Además, sugiere que el hecho de pensar que la heroína es una sustituta de la lectora fomenta la creencia de que las novelas rosas son pornografía para mujeres y eso es algo que ella, lectoras y escritoras han luchado por erradicar. No obstante, y con respecto al primer punto, creo que ella y muchas otras lectoras confunden y malinterpretan el término: el *placeholdering* no significa de ninguna manera que la heroína

deba ser una página en blanco,<sup>22</sup> más bien significa un tipo de relación que la lectora establece de manera intermitente sea psicológica o vivencial con los personajes.

Laura Kinsale, en uno de los comentarios del blog, responde y aclara que la heroína puede ser inteligente, atrevida, con confianza en sí misma, se le puede amar u odiar, pero en cuanto la lectora reflexiona acerca de lo que haría si estuviera en su posición, se convierte en lugarteniente. Agrega que este fenómeno pasa desapercibido la mayoría de las veces y se le tendría que prestar atención a las reacciones que suscita la lectura para saber que está sucediendo: *“the clue to a placeholder is when you are arguing with the character as you read. With a non-placeholder you experience what they feel, be it despair or joy or fear, and that is part of the pleasure of Reading the book. I call that reader identification”* (likesbooks.com).<sup>23</sup> Por ejemplo, la heroína, Beth Armitage, del libro *An Unwilling Bride* por Jo Beverley, está retratada como una seguidora ferviente de los tratados y enseñanzas de Mary Wollstonecraft, por lo que ha decidido no casarse, además de que se le describe como muy obstinada y un poco prejuiciosa. Sin embargo, su padre, desconocido para ella hasta entonces, tiene otros planes para Beth y la quiere casar con su hijo adoptivo (producto de una relación extramarital de su esposa) para que las propiedades y su título nobiliario queden en familia. Ella sólo acepta hasta que él amenaza con acabar con la escuela que su tía dirige y en donde Beth trabaja; no obstante, se propone demostrarle a su prometido a cada momento que está en desacuerdo con la unión:

Beth realized with despair that she had somehow stirred his interest.  
—[.] Let go of me! Being an admirer of Mary Wollstonecraft does not mean I give my favors to any man who grabs me!”

---

<sup>22</sup> Término acuñado por Justine Larbalestier, escritora de novelas Young-Adult (justinelarbalestier.com).

<sup>23</sup> Vimos eso en el capítulo anterior. Esta cita es una respuesta que Kinsale hace a Lynn Spencer en *All About Romance Blog*, en el artículo de Spencer titulado *“Placeholder Heroines.”*

He froze. —Do you know what you are saying?” He asked softly, and Beth realized how he had interpreted her words.

Beth swallowed and pasted a bold smile on her face. —Of course I do.” If she could make him believe this she’d be sent back to Miss Mallory’s tomorrow.

—How many have there been?”

—If you give me a list of your conquests, my lord, I’ll oblige you with a list of mine.”

Beth turned and leaned on the balustrade, feeling sick. Could she go through this? But only a few moments more and she would be on her way home. What could the duke do if his son refused? And he would refuse. No man would stand for this. [...]

—If what way were your other lovers so superior to me?”

Beth saw a weapon and grasped it. —Does your pride smart, my lord? They were men of sensitivity and intelligence, and they were *my own choice*.”

—In sorry,” he said with a lightness which did not hide the fury in his eyes. —By my code it is not intelligent or sensitive to take the virginity of a lady without marriage, yet one of those paragons must have done that.” [...]

Summoning up her courage, and with a prayer to whatever deity looked after poor beleaguered women, Beth opened her eyes and drawled, —Do you always make such a meal of it, my lord? Can’t we just get on with it?”

He released her and stepped back. There was in his face all the revulsion for which she could wish. [...]

—If your needs are so great they cannot be controlled, I will with reluctance, accommodate you before the wedding. Any child you bear will be mine.”

—You still wish to marry me?” asked Beth in horror.

—I never wished to marry you, Miss Armitage,” he said. —Now I would give a fortune not to have to touch you. But I have no choice, for though I would give a fortune, I will not give up my heritage. My father will leave me only the property without means to maintain it unless I marry you.

—So you are helpless, too,” she whispered, wondering how she could undo what she had done. [...]

The duke had said he could compel his son, but she had not really understood him. Now her fight for freedom had backfired disastrously. The marquess had not been insensitive to the awkwardness of her position and had been disposed to be kind. She had destroyed that and in a way that would shame her to her dying day.

