

Las nuevas feminidades y masculinidades en la literatura infantil española contemporánea

by

Lucía Gómez Diez

A thesis submitted to the Graduate Faculty of
Auburn University
in partial fulfillment of the
requirements for the Degree of
Master of Arts

Auburn, Alabama
May 5, 2019

Keywords: Spanish literature, children's literature, children's stories,
gender construct, new feminities, new masculinities

Palabras clave: literatura española, literatura infantil, cuentos infantiles,
construcción del género, nuevas feminidades, nuevas masculinidades

Copyright 2019 by Lucía Gómez Diez

Approved by

Jorge Muñoz, Chair, Associate Professor of Spanish
Jana Gutiérrez, Associate Professor of Spanish
Ana Merino, Professor of Spanish

Abstract

Children's literature is often ignored by literary criticism. This generates a knowledge gap which should be overcome immediately. The study of children's literature from theories such as, for example, gender studies or feminist criticism, provides numerous benefits. Primarily, it reclaims the value of this genre and further explores the importance of its literary and social role. This work studies the construction of gender archetypes, both feminine and masculine, through children's stories in Spain, from folktales to the 20th century and all through the most current publications.

Resumen

La literatura infantil es un género frecuentemente ignorado por la crítica literaria en general. Esto genera un vacío de conocimiento que debe superarse cuanto antes. Estudiar la literatura infantil desde corrientes críticas como, por ejemplo, los estudios de género y la crítica feminista aporta numerosos beneficios. Principalmente, reivindica su valor y profundiza en el conocimiento de su papel literario y social. En este caso, se estudia la construcción de los arquetipos de género femenino y masculino a través de los cuentos infantiles, desde los tradicionales hasta los contemporáneos, pasando por el s. XX.

Acknowledgements

A mis padres. A mi padre, porque si la niña que fui no hubiera leído tantos cuentos, la mujer que soy no existiría para amarlos. Y a mi madre, especialmente, por trabajar incansablemente en la distancia para que no me falte de nada, sobre todo amor; este trabajo es tan tuyo como mío.

Table of Contents

Abstract.....	ii
Acknowledgements.....	iii
1. Introducción.....	1
1.1. Una mirada de género a la LIJ.....	1
1.2. La teoría de género y las nuevas feminidades/masculinidades.....	4
1.3. Este trabajo.....	6
2. Los cuentos tradicionales. <i>La Cenicienta</i> y la feminidad.....	9
3. El s. XX. Elena Fortún y Gloria Fuertes.....	18
4. El s. XXI.....	29
4.1. Nuevas princesas.....	29
4.2. Frente al “amor romántico” y la violencia de género.....	33
4.3. Nuevos cánones de belleza. El movimiento <i>body positive</i>	37
4.4. Frente al “techo de cristal”.....	40
4.5. Un mundo muy diverso.....	46
4.6. Nuevas maternidades.....	51
4.7. Nuevas masculinidades.....	55
5. Conclusiones.....	58
Obras Citadas.....	63

1. Introducción

1.1. Una mirada de género a la LIJ

La literatura infantil y juvenil es la gran ignorada de la crítica literaria (Cerrillo y Sánchez 7). En muchas ocasiones a lo largo de la historia, esta literatura ha sido considerada un género menor y no ha gozado del privilegio de ser estudiada al mismo nivel que la “Literatura con mayúsculas” (ibid.). La crítica feminista no es una excepción. A partir de los años ‘80 del s. XX, la crítica feminista trasladó su atención de los textos escritos por hombres a los textos escritos por mujeres, concentrándose en estudiar la propia visión femenina del mundo y en forjar un nuevo canon literario que la incluyera (Barry 124). Sin embargo, nada de esto se aplicó a la literatura infantil y juvenil, que siguió sus propios derroteros, llegando a generar su propia crítica, sin que la feminista le prestara mucha atención.

Esta falta de atención y conexión entre corrientes críticas genera un vacío de conocimiento que no debe seguir existiendo. Es hora de que la literatura infantil y juvenil sea considerada con el mismo estatus que la literatura para adultos, tanto a nivel de calidad literaria como a nivel de importancia de cara a la socialización de las futuras generaciones de escritores, lectores y adultos en general.

Esta importancia queda ya reconocida y reflejada en la bibliografía específica de su ámbito, pero ha tenido poco impacto fuera de él. Por ejemplo, en un artículo sobre “El desenlace de los cuentos...”, Teresa Colomer Martínez asegura que “el análisis de la literatura infantil ofrece mucha información sobre lo que se espera que aprendan las nuevas generaciones, tanto desde el punto de vista sociocultural como de las competencias lectoras y literarias. Es oyendo y leyendo esa literatura como se forman las bases de los futuros

lectores de nuestras sociedades” (216). Afirmaciones como esta no deben pasar desapercibidas. Desde el momento en el que se reconoce la crucial importancia de la literatura infantil y juvenil para la literatura y la sociedad en general, debe otorgársele el espacio que se merece dentro de la crítica en sentido amplio y, especialmente en los últimos tiempos, de la crítica feminista.

En el pasado, algunos autores han intentado conectar los cuentos y mitos tradicionales con la “esencia” de la feminidad y la masculinidad. En su conocido ensayo *El rey pescador y La doncella sin manos* (1997), partiendo de la teoría psicológica de Jung, Robert A. Johnson recurre a estos dos antiguos relatos de la cultura occidental para explicar la psicología de hombres y mujeres, concretamente, sus diferentes vivencias de lo que para él es el mayor problema de la sociedad moderna: la función del sentimiento herido (13). Dado que Johnson asume que ambos géneros poseen una psicología inherentemente distinta, utiliza el cuento de “El rey pescador” para explicar la disconformidad de los hombres, y el de “La doncella sin manos”, para la insatisfacción de las mujeres con su estilo de vida actual. Sin embargo, en ningún momento indaga en la raíz de dicha diferencia; simplemente considera los cuentos tradicionales como un reflejo de la misma, y nunca como una causa.

Afortunadamente, existen intentos más recientes de acercarse a los cuentos infantiles desde una perspectiva de género, los cuales se alejan de las teorías psicológicas de principios del s. XX, ya superadas. Por ejemplo, *#NiUnaMenos desde los primeros años*, trabajo compilatorio de Merchán y Fink, sí hace hincapié en el papel de la literatura infantil actual en la construcción y vivencia de los géneros, afirmando que nuevas formas de contar las historias son necesarias para “poner de relieve la forma cotidiana que tenemos de

representarnos y de vivir contra los estereotipos que intentan encasillarnos, frustrarnos y, por lo tanto, achicarnos la mirada y las posibilidades de desarrollarnos plenamente” (Merchán y Fink 78). Desde este punto de vista, las autoras consideran que los cuentos infantiles son una herramienta clave en la creación de “nuevas infancias donde los géneros puedan ser vividos con mayores libertades y menos presiones” (79).

No obstante, este tipo de visiones son aún escasas en la crítica y se generan de forma poco sistemática. Por esta razón, el propósito de este trabajo es arrojar luz sobre este “ángulo ciego” de la crítica mediante el estudio de la literatura infantil desde una perspectiva de género. Concretamente, se pretende analizar cómo se construyen las nuevas feminidades y masculinidades a través del cuento infantil. De este modo: en primer lugar, se dará un paso más hacia la consideración de la literatura infantil y juvenil como merecedora de la atención y el rigor que la crítica, hasta ahora, le negó; en segundo lugar, se determinarán los mecanismos por los que los grandes cambios sociales no solo se reflejan, sino también se promueven, desde la literatura infantil y juvenil.

Incorporar una perspectiva de género al estudio de esta literatura, la cual juega un papel importante en la socialización de las nuevas generaciones, presenta grandes beneficios. En primer lugar, en un plano más específico, permite observar los mecanismos que se activan para la creación y transmisión de los modelos “femenino” y “masculino”, así como su evolución histórica. En segundo lugar, en un plano más general, contribuye a “saber la forma como la sociedad desea verse a sí misma” (Colomer, *Introducción a la literatura infantil...* 49) en cuanto al problema del género.

1.2. La teoría de género y las nuevas feminidades/masculinidades

La teoría de género, de una u otra manera, ha acompañado al feminismo y a la crítica feminista desde sus orígenes. Desde que Simone de Beauvoir escribiera que “no se nace mujer: se llega a serlo” (341), desde el feminismo se le ha prestado mucha atención al concepto de género: se ha intentado definir, se ha estudiado su dicotómica relación con el sexo y su evolución histórica y, sobre todo, se ha investigado el proceso por el cual este concepto se erige en una realidad hasta el punto de condicionar la vida de los seres humanos.

Esta idea, propuesta por Beauvoir, de que el género es un constructo social terminó siendo ampliamente aceptada dentro de la crítica feminista y sentó las bases para toda la bibliografía sobre género que vendría después. El mismo concepto de “sistema de sexo/género” fue definido por primera vez en 1975, en un famoso ensayo de Gayle Rubin (del que aquí se cita la posterior versión en español): “un ‘sistema de sexo/género’ es un conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (37).

Posteriormente, cruciales aportaciones al campo como la teoría de la performatividad de Judith Butler cambiaron definitivamente el rumbo de la teoría de género, abriéndola a innumerables posibilidades. Esta teoría demostraba que el género no es nada interno e innato, es decir, que no existe una “esencia” femenina ni masculina, sino que se construye a través de la performatividad. Este concepto, definido por Butler como: “not a singular act, but a repetition and a ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context of a body” (xv), supone que el género se construye

constantemente (de forma colectiva e inconsciente, en su mayor parte), de modo que teóricamente es posible modificarlo y cambiar también la forma en la que pensamos en él.

Gracias a esta bibliografía, en las últimas décadas han ido cobrando fuerza las nuevas feminidades y masculinidades, es decir, nuevas formas de entender qué significa ser mujer y ser hombre que sean más igualitarias, libres y sanas y que se adapten a la sociedad actual (o al objetivo de sociedad ideal que la mueve). Las nuevas feminidades y masculinidades se comentan desde la crítica, pero se ejercen en una multitud de ámbitos de la vida cotidiana (desde los cambios que se aprecian en la forma de hablar, vestir, actuar y pensar de los adultos hasta la forma en la que se está empezado a educar a los más pequeños, pasando por organizaciones, talleres y grupos de ayuda orientados a dirigir la transición de la sociedad hacia estas nuevas formas de existir).

Es significativo que en Estados Unidos, uno de los focos de promoción de las nuevas feminidades y masculinidades, estas conversaciones hayan llegado a las redes sociales (especialmente, en el último año, a partir del escándalo Harvey Weinstein y del consiguiente movimiento #MeToo). Un artículo publicado en *Vice*, una popular revista en línea, informaba a finales del 2018 de que “when news of the Harvey Weinstein scandal broke in October 2017, Google searches for ‘toxic masculinity’ jumped 50 percent” (Kohn). Dicho artículo también proporcionaba definiciones detalladas de “masculinidad tóxica”, así como de su opuesto, la “masculinidad sana” o “progresiva”, y daba a conocer programas como *ManKind Project*, *Promundo*, *Men can stop rape* y *ReThink Masculinity*. Estos programas, implantados en puntos de todo el país, pretenden “reshape the way men define and embody manhood in order to curb the problems its more toxic expressions can create” (ibid.). La existencia de los mismos y la difusión de este tipo de información a

través de los medios de comunicación de masas son un buen ejemplo de la importancia que estos conceptos y actitudes están adquiriendo para la vida diaria en la sociedad actual.

En la bibliografía en español de los últimos tiempos destacan los trabajos de Carabí y Segarra (2000) y Mary Nash (2014), entre otros. En ellos se compilan artículos académicos que, desde la perspectiva global e interdisciplinar de los estudios culturales, indagan en los arquetipos e iconos que han constituido o, al menos, han contribuido a dar forma a los modelos de feminidad y masculinidad reinantes en el mundo hispanohablante (aunque con un claro predominio de España) en el último siglo. Desde estos trabajos, voces como la de Nash afirman que “no cabe duda de la importancia de los arquetipos de feminidad y de masculinidad en la existencia de mujeres y hombres y de la influencia que ejercen en sus opciones, expectativas y trayectorias de vida” (Presentación) y aseguran que “la consecución de una sociedad asentada en las prácticas de igualdad de género requiere la transformación de los arquetipos tradicionales que imponen una jerarquía patriarcal y prácticas discriminatorias” (ibid.).

1.3. Este trabajo

Para estudiar el efecto que estos procesos, descritos por la crítica, han tenido y siguen teniendo en la literatura infantil contemporánea en español se ha hecho una selección de obras con las que se trabajará en este estudio. En primer lugar, se ha partido de un modelo de cuento tradicional que, utilizado como “piedra de toque” a la hora de comparar la literatura infantil contemporánea con la tradicional, permita obtener una visión panorámica de la evolución del género. El cuento seleccionado ha sido “La Cenicienta”, en sus diferentes versiones. Principalmente, se ha trabajado con la estructura básica del cuento tradicional (Cox 1893; Lang 1893), la versión de Perrault (1999), la de los hermanos

Grimm y la versión cinematográfica *Cinderella* (1950) del estudio Walt Disney. Aun así, no se han ignorado las versiones tradicionales españolas, recopiladas por Cox (1893) y Díaz (1996). Entre las razones para escoger este cuento se encuentra el hecho de que es uno de los más extendidos a nivel mundial (lo cual viene acreditado por el amplio número de versiones del mismo, y la gran variedad de lugares en que han sido recopiladas) y, por tanto, uno de los que más influencia han tenido no solo en nuestra cultura sino también en muchas otras con las que la nuestra ha tenido contacto y de las que se ha nutrido en algún punto en la historia. Además, es uno de los cuentos que más arquetipos sobre la feminidad reúne en una sola trama, lo que lo hace muy apropiado para este estudio.

En segundo lugar, se han seleccionado cuentos contemporáneos en español que presentan elementos de las nuevas feminidades. Por ejemplo, del s. XX se han tomado obras de Elena Fortún y Gloria Fuertes. Estas autoras consagradas de literatura infantil fueron también conocidas por su labor abiertamente feminista, y en sus obras introdujeron cambios significativos respecto de los tipos folclóricos que, hasta el momento, habían imperado en el imaginario de este género. Sus cuentos fueron, por tanto, fuente de nuevos elementos narrativos y nuevos valores.

