



MÁSTER UNIVERSITARIO EN FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN LITERARIA Y
TEATRAL EN EL CONTEXTO EUROPEO

Trabajo Fin de Máster

**LA NOVELA ROSA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 60 DEL
SIGLO XX: TEXTO Y MERCADO**

Autora: Patricia Casas Vázquez

Tutor: Dr. D. Santiago Díaz Lage
Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura
Facultad de Filología
UNED
Curso académico 2023/2024
Convocatoria de febrero

ÍNDICE

Índice	3
Síntesis/Abstract	4
1. Introducción.....	5
<i>1.1. Objeto del trabajo</i>	<i>5</i>
<i>1.2. Estado de la cuestión.....</i>	<i>6</i>
<i>1.3. Justificación del trabajo.....</i>	<i>10</i>
<i>1.4. Metodología.....</i>	<i>13</i>
<i>1.5. Estructura y presentación.....</i>	<i>14</i>
2. La literatura de masas en la postguerra española.	
Mención especial a la novela rosa	16
3. Análisis del corpus propuesto	28
<i>3.1. Análisis de los aspectos externos</i>	<i>28</i>
<i>3.2. Análisis de los textos</i>	<i>34</i>
<i>3.2.1. Descripción de los personajes.....</i>	<i>34</i>
<i>3.2.2. El punto de vista</i>	<i>45</i>
<i>3.2.3. El obstáculo</i>	<i>50</i>
<i>3.2.4. El final feliz</i>	<i>54</i>
<i>3.2.5. El erotismo difuso</i>	<i>58</i>
<i>3.2.1. Un ejemplo concreto: Sin corazón</i>	<i>61</i>
4. Recepción	80
5. Conclusiones	82
4. Bibliografía	84
I. Apéndice (Resumen de las obras).....	88

SÍNTESIS/ABSTRACT

En este trabajo se aborda el estudio de la novela rosa de la década de los años 60 del siglo pasado desde la perspectiva del carácter comercial de sus textos, que carecen de pretensiones estéticas, a pesar de su importancia sociológica o cultural. Si bien el sesgo mercantil y su vocación de llegar al mayor número de personas se aprecia claramente en aspectos externos de las obras, como su forma de producción y de distribución, nos hemos preguntado si el propio texto, y los recursos literarios que emplea, están también al servicio de este objetivo. A partir del análisis textual de diez obras de ese período escritas por dos de los autores más importantes del género, hemos llegado a la conclusión de que, efectivamente, estos acuden a una serie de recursos literarios que garantizan al lector una vivencia vicaria gratificante. En la última parte del trabajo hemos hecho una breve referencia a la recepción de estas obras, que contribuyeron a configurar el imaginario amoroso de muchas jovencitas.

In this work we have approached the study of the novela rosa in the 1960s from the perspective of the commercial character of its texts, which lack aesthetic pretensions, although they have a marked commercial interest. While this commercial dimension and its vocation of reaching the largest number of people are clearly appreciated in the external aspects of the works, such as their form of production and distribution, we have wondered if the texts themselves, and the literary resources they use, are also at the service of this purpose. Through the textual analysis of ten works written by two of the most important authors of the genre, we have come to the conclusion that, in fact, they turn to a series of literary resources that grant the reader a gratifying vicarial experience. In the last part of the work we have made a brief reference to the reception of these works, which have contributed to the shaping of the romantic imagination of many young women.

1. INTRODUCCIÓN

Andrés Amorós comienza su breve estudio sobre la novela de Corín Tellado de la siguiente forma:

La cultura de masas es uno de los ingredientes fundamentales del espíritu de nuestro tiempo. Las modernas sociedades industriales no buscan su sistema de creencias ni sus modelos de comportamiento en la Universidad, en la conferencia cultural, en la lectura de los clásicos. Ha surgido una nueva cultura, y es imprescindible tener conciencia clara de ello. Se dirige a una enorme masa social, ya que, en gran medida, es común a todas las naciones de Occidente. Se difunde mediante las técnicas industriales de comunicación de masas: cine, radio, televisión, revistas ilustradas, tebeos, novelas populares... Los nuevos héroes, los «monstruos sagrados» que caracterizan a nuestro tiempo se llaman Albert Schweitzer, John F. Kennedy o Albert Camus, pero también, y sobre todo, Brigitte Bardot, James Bond, los Beatles, Jean-Paul Belmondo, Napoleón Solo o Joan Baez (Amorós, 1968, pág. 9)

Una de las manifestaciones más importantes de literatura popular durante la postguerra española fue la novela rosa, que va a ser el objeto de estudio de este trabajo. En esta parte introductoria abordaremos cuatro cuestiones esenciales que sentarán la base para el desarrollo del mismo:

- el objeto de la investigación
- el estado de la cuestión
- justificación del trabajo
- la metodología empleada

1. 1. Objeto de la investigación

Este estudio tiene como objetivo analizar la novela rosa escrita en España durante los años 60 y 70 de nuestro siglo, etapa que se incardina dentro de la época de esplendor de esta clase de producción cultural. Como manifestación específica de la literatura popular, la novela rosa adquirió gran importancia después de la Guerra Civil como exponente principal de la cultura del ocio. En las páginas que siguen argumentaremos

que, puesto que se trata de una literatura cuya única finalidad es el entretenimiento y cuya producción y distribución está sometida a las leyes del mercado, el texto en sí es un elemento más, muchas veces ni siquiera el más importante, de un complejo entramado sometido a dichas leyes.

Por otra parte, y como objetivo secundario, demostraremos que la importancia del elemento comercial determina las características y el contenido de estas novelas, que se van adaptando a los cambios sociales, no con intención de reflejarlos, sino con la de conectar con la mayor cantidad de gente posible guiada siempre, como ya se ha manifestado, por ese objetivo comercial.

En esta parte introductoria empezaremos abordando el estado de la cuestión, para centrarnos después en la justificación del trabajo y en la metodología seguida. En la segunda parte del mismo, el desarrollo, haremos un rápido recorrido por la literatura de masas durante la posguerra española, haciendo una especial mención a la novela rosa. A continuación, nos centraremos en el análisis del corpus de novelas que hemos elegido para nuestro trabajo, analizando tanto los aspectos externos del libro como los textos, y centrándonos en aquellos aspectos de los mismos que contribuyen a impulsar su carácter comercial. Finalmente, haremos una breve alusión a la recepción de estos textos.

1.2. Estado de la cuestión

Una vez determinado el objetivo de nuestro trabajo, el siguiente paso consiste en investigar, mediante un repaso bibliográfico detallado, qué es lo que se ha escrito hasta la actualidad sobre el tema: ¿qué se sabe sobre la novela rosa escrita en España durante la década de los sesenta y setenta? ¿Qué aspectos, autores y obras se han estudiado hasta ahora?

Aunque en los últimos quince años los estudios sobre esta materia se han incrementado, lo cierto es que la bibliografía es exigua: la novela romántica en general, y la rosa en particular, es un campo todavía poco explorado en nuestra lengua.

El enorme éxito de este tipo de novelas y la repercusión social que las caracteriza despertaron desde el principio un gran interés sociológico. Una de las primeras aproximaciones, que todavía sigue siendo un texto de referencia, es la obra de Andrés

Amorós, *Sociología de una novela rosa*. Aunque parece tener vocación de generalidad, lo cierto que es el autor acota su estudio a diez novelas de Corín Tellado con la intención de averiguar cuál es la razón del éxito de este tipo de obras:

si tan gran masa de gentes compra estas novelas con preferencia a otras es porque las novelas les dan algo que ellos (más de cien mil españoles) están deseando recibir. Así pues, el interés sociológico del estudio de estas novelas me parece obvio (Amorós, 1968, pág. 12)

En 1972, José María Díez Borque publica *Literatura y cultura de masas: Estudio de la novela subliteraria*, obra enfocada a estudiar la novela de quiosco española como una manifestación específica de la cultura popular. El autor dedica dos capítulos a la novela rosa: uno en el que aborda la figura de Corín Tellado y otro sobre los rasgos formales más destacados del género. Tanto esta obra como la de Amorós contienen algún análisis de los rasgos formales o aspectos estilísticos de las obras, pero siempre destacando su escasa calidad literaria y el efecto alienante que, en su opinión, ejerce este tipo de obras.

Sobre la literatura de quiosco cabe citar también *Las literaturas de kiosko*, en la que su autor repasa los nombres de autores y sus personajes más famosos que tuvieron su auge y público en las ediciones que se vendían en «kioskos» en nuestro país. La dimensión sociológica del tema, sobre todo en lo que respecta al efecto que estas obras tenían sobre la educación de las mujeres, interesó también a Carmen Martín Gaité, quien alude a ellas de forma tangencial en su conocido ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*, así como en su obra *El cuarto de atrás*. Esta autora fue una de las primeras en destacar la gran cantidad de autoras que cultivaron la novela durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo XX.

Existe algo de bibliografía sobre aspectos parciales de la novela rosa anterior a la Guerra Civil. El libro de Antonio González Lejárraga, *Novela rosa*, se centra precisamente en el estudio de la colección de novelas de «La Novela Rosa», que alcanzó gran popularidad entre los años 1924 y 1936 del siglo pasado. Otros autores, como Didier Coste o Caterina Riba y Carme Samartí estudian en autores concretos, como Pérez y Pérez o Elinor Glyn.

Gran parte de la bibliografía encontrada está dedicada a la novela rosa de los años 40. Muchos de estos artículos, como por ejemplo los de Miguel Soler Gallo, estudian cómo este tipo de literatura ha contribuido a construir y promover una determinada imagen de la mujer, acorde con las ideas del régimen franquista. «Novela rosa y fantasía amorosa en la España de los años Cuarenta: análisis de *La rival de Julieta* de Josefina de la Torre», analiza una obra concreta y ofrece una muestra de cómo se ficcionalizaba el sentimiento amoroso en aquellos años bajo un diseño que fuera reflejo de la moral tradicional y de los discursos falangistas sobre la mujer.

El primer esfuerzo serio por cuestionar las categorías utilizadas para evaluar el valor y significado de estos textos es la obra de Nino Kebabze *Fictions of Surrender: Romance and Exemplarity in the Post-War Spanish Women Narratives*. Poniendo en primer plano la premisa de que la política cultural franquista entendía que las obras de ficción tienen el poder de moldear el carácter y la conducta individuales, examina las narraciones de Luisa-María Linares, Concha Linares-Becerra, Carmen de Icaza y María Mercedes Ortoll en función de los efectos que se esperaba que tuvieran en sus lectores y las limitaciones que tales expectativas imponían a la escritura de las obras. El resultado es una paradoja, puesto que, si bien esas novelas se alinean con el discurso dominante franquista, se pueden reconocer también ciertos rasgos de carácter subversivo. Este enfoque de la novela rosa como un producto bipolar, a la vez sumiso y rebelde, lo encontramos también en artículos de otros autores como Patricia O'Byrne, Sonia Núñez Puente o Rosana Murias.

Una autora de esta época destaca significativamente por la gran atención recibida: Carmen de Icaza. A ella Carmen Fraguero Guerra ha dedicado una tesis doctoral: «*Soñar la vida*». *La narrativa de Carmen de Icaza (1936-1960)*. Al abordar su estudio, la crítica se divide en dos enfoques que se corresponden con los que suelen emplearse al analizar la novela rosa en general: por una parte, hay estudiosos que entienden que las obras de Carmen de Icaza están al servicio de la ideología del régimen, como Alicia G. Andreu, o que son una defensa de la familia desde una perspectiva pequeño-burguesa, conclusión a la que llega Benjamín Manzano Badía tras analizar dos obras de la escritora en «Carmen de Icaza, una apología pequeño-burguesa y conservadora de la familia», aunque de las dos novelas analizadas sólo una de ellas podría considerarse novela rosa. Otro enfoque en el acercamiento a esta autora es el de estudiosas como Sonia Núñez Puente o de Catherine Bourland Ross, quienes aprecian

que en las obras de la escritora pueden percibirse características que lo acercan al discurso feminista dentro de la estructura de la novela rosa.

Hay también estudios dedicados a otras autoras de esta primera época, aunque en mucha menor cantidad. Jo Lavanyi, por ejemplo, estudia la obra de Concha Linares-Becerra y Luisa-María Linares. Y podemos resaltar un estudio de Miguel Soler Gallo sobre el ideal de la masculinidad en la novela romántica falangista a través del análisis de *Una mujer de veinte años* de Mercedes Ballesteros.

Otra autora a la que también se le ha prestado especial atención es a Corín Tellado, considerada el máximo exponente del género. Esta escritora ha sido analizada desde muy diversas perspectivas y hay cada vez más estudios sobre ella. En cuanto a libros, una obra muy completa es la biografía de Ángeles Carmona González, *Corín Tellado. El erotismo rosa*, que analiza tanto su vida como su producción. María Teresa González García, por su parte, publica en el año 1998 un estudio sistemático de las novelas de esta autora, clasificándolas por épocas y analizando las características literarias de las mismas. También se han publicado numerosos ensayos y trabajos breves. Roselyne Mogin-Martín analiza la evolución de las novelas de Corín Tellado y muestra cómo los cambios sociales y políticos que experimenta España se reflejan en la escritura de la autora. Encarna Alonso Valero, compara los distintos modelos de mujer que estas novelas presentan y defiende que la acusación de género menor atribuida a su obra suele ser un juicio social, no literario. Marcela Amaya García observa cómo se reproducen en las fotonovelas de esta autora los estereotipos de la época. Alicia G. Andreu, por su parte, analiza la dimensión editorial de las obras de Corín Tellado, así como su distribución por Hispanoamérica. Un acercamiento desde perspectivas ideológicas, encuadrando las novelas de Corín dentro de la sociedad de consumo, es el que realiza Virginia Erhart en «Corín Tellado: la Cenicienta en la sociedad de consumo» o en «Amor, ideología y enmascaramiento en Corín Tellado».

También es destacable, por la cantidad de estudios sobre el tema, la comparación que se ha hecho de las novelas rosas con el superventas *Cincuenta sombras de Grey*. En «Lectura, paraliteratura y mujeres en España: de la novela rosa a cincuenta sombras», Alana Gómez Gray ofrece una panorámica del consumo y la crítica de la novela popular y sentimental en España, poniendo cierto énfasis en cómo la trilogía *Cincuenta sombras de Grey* ha sido recibida en nuestro país. También Carmen Fraguero Guerra publica en

2013 un ensayo en el que analiza *Cincuenta sombras de Grey* y la compara con la obra de Carmen de Icaza *Cristina de Guzmán*, profesora de idiomas.

Como hemos podido comprobar a través de este breve análisis del estado de la cuestión, en el acercamiento a este tipo de novelas suele predominar un enfoque más sociológico o ideológico que literario. Sí se alude a su dimensión comercial, pero la relación entre esta y el texto, y cómo este último se convierte en un instrumento al servicio del mercado, parece ser un campo todavía inexplorado.

1.3. Justificación del trabajo

Lo expuesto en el apartado anterior nos permite concluir que los estudios críticos de la literatura popular de postguerra, y más concretamente de la novela rosa, son todavía escasos y que no admiten sistematización. Existen trabajos sobre temas aislados, muchos de ellos tienen un interés más sociológico que literario y casi todos concuerdan en que este tipo de literatura carece de calidad. Tampoco hemos encontrado ningún análisis que estudie el texto de estas novelas atendiendo a su dimensión comercial, por lo que entendemos que este enfoque puede aportar nuevas perspectivas al estudio de la novela rosa del período. De todas formas, teniendo en cuenta el escaso valor literario que se les suele atribuir, no cabe duda de que la elección del tema exige una justificación.

El carácter híbrido de su objeto de estudio es el primer problema con que se topa el filólogo cuando se acerca a la novela rosa. Como producto cultural de la sociedad de masas, el elemento comercial pesa tanto o más que los rasgos literarios o creativos. En efecto, tal y como afirma Díez Borque en *Literatura y cultura de masas*,

el beneficio es el motor y la justificación de la cultura de masas. El sector dominante ha descubierto que pueden obtenerse enormes ganancias estimulando la mentalidad de consumo y facilitando sin cesar productos que satisfagan esa necesidad. Esto es verdad para los objetos, pero también para los productos culturales al estructurarse como objetos intercambiables, también inmediatamente consumibles (Díez Borque, 1972, p.28).

Es decir, los productos culturales que ofrece la sociedad de consumo se caracterizan por ser, tal y como el propio nombre indica, de consumo rápido y fácilmente intercambiables. Estos rasgos condicionan inevitablemente sus características literarias y es imprescindible tenerlos en cuenta a la hora de analizar las obras, pues ellos mismos han favorecido la imposición de un esquema según el cual la literatura de calidad es para las minorías cultas, mientras que los productos culturales de fácil acceso y de poca valía serían los que leerían las masas. Y podemos ir incluso un paso más allá, porque también dentro de este tipo de literatura existen niveles, siendo la novela rosa una de las más infravaloradas y vilipendiadas.

La dudosa calidad literaria de las novelas románticas, de las que la novela rosa forma parte, favoreció que los primeros acercamientos a ellas tuviesen generalmente un interés sociológico o psicoanalítico. Janice A. Radway (1984), en su clásico estudio sobre la novela romántica, distingue entre el significado del propio texto y el significado del acto de leer en sí; es decir, qué función cumplía la novela romántica en la vida de un determinado grupo de personas, en su caso, de un grupo de mujeres en un pequeño pueblo estadounidense de finales de los 80. El interés sociológico del tema es indudable, pero la pregunta que podemos plantearnos es la de si a un estudioso de la literatura le merece la pena el esfuerzo de analizar este tipo de obras. Si su importancia es más sociológica que literaria, si los fenómenos de la cultura de masas tienen más que ver con la sociología que con la filología o con la crítica literaria, ¿merece la pena tomarse la molestia de acercarse a este tipo de literatura?

Afirma Ángeles Carmona González que la novela popular española nunca tuvo inquietudes intelectuales, sino que «sólo pretendía entretener en su tiempo de ocio a extensos sectores semiletrados y proyectar sobre ellos el imaginario colectivo» (2002, pág. 51). Se trata de una literatura sin ambiciones en lo relativo al estilo, los personajes, o el argumento. Es una literatura de entretenimiento y fácil asimilación, que no requiere ningún esfuerzo intelectual ni obliga a pensar. Pero a nuestro juicio, la falta de calidad generalizada de este tipo de obras no ha de ser un obstáculo para su estudio. Y esto es así porque, más allá de la situación histórica y de su dimensión sociológica y psicológica, no cabe duda que tiene que existir algo desde el punto de vista literario que hace que todas estas obras resulten atractivas a un público que vuelve a ellas una y otra vez a pesar de que se trata de un esquema repetitivo, sin variaciones, previsible. Aunque son novelas de moldes rígidos, cuya forma de producción se parece más a la de un

objeto de consumo que a la de una obra literaria, no por ello dejan de ser textos literarios. Y si esto es así, la pregunta es obvia: ¿juegan algún papel los elementos literarios del texto, por muy sencillos que sean, a la hora de mantener enganchados a los lectores? ¿Y si es así, cuáles son?

Andrés Amorós, en *Sociología de una novela rosa*, afirma que este tipo de obras posee

un interés literario evidente. Cada vez nos damos más cuenta de que, junto a la literatura «culta» o «aristocrática», ha existido otra que se ha llamado, según las épocas, pliegos de romances, relaciones de sucesos, coplas de ciegos o folletines. La relación de este tipo de literatura con el otro, el oficialmente famoso, puede ser objeto de curiosísimos estudios (Amorós, 1968, pág. 11).

No podemos olvidar que muchas obras clásicas de nuestra literatura han bebido de lo popular y lo han utilizado con intenciones artísticas, desde la canción tradicional al folletín. Los ejemplos son múltiples, pero podríamos aludir a un pasaje de *El sombrero de tres picos* en el que el autor acude al lenguaje del folletín para burlarse de la angustia del Molinero, quien cree erróneamente que su esposa le está siendo infiel con el Corregidor. El recurso a este tipo de lenguaje dota a ese pasaje de una dimensión cómica particular, que no podría haberse alcanzado de otra manera. Esto quiere decir que literatura popular y literatura «culta» se relacionan entre sí y se influyen mutuamente. Conocer estas influencias puede enriquecer nuestro conocimiento de ambas.

En el caso de la novela rosa de postguerra, además, hay autores reputados, tanto españoles como hispanoamericanos, que han reconocido públicamente la gran influencia que han ejercido sobre ellos las obras de Corín Tellado, cuya extensa producción llegó a Hispanoamérica. En Cuba, en los talleres de la revista *Vanidades*, que publicaba los relatos de Corín, un joven corrector de pruebas llamado Cabrera Infante leía estos relatos y en alguna ocasión ha confesado que le debe a ella su vocación de escritor. No sólo él; también Vargas Llosa y el propio García Márquez han manifestado en distintas ocasiones su respeto y aprecio por Corín. Laura Esquivel ha afirmado de la autora que tiene un mecanismo que consigue atrapar por completo. Autores españoles como Vázquez Montalbán o Alberto Vázquez Figueroa han

reconocido que fueron en su juventud lectores de Corín y también Francisco Umbral, quien dice de la autora que fue «la primera precursora/inventora de las trampas contra el franquismo». La propia Carmen Martín Gaité ha reconocido ser lectora de Carmen de Icaza, cuya influencia en la obra de la autora ha sido reconocida por esta y analizada.

Por otra parte, este tipo de literatura tiene unos rasgos característicos que la diferencian de otros géneros y que la individualizan y la hacen perfectamente reconocible. Y cualquier discurso con rasgos propios es un objeto de estudio interesante para un filólogo, no solo por el texto en sí, sino también, como se ha aclarado en el párrafo anterior, porque su influencia alcanza a otros escritos.

Al interés literario de estas obras podemos unir también la dimensión social y comercial de las mismas. Tal y como afirma Eva Illouz (2023), la capacidad de este tipo de novelas para «despertar la identificación y las fantasías, así como su inquietud por la temática del amor, el matrimonio y la movilidad social, hacen de la imaginación romántica una cuestión de interés público» (2023, pp. 265-266). A esto hay que añadir que se trata de una literatura con la mirada puesta en el mercado, por lo que conocer qué rasgos comunes a todas ellas condicionan su éxito podría ayudar a las editoriales a refinar su oferta, adecuándola cada vez más a las exigencias de las lectoras.