How could she even face him tomorrow, never mind attempt to undo her work and find a basis for marriage between them? (pos. 977-1043 de 5488)

Según la lógica de Kinsale, Beth Armitage es aquí la lugarteniente de las lectoras, puesto que en cuanto empieza a inventar cosas para salvarse, sin antes haber puesto en consideración los motivos del héroe, como lectora (y lo digo sin generalizar y desde mi propio punto de vista) empiezo a discutir con ella e incluso a juzgarla desfavorablemente, y



es por los otros elementos que conforman el libro –el héroe, la trama, la caracterización de otros personajes, e incluso la continuidad de la serie– que prosigo con la lectura de la novela. Por ejemplo, la lectora J.H.S. comenta acerca del personaje:

Beth is one of the worst heroines I've ever read in a romance; she makes Lillian Bowman likeable. Yeah, we get it! You like Mary Wollstonecraft, but is it necessary to annoy the reader with this constant reminder? I can't believe it took so long for the hero to slip her. I wanted to impale her and leave her up as a warning to other so-called heroines. I am not saying that the hero didn't have his faults, but I certainly didn't hope that he'd die in a tragic horse stomping. (amazon.com)

Como podemos notar, hay una clara separación entre personaje y lectora, lo cual ocasiona que la lectora juzgue y critique a la heroína como si fuera una persona de carne y hueso. En esta reseña nos damos cuenta de que la lectora no quiere ser la heroína, más bien quiere castigarla por las cosas irracionales que hace durante toda la novela y es seguramente por esta cuestión por la que continúa leyendo; quiere ver si al final recibe algún tipo de castigo. El comentario de la lectora Yossra Kerkeb nos muestra varios de los puntos que se han discutido a lo largo de esta tesina: las lectoras esperan congruencia entre los actos y la caracterización de las heroínas, de lo contrario, harán muy clara su opinión. No es necesario que la lectora cree una conexión favorable únicamente con la heroína. Si la novela no es lo que la lectora busca, ésta dejará la novela a la mitad a menos que exista algún otro elemento que mantenga su interés. Ambos comentarios nos muestran una característica esencial de la lugartenencia: para que ésta suceda debe haber una distancia emocional entre lectora-personaje que le permita a la primera racionalizar las acciones de la segunda y decidir si concuerda o no con ellas. Como podemos ver en el siguiente comentario la respuesta es claramente negativa:

That heroine. Oh, God! I have never wanted to cause pain to someone like that in my life! Honestly, she wonders why he threatens her with violence? LEAVE HER TO DIE!

The ~~h~~eroine” is a plain-jane schoolmistress. Not only does she inherit a dukedom, a father that loves her, and a stepmom that doesn’t seem to mind that well, you know, she’s a bastard, AND a super handsome hubby who WANTS to make things work. She complains about it, and acts like the fuckin’ victim.

She was just so ~~Y~~ou may take my body but never my soul” on the guy and he wasn’t THAT BAD!

Not only does she behave like a ~~r~~ebellious” A.K.A man-hater, idiot the whole time, but when she finally decides to drop the whole act and get down and dirty with the guy, he HITS HER!

And do you know how our feminist, woman-defending little preacher reacts? She runs to him and doesn’t even care. Yeah, way to support feminine rights you hussy.

Anyway, I couldn’t take it anymore from there so I have no idea how it ends (goodreads.com).

En conclusión, la lugartenencia es un fenómeno que está basado principalmente en las reacciones que provoca en la lectora. Éstas son principalmente rechazo y confrontación, y en cierto grado admiración, ya que no hay una conexión completa entre el personaje y la lectora. Por el contrario, la identificación es el momento en que el personaje absorbe por completo a la lectora, volviéndose uno con ella en todos los aspectos que lo o la caracterizan. Ambos fenómenos pueden presentarse a intervalos en el transcurso de la lectura de una sola novela, pero también puede haber casos en los que sólo uno de ellos tenga predominancia. Es papel de la lectora identificar cuál es el que experimenta y si eso enriquece o no su lectura.