Del s. XXI se ha seleccionado más de una veintena de cuentos infantiles de diversa procedencia (a veces, colecciones de cuentos) que, aunque publicados recientemente, ya gozan de bastante popularidad en los círculos en los que se discuten las nuevas feminidades y masculinidades y que, a pesar de estar luchando todavía por abrir un nuevo camino en el panorama editorial y de ventas, son ya un buen referente del trabajo que se está haciendo en este ámbito. Algunos de ellos abordan el tema de los cuentos infantiles por antonomasia, especialmente de aquellos tradicionalmente considerados “de niñas”, y que viene

necesitando el cambio más urgente: las princesas. Cuentos como *Yo no quiero ser princesa* (Anita de Arbués 2017) o *Una princesa en motocicleta* (Raquel Garrido 2008) rompen con la idea de que la máxima aspiración de una niña ha de ser convertirse en princesa, especialmente si se trata de la típica princesa en apuros (cuyo único rol consiste en esperar a ser salvada), ya que demuestran que las princesas del s. XXI son mujeres valientes y solidarias capaces de salvarse a ellas mismas y a los demás.

Otro tema presente en los cuentos tradicionales con el que es necesario romper, por lo peligroso que resulta, es el “amor romántico” (un ideal insano que causa innumerables relaciones tóxicas). Cuentos como *Yo voy conmigo* (Raquel Díaz Reguera 2018) demuestran que el amor real está basado en el respeto y la tolerancia, animando a las niñas a aceptarse tal como son y a quererse a ellas mismas por encima de todo, orientándolas hacia la creación de relaciones sanas y productivas. En esta línea, cuentos como *María* (Eva María Mejuto 2016) o *Los hombres no pegan* (Beatriz Moncó 2005) abogan en contra de la violencia machista y promueven nuevos modelos familiares y de domesticidad, a través, por ejemplo, de la repartición equitativa de las tareas del hogar.

También se han escrito cuentos que pretenden luchar contra el llamado “techo de cristal”, eliminando las distinciones de género en el ámbito laboral, tales como *Daniela pirata* (Susana Issern 2018) o *Mercedes quiere ser bombera* (Beatriz Moncó 2004). Otros fomentan la diversidad, ya sea de raza, de orientación sexual, o de otro tipo; es el caso de *Leila* (Míriam Hatibi 2018), *La princesa Li* (Luis Amavisca 2012) o *La abejita sin alita* (Anita de Arbués 2018). Algunos, como *Orejas de mariposa* (Luisa Aguilar 2007) o *Guapa* (Harold Jiménez Canizales 2016), hacen especial hincapié en romper con los cánones de belleza establecidos, fomentando la aceptación de todo tipo de cuerpos. Finalmente, desde

obras como *Un mundo de mamás fantásticas* (Marta Gómez Mata 2013) se hace una relectura de la maternidad y se revaloriza la figura materna y su relación con el hijo o la hija desde un punto de vista rico y plural. Todos estos temas forman parte de las nuevas formas de entender qué significa ser mujer y ser hombre en la sociedad occidental del s. XXI.

En conclusión, este trabajo pretende acercarse a la literatura infantil contemporánea en español desde una perspectiva de género. Entre sus objetivos se encuentran: en primer lugar, reconocer el valor de la literatura infantil y juvenil, otorgándole el lugar que se merece dentro de la crítica literaria y, más concretamente, de la crítica feminista; en segundo lugar, aunar los esfuerzos de dos corrientes críticas que, hasta el momento, han trabajado de forma separada, con el propósito de lograr nuevos acercamientos y miradas; y, por último, estudiar el papel, tanto literario como social, que juega la literatura infantil a la hora de construir nuevas feminidades y masculinidades para los futuros hombres y mujeres del s. XXI.

2. Los cuentos tradicionales. *La Cenicienta* y la feminidad.

El origen de la literatura infantil se encuentra en los cuentos tradicionales (Colomer, *Introducción a la literatura infantil...* 102). Por este motivo, es necesario que toda investigación sobre literatura infantil parta de ellos. Los cuentos tradicionales no se originaron destinados específicamente a un público infantil, y mucho menos con intención didáctica, pero todos ellos cumplen funciones fundamentales en la educación y socialización de los niños y niñas: por un lado, los introducen al cuerpo de referentes culturales que compartirán con el resto de su sociedad y, mediante la relación de unas obras con otras, les enseñan a crear un “mapa interpretativo” con el que navegar por el corpus

literario existente; por otro, les aportan una destilada “reflexión que la humanidad ha llevado a cabo sobre sí misma y sobre el mundo”, contribuyendo a que este se vuelva más inteligible para los pequeños (ibid. 97-100). En este sentido, la mayoría de ellos, si no todos, pueden ser considerados *Tendens Romane*: “stories with a purpose, or capable of being used, at least, to point a moral” (Lang xx). Además, como los cuentos tradicionales son “material literario sabiamente decantado a través de los siglos” (Colomer, *Introducción a la literatura infantil...* 17), no solo sobresalen en el cumplimiento de estas funciones sino que, gracias a su “fuerza intelectual, emotiva y estética” (ibid. 98), su atractivo para la infancia permanece intacto.

Por esta razón, cuando hubo de crearse una literatura específicamente dirigida a la infancia y la juventud, las versiones de cuentos tradicionales fueron las claras favoritas. A pesar de las modificaciones que sufrieron en favor del “docere et delectare”, máxima ilustrada por excelencia, su componente fantástico siguió siendo fácilmente apreciable por un público siempre interesado en el goce y la diversión. Siglos después, “la necesidad de cumplir una función educativa y de no traspasar los límites de lo conveniente” (ibid. 107-8) continúa alternándose con la difusión de los cuentos tradicionales en su “forma original”, pues estos han terminado por adquirir la categoría de clásicos.

Sin embargo, el hecho de que sean clásicos no quiere decir que formen parte de una especie de “canon sagrado”. Al contrario, como señaló Geneviève Patte (2008), “su valor, como tal, es perpetuamente sujeto de verificación en función de las reacciones de los niños” (127). Efectivamente, una relectura constante de los clásicos es necesaria por diversas razones: en primer lugar, “es una labor importante que evita que se continúe suponiendo indispensables ciertos libros que han envejecido considerablemente” (Patte 127); en

segundo lugar, “la cuidadosa relectura de toda una serie de obras analizadas en función de un punto de vista preciso nos ayuda a tomar conciencia de los condicionamientos que se ejercen a pesar nuestro a través de los libros” (ibid. 130). No obstante, Patte advierte de que el objetivo no debería ser erradicar los libros que incluyen valores obsoletos e incluso escandalosos, pertenecientes a formas de ver el mundo que ya no se corresponden con las actuales, sino que “es más positivo ayudar a los niños a situar los personajes y las obras en el marco de su época” y “asegurarse de que haya en la biblioteca la posibilidad de encontrar pensamientos diversos y discutirlos a través de diferentes lecturas” (131-2).

En este contexto se inserta el análisis siguiente de un cuento tradicional, *La Cenicienta*, cuya relectura aquí presentada tiene como único objetivo analizar qué modelos de feminidad se reflejan y transmiten con esta historia y qué mecanismos que se utilizan para ello. Los motivos para seleccionar este cuento tradicional frente a otros son, por un lado, su extensión e influencia significativas y, por otro, el gran número de arquetipos sobre la feminidad que reúne.

La Cenicienta es uno de los cuentos tradicionales más antiguos y extendidos geográficamente. Este relato, aunque tiene más de trescientas variantes documentadas (Cox 1893), consta de tres elementos principales: “a person in a mean or obscure position, by means of supernatural assistance, makes a good marriage” (Lang vii). Además, Lang matiza suavemente que “the person is usually a girl” (ibid.), pues de lo contrario se trataría de la historia *El gato con botas*. Sin embargo, la importancia de este matiz va más allá de dicha distinción. El hecho de que la protagonista sea una mujer no solo diferencia el cuento de *La Cenicienta* del de *El gato con botas*, sino que modifica sustancialmente el significado de los elementos constitutivos básicos del relato.

A priori, este hecho genera una heroína en el sentido descrito por Joseph Campbell (2018). A primera vista, el acto de situar a una niña en el centro de un cuento maravilloso supone que, de acuerdo con la cosmovisión de la que nace el relato, una mujer tiene la agencia e independencia necesarias para protagonizar y “apropiarse de” una aventura. Sin embargo, aunque así lo demuestran otros cuentos tradicionales como, por ejemplo, algunas versiones de *Caperucita Roja* (Calvino 2014), no es el caso de *La Cenicienta*. Cuando se analiza este cuento en profundidad, se descubre una realidad diferente en la que la “heroína” no es tal, estrictamente hablando, ya que está mucho más condicionada que su contrapartida masculina.

Así pues, en este caso, la condición femenina de la protagonista es importante en otros sentidos en los que afecta directamente tanto a la estructura básica del relato como a numerosos motivos específicos de las variantes, especialmente las más conocidas: la versión de Perrault (1999), considerada por Lang como el “tipo normal” (vii); la de los hermanos Grimm; y la película de animación *Cinderella* (1950), de la productora Walt Disney.

En primer lugar, en cuanto a la estructura básica del relato, una mujer en una “mean or obscure position” está normalmente mucho más limitada que un varón. En efecto, Cenicienta no se va de casa, emprendiendo un viaje para buscar fortuna, ni lucha contra sus opresores (como suelen hacerlo los héroes varones). Esta opción le está tácitamente vetada. En cambio, su única opción es esperar, primero, a ser socorrida y, en última instancia, contraer matrimonio.

Respecto a la “supernatural assistance”, también encontramos notables diferencias frente a la recibida por los protagonistas masculinos. Por un lado, esta le llega a Cenicienta

de forma totalmente providencial, sin que ella haga nada para merecerla o provocarla, de modo que no tiene control sobre ella; se encuentra totalmente a su merced, pues de la misma forma que ha aparecido, puede desaparecer sin que consiga evitarlo. En el caso de *El gato con botas*, en cambio, la ayuda llega propiciada, en parte, por el protagonista, quien le proporciona los materiales necesarios al animal y colabora con él cuando este se lo ordena (Perrault, “El gato con botas”). Por otro lado, incluso cuando Cenicienta cuenta con ayuda, esta no es una ayuda parcial que requiera de su participación activa o con la que interactúe de alguna manera; al contrario, se trata de una ayuda total y absoluta frente a la que ella solo puede asumir un papel pasivo de simple receptora. En *El gato con botas* ambos personajes establecen una relación simbiótica (de la que el gato también se beneficiará finalmente) en la que los dos juegan un papel activo importante (ibid.). Además, la ayuda de Cenicienta es meramente mágica, pues funciona a través de poderes sobrenaturales (de nuevo, fuera de su alcance y comprensión) y no requiere de astucia o inteligencia para su optimización. El gato de su paralelo masculino, no obstante, solo tiene una característica mágica (la capacidad de hablar) y resuelve todas las situaciones por medio de su ingenio, del cual hace cómplice al héroe del relato (ibid.).

Respecto al “good marriage” del final, en el caso de *La Cenicienta* es impuesto (ya que ella *es escogida*, frente a los héroes varones que suelen escoger) e imprescindible (ya que, sin él, sería imposible la salida de la “mean or obscure position” inicial). En el caso de *El gato con botas*, el matrimonio es libre para el protagonista (“señor marqués, solo de vos depende que seáis mi yerno” ibid. 174) y opcional (pues, aunque no terminase casándose con la hija del rey, seguiría habiendo obtenido el castillo del ogro y sus riquezas).

Por otro lado, Cox señala dos elementos estructurales básicos que diferencian el cuento de *Cinderella* de los muy similares *Catskin* y *Cap o' Rushes*, a saber: la presencia de una “ill treated heroine” y la archiconocida “recognition by means of shoe” (xxv). En ellos podemos observar, una vez más, cómo afecta a la estructura del cuento la feminidad de la protagonista. En el primer caso, porque modifica la “mean position” ya mencionada. A veces, un personaje se encuentra en una situación desfavorecida debido, simplemente, a la casualidad o la mala suerte (por ejemplo, su padre muere sin dejar herencia y él debe encontrar un modo de ganarse la vida); este es el caso de muchos protagonistas masculinos, también en *El gato con botas* (Perrault 1999). Sin embargo, en el caso de Cenicienta, su lamentable estado se debe al maltrato, completamente intencional, que sufre por parte de su madrastra y hermanastras. Así, nos encontramos ante una muchacha que, ante la ausencia de su madre y la negligencia de su padre, es explotada y denigrada por las otras mujeres de la casa.

Este elemento diferenciador podría parecer trivial, pero es todo lo contrario: este pequeño matiz introduce, ya sea de forma directa o indirecta, los dos modelos de feminidad y de masculinidad existentes en la cosmovisión reflejada por el cuento. Por un lado, la figura de la mujer protectora y benefactora (quien, en este caso, solo puede tratarse de la madre biológica, pues es necesario un vínculo tan especial y estrecho como el consanguíneo para socorrerla); por otro lado, la mujer cruel, a quien la envidia le hace considerarla su enemiga y con quien se establece una relación de competitividad a muerte (en este caso son la madrastra y su hija, o hijas, biológicas; ellas no tienen lazos consanguíneos con la protagonista y, además, tienen que luchar por el amor y las riquezas del padre y el príncipe respectivamente). Lo mismo sucede con los hombres, divididos en

categorías de “malvado/negligente” (aquí, el padre) y “bondadoso/ayudante” (el príncipe), aunque aquí los lazos de sangre juegan el papel inverso.