1.4. Metodología

Una vez delimitado y justificado el objeto de estudio, vamos a hacer referencia a la metodología que emplearemos. Como lo que nos interesa es el texto y sus características, nuestra base de estudio fundamental serán las propias obras. Sin embargo, el volumen de producción de novela rosa es ingente, inabarcable podríamos decir. Así que para este trabajo hemos seleccionado diez novelas de dos de los autores más famosos de la época: Corín Tellado y Carlos de Santander. Las novelas seleccionadas son las siguientes:

Tellado, C. (1958). *Había renunciado*. Editorial Bruguera SA

Tellado, C. (1962). *Yo no soy así*. Editorial Bruguera SA

Tellado, C. (1964). *La otra*. Editorial Bruguera SA

Tellado, C. (1964). *Mi adorada pueblerina*. Editorial Bruguera SA

Tellado, C. (1964). *Felicidad*. Editorial Bruguera SA

Tellado, C. (1964). *Mi frívola esposa*. Editorial Bruguera SA

De Santander, C. (1964). *Los desdenes de Luisa*. Editorial Bruguera SA

De Santander, C. (1966). *Soñaré esta noche*. Editorial Bruguera SA

De Santander, C. (1970). *Sin corazón*. Editorial Bruguera SA

No sólo los autores elegidos son de los más famosos, sino que todas las novelas pertenecen a dos colecciones concretas: la Colección Corinto para las de Corín Tellado, y la Colección Carola para las de Carlos de Santander. Hemos elegido estas dos colecciones porque son reediciones de obras seleccionadas entre los mayores éxitos de ambos autores. Es decir, dado que el volumen de producción de novela rosa es inabarcable (recordemos que Corín Tellado llegó a escribir una novela por semana), hemos decidido acotar nuestro estudio a un corpus pequeño, pero cuyo éxito está probado porque todas han sido reeditadas, algunas de ellas varias veces, como por ejemplo *Había renunciado* (1958), que en 1979 contaba ya con cuatro ediciones.

Las novelas elegidas fueron escritas en la década de los 60, excepto *Había renunciado*, que es de 1958. Este período, que se encuadra dentro del de mayor esplendor del género, coincide con una época de mayor apertura del régimen, lo que traerá consecuencias no sólo económicas, sino también sociales. Y teniendo en cuenta el tipo de literatura que estamos estudiando, una literatura vinculada a una economía de mercado y muy permeable a los cambios sociales, parece el período idóneo para nuestro estudio.

1.5. Estructura y presentación

Siguiendo la séptima edición del modelo APA, se ha decidido prescindir de las notas a pie para facilitar la lectura del trabajo. Las citas que se refieran a publicaciones en idiomas distintos del castellano se presentarán traducidas, y en la bibliografía se aportarán las fuentes que podrán ser consultadas, en caso de interés por parte del lector.

Se ha decidido incluir fotografías e ilustraciones de las obras analizadas a lo largo del texto, así como de aspectos relacionados con las mismas que puedan resultar de interés. Esto es así porque en la novela rosa, al igual que ocurre con la cultura de masas

en general, el elemento visual es de extrema importancia, y acompañar este texto con imágenes puede ayudar al lector a crearse una mejor imagen del contexto de la época y de cómo funcionaba la lectura de estas obras.

Una vez establecido y justificado el objeto de estudio y determinada la metodología, es interesante, antes de sumergirnos en los textos, hacer un recorrido por la novela popular española posterior a la Guerra Civil, haciendo una mención especial a la novela rosa. Después de este recorrido, nos centraremos ya en nuestro corpus, que será analizado desde su aspecto externo, que tiene que ver con todo lo relacionado con la producción del libro, que puede afectar o no al texto, y el interno, que se centra más en las propias características del texto, tratando de relacionar ambos desde la perspectiva de que nos encontramos ante una literatura de carácter comercial. Añadiremos al final un epígrafe con un breve resumen de cada una de las obras para facilitar el seguimiento del análisis.

2. LA LITERATURA DE MASAS EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA. MENCIÓN ESPECIAL A LA NOVELA ROSA.

Podríamos afirmar que la novela popular es una versión moderna de los folletines o novelas por entregas del siglo XIX. Aunque en las primeras décadas del siglo XX ya tenemos ejemplos del éxito de este tipo de literatura, fue después de la Guerra Civil cuando adquirió cada vez más importancia como exponente principal de la cultura del ocio. Estas novelas daban respuesta a una necesidad concreta de la sociedad española de aquella época, empobrecida tras la posguerra. La precariedad, que obligaba a las personas a trabajar duramente para subsistir, hacía que estas necesitasen, aunque sólo fuese durante un rato, olvidarse de la dura realidad. La novela, la radio, el cine o el fútbol proporcionaban esos momentos de evasión.

La edad de oro de la novela popular española va desde 1945 hasta 1970. Entre los factores que favorecen su éxito podemos destacar la alfabetización de las barriadas populares, el nuevo sistema de difusión de las novelas por tiendas de cambio y alquiler, la existencia de periódicos deportivos y de sucesos que aficionaron a la lectura a la clase trabajadora y también, en las grandes ciudades, la falta de lugares de ocio y las largas distancias al trabajo, que obligaban a pasar varias horas en trenes y autobuses (Carmona González, 2002, pág. 52).

La Guerra Civil había trastornado el mundo editorial. A la escasez de papel había que sumarle el difícil acceso a originales extranjeros y la censura que el nuevo régimen político impuso para las publicaciones. Después de la guerra, las editoriales encontraban grandes dificultades para importar y traducir obras extranjeras a causa del aislamiento de España en la Segunda Guerra Mundial y a la escasez de divisas con las que pagar los derechos. En 1942 se hizo evidente que había que acudir a autores españoles para abastecer el mercado. Y los editores pensaron en los traductores de las novelas anglosajonas que ya estaban familiarizados con este tipo de literatura. Estos traductores llegaron a profesionalizarse como autores.

A pesar de carecer de preocupaciones estéticas, la novela popular conectó enseguida con un público sin especiales exigencias artísticas. Se trata de un tipo de novela con gran impacto social. Nace con vocación multitudinaria y su destinatario es el

pueblo, lo que motivó el desprecio de las élites literarias y artísticas o de la gente bien educada, que lo consideró un producto prefabricado para un público determinado. Al dirigirse a un lector masivo, utiliza estereotipos de amplia aceptación con argumentos seguros y predecibles.

La afirmación de que la novela popular no es ambiciosa desde el punto de vista artístico o estilístico se debe fundamentalmente a su forma de producción, un proceso cuyas características peculiares se manifiestan tanto en los rasgos de los autores como en su forma de distribución y formato, así como en la finalidad de las mismas.

En relación con los autores, estos se identifican más con el concepto de artesano que con el de artista, es decir, trabajan a sueldo o cobran por pieza, sobre la que pierden todos los derechos una vez realizada esta. Se les puede aplicar el neologismo acuñado por Vargas Llosa de «escribidores», son gente que ha llegado a dominar un oficio que repite una y otra vez. El escritor de novela popular tiene unas características propias: a la mayoría casi nadie los conoce, se ocultan bajo un pseudónimo, algunos por motivos políticos (habían pertenecido al bando republicano durante la guerra y era una de las pocas formas que tenían de ganarse la vida), pero otros no. Salvo contadas excepciones, la autoría era irrelevante, lo importante era el producto que el público demandaba.

Una de las características de estos escritores contratados es su alta productividad, requisito imprescindible para satisfacer la demanda de obras que caracteriza a este mercado editorial. Esta alta productividad se ha relacionado con la incapacidad de los autores para producir literatura de calidad. Ellos se defienden argumentando que son buenos profesionales, que dominan su oficio y que hacen su trabajo con cuidado. Son dos los factores que los limitan: el primero, la remuneración, porque estaban muy mal pagados, y para poder alcanzar unos ingresos que les permitieran vivir tenían que escribir mucho y muy rápido y, el segundo, las expectativas del lector que adquiría o alquilaba esta clase de novelas, que esperaba encontrar algo conocido, por lo que el margen para la originalidad era muy pequeño. A esto hay que sumarle el hecho de que las editoriales los presionaban para que mantuviesen un ritmo de producción acorde a los niveles de demanda de los quioscos.

La forma de producir este tipo de literatura también presenta unas características peculiares. Pueden encuadrarse dentro del término de *bestseller* que, tal y como afirma Eva Illouz, «son el resultado de un proceso que se inició en Europa en el siglo XVI y

que podemos llamar de la mercancificación del libro» (Illouz, 2014, pág. 17). Al elevarse los niveles de alfabetización, los libros empezaron a adquirirse como mercancías por un público anónimo (a diferencia de los producidos para un patrocinador, para suscriptores o para un pequeño grupo de conocedores; o de ser tomados en préstamo de bibliotecas; o de ser leídos en voz alta por una persona para un grupo de oyentes). Este lector-consumidor se encuentra situado en dos esferas: la del consumidor, ubicado en un mercado frente a una serie de productos que compiten entre sí; y la del ciudadano, ubicado en la esfera de la opinión pública (Illouz, 2014, pp. 17-18).

Los formatos de estas novelas se adaptaban a las nuevas necesidades de los lectores, puesto que su pequeña dimensión permitía guardarlos en el bolsillo o en el bolso. La editorial Pueyo comenzó editando novela rosa en un tamaño que permitía llevarla en el bolsillo posterior del pantalón, o en el de la americana, o en cualquier bolso femenino. Por sus reducidas proporciones, podía sostenerse en una sola mano, lo que posibilitaba su cómoda lectura en transportes públicos. La editorial Bruguera, por su parte, acuñó el concepto de «bolsilibro», de pequeño tamaño y precio muy asequible.

Acabamos de citar a Bruguera, mención imprescindible cuando hablamos de literatura de quiosco. Fue, en su momento, la editorial más poderosa del género popular y que creció en los años cincuenta más que ninguna otra de habla hispana gracias a la confluencia de tres factores: explotación laboral de sus empleados, concurrencia de buenos profesionales del dibujo y de la narración y conquista del enorme mercado hispanoamericano. Las estrategias de Bruguera a la hora de abordar la producción y venta de los libros eran diversas, y a algunas de ellas ya hemos hecho alusión, como la mecanización de los procesos creativos, imponiéndoles a los autores una cuota de trabajo. Además, la editorial acudió a escritores polivalentes, capacitados para escribir sobre cualquier tema, aunque quizá en este aspecto, como afirma Ángeles Carmona González, «la novela rosa se escapó algo de esta norma, se mantuvo un poco alejada de los demás porque la trama, al no ser de aventuras, precisaba una sensibilidad especial, distinta de la de los restantes géneros» (2002, pág. 67). También acudió a trucos comerciales como la colección Lluvia de Estrellas, incluyendo en la contraportada de los libros fotografías de actores y actrices de cine, acompañadas de una breve reseña biográfica. Para reunir todas las fotografías era necesario adquirir todos los libros. A

esto hay que añadir que desde 1954 la producción también se había industrializado con los nuevos sistemas de encuadernación, con hojas pegadas en lugar de cosidas.

Pero aunque la editorial Bruguera se convirtió en la más importante editorial de literatura popular, hacia los años 60 empezaron a aparecer otras pequeñas editoriales que aspiraban a abrirse camino en este mercado tan lucrativo. Una de ellas es la editorial Rollán, que aspiraba a controlar el mercado de la novela rosa. Aunque sus libros carecían del atractivo externo de los del Bruguera,

atraían a sus lectores ofreciéndoles mayores dosis de violencia y erotismo que sus competidores, aprovechando que en los años sesenta la censura comenzaba a mostrarse menos severa. Alfonso Manzanares, el director de Rollán, estaba convencido de que sus libros se venderían tanto como los de Bruguera si conseguía arrebatarse al gigante sus autores más populares. Y estaba ofreciendo contratos más ventajosos a las grandes estrellas de Bruguera (Carmona González, 2002, pág. 149)

La competencia entre editoriales no se fundamentaba, como podemos ver, en garantizar la calidad literaria de sus obras, sino en apelar al morbo para aumentar las ventas, ofreciendo productos con mayores dosis de violencia y erotismo. Conviene resaltar también la existencia de autores «estrella» que vendían más que otros, lo que nos permite extraer la conclusión de que, si bien este tipo de obras responde a un esquema prefijado, no todas las novelas tienen el mismo éxito, hay autores que gustan más que otros. Intuimos que, al contrario de lo que ocurre con otros bienes de consumo, su producción en cadena está sujeta a ciertos matices y limitaciones.

Las primeras novelas populares fueron de aventuras. Más tarde aparecerían otros géneros y subgéneros. Al principio, la novela rosa estuvo marginada dentro del circuito de producción de los géneros populares, consagrados casi exclusivamente a la novela de aventuras. Entonces la editora Juventud inició la colección Novela Rosa, que daría nombre al género, entendiendo por tal una novela femenina y de amor, que jugaba con los sentimientos elementales de las mujeres, que eran sus principales consumidoras.

La novela rosa dominó entre todos los géneros de novelas populares y participa de todas las lacras atribuidas a este tipo de literatura: argumentos reiterativos, léxico tópico y trivial, personajes arquetípicos, valores sociales convencionales, tema amoroso que termina canónicamente en matrimonio (Carmona González, 2002, 55). A pesar de todo,

no podemos menospreciar su enorme impacto social, de ventas millonarias. Se trata de un género difícil de definir. Siguiendo a Amorós podemos afirmar que es

ese tipo de novelas que leen en el metro las chicas que reparten paquetes..., y en las clases aburridas las estudiantes, y en sus casas casi todas las demás. Son novelas de bolsillo, baratas (unas 8 pesetas), cortas (unas 120 páginas), que se suelen publicar semanalmente, editadas en papel muy ordinario y con un dibujo atractivo en la portada (1968, pág. 11)

Esta definición nos da algunas claves interesantes de los elementos que ha de tener toda novela: pequeñas (de bolsillo), baratas, de periodicidad semanal, poco cuidadas y con una portada atractiva. Esta definición se refiere a los aspectos externos que rodean a la obra, más que a la obra en sí. Corín Tellado, por su parte, nos ofrece una definición de las mismas basada en su propia práctica como escritora:

En estas historias no ocurre nunca nada realmente aborrecible, ni siquiera se dan enfermedades incurables, ni aparecen grupos marginales, ni vagabundos. El lector quiere verse inmerso en un mundo noble, sano y feliz, habitado por personajes atractivos y elegantes en el que al final triunfa el amor.

El protagonista masculino de una novela de amor destinada a mujeres no debe llevar jamás trajes que le sienten mal.

El esquema no es complicado. Las circunstancias adversas que tienen que soportar los protagonistas los distancian durante más de la mitad de la novela, pero, en el último momento, alcanzan la unión feliz.

Esta novela, en apariencia simple, tiene sus trucos. Hay que cautivar la atención del lector desde la primera página, que debe tener el carácter de preludio dramático que impacte en la emotividad del lector. La narración del ambiente en que se desarrolla la trama viene más tarde. A partir de entonces se procura que el dramatismo y la emotividad sean lo más intensos posible.

Los protagonistas deben despertar la simpatía incondicional del lector. Finalmente, el desenlace de la situación conflictiva debe ser muy claro, la exposición debe seguir una línea lógica que no debe descubrirse hasta el final (*El Progreso*, Gijón, 19/9/90)

De acuerdo con esta definición, la novela rosa nos sitúa en un mundo idílico, en el que los protagonistas tienen que superar una serie de obstáculos, pero que al final

alcanzan su recompensa y son felices. Es necesario, nos aclara más adelante, que el dramatismo y la emotividad sean lo más intensos posible. Y, por último, el desenlace debe ser claro.

Las novelas rosas responden a un esquema preestablecido, que el escritor conoce y al que se tiene que ceñir cuando escribe. En ellas podemos encontrar elementos que evocan «los cuentos de hadas, la novela caballerescas, la novela sentimental renacentista, el teatro romántico, la literatura de cordel, el folletín decimonómico y las banalidades de la prensa del corazón» (Urrero Peña, 2004). Su carácter repetitivo las conecta con los mitos de las culturas orales en el sentido de que relatan una historia familiar para las personas que eligen leerlas. Las novelas rosas cuentan una y otra vez el mito del amor romántico, por eso tienen esa aura de repetitividad: el hecho de contarlos una y otra vez funciona como una manera de reafirmación de creencias culturales y aspiraciones colectivas. Pero la novela rosa tiene una característica particular, y es que este mito está disfrazado bajo la forma de novela realista (Radway, 1984, pág. 198). La novela se ubica en lugares a la vez reconocibles e idealizados, lo que permite la identificación de los mismos y al mismo tiempo es un mundo que funciona con unas reglas propias: los malos tienen su merecido, los buenos alcanzan un final feliz. Es un mundo completamente diferente al mundo real, pero al mismo tiempo similar a este. Esta dualidad permite a la vez la identificación con los personajes y la evasión, dos de los requisitos para que una novela rosa funcione.

Y parte del poder que ejercen sobre sus lectores puede deberse a la dimensión mítica de estas novelas:

el carácter más profundo del mito es el poder que ejerce sobre nosotros, generalmente sin que lo sepamos. Lo que hace que una historia, un acontecimiento o incluso un personaje se conviertan en mitos, es precisamente ese imperio que ejercen sobre nosotros y a pesar nuestro. Una obra de arte, como tal, no tiene, propiamente hablando, poder de coacción sobre el público. Por bella y poderosa que sea, siempre puede ser criticada o disfrutada por razones individuales. No sucede lo mismo con el mito: su enunciado desarma toda crítica, reduce al silencio a la razón; o al menos, la priva de eficacia (Rougemont, 1978, pp.19-20)

Es frecuente que se asocie este tipo de novelas con una ideología conservadora. Así, Andrés Amorós, en su análisis de diez novelas de Corín Tellado, nos informa de lo siguiente:

Hubiéramos querido conocer algo de las ideas sociales y políticas de los protagonistas. Apenas hemos logrado recoger testimonios. En realidad, se trata de un gran hueco: Nada de política en estas novelas [...] Nada de juicios críticos ni de deseos de reformas sociales: Todo está bien, tratemos de subir lo más alto posible o de «vivir como nos pertenece» (Amorós, 1968, pág. 31)

Esta acusación de indiferencia a la realidad social y política de su época es constante y las recriminaciones que hace Amorós a las novelas de Corín Tellado son extensibles al resto de las representantes del género, a quienes echa en cara no sólo que den la espalda a la realidad social de su época, sino también que perpetúen una ideología conservadora. Sin embargo, no podemos olvidar un aspecto relevante de este tipo de obras, y es que

los best sellers se definen por su capacidad de captar valores y actitudes que, o bien ya son dominantes y están ampliamente institucionalizados, o están suficientemente difundidos para que un medio cultural pueda presentarlos como corrientes (Illouz, 2014, pág. 16)

Es decir, la novela rosa no nace con la finalidad de cuestionar nada, ni de analizar la realidad social y política de su época. Su objetivo es otro, el entretenimiento, y por ese motivo no utiliza la realidad con fines críticos, sino como telón de fondo en el que dos personajes viven una historia de amor. La crítica a su carácter intemporal se justifica también por motivos económicos, tal y como aclara María Teresa González García:

Las connotaciones históricas sirven para fechar las novelas y su ausencia las hace intemporales, ya que el juego del amor es un tema eterno. De este modo, las novelas seguirían pareciendo de actualidad en cualquier momento que se reeditasen, aunque hubieran sido escritas muchos años antes (González García, 1998, pág. 116)

Y a continuación nos ilustra la autora esta afirmación con un ejemplo de una novela de Corín Tellado:

Esta condición que las editoriales habían puesto a la escritora y que ésta se vio obligada a cumplir, redundó en su beneficio, ya que al reeditar la editorial *Grupo Zeta* en 1996, la novela *Tu pasado me condena*, editada por la editorial *Rollán* en los años sesenta, al carecer de toda connotación histórica, puede considerarse hoy día como una novela actual (1998, pág. 116)

Aun así, la novela rosa no es del todo ajena a la realidad social y política de su época. Tal y como demostró Roselyne Mogin-Martin al analizar la evolución de las novelas de Corín Tellado en «Corín Tellado: de la novela rosa a la novela comprometida?» (2021), esta literatura más que una literatura indiferente es una «literatura esponja», en el sentido de que absorbe e incorpora a sus obras todo lo que la lectora espera y está dispuesta a admitir en un momento determinado. Y esto es así porque, como hemos insistido más de una vez a lo largo de este trabajo, en este tipo de obras existe solamente una preocupación, que es

vender muchos ejemplares, lo que supone servirle a un público femenino algo que le guste, es decir algo que corresponda con sus valores morales y su ideología, y también que corresponda con los sueños que tiene, permitiéndole la realización de los mismos mediante la lectura. La finalidad entonces es siempre la misma, pero lo que cambia totalmente durante estos 60 años son los contenidos concretos de las tres nociones: valores morales, ideología y sueños. Por lo tanto, a medida que éstos evolucionan, paralelamente a la evolución de la sociedad española, parece que Corín los absorbe, como lo haría una esponja, y los incorpora a su obra, ofreciéndole a la lectora lo que se supone que ella desea, espera y está dispuesta a admitir en un momento determinado (Mogin-Marin, 2021, pág. 346)

Podríamos afirmar la novela rosa no contiene alusiones históricas, pero esta falta de referencias concretas no significa que sea indiferente a los cambios sociales e ideológicos de una sociedad, sino que estos se van incorporando a las novelas en la medida en que la aceptación de los mismos se vuelve generalizada. En nuestro reducido corpus de estudio encontramos un ejemplo muy evidente de cómo la realidad social transforma los valores de las novelas. Así, por ejemplo, si comparamos Malka Nebot,

protagonista de *Había renunciado* (1958), con Sara Lorain, de *Sin corazón* (1970), nos damos cuenta de que, a pesar de que las dos trabajan, la forma de presentar a una mujer trabajadora varía de una novela a otra. Si bien es cierto que el trabajo sigue siendo algo secundario para ambas (lo abandonan en cuanto se casan), sí ha cambiado la relación que mantienen con él. En la novela de Corín Tellado, el trabajo es un elemento que sirve para hacernos saber que Malka Nebot no pertenece a una familia lo suficientemente rica como para no necesitar trabajar, pero apenas sabemos nada de lo que hace. De hecho, a pesar de trabajar, sigue viviendo con sus padres y es evidente que lo hace porque su padre no tiene el dinero suficiente para mantener a la familia:

–Buenos días, Malka. Hoy has venido temprano. ¿Mucho trabajo, hijita?

–Bastante. A causa del día festivo de ayer se acumularon las cartas sobre la mesa. Me duelen un poco los dedos de tanto escribir a máquina (Tellado, 1958, pág. 6)

El trabajo, en este caso, no sólo es una obligación, sino que también causa de dolencias físicas para la protagonista femenina. Por si eso fuera poco, seguir o no en él no depende de ella, sino que lo abandona en cuanto su padre la obliga:

Supongo que habrás ido a esperarme a la salida de la oficina, por lo que sabrás de Douglas Nebot se opone tenazmente a estas relaciones. Por tal motivo me prohibió salir de casa (Tellado, 1958, pág. 73)

La descripción de la vida laboral, en el caso de Sara Lorain, es completamente diferente. Para empezar, ya desde el principio de la novela se presenta como una profesional con autoridad y poder:

Entró por la pequeña puerta reservada que se abría en una de las esquinas del lujoso vestíbulo, y se encontró en la cuadrada oficina de “Dirección”

–Buenas tardes, míster Morris. ¿Todo bien?

–Buenas tardes, miss Lorain–saludó el empleado, levantándose con cierta precipitación–. Todo perfectamente. Llenos a toda hora. Ya le he dicho a míster Sharka que sería necesario prorrogar una semana más la proyección de la película.

–No, no, eso no puede ser. La sala tiene que quedar libre la semana próxima.

–Míster Sharka se ha mostrado conforme–contestó Morris, con cierta acritud–. Es un río de dinero lo que está entrando en el Adelphi.