## Conclusión

Cuando empecé a leer el género tenía 15 años de edad y experimenté todo lo que en algún momento las lectoras del género han dicho que viven cuando leen este género: pena, escondía mis libros, si me preguntaban qué leía evitaba la pregunta, etcétera. Con el paso de los años me di cuenta de que el género romántico ha sido menospreciado durante mucho tiempo por los críticos y lectores de “alta” literatura. De igual manera, como lectora he tenido que soportar las etiquetas que nos imponen a las lectoras aficionadas al decir que somos mujeres que vivimos en un mundo de fantasía con hombres perfectos que idealiza las relaciones amorosas. Esto ocasionó que, como muchas otras lectoras, yo escondiera mi gusto por este género y me sintiera avergonzada al y por leerlo, actitud que ha cambiado al escribir esta tesina.

En los últimos años ha habido una revolución entre las lectoras alrededor del mundo que se pronuncian abiertamente en contra de la etiqueta que se les ha dado. Poco a poco se ven comentarios en los blogs de internet y muros de autoras en las redes sociales en los que se rebelan contra la idea de que ellas no tienen idea clara de lo que están haciendo ni distinguen entre la realidad y la ficción, que buscan eternamente y sin sentido al hombre perfecto y que, por lo tanto, deberían estar avergonzadas de sus gustos. La lectora Mary Beth Engle dice: “an English teacher in high school saw me reading a serial romance and said ‘those books are not reality,’ I said ‘you’re correct, but neither is *Alice in Wonderland* and reading it didn’t make me see talking rabbits” (facebook.com). Otra lectora de nombre Kris Campbell dice:

I used to work at Waldenbooks and I was in charge of the romance section, I can’t tell you how many times people would make disparaging remarks. I’d



## Apéndice 1: Fragmento de la violación en *The Flame and the Flower*.

He moved closer and in a rapid movement slipped his arm about her narrow waist, nearly lifting her from the floor, and then covered her mouth with his, engulfing Heather in a heady scent, not unlike that of a brandy her father had been fond of. She was too surprised to resist and hung limp in his embrace. She saw herself as if from outside her body and felt with mild amusement his tongue parting her lips and thrusting within. From a low level of consciousness there grew a vague feeling of pleasure and, had the circumstances been different, she might have enjoyed the hard, masculine feel of his body against hers. He stepped back, still smiling, but with a new fire kindled in his eyes. As he took his hands from her she gasped in stunned surprise for her gown fell in a heap about her ankles. She stared at him for a split second before she hurriedly bent to retrieve the garment, but those hands caught her shoulders and straightened her and she was again enfolded in his arms. This time she fought, for with sudden clarity it dawned on her just what he had in mind. She realized her disadvantage as her exhausted body struggled weakly against him. If William Court's grip had been of iron, this man's entire being was of finely-tempered steel. She could not free herself and her hands pushed in vain against his chest. Her struggles pulled his shirt loose and then his furred chest lay bare against her with only the thin film of the chemise between them. She was left breathless each time his mouth took hers and passionate kisses seemed to cover her face and bosom. She felt his hands go up her back and with an easy tug he separated the shift and snatched it from her. Her naked breasts were crushed against his chest and in fearful panic she pushed hard and for a moment was free of him. He gave a deep throaty laugh and used the interlude to rid himself of boots and shirt and as he shed his breeches he grinned.

—A game well played, m'lady, but have no doubts as to the winner.”

His eyes burned with passion's fire as he stood enjoying her now unbridled charms, far lovelier than he had imagined or even hoped, and she stared in horror at her first sight of a naked man. She stood fixed to the floor until he stepped forward and with a frightened squeak she turned to flee but found her arm seized in a grip that was gentle yet as unyielding as a band of steel. She ducked under his arm and sank her teeth into his wrist. He grunted in pain and she jerked away, but in her haste she stumbled and fell full length into his bunk. Almost immediately he was on top of her, pinning down her writhing body, and it seemed that every move she made only abetted his intent. Her hair came loose and seemed to stifle her in its mass.

—Nó! she gasped. —Leave me alone! Let me be!”

He chuckled and murmured against her throat. —Ohno, my bloodthirsty little wench. Oh no, not now.”

Then he moved upward and she was relieved of his heavy weight, but only briefly. She felt his hardness searching, probing between her thighs, then finding and entering that first tiny bit. In her panic to escape she surged upward. A half gasp, half shriek escaped her and a burning pain seemed to spread through her loins. Brandon started back in astonishment and stared down at her. She lay limp against the pillows, rolling her head back and forth upon them. He touched her cheek tenderly and murmured something low and inaudible, but she had her eyes closed and wouldn't look at him. He moved against her gently, kissing her hair and brow and caressing her body with his hands. She lay unresponsive, yet his long starved passions grew and soon he thrust deep within

her, no longer able to contain himself. It seemed with each movement now she would be split asunder and tears came to her eyes.