El segundo caso, la “recognition by means of a shoe”, también viene determinada por la condición de mujer de la protagonista. Es común que los héroes sufran heridas y/o marcas en la parte inferior del cuerpo, especialmente cerca de los pies; algunos ejemplos clásicos son el talón de Aquiles (donde se encontraba su punto débil) o el muslo de Ulises (donde tenía una cicatriz única). Este hecho, recogido en Thompson bajo motivos varios como “Z310 Unique vulnerability” o “H50 Recognition by bodily marks or physical attributes”, puede tener varias aplicaciones, pero la más común es permitir que el héroe sea reconocido sin lugar a dudas en cualquier circunstancia. Para Cenicienta, en cambio, la señal identificatoria no se encuentra en su cuerpo sino en una prenda de ropa. Esto tiene varias implicaciones: la primera es que Cenicienta no se ha “ganado” esa marca personal, en cuanto que no ha tenido que sufrir para obtenerla (frente a lo que supone una cicatriz), de modo que nunca es completamente suya; igual que sucedía con la ayuda providencial (y precisamente porque el zapato procede de ella), le ha llegado “de la nada”, es un privilegio prestado. De hecho, en algunas versiones el zapato pertenece a la familia real o es un regalo del príncipe a Cenicienta (Cox xxv).

La segunda implicación, derivada de la primera, es que la marca está sujeta a una posible desaparición o modificación; existe el riesgo de que el zapato se pierda o altere su forma de algún modo, lo cual, aunque aumenta la tensión narrativa, también incrementa la inseguridad y alienación a las que está sometida la protagonista. Finalmente, el hecho de que sea una prenda de ropa no solo facilita la suplantación, lo cual promueve la rivalidad entre Cenicienta y sus hermanastras, sino que también las empuja a tomar decisiones

brutales en contra de sus propios cuerpos: lo habitual es que, para calzarse el zapato, las impostoras se corten una parte del pie. Esta concepción de que “il faut souffrir pour être belle” (Cox xxv), de consecuencias catastróficas, solo es aplicable a las protagonistas mujeres, pues forma parte exclusivamente del arquetipo de feminidad del que surgieron y que transmiten.

En segundo lugar, la feminidad de la protagonista también influyó en los incidentes fijados por Charles Perrault en su versión. De hecho, algunos de estos ya han sido mencionados, pues fueron los elegidos por Cox para diferenciar *La Cenicienta* de otros cuentos similares. Se trata, por ejemplo, del hecho de que el maltrato a la protagonista proceda de las otras mujeres de la casa (“unkind stepmother” y “jealous sisters” Lang vii), lo que reproduce el modelo ya citado de envidia y rivalidad entre madrastra/hermanastras y Cenicienta, o de la “recognition of the heroine by her shoe” (ibid.), con lo que ello conlleva. Con respecto al hecho de que “the hostile persons may be forgiven or punished” (ibid.), la construcción tradicional de la trama no parece permitir una reconciliación. La única razón que posibilita esta variación en la versión de Perrault es la intención moralizante con la que se originó. Para Perrault, tiene sentido que el arrepentimiento de las hermanas (eso sí, provocado exclusivamente por la contemplación de la belleza física de Cenicienta) y la bondad innata de la protagonista den lugar al perdón final, necesario para la moraleja.

En tercer lugar, la versión de los hermanos Grimm continúa estos motivos, acentuando en muchos casos la crudeza de las situaciones. Por ejemplo, la crueldad de las hermanastras es mucho mayor y más gratuita: “y, por añadidura, sus hermanastras la sometían a todas las mortificaciones imaginables; se burlaban de ella, le esparcían, entre la ceniza, los guisantes y las lentejas, para que tuviera que pasarse horas recogiénolas”

(Grimm, “La Cenicienta”). No obstante, en un principio, se le concede a Cenicienta cierta agencia, en cuanto que es ella misma quien tiene la idea de pedir la ramita de la que luego procederá su ayuda mágica: “‘¿Y tú, Cenicienta,’ preguntó, ‘qué quieres?’ – ‘Padre, corta la primera ramita que toque el sombrero, cuando regreses, y tráemela’” (ibid.). Así pues, podría decirse que Cenicienta logra la ayuda gracias a su ingenio. Pero, en realidad, son las muchas horas de llantos y rezos al pie de la tumba de su madre las que hacen brotar y prosperar dicha ramita hasta convertirla en un árbol. Esta versión, además, retoma el motivo más arcaico de la ayuda proporcionada por “a beast, bequeathed by a dead mother, or that dead mother in a new animal form” (Lang viii), de modo que proyecta la relación madre-hija más allá de la muerte y la dota de la capacidad de obrar milagros.

Por último, aunque de menos relevancia en la actualidad, no deben ignorarse las versiones tradicionales del cuento que han circulado por España, recogidas por autores como Marian Roalfe Cox (1893) y Joaquín Díaz (1996). Estas incorporan motivos particulares como: escoger legumbres como tarea, versiones 72 y 76 de Cox (311, 321) y versión de Díaz; una almendra o nuez como origen de la ayuda sobrenatural, versiones 72, 76 y 304 de Cox (311, 321, 422) y versión de Díaz; la ayuda prestada a cambio de algo, versión 245 de Cox (312); una santa en lugar de un hada madrina, versión 76 (321); e incluso una madrastra “buena” como ayudante, versión 256 (424). Estos motivos contribuyen a conformar el arquetipo de feminidad. Por ejemplo, ahondan en la dimensión del rol de la mujer en las tareas domésticas (escoger legumbres), su relación innata y especial con la naturaleza (ayuda proveniente de un fruto) o los diferentes tipos de relación que pueden establecerse entre ellas (rivales, aliadas o relaciones interesadas).

En definitiva, la versión del cuento de *La Cenicienta* que más se ha fijado en el imaginario popular de la cultura occidental consta de la estructura básica del relato modificada, principalmente, por los incidentes particulares a las versiones de Perrault y los hermanos Grimm. El mejor ejemplo de ello es la versión cinematográfica producida por Walt Disney (*Cinderella* 1950), que recoge los elementos ya señalados de una protagonista femenina, huérfana y maltratada (así como envidiada) por su madrastra y hermanastras, que recibe una ayuda mágica e inesperada (rodeada de elementos que apuntan a su madre, como el vestido), es reconocida por un zapato y consigue salir de su miserable situación gracias a su matrimonio con el príncipe. Todos estos elementos conforman una visión de la feminidad marcada esencialmente por la pasividad, la paciencia y candidez extremas, el deber de encargarse de las labores domésticas, la prioridad de la belleza física y el matrimonio como único fin.

3. El s. XX. Elena Fortún y Gloria Fuertes.

El arquetipo señalado en el apartado previo permaneció indiscutido durante mucho tiempo. Pero, aunque no empezó a ser cuestionado en su totalidad hasta hace aproximadamente dos décadas, ya a lo largo de todo el s. XX la sociedad experimentó profundos cambios que afectaron al modelo tradicional de feminidad. Esto favoreció la aparición de intentos deliberados de romper con este arquetipo desde el cuento infantil. Dos autoras cuyas obras supusieron un pilar fundamental en este proceso fueron Elena Fortún y Gloria Fuertes.

En el caso de Elena Fortún, pseudónimo literario de María de la Encarnación Gertrudis Jacoba Aragoneses y de Urquijo, sus cuentos más famosos se hallan recogidos en la antología *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas* (2016). En ella, la mayoría de los

cuentos están protagonizados, exclusivamente, por niñas o mujeres. No obstante, a diferencia las protagonistas de los cuentos tradicionales como *La Cenicienta*, las protagonistas de Elena Fortún son activas, tienen agencia sobre su propia historia y destino y rompen con algunos aspectos del molde tradicional.

En primer lugar, la mayoría de protagonistas no son huérfanas, ni mucho menos se encuentran en una situación de miseria y opresión como la de Cenicienta. En cambio, todas ellas tienen una buena relación con su madre. Esta a veces impone castigos por el mal comportamiento (“La pipa del diablo”), pero a menudo es comprensiva (“La bolita mágica”) y siempre constituye su apoyo y guía principal (“Fuegos artificiales”, “Lo mejor de todo”). Así, estas niñas gozan de una figura femenina que supone un ejemplo para ellas y con la que mantienen una relación sana y fructífera:

Y Rosa pensaba todos los días en la bondad de su madre. ¡Qué buena era! ...

Entonces echó en un vaso de agua la última píldora y se la bebió, pensando en su madre. Ahora la buena sería ella, y ella la que se sacrificaría por todos”.

(Fortún, “Lo mejor de todo”).

De hecho, en los pocos casos en los que la protagonista es huérfana de madre, esta se considera una falta acusada, pues “todas las niñas quisieran encontrar alguien muy bueno para imitarle...” (Fortún, “El frailecito de hierro”). De este modo, se apunta a los beneficios de las relaciones sanas entre mujeres en las que abunden los buenos ejemplos femeninos a seguir. Por este motivo, no hay madrastras malvadas en los cuentos de Fortún. Solo Jacobita, de “El libro de brujerías”, vive con una familia adoptiva; pero todos sus miembros, no solo las mujeres, son un desastre, y la mayor parte del tiempo Jacobita es más

ignorada que maltratada. Además, a menudo se ironiza sobre la irracionalidad inherente a esta figura folklórica de la “madrstra malvada”:

Ella hubiera deseado tener una madrastra terrible, que le tiñera el cuerpo con jugo de nueces frescas y echara su baño sapos mágicos...

Pero en lugar de madrastra tenía una mamá tan buena y cariñosa que no podía ser más ... (Fortún, “La niña de cuento”)

¿Es que te ha pegado tu mamá, que no es tu mamá, sino la mujer de tu papá?

Al oír tal enumeración de desgracias, Periquita se echó a reír ... (Fortún, “La bolita mágica”)

A veces, incluso, se invierten los papeles. En “La pescadora de las trenzas de seda”, la madre biológica del príncipe es tan estricta que lo encierra en una torre para evitar que la desobedezca; en cambio, la madre de la familia de pescadores que lo acoge lo quiere y cuida como a un hijo.

En segundo lugar, las protagonistas no se caracterizan por la pasividad y la candidez ni sus movimientos se limitan al ámbito de lo doméstico. Al contrario, son inteligentes y audaces y demuestran tener agencia (aunque en diferentes grados) sobre su destino en la historia. Es cierto que todavía cumplen con varias de las características tradicionales, como por ejemplo belleza y obediencia, pero incorporan importantes modificaciones.

En cuanto a la belleza, se suele señalar de forma circunstancial, y no desempeñando un papel destacado en la historia; además, la mención se hace de manera genérica, sin poner énfasis en características específicas salvo cuando son relevantes para la trama (el caso de “La pescadora de las trenzas de seda”). Varias protagonistas poseen rasgos distintos

a los típicos rubios cabellos, ojos azules, rosadas mejillas, etc. del folklore europeo, y en dos ocasiones se alaba particularmente la belleza de mujeres racializadas: la princesa china Flor de Oro en el cuento homónimo y la multitud de princesas, de todas las culturas y razas que existen, que acuden a proponerle matrimonio al príncipe en “La pescadora...” (hecho que supone una gran inversión de los roles tradicionales). Ciertamente, en ambos casos, se cae en el exotismo propio de la época: “tenía los ojos como dos almendras puestas al bies ... y la nariz como un pellizquito en medio de la cara amarilla y resplandeciente” (Fortún, “La princesa Flor de Oro”); “y luego llegó Flor de Carbón, que era una negrita oliendo a canela en rama” (Fortún, “La pescadora...”). Pero este hecho, adecuadamente contextualizado, no debe restarle importancia a la inclusión, aunque tímida, de cánones de belleza más diversos.

En cuanto a la obediencia, aunque se valora bastante más que la belleza, no elimina la posibilidad de pequeñas travesuras. Estas forman parte, en mayor o menor medida, de la vida cotidiana de las protagonistas, lo que hace que se asuman con naturalidad en lugar de ser castigadas. Además, a menudo sirven de detonante de la aventura y en muchos casos son valoradas como demostración de la valentía y/o el ingenio de la perpetradora. Por ejemplo, en “Los hermanos revoltosos”, la broma telefónica de Isabel y Rafaelito da comienzo al nudo de la trama y la huida de la casa demuestra que Isabel es tan valiente como su hermano (aunque no tan ágil). Al final, ninguno de ellos es castigado, pues el susto de la desaparición de Rafaelito es suficiente para que escarmienten ellos solos. Lo mismo sucede en “La pipa del diablo”, donde la travesura de unos hermanos pone todo el pueblo patas arriba; además, Isabel le demuestra a Toñete que lo equivocado que está al pensar que “¡las chicas no sabéis fumar!” (Fortún). En “El libro de brujerías”, la protagonista Jacobita

se convierte en un duende muy travieso y utiliza sus poderes para vengarse de su familia adoptiva, pasándose en grande. Pero la prosa de Fortún no condena este hecho en ningún momento, y es la propia Jacobita la que comprende cuándo debe dejar de ser traviesa y convertirse en niña otra vez. Otras veces, la “travesura” consiste, simplemente, en ocultar un secreto (a menudo una criatura mágica: “Don Pituso”; “El duende Martinico”) o en perderse en el bosque y acabar secuestrada por deambular demasiado (“Las palabras mágicas”, “La mariquita, el ratoncito Pérez y la nevereta”).

En cuanto a la inteligencia, es la característica más importante de las protagonistas de Fortún, quien insiste en señalarla de forma explícita: “Tiene diez años y es muy lista para su edad” (Fortún, “Fuegos artificiales”). En este sentido, la formación académica es un aspecto fundamental de la vida de las protagonistas, quienes dedican gran parte de su tiempo y esfuerzo a sus estudios: “Aunque fuera al cine o viniera tarde de la sierra, adonde iba los domingos, no se dormía sin estudiar” (Fortún, “La mariquita ...”). En estos cuentos, tener una educación y una carrera profesional se valora más que las opciones tradicionales del matrimonio y la maternidad. Por ejemplo, la Blanca Nieves de “La niña de cuento” tiene claro que “no es que ... pensara casarse con un príncipe”, sino que los personajes de cuento le sirven de modelo en otras cosas. En “Los anteojos de color de miel”, no es casualidad que las hermanas que usan sus dotes para “casarse bien” reciban un final infeliz, muy distinto del de los cuentos tradicionales, en el que acaban solas y arruinadas, y que aquella que permanece soltera y que, aparentemente, va a llevar una vida triste, sea la que encuentre el final verdaderamente pleno y feliz. En “Lo mejor de todo”, Juana es el orgullo de su familia por destacar en los estudios, lo que le permitirá “mandarla a la ciudad para que estudiara y luego fuera *médica*, o *abogada*, o *ingeniera*”. Es frecuente que este tipo de

profesiones “de alto rango”, tradicionalmente masculinas, se presenten en estos cuentos como opciones reales para las niñas, de forma natural y sin que cause la menor extrañeza o escándalo: “¿Qué vais a ser vosotras? ¿Estudiaréis para maestras o para doctoras?” (Fortún, “Los anteojos de color de miel”).