Sara contempló al empleado, y había algo en su mirada muy parecido a la frialdad; sin embargo, su voz era amistosa cuando dijo:

–Usted sabe, míster Morris, que yo dirijo la explotación de esta cadena de cines...

–Desde luego, miss Lorain. No pretendo menoscabar su autoridad. Pero creo que puedo hacer una sugerencia a míster Sharka y si él aprueba...

–Soy yo quien tiene que aprobarla. Por lo menos, mientras siga ostentando mi actual empleo. Esta película pasará al Anco la semana próxima. El Adelphi dará ese tecnicolor de Mature. Anúncielo así. Buenas tades.

Salió y nuevamente cruzó entre el público, insensible a las miradas de admiración que su paso provocaba. Diríase, viéndola pasar, que paseaba por un mundo desierto.

Estaba divertida al subir de nuevo al “Chevrolet”. Siempre le divertía contemplar la expresión de ofendidos que ponían los hombres cuando tenían que someterse a las órdenes de una mujer (Santander, 1970, pp. 13-14)

El empleado se levanta «precipitadamente» ante la llegada de la joven, un gesto de reconocimiento de autoridad. Pero es que además, las opiniones del empleado son ignoradas completamente por Sara, quien impone su criterio por encima, incluso, del de su jefe. Aunque es verdad que al final de la novela abandonará su trabajo porque su futuro marido tendrá la obligación de mantenerla, lo cierto es que a lo largo de toda la obra nos encontramos con una protagonista femenina cuyo carácter no puede desligarse en ningún momento de su profesión, la cual será, además, parte necesaria en el desarrollo de la trama.

Tal y como afirma Amorós, «si tan gran masa de gentes compra estas novelas con preferencia a otras es porque las novelas le dan algo que ellos están deseando recibir» (1968, pág. 12). Y más adelante, añade:

No son novelas que adquiera la gente por la novedad de su contenido ni por su perfección estética, sino por la facilidad de identificarnos con los protagonistas (con la protagonista, especialmente) y participar imaginativamente en su vida (pág. 71)

Este mismo punto de vista lo encontramos en Janice A. Radway, quien afirma que la novela romántica es una literatura compensatoria porque provee a las personas un alivio emocional del que están desprovistas en su vida diaria. Pero no podemos olvidar que para que esta vivencia vicaria sea posible es necesaria la identificación con la protagonista, o al menos llegar a empatizar con ellas, algo que se conseguirá más fácilmente si se comparten unos determinados valores, creencias y sueños.

A partir de los años 70, empieza la decadencia del género. La aparición de la televisión o la mejora del nivel económico de la población, que permitía otras opciones de ocio, trajeron como consecuencia que el público empezase a buscar entretenimiento en otros lugares. Incluso los lectores de novela rosa que no desertaron empezaron a leer novela popular extranjera en otros formatos más presentables. La influencia de la novela popular como alimentador del imaginario colectivo se fue diluyendo. Poco a poco, el género se va convirtiendo en una caricatura de sí mismo, hasta el punto de que las novelas se confundían entre sí. Algunas novelas procedentes de los puestos de alquiler llevaban contraseñas o anotaciones de sus lectores para asegurarse de que no las alquilaban por segunda vez. La decadencia llegaba hasta límites insospechados:

El género se reciclaba descuidadamente. Rollán arrancaba las portadas de los ejemplares que le devolvían los quioscos para encuadernarlos en tomos de tres novelas y reenviarlos al mercado. Como había que guillotinar los volúmenes para la nueva encuadernación los márgenes se reducían antiestéticamente y en algunos casos hasta se cortaba parte del texto. Todo valía con tal de exprimir las novelas hasta la última peseta (Carmona González, 2002, pág. 185)

A principios de los años ochenta, y como consecuencia del proceso de apertura y modernización de la sociedad, la novela romántica popular americana entró en el mercado español a través de traducciones de autoras como Nora Roberts, Johanna Lindsey o Jude Deveraux y de editoriales tan conocidas como Vergara, Ediciones B, RBA o Harlequín Ibérica. El número de autoras y publicaciones experimentó un

incremento durante las décadas siguientes. Sin embargo, la crisis del 2008, que encareció los costes del mercado editorial, obligó de nuevo a las editoriales, como había ocurrido al finalizar la Guerra Civil, a acudir a autoras españolas para proveer el mercado (Pérez Casal, 2016, pág. 65)

Pero esa ya sería otra historia.

3. ANÁLISIS DEL CORPUS PROPUESTO

Con el fin de facilitar el seguimiento del análisis, se ha añadido al final del trabajo un apéndice con los resúmenes de cada una de las obras. Además, como no podemos olvidar que este tipo de literatura tiene una dimensión muy visual, se han intercalado a lo largo del trabajo las portadas de algunas de ellas. La portada forma parte de todo ese proceso de venta que estamos analizando, es el primer contacto con el producto, su envase, podríamos decir, y por tanto han de ser atractivas. Estas suelen retratar «protagonistas guapos en situaciones evocadoras, anticipando las emociones de la lectura. Algunos portadistas españoles alcanzaron una calidad artística estimable: Emilio Freixas, Joan Pau Bocquet, Francisco Batet, Jesús Blasco, Francisco Darnís...» (Carmona González, 2002, pág. 53). Sin embargo, las portadas tampoco fueron ajenas a este proceso de mercantilización y producción atropellada:

A partir de los años sesenta, sin embargo, las portadas perdieron calidad al tiempo que caían en una especie de manierismo minimalista que no lograba ocultar la desgana o la prisa de los nuevos dibujantes (Carmona González, 2002, pág. 53)

En resumen, las portadas han de ser sugerentes e invitar a la lectura, al igual que ocurre con el título.

3.1. Análisis de los aspectos externos

Leer, incluso de manera rápida, es un proceso complicado. Nuestra reacción a una novela, el hecho de que nos guste o no, está basada en una serie de respuestas sofisticadas, de la mayoría de las cuales no somos conscientes. Estas respuestas pueden estar determinadas por condicionamientos ajenos al propio texto, que nos predisponen a la lectura. En la novela popular, la relación del lector con el texto comienza incluso antes del acto de lectura en sí. Se ha aludido ya a cómo el libro-objeto se adapta a las necesidades del lector y a su estilo de vida, con cuestiones tan interesantes como el tamaño.

Al tratarse de productos de consumo rápido, hay un cierto descuido en la edición, lo que suele manifestarse en la abundante y reiterativa presencia de errores tipográficos:

–Claro, naturalmente. Polly estará en su cuarto. Estudia mucho, ¿sabes? Ejem..., quizá **seu** abogado. En fin..., bajará al instante (Tellado, 1962, pág. 23)

–La culpa es tuya por no haber estudiado inglés con la debida atención– contestó Luisa, **cruazndo** las piernas (Santander, 1964, pág. 47)

En **relidad** había llegado ya a ese momento de la existencia en que un hombre no es tan joven como para correr detrás de las primeras faldas que cruzan ante sus ojos (Santander, 1970, pág. 5)

Había vivido en el Waldorf-Astoria, y también, en más de una ocasión, se había visto obligado a pasar la noche al raso, tratando **ed** imaginar la forma de comer al día siguiente (Santander, 1970, pág. 7)

Llegamos incluso a toparnos con algún error gramatical muy básico:

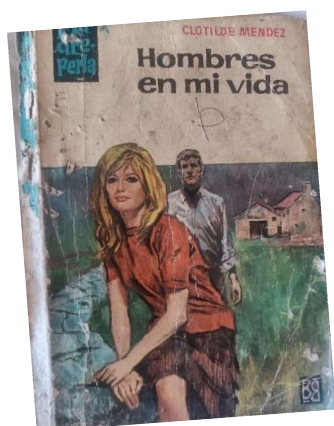
Sabes, asimismo, que no pretendo con esto sacar a relucir los defectos de tu hermana, puesto que tú los **conocistes** como yo (Tellado, 1964, pág. 85)

–Antes **eran** un estudiante pobre, pero valías mucho (Santander, 1964, pág. 85)

Aunque estos errores tipográficos tienen su causa en la rapidez del proceso de producción (recordemos que los autores tenían que escribir una novela a la semana), no cabe duda de que, de manera inconsciente, los descuidos repetidos están enviando a los lectores un sutil mensaje acerca de cómo deben ser tratados los libros, condicionando así la manera de relacionarse con ellos. Ya hemos mencionado las marcas que servían para distinguir los que ya se habían leído de los que no, o los alquileres por módicos precios. Pueden incluso dejarse olvidados en el tren una vez terminada la lectura. Sería

la versión literaria de la *fast food*, el *fast reading*. Esto no significa, por supuesto, que no puedan existir novelas populares de calidad, pero esta calidad no es un objetivo buscado. Y esto trae como consecuencia una separación cada vez más evidente entre las obras que los críticos consideran estéticamente importantes y los bestseller. O, como afirma Eva Illouz (2014, pág. 21), «la divergencia entre el campo económico y el cultural es en sí un efecto de una intensa mercancificación en este último».

Siguiendo con el análisis de los aspectos externos de estas obras, tenemos que mencionar la presencia de anuncios en la contraportada. Algunas veces estos no tienen nada que ver con la propia literatura, pero nos permiten deducir a qué clase de lector iban destinados, así como el papel social que dicho lector (lectora en este caso) tenía atribuido. Como ejemplo de ello hay que resaltar, aunque no forme parte de ninguna de las novelas que estamos analizando, los anuncios de caldo de carne Starlux:



Lo más común, de todas formas, es que encontremos anuncios de otras colecciones del mismo autor. Tal y como nos informa Ángeles Carmona González

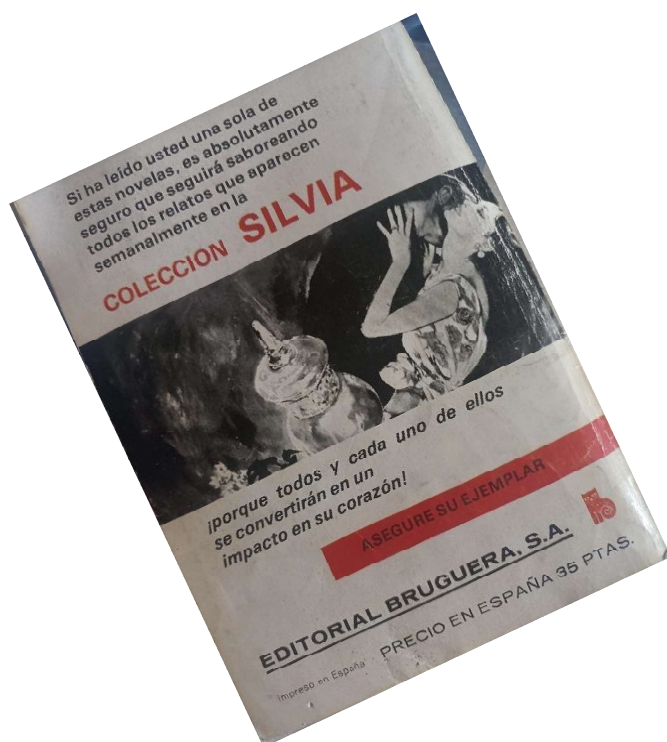
Desde 1940 a 1970 todas las editoriales tuvieron varias colecciones con un número de títulos elevadísimo y unas tiradas, sobre todo de algunos autores, astronómicas (700.000, 500.000... ejemplares semanales). Los títulos de las colecciones lindaban la cursilería: Madreselva, Princesita (Editorial Cíes); Violeta (Molino); Esmeralda (Clíper); Madreperla, Rosaura, Amapola, Pimpinela (Bruguera)... (2002, pág. 53)

Así, cuando se termina de leer la colección «Corinto», dedicada a Corín Tellado y que publica aquellas obras «seleccionadas entre los mayores éxitos obtenidos anteriormente por tan famosa autora», el lector se encuentra con la siguiente advertencia:



Lo primero que tenemos que destacar es que la lectora se encuentra con este reclamo nada más terminar el libro, cuando todavía es presa de las emociones que su lectura le ha producido; un momento más receptivo y en el que el anuncio tiene más posibilidades de éxito. En ese contexto, la publicidad está destinada no sólo a llamar su atención, sino también a crearle la necesidad de explorar esa nueva colección de la que le hablan. La advertencia entre exclamaciones, con una letra mayor y en un color distinto al resto del texto son una muestra evidente de esa llamada de atención; también resaltan en otro color y en mayúsculas las palabras «CORÍN TELLADO», «EN EXCLUSIVA» y «COLECCIÓN». Así, con una rápida visual, se nos permite saber cuál es el contenido básico del mensaje. También la ilustración es especialmente sugerente. La expresión «le conviene saber», como si esa información interesase más a la lectora que a la propia editorial, y el empleo de los adjetivos de valoración positiva, como «fabulosa colección» o «mundialmente famosa autora», contribuyen a dar a esta colección una relevancia especial, única, despertando una curiosidad que invita a la compra.

Igual de interesante es el anuncio de otra de las colecciones dedicadas a Corín Tellado: la colección Silvia. Encontramos aquí el empleo de expresiones categóricas, como «es absolutamente seguro» y, sobre todo, la promesa del efecto que la lectura de esas novelas provocará: «un impacto en su corazón». El texto se acompaña otra vez de una imagen sugerente, que refuerza la efectividad del mismo.



En el caso de la colección dedicada a Carlos de Santander, las estrategias son muy parecidas. Acompañado de una imagen sugerente, en el texto se establece una analogía entre la lectura de esas novelas y la propia vida; su relectura equivale a recordar y se nos promete «vivir de nuevo la emoción», «situaciones audaces», «argumentos con impacto». Es el anuncio de una literatura no destinada al intelecto, que pretende apelar a la emoción del lector y que, a través de estas obras, viva vicariamente «situaciones audaces» e «inolvidables»; y no sólo eso, sino que después las relea, lo que equivale a «recordar» para «volver a vivir».



Todas estas contraportadas utilizan estrategias comerciales idénticas: las imágenes sugerentes acompañan a unos textos que, destacando las bondades del producto, intentan despertar en la lectora la necesidad de compra aludiendo al efecto emocional que producen. Esta manera de vender un producto, apelando, no al objeto, sino a la emoción vinculada a ese objeto, es el propio de las sociedades de consumo, en las cuales se nos asegura que el estado emocional representado por una imagen puede ser adquirido mediante la compra del producto asociado a dicha imagen. Esta idea, tal y como afirma Janice A. Radway, contiene el mensaje oculto de que la felicidad no es un estado emocional que uno se crea a través de la acción, sino que, mediante los anuncios, es algo que uno puede comprar (Radway, 1984, pág. 117).

En los años sesenta del siglo pasado, la situación económica del país había mejorado notablemente:

los empresarios alcanzan una notoriedad social nunca conseguida hasta entonces, ya que el estado, una vez pasada la primera etapa «imperial», alaba la empresa privada como generadora de empleo y de honradas virtudes cívicas, y los empresarios se incorporan al régimen franquista, formado hasta entonces por los grandes cuerpos de funcionarios, por los militares y los falangistas (González García, 1998)

La mejora de la situación económica tiene repercusiones sociales que afectan a los hábitos de consumo también, cómo no, impactará en las estrategias de publicidad, estrategias de las que las novelas que estamos analizando no quedarán al margen.

3.2. Análisis de los textos

Pero el éxito de la novela rosa no puede explicarse sólo gracias a un agresivo sistema de publicidad, aunque no cabe duda de que estas técnicas sí tienen alguna influencia en ello. Es necesario que el propio texto dé a sus lectores aquello que la publicidad promete. La pregunta que nos hacemos es la siguiente: ¿cómo consigue el texto que vivamos «la emoción de los encuentros inolvidables»? ¿Existen para ello algunas estrategias textuales?

A través del análisis de las novelas que hemos elegido podremos comprobar que, para lograr ese objetivo, la novela rosa parece recurrir a dos grandes estrategias: la identificación y la gratificación. Mediante los mecanismos de identificación, se consigue que el lector empatice con el personaje y pueda vivir de forma vicaria las mismas experiencias que él. Probablemente existan más, pero en este trabajo vamos a analizar tres: la descripción de los personajes, la utilización del punto de vista y el erotismo difuso. Los mecanismos de gratificación sirven para que el lector termine la novela con una sensación de plenitud. Esta sensación dura poco, porque hay que regresar a la vida real, pero puede volverse a experimentar en cualquier momento, regresando a ese tipo de novelas. Los mecanismos de gratificación que vamos a analizar son también dos: el obstáculo y el final feliz.

3.2.1. Descripción de los personajes

La descripción de los personajes es una estrategia muy útil para conseguir que el lector empatice con los protagonistas (sobre todo con la heroína, pues el suyo suele ser el punto de vista dominante). Janice A. Radway nos aclara que el proceso de identificación con la protagonista femenina es especialmente disfrutado por las mujeres ya que, aunque descrita de forma escueta, la heroína suele destacar entre el resto de los personajes por sus cualidades especiales y también por su rebeldía contra las estructuras paternas, una rebeldía que, en la mayoría de los casos, acaba acomodándose a las

normas establecidas al final de la historia. Por ejemplo, Polly, en *Yo no soy así* (1962) es descrita como un «pilluelo travieso» que espía conversaciones privadas, se sube a los árboles, monta a caballo sin montura y dice lo que piensa sin preocuparse de las consecuencias. En *Felicidad* (1964), Belinda contrae matrimonio con un hombre que disgusta a su madre y en *No soy como piensas* (1965), Susan se casa sin que sus padres lo sepan. En *Mi frívola esposa* (1964), Maridol huye de casa porque sus padres desean casarla con un hombre al que ella no ama. Esta capacidad de empatizar con aquel personaje de cualidades especiales y con tendencia a la rebeldía puede tener que ver, como afirma Radway, con el impulso hacia la individuación y autonomía, que se ve satisfecho vicariamente a través de los personajes en un entorno en el que sabemos que estos comportamientos no traerán consecuencias negativas porque la novela acaba bien.

Relacionada con la estrategia anterior tenemos que destacar la técnica de la comparación, muy utilizada también en estas novelas para caracterizar a los personajes, sobre todo a los femeninos. Polly, protagonista de *Yo no soy así*, se diferencia de sus hermanas por su comportamiento (estudia derecho y le gusta subirse a los árboles y montar a caballo) y por la despreocupación por su aspecto físico; Ana Isabel, en *Mi adorada pueblerina*, ama a Ignacio creyendo que es un humilde oficinista. Ignora que es rico y, por si esto fuera poco, rechazó la propuesta de matrimonio del médico del pueblo porque estaba enamorada de Ignacio, comportamiento completamente opuesto al de Queta, que sólo ama a Ignacio por su dinero. La comparación sirve también como elemento de diferenciación de la heroína, que contrasta con su antagonista por su comportamiento ejemplar. Este contraste se hace muchas veces explícito en la propia novela. En *La otra*, por ejemplo, Lula se diferencia de la difunta esposa del protagonista masculino en que no lo ama a este por su dinero. Cuando este, que ignora el verdadero carácter de su esposa, la compara con ella, Lula se indigna:

–Soy sincera y amaré con sinceridad, o no amaré.

–Como Palma. Por eso la admiro a usted, porque es como ella.

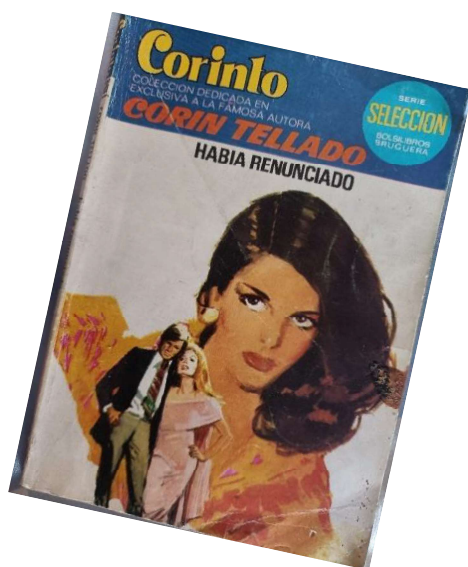
De pronto, Lula exclamó, sin poderse contener.

–No soy como ella. No lo seré jamás. Adiós, señor (pág. 38).

Esta diferenciación de los protagonistas, sin embargo, no está reñida con la parquedad de las descripciones, que suelen ser escuetas. Esto se debe, por supuesto, a que son obras de lectura rápida y las descripciones exhaustivas y complejas alejarían al lector de la trama de la historia, pero también a que, tal y como afirma Amorós,

exaltando un tipo de belleza de perfiles poco definidos, basado esencialmente en la singularidad personal, la autora favorece esa identificación con la heroína o con el héroe que debe constituir el máximo atractivo de este tipo de novelas (1968, pág. 21)

En el caso de *Había renunciado* (1958), los protagonistas son Malka Nebot y Alan. Ella es descrita como una mujer de veintiún años, de «ojos grandes, rasgados, melancólicos y soñadores», ojos que resaltan en un «óvalo perfecto». Es una mujer, nos dice el narrador, «de un atractivo extraordinario» (pág. 7). Alan, por su parte, es «alto, fuerte, de breve cintura y ancha espalda» (pág. 13) que se nos muestra, en su primera aparición, como un hombre poderoso al que se refieren como «señor» y al que todo el mundo obedece. Sabemos más adelante que es viudo y rico, aunque hizo su riqueza de manera turbia, gracias a una casa de juegos. Las circunstancias, nos dice, son las que le han convertido en lo que es: un hombre sin conciencia.



En *Yo no soy así* (1962), Big Tweedie, el protagonista masculino, es descrito en las primeras páginas de la siguiente manera:

Big era alto, un poco desgarbado y vestía con negligencia casi siempre ropas deportivas. Era flaco y tenía el pelo negro, ojos oscuros, ocultos siempre tras unas gafas, bien naturales, bien ahumadas, según el sol y la estación del año. Los dientes eran blancos y su porte de millonario indiferente. Estaba tan habituado a firmar cheques con sumas fabulosas, que sus dedos tenían la forma de unas tijeras, como si siempre sostuviesen la pluma. No era un hombre guapo, ni siquiera interesante. A simple vista pasaba inadvertido, como cientos de hombres vulgares. Si había algo en él que no fuera vulgar, era su carácter, y como este no siempre se dejaba ver, pues resultaba un ser rutinario (pág. 7).

Aparentemente, el personaje masculino de este pasaje es diferente de Alan, el protagonista de la novela anterior. Sin embargo, esa diferencia es tan sólo superficial. Y esto es así porque aunque el narrador nos dice que Big es un hombre que a simple vista pasa desapercibido, no lo hace así para el lector por varios motivos: primero, porque sabe que es el protagonista masculino, y los protagonistas masculinos tienen que ser personajes interesantes; pero es que, además, ya se nos ha informado anteriormente de que Big era «en el mercado industrial de Nueva York, uno de los hombres más importantes, más respetados y más codiciados por las jóvenes casaderas» (pág. 5). De manera diferente a Alan, cumple los requisitos del protagonista masculino: es poderoso y atractivo, aunque dicha característica no provenga de un físico imponente.