The storm at its end, a long quiet moment slipped past as he relaxed against her, once more gentle. But when he finally withdrew, she turned to the wall and lay softly sobbing with the corner of the blanket pulled over her head and her now used body left bare to his gaze.

(Woodiwiss, *The Flame*, 21-23)

## Bibliografía

- Kathleen Woodiwiss: the Flame and the Flower*. Reseña en línea, s.f. 15 de julio de 2014.
- Ruth Nordin: the Inconvenient Wife*. Reseña, s.f. 15 de julio de 2014.
- Ashe, Katharine. *My Lady, My Lord*. E-book. Billet-Doux Books, 2014.
- Balogh, Mary. "Read a Romance Month." 6 de agosto de 2013. *Love Matters*. Blog. 20 de septiembre de 2014.
- Barlow, Linda. "The Androgynous Writer." *Dangerous Men & Adventurous Women*. Ed. Jayne Ann Krentz. Pennsylvania, Pennsylvania Press, 1992. 45-52.
- Beverley, Jo. *An Unwilling Bride*. E-book. E-publishing Works, 2013.
- . *To Rescue a Rogue*. Nueva York: Signet, 2006.
- . *Forbidden*. E-book. E-publishing Works, 2013.
- Bly, Mary. "On Popular Romance, J.R. Ward and the Limits of Genre Study." Ed. Sarah S.G. Frantz y Eric Murphy Selinger. *New Approaches to Popular Romance Fictions: Critical Essays*. Carolina del Norte: McFarland & Company Publishers, 2012. 60-72.
- Brousseau, Gerri. "Heroes and Heartbrakers." 2 de abril de 2012. Anna Bowling. *Hottie Heroes from Around the World: Multicultural Heroes from Bertrice Small, Zoe Archer, Jeannie Lin, and More!* Comentario. 22 de septiembre 2014.
- Cavendish, Richard. "History Today." 2 de febrero de 2011. *The Regency Period begins*. Documento en línea. 10 de enero de 2014.
- Cawelti, John G. *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- . "The Once and Future Queen." *The Wilson Quarterly (1976-)* Vol. 2, No. 3 (Verano, 1978), 102-109. Web.
- . "The Question of Popular Genres." *Journal of Popular Film and Television*, 13:2 (Verano, 1985) 55-61.
- Chase, Loretta. *Lord of Scoundrels*. Nueva York: Harper Collins e-books, 2009.
- Clare, Pamela. "Happy Ever After: USA Today." 09 de febrero de 2012. *Interview with Stephanie Laurens*. post. 10 de enero de 2014.
- . "Happy Ever After: USA Today." 16 de enero de 2012. *Interview with Teresa Medeiros*. post. 10 de enero de 2014.
- Coleman, Sandy. "All About Romance." s.f. *Romancing Mr. Bridgerton*. Reseña en línea. 04 de julio de 2014.
- Connealy, Mary. "The Seekers." 31 de mayo de 2012. *Please welcome Lorna Seilstad-And The Five Love Languages*. Blog. 31 de octubre de 2014.
- Crusie, Jennifer. "jennycrusie.com" Marzo de 2000. *I Know What It Is When I Read It: Defining the Romance Genre*. Web. 10 de enero 2014.
- Dodd, Christina. "Facebook.com" s.f. Post en línea. 10 de julio de 2014.
- Gelder, Ken. *Popular Fiction: The logics and practices of literary field*. Nueva York, Routledge, 2004.
- Giraldi, William. "New Republic." 19 de mayo de 2014. *Finally, an Academic Text Devoted to '50 Shades of Grey'*. Blog. 10 de julio de 2014.
- Gold, Tanya. 11 de septiembre de 2009. "Confessions of a secret Mills & Boon junkie." *The Guardian*. 04 de julio de 2014.
- "Goodreads." s.f. *Lord of Scoundrels*. Reseña en línea. 22 de noviembre de 2014.