En tercer lugar, volviendo al tema de la figura materna, es destacable la apreciación de la maternidad que se hace en los cuentos de Fortún, la cual ya apunta a las nuevas maternidades que se desarrollarán mucho después. Ciertamente, todas las mamás de sus cuentos cumplen con la función tradicionalmente asignada a esta figura en nuestra sociedad, que no es otra que ser “the focus of gratification in a diffuse sense, as the source of ‘security’ and ‘comfort’. She is the focus of warmth and stability” (Parsons y Bales 313). Algunas de ellas, incluso, se acercan al “mito de la madre y esposa abnegada, sin proyecto de vida propia más allá de la atención a su familia” (Nash, “Nuevas mujeres...”), pues se entregan en cuerpo y alma a sus hijas hasta el punto de casi “perderse” en ellas:

La madre preparaba el viaje de su hija segunda a la ciudad, comprando ropas y vendiendo todo lo que a ella le era necesario.

-¡Yo solo necesito ver a mis hijas felices! -decía. (Fortún, “Lo mejor de todo”)

No obstante, en la mayoría de ellas se puede apreciar, aunque tímidamente, su individualidad. Por ejemplo, en “Los anteojos de color de miel” se dejan entrever las animadas reuniones que la madre organiza con sus amigas, y aún más en “La buena amistad”, donde “todos los días eran allí felices como domingos. Las tardes en que no

venían los alegres amigos a merendar, tenían función de circo, porque la señora hacía *tricot* o bordaba junto al balcón ... ” (Fortún).

En cuarto lugar, y relacionado con el tema anterior, se encuentra la presencia de modelos de familia no convencionales. Concretamente, es llamativo el hecho de que la mayoría de cuentos presenta familias nucleares monoparentales compuestas por una madre soltera y sus hijos, normalmente una hija. En la primera mitad del s. XX, todavía se entendía la familia nuclear como necesariamente biparental, formada por un matrimonio heterosexual y sus hijos. Esta estructura facilitaba un reparto equilibrado de funciones entre ambos progenitores, el cual era inamovible (pues una vez establecido el reparto en una sociedad, los roles no podían intercambiarse). Este sistema se consideraba imprescindible para una adecuada socialización de los vástagos y para el mantenimiento del orden social:

Why after all, are *two* parents necessary? For one thing, to be a stable focus of integration, the integrative-expressive “leader” can’t be off on adaptive-instrumental errands all the time. For another, a stable, secure attitude of members depends, it can be assumed, on a *clear* structure being given to the situation so that an *uncertain* responsibility for emotional warmth, for instance, raises significant problems for the stability of the system. And an uncertain managerial responsibility, an unclear definition of authority for decisions and for getting things done, is also clearly a threat to the stability of the system. (Parsons y Bales 312)

Sin embargo, las madres solteras de los cuentos de Fortún desafían este sistema, asumiendo ambas funciones con éxito. Ellas proveen autoridad y responsabilidad al mismo tiempo que calidez emocional, y nunca se expresa la necesidad de ellas o de sus hijos de una figura masculina en la familia nuclear. Esto queda claro incluso a nivel económico

pues, con más o menos dificultad, estas madres se desenvuelven con inteligencia y valentía para conseguir los recursos necesarios para su familia. En este sentido, asumen el arquetipo masculino del “ganador de pan”, responsable del mantenimiento económico del hogar (Arbaiza). Por ejemplo, en “Fuegos artificiales”, Juana le consigue a su hija unos zapatos, aún a costa de ser acusada y perseguida por “ladrona”; en “Lo mejor de todo”, la madre de Juana consigue mandarla a estudiar a la ciudad vendiendo sus pertenencias; y en “El señor Eco”, se describe claramente cómo “aparecía la mamá de Mariquitina con su cesta al brazo para llevar al pueblo huevos y leche, y cambiarlos por dinero, que luego volvía a cambiar por lazos azules para Mariquitina” (Fortún).

Incluso en los casos en los que se da la presencia del padre (físicamente al menos), es frecuente que la madre constituya la “responsabilidad” y la “autoridad” del núcleo familiar. Para Parsons y Bales, esta pasividad paterna “while the mother slaves to hold the family together” (336) era una estampa común y “closer to the role of ‘integrative focus’ than ‘instrumental provision’” (ibid.). Pero, en el caso de los cuentos de Fortún, el rol materno es más abarcador.

En ellos, las madres son las primeras (y frecuentemente las únicas) en luchar por la supervivencia de la familia. En “Los hermanos revoltosos”, la madre de Isabel y Rafaelito remueve cielo y tierra para encontrar a su hijo, a pesar de vivir aquejada por la enfermedad; en cambio, el padre no cree a su hija con respecto a la desaparición de Rafaelito, y su único comentario al respecto es “hija mía, no digas bobadas” (Fortún). De hecho, estas madres no dudan en desafiar a su propio esposo si éste supone un peligro para sus hijos, como es el caso de “El ahijado del diablo” (aunque esta lucha se desarrolla a escondidas, ya que Serafina no puede contradecir a su esposo abiertamente).

No obstante, lo más significativo es que la inteligencia y responsabilidad de la figura materna es valorada, y su importancia no solo como proveedora de cariño sino también como autoridad es reconocida. El caso más claro de todos es el de “Los tres talismanes”; dada la tradicional situación de un hombre con tres hijos, un objeto valioso y la difícil elección de un solo heredero, el hombre toma la decisión menos convencional: le entrega el talismán a su esposa, confiándole la responsabilidad de repartirlo como considere adecuado. Solo ella, gracias a su gran ingenio combinado con el amor por sus hijos, logra dar con la solución perfecta que a su marido se le escapó.

Finalmente, aunque los cuentos de Fortún se centran, sobre todo, en las figuras femeninas, también introducen algunos cambios en el arquetipo masculino tradicional. Algunos ejemplos son: padres más implicados en la crianza de los hijos (“La niña de cuento”); maridos que comparten la toma de decisiones con sus esposas (“Los tres talismanes”); u hombres que realizan todo tipo de tareas del hogar, incluidas las consideradas “de mujeres” (“La pescadora de las trenzas de seda”). No obstante, estos cambios son bastante escasos y están tímidamente introducidos, pues la obra de Fortún se centra en reivindicar el papel de las niñas y mujeres en los cuentos, resaltando su independencia y valía como heroínas de sus propias historias.

Por supuesto que estos cambios también se alternan, en ocasiones, con la conservación de elementos más arquetípicos, pero, en general, supusieron un primer paso muy importante en la ruptura de los moldes tradicionales. Además, es igual de importante el hecho de que esta ruptura no tuvo lugar a costa de una pérdida en la calidad literaria. Al contrario, parece claro que Fortún no ignoraba las reglas básicas de la literatura infantil (Colomer, *Introducción a la literatura infantil...* 191-200), las cuales respetó en sus

cuentos. De este modo, logra con éxito captar la atención del lector, ganarse su confianza, construir y resolver adecuadamente la tensión narrativa, etc., prácticamente con la misma facilidad que los cuentos folklóricos.

En el caso de Gloria Fuertes, su obra supuso una renovación total de la literatura infantil. En ella, la ruptura con los moldes convencionales se da en todos los aspectos. La inclusión de una enorme cantidad de temas originales y la apuesta por formas poéticas vanguardistas constituyen un estilo innovador sin precedentes en la literatura infantil española. La mayoría de historias están protagonizadas por animales y otras criaturas excéntricas que viven aventuras estafalarias. A pesar de que transmiten un mensaje general de respeto a la diversidad y convivencia pacífica, normalmente la trama pierde importancia en favor de la forma, abogándose por la pura diversión basada en el humor y los juegos lingüísticos. Ante semejante transformación, es difícil distinguir, entre la cantidad de cambios introducidos, aquellos que afectan directamente a los arquetipos de feminidad y masculinidad.

Aunque, debido al carácter más “abstracto” de la obra de Fuertes, las referencias a nuevos tipos de protagonistas femeninas, modelos familiares, etc. no son, ni mucho menos, tan explícitas como las de Fortún, se pueden señalar algunos rasgos significativos. En primer lugar, existe una igualdad evidente entre los personajes masculinos y femeninos. En las historias protagonizadas por niños y niñas, las diferencias entre ellos son casi inexistentes. Por ejemplo, en *Aurora, Brígida y Carlos* (2001), los atributos que caracterizan a cada niño y niña no se ajustan a los arquetipos tradicionales: hay niños bellos y tranquilos, niñas revoltosas y bromistas y, en definitiva, toda una serie de personajes que no se ajustan a los cánones de lo que es femenino y masculino. En *Profesiones de ayer y de*

hoy (1997), también se encuentra alguna subversión de este tipo, como el caso de “Pity, la domadora” que, además, “era gordinflas, fuerte / y gigantona” (Fuentes 24).

En segundo lugar, parte de la renovación propuesta por Fuentes consiste en recurrir a los cuentos y motivos del folklore tradicional y practicar su cuestionamiento por medio de la inversión y el humor. Por ejemplo, en “El lobato Lobatín y Caperucita en el jardín” (1999), el hijo del lobo feroz original es pacifista y vegetariano porque “Porque cazar no es cazar, es matar. Un cazador es un matador” (Fuentes 118). Por supuesto, esta inversión también afecta a los arquetipos de feminidad y masculinidad. En *Las tres reinas magas* (2017), se recrea el famoso episodio bíblico, pero esta vez protagonizado por Melchora, Gaspara y Baltasara. En “Princesas traviesas” (1985), las protagonistas se rebelan contra el deseo de sus padres de casarlas con nobles ricos, escapándose de casa y casándose en secreto con quienes ellas quieren. En “El hada acaramelada” (2017), una niña “atolondrada” sueña con ser un hada “de cucurucho y varita” (3), a lo que su madre responde: “¡Nada de hada, / Que ya no se lleva eso!” (6-7). Pero la protagonista, a pesar de no cumplir con el arquetipo de hada, pues es “fea” y pobre (“con ese flequillo tieso / Y esos ojos de ratón” 9-10), consigue, a su manera, cumplir su deseo.

También en este caso es fundamental el hecho de que la renovación de los arquetipos se llevó a cabo sin que conllevara un detrimento de la calidad literaria. Al contrario, la renovación temática de la obra de Fuentes se vio acompañada de una renovación formal de una magnitud sin precedentes. Con ella se exploraron los límites de la imaginación, el humor y el juego lingüístico como nunca antes en la literatura infantil española. De este modo, todas las generaciones de niños y niñas desde entonces han encontrado placer en estas historias, que apelan a sus intereses genuinamente.

En definitiva, la obra de Elena Fortún durante la primera mitad del s. XX y la de Gloria Fuertes durante la segunda supusieron un primer paso en el cuestionamiento y la ruptura de los roles de género por medio de la literatura infantil. En sus cuentos se retratan nuevos modelos de protagonistas femeninas, niñas independientes y activas, traviesas y valientes, listas y con aspiraciones profesionales, etc. que no tienen nada que envidiar a sus compañeros de aventuras masculinos. En la primera etapa, la ruptura con la tradición es aún tímida, pero irá haciéndose más patente con el avance del siglo. En cualquier caso, es innegable que sentó las bases para una renovación mucho mayor que llegaría con el cambio de siglo. Además, esta renovación de arquetipos se llevó a cabo manteniendo una alta calidad literaria, lo que garantizó su popularidad, difusión e ingreso en el canon literario.

4. El s. XXI

4.1. Nuevas princesas

En el s. XXI, el proceso de ruptura con los roles tradicionales de género se encuentra ya en un estado avanzado, lo cual se refleja claramente en la literatura infantil. La tarea emprendida en el s. XX por autoras como las de la sección anterior está siendo continuada e incrementada por las escritoras actuales, quienes han tomado el testigo de la renovación de estos valores en los cuentos infantiles. Uno de los temas que más les interesa tratar a estas escritoras es, naturalmente, aquel que ocupa por excelencia los cuentos de hadas tradicionales: las princesas.

Como se ha visto, la protagonista femenina arquetípica de los cuentos tradicionales es, o aspira a ser, una princesa. Una vez alcanzado este objetivo, se acaba el cuento, pues no existen aspiraciones más altas para ella. Además, las características típicas de las princesas son aquellas relacionadas con la pasividad, la sumisión, la belleza física, etc. Este tipo de

cuento contiene una serie de valores que ya no solo no son útiles, pues las niñas y niños ya no se ven reflejados en ellos, sino que pueden resultar perjudiciales, generando limitaciones y aspiraciones utópicas.

Frente a esto, algunas escritoras actuales han escrito cuentos en los que se cuestiona la validez de este arquetipo y se exploran alternativas. En primer lugar, el cuestionamiento queda patente desde los mismos títulos en textos como *¿Hay algo más aburrido que ser una princesa rosa?* (Raquel Díaz Reguera 2017) y *Yo no quiero ser princesa* (Anita de Arbués 2017). En efecto, en estos cuentos se dejan claras las limitaciones que conlleva ser una princesa, al menos una tradicional: “las princesas son muy delicadas y no pueden salir de palacio porque se pondrían enfermas, no pueden correr y brincar porque estropearían sus bonitos vestidos de seda. Y no pueden vestir de verde ni de azul porque esos colores no les sientan bien” (Díaz Reguera 10). Sin embargo, todas estas cosas prohibidas son, precisamente, las que toda niña quiere y necesita hacer. Teniendo esto en cuenta, “ahora, dime: ¿por qué todas las niñas quieren ser princesas?” (18). Ciertamente, no es lógico ni natural (ni beneficioso) que las niñas deseen para sí estas limitaciones, de modo que se impone hallar una alternativa que apele a sus verdaderos intereses.