En cuanto a la protagonista femenina de esta novela, Polly Stoker, su primera aparición puede parecer que nos presenta a un protagonista completamente diferente a la estereotipada imagen de protagonista femenina pues nos la encontramos metida en un armario, espiando una conversación privada de su familia. Tiene cara de «pilluelo travieso» (pág. 13). Se nos dice además que,

Subía a los árboles como un gato montés, nadaba en el riachuelo como una trucha, montaba a caballo sin silla como el mejor labriego y la pradera, cualquier rincón de esta, conocía sus galopadas, toreaba a los novillos como hombre que desea ser famoso torero y subía al tejado gateando a velocidad supersónica. Corría descalza por los valles, jugaba al balón con los chicos y estudiaba en un instante una lección de historia que luego repetía en la Universidad como un papagayo. Cuando se sentía de humor (y Polly se sentía siempre), lanzaba bolitas de papel a sus

compañeras y profesores, y a pesar de ser severamente castigada, al día siguiente reincidía, al otro, y todos los días (pp. 13-14)

Esta descripción de Polly podría llevarnos a pensar que no coincide con el estereotipo de la protagonista femenina de la novela rosa. Sin embargo, enseguida nos deja claro el narrador que Polly es diferente por su risa burlona que «la diferenciaba de sus hermanas y de muchas otras chicas». Y además, se nos hace saber que era muy bella, a pesar de que no dedicaba ninguna actuación a su aspecto físico. Pero,

su rostro terso, bronceado, tenía una luminosidad extraordinaria, y sus grises ojos en medio de aquella cara relucían como estrellas del cielo, y la boca sensual, de húmedo y provocativo dibujo, decían los estudiantes que era una tentación (pág. 21)

Este fragmento, más parecido ya a las descripciones propias de las protagonistas femeninas de las novelas rosas, sitúa de nuevo a Polly dentro del canon. Este proceso de inclusión se completará con el enamoramiento, a través del cual la protagonista femenina madurará, entendiendo maduración en este contexto como la toma de conciencia de su feminidad y el ajuste de su comportamiento a los roles sociales establecidos.

En *La otra* (1964), sir Wimbarne es un hombre

alto y delgado. Muy elegante, con porte de muy señor. Tenía los ojos castaño claro y el cabello muy negro, grandes entradas y una frente despejada y pensadora.

Hablaba poco. Su mirada era seria y su continente frío, y, no obstante, en vida de su esposa, había sido un hombre apasionado y locuaz (pág. 13)

El protagonista masculino de esta novela encaja perfectamente en el estereotipo de héroe. Lula Hill, la protagonista femenina, es descrita como «una muchacha no muy alta, de esbelto talle. Tenía los ojos entre grises o verdes y el cabello color castaño claro. No era una belleza, pero sí muy atractiva y gustaba a los chicos» (pág. 18). Se nos dice, además, que es honrada y muy apasionada, aunque sabía doblegar sus pasiones y no

está dispuesta a engañar a nadie y que cuando llegara la hora de amar, amaría con todas sus fuerzas y con todo su corazón. Este último rasgo suele también caracterizar a todas las protagonistas femeninas: su enorme capacidad de amar, que sólo se manifestará cuando llegue la persona indicada.



En *Mi adorada pueblerina* (1964), Ignacio es descrito como

un hombre vulgar. Jamás había llamado la atención por el rostro fotogénico ni por su cuerpo de atleta, pues carecía de ambas cosas. Era un hombre más bien grueso, de talla corriente. Tenía el pelo negro, escaso, los ojos negros también, y si algo llamaba la atención en su persona, era lo penetrante y hondo de sus miradas. Ignacio nunca se había contemplado en el espejo. La verdad, nuestro amigo centraba la atención en su persona, en la hombría. Era lo único que poseía a toneladas, pero, desgraciadamente, eso no va a la vista como un rostro o un tipo (pág. 6).

En este caso, volvemos a encontrarnos con un hombre de nombre común (Ignacio) que no llama demasiado la atención a primera vista. Sin embargo, ya desde este primer momento queda claro que lo que destaca en él, aunque no se vea, es la hombría. Más tarde descubrimos, además, que es agente de cambio y bolsa y que es muy rico (pág. 9).

De Ana Isabel, la protagonista femenina, se nos dice simplemente que su estatura es corriente, y que tiene el pelo «leonado, sedoso, y sus ojos como la miel pura» (pág. 26). También se nos hace saber que es morena de piel y que en sus ojos hay una lucecita de melancolía.

Belinda, la protagonista femenina de *Felicidad* (1964), es «una muchacha esbeltísima, de pelo negro y ojos entre grises azules, de un cálido mirar» (pág. 11). Más adelante, cuando es descrita desde el punto de vista del protagonista masculino, se nos ofrece otra descripción física de la joven que era «muy bella y atractiva. Alta sin exageración, esbelta como un junco. Tenía el pelo muy negro peinado formando melenita. Los ojos grises y la boca de suave trazo» (pp. 23-24).

En *Mi frívola esposa* (1964), el protagonista masculino es descrito en las primeras páginas de esta manera:

Era un hombre alto y flaco. Excesivamente flaco, a juicio de la joven. Tenía el cabello negro, con grandes entradas, anunciando la próxima calvicie. Moreno de piel, con unos ojos rabiosamente azules. Maridol nunca vio ojos semejantes en un hombre. Y lo gracioso es que pese al intenso color azul, miraban con fijeza, penetraban como estiletos (pág. 5)

Maridol, por su parte, es descrita desde el punto de vista masculino como una joven «¡Maravillosamente femenina! ¡Extraordinariamente hermosa! Esbelta, con un talle brevísimo, unos ojos melados, grandes, orlados por espesas pestañas negras... Un pelo brillante y rojizo y abundante, cayéndole un poco por la mejilla» (pág. 6)

En *No soy como piensas* (1965), Susan Lawford «era, en verdad, una monada»,

Morena, de grandes y sombreados ojos verdes, pelo negro, nariz recta y pequeña, pómulos ligeramente acentuados. Tenía la boca grande, de perfecto trazo, y los dientes blancos, ligera y graciosamente superpuestos. Esto hacía que su boca se frunciera siempre en un atractivo mohín que era como una continua invitación al beso. El cuerpo esbeltísimo, fino, vibrante. Las piernas perfectas, morenas; las caderas redondas, sinuosas, incitantes... Una verdadera preciosidad de dieciocho años, que traía revueltos desde su llegada a todos los muchachos del pueblo (pág. 7).

El protagonista masculino de esta novela es Paul, «serio, inteligente, enemigo de frivolidades. De acusadísima personalidad, de voluntad indoblegable, recio de cuerpo y espíritu. Paul era alto, moreno, de ojos grises, breve cintura y largas piernas» (pág. 7).

En *Los desdenes de Luisa* (1964), la protagonista femenina es «moderadamente alta, de cintura estrecha y cuerpo muy elástico, de busto arrogante y piernas muy bien torneadas» (pág. 17)

En esta novela tardamos un poco más en conocer las características físicas del protagonista masculino, porque hay una primera parte en la novela en la que es pobre y torpe y una segunda en la que regresa de Estados Unidos convertido en un hombre rico y seguro de sí mismo. Es entonces cuando se nos describe, desde el punto de vista de Luisa, la protagonista femenina, como un hombre «alto, de anchas espaldas, de cuerpo musculado y arrogante, que parecía ser el centro de la reunión de aquellos extranjeros» (pág. 48).

En *Soñaré esta noche* (1966), la señorita Stanhope es «una chica corriente, esbelta, con personalidad en el rostro, de cabellos castaños y ojos oscuros» (pág. 9) Lord Kimber, por su parte, es «un hombre corriente, ni guapo ni feo, de acusada personalidad, de expresión bastante burlona, que resultaba incitante» (pág. 20).



A pesar de que ciertos personajes pueda presentar algún rasgo que lo particularice, lo cierto es que todas las representaciones se parecen mucho entre sí. Las descripciones físicas suelen ser escuetas, centrándose fundamentalmente en el color de ojos y de pelo de los personajes o informándonos a veces sobre su altura. No suelen variar mucho de una novela a otra. Ellas suelen compartir características como el ser delgadas, de talle fino y muy atractivas, aunque sin saberlo. Ellos, por su parte, también pueden tener rasgos físicos que varíen un poco, pero son todos extraordinariamente masculinos y con mucha personalidad. Afirma Díez Borque (1972) que,

En la literatura culta hay «tipos», mientras que en la literatura popular hay «topois», que son – según Umberto Eco –: «lugares estandarizados preexistentes a la narración». El mismo Umberto Eco define con más precisión las características del *personaje-estereotipo* de las novelas que nos ocupan: «el personaje debe ser un arquetipo, la suma y el compendio de determinadas aspiraciones colectivas y por tanto debe inmovilizarse en una fijeza emblémica que lo haga fácilmente reconocible», pero a diferencia del personaje mítico clásico, éste ha de estar sometido a un desarrollo novelesco, con un cierto grado de imprevisibilidad (pp. 165-166).

La estereotipación de los personajes de las novelas rosas gira alrededor de la oposición entre los conceptos virilidad y feminidad. Es este el motivo por el cual, a pesar de variar algunos aspectos externos como el color de ojos o la altura, el elemento fundamental que sustenta la descripción sigue sustentándose en esa dicotomía: ellas son muy femeninas y ellos muy masculinos, encajando los conceptos de masculinidad y feminidad con los criterios sociales del grupo al que estas novelas se dirigen. En este sentido,

en la literatura – a todos sus niveles –, en el cine, en la televisión, se constituyen hombres-tipo y mujeres-tipo que recogen los anhelos y las esperanzas de los individuos de un grupo social. Según las esperanzas y anhelos del grupo será el estereotipo, es decir, el papel subjetivo que se espera del hombre o de la mujer. Los rasgos que cada sexo quisiera encontrar en su contrario se cristalizan en el estereotipo (Díaz Borque, 1972, pág. 165)

Y es de esta manera como funciona la identificación en la novela rosa. El personaje, descrito de forma parca, encarna sin embargo en su forma arquetípica los anhelos de los lectores, que pueden identificarse con este ideal a través de la proyección.

Un aspecto interesante en la descripción de los personajes es la alusión del efecto que estos provocan en su entorno, un efecto que generalmente está relacionado con esa feminidad/masculinidad arquetípica a que hemos aludido. Malka Nebot es una mujer «de un atractivo extraordinario», Ignacio, de *Mi adorada pueblerina*, llama la atención por «lo penetrante y hondo de sus miradas» o Susan Lawford, de *No soy como piensas*, «traía revueltos desde su llegada a todos los muchachos del pueblo».

Otro recurso que favorece la percepción estereotipada de los personajes es el uso de la hipérbole y la exageración. Malka es una mujer de un «óvalo perfecto»; Polly «toreaba a los novillos como hombre que desea ser famoso torero y subía al tejado gateando a velocidad supersónica» y sus ojos relucen como «estrellas en el cielo»; Alfredo, el protagonista masculino de *Mi frívola esposa*, tiene unos ojos «rabiosamente azules» y se nos aclara que Maridol nunca había visto ojos semejantes es un hombre. Podría parecer que este recurso, que en cierta manera deshumaniza a los personajes, supone un impedimento en ese proceso de identificación. Sin embargo, no podemos olvidar que el proceso no se construye sobre personajes concretos, sino sobre un estereotipo que encarna los anhelos de un grupo, y la hipérbole, en este sentido, es más una ayuda que un impedimento en la consecución de dicho fin.

Para que este proceso de identificación tenga éxito es necesario, además, que esté claro desde el principio quién es el bueno y quién es el malo. Esto se aprecia perfectamente en *Mi adorada pueblerina*. Nada más comenzar la obra, en el capítulo primero, tenemos la descripción de Queta Solares, que podría ser candidata a heroína. Sin embargo, el narrador nos la presenta de la siguiente manera:

Queta Solares era una muchacha de unos veintiséis años, rubia como el oro, esbelta como un junco, coqueta como una vampiresa a sueldo. Bella como una aparición, con unos ojos azules que bailaban en la cara y una boca... ¡Ay, la boca de Queta! (Tellado, 1964, pág. 5)

La comparación de Queta con una «vampiresa» pone en guardia a cualquier lectora habitual de novela rosa, ya que da a la protagonista una fisicidad que no se corresponde con las descripciones habituales. Las heroínas de las novelas rosas suelen ser mujeres atractivas, aunque ignorantes de su propio atractivo y que, por supuesto, no hacen uso de él. Poco después nos enteramos, además, de que ha rechazado al protagonista masculino porque creía que era pobre. Con esta información se termina de perfilar la antipatía del lector por el personaje. Tal y como afirma Díez Borque (1972)

La réplica a esta mujer ideal está en la vampiresa, que repele la proyección y favorece la aceptación del «modelo» anterior. La «vampiresa» (mujer de vida fácil) es la contraimagen de la protagonista y su aparición demuestra – por una parte – el carácter maniqueo de estas novelas y – por otra – la presentación de los personajes exclusivamente en cuanto a su funcionalidad (pág. 170)

También nos produce antipatía la difunta esposa de sir Wimbarne en *La otra*. Comienza esta novela con dos criados hablando de ella y comentando lo siguiente:

–¿Te acuerdas cuando vivía la señora? ¡Qué fiestas! Todo Glasgow desfilaba por estos salones– nostálgico, miró al jardín–. Eso– señaló –parecía un ascua de oro. Yo he servido en muchas casas importantes, pero jamás vi tanto lujo ni tanta gente distinguida reunida en una noche de fiesta, ni tantas joyas. Era algo extraordinario, ¿verdad? (Tellado, 1964, pág. 9)

Esta inocente conversación proporciona al lector una información muy valiosa acerca de la difunta esposa del protagonista masculino: que era una amante del lujo, lo que incita a sospechar que quizá no se casó por amor, sino por dinero. Esta sospecha es confirmada poco después, mediante la lectura de unas cartas que había enviado a la heroína de la historia, en las que le confesaba que amaba a otro hombre, pero que se casaba con sir Wimbarne por amor al lujo.

En conclusión, la identificación con los personajes, sobre todo con la protagonista femenina, se lleva a cabo a través de dos mecanismos que pueden parecer en principio contradictorios, pero que en la novela rosa funcionan perfectamente: por un lado, se presenta a un personaje que destaca dentro de su entorno, pero que, al mismo tiempo,

encaja dentro de un estereotipo genérico de feminidad o masculinidad. Esa preeminencia del protagonista sobre su entorno favorece la pulsión hacia la individuación, al tiempo que las descripciones más genéricas y estereotipadas sirven de proyección de esos anhelos y aspiraciones colectivas de que hablaba Umberto Eco.

3.2.2. El punto de vista

Pero no sólo la identificación es importante para alcanzar una vivencia vicaria. Otra estrategia interesante es el punto de vista. ¿Cómo se emplea en estas historias para lograr el propósito que hemos mencionado? Lo primero que necesitamos saber es que el narrador en estas historias es, con carácter general, un narrador omnisciente. Y no sólo omnisciente, sino también fiable. No suele ocultarle información al lector y tampoco suele mentirle. Esta forma de narrar tiene una consecuencia muy interesante: que el lector está más informado que los personajes, porque es el propio narrador quien le da la información y, como sabe que este es fiable, está en condiciones de predecir con facilidad qué es lo que va a ocurrir, de distinguir a los personajes buenos de los malos y, en fin, de establecer juicios que tienen pocos visos de ser erróneos. Y esta capacidad de establecer juicios le permite intuir qué cosas van a ocurrir disfrutando a un doble nivel: el de la proyección y el de la anticipación. Un ejemplo interesante de esto lo encontramos en *Los desdenes de Luisa*. Hemos vivido una primera parte de la novela en la que Pedro Ramírez, joven pobre, muy inteligente, pero con pocas habilidades sociales, se enamora de Luisa, que lo rechaza. Y este, tras finalizar su carrera de ingeniería, se marcha a Estados Unidos durante cinco años a trabajar. La narración se retoma cinco años después en una escena en la que Luisa fuma mientras conduce, acompañada de Begoñita. Entonces,

Tuvo que moderar la marcha al ser adelantada por un fantástico auto de matrícula inglesa, y Begoñita soltó un silbido de admiración.

—¡Fíjate qué coche!

—Un “Jaguar”.

—Lo menos cuesta un millón de pesetas.

Esta escena pone al lector sobre aviso. En primer lugar, el coche inglés, el “Jaguar”, nos evoca inmediatamente Estados Unidos, adonde Pedro se había ido a trabajar; pero es que además es un coche caro, por lo que deducimos además que le ha ido bien allí. El narrador todavía no nos ha dicho que es Pedro, porque está narrando la historia desde el punto de vista de Luisa, pero nosotros, que sabemos que ha ido a Estados Unidos, sabemos quién es el dueño de ese coche, y sabemos también que se van a reencontrar (porque es una novela rosa y los protagonistas tienen que acabar juntos), pero va a ser un reencuentro con un Pedro cambiado. El pasaje, por tanto, lo disfrutamos en dos niveles: lo vemos desde el punto de vista de Luisa, que no sabe nada, y desde el punto de vista del lector, que en cierto modo puede anticipar lo que va a ocurrir: no sabemos cómo, sólo sabemos que va a pasar. La maestría del autor de novela rosa consiste en no defraudar al lector con dichas expectativas. Las jóvenes se detienen en un lujoso hotel, donde se reúnen con otras amigas y tiene lugar esta conversación:

Se dirigieron a la entrada y los dos hombres, al advertir su presencia, se apartaron para dejarlas pasar delante.

El del traje gris las envolvió en una mirada rápida y distraída, y luego entró con su amigo.

Begoñita cuchicheó:

—¿Te has dado cuenta? Nos ha mirado.

Volvió la cabeza, pero ya los dos hombres se alejaban hacia un grupo.

Encarnita Urquiza y Tana Goyán las estaban esperando y ambas protestaron.

—Hijitas, os habéis retrasado.

—Pero no parece que estéis aburridas.

—Estamos fisgoneando lo que dicen esos extranjeros, pero no entendemos una palabra —confesó Encarnita Urquiza.

—La culpa es tuya por no haber estudiado inglés con la debida atención— contestó Luisa, cruzando [*sic*] las piernas.

El camarero se acercó y le encargaron cócteles.

—Fíjate, Tana, ese del traje gris. Venía conduciendo un “Jaguar” imponente —indicó Begoñita.

—Un hombre para sentir mareo —contestó, riendo (Santander, 1964, pp. 47-48)

Esta conversación es interesante por varios motivos. En primer lugar, porque el lector sabe que están hablando de Pedro, aunque ellas aún no lo sepan. En segundo lugar, porque evoca las conversaciones que las jóvenes habían mantenido sobre el protagonista masculino al principio de la novela, pero ahora no son de burla, sino de admiración. En tercer lugar, porque descubrimos que Pedro no sólo es rico, sino que además ahora es un hombre atractivo. Pero sobre todo porque sabemos que el reencuentro va a tener lugar entre Luisa y un Pedro transformado. El narrador utiliza por tanto la ironía dramática para jugar con las expectativas del lector, quien ya no puede abandonar la novela hasta que el esperado encuentro tenga lugar.



El narrador, salvo contadas excepciones, es omnisciente. Conoce qué es lo que piensan sus personajes, y muchas veces lo pone en conocimiento del lector. En *Había renunciado* (1958), por ejemplo, hay un pasaje en el que el se nos deja claro que las palabras del héroe masculino son verdaderas:

—¡Hola, Malka! Hace mucho tiempo que no nos vemos.

—¡Oh, es usted!

—Sí, soy yo, que vuelvo a tu lado para contemplar arrobado tu figura. Hace muchos días, quizá meses, que no tengo sosiego.

Calló. En realidad, pretendía ser burlón pero no lo lograba pues, **aun ignorándolo él mismo**, estaba diciendo la verdad.

El comentario de este narrador, en medio de una crisis de los protagonistas, tiene un efecto curioso: satisface al lector, que ya se siente identificado con Malka, al saber que las palabras del héroe son ciertas. Pero además, como Malka no lo sabe, se crea de nuevo el placer de la anticipación, esperando el momento en que la protagonista llegue a conocer lo que el lector ya sabe. Afirma Janice A. Radway en *Reading the romance* (1984) que

todas las mujeres con las que habló, independientemente de su gusto narrativo, admitieron querer identificarse con la heroína mientras ella intenta comprender, anticipar y lidiar con las atenciones ambiguas de un hombre que no es capaz de entender sus sentimientos. El objetivo de la experiencia es la sensación de exquisita tensión, anticipación y entusiasmo que se crea en el lector cuando imagina las posibles resoluciones y consecuencias que para una mujer tiene un encuentro con un miembro del sexo opuesto y luego observa que una vez más la heroína en cuestión ha evitado el sempiterno potencial de desastre porque el héroe se ha enamorado perdidamente de ella. (pág. 65).

Puesto que el lector tiene generalmente más información que los personajes, el narrador suele jugar con los puntos de vista, pasando de uno a otro en función del efecto que desee crear. En algunas novelas, como *Soñaré esta noche*, el único punto de vista empleado es el de la protagonista, y en ningún momento se nos permite acceder a los pensamientos de los demás personajes. Pero en este caso esta limitación sirve a la narración, porque el héroe, lord Kimber, está ciego y ha tenido una relación con la protagonista, de la que nació un hijo. Sabemos que en algún momento la acabará reconociendo, no sabemos cuándo, y el no saber qué es lo que piensa lord Kimber dota de emoción a la novela, puesto que ese reconocimiento es el momento más esperado. En *Mi adorada pueblerina*, por el contrario, predomina el punto de vista del protagonista masculino, pero esto no impide empatizar con la heroína porque toda la historia gira alrededor de cómo Ignacio supera su atracción fatal por Queta para acabar enamorándose de Ana Isabel, una inocente joven. El punto de vista del protagonista no es el mismo que el del lector, que sabe que Ignacio está enamorado de Ana Isabel, pero él no parece darse cuenta. Y es que muchos de los problemas con los que se topan los protagonistas de las novelas rosas están relacionados con el desconocimiento de sus

propios sentimientos, un desconocimiento de que no adolece el lector. La historia es entonces el proceso que va narrando ese autodescubrimiento, que se va desplegando ante los ojos de un lector que ya los conoce, pero que disfruta de la ignorancia de los personajes y de los momentos de reconocimiento.

Lo más habitual, de todas formas, es que el narrador salte de un personaje a otro, ofreciéndonos distintos puntos de vista. En *Sin corazón*, por ejemplo, la novela comienza abriéndonos la puerta a los pensamientos de John Warren, quien ve por primera vez a la heroína en un club y experimenta un flechazo.

No lograba explicarse qué había en ella de “distinto”, qué era lo que, nada más verla, le había captado obligándole, en contra de su voluntad, a sentarse allí, a pocas yardas del grupo que ella formaba con sus tres amigas (1970, pág. 5)

Sin embargo, aunque el punto de vista es el de John, el tema central del pasaje es ella: lo especial que es y las emociones que experimenta Warren al verla por primera vez. El capítulo segundo cambia de perspectiva, y ahora es Sara la que toma las riendas de la historia. Esta se dirige a la casa de su infancia y rememora el trágico momento en que murió su padre. Intentó apoyarse en su novio, un aristócrata, pero este le hace saber que, como es pobre, no piensa casarse con ella. Esta información nos permite comprender la causa de su frialdad. Pero el lector posee una información de la que carece la protagonista: John Warren se ha enamorado de ella. Así, podemos empatizar con su dolor y, al mismo tiempo, disfrutar de la anticipación que nos da el conocimiento que hemos adquirido en el capítulo primero: que hay un hombre enamorado de ella y que se ha propuesto hacerla su esposa. Un hombre, además, que ha sido descrito tal y como deber serlo un héroe de novela rosa.