- Goodreads.” s.f. *An Offer from a Gentleman*. Reseña en línea. 22 de noviembre de 2014.
- Goodreads.” s.f. *How yo Marry a Marquis*. Reseña en línea. 20 de mayo de 2015.
- Goris, An. –Loving by the Book: Voice and Romance Authorship” *New Approaches to Popular Romance Fiction*. Ed. Sarah S.G. Frantz y Eric Murphy Selinger. Carolina del Norte: McFarland & Company., Publishers, 2012. 73-83.
- Grimshaw, Sue. –Romance at Random.” 06 de octubre de 2012. *Wendy Vella talks about Heroes (my favourite topic!)*. Blog. 24 de octubre de 2014.
- . –Romance at Random.” 19 de junio de 2012. *The Heroine Petite Blond Blue Eyed Yawn*. Blog. 31 de octubre de 2014.
- Harlequin 2012 Press Kit
- Harmon, Danelle. *The Wicked One*. E-book. Published by Danelle Harmon, 2012.
- . *The Beloved One*. E-book. Published by Danelle Harmon, 2012.
- Intrépida. –La propia eternidad.” 20 de septiembre de 2008. *Personajes típicos de las novelas románticas*. Blog. 17 de septiembre de 2014.
- Juhasz, Suzanne. –Texts to Grow on: Reading Women’s Romance Fiction.” *Tulsa Studies in Women’s Literature*. Vol. 7. No. 2 (Otoño, 1988). 239-259.
- Kindle Love Stories Podcasts
- Kinsale, Laura. –The Androgynous Reader” *Dangerous Men and Adventurous Women*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1992. 31-43.
- Kleypas, Lisa. *Because You’re Mine*. Nueva York, Avon Books, 2011.
- Krentz, Jayne Ann. *Dangerous Men and Adventurous Women*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1992.
- . –Jayne Ann Krentz” Agosto 2000. *Are We There Yet? Mainstreaming the Romance*. 10 de enero de 2014.
- Knowles, Rachel. 23 de mayo de 2013. *When was the London Season?* Blog. 28 de abril de 2014.
- Lamb, Joyce. –Happy Ever After: USA Today.” 03 de junio de 2012. *Interview with Julia Quinn*. Post en línea. 10 de enero de 2014.
- Larbalastier, Justine. –Justine Larbalastier: novels for young adults and other humans.” 17 de noviembre de 2009. *Blank-page Heroine*. Blog. 08 de julio de 2014.
- Laurens, Stephanie. *The World of Stephanie Laurens*. E-pub edition 9780062121387.
- . *Devil’s Bride*. Nueva York: Avon Books, 1998.
- . *A Rogue’s Proposal*. Nueva York: Avon Books, 1999.
- . *On a Wicked Dawn*. Nueva York: Avon Books, 2002.
- London, Sue. *Trials of Artemis*. E-book. Graythorn Publishing, 2013.
- Man, The Romance. –Romance at Random.” 30 de abril de 2012. *From a Man’s POV, ‘The-Not-So-Super Heroes’*. Blog. 24 de octubre de 2012.
- Marble, Ann. –All About Romance.” 24 de marzo de 2008. *Sexuality as Shorthand*. Blog. 17 de septiembre de 2014.
- Medeiros, Teresa. *One Night of Scandal*. Reissue edition. Nueva York: Avon Books, 2003.
- Micheletti, Ellen. –All About Romance.” 22 de febrero de 1999. *Teresa Medeiros: Romance and the Unknown*. Blog. 10 de enero de 2014.
- Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*. 2ed. Nueva York: Routledge, 2008.
- Moore, Kate y Eric Murphy Sellinger. –Journal of Popular Romance Studies.” 30 de abril de 2012. *The Heroine as Reader, the Reader as Heroine*. Revista en línea. 10 de julio de 2014.