En segundo lugar, estos cuentos exploran alternativas al arquetipo. En el caso de *¿Hay algo más aburrido...* la alternativa es simple, pues pasa por no ser princesa. Aquí no se reconoce la posibilidad de existir como princesa de una forma diferente, sino que la única manera de librarse de las restricciones que acompañan a esta condición es no siéndolo: “las princesas dejaron de ser princesas y comenzaron a viajar, a jugar, a correr y a brincar y, por supuesto, olvidaron sus vestidos rosas y se vistieron de rojo, de verde y de todos los demás colores del arcoíris” (Díaz Reguera 18). En este pasaje, aunque no queda

claro qué es antes (si dejar de ser princesas o alcanzar la libertad), es evidente que ambas cosas son incompatibles.

En cambio, en *Yo no quiero ser princesa*, sí se contempla la posibilidad de una liberación desde su condición de princesa. Inicialmente, la protagonista Lucía piensa que su única oportunidad de ser libre es huir de su casa, pero el consejo de una figura adulta de confianza (su madrina, que no es un hada, sino su tía materna) le enseña que no es necesario, pues el diálogo y el tesón serán suficientes: “No te tienes que escapar. Tienes que conseguir lo que quieres ... Insiste. Siempre con cariño. El secreto, mi querida princesa, no está en dejar de ser princesa. El secreto está en las ganas” (de Arbués 13-14). De nuevo aparece aquí la importancia de los vínculos entre mujeres que se ayudan. Así, se construye otro tipo de princesa, nacida de una inversión más parcial del arquetipo. Por ejemplo, aunque su final feliz incluye su matrimonio, no depende exclusivamente de él (y, por supuesto, no es acordado ni con un príncipe). Ante todo, esta princesa logra todas sus metas personales y es “la princesa de mi vida” (15).

Otra alternativa, también conseguida a partir de una inversión parcial del arquetipo tradicional, pero más lograda literariamente, es la que presenta *Una princesa en motocicleta* (Raquel Garrido 2008). Este cuento presenta a una princesa que en ningún momento deja de serlo, de vivir en un castillo o llevar “dos mil quinientas veintisiete enaguas” (Garrido 7), pero que encuentra otras formas de romper con el molde convencional. Cuando la dificultad se presenta y los personajes de los cuentos necesitan un héroe, ella es la única lo suficientemente audaz para encontrar al dragón perdido y llevarlo de vuelta a su cuento original. Además, consigue ayudar a otros muchos y muy temibles personajes por el camino, como piratas y fantasmas. En definitiva, esta princesa es la heroína de su propia

historia y presenta un modelo de princesa que, sin prescindir de algunas características principescas clásicas (como de nuevo el matrimonio al final, en este caso es con un motorista), rompe con la pasividad y la fragilidad arquetípicas y demuestra su autosuficiencia.

En este caso, además, es destacable el esfuerzo que se ha realizado para mantener los niveles de calidad literaria. El conflicto central de la trama es más elaborado que en los casos anteriores, pues no se trata de un dilema meramente “psicológico”, de que la protagonista consiga su liberación personal, sino que es un problema puramente práctico: hay que encontrar al dragón. Además, el estilo está muy cuidado, respetando muchos de los elementos legados por Gloria Fuertes, como por ejemplo: una menor atención a las normas de lo políticamente correcto (reflejada en el habla estereotipada del “ gran jefe indio”) en favor del humor y la ironía omnipresentes, a veces orientada al público adulto (“hacía falta ... un héroe, un tipo cuadrado o incluso triangular” 4; “¿qué hace un indio como tú en un lugar como este?” 8), así como juegos de palabras y numerosos elementos surrealistas superpuestos (como un elefante en sidecar fumando pipa).

En definitiva, los cuentos de princesas son una de las principales preocupaciones para la literatura infantil actual. La necesidad de proporcionar una alternativa al modelo tradicional de princesa es evidente, y las alternativas que se pueden proporcionar son variadas, pues van desde no ser una princesa en absoluto hasta ser un nuevo tipo de princesa. Este puede contener más o menos características típicas, pero siempre coincide en una cosa: ser activa, tener metas personales y lograrlas con autosuficiencia. En este proceso, es importante el mantenimiento de la calidad literaria, a lo cual contribuye un conflicto original, situaciones que estimulen la imaginación y un lenguaje rico en recursos.

4.2. Frente al “amor romántico” y la violencia de género

Un elemento típico de los cuentos tradicionales, especialmente los protagonizados por mujeres o niñas, es el final feliz en boda. Este hecho nace de la idea de que el destino “natural” de las mujeres es ser esposas y madres, y que sólo así pueden sentirse completas y felices. Esta idea está relacionada con una concepción del amor, hoy conocida como “amor romántico”, que entiende que “el amor es una fuerza que todo lo supera, que el amor lo vale todo y que sin amor no somos nada” (Monasor) y que este requiere “entrega, dependencia y abnegación” (ibid.), tradicionalmente por parte de la mujer frente al hombre. De esta combinación surge una imagen de mujer “incompleta” y sumisa, que sólo será feliz entregándose a su esposo, al que además consentirá todo.

Este modelo de mujer se conoce como “Ángel del Hogar” y, aunque empezó a contrarrestarse en los años ‘20 del s. XX con el modelo de “Mujer Nueva” (Ramos), su influencia aún no ha desaparecido. Esta influencia tiene consecuencias catastróficas, tanto para las mujeres en particular como para la sociedad en general, pues fomenta relaciones tóxicas en las que son frecuentes el control, la posesión, los abusos y la violencia de todo tipo. Por esta razón, algunos cuentos contemporáneos acometen esta concepción arcaica del amor y la sustituyen por un nuevo planteamiento de las relaciones amorosas, basado en la libertad y el respeto. Ante todo, se cultiva el amor propio y se trabaja la idea de que los seres humanos nacemos completos y que nuestra felicidad es autónoma, pues no depende de nadie.

Uno de los mejores ejemplos de ello es *Yo voy conmigo* (Raquel Díaz Reguera 2018). Esta es la historia de una niña alegre, con gafas y pecas, a la que le encanta sonreír siempre y canturrear cancioncillas. Pero también le gusta mucho Martín, quien no se fija en

ella, y para conseguir que le preste atención, la protagonista deja de llevar gafas y pecas y de hablar, cantar y hasta sonreír. Finalmente, se quita sus alas y Martín la mira, pero ella, que se ha dado cuenta de que “no sé adónde van los pájaros que viven en mi cabeza... pero sé que se van lejos, lejos, lejos...” (Díaz Reguera 9) decide que prefiere ser ella por encima de todo. Su amor por sí misma, con las características que la hacen única, es más importante que el de cualquier otra persona y nadie merece que lo sacrifique: “ahora sé que yo voy conmigo y me miro y me veo. Tengo alas” (15).

Este cuento es mucho más representativo de la realidad que aquellos que representan un “amor romántico”. Su protagonista tiene características e inquietudes que fácilmente se identificarán con las de las lectoras, quienes se verán representadas satisfactoriamente, y los valores promovidos son útiles en la sociedad actual, pues favorecen la autoestima y la construcción de relaciones sanas. Esto es fundamental en una sociedad que busca criar mujeres independientes y alcanzar la igualdad entre hombres y mujeres en todos los ámbitos, incluido el emocional. Formalmente, el mensaje es directo y claro y, a pesar de que el conflicto inicial es simple (conseguir que Martín se fije en ella), su desarrollo está meticulosamente construido: a medida que este primer conflicto se resuelve, una segunda capa de conflicto nace y crece sutilmente bajo la primera (la protagonista pierde los pájaros de su cabeza), y la transición desde una primera resolución a la solución verdadera está acertadamente conseguida. Además, la carga poética del lenguaje, conseguida mediante recursos como la repetición o los símbolos, contribuye a satisfacer las necesidades psicológicas del público infantil.

Algunos cuentos abordan temas específicos dentro de las relaciones desde esta perspectiva de igualdad y respeto. Por ejemplo, *María* (Eva María Mejuto 2016) explora la

convivencia en pareja y el reparto de las labores del hogar. Retomando el tema de la canción folklórica polaca “Maryna gotuj pierogi” (María, quiero empanadillas),¹ este cuento relata la historia una pareja en la que ella siempre trabaja y él solo descansa. Un día en el que Benito se levanta con ganas de comer pan, le exige a María que se lo prepare, pero ella, muy astuta, le va encargando la obtención de todos los ingredientes. Finalmente, para cuando Benito los consigue todos, ya es de noche y María se va descansar, dejando a Benito haciéndose el pan él solo. Así, ambos comprenden la importancia de un reparto equitativo de las tareas domésticas “y, desde ese día, trabajo y descanso... ¡siempre en compañía!” (Mejuto 13).

Aquí hay dos modificaciones principales con respecto a la versión folklórica polaca: por un lado, si la protagonista no cocina el pan no es por vagancia, sino porque busca conscientemente darle una lección a su compañero acerca de lo que realmente cuesta desempeñar las labores domésticas; por otro lado, finalmente Benito aprende solo a hacer el pan y asume el compromiso de repartirse las tareas del hogar con su compañera. En definitiva, se utiliza este motivo para educar en igualdad, promoviendo el reconocimiento del trabajo doméstico y la participación activa e igualitaria de los hombres en él. Esto es vital si se tiene en cuenta que “el trabajo de cuidados no remunerado sigue recayendo mayoritariamente en ellas. Se calcula, de hecho, que los hombres le dedican de media 14 horas semanales frente a las 72 que emplean las mujeres, sometidas a una doble jornada” (Borraz y Requena Aguilar). Por lo demás, la base folklórica ayuda en gran medida al

¹Esta canción tradicional polaca, sin autor conocido ni versión fija, retrata de forma humorística a una pareja en la siguiente situación: el hombre quiere que la mujer le cocine *pierogi* (una comida polaca parecida a las empanadillas) pero ella, por desconocimiento o vagancia, no lo hace; siempre le falta algo, así que el hombre tiene que partir constantemente en busca de ingredientes y utensilios. Finalmente, la mujer prepara los *pierogi* (“Maryna! Maryna gotuj pierogi ...”).

mantenimiento del ritmo narrativo (se conservan las repeticiones e incluso la versificación y la rima), así como del lenguaje simbólico y el humor.

Otra consecuencia aún más extrema del “amor romántico” es la violencia de género, a la que aluden directamente textos como *Los hombres no pegan* (Beatriz Moncó 2005). Esta es la historia, contada en retrospectiva, de Álex, amigo de Javier. Progresivamente, sale a la luz que Álex tiene un padre que los maltrata, física y psicológicamente, a su madre y a él. A medida que conoce esta información, Javier intenta procesarla comentándola con sus padres, quienes le dejan bien claro que “en nuestra sociedad se nos educa muy mal a los hombres. Nos hacen creer que somos superiores a las mujeres sólo por el hecho de haber nacido hombres, ¿entiendes? Y eso no es así, eso es mentira” (Moncó 19) y que “una parte del cuerpo no te hace hombre, tampoco gritar, ni dar puñetazos, ni decir tacos, ni pegar. Los hombres, los de verdad, no pegan” (20). Es una apuesta clara en contra de la violencia de género y a favor de la educación como herramienta para evitar la violencia y alcanzar la igualdad.

En este caso, no hay un conflicto práctico como tal. La narración empieza en el final de la historia, con Álex durmiendo en casa de Javier, y aunque se genera el deseo de saber cómo se ha llegado ahí, realmente no existe un “problema” que los protagonistas deban solucionar. La sucesión de situaciones que se expone para explicar este final es, en realidad, una “excusa” para abordar el tema de la violencia de género y educar en valores que la eviten. Además, el lenguaje debe adaptarse al tono de la historia, así que es realista (no simbólico) y serio en su mayoría. En suma, literariamente, no se encuentra al mismo nivel que otros de los cuentos expuestos aquí. Por lo tanto, es posible que no funcione bien en la lectura autónoma o por placer, y no contribuirá a la formación literaria de los lectores en

gran medida, pero sí será útil para la formación en valores, especialmente si la lectura es guiada por un adulto y/o en ambientes educativos como la escuela. De hecho, el cuento tiene un “Epílogo: a los padres y a los profesores” donde se afirma que “debemos enseñarles, a unos y otras, que el amor no puede existir con celos y exclusividad autoritaria y violencia (el refrán está equivocado, quien bien te quiere no debe hacerte llorar)” (38) y, por tanto, donde se establece claramente la intención educativa del relato.

En suma, el “amor romántico”, una concepción del amor que sigue vigente en muchos casos, no tiene lugar en nuestra sociedad. Si pretendemos construir una realidad igualitaria en todos los sentidos, las relaciones amorosas tienen que estar basadas en el respeto, la confianza, la libertad y, por supuesto, no albergar ningún tipo de violencia. En este sentido, la educación desde los primeros años es imprescindible y los cuentos infantiles pueden ser una magnífica herramienta. Estos funcionan mejor si conservan los elementos literarios propios de los cuentos infantiles, muchos de los cuales se pueden tomar de los cuentos tradicionales. De lo contrario, funcionarán mejor en el aula y/o bajo la supervisión de un adulto a modo de “material de trabajo” de estos temas. Por ello, es fundamental situar cada cuento en el contexto adecuado.

4.3. Nuevos cánones de belleza. El movimiento *body positive*

Otro de los motivos que vienen dados por los cuentos tradicionales y que forman parte de los arquetipos de género, especialmente el femenino, es la belleza física. En los cuentos tradicionales, como ya se ha visto, la protagonista siempre es de una belleza suprema, la cual con frecuencia constituye su única y principal característica. Esto tiene sentido si tenemos en cuenta los otros motivos que lo rodean, como el de la mujer pasiva y el amor “a primera vista”: si una mujer virtuosa es una mujer que apenas habla, el amor

debe “entrar por los ojos”, así que la belleza es imprescindible. Pero la belleza retratada en estos cuentos no abstracta y subjetiva, sino que está cristalizada y estandarizada en un canon excesivamente restrictivo, compuesto por características muy específicas que rara vez se encuentran en la vida real: cabellos como el oro, ojos como zafiros, etc. Este canon crea en las jóvenes una excesiva preocupación por su apariencia física, pues implanta en ellas la idea de que su valía reside exclusivamente en su belleza al tiempo que les genera aspiraciones irrealizables, conduciéndolas a la infelicidad.