Como hemos podido comprobar, el empleo del punto de vista en la novela rosa es relativamente sofisticado, ya que permite experimentar la lectura a distintos niveles. En un primer nivel, asistiendo al desarrollo de la historia desde la perspectiva de los personajes. Pero como la novela suele saltar de un punto de vista a otro, y como el narrador suele ser fiable, el lector acaba teniendo más información que los personajes, por lo que al mismo tiempo que ve la historia desde su mirada, sabe más que ellos, y

disfruta de esa sensación de anticipación sabiendo que les van a ocurrir cosas (buenas) que ellos ignoran.

3.2.3. El obstáculo

Hemos comentado, al hablar de los elementos esenciales de la novela rosa, que esta ha de contar necesariamente una historia de amor y que esta historia debe tener un final feliz. Hay otro elemento indispensable en todas estas historias, que forma parte del argumento, pero que además es imprescindible para mantener al lector pegado hasta el final: el obstáculo, las dificultades que los protagonistas encuentran a lo largo de la historia para poder estar juntos.

Blanca Borné (pseudónimo de Rosa María Núñez y autora de novelas rosas) se refiere así a la presencia del obstáculo en estas novelas:

Todos ellos las pasan canutas. Y creo que esto complace a los lectores, porque en el fondo el ser humano es un tanto sádico y le gusta que los protagonistas sean felices, pero después de haber sufrido bastantes contrariedades. Pienso que a través de estas desgracias el lector se evade de las suyas. Es penoso decirlo, pero casi siempre las desgracias ajenas suelen servir de evasión (Carmona González, 2002, pág. 169)

A la presencia de obstáculos en las historias de amor se ha referido de manera muy interesante Denis de Rougemont en su famosa obra *El amor y Occidente* (1978). Al analizar el mito de Tristán, afirma el autor lo siguiente:

Tristán e Isolda no se aman. Ellos mismos lo han dicho y lo confirman. *Lo que aman es el amor, el hecho mismo de amar*. Y actúan como si hubiesen comprendido que todo lo que se opone al amor lo preserva y lo consagra en su corazón, para exaltarlo hasta el infinito en el instante del obstáculo absoluto, que es la muerte (pág. 43)

Y añade un poco más adelante que ese obstáculo, y la creación del mismo

por la pasión de los dos héroes (confundiendo aquí sus efectos con los de la exigencia novelesca y los del interés del lector), ese obstáculo, ¿no es más que un pretexto necesario para el progreso de la pasión, o está vinculado a la pasión de manera mucho más profunda? ¿No es el objeto mismo de la pasión, si descendemos al fondo del mito? (pág. 44)

Y añade a continuación:

Hemos visto que el progreso del *roman* tiene por principio las separaciones y reencuentros sucesivos de los amantes. Y las causas de separación son de dos tipos: circunstancias exteriores adversas y trabas inventadas por Tristán (pág. 44)

Ese amor por el obstáculo, nos aclara finalmente el autor, se explica por el poder transformador del mismo: una transformación que se consigue a través del amor.

Las palabras de Rougemont nos ayudan a entrever la importancia que tiene el obstáculo en la configuración de la novela rosa como elemento fundamental de la trama. En efecto, la novela rosa es la historia de cómo dos personas superan uno o varios obstáculos que les impiden estar juntos. La presencia de estos obstáculos es imprescindible para que la obra funcione y, desde el punto de vista de nuestro trabajo, es el elemento que mantiene viva la atención del lector durante toda la novela. Lo que desea saber el lector no es si van a acabar juntos o no (eso ya lo sabe), sino cómo se las van a arreglar para superar los obstáculos que los separan.

La novela romántica debe crear algún tipo de conflicto para mantener a los protagonistas separados hasta que llegue el momento apropiado. Tal y como afirma Denis de Rougemont, los obstáculos pueden ser internos, externos o una mezcla de ambos.

En el caso de *Había renunciado* (1958), nos encontramos con varias clases de obstáculos: los que salen de los propios protagonistas y también la oposición del padre de Malka al matrimonio de su hija con Alan. Los obstáculos internos tienen que ver con las reticencias de Malka a confiar en Alan y con el hecho de que este sea el dueño de varias salas de juego, es decir, que sea un hombre con una vida poco recomendable. Es por este último motivo por el que el padre de Malka se opone al matrimonio de su hija

con él. Al final, el asunto se resuelve como se suelen resolver los asuntos en este tipo de novelas: el amor de Malka transforma a Alan, que decide vender sus salas de juego, y como consecuencia de esta decisión el padre de Malka lo acepta como esposo de su hija.

En *Yo no soy así* (1962), el obstáculo es algo diferente: el carácter de la protagonista femenina, que es una adolescente interesada en montar a caballo y estudiar derecho, y que se niega a reconocer que está enamorada. Descubrir que ama al protagonista masculino y reconocerlo será el obstáculo que tendrá que vencer. Hay en esta novela otro obstáculo algo más pequeño, que es la oposición de la madre del protagonista masculino al matrimonio de este con Polly; pero esta oposición, si bien ocupa alguna importancia en la obra, es solventada en unas pocas líneas y no tiene apenas trascendencia.



En *La otra* (1964), el obstáculo es el recuerdo que tiene el protagonista masculino de su difunta esposa, a quien sigue amando porque ignora cómo es esta realmente. El obstáculo que tendrán que salvar los protagonistas es que finalmente este llegue a descubrir con qué clase de mujer estaba casado, que abra los ojos y entienda su error.

En *Mi adorada pueblerina* (1964), al igual que en la novela anterior, se nos describe como obstáculo una mujer, pero esta vez es una mujer viva por la que el protagonista masculino siente una atracción irresistible contra la que no le es posible luchar.

En *Felicidad* (1964), el obstáculo proviene del carácter de la protagonista femenina, una joven de buena familia acostumbrada a las cosas caras y que incumple la palabra dada a su marido y le pide dinero a su padre para comprarse un perfume. Esto ofende mucho al esposo, que defiende la idea de que es el hombre quien debe mantener a la mujer.

Un obstáculo parecido lo tenemos en la novela *Mi frívola esposa* (1964) en el que la protagonista femenina es una joven caprichosa. Aunque en este caso, el mayor obstáculo proviene de la antipatía mutua que sienten los protagonistas, una antipatía que se irá poco a poco transformando en amor.

Otra forma de obstáculo muy característica de este tipo de novelas es el malentendido y el engaño. Es este el caso de *Yo no soy como piensas* (1965), en el que tras la celebración del matrimonio entre los protagonistas y debido a la ocultación de información por parte del héroe, la protagonista femenina huye y él piensa que su huida se debe al carácter frívolo de ella y que ese carácter era el que la había llevado a casarse impulsivamente.

En *Los desdenes de Luisa* (1964), encontramos dos obstáculos sucesivos: en la primera parte de la novela, la diferencia de clase social parece separar a los dos protagonistas; en la segunda, cuando el héroe regresa de Estados Unidos convertido en un hombre rico, la desconfianza de Luisa de que el interés por ella sea simplemente deseo de venganza por los desdenes del pasado.

En *Sin corazón* (1970), el obstáculo proviene de la herida que ha sufrido Sara en el pasado, una herida que ha cerrado su corazón al amor.

Evidentemente, estamos ante novelas que tienen que acabar bien y por tanto todos y cada uno de esos obstáculos van a solventarse. La solución a los conflictos puede venir por diferentes vías, y no necesariamente tiene que ser siempre verosímil. Hay veces en que lo que sucede es simplemente un cambio en el protagonista, como en *Había renunciado* o en *Yo no soy así*, en el que acaban aceptando que están

enamorados. Otras veces, lo que se produce es una intervención externa que cambia el curso de los acontecimientos, como es el caso de *Soñaré contigo*, en el que la tía de Lula hace llegar al héroe masculino las cartas en las que se pone de manifiesto el verdadero carácter de su esposa. Sea como sea, el conflicto se resuelve para bien y los dos protagonistas acaban juntos.

3.2.4. El final feliz

Y ese acabar juntos es el final feliz de la historia. Porque esto es imprescindible en una novela rosa. No solo el final feliz, sino la promesa de felicidad eterna. Una vez superado el obstáculo que los separa, podemos abandonar tranquilos el libro y a nuestros personajes sabiendo que su amor no estará nunca más en peligro.

El final feliz es el elemento que garantiza que la lectura del libro deje un buen sabor de boca, se convierta en algo satisfactorio y asimismo garantiza que el lector vuelva a querer leer una novela de ese estilo. En efecto,

Era esencial un final feliz que compensara en la ficción la vida anodina y llena de dificultades de sus lectores. Corín intentó rebelarse contra esta exigencia, pero comprobó que el lector rechazaba la novela porque no terminaba en boda y sonrisas. Escribió una novela de final desdichado, *Irene tienta al misántropo*, en la que el protagonista se hacía fraile. La primera edición se vendió, pero no se reeditó nunca. Sin embargo, todas sus novelas, las del final feliz, alcanzaban al menos una docena de ediciones, en algunos casos más de treinta. Corín comprendió entonces que los editores se empeñaran en exigirle finales felices. En una de sus primeras novelas, *Por compasión, no*, el protagonista se queda ciego y además la novia lo abandona para casarse con su mejor amigo. El editor le devolvió el original con una nota sucinta: «Opéralo». Corín lo operó y le devolvió la vista. La novelista aprendía pronto (Carmona González, 2002, pág. 206)

El final debe dejar claro que lo que esperan adelante a los protagonistas, después de haber superado los obstáculos que constituyen el núcleo de la novela, es una felicidad sin límites. Debido a que la novela rosa es muy permeable a los valores morales y a las creencias sociales de una época, estos finales felices han de coincidir con la visión de felicidad del público al que van dirigidas. *Había renunciado* (1958) termina de la siguiente manera:

–Malka– susurró apasionadamente–, no hemos defraudado a tu madre, ¿verdad?

–No, Alan. Vamos a tener un hijo, ¿sabes? Un hijo, Alan; de los dos.

Las pupilas masculinas brillantes, apasionadas, se hincaron avariciosas en los ojos de Malka. Después...

–¡Oh, Malka, Malka! ¿Cómo podré pagarte el bien que me haces? ¿Con qué voy a pagarte tanta felicidad?

–Con tu cariño, Alan–musitó la voz, ahogada–. Con tu cariño.

Es este uno de los finales más característicos: matrimonio y el anuncio de la llegada de un bebé, que culmina la felicidad de la pareja. Este final se repite en varias de las novelas de nuestro corpus. Así, *Yo no soy así* (1962), termina con un epílogo que nos sitúa en un palacio principesco de Nueva York y con el anuncio de la llegada de una niña al mundo, a la que deciden poner el nombre de la abuela paterna, Alice, reacia a aceptar a nuestra heroína. La obra termina con Alice halagada por la elección del nombre y con el reconocimiento tácito de la aceptación de su nuera, el último obstáculo que faltaba por superar a los protagonistas:

–El nombre de Alice es digno de una reina. Sin duda alguna ésta llegará a serlo.

–O una fierecilla montaraz, mamá–rió Big.

Alice exclamó:

–Las fierecillas también son reinas alguna vez. Reinas del corazón de su marido.

Polly y Big se miraron y una diáfana sonrisa curvó sus labios.

Mi adorada pueblerina (1964) también acude a este final recurrente:

Y quedó asombrada, prendida en el breve círculo de sus brazos.

–Porque vas a darme un hijo...

–¿Cómo? ¿Quién te ha dicho?

–El médico que visitaste ayer. Es mi mejor amigo.

–¡Oh! Yo que lo tenía en tanto secreto...–se desilusionó–. Yo que quería decírtelo aquí. Precisamente aquí...

–Me dirás otra cosa. ¿No tienes nada más que decirme?

–Te quiero, amor mío. Te quiero.

–Eso...–la perdía en sus brazos–. Es como otro regalo.

–Si te lo digo todos los días...

–Me gusta oírte aquí. Aquí, donde me lo dijiste por primera vez, con tu voz suave, queda. Aquí, otra vez...

Se lo dijo. Apenas si se oía su voz.

En *Mi frívola esposa* (1964) el anuncio del nacimiento del hijo se sustituye por la promesa de la llegada del mismo. Una promesa que el lector sabe que se cumplirá:

Alfredo la besó de aquel modo que sólo él sabía hacerlo. Las maletas quedaron así, a medio hacer. El murmullo de sus voces se confundía. Entre aquellos murmullos se oyó la voz queda de Alfredo, diciendo:

–Tendremos ese hijo, ya lo verás.

Otras veces, como en *Soñaré esta noche* (1964), no es necesario el nacimiento de un hijo porque este ya existe. Sólo falta que el padre lo reconozca, lo que se produce al final de la obra:

Le rodeaba el cuello con los brazos, y Jim la estrechaba con fuerza, acariciándola con infinita dulzura, prodigándole palabras de cariño que la emoción entrecortaba.

–Nena, nena, perdóname–susurraba besándola.

Le rodeaba el cuello y se apretaba contra él como si quisiera fundirse.

Lloraba. No podía contener las lágrimas, y sin embargo, jamás había sido tan feliz en su vida.

A veces, no se anuncia la llegada de un retoño, sino que nos encontramos simplemente con la promesa de amor infinito, tal y como ocurre en *Los desdenes de Luisa* (1964):

–Te quiero, Pedro. ¡No sabes cuánto te quiero! Me sentía profundamente triste y desdichada con tu actitud. Pero ahora soy feliz. ¡Soy la mujer más feliz de la tierra!

–¡Te quiero, Luisa!

Estrechamente enlazados bajo el techo del coche, sus bocas se fundían en un beso infinito.

La otra (1964), por su parte, sorprende por su final tan explícito:

Él no la escuchaba. Le quitaba el abrigo y la besaba en el cuello.

–¿Qué haces, loco?

–Déjame que te quite la ropa.

–Pero, cariño...

–Déjame, Lula... Necesito hacerlo para saber que eres mía.

–Jamás mujer alguna fue tan enamorada de un hombre.

–Déjame...

Lula se apretó contra él, se empinó para darle su boca y susurró:

–Te dejo...

Este contenido erótico tan explícito, que no es propio de este tipo de novelas, llama todavía más la atención si nos fijamos en la calificación moral del asesor, que la considera apta para todos los públicos.

También puede darse al final feliz un toque de humor, tal y como ocurre en *Sin corazón* (1970), en el que se nos cuenta parte del final desde la perspectiva de la sirvienta de Sara:

Los ligeros ruidos de la cocina cesaron, y mistress Ilanfil, que había estado escuchando con el máximo disimulo, se asomó a ver qué ocurría.

Vio a su joven ama a quien aquel tipo medio salvaje parecía querer triturarla, y volvió a meterse en su cocina rezongando severamente.

“En mis tiempos...”

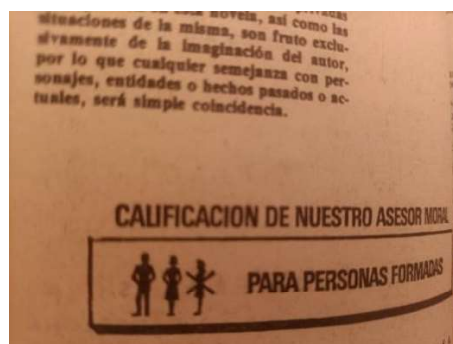
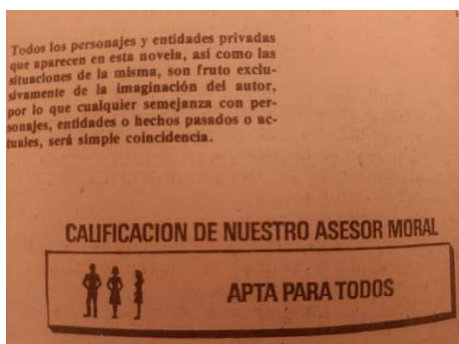
Entre los brazos de John, Sara dejó al fin que su corazón latiera libremente sin tratar de dominarlo...

El final feliz ha de reunir una serie de requisitos para garantizar la sensación de gratificación que prometen estas novelas: ha de ser claro y debe concordar con los valores del público al que van dirigido. En el caso de las novelas que hemos analizado, todas acaban de la misma manera: con el matrimonio y, en muchos casos, con la llegada de hijos o con su promesa.

3.2.5. *El «erotismo difuso»*

Andrés Amorós (1968, pág. 45) entiende que es esta una de las características fundamentales de las novelas que estamos analizando: un vago erotismo que está lleno de insinuaciones, pero que nunca llama a nada por su nombre. Y se pregunta si no será esta una de las causas de su éxito. Y Francisco Umbral atribuye a Corín Tellado la invención de una fórmula literaria que tenía como finalidad burlar la censura: la novela de amor sin sexo, la novela de sexo sin sexo (Carmona González, 2002, pág. 101)

Y es que no podemos olvidar que estas obras están escritas en tiempos de censura, y que su publicación iba acompañada de una calificación del asesor moral:



Esto obligaba a los autores a acudir a la insinuación para poder burlar la censura, lo cual acaba convirtiéndose en un rasgo literario:

En el erotismo difuso de las novelas de Corín, el sexo está sin estar, como en un juego de volúmenes indicados no por las líneas, sino por las sombras. «Un beso entonces era casi un escándalo, pero yo me las ingeniaba para que mis personajes se besasen. Me atrevía a decir lo que nadie decía con un estilo peculiar ente decir y no decir y hacer ver. De burlar a la censura aprendí yo este estilo que lo sugiere todo sin necesidad de detallarlo» (Carmona González, 2002, pág. 93)

Lo que empezó siendo una estrategia para burlar la censura acabó convirtiéndose en un rasgo de estilo. De hecho, cuando esta remitió, hacia los años 70, Corín continuó utilizando esta legendaria capacidad de insinuación porque era lo que demandaban sus lectoras.

Aunque en el caso de la novela rosa española de posguerra esta limitación partía de la censura, quizá sea interesante resaltar que, en la encuesta que Janice A. Radway hizo a un grupo de lectoras de novela rosa acerca de cuáles eran los tres elementos más importantes en una novela romántica, ninguna de ellas marcó como requisito la existencia de abundantes descripciones sexuales explícitas (1984, pág. 67), afirmando que deseaban que se dejase espacio a la imaginación.

Esto nos permite concluir que la insinuación es un instrumento que exige la participación del lector: aquello que el escritor no dice expresamente, el lector puede imaginarlo. Y teniendo en cuenta que una de los objetivos de la novela rosa es proporcionar a los lectores una vivencia vicaria, todos los recursos que exijan la participación de este en el proceso de desarrollo de la novela cumplirán ese objetivo. En este sentido, funciona de forma parecida a la anticipación, provocando la recreación en algo que sabemos que va a ocurrir, pero que no vemos.

Suelen ser los finales de las novelas los que den más margen a la insinuación, sobre todo a través del empleo de los puntos suspensivos: «Entre los brazos de John, Sara dejó al fin que su corazón latiera libremente sin tratar de dominarlo...» que encontramos en la obra de Carlos de Santander, *Sin corazón*. También *La otra* finaliza en puntos suspensivos, como se ha visto más arriba:

Lula se apretó contra él, se empinó para darle su boca y susurró:

–Te dejo...

Pero quizá el ejemplo más completo de erotismo difuso lo encontramos, en las novelas de nuestro corpus, en *No soy como piensas*. El narrador nos habla del «anhelo» del protagonista masculino.

–Susan, el viejo padre que está en la ermita, el que me enseñó a mí las primeras letras, él nos puede casar. Mantendremos nuestro matrimonio en secreto hasta tu mayoría de edad. Luego ya nadie podrá impedir que vivamos juntos en nuestro hogar.

–Faltan más de dos años, Paul. ¿No te das cuenta?

Por eso, porque se la daba, tenía que casarse antes. Dos años. ¡Dios! ¿Cómo iban a poder resistir? Por mucho que luchara. En dos años podía dañarla...o perderla para siempre. Y no, eso no.

La abrazó anhelante. La pegó a su pecho. Susan vivió intensamente aquel anhelo de él.

El capítulo finaliza con los dos protagonistas dirigiéndose a la ermita para casarse. Y el capítulo siguiente comienza de la siguiente manera:

Daban fin a la comida. Eran las diez y media de la noche.

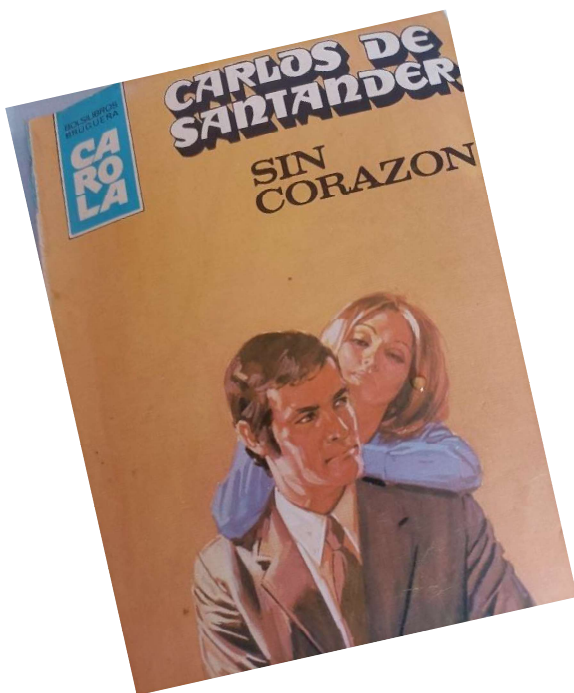
Mistress Angela aún miraba severa a su hija. Había llegado a casa más tarde de las diez, sabiendo como sabía que a las nueve y media se servía invariablemente la comida. ¡Inaudito!

En este caso compartimos el punto de vista de Mistress Angela, de hecho, el narrador llega a emplear el estilo indirecto libre para ello, pero como tenemos más información que ella, conocemos perfectamente la causa de ese retraso. A través del empleo de la elipsis y del punto de vista, el lector obtiene la información necesaria para completar el puzle.

3.2.6. Un ejemplo concreto: Sin corazón

Estos recursos literarios que hemos analizado no funcionan aisladamente, sino que se entrelazan entre sí, combinándose de la manera que más convenga al autor. La mejor manera de verlos entrar en acción es tomar una novela como ejemplo y analizarla con relativo detenimiento para comprobar los efectos que producen en los lectores. Hemos elegido la novela *Sin corazón*, de Carlos de Santander, para poder ilustrar lo que hemos comentado.

Un primer aspecto que conviene valorar a la hora de determinar el alcance de estas estrategias, es que los consumidores de este género no son un todo homogéneo. Al igual que cualquier otro grupo, no todos leen con el mismo nivel de sofisticación y es probable que haya ciertos lectores habituales de este tipo de novelas que capten las convenciones antes que otros y sean más sensibles a ciertas sutilezas. En líneas generales, sin embargo, los recursos utilizados están pensados para que la obra pueda ser disfrutada por la mayoría de los amantes del género.