- Morgan, Sarah. "Read a Romance Month" 1 de agosto de 2013. *A Secret Affair*. Blog. 10 de enero de 2014.
- Nat. "Bibliojunkies." 08 de febrero de 2013. *Romancing Mr. Bridgerton by Julia Quinn*. Blog. 04 de julio de 2014.
- Nelson, Amanda. "Book Riot" 26 de junio de 2012. *The Gender of Reading Shame*. 3 de agosto de 2014.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, 2004
- Quinn, Julia. *Splendid*. Nueva York: Avon Books, 2003.
- . *The Duke and I*. Reissue edition. Nueva York: Avon Books, 2006.
- . *The Viscount Who Loved Me*. Reissue edition. Nueva York: Avon Books, 2006.
- . *An Offer from a Gentleman*. Reissue edition. Nueva York: Avon Books, 2009.
- . *Romancing Mr. Bridgerton*. Reissue edition. Nueva York: Avon Books, 2009.
- . *How to Marry a Marquis*. Nueva York: Avon Books, 1999.
- Ramsdell, Kristin. *Romance Fiction: A Guide to the Genre*. Colorado, Libraries Unlimited, Inc., 1999.
- "Read-A-Romance Month." 6 de agosto de 2013. *Day 6: Mary Balogh*. Blog. 19 de junio de 2014.
- Regis, Pamela. *A Natural History of the Romance Novel*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2003
- Ruth. "Booktalk and More." 24 de marzo de 2014. *Review: An Offer from a Gentleman*. Reseña en línea. 22 de noviembre de 2014.
- Sagara, Michelle. "Dear Author." 26 de agosto de 2014. *Michelle Sagara contemplates the Alpha Male*. Blog. 9 de septiembre de 2014.
- Schwab, Sandra. "Teachmetonight." 16 de septiembre de 2009. *Readerly Desires and Aspirations*. Comentario en línea. 4 de julio de 2014.
- Selinger, Eric Murphy y Sarah S.G. Frantz. "Introduction: New Approaches to Popular Romance Fiction." Frantz and Selinger. *New Approaches to Popular Romance Fictions: Critical Essays*. Carolina del Norte: McFarland & Company Publishers, 2012. 1-15
- Selinger, Eric Murphy. "How to Read a Romance Novel (and Fall in Love with Popular Romance)." ----- . 33-46.
- Spencer, Lynn. "All About Romance." 03 de marzo de 2010. Placeholder heroines. Blog. 04 de julio de 2014.
- Tan, Candy. "Smart Bitches, Trashy Books." 16 de febrero de 2006. La Heroine, c'est ne pas mois. Blog. 27 de octubre de 2014..
- . "Smart Bitches, Trashy Books." 15 de julio de 2005. Getting Shit Wrong vs. Making Shit Wrong. Blog. 22 de noviembre de 2014..
- . "Smart Bitches, Trashy Books." 02 de agosto de 2009. On historickiness, and ahistoricity. Blog. 03 de noviembre de 2014.
- . "Smart Bitches, Trashy Books." 04 de mayo de 2005. Race and Character Identification. Blog. 03 de noviembre de 2014.
- . "Smart Bitches, Trashy Books." 14 de marzo de 2005. On Romance Novel Heroes and Heroines. Blog. 18 de noviembre de 2014.
- . "Smart Bithches Trashy Books." 23 de abril de 2005. Alpha Beta Soup. Blog. 20 de septiembre de 2014.
- Turrow, Scott. 22 de noviembre de 1999. "An Odyssey that started with Ulysses." The New York Times on the Web. 10 de enero 2014.

- Vivanco, Laura. "Teach me Tonight." 16 de septiembre de 2009. Readerly Desires and Aspirations. Blog. 04 de julio de 2014.
- Wendell, Sarah. "Smart Bitches, Trashy Books." 16 de abril de 2007. TSTL. Blog. 27 de octubre de 2014.
- . "Smart Bitches, Trashy Books." 29 de agosto de 2011. Everything I Know About Love: Marriage is What Brings us Together These Days. Blog. 27 de octubre de 2014.
- . "Smart Bitches, Trashy Books." 06 de julio de 2005. My Favourite Kind of Hero. Blog. 22 de noviembre de 2014.
- . "Smart Bitches, Trashy Books." 01 de junio de 2008. My Favourite Heroines. Blog. 18 de noviembre de 2014.
- . "Smart Bitches, Trashy Books." 18 de septiembre de 2006. A Closer Examination of the Ass-kicking Heroine. Blog. 17 de noviembre de 2014.
- . "Smart Bitches, Trashy Books". 6 de febrero de 2012. *Reader Shaming*. 15 de agosto de 2013.
- . *Everything I Know About Love I Learned From Romance Novels*. Illinois: Sourcebooks Casablanca, 2011.
- Wendell, Sarah y Candy Tan. *Beyond Heaving Bosoms: The Smart Bitches Guide to Romance Novels*. Nueva York: Simon & Schuster, Inc, 2009.
- Woodiwiss, Kathleen. *The Flame and the Flower*. Reissue edition. Nueva York, Avon Books: 2007.
- Woodfolk, Ashley. "Romance at Random." 11 de mayo de 2012. *Kris Kennedy on Heroes and Heroines*. Blog. 24 de octubre de 2014.