Para luchar contra esta idea de que solo existe un tipo de belleza en el mundo y de que esta es lo más importante en una mujer nació, al amparo del feminismo, el movimiento *body positive*, compuesto por “un grupo de mujeres que apuestan por aceptar el cuerpo tal y como es” (Sancho Cardiel). Este fenómeno surgió a mediados del s. XIX con la *Victorian Dress Reform* (‘Reforma Victoriana del Atuendo’), que perseguía la liberación del cuerpo femenino de prendas de vestir tan constringentes como el corsé y las enaguas (Alptraum), y desde entonces su lucha ha tenido diferentes objetivos. Por ejemplo, a mediados del s. XX centró sus esfuerzos en combatir el *fat shaming* (‘humillación de la gordura’), una batalla iniciada por Lew Louderback con su artículo *More people should be fat* (1967) pero que continúa hasta hoy de la mano de modelos como Iskra Lawrence y Tess Holliday. Sin embargo, fue en 1996 cuando se acuñó definitivamente el término “body positive”, gracias a la creación de una organización con dicho nombre por Connie Sobczak y Elizabeth Scott. Esta organización, aún en activo, tiene como objetivo “to end the harmful consequences of negative body image” (*The Body Positive*) y “inspire youth and adults to value their health, unique beauty, and identity” (ibid.).

De esta concepción surgen cuentos como *Orejas de mariposa* (Luisa Aguilar 2007) y *Guapa* (Harold Jiménez Canizales 2016). En el primer caso, la protagonista Mara es acosada por sus compañeros de escuela con base en su aspecto físico. Pero ella, gracias a los consejos de su madre (de nuevo, una mujer empodera a otra), tiene una autoestima alta y ama todas las partes de su cuerpo. Así, nunca deja que los comentarios de otras personas minen su moral y siempre tiene una respuesta lista para darles: “¡Mara tiene el pelo de estropajo!” ‘¡No! Mi pelo es como el césped recién cortado’” (Aguilar 4), “¡Mara calza zapatos viejos! ‘¡No! Es que son unos zapatos viajeros’” (7). Al final, ni siquiera necesita contrarrestar sus comentarios con respuestas ingeniosas, sino que simplemente acepta su cuerpo tal como es: “¡Mara es una orejotas! ¿O nos vas a decir que son orejas de mariposa?’ ‘¡No! Solo son orejas grandes. ¡Pero no me importa!’” (12). Porque este es el verdadero mensaje de este cuento: la aceptación y el amor por el propio cuerpo.

La trama es sencilla y el conflicto no progresa, sino que subyace: son los comentarios hirientes a los que tiene que hacer frente la protagonista. Sin embargo, la estructura repetitiva que siempre añade un elemento nuevo y sorprendente, aún más en la resolución del final, y un lenguaje poético cargado de símbolos hacen de este cuento un texto con un gran potencial para interesar a la infancia, a la vez que favorecer el desarrollo de competencias literarias y educar en valores.

En *Guapa*, se retoma el motivo de la protagonista que cambia para gustar a su interés romántico, pero con más énfasis en el aspecto físico. La bruja, de nuevo aconsejada por sus amigos, usa su magia para cambiar su aspecto y estar más “guapa” en su cita con el ogro. Pero el ogro, que no la reconoce, insiste en hablar solo con la bruja con la que él ha quedado: “La Bruja es jorobada, tiene la nariz de patata, el mentón puntiagudo y los pelos

de alambre. ¡Tú no eres la bruja! ... ¡Menudo chasco!” (Jiménez Canizales 19-20). De este modo, la bruja se da cuenta de que ya no es ella misma, y así no se gusta. Finalmente, vuelve todo a su lugar y, contenta con su aspecto de siempre, disfruta de su cita con el Ogro; además, en un giro de los acontecimientos, cocina y sirve a los animalitos que, con sus malos consejos, la habían llevado a no aceptarse como era en un principio.

De nuevo, se propone claramente un nuevo canon de belleza, abierto a todo tipo de características físicas y en el que lo más importante es la aceptación y el amor propios. Además, se utilizan recursos literarios típicos de los cuentos infantiles, tales como los seres fantásticos y las situaciones surrealistas (brujas, ogros, animales que hablan, magia, etc.), la presencia de motivos ya conocidos por el público (las características físicas de la bruja, los “villanos” que se comen a otros personajes, etc.) y la abundancia de recursos retóricos (como las repeticiones, las metáforas sorprendentes y las hipérbolas humorísticas).

En suma, el feminismo y, dentro de éste, el movimiento *body positive*, están trabajando por romper con el canon de belleza femenino prevalente hasta hoy; este es excesivamente restrictivo e irreal, lo que deriva en consecuencias como discriminación, acoso, inseguridad, trastornos alimentarios, estrés e infelicidad para muchas mujeres. En este campo, los cuentos infantiles pueden ayudar a promover una nueva idea de belleza física femenina, que valide todo tipo de cuerpos y promueva entre las niñas la seguridad en sí mismas y el amor por su propia apariencia. Para ello, funcionan bien los recursos literarios tradicionales de la repetición, la exageración, el surrealismo y el humor.

4.4. Frente al “techo de cristal”

En España, la Segunda República propuso reformas laborales de signo igualitario, las cuales suponían un primer avance hacia la inserción de la mujer en el mundo laboral

remunerado, pero estas fueron anuladas por el franquismo (Arbaiza). “Las disposiciones franquistas impedían o dificultaban el empleo femenino en su reforzamiento del arquetipo de madre/esposa predestinada a la función maternal biológica y religiosa” (ibid.). La Transición no creó un contexto menos hostil, pues la profunda crisis económica “agudizó la defensa masculina de los privilegios de los trabajadores y su monopolio del mercado laboral” (ibid.). Sin embargo, el feminismo ya estaba trabajando activamente por “la resignificación colectiva de un nuevo ideal femenino”, en la cual fue clave “la incorporación de un perfil laboral” (ibid.).

Así, por un lado, “interpelaron la secular división sexual del trabajo con las asignación a las mujeres de las tareas domésticas” (ibid.) y abogaron por la redistribución de las mismas y por considerarlas “desde la categoría de un empleo” (ibid.). Por otro, buscaron incorporar “la legitimidad del derecho igual de las mujeres a un trabajo remunerado” (ibid.) como parte de los valores ciudadanos democráticos. Desde entonces, las mujeres se han incorporado masivamente al mercado laboral. Muchas de ellas han tomado profesiones tradicionalmente masculinas, a veces incluso invirtiendo la balanza, como en el caso de la medicina. No obstante, la división sexual del trabajo aún permanece en muchos casos; por ejemplo, las carreras universitarias relacionadas con los cuidados, como Magisterio o Enfermería, siguen siendo espacios abrumadoramente femeninos, mientras que las carreras de *STEM* (*Science, Technology, Engineering and Mathematics*) son invariablemente territorio masculino (Rodríguez).

Esta división, que tiene su origen en ideas arcaicas e infundadas sobre qué profesiones son “de mujeres” y cuáles “de hombres”, hace que las mujeres se encuentren con limitaciones añadidas a la hora de acceder al mercado laboral o a un determinado

puesto dentro del mismo, lo que se denomina “techo de cristal”. La ruptura de este “techo de cristal” aún es una lucha en progreso del movimiento feminista. Como en el resto de temas estudiados, estas preconcepciones se implantan en la infancia, así que los cuentos infantiles pueden ser un herramienta de cambio muy valiosa. Actualmente, existen bastantes cuentos que, con mejor o peor fortuna, abordan este tema.

Un ejemplo es *Mercedes quiere ser bombera* (Beatriz Moncó 2004), en el que se describe el debate que tuvo lugar en la clase de la protagonista, Mercedes, cuando la profesora preguntó a los alumnos qué querían ser de mayores. “Mercedes no tarda en responder. Lo ha pensado mucho y está muy segura de lo que quiere. Yo -dice con voz muy clara- voy a ser bombera” (Moncó 6). Esta declaración desata una intensa discusión: algunos compañeros opinan que una niña no puede ser ciertas cosas, entre ellas bombera; otros, opinan que las niñas pueden ser lo que quieran. Los argumentos que da cada alumno, un fiel reflejo de lo que oyen en su casa, van desde abiertos y tolerantes hasta las ideas más machistas. Mientras tanto, la profesora “ha decidido no intervenir y dejar de cada alumno exprese con total libertad sus deseos y preocupaciones” (7). Finalmente, Mercedes expresa su firme decisión de luchar por conseguir su sueño, segura de que puede lograrlo, y el cuento acaba con una reflexión más apropiada para el público adulto: “ella [la profesora] piensa en la importancia de su trabajo, desde la familia y la escuela, en el esfuerzo, el tesón, la libertad de elección y la igualdad de oportunidades” (16).

En definitiva, este cuento refleja la situación actual de la sociedad, en la que conviven las nuevas ideas sobre feminidad e igualdad con las viejas concepciones de la mujer ama de casa o, al menos, limitada profesionalmente. Además pretende “ayudar a explicar que las diferencias sexuales no llevan aparejadas, de forma natural, lo que

llamamos diferencias de género” (17), para lo que utiliza el tema de “las profesiones y oficios porque es un aspecto sencillo que los niños y niñas pueden asimilar fácilmente” (ibid.). Sin embargo, la trama no se construye en torno a un conflicto que resolver, es solo una conversación (inusualmente civilizada) sobre un tema; de este modo, no se construye una tensión y, por tanto, el final no es especialmente resolutivo. Tampoco se incluye en la historia ninguno de los elementos tradicionales de la literatura infantil que resultan atractivos a los niños, como la fantasía. El lenguaje no es simbólico y no usa recursos literarios. Por estos motivos, este texto no funciona bien como cuento infantil, al menos para lectura autónoma, y sólo contribuirá a transmitir los valores deseados mediante una lectura dirigida por los educadores.

Con mejor fortuna aborda el tema del “techo de cristal” Raquel Díaz Reguera en su cuento *Cuando las niñas vuelan alto* (2017) y su secuela *Las niñas serán lo que quieran ser* (2018). En la primera entrega, Adriana, Jimena y Martina son niñas independientes y soñadoras que tienen grandes metas por alcanzar. Ellas son inteligentes, valientes, imaginativas, distintas entre sí y contentas de sentirse únicas. Pero la peligrosa banda de “Don Noloconseguirás”, formada por temibles personajes como el “Señor Desigualdad”, la señora “Bellezaexterior” o el “Señor Reflejos”, quiere impedir que las protagonistas alcancen sus sueños, así que poco a poco les van poniendo piedras en los bolsillos. Sin embargo, ellas cuentan con su valía personal y con la ayuda de Violeta, que les ayuda a deshacerse de las piedras, y del “Señor Siquierespuedes”, quien les teje unas alas invisibles con las que llegan tan alto a donde quieran llegar. En la secuela, la banda de “Don Noloconseguirás” se amplía con más terroríficos personajes que, esta vez, las dejan volar pero “bajito”, poniendo unas nubes impenetrables sobre sus cabezas. Gracias a los valientes

gritos de Violeta, cada vez más niñas vienen a enfrentarse a los villanos, levantando tal vendaval con su batir de alas que despejan las nubes.

Estos cuentos retratan las dificultades a las que se enfrentan las niñas y mujeres durante toda su vida en el camino hacia el éxito profesional. Estas dificultades, encarnadas en las piedras de los bolsillos y las nubes sobre sus cabezas, son el llamado “techo de cristal”. No obstante, estos cuentos también transmiten el mensaje de que, si se ignoran los mensajes de desaliento procedentes de una sociedad machista y desigual, se tiene fe en las propias capacidades y, sobre todo, las mujeres se ayudan mutuamente en lugar de competir, es posible un futuro en el que “todas las niñas alzarán el vuelo y llegarán tan alto como quieran” (Reguera, *Las niñas serán...* 24).

Literariamente, la trama está inteligentemente construida. Es original y contiene un conflicto práctico que hay que resolver: vencer a “los malos” y cumplir los sueños. La anticipación va creciendo a medida que avanza la trama y, finalmente, la tensión se resuelve en un final feliz. Se incluyen abundantes elementos fantásticos y los símbolos y metáforas seleccionados cumplen perfectamente su finalidad expresiva. Además, la estructura acumulativa es ideal para que el cerebro infantil procese la información, introduciéndose fácilmente en la trama, y adquiera competencias literarias. Así pues, en estos cuentos, la importancia de los valores no perjudica la calidad literaria. Al contrario, esta se tiene muy en cuenta porque favorece una transmisión exitosa del mensaje.

Lo mismo sucede en *Daniela pirata* (Susanna Isern 2018). En esta historia, la protagonista Daniela desea una cosa por encima de todo: formar parte de la tripulación de un temido barco pirata, el Caimán Negro. Pero el capitán, Oreja Cortada, y sus hombres no piensan que una niña pueda ser pirata, así que le ponen multitud de pruebas. Finalmente,

Daniela, con su fuerza, valentía e inteligencia, las supera todas. Este cuento cumple con todas las características de los dos anteriores, tanto a nivel de contenido como de forma, pero añade el componente exótico de la piratería y las aventuras arriesgadas, muy atractivo para el público infantil.

Si en el medio urbano la incorporación de la mujer al mercado de trabajo se ve limitada por el “techo de cristal”, en el campo la situación es aún más hostil para las mujeres, doblemente invisibilizadas y discriminadas:

“Pese a los avances acontecidos en las últimas décadas, un conjunto de factores han seguido marcando la realidad del medio rural y local. Estos son: la división sexual del trabajo, la utilización y división de espacios para unos y para otras, los roles de género fuertemente definidos, el peso de las mentalidades y de los códigos culturales, etc. Todo esto ha provocado que las mujeres agrarias y rurales hayan sido -y sigan siendo aún hoy en día- un colectivo discriminado.” (Arbaiza)

Una parte, aunque pequeña, de los cuentos que abordan el tema de la mujer trabajadora están dedicados a la mujer rural. Es el caso de *Un tractor muy, muy ruidoso* (Mar Pavón 2013), protagonizado por una mujer agricultora que conduce un tractor. Este hecho escandaliza a numerosos habitantes del pueblo, que hacen comentarios al respecto, pero ella no oye ninguno gracias al ruido de su tractor. Finalmente, se abre una esperanza de cara al futuro gracias a los niños y niñas, ya que ellos “siempre, siempre ven las cosas como son” y no encuentran raro ver una mujer al volante de un tractor sino que se sienten inspirados por ella.