La historia comienza situándonos en un club inglés y describiendo a la protagonista femenina desde el punto de vista del héroe masculino:

La luz débil de la tarde entraba por el gran ventanal del club, envolviendo la fina y elegante silueta de la muchacha. Aparecía ésta como acariciada por un tenue halo luminoso, mientras el último rayo de sol poniente, cayendo oblicuamente sobre su corta melena, le arrancaba un destello dorado cada vez que ella movía la cabeza.

Fue así como John Warren la vio por vez primera. (pág. 5)

John Warren acaba de experimentar un flechazo, algo que no le había ocurrido nunca antes. Sentado en el sillón del lujoso club, bebiendo un vaso de whisky, observa a la joven de la que se ha enamorado a primera vista, proporcionándonos así la primera aproximación a ella. Se nos presenta como «fina y elegante», como una mujer fascinante que destaca sobre el resto de sus amigas. Sobre este carácter singular, inexplicable para el propio Warren, se insiste varias veces a lo largo de este capítulo: «No lograba explicarse qué había en ella de distinto» (pág. 5); «No podía comprender qué había en ella» (pág. 5); «¿Qué había en ella? ¿Qué era ese extraño magnetismo que se desprendía de todo su ser y que parecía atraer a cuantos la rodeaban?» (pág. 7). Este misterioso y difuso poder de atracción provoca esa proyección a la que se refiere Umberto Eco y que es una de las grandes características de los personajes de las novelas rosas.

La caracterización del personaje femenino en este primer capítulo se completa, en la segunda parte, con la reacción de esta ante el escrutinio de que está siendo objeto por parte del hombre y a los comentarios que hacen sus amigas cuando sobre ella cuando se marcha. Sara Lorain, que así se llama, no se ha dado cuenta de que un hombre la ha estado observando atentamente durante un período de tiempo, algo que no ha pasado desapercibido a ninguna de sus tres amigas. La indiferencia de Sara lleva a las amigas a hacer comentarios acerca de la frialdad de nuestra heroína, que parece inmovible al amor. Y esto les llama más la atención teniendo en cuenta que Sara es «terriblemente bonita e interesante». Cuando esta se marcha, la conversación entre las tres amigas nos informa de que Sara estuvo enamorada cuando era más joven de un hombre llamado Frankie Milles. Nadie sabía exactamente qué es lo que había ocurrido entre ellos, aunque se sospechaba que Sara lo había abandonado cuando descubrió que no pensaba casarse con ella porque era una mujer pobre.

En cuanto a él, prácticamente toda la información que tenemos de su persona es a través de sí mismo. Y si ella encaja perfectamente en el arquetipo de la feminidad, él hace lo mismo en el de la masculinidad. Se nos hace saber que es un aventurero de vida disoluta de la que ya empieza a cansarse.

Mil veces había bebido la pasión en la copa escarlata de una boca de mujer, y mil veces se había vuelto a quedar solo, tan solo, que hubiera dado cualquier cosa a cambio de una compañía gentil o de una sonrisa femenina; mil veces había tocado el triunfo con las puntas de los dedos y otras tantas se había precipitado de nuevo en la bancarrota. Había vivido en el Waldorf-Astoria, y también, en más de una ocasión, se había visto obligado a pasar la noche al raso, tratando de [sic] imaginar la forma de comer al día siguiente.

Todo eso había sido su vida hasta entonces; todo eso le había hecho como era. No un santo, ciertamente... (pp. 6 y 7)

Este flechazo, cuyas causas son inexplicables para el propio Warren, es el acontecimiento que desencadena toda la acción de la novela, ya que el hombre abandona el club haciéndose a sí mismo esta promesa: me casaré con ella.

La caracterización del héroe masculino se hace a través de los ojos del propio héroe. Hay que recordar que el narrador es fiable, que no interesa desconcertar o confundir al lector. Es por este motivo que no tenemos ningún motivo para dudar de que el flechazo de Warren sea algo insólito, que sea un mujeriego y que su resolución de casarse con ella sea verdad. Pero hay también un mecanismo de caracterización algo más sutil, y que sirve para hacernos sentir simpatía por el personaje. Tras experimentar el flechazo, Warren fantasea con la forma de intentar acercarse a Sara. Y se imagina un par de maneras poco ortodoxas de abordarla, a la vez que se ríe imaginando la reacción que dicho comportamiento produciría. Este rasgo del protagonista, su sentido del humor, lo veremos a lo largo de toda la novela, ya que es un hombre que es capaz de reírse incluso cuando las cosas no le van bien. Y sirve también para despertar la simpatía del lector.

Uno de los principales objetivos de la novela rosa es captar la atención del lector lo más pronto posible. Y es por este motivo que este primer capítulo contiene una gran cantidad de información y de recursos que luego se desarrollarán en el resto de la obra.

Al mismo tiempo, queda perfectamente claro quiénes van a ser los protagonistas de la historia, lo que es importante para que los mecanismos de proyección puedan funcionar correctamente.

En este primer capítulo entran ya en juego algunos de los recursos que hemos aludido en las páginas anteriores. Los protagonistas, tanto Warren como Sara, están descritos de manera esquemática, y las descripciones se centran en destacar aquellos aspectos que encajan con el prototipo de masculinidad o feminidad generalizados. A esto hay que añadir la presencia ya de un obstáculo, que es la herida que tiene Sara y de la que se nos hace una pequeña alusión en este capítulo. También empieza el narrador a jugar con el punto de vista, puesto que en este primer capítulo observamos el desarrollo de los acontecimientos desde la perspectiva de Warren y también desde la de las amigas de Sara.

En el segundo capítulo se profundiza en el personaje de Sara, y se narra la historia desde su perspectiva. El cambio de puntos de vista permite ir acumulando información sobre los personajes. En las novelas rosas, estos tienen que interesar o conmover para conseguir que el lector permanezca pegado a la obra. Si en el capítulo primero el personaje de Sara interesaba debido al misterio que flotaba sobre su personalidad fría, en este segundo capítulo conocemos la historia desde su punto de vista, y ese conocimiento despierta nuestra compasión, de manera que al interés se le une la empatía, lo que favorece esa vivencia vicaria, objetivo de esta clase de literatura.

La intuición que Warren dejó entrever en el capítulo primero acerca del conflicto que movía a Sara se hace explícita ahora. Nos dice el narrador:

Se burlaba de sí misma, casi divertida al asistir al duelo que se desarrollaba en su ser entre las vagas ansias de sus sentimientos de mujer, y su firme e inflexible voluntad.

Era un duelo eternamente renovado, en el cual su voluntad siempre salía vencedora. (pág. 12)

Sara se sube a su Chevrolet y se encamina, en primer lugar, a su lugar de trabajo. Trabaja para Larry Sharka, un propietario de cines que domina el mercado de la zona. Allí vemos que impone respeto entre los empleados y que sus órdenes son cumplidas sin rechistar, actitud que se corresponde con la imagen que proyecta de mujer fría e

inflexible, sin sentimientos. Aparece también un nombre que será luego importante en la novela: McRider, el único hombre que se niega a vender su cine, impidiendo así la omnipotencia de Larry. Esta primera parte del capítulo nos presenta a la Sara que todo el mundo ve: una profesional competente y fría, que sabe elegir las películas que gustan al público, pero que a ella la dejan fría:

Aquella clase de películas eran las preferidas del gran público. A ella la dejaban fría. Tenía que verlas para elegir las y acertaba siempre con los mayores éxitos. Desde que ella trabajaba para Larry Sharka, el millonario había visto duplicados sus ingresos, y no pasaba una sola vez ante uno de sus cines sin que una larga cola esperase pacientemente ante la taquilla (pág. 13)

Tras mostrarnos en detalle esta faceta de Sara, el narrador nos permite hacer una incursión en un aspecto más íntimo de ella, uno que nadie conoce, con lo que nuestro punto de vista se enriquece con respecto al conocimiento que tienen el resto de los personajes sobre la protagonista. Nos permite conocer las causas de su comportamiento y empatizar con ella de forma que otros personajes no pueden. Este conocimiento especial de la heroína sirve también como forma de individualización: lo conocemos más que el resto y nuestra relación con él es distinta al del resto de los personajes de la novela, lo que favorece la empatía y la proyección en ella. Tras terminar su visita por los distintos cines, se encamina a su antigua casa, en la que «había vivido y sido feliz hasta ser aplastada por la desgracia» (pág. 15). Sentada en el asiento del conductor de su Chevrolet, revive (y nosotros con ella) aquel hecho traumático que le cambió el carácter. En aquella casa en un barrio pobre vivía cuando era más joven con su padre, quien recibía una pequeña pensión después de que un accidente le impidiese trabajar. Y tenía un novio, Frankie Milles, un noble rico a quien no parecía importar la pobreza de la joven. Sin embargo, las cosas cambian cuando muere el padre de Sara. Desconsolada, piensa que Larry se casará con ella, pero no es así: descubre que la pobreza es un obstáculo entre ambos. Y aprende que sólo el dinero es valorado y respetado por la gente. Toda esta escena tiene una dimensión patética, llena de exclamaciones y puntos suspensivos, con el fin de crear en el lector un sentimiento de compasión hacia la joven. Este sentimiento de compasión, unido al interés que provoca una personalidad tan fría como la de Sara, contribuye a que el lector empatice con ella.

En este segundo capítulo se introducen algunos elementos nuevos de la trama: los cines McRider, que son un obstáculo en el intento de dominio del mercado por parte del jefe de Sara, Larry. Y aparece un personaje nuevo, Frankie Milles, el exnovio de Sara y quien fue la causa del cambio de actitud de Sara ante la vida: ahora se ha vuelto fría, y su voluntad domina sobre sus emociones.

Cuando llegamos al capítulo tercero, algunos de los mecanismos empleados en los dos capítulos anteriores empiezan a surtir efecto, sobre todo el punto de vista. El capítulo comienza con miss Lorain llegando a su oficina y dirigiéndose hacia su despacho. Esta primera parte está contada desde el punto de vista del narrador, quien nos describe el despacho de la protagonista, descripción que sirve también para caracterizar a miss Lorain, puesto que «a pesar de ser un lugar de trabajo, todo revelaba allí la presencia de una mujer» (pág. 19). El empleo de la adversativa «a pesar» insiste de nuevo en esa lucha interna de la heroína, que es el principal obstáculo para que los protagonistas acaben juntos. El narrador se entretiene explicándonos cómo miss Lorain cambia una flor marchita por una rosa y se recrea unos segundos en observarla. Y nos aclara que «hubiera sido muy aventurado en esos momentos afirmar que Sara Lorain era una mujer insensible» (pág. 19). Esta intervención del narrador, que recordemos que en las novelas rosas es un narrador fiable, predispone al lector de nuevo hacia la protagonista, descubriendo grietas de vulnerabilidad en un carácter que intenta ser frío e inflexible. Por otra parte, no hay que olvidar que estas novelas sustentan sus descripciones en arquetipos de masculinidad y feminidad. La delicadeza con la que Sara observa la flor es un rasgo que sirve para acentuar su feminidad, y a través de ello favorecer la proyección del lector. Poco después, se encamina al despacho de su jefe, Larry Sharka, quien aparece por primera vez en escena y es descrito también desde la perspectiva del narrador. Tal y como hemos comentado, los protagonistas son descritos también por contraste. La descripción de Larry contrasta con la de Warren. Así, nada más entrar Sara en el despacho y saludar a su jefe, este reacciona de la siguiente manera:

—Hola, Sara. Tenía que hablar con usted. Siéntese, por favor. ¿Por qué no quiso cenar conmigo anoche? Yo había esperado... Oh, permítame...—añadió, corriendo a quitar del sillón unas carpetas—. No sé trabajar si no embarullo todo. ¿Realmente estaba cansada? (pág. 20)

La actitud servil (corre al sillón para quitar unas carpetas) y casi suplicante del jefe de Sara contrasta, y contrastará, con la actitud del protagonista masculino, quien veremos más adelante que no dejará que Sara conozca sus verdaderos sentimientos por ella. A esto hay que añadir que Larry Sharka es comparado también con un pequinés, que nunca podría morderla. Es decir, Larry es presentado como un hombre sumiso e inofensivo, dos rasgos incompatibles con un héroe de novela rosa, rasgos que cualquier lectora habitual del género conoce intuitivamente y catalogaría al personaje sin ningún problema. En la novela rosa es preciso que los personajes sean fácilmente categorizables desde un principio, para evitar que se produzcan identificaciones equivocadas.

Después de la presentación de Larry, el punto de vista cambia y asistimos a la conversación entre jefe y empleada desde la perspectiva del primero. En esta conversación se mezclan dos cuestiones diferentes e importantes para la historia: la atracción de Larry por Sara y la compra de los cines Mc Rider (los únicos que todavía no han sucumbido al dominio de Larry sobre la zona). Por lo que se refiere al tema de los negocios, nos enteramos de que McRider ha vendido sus cines. Jefe y empleada conjeturan acerca de quién puede ser el comprador. Sara expone reflexiones como la siguiente:

–No, ninguna compañía ha comprado a McRider. Tiene que haber sido un particular. Algún loco o un majadero. Tal vez ambas cosas. Lo mejor sería ir y enterarnos (pág. 21)

Esta descripción que hace Sara del comprador pone al lector sobre aviso. Y empieza a sospechar que el loco o majadero sólo puede ser Warren. Y lo sospecha porque tiene más información que Sara sobre las intenciones y el carácter del protagonista masculino, y no descarta que pueda hacer alguna locura, puesto que en capítulo primero hemos accedido a sus pensamientos y sabemos que es un aventurero acostumbrado a correr riesgos.. Empieza el narrador, por tanto, a jugar con las expectativas del lector, a utilizar su conocimiento para que pueda adelantarse a los acontecimientos, generando en él expectativas. El juego de los puntos de vista, por tanto, empieza a entrar en acción.

El segundo asunto que tiene lugar en esta conversación tiene que ver con la atracción que siente Larry por su empleada, una atracción que conocemos porque la historia se cuenta desde la perspectiva del hombre:

Era una gloria verla reír. Una gloria... y una tortura. Contemplar tan cerca el brillo blanco de sus dientes iguales, la púrpura apagada de sus labios, el verde cálido y misterioso de sus ojos, y su cuerpo de armoniosas curvas elásticas... Verlo tan cerca que bastaría alargar la mano para tomarlo... y saber que era imposible (pág. 21)

La atracción que siente Larry por la protagonista femenina se describe con una fisicidad que hace pensar en el erotismo difuso al que nos referíamos al hablar de Corín Tellado.

Otro aspecto interesante de esta parte es la alusión, que el narrador ya ha hecho antes otra vez, a la simpatía que siente Sara por McRider. Como Sara es heroína de la historia, sus sentimientos hacia este personaje aún desconocido impiden que lo encuadremos dentro de los malos de la novela.

El fragmento termina con una declaración de amor fracasada por parte de Larry, declaración en la que los rasgos que habían sido descritos anteriormente, su servilismo y debilidad, vuelven a hacerse patentes.

En la segunda parte del capítulo tiene lugar el primer encuentro entre los protagonistas. Contado desde el punto de vista de Sara, el narrador juega una y otra vez con la ambigüedad, alargando lo máximo posible el momento en el que Warren se identifica como el comprador del cine. Sara decide dirigirse a los cines McRider para intentar averiguar quién los ha comprado. El narrador nos informa otra vez que el McRider Cinema era el único local que todavía no había caído en manos de Larry Sharka. Al llegar no encuentra al dueño, pero se topa con un grupo de obreros. Entre ellos, se da cuenta de que hay uno que la mira con atención, como sorprendido de verla allí. El hombre sonríe y se le acerca. Aunque no lo han identificado, sabemos quién es. Y es descrito desde la perspectiva de Sara, que lo ve como «un hombre curtido y audaz, cuya camisa remangada dejaba ver unos brazos fuertes y unas manos morenas (pág. 24). Esta descripción, centrada en los rasgos que convencionalmente se asocian a la masculinidad, es lo suficientemente genérica para encajar en el arquetipo a que se

refería Umberto Eco. Pero es que, además, es una descripción que lo opone al otro hombre que había sido descrito hace un momento, a Larry Sharka. También su comportamiento se opondrá completamente al de este hombre. Warren toma a Sara por el codo y «con la mayor autoridad» la obliga a acompañarla. Y «con indiscutible dominio» la hace atravesar el patio de butacas caminando de lado a lado. Este comportamiento dominante se opone a la actitud servil del jefe de Sara y sirve como mecanismo para caracterizar a ambos. El capítulo termina con la confesión de Warren de que es el dueño de los cines y con una serie de alusiones a la intención que tiene este de cortejarla, y que Sara no entiende, pero el lector, sí:

–Jamás he cambiado de parecer. Cuando decido una cosa la hago. Y he decidido hacer dos cosas en este pueblo; la primera, poner en marcha este cine, se oponga quien se oponga. Y la segunda... Para la segunda necesitaré su cooperación, miss Lorain... (pág. 29)

En el capítulo cuarto, Sara reflexiona sobre el encuentro. Le da vueltas al comentario de Warren sobre necesitar su cooperación, un comentario que ella no comprende, pero que el lector sí, porque el narrador nos ha hecho partícipes de la intención del protagonista masculino de casarse con ella. Después, se nos hace saber que el encuentro le ha afectado emocionalmente:

¿Por qué tenía que recordar con tanta insistencia la rudeza de aquel hombre...aquella rudeza que no la había ofendido...? ¿Por qué tenía que sentir aún, sin desagrado, la firme presión de sus dedos en el codo, como cuando la cogió para entrar en el cine? (pág. 31)

También en este capítulo entra en escena un nuevo personaje, el exnovio de Sara, para perturbar la paz de la joven. Esta lee en el periódico que está en la ciudad, un lugar muy pequeño en el que es posible que se encuentren.

Tras esta información, el narrador salta a Warren, que conduce un Ford de tipo corriente. Aunque conduce a toda velocidad, en cuanto se acerca a un puesto de motoristas reduce la marcha. Esta forma de conducir servirá luego para compararlo con el exnovio de Sara, y será otro recurso que utilice el autor para caracterizar a los

personajes y favorecer la proyección con unos y el rechazo de otros. Descubrimos que Warren se encamina al club para intentar fingir que se encuentra con Sara por casualidad. Esta vez tiene suerte, y el camarero le informa de que esta se ha ido sola al río. La noticia alegra a Warren, y hacia allí se encamina. Es este el primer encuentro que van a tener los dos protagonistas solos. Mientras se encamina hacia el río, el narrador nos permite de nuevo adentrarnos en las emociones de Warren, que parecen haberse intensificado. La ve recostada contra el tronco de un árbol, mirando al río. Y Warren aprovecha para mirarla durante un rato sin ser observado. Después, finge que el encuentro es casual. En medio del encuentro, sin embargo, el punto de vista cambia, y ahora asistimos al encuentro a través de los ojos de Sara de Sara, quien piensa que el encuentro es completamente fortuito y descubrimos también que la presencia de Warren le hace sentir «algo cálido dentro de ella, algo que jamás había experimentado» (pág. 36). Tras un nuevo salto al punto de vista de Warren, a quien le da la sensación de que la noticia de que se marcha provoca la decepción de la joven, el capítulo finaliza de nuevo con un acceso a los pensamientos y las preocupaciones de Sara:

Y precisamente era la presencia de aquel hombre lo que ella hubiese deseado en aquel momento. El la infundía serenidad, ayudándola a dejar de pensar en aquella obsesión que se había apoderado de su ser, que la asustaba porque el enfrentarse con ella se daba cuenta de que no podía confiar en sus fuerzas.

Frankie Milles... (pág. 38)

El capítulo termina, por tanto, no solo con los efectos que el encuentro con Warren ha tenido sobre Sara, sino haciéndonos partícipes de que el miedo que tiene Sara de volver a encontrarse con su exnovio solo puede ser aliviado, en parte, gracias a Warren.

El narrador sigue empleando los distintos puntos de vista para jugar con el conocimiento que el lector tiene de la situación y de los personajes. En este caso, asistimos a las inseguridades de los personajes con más información que ellos, por lo que, al mismo tiempo que nos recreamos en el obstáculo que ellos imaginan, sabemos que ese obstáculo es irreal porque el narrador nos lo ha aclarado a través de la perspectiva de los personajes.

El capítulo quinto comienza situándonos en la casa del exnovio de Sara, Frankie Miles. En la escena, está hablando con su madre, quien adora a su hijo que, tras la muerte de su marido, se había convertido «en su único ídolo» (pág. 39). Si anteriormente el comportamiento de Frankie con Sara nos había predispuesto en su contra, ahora será él mismo, con sus palabras y acciones, quien se retrate. Descubrimos que no muestra ningún interés por los negocios de su padre y que es la madre quien se encarga de ello, mientras él disfruta de la vida gracias a ese dinero. Esta actitud indolente contrasta con la del protagonista masculino, Warren. Otro elemento que lo opone a él es el coche que conduce: mientras que el de Warren es un discreto Ford, Frankie va al volante de un ostentoso Jaguar, y disfruta atrayendo las miradas de todo el mundo. La conversación acaba desembocando en Sara y gracias a ello sabemos lo que ocurrió desde otro punto de vista. Descubrimos que el principal motivo que llevó a Frankie a rechazar a Sara era el orgullo, pero que todavía sigue acordándose de ella. También se nos aclara que

la estuvo persiguiendo durante dos años, sin conseguir que ella le escuchara una sola palabra. Tampoco había contado a su madre que si se había marchado de Madison había sido porque su vanidad le impedía seguir soportando la humillación de que todo el mundo se diera cuenta de que perseguía a una mujer que le despreciaba (pág. 42)

Y es este pensamiento el que perturba a Frankie: que una mujer pobre se hubiese atrevido a despreciarlo. En esta primera parte del capítulo, por tanto, conocemos a Frankie de primera mano y se termina de perfilar su carácter negativo, no solo por su forma de ser arrogante, sino también por contraposición al protagonista masculino, al referirse a los coches que conducen. Frankie, al preguntarse qué habrá sido de su exnovia, da por sentado que la joven estará casada con algún obrero o que trabajará en alguna fábrica. No se plantea que pueda moverse en los mismos círculos que él. Algo que el lector sí sabe, por lo que la expectativa del reencuentro es cada vez más plausible. Juega así el narrador con las expectativas del lector, generándole impaciencia por un reencuentro que sabe que va a producirse.

A continuación, pasamos de nuevo a ver la historia desde el punto de vista de Larry, quien desde su despacho está escuchando a Sara hablar con Warren. Como la

llegada de Frankie despierta en Sara dudas acerca de si sigue enamorada de su exnovio, el narrador se encarga de tranquilizarnos a través de Larry, quien ha observado que la joven lleva unos días distraída e inquieta, y que esto sólo puede deberse a Warren. En esta escena, vuelven a mezclarse las conversaciones sobre negocios (que sirven para caracterizar a Sara como una mujer competente) con las reflexiones de Larry acerca de la atracción que siente por Sara. Asistimos a una escena de celos que deja traslucir de nuevo la desesperación de Larry, quien vuelve a pedirle matrimonio.

El capítulo sexto comienza con una conversación entre McRider y Warren en la que el primero deja entrever su escasa confianza en que puedan salir adelante y conseguir que alguna compañía proyecte sus películas en su cine. Sara se les ha adelantado y ha conseguido que todas las compañías se comprometan con la empresa de Larry. La solución de Warren es llamar a un amigo para que le deje una avioneta y poder ir a San Francisco. Esta escena, además, nos da más información sobre Warren que lo caracterizan como el protagonista prototípico de la novela rosa: estuvo en el ejército, que abandonó porque odiaba la disciplina, y no duda en pilotar una avioneta para ir a San Francisco para ganar el enfrentamiento que tiene con Sara. Esta escena contrasta con la siguiente, en la que se nos describe a la protagonista femenina en su tocador, preparándose para ir al club con Larry. En esta escena, el narrador se recrea en la descripción de la belleza de la joven, una belleza delicada que la integra dentro del arquetipo de la feminidad y que contrasta con la descripción de Warren. Durante el camino, se pregunta si verá a Frankie.

La respuesta la obtenemos en la escena siguiente, en la que Frankie conduce orgulloso su Jaguar, dirigiéndose al club. De nuevo, el narrador utiliza los puntos de vista para jugar con nuestras expectativas: sabemos que se van a reencontrar en el club y sabemos también que Frankie no se lo espera porque imagina a Sara casada con un obrero o trabajando en alguna fábrica. No se la imagina asistiendo a un club de ricos acompañada de un millonario. Y la sorpresa que se va a llevar, que será también una especie de castigo para un hombre orgulloso que se portó mal con la protagonista femenina, crea en el lector una expectativa. El narrador elige contar el reencuentro desde la perspectiva de este.

Llega al club y saluda a algunas personas y disfruta siendo el centro de atención, hasta que su mirada se fija en una joven que está con un hombre mayor. Nosotros sabemos quién ha llamado su atención. Y aunque intenta que le digan quién es, nadie se

lo dice. Decide acercarse a ella con la excusa de saludar a Larry. Y cuando lo está saludando, el punto de vista cambia y el narrador nos cuenta la reacción de Sara al escuchar la voz de su exnovio:

Lo que Frankie no podía ver era la violencia con que debajo de aquel pecho palpitaba el corazón.

No alzó la vista Sara cuando reconoció la voz. Indiferente y elegante, no demostró enterarse siquiera de su presencia. Nada en ella pareció conmoverse. La misma actitud hubiera podido observar si en lugar de la persona que estaba hablando junto a su espalda, se hubiera tratado de un camarero o de un botones (pág. 59)

Cuando se da la vuelta y Frankie la reconoce, asistimos también con ella al efecto que este reconocimiento tiene sobre el hombre.

Y Frankie, desconcertado, aturdido, palideció intensamente bajo el tostado color de su rostro.

Quiso hablar, y no halló las palabras. Trató de sonreír con su habitual jactancia, y la sonrisa se convirtió en una mueca ridícula.

Torpemente, estúpidamente, sólo fue capaz de articular tres palabras..., vertiendo el whisky de su vaso.

–Sara... Sara Lorain... (pág. 59)

Este reencuentro, uno de los momentos cumbre de la novela, lleva preparándolo el narrador desde hace varios atrás. Nos ha descrito a Frankie como un hombre orgulloso que sigue todavía enamorado de Sara, presentándolo de forma que nos resulte antipático, ha variado de punto de vista para que conozcamos la historia tanto desde la perspectiva de Sara como del propio Frankie y nos ha hecho saber desde el comienzo del capítulo que este reencuentro iba a tener lugar. Como el hombre nos resulta antipático, el ridículo de su reacción, balbuceando y tirando el whisky, nos reconforta porque, como el personaje nos cae mal y Sara nos cae bien, disfrutamos de la venganza. Aunque todavía no tenemos el final feliz, esta pequeña recompensa satisfactoria cumple la misma función que el final feliz.

En el capítulo séptimo, la historia vuelve a Warren, que regresa en su aeronave de San Francisco. Utilizando el contraste como medio de caracterización, se nos dice que «gobernaba la aeronave con la misma indiferencia que si condujese un coche» (pág. 60). Esta alusión a su manera de conducir nos remite a la forma tan diferente que tiene de hacerlo Frankie, quien presume al volante de su Jaguar por toda la ciudad de Madison. Esta indiferencia a la hora de conducir, sin embargo, no impide que Warren controle perfectamente la avioneta:

La avioneta bajó con decidida intención, tan serenamente como si fuese conducida por algún hilo invisible y rodó sobre la ancha cinta de cemento sin una sola sacudida.

En el rostro de John no se percibió ninguna emoción al aterrizar. Era indudable que no se trataba de algo nuevo para él, sino de una maniobra que estaba cansado de realizar (pág. 60).

A este dominio de la avioneta se suma luego el éxito en la empresa que fue a realizar a San Francisco. Tal y como informa a su socio McRider, la Paramount y la Warner han firmado un contrato para servirles todas las películas que quieran. Y después se despide rápidamente de su socio, porque sabemos que quiere ir a buscar a Sara para salir con ella.

El narrador nos lleva entonces a casa de Sara y se nos informa de que se está arreglando para salir con Frankie. ¿Por qué? Tal y como se nos hace saber, necesita asegurarse de que ya no siente nada por él. De nuevo el narrador se entretiene en describirnos su vestido, que resalta sus formas femeninas. Hoy está especialmente hermosa. Cuando Sara sale a reunirse con él en el salón de su casa, el narrador nos permite conocer qué piensa cada uno de ellos. Así, mientras Frankie se regodea pensando que sigue enamorada de él, y que nunca lo ha olvidado, sabemos que Sara siente revivir sensaciones que había olvidado, junto con una sensación de asco. Esta doble perspectiva nos permite, de nuevo, conocer más que los personajes y empezar a adelantarnos a los acontecimientos.

El intento de cortejo de Sara por parte de Frankie lo vemos desde la perspectiva de ella, y resulta ridículo:

Le seguía con los ojos. Ya no era la niña incapaz de adivinar los sentimientos de los hombres. Ahora podía leer con claridad en cada ademán de Frankie, y se dio cuenta de que él procuraba presentarle el perfil de su rostro medio vuelto, al mismo tiempo que torcía la cintura para hacer resaltar la amplitud de su espalda (pág. 64)

Mientras Frankie continúa su torpe intento de seducción, suena el teléfono. El narrador salta entonces de nuevo de perspectiva y nos lleva a Warren, quien llama a Sara para invitarla a salir. La forma que tiene de cortejarla contrasta completamente con aquella a la que hemos asistido hace un momento, y sirve de nuevo para caracterizar a ambos personajes. Aunque Sara le dice que no puede quedar con él, porque tiene un compromiso, le pide que vaya al club para que se encuentren. La escena finaliza con Warren colgando el teléfono y negándose a ir al club: no tiene ganas de verla en compañía de otro hombre.

El narrador nos lleva entonces al club, donde Frankie y Sara están bailando. Sin embargo, la cabeza de Sara no está con su acompañante, sino que está rememorando la conversación telefónica que acaba de tener con John Warren:

Vagamente, sin comprender el motivo de aquel persistente pensamiento, volvían a su mente las palabras de John. Y sentía un tibio calor subiéndole por el pecho, rodeándola. Sonrió repitiéndose interiormente las palabras de él. Oía de nuevo el tono un poco ronco, apasionado, que en vano él había tratado de disimular. Y Sara notaba que, en su interior, una coraza que hasta entonces había sido helada y rígida se disolvía lentamente como ante el calor irresistible de un intenso fuego (pág. 68)

Y empieza a comparar a Warren con su exnovio. Como era de esperar, este último sale perdiendo. Más de una vez busca en el salón a ver si aparece, tal y como le había pedido. Cuando Frankie le pide que vayan a un lugar en el que puedan estar solos, acepta. Y cuando la besa, se da cuenta de que ya no puede conmovérsela. En esta escena, por tanto, Sara se libra de la obsesión que la había mantenido tantos años con el corazón cerrado y frío. Frankie, sin entender que ella ya no sienta nada, intenta propararse y es justo en ese momento cuando aparece Warren, que golpea a Frankie, toma a Sara por el brazo y, enfadado, la saca del club. El comportamiento poco caballeroso del exnovio, que sirve también para rematar la negativa caracterización del mismo, y la aparición del

protagonista masculino en el momento preciso para salvar a la heroína, son también lugares comunes en la novela rosa. Este enfrentamiento entre dos formas de masculinidad, en la que la arquetípica acaba vencedora, es uno de los elementos característicos de la novela romántica. La rudeza masculina, que está latente a lo largo de toda la obra, se manifiesta aquí en violencia hacia otro hombre que no sabe comportarse como es debido con una mujer. Pero hay también otro sentimiento que corroe a Warren: los celos por verla con su exnovio. Y esto nos lo hace saber el narrador en la última parte del capítulo, mientras Warren lleva a Sara en coche a su casa. En esta escena, el narrador salta de un punto de vista a otro, del enfado de Warren y de los celos que lo consumen a la mezcla de sentimientos a los que se enfrenta Sara, que van de la alegría de sentir que el hombre hubiese ido al club, tal y como le había pedido, a la tristeza porque la dejó en casa y se marchó prácticamente sin despedirse.

El capítulo octavo nos sitúa de nuevo en el lugar de trabajo de Sara. Larry Sharka entra en su despacho con un periódico en el que se anuncia que el cine McRider abre de nuevo sus puertas. En la conversación que mantienen Sara y Larry vuelve a mezclarse el tema laboral y los celos del jefe por Warren. Larry decide hacerse cargo él mismo de la situación, y su intención es arruinar a su contrincante. En esta primera parte, además, Sara se reconoce a sí misma que está enamorada de Warren:

Sonrió recordando la furia que la noche anterior retratará el semblante de John. Sería un momento. Él volvería a ella... esta vez ya no ocurriría nada que los separase... ¿Cómo no había ella comprendido antes que la quería? (pág. 75)

Aunque parece que el desenlace se acerca, porque Sara está decidida a aceptar el amor de Warren, en la novela romántica es necesario un último obstáculo cuando los protagonistas están casi rozando la felicidad con la punta de sus dedos. Y este obstáculo se nos anuncia en la escena siguiente, en la que seguimos a Larry en su Cadillac por las calles de Madison. Sus reflexiones nos confirman que Sara está cambiada, y el hombre está casi seguro de que ese cambio se debe a John Warren y no a Frankie Milles:

Conocía perfectamente a su secretaria después de los años que llevaban trabajando juntos, y se daba cuenta de que, en un solo día, había transcurrido en ella una transformación radical.

No se le ocurrió siquiera atribuir aquella transformación a Frankie Milles, a pesar de saber que era él quien la había acompañado la noche anterior (pág. 76)

La mirada celosa de Larry nos confirma aquello que Sara se ha reconocido a sí misma en la escena anterior: que ha cambiado y que ese cambio se debe a John Warren. Para salir de dudas, decide ir a preguntarle a la persona que puede aclararle el asunto, la persona que había salido el día anterior con Sara: Frankie Milles. Se dirige a su casa y, mantienen una conversación de la surge una alianza para hundir a Warren: Frankie porque lo odia desde que el día anterior lo golpeó cuando estaba con Sara y Larry no sólo por los cines, sino porque está celoso de él. Esta alianza tiene lugar entre dos personajes que han sido presentados a lo largo de la obra de manera negativa y su alianza supondrá ese último obstáculo antes de que los protagonistas acaben juntos.

El narrador nos sitúa entonces en el día de apertura del cine McRider. La primera parte de esta escena está narrada desde la perspectiva del socio de John, quien le reprocha su interés por Sara y le asegura que ya le había advertido que alternar con aquella joven sólo le iba a traer problemas. Cambiamos de nuevo de perspectiva y volvemos a Warren, que rememora la noche anterior enfadado, sobre todo con Frankie. Sus pensamientos son interrumpidos por la llegada de dos funcionarios de obras públicas, que les obligan a suspender el estreno debido a una denuncia de que el cine amenaza ruina. Warren pregunta quién ha interpuesto la demanda y el capítulo octavo termina con un nombre: Sara Lorain. De nuevo, el punto de vista entra en juego. El lector sabe perfectamente que Sara no ha interpuesto esa demanda, sino que lo han hecho Larry y Frankie para hundir a Warren. Pero este último no lo sabe y es por este motivo que disfrutamos de la decepción de este último, porque sabemos que se va a aclarar y que los dos protagonistas van a acabar juntos.

Desde el final del capítulo anterior, los acontecimientos se aceleran. El capítulo noveno comienza con Warren encaminándose al despacho de Sara. El narrador nos hace partícipes de su furia:

Una fuerza superior a sí mismo le obligaba a buscar a aquella mujer y decirle lo que pensaba de ella. Era un vendaval de rabia y desprecio lo que sacudía su alma. Un hombre puede personar a la

persona que le es indiferente; pero no puede perdonar a la mujer que ama y que utiliza bajos medios para vencerle (pág. 85)

John entra sin pedir permiso en el despacho. Sara, por supuesto, ignora que su nombre ha sido utilizado para firmar una denuncia falsa. John empieza a recriminarle su actitud. Y aquí, de nuevo, el narrador juega con el conocimiento que tiene el lector, que es mayor que el de los personajes. Sara no sabe que la razón del enfado de Warren es la denuncia falsa y Warren no sabe que ella no la ha puesto y que ignora la causa de su enfado. El ruido provoca la llegada de Larry, lo que implica un juego más de puntos de vista, puesto que sabemos que ha sido él, junto con Frankie, quien ha puesto la denuncia falsificando el nombre de Sara. Tiene lugar entonces el segundo enfrentamiento de Warren con uno de los malos de la novela, y que sirve para caracterizar a ambos. Larry insiste en que venda su cine, pero Warren sigue negándose. Sin embargo, le propone una apuesta:

—Domina usted más de veinte salas al sur de Indiana. Un cine para usted no es nada. Es como una gota de agua en un río. En cambio le [*sic*] sala McRider es todo lo que yo poseo. Se lo juego a cara o cruz. Le juego a usted el Ms Rider contra su Adelphi. Toda mi fortuna contra una milésima parte de la suya. A cara o cruz (pág. 88)

Larry se niega a apostar, lo que provoca que Warren le dirija despectivamente el siguiente comentario: «A usted le sobra dinero, pero le falta coraje» (pág. 89). Todo este enfrentamiento finaliza con la recriminación de Warren a Sara antes de abandonar su despacho de que ha sido ella la que ha puesto la denuncia falsa.

La escena siguiente es Sara la que se encamina al ayuntamiento con la intención de aclarar qué es lo que ha ocurrido. Se entera de que Warren está reunido con el funcionario de obras públicas y se cuela en el despacho. Pide ver la denuncia, ve la firma y, tomando un papel, escribe en él su nombre y muestra a Warren las dos firmas, que son completamente diferentes. Sin mediar palabra, abandona el despacho. Warren intenta alcanzarla, pero no lo consigue.

En este capítulo noveno, por tanto, nos encontramos con el último obstáculo que han de superar los protagonistas antes de poder estar juntos. Este obstáculo lo han

provocado dos de los personajes negativos de la novela. Los acontecimientos de este capítulo han servido también para terminar de caracterizar al protagonista masculino, un aventurero que vive al límite y que no duda en apostar su cine. Esta caracterización de hombre temerario forma parte también de los rasgos de los protagonistas masculinos de la novela rosa, en el que Warren encaja perfectamente.

El capítulo décimo, es el más corto de todos. Una vez aclarado el malentendido, solo falta que los protagonistas se reconcilien. Y eso ocurre. Tras algo de resistencia por parte de Sara, la pareja acaba junta, concediéndole a los lectores ese final feliz satisfactorio propio de este tipo de novelas.

4. RECEPCIÓN

Uno de los principales reproches que se le ha hecho a la novela romántica en general, y por supuesto a la novela rosa, es su falta de conexión con la realidad. No encontramos en ella alusiones a la situación política o social del momento. Sin embargo, hay que tener en cuenta, tal y como afirma Janice A. Radway (1984, pág. 98), que aunque los eventos de la novela rosa sitúan al lector en un mundo que no se parece al suyo, la identificación emocional con los personajes asegura que la experiencia será relevante desde un punto de vista afectivo para el lector. Es decir, que aunque la experiencia es *vicaria*, el placer que produce es real. Es este el objetivo de la novela rosa y conseguirlo es lo que determinará su éxito: la capacidad de provocar placer.

¿Y quién leía este tipo de novelas? Pues aunque el público principal eran las mujeres, esto tiene que ser matizado. Ángeles Carmona González (2002), al referirse a la autora referente del género, Corín Tellado, nos aclara que sus novelas «las leían los trabajadores de uno y otro sexo que tomaban el autobús o el metro en las grandes ciudades» (pág. 109).

También se ha relacionado este tipo de literatura con las clases trabajadoras. Sin embargo, la propia Ángeles Carmona nos explica que

Las criadas españolas de París en los años sesenta y setenta se reunían en ciertos cafés en sus días libres con el pretexto de intercambiar las novelas y fotonovelas de Corín Tellado.

No solo las leían las criadas, como alguna vez se ha afirmado. También les interesaban a las señoras, incluso a algunas señoras con ciertas pretensiones culturales que procuraban ocultar estos gustos presuntamente plebeyos (2002, pp. 109-110)

Y nos añade a continuación una anécdota narrada por la propia Corín:

En cierta ocasión estaba en un quiosco con mi hija, Llegó una señora muy bien puesta y empingorotada y pidió en voz baja: “Déme la última novela de Corín Tellado”. En ese momento llegó un conocido, y cuando la quiosquera le pidió a la señora que repitiera su petición, pues no había oído bien..., ella le dijo: «Déme *Cuadernos para el Diálogo*».(2002, pág. 110)

Esta anécdota es muy ilustrativa de la relación ambivalente que mantienen con estas novelas sus propios lectores. Porque es indudable que su lectura produce placer, las ventas lo demuestran, pero su lectura genera también vergüenza, una vergüenza que probablemente se deba a dos causas principales: a la temática propia de estas obras y al tipo de público que tradicionalmente se les ha atribuido.

En este sentido, no podemos olvidar que en el mismo período en que la novela rosa experimentaba su época de esplendor, otras autoras como Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Rosa Chacel o Mercé Rododera están escribiendo obras que tratan de la maternidad, de la mujer como escritora o de la defensa de la madre desde una perspectiva que no es la tradicional, la de la sumisión. Estas autoras se interesan por los procedimientos psicoanalíticos, indagan en la infancia y en la identidad (Carmona, González, 2002, pág. 209). Pero la finalidad de las novelas rosas es otra: la evasión.

El lector que adquiere una novela rosa pretende alejarse de la realidad, quiere vivir vicariamente otras vidas más lujosas, para olvidar su triste y anodina vida cotidiana, necesita olvidar, mientras dura la lectura, la rutina de su propia existencia (pág. 209)

Y es imposible negar que en esa falta de inquietudes intelectuales reside gran parte del éxito de estas novelas; como aclaraba la propia Corín, su objetivo nunca había sido llegar a dos mil o tres mil lectores, sino doscientos o trescientos mil:

No soy como esos escritores elitistas que se regodean en su escritura y que terminan siendo ilegibles para el gran público. Para mí, escribir es una función social. Sin libros como los míos, ¿qué leería la gente modesta, sí, esa gente que se deja una novela de Corín Tellado en el asiento del tren (pero que también se deja una de Miguel Delibes, por la sencilla razón de que las dos son ediciones baratas)? ¿Leerían a García Márquez, a Vargas Llosa, al mismo Delibes? En absoluto... Pero es el caso que ellos no le hablan a la gente en su idioma de todos los días (Carmona González, 2002, pág. 215)

La función social de la novela rosa, de la cultura de masas en general, es proporcionar a la gente corriente momentos de evasión, hablándoles en su idioma de

todos los días. Un idioma sin pretensiones, sencillo pero eficaz, utilizando una serie de mecanismos probados mediante los cuales se sabe que el lector, una vez terminado el libro, necesitará repetir la experiencia.

Pero además de proporcionar momentos de evasión, la novela rosa de postguerra cumplió también otra función social:

Una de las funciones más importantes desempeñadas por las novelas de Corín Tellado es el de haber servido de código simbólico en la sociedad de la época. El código sirve para estimular el nacimiento de los sentimientos correspondientes, y sin la existencia de ese código, dice La Rochefoucauld que la mayoría de los seres humanos no alcanzarían tales sentimientos. Las jóvenes españolas de la postguerra buscan el código amoroso en las novelas de Corín Tellado para saber descubrir el amor e identificarlo y establecer una comunicación positiva con el sexo opuesto.

Esta función catalizadora la habrá conseguido Corín Tellado gracias a las descripciones literarias del amor, que siempre están idealizadas y mitificadas (González García, 1998, pág. 83)

También Carmen Martín Gaité, en *Usos amorosos de la postguerra española*, aclara que la noción confusa y exaltada del amor que la mujer elaboraba en aquella época se apoyaba en modelos literarios y en el cine (1987, pág.143). Estas palabras tienen una gran importancia, porque aunque es cierto que la finalidad de la novela rosa era vender el mayor número de ejemplares posible, no cabe duda que el impacto social de estas obras es enorme y que condicionará la forma de ver el mundo de toda una generación de lectores, especialmente mujeres, que encontrarán en ellas, no solo un instrumento de evasión, sino también una herramienta para poder descifrar los misterios del amor en una época en la que la censura hacía difícil tratar el tema abiertamente.

5. CONCLUSIONES

La novela rosa, como producto de la cultura de masas, es una obra literaria cuyo texto no tiene pretensiones estéticas, sino una finalidad principalmente comercial. Este carácter comercial se manifiesta en la forma en que estas novelas se producen y distribuyen, pero también en el propio texto. El autor utiliza una serie de mecanismos destinados a garantizar al lector una vivencia vicaria que le proporcione la gratificación emocional que estas obras le prometen y que haga surgir en él la necesidad de regresar a dichos textos.

Al analizar el libro como objeto, hemos destacado la presencia recurrente de erratas, las cuales ponen en evidencia la rapidez con la que estas obras se producían. Hemos hecho alusión también a las ilustraciones de las portadas y a los anuncios de las contraportadas, en los que, como en todo producto de la sociedad de consumo, se ofrece al comprador una emoción asociada al objeto.

Para poder cumplir aquello que la publicidad promete, el propio texto recurre a dos estrategias principales: la identificación y la gratificación. La identificación sirve para que el lector empatice con el personaje y pueda vivir la historia a través de él. Esto se consigue textualmente a través de tres mecanismos: la descripción imprecisa de los personajes, el empleo del punto de vista y el erotismo difuso. Los mecanismos de gratificación, por su parte, sirven para que el lector termine la obra con una sensación de plenitud. Hemos analizado también dos: el obstáculo y el final feliz.