Por un lado, este cuento visibiliza a las mujeres rurales, demostrando la dureza de su trabajo y reivindicando su reconocimiento. Por otro, promueve la igualdad de hombres y mujeres en el campo, presentando nuevos modelos de feminidad (la mujer que trabaja en el campo con un tractor) y de masculinidad (el hombre que permanece en casa preparando la cena y cuidando a su hija). Además, mantiene la calidad literaria mediante una estructura acumulativa, que se rompe con la aparición final del niño, liberándose la tensión narrativa, y un lenguaje simbólico y muy expresivo.

En definitiva, estos cuentos reflejan las dificultades añadidas que encuentran las niñas y mujeres al intentar acceder al mundo laboral y tener éxito profesional, especialmente en trabajos tradicionalmente “masculinos”. Estas dificultades constituyen el denominado “techo de cristal”. Estos cuentos también apuestan por la ruptura del “techo de cristal” y la creación de un mundo laboral igualitario, tanto en el medio urbano como rural, por medio de la destrucción de estereotipos, la implantación de nuevos modelos de feminidad y masculinidad y el fomento de la colaboración entre mujeres. Además, estos cuentos demuestran que es posible transmitir estos valores con textos de gran calidad literaria, que conserven las técnicas narrativas y recursos del lenguaje que caracterizan a la buena literatura infantil.

4.5. Un mundo muy diverso

Como se ha visto, los viejos arquetipos de feminidad y masculinidad son demasiado restrictivos; según ellos, se entiende que solo hay una forma de “ser mujer” y “ser hombre”, lo que genera una discriminación violenta hacia “el otro”. Por esta razón, para crear una sociedad más igualitaria y libre, los nuevos modelos de feminidad y masculinidad han de estar basados en la diversidad y celebrar la diferencia.

Son muchos los cuentos que abordan este tema. Algunos, como *Monstruo rosa* (Olga de Dios 2013), plantean la diferencia de forma sencilla y con gran sensibilidad. Este cuento refleja la discriminación que sufre, en una sociedad homogénea, aquel individuo que existe de forma distinta y única, así como propone otro modelo de sociedad en la que se respete y aprecie la diversidad de formas de ser. La trama es sencilla pero atractiva, con abundantes elementos fantásticos (monstruos de toda clase) y el motivo del viaje, lo que ofrece muchas posibilidades de fomentar la imaginación. El lenguaje es de gran simplicidad pero muy expresivo y, además, incluye el recurso de la rima. En definitiva, es un cuento muy adecuado para introducir al público más joven a la temática de la diversidad captando su interés.

Otros cuentos se acercan a un tipo específico de diversidad. Por ejemplo, *La abejita sin alita* (Anita de Arbués 2018), nacido como una iniciativa de colaboración con FUNDAME (Fundación de Atrofia Muscular Espinal), retrata la existencia de individuos con diversidad funcional. De nuevo, se refleja la intensa discriminación que sufren las personas con discapacidad (en este caso física) en nuestra sociedad y, frente a ella, se reivindica el valor de la diferencia y la riqueza cultural que aporta cada individuo único. A pesar de que, en muchos casos, este tema continúa siendo tabú, aquí está tratado con gran sensibilidad y naturalidad. Literariamente, tanto la temática como el lenguaje son lo suficientemente originales y expresivos para despertar el interés de los jóvenes lectores, y la tensión narrativa está adecuadamente construida y resuelta al final.

En el caso de *Leila* (Míriam Hatibi 2018), se refleja la diversidad racial y cultural. Esta es la historia de Leila, una niña barcelonesa nacida de una mujer marroquí musulmana. A pesar de que Leila no habla árabe, sí conserva las costumbres religiosas musulmanas de

su madre, como el veto de comer cerdo o la participación en el Ramadán. Esto resulta llamativo para su amigo Héctor, que constantemente le hace preguntas al respecto, las cuales Leila responde con gran sencillez y frescura. Finalmente, a través de la inocencia de estos amigos, se hace ver que “las diferencias no son importantes y que si nos respetamos, nos entendemos y vivimos en armonía, la diversidad suma” (Hatibi 14). A pesar de no haber un conflicto por resolver, la estructura acumulativa a base de preguntas y respuestas contribuye a involucrar a los jóvenes lectores en la historia. Por lo demás, la calidad literaria de este cuento es limitada, por lo que funcionará mejor con el apoyo de un educador o educadora.

Otro rama específica de la diversidad, y de la que también, frecuentemente, se teme hablar con los niños, es la variedad de orientaciones sexuales e identidades de género. Estos temas están magistralmente tratados en cuentos como *La princesa Li* (Luis Amavisca 2012) y *El niño perfecto* (Álex González y Bernat Cormand Rifà 2012). *La princesa Li* recupera el tradicional tema de la protagonista que es una princesa y que, llegado el momento, debe tomar el esposo que escoja su padre el rey, pero ella tiene otro interés amoroso. La originalidad de este cuento recae en que la princesa ama a otra mujer, llamada Beatrice, que además no es de su reino sino de una tierra lejana, por lo que es muy diferente. El conflicto es claro, el amor de Li frente al mandado de su padre, y la tensión está perfectamente construida, con motivos tradicionales como el encuentro de las amantes a escondidas en el balcón, el consejero malvado o el envenenamiento; además, se agregan elementos fantásticos, como el hechizo que convierte a Beatrice en un animal. El lenguaje, sencillo, contrasta con la gran belleza y expresividad de las ilustraciones. En definitiva, el tema está

tratado de forma natural y sencilla al tiempo que bella y expresiva, conservando un tema, estructura y recursos tradicionales que funcionan muy bien entre el público infantil.

El niño perfecto explora, de forma muy sutil, la transexualidad. Es la historia de Daniel, un “niño perfecto”, ya que es obediente, responsable y hace exactamente todo lo que se espera de él, pero que “tenía un secreto. Y de noche, cuando no lo veían... se transformaba” (González y Cormand Rifà 15-19). Así de sencilla y de compleja a la vez es esta historia que, progresiva e imperceptiblemente, va construyendo una intriga que se resuelve, aunque solo a medias, al final. Así, el lector intuye que, tras la perfección de Daniel, se esconde algo que “no está bien”; efectivamente, hacia el final, se descubre que tiene un secreto y, en última instancia, se desvela cuál es el secreto. Pero este es, sencillamente, que Daniel “se transforma”, y ha de atenderse a la imagen que lo acompaña para entenderlo del todo: Daniel se transforma en niña, usando la ropa, se supone, de su madre.

Pero, ¿por qué Daniel tiene que guardar esto en secreto? ¿Acaso vestirse de niña impediría que fuera “perfecto” a ojos de los demás? Estas son las preguntas que quedan en el aire en el final abierto de este cuento, que deja que se intuya la incompreensión y la represión a la que están sometidas las identidades de género “no normativas” en la sociedad, pero de forma muy sutil. Este modo de pasar “de puntillas” por el tema de la identidad de género y la transexualidad refleja el modo en el que, muchas veces, lo encara la propia sociedad, que aún lo considera hasta cierto punto tabú. Por este motivo, este texto es apropiado para un público infantil de distintas edades y niveles, tanto en modo de lectura independiente como dirigida. Los lectores más jóvenes y/o que lean independientemente, se sentirán intrigados por la trama y el final y podrán hacerse sus propias preguntas,

conservando parte del misterio. Los más experimentados y/o que lean con un adulto, podrán ahondar en el universo de “lo que no se dice” y descubrir la verdad oculta.

La aceptación social progresiva de las distintas orientaciones sexuales (con la legalización del matrimonio homosexual), así como de las parejas interraciales, el divorcio, la cohabitación, la adopción, etc. han originado multitud de tipos de familia muy diferentes. Para naturalizar este hecho ya desde la primera infancia, álbumes como *Un puñado de botones* (Carmen Parets Luque 2018) pueden ser muy útiles. A pesar de que no tiene trama *per se*, presenta muchos modelos posibles de familia mediante la metáfora de los botones y el amor que prima en todas ellas con la imagen del “hilo”, todo ello en un lenguaje sencillo y expresivo que tiene en cuenta las capacidades y necesidades de los lectores más jóvenes. Por eso funciona mejor para el público más inexperto, especialmente acompañado de un adulto.

En definitiva, los nuevos modelos de feminidad y masculinidad han de estar contruidos sobre una base de respeto y celebración de la diversidad. Esta diversidad puede ser racial, cultural, de orientación sexual, de identidad género, etc. y ha de ser tratada desde la primera infancia. Para ello, los cuentos infantiles son una herramienta muy poderosa. Como se ha señalado, el mantenimiento de la calidad literaria mediante una trama original, una adecuada construcción y resolución de la tensión, el uso de elementos que estimulen la imaginación y un lenguaje expresivo que incluya recursos retóricos contribuirá al éxito del texto entre los lectores. En cambio, el caso de los álbumes más sencillos destinados a los lectores más jóvenes, ha de tenerse en cuenta que el texto funcionará mejor con la guía de un educador o educadora.

4.6. Nuevas maternidades

A lo largo de la historia, la maternidad se ha considerado patrimonio exclusivo de las mujeres. Obviamente, en cuanto que concepción y alumbramiento, la biología impide que sea de otro modo. Pero en cuanto que cuidado continuado y vinculación emocional especial con los hijos o hijas, “because of the seemingly natural connection between women’s childbearing and lactation capacities and their responsibility for childcare, and because humans need extended care in childhood, women’s mothering has been taken for granted” (Chodorow 3).

Además, en el s. XX, el desarrollo de un sistema de producción industrializado y capitalista separó el hogar del lugar de trabajo, los cuales habían estado identificados (Chodorow 4). Esta separación llevó al extremo la división sexual del trabajo, y la crianza de los hijos, que solía ser una fracción de la carga de trabajo asumida por la mujer, se convirtió casi en su única labor: “as women’s mothering became less entwined with their other ongoing work, it also became more isolated and exclusive” (ibid. 5). En España, particularmente, “la ideología patriarcal franquista las relegó [a las mujeres] a una especie diferente, identificándolas exclusivamente como madres” (Arbaiza). Este hecho favoreció la creación del arquetipo del “ángel del hogar”, ya mencionado, “el mito de la madre y esposa abnegada, sin proyecto de vida propia más allá de la atención a su familia” (ibid.). No solo se esperaba que las mujeres, ineludiblemente, se casaran y tuvieran hijos, sino que se dedicaran exclusivamente a su familia y que esta fuera su única fuente de verdadera felicidad.

Para contrarrestar esta concepción, el feminismo, especialmente desde finales del s. XX y principios del s. XXI, se propone “desenmascarar el mito de la maternidad y proceder

a su resignificación” (ibid.). En primer lugar, se establece que no existe un “instinto maternal”: la maternidad no es el “destino natural” de la mujer, sino una elección libre. Por este motivo, se reclama la libertad reproductiva, consistente principalmente en la eliminación de la presión social ejercida sobre las mujeres para que sean madres y el acceso a anticonceptivos y a la interrupción voluntaria del embarazo de forma segura. En segundo lugar, se entiende que existen diferentes maneras de ser madre y, ante todo, de serlo sin que este hecho absorba y defina por completo a la mujer. Para ello, es fundamental terminar con la exclusividad femenina de las tareas de cuidado, así que se persigue el reparto equitativo de las responsabilidades de crianza de los hijos (en el caso de las familias biparentales heteronormativas) y un sistema educativo público desde los 0 años, entre otras.

Estas nuevas ideas también se están empezando a trabajar en los cuentos infantiles donde, tradicionalmente, como ya se ha visto, la única aspiración de las mujeres (buenas) era ser madres, las figuras maternas se polarizaban en buenas (biológicas) y malas (madrastas) y todas ellas eran personajes poco profundos definidos únicamente por esta función. Ahora, textos como los álbumes ilustrados *Un mundo de mamás* (Marta Gómez Mata 2009) y *Un mundo de mamás fantásticas* (Marta Gómez Mata 2013) contribuyen a diseñar arquetipos nuevos.

Un mundo de mamás está dedicado a retratar a una gran cantidad de madres imaginarias (como Mamá Bicicleta, Mamá Fresa o Mamá Pirata) en todas sus facetas, no solo en la de madres. De hecho, su condición de madre es la que menos destaca en medio de la multitud de atributos que las caracterizan. El álbum empieza “en esa hora tonta en que los niños y los papás ya duermen”, donde se ve a todas estas mamás dedicándose a sus aficiones en su tiempo libre. A continuación, se presenta un breve recorrido por un día

normal en la vida de estos personajes y se ve cómo disfrutan de vidas plenas: acuden a su lugar de trabajo, se encuentran en un restaurante para comer juntas, etc. Finalmente, se dedica un capítulo a contar en detalle cómo es cada una de ellas y, aunque tienen una buena relación con sus hijos a los que quieren, lo más relevante en cada caso es el gran número de rasgos únicos que las caracteriza como individuos y que no provienen de su maternidad.

Estas madres son mujeres fuertes físicamente (Mamá Bicicleta, Mamá Gacela), inteligentes e imaginativas (Mamá Picasso), con profesiones exigentes y apasionantes (Mamá Tren), sin miedo (Mamá Dragona) y con multitud de aficiones que no se ajustan al arquetipo de madre tradicional. En algunos casos, sus viajes las llevan lejos de sus hijos, pero ellas siguen disfrutando mucho (Mamá Acordeón). En otros, se ve claramente cómo no desean ser molestadas por sus hijos durante su tiempo libre (Mamá Bella Durmiente). Y a veces, incluso se hacen alusiones a las palabrotas (Mamá Fresa: “le han pillado in fraganti con una palabra fea en la boca” Gómez Mata 5) o al alcohol (Mamá Pirata: “y solo parará cinco minutos para saborear un café con aroma de ron” 16).