El éxito de que gozaron estas novelas durante décadas nos invita a pensar que estos mecanismos funcionaban. Y no sólo entre las clases populares; la novela rosa la leían mujeres de todos los niveles sociales, a pesar de la vergüenza asociada a su lectura. Aparte de entretenimiento, proporcionaron un código de referencia simbólico a las jóvenes de aquella época, quienes construían su idea del amor apoyándose en estos textos en una época en la que la censura obligaba a emplear el eufemismo y la alusión para referirse a ciertos temas.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

- Tellado, C. (1958). *Había renunciado*. Editorial Bruguera SA
- Tellado, C. (1962). *Yo no soy así*. Editorial Bruguera SA
- Tellado, C. (1964). *La otra*. Editorial Bruguera SA
- Tellado, C. (1964). *Mi adorada pueblerina*. Editorial Bruguera SA
- Tellado, C. (1964). *Felicidad*. Editorial Bruguera SA
- Tellado, C. (1964). *Mi frívola esposa*. Editorial Bruguera SA
- De Santander, C. (1964). *Los desdenes de Luisa*. Editorial Bruguera SA
- De Santander, C. (1966). *Soñaré esta noche*. Editorial Bruguera SA
- De Santander, C. (1970). *Sin corazón*. Editorial Bruguera SA

Bibliografía secundaria

- Alemán Sainz, F. (1975). *Las literaturas de kiosko*. Planeta.
- Alonso Valero, E. (2012). Corín Tellado y la novela rosa. *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 12, 33-44.
- Amorós, A. (1968). *Sociología de una novela rosa*. Taurus Ediciones.
- Bourland Ross, C. (2005). Carmen de Icaza: Novela rosa as Feminist Discourse? *Letras peninsulares*, 18, 1, 99-108.
- Carmona González, A. (2002). *Corín Tellado. El erotismo rosa*. Espasa Calpe S.A.
- Coste, D. (1986). A los principios de la novela rosa: dos novelas de Pérez y Pérez. En *Les Productions populaires en Espagne, 1850-1920*, 335-52, Editions du CNRS.
- De Rougemont, D. (1978). *El amor y Occidente*. Editorial Kairós.
- Díez Borque, J. M. (1972). *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*. Alborak Ediciones.

- Eco, U. (1970). *Socialismo y consolación*. Tusquets Editor.
- Erhart, V. (1973). Amor, ideología y enmascaramiento en Corín Tellado. En *Imperialismo y medios masivos de comunicación*, (pp. 93-101). Causachun.
- _____ (1974). Corín Tellado: la cenicienta en la sociedad de consumo. *Crisis*, 9, 71-80
- _____ (1976). Amor y consumo en las novelas de Corín Tellado. *Cuadernos de Comunicación*, 17, 16-21
- Fraguero Guerra, C. (2013). *Fifty Shades of Grey*: Una novela popular en España. *Investigaciones Feministas*, 4, 255-269,
https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.43892
- G. Andreu, A. (1998). La obra de Carmen de Icaza en la difusión de un "Nuevo" concepto de nación española. *Revista Hispánica Moderna*, 51 1, 64-71.
- _____ (2000). Literatura popular española fascista: discurso de la nación. En Sevilla Arroyo, F. y Alvar Ezquerro, C. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 4, 45-50.
- _____ (2009), Difusión y distribución de Corín Tellado en Hispanoamérica. *Hispania*, 92, 3, 624-634.
- García Amaya, M. (2011). Análisis discursivo de la construcción identitaria femenina y masculina en fotonovelas de Corín Tellado. *Sociedad y Equidad: Revista de Humanidades, Ciencias Sociales, Artes y Comunicaciones*, 2, 103-122
- Gómez Grey, A. (2018). Lectura, paraliteratura y mujeres en España: de la novela rosa a cincuenta sombras. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 25, 1, 215-236
- González García, M. T. (1998). *Corín Tellado, medio siglo de novelas de amor (1946-1996)*. Pentalfa Ediciones.
- González Lejárraga, A. (2011). *Novela rosa*. CSIC.
- Illouz, E. (2014). *Erotismo de autoayuda: Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. Katz Editores.
- _____ (2023). *¿Por qué duele el amor?*. Katz Editores.

- Kebadze, N. (2007). *Fictions of Surrender: Romance and Exemplarity in the Post-War Spanish Women Narratives*. [Tesis doctoral, University of Kentucky (Estados Unidos)]. Boydell & Brewer.
- Labanyi, J. (2007). Romancing the early Franco regime: the novelas románticas of Concha Linares-Becerra and Luisa-María Linares. En Bergmann, E. y Herr R. (coord.), *Mirrors and echoes: women's writing in twentieth-century Spain*, (pp. 63-78), University of California
- Manzano Badía, B. (2000). Carmen de Icaza, una apología pequeño-burguesa y conservadora de la familia. En Villalba Álvarez, M. (cood.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)* (pp. 107-121). Universidad de Castilla- La Mancha
- Martín Gaité, C. (1978). *El cuarto de atrás*. Destino.
- _____ (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Editorial Anagrama.
- Mogin-Martin, R. (2014). Corín Tellado: ¿de la novela rosa a la novela comprometida? *Arbor: revista general de investigación y cultura*, 186, 327-347
- Murias, R. (2021). In Grey and Pink: The Image of the Bride through the Spanish Postwar Novela Rosa. En Parnell J. (ed.), *The Bride in the Cultural Imagination: Screen, Stage, and Literary Productions*. (pp 17-34). Lexington Books.
- Núñez Puente, S. (2007). Novela rosa y cultura popular: Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra. *Sincronía*, 42
- _____ Núñez Puente, S. (2008). The Romance Novel and Popular Culture during the Early Franco Regime in Spain: Towards the Construction of Other Discourses of Femininity. *Journal of Gender Studies*, 17, 3, 225-236
- O'Byrne, P. (2008). Popular fiction in postwar Spain: the soothing, subversive novela rosa. *Journal of Romance Studies*, 8, 2, 37-57
- Pérez Casal, I. (2016). Love in Times of Crisis. An Approach to Contemporary Romance Novels in Spain. *JACLR. Journal of Artistic Creation and Literary Research* 4, 2, 62-70, <https://www.ucm.es/siim/journal-of-artistic-creation-and-literary-research>
- Radway, J. A. (1984). *Reading the romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Verso Ediciones.

- Riba, C. y Sanmartí, C. (2018). The reception of Elinor Glyn's work in Spain (1926-1957). *Women: a cultural review*, 29, 2, 188-215
- Soler Gallo, M. (2014). El Bien y el Mal: Modelos de conducta femeninos en la novela rosa de los 40. En Greco, B. y Pache Carballo, L. (coord.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, 83-93, Biblioteca Nueva
- _____ (2017). El juego amoroso en la novela rosa española femenina de los años cuarenta. En VV.AA, *O jogo do mundo: ensaios sobre o imaginário lúdico*, 433-454, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição
- _____ (2017). El ideal de masculinidad en la novela romántica falangista: análisis de una mujer de veinte años de Mercedes Ballesteros. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 33
- Urrero Peña, G. (2004). Géneros y subgéneros, 2. La novela rosa. *Rinconete*, 27 de abril del 2004, cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_04/27042004_01.htm

I. APÉNDICE (Resumen de las obras)

1. *HABÍA RENUNCIADO*, C. TELLADO (1958)

Malka, Isa y Pisy Nebot son tres hermanas con caracteres muy diferentes. Malka es reflexiva y silenciosa, Isa es más alocada y despreocupada y Pisy, la pequeña, es todavía una niña con un comportamiento algo infantil. Desde hace algún tiempo, a Malka la persigue un hombre desconocido. Este desconocido es Alan Grey, un poderoso viudo propietario de varias salas de juego en la ciudad de Nueva York. Alan tiene un hijo, Alf, quien posteriormente descubriremos que es también pretendiente de Malka.

Tras varios meses intentando seducir a Malka sin éxito (aunque el narrador nos deja claro que la renuencia de la joven es solo una fachada, porque en realidad está enamorada de Alan), el protagonista masculino decide desistir. Un día, en un pub, se encuentra con la otra hermana, Isa, y empieza a cortejarla a ella. Es Isa quien descubre el trabajo de Alan y que el joven que pretende a Malka es su hijo.

Malka intenta retomar las relaciones con Alf, aunque al final acaban dejándolo. Al mismo tiempo, hay una redada en la sala de juegos de Alan y la información sale en los periódicos; pero como Alan tenía todo a nombre de su socio, sale indemne. Cuando Isa conoce el carácter de Alan, decide dejar de verlo, a pesar de que se ha enamorado de él.

La ruptura sume a Alan en una confusión: ¿a cuál de las dos hermanas ama? Un día vuelve a encontrarse a Malka y bailan juntos. Esta acaba reconociendo que lo ama, pero le dice también que no lo aceptará como marido si no abandona el negocio en el que está metido. Como este desea casarse con ella, le miente asegurándole que ha abandonado esos negocios sucios, aunque no es cierto y Malka acepta su propuesta de matrimonio. Al mismo tiempo, Isa va a casarse con otro chico que lleva tiempo cortejándola, Max Vinci. Durante la cena, las muchachas confiesan sus respectivos compromisos, pero su padre, hombre de valores morales firmes, se niega a aceptar que Malka se case con Alan, a quien considera un hombre sin principios.

Malka no podrá casarse con Alan hasta que este convenza a su padre de que es un hombre decente. Finalmente, sale en el periódico la noticia de que Alan Grey dona doce millones de dólares a un colegio de huérfanos de guerra. Esta noticia convence

finalmente al padre de Malka de que Alan ha renunciado a sus negocios sucios, y acepta finalmente que su hija se case con él.

2. *YO NO SOY ASÍ*, C. TELLADO (1962)

Alice Stoker es una de las mujeres más ricas de Nueva York. Es autoritaria y tiene un hijo, Big Tweedie, a quien educó severamente y que nunca le lleva la contraria. Alice tiene un hermano, Lee, que vive en España porque se enamoró de una institutriz española, algo que su hermana nunca pudo perdonarle. Big enferma y como es un hombre importante en Nuevo York, la noticia sale en los periódicos. Esto hace que Lee, al enterarse, les ofrece a madre e hijo que vayan a España a completar su restablecimiento en un cortijo en las afueras de Sevilla. Aunque Alice es reacia, Big acepta.

Lee tiene tres hijas: Jane, de veinticuatro años, Ellen, de veinte, y Polly, que tiene diecisiete. Jane y Ellen son dos chicas calladas y sumisas, pero Polly es muy traviesa y desobediente. Es muy hermosa, pero no se preocupa por su aspecto, viste con ropas masculinas y siempre dice cosas que no convienen sin importarle las convenciones sociales. A veces resulta incluso impertinente. Lee confía a sus dos hijas mayores que espera que una de ellas pueda conquistar a Big porque las cosas en el cortijo no van demasiado bien.

A medida que la va conociendo, Big se va enamorando más y más de Polly, aunque esta se muestra con él impertinente. Un día, en el granero, la besa. Aunque este beso la afecta, finge que le es indiferente. Big decide abandonar el cortijo e ir a conocer Andalucía, algo que hace mucho daño a Polly, aunque no lo reconoce delante de él. Tras su recorrido por Andalucía, y como Polly sigue sintiendo una indiferencia que no siente, Big decide regresar a América. Pero pasados un par de años vuelve, ambos se confiesan su amor y finalmente Alice acaba aceptando a su cuñada.

3. *LA OTRA*, C. TELLADO (1964)

Rex es un rico aristócrata viudo que perdió a su esposa hace un año, pero cuya muerte sigue sin superar. Tenía completamente idealizada a su esposa, Palma, y está convencido de que esta estaba locamente enamorada de él.

Lula Hill es una dulce maestra de escuela que resulta ser también la mejor amiga de Palma. A Rex le gusta mucho ir a visitarla a la escuela y hablarle de su difunta esposa. Pero Lula guarda un secreto: tiene varias cartas de Palma en las que esta le confiesa que en realidad ama a otro hombre, pero que se va a casar con Rex por su dinero y por la posición social que dicho matrimonio puede suponer. Tiene esas cartas guardadas en un cofre, cuya llave lleva siempre colgada al cuello.

Lula vive con su tía Carol y tiene un pretendiente, Edward. Un día en que había quedado en salir con él, las prisas hacen que olvide su llave y su tía Carol, que es cotilla, no puede evitar abrir el cofre y leer las cartas. Preocupada de que su sobrina descubra que ha violado su secreto, deja todas las cosas desordenadas, tal y como ella las había dejado antes de salir. Pero un día, mientras cenan, Lula le dice a su tía que encuentra extraño su comportamiento, porque suele ordenarle las cosas cuando sale y las deja descolocadas. La tía, al ver la preocupación que tiene la joven por su secreto, se da cuenta de que en realidad esta lleva toda la vida enamorada de Rex.

Por otra parte, la madre de Rex, que vive con él, le dice un día que ya es hora de que empiece a recuperarse y que se plantee volver a casarse. Rex, aunque sabe que nunca podrá olvidar a Palma, empieza a plantearse un matrimonio con Lula, un matrimonio sin amor, en el que compartir su soledad con ella y poder así ambos poder recordar a Palma. Pero cuando se lo propone, Lula se niega a aceptarlo. Indignada por la proposición, le pide a su tía que quemara las cartas de Palma. Pero esta, en lugar de quemarlas, se las envía a Rex.

La lectura de esas cartas vuelve loco al hombre, que se enfrenta con la verdad de su matrimonio. Indignado, cree que es la propia Lula quien se las ha mandado y descarga en ella toda su ira, a quien despide. La tía Carol va a ver a la madre de Rex y a contarle toda la verdad. Cuando se recupera, Rex se da cuenta de que en Palma había amado a un ídolo y le pide matrimonio a Lula, quien acepta esta vez.

4. MI ADORADA PUEBLERINA, C. TELLADO (1964)

Ignacio Oriolva es un magnate de la bolsa, un hombre muy rico que se siente fuertemente atraído por Queta Solares. Había pensado incluso en casarse con ella, pero para probar su amor le había hecho creer que era pobre, lo que había enfriado el interés

de la chica. Cuando esta se entera de que le ha mentado, y de que en realidad es multimillonario, vuelve a intentar conquistarlo. Como sabe que es muy probable que vuelva a ceder, decide huir y esconderse en un pueblo en el que había pasado unos días hacía dos años, siguiendo los consejos de su mejor amigo, Óscar, el único que sabe dónde se esconde.

En el pueblo vuelve a encontrarse con Ana Isabel, una joven sencilla que piensa que es un simple oficinista y que se enamoró de él la otra vez que estuvo en el pueblo. Un día ella le confiesa que lo ama. Además, se entera de que había rechazado la propuesta de matrimonio del médico del pueblo, un hombre rico, porque lo había preferido a él. Óscar le aconseja que se case con ella y, aunque al principio Ignacio es reticente, al final acepta.

De vuelta a Madrid, Ana Isabel sigue sin conocer la verdadera vida de Ignacio, que se debate entre las dos mujeres. Finalmente, acaba por darse cuenta de que realmente ama a Ana Isabel.

5. FELICIDAD, C. TELLADO (1964)

Belinda es una joven de buena familia que está saliendo con el dueño de un taller mecánico. Esta relación horroriza a su madre, que entiende que la familia Haro de Guzmán no puede unirse con un «vulgar Martín». A pesar de la oposición materna, la boda se celebra, pero el marido, Andrés Marín, le pone una condición: que no recurra a su padre para pedirle dinero. Él es su esposo y le corresponde a él mantenerla.

La pareja es muy feliz, pero Belinda no cumple su palabra, y le pide a su padre dinero para comprarse un frasco del perfume que suele utilizar, y que es muy caro. Cuando su marido se entera, está unos días muy indignado, pero Belinda se arrepiente y al final se reconcilian.

Hay también en esta novela una historia de amor secundaria: la del padre de Belinda con su cuñada. La madre de Belinda es una mujer altiva y la relación entre ella y su marido es fría y distante. Cuando esta muere, el padre descubre que su cuñada ha estado enamorada de él toda la vida, y él le confiesa que tendría que haberse casado con ella. Al final, se casan también.

6. MI FRÍVOLA ESPOSA, C. TELLADO (1964)

Maridol es una joven consentida que ha huido de su casa porque sus padres pretenden casarla con un marqués. Su padre es dueño de una cadena de carnicerías, y tiene mucho dinero, pero muchos de los círculos sociales se le cierran a la familia porque no pertenecen a la aristocracia. En su huida, su coche se queda sin gasolina y se topa con Alfredo, un famoso escritor recluso llamado Palmerol que oculta su identidad haciéndose pasar por su secretario.

Maridol le propone un trato: le ofrece dinero a cambio de fingir ante sus padres que están casados. Ella da por supuesto que estos, al saberlo, se indignarán, pero como la quieren tanto (es una niña muy consentida) al saber que les había mentado se alegrarían y no la obligarán a casarse con el marqués.

Pero las cosas no salen como Maridol habría querido. Sus padres no actúan como ella habían planeado, no se ponen al teléfono y su esposo de mentira se va tomando cada vez más libertades y Maridol lo considera un aprovechado. La cosa se le acaba yendo de las manos y al final acaban enamorándose. Maridol descubre finalmente que Palmerol había estado informando puntualmente a sus padres de todos sus movimientos.

7. NO SOY COMO PIENSAS, C. TELLADO (1965)

Susan Lawford es una joven muy rica y algo frívola y alocada, que se enamora del maestro del pueblo, Paul. Se casan en secreto, pero Paul oculta algo: es hijo del que fuera marido de la tía de Susan, Grace, a quien hizo muy desgraciada. Susan descubre el secreto justo después del matrimonio y, horrorizada, acepta abandonar el pueblo con su familia para ir a Londres, lugar donde su madre espera poder encontrar un esposo para su hija acorde a su rango social. Paul piensa que la causa de la marcha de Susan se debe a su frivolidad y a que no es más que una aventura más; se siente dolido por el abandono.

En Londres, Susan tiene un pretendiente, George Harrison, un noble arruinado, pero con título. Al principio corteja a Susan solo por su dinero, aunque acaba enamorándose de ella. Pero Paul tiene un amigo que lo llama a veces para contarle qué es lo que hace Susan en Londres. Así, se entera que la vida aparentemente alocada es simplemente eso, una apariencia. Decide ir a Londres a buscarla.

Un día, la madre escucha una conversación entre ambos en la que descubre que se han casado en secreto. El padre va a hablar con Paul, quien dice que está dispuesto a separarse si Susan así lo desea. Susan, herida ante la facilidad con la que Paul acepta, miente y dice que van a tener un hijo. Finalmente, se reconcilian.

En esta novela existe de nuevo una trama de amor secundaria, la historia entre el hermano de Susan y la criada, que acaban casándose también.

8. *LOS DESDENES DE LUISA*, C. DE SANTANDER (1964)

Pedro Ramírez es un joven estudiante de ingeniería muy pobre. Es también muy inocente y estudioso, y se le dan mal las relaciones sociales. Entre las chicas que se burlan de él está Luisa Arenas, joven frívola y de buena familia. Como ha suspendido matemáticas, sus padres contratan a Pedro para que le dé clases, y este se enamora de ella. Pero lo rechaza, así que cuando acaba la carrera se marcha a Estados Unidos.

Regresa a Bilbao cinco años después, completamente cambiado: ahora es multimillonario y una autoridad en su campo. Además, es un hombre mucho más seguro de sí mismo y con más experiencia. Pero no ha conseguido olvidar a Luisa y vuelve a intentar conquistarla. Esta, aunque sabe que está enamorada de él, sigue mostrándose fría, porque cree que lo único que desea es vengarse de los rechazos del pasado. Finalmente, Pedro acaba reconociendo que la ama y se casan.

9. *SOÑARÉ ESTA NOCHE*, C. DE SANTANDER (1966)

Eugenia Stanhope ha respondido a un anuncio en el que piden una enfermera para lord Kimber, que está ciego. Hacía algunos años, habían tenido una relación, pero luego él la había abandonado. De esa relación había nacido un hijo cuya existencia lord Kimber ignora. Junto con el aristócrata viven su madre y Ada, prima de este y que además desea casarse con él. Habían estado prometidos, pero cuando lord Kimber se quedó ciego, esta no pudo soportar la idea de un matrimonio con un ciego y se había casado con otro hombre. De aquella relación había nacido un hijo. Ahora está viuda y arruinada y quiere casarse con lord Kimber para darle a su hijo una buena herencia.

La relación entre lord Kimber y Eugenia se va haciendo más íntima y Ada, celosa, descubre la existencia del hijo de esta y se lo dice a su primo para que la eche. En su lugar, lord Kimber, que se siente muy atraído por Eugenia, propone a esta que sea su amante. Esta se niega y acepta que, ahora que sabe la verdad, puede echarla. Pero lo que lord Kimber le propone es que lleve a su hijo a la mansión a vivir con ella.

Un día salen a bailar y allí se encuentran con un antiguo amigo de lord Kimber, Dagobert, que también conoce a Eugenia, Eugenia le pide que no revele su identidad. Además, este hace saber a Eugenia que sus padres están muy arrepentidos de haberla echado de casa cuando se enteraron de que iba a tener un hijo sin estar casada. Y que deseaban que volviese. Y así lo hace.

Por otro lado, lord Kimber no sabe que hay una posibilidad muy pequeña de curar su ceguera. El médico se lo había dicho a Ada y a lady Kimber, pero estas se lo ocultaron porque sabían que se operaría y que las posibilidades de que saliese con vida eran muy pequeñas. Pero Ada, que es ambiciosa, se lo dice porque sabe que si muere, todo lo que tiene lord Kimber será para su hijo; y si vive, se casará con ella. Efectivamente, al saberlo, decide operarse. Antes de la operación, se casa con Eugenia. La operación sale bien, y lord Kimber recupera la vista. Ve a Eugenia, y finalmente la reconoce.

10. *SIN CORAZÓN, C. DE SANTANDER (1970)*

Sara Lorain es una joven de origen muy humilde que trabaja como secretaria de un poderoso propietario de salas de cine en Madison, Larry Sharka. Este, un hombre de cincuenta años, está enamorado de la joven, cuya eficiencia le ha hecho ganarse un hueco en la alta sociedad de la ciudad. Pero cuando tenía dieciocho años tuvo un desengaño amoroso con un aristócrata que la rechazó por ser pobre, y eso la convirtió en una mujer fría.

John Warren, antiguo militar, se enamora de Sara a primera vista y se propone a sí mismo convertirla en su esposa. Para ello, compra la sala de cine de la competencia, McRider, y se propone rehabilitarlo, aunque el cine es una excusa para poder acercarse a Sara. Sara le ofrece a John comprárselo por cinco mil dólares más de los que había

invertido, pero este se niega. Al mismo tiempo que tratan de negocios, Sara empieza a sentirse atraída por él.

Frankie Milles, el antiguo amante de Sara, ha regresado a la ciudad. Coincide en el club con Sara, y vuelve a sentirse atraída por ella. La invita a salir, convencido de que esta no lo ha olvidado y Sara acepta, pero se da cuenta de que ya no siente nada por él.

John ha conseguido reflotar el cine que había comprado. Tanto Frankie como Larry, el jefe de Sara, que se sienten humillados por John a causa de la joven, sobornan a un miembro del ayuntamiento para que le cierren el cine, con una denuncia falsa en la que ponen la firma de Sara. Tras varios malentendidos, Sara y John se reconcilian.