Un mundo de mamás fantásticas está dedicado a rescatar del olvido a las madres de personajes históricos, reales o ficticios, y a contar su visión los hechos, reivindicando así su papel en la historia: “la mamá de Arquímedes se ha propuesto hacer frente al olvido, a la falta de memoria y a la pereza” (Gómez Mata 1); “Y la mamá de Robin Hood, que siempre ha sido luchadora y reivindicativa, le da la razón: Ya era hora de que se hiciera justicia con nosotras” (ibid.); “ha acudido también la mamá de Scheherazade, dispuesta, en sus propias palabras, ‘a que se sepa toda la verdad, hasta la más escondida, hasta los pequeños detalles que no destacan pero que nunca son insignificantes, que pasan inadvertidos pero que pueden explicar tantas y tantas cosas’” (ibid.).

En las historias de este álbum, contadas desde la perspectiva de las madres, por un lado se aprecia el importante papel que desempeñaron en la vida de sus hijos, revalorizándose la figura materna y reivindicando el reconocimiento que merece por su trabajo. Por ejemplo, la mamá de Robin Hood fue quien le enseñó a tensar el arco, además de inculcarle buenos valores, y la mamá de Anna Pávlova pasó noches enteras remendando sus zapatillas de ballet y esperó largas colas para comprar las entradas de las funciones. Por otro, se aprecia también su individualidad. A pesar de su entrega a sus hijos, nunca dejan de ser individuos con sus propios intereses y vida fuera de la maternidad. Por ejemplo, la mamá del Ogro, que tiene un carácter muy fuerte pero “no se siente abrumada por el torbellino de sus sentimientos y la fortaleza de su genio”, se pasa la vida viajando y, aunque piensa a menudo en su hijo, nunca deja de hacer lo que más le gusta.

En suma, estos textos rescatan del olvido la figura materna y reivindican una nueva forma de vivir la maternidad. En primer lugar, en ellos se resalta la importancia de las madres en la sociedad y se evidencia el desafío diario que supone su papel (especialmente si tienen que asumirlo solas). Este trabajo, a menudo ignorado o menospreciado, es en realidad muy necesario y exigente, por lo que debe gozar del reconocimiento que le corresponde y, ante todo, no recaer exclusivamente en las mujeres. No obstante, solo el elemento del reconocimiento se trata en los álbumes mencionados (especialmente en *Un mundo de mamás fantásticas*). En segundo lugar, en ellos se proponen nuevas formas de encarnar el rol de madre sin que suponga una pérdida del propio yo. Estas mujeres ya no se definen únicamente por ser madres ni se entregan a sus hijos a costa de sus propias necesidades; al contrario, son mujeres independientes y llenas de inquietudes que pasan

mucho tiempo trabajando en algo que aman, relacionándose con sus amigos o viajando (especialmente las de *Un mundo de mamás*).

En cuanto a la calidad literaria, la abundancia de elementos fantásticos, personajes universales fácilmente reconocibles y recursos poéticos del lenguaje, unida al surrealismo y belleza de las imágenes que la acompañan (evidentemente fundamentales en un álbum ilustrado), contribuyen a crear una atmósfera apropiada para captar la atención y hacer las delicias del lector infantil, al tiempo que incrementan su competencia literaria tanto en el aspecto cultural como lingüístico.

4.7. Nuevas masculinidades

Al igual que la feminidad es construida socialmente, también lo es la masculinidad. Como se ha señalado, estos valores no son esencialistas o “naturales”, no se heredan biológicamente, sino que se aprenden y reproducen por el comportamiento. Y, así como el arquetipo femenino es nocivo para las mujeres y la sociedad, al haber sido construido para la opresión de este género por parte del varón, también el arquetipo masculino es perjudicial tanto a nivel individual como social, pues no solo fomenta y posibilita la opresión de las mujeres sino que constriñe la propia vida de los hombres.

En el arquetipo tradicional, los hombres se ven obligados a rechazar todo lo remotamente femenino y demostrar continuamente su virilidad, lo que genera una identidad masculina neurótica (Carabí y Segarra 23) caracterizada por la agresividad, el ansia de poder, la seguridad en sí mismo, el éxito profesional, el individualismo, la insensibilidad, etc. Estos comportamientos se asumen de una manera tóxica, pues aquel que no los exhiba continuamente no será considerado hombre. Así pues, los hombres no pueden expresar sus sentimientos, reconocer su dependencia de las personas que aman, participar al mismo nivel

que la mujer del cuidado de sus hijos, preocuparse por su aspecto físico igual que una mujer, etc. sin riesgo de perder su virilidad. En definitiva, el arquetipo tradicional de masculinidad es limitante y tóxico.

Para contrarrestar este viejo modelo de lo que es un hombre, surgen los *Men's groups* (ibid. 23) y los *Men's studies* en el mundo académico (ibid. 24), iniciados por hombres que “son críticos de la manera en que se perfila tanto al hombre como los ideales tradicionales masculinos que encarna” (ibid. 25) y que trabajan por encontrar una alternativa, un nuevo modelo de masculinidad vista “como una estructura plena, que no necesite oprimir ni fundamentarse en la subordinación de las mujeres ni de otros grupos” (ibid. 24).

En este sentido, los cuentos infantiles pueden ser una herramienta de valor incalculable. Si estos ya reflejan y contribuyen a la construcción de un nuevo modelo de feminidad para la sociedad, también pueden “recuperar y reforzar modelos masculinos positivos que se alejen del estereotipo masculino y permitan reconocer las posibilidades de aquello en lo que el hombre puede llegar a convertirse” (ibid. 25). No obstante, la presencia de las nuevas masculinidades en la literatura infantil contemporánea en español es aún muy escasa.

Son pocos los cuentos que abordan, directa o indirectamente, este asunto. Algunos buscan exponer y combatir las consecuencias más graves de la masculinidad tóxica, como es la violencia de género; es el caso de *Los hombres no pegan* (Beatriz Moncó 2005), ya analizado. Otros tratan comportamientos más sutiles, que pueden parecer insignificantes pero que, sumados unos a otros, son igual de nocivos. Es el caso de *¡Vivan las uñas de colores!* (Alicia Acosta 2018), una reciente publicación cuyo protagonista, Juan, es un niño

al que le encanta pintarse las uñas. En su casa y con su mejor amiga, esto no supone un problema, pues todos asumen este hecho como normal y comparten su afición. Sin embargo, en el colegio sufre acoso por parte de sus compañeros, quienes opinan que “-Pintarse las uñas es de niñas. -¡Eres una niña! ¡Eres una niña!” (Acosta 9). El padre de Juan, un ejemplo de nuevas masculinidades, le hace ver que ser hombre no depende de si uno se pinta las uñas o no, lo que demuestra cuando va a recogerlo al colegio con las uñas pintadas de colores: “Juan, yo también soy un chico, y ¿sabes qué? ¡Vamos a pintarnos las uñas! ¡Yo quiero el naranja!” (14). Finalmente, el colegio actúa frente al acoso y la profesora y todos los alumnos de su clase reciben a Juan con las uñas pintadas el día de su cumpleaños.

Este cuento pone de manifiesto un hecho que, aunque muchas veces es ignorado, tiene una importancia capital en la sociedad: el modelo de masculinidad tradicional es tan restrictivo y frágil que el simple hecho de que un hombre se pinte las uñas supone una amenaza. Por un lado, esto genera acoso y violencia en los hombres que, criados en el modelo tradicional, se sienten amenazados por la diferencia. Por otro, causa traumas e infelicidad a los que, queriendo abrirse a nuevos gustos, actitudes y, en definitiva, a nuevas formas de experimentar la masculinidad, no encajan en el viejo modelo. Cuentos como este enseñan formas de combatir la intolerancia de forma efectiva y respetuosa, al tiempo que rompen con las arcaicas ideas de qué “hace a un hombre” y qué no, basadas en la falacia de la superioridad masculina.

Literariamente, la trama, aunque original, es simple y no incluye elementos fantásticos. Esto es lógico si se tiene en cuenta que busca retratar la experiencia real de

muchos niños en la actualidad.² Sin embargo, la tensión dramática está bien construida, alternando momentos de “seguridad” con momentos de “peligro” y manteniendo la incertidumbre sobre el final, al que se llega de forma natural y donde se resuelve definitivamente dicha tensión. El lenguaje es realista y directo, acorde con la trama, pero se alcanza la expresividad mediante preguntas retóricas, exclamaciones y bellas comparaciones. Si bien no es un cuento que apele a la imaginación, apela en gran medida a la empatía, y la originalidad de la trama unida a la expresividad del lenguaje y de las ilustraciones hacen de él un texto atractivo para la infancia.

En definitiva, los valores de nuevas masculinidades son tan importantes como los de las nuevas feminidades, o incluso más, en la literatura infantil. Para que un nuevo modelo de mujer, plena y libre, pueda desarrollarse en la sociedad, es necesario también un nuevo modelo de hombre que disfrute de una masculinidad construida en positivo y ejercida sin la opresión del “otro”. No obstante, las nuevas masculinidades aún cuentan con una representación insuficiente en los cuentos infantiles, lo que deberá cambiar en un futuro muy próximo si se quiere construir una sociedad más igualitaria, tolerante y libre.

5. Conclusiones

Este trabajo demuestra que la literatura infantil es tan digna como la literatura para adultos de ser estudiada desde las grandes corrientes de la crítica literaria. Pero la literatura infantil no solo puede, sino debe, ser estudiada por las corrientes críticas de más relevancia en la actualidad, como por ejemplo la crítica feminista. La literatura infantil tiene un papel fundamental en la socialización y la formación literaria de las futuras generaciones, por lo

² De hecho, este cuento está inspirado en una historia real, la de Jesús Fernando Ruiz Moreno y su hijo Luken, la cual salió a la luz en una publicación de *Facebook* en 2017 (Ruiz Moreno 2017) y se hizo viral.

que su revalorización es imprescindible y su estudio desde nuevas perspectivas aporta beneficios sustanciales. En este caso, aplicar los estudios de género y la teoría feminista a los cuentos infantiles permite investigar la creación de los arquetipos de feminidad y masculinidad, así como su evolución histórica.

Los cuentos tradicionales reflejan y transmiten valores sobre la feminidad y la masculinidad como, por ejemplo, que todas las mujeres, incluso las protagonistas, son ingenuas y están indefensas, que su principal atributo es la belleza física y que su único “final feliz” posible es el matrimonio con un hombre “de categoría”. Estos valores permanecieron incontestados durante siglos, llegando a ser la base de productos culturales tan masivamente distribuidos y consumidos como las películas de la compañía *Walt Disney* y, en algunos casos, sobreviviendo hasta la actualidad.

En el s. XX, autoras como Elena Fortún y Gloria Fuertes empezaron a dotar a sus historias y heroínas de nuevos valores: estas son independientes, listas, valientes y bromistas; no se preocupan tanto por la belleza física como por su formación académica, pues tienen grandes aspiraciones profesionales; y son capaces de rescatarse a sí mismas. Además, con frecuencia se representan madres solteras, capaces de sacar adelante a su familia de forma autosuficiente. Para la transmisión de estos nuevos valores, a veces se utiliza el mecanismo de inversión de los motivos tradicionales, pero otras veces se crean historias originales. Por supuesto, no todos estos valores se incluyen al mismo tiempo ni en todos los cuentos, pero el mero hecho de su consideración supuso un primer paso hacia la construcción de un nuevo modelo de feminidad.

En el s. XXI, ha crecido la concienciación sobre la necesidad de transmitir nuevas feminidades y masculinidades, así que son más las autoras y autores que han decidido

incluirlas en sus cuentos. Por un lado, se pretende derribar las antiguas concepciones sobre lo que es “ser una chica” y “ser un chico”. Para ello, un recurso muy utilizado es el de la inversión de motivos folklóricos, por ejemplo la sustitución de la “princesa en apuros” por una princesa heroína de su cuento o la transformación de la boda final con un príncipe en una boda con otra chica. Aunque también se configuran historias originales, protagonizadas por niñas piratas, etc. Por otro lado, al mismo tiempo, se construyen nuevas formas de vivir la feminidad y la masculinidad basadas en la igualdad, la celebración de la diversidad y la libertad. En este sentido, los cuentos tocan muchos temas diferentes, por ejemplo: los cánones de belleza, las relaciones amorosas, la maternidad, las aspiraciones profesionales o la diversidad de todo tipo (racial, de capacidades, de orientación sexual, familiar, etc.).

No obstante, la calidad literaria, que se había mantenido e incluso intensificado durante el s. XX, es variable en las obras contemporáneas. En algunos casos, el énfasis en los valores de las nuevas feminidades y masculinidades se introduce a costa de los recursos narrativos o del lenguaje con los que contaban los cuentos tradicionales, que los hacía tan atractivos y productivos para el público infantil. Es el caso de cuentos sin un conflicto práctico, una adecuada construcción de la tensión narrativa y/o un lenguaje lo suficientemente simbólico y expresivo. Estos cuentos funcionan mejor cuando son utilizados en ambientes educativos y/o bajo la supervisión de un educador. En otros casos, los valores no se introducen en detrimento de la calidad literaria; al contrario, esta favorece la transmisión de aquellos. Es el caso de cuentos que: tienen un conflicto práctico por resolver, lo que fomenta la generación y buena gestión de la tensión narrativa; incluyen temas y motivos folklóricos (como animales que hablan, objetos mágicos, venenos, seres

sobrenaturales), lo que contribuye a la ampliación del imaginario simbólico; y utilizan recursos retóricos, los cuales facilitan la recepción por el público infantil.

Finalmente, es necesario señalar aquí las limitaciones de este trabajo, apuntando a futuras líneas de investigación. En primer lugar, este trabajo se ha limitado a los cuentos publicados individualmente, pero no ha tenido en cuenta las colecciones (especialmente biográficas), que también han experimentado un gran desarrollo en los últimos años. Estas colecciones recopilan biografías de grandes mujeres que destacaron en distintos ámbitos de la cultura y que proporcionan a las niñas modelos a seguir reales y positivos. En segundo lugar, este trabajo se limita a las obras escritas y publicadas en España, pero un análisis similar se podría hacer con las obras hispanoamericanas. Allí, la andadura fue iniciada por María Elena Walsh en el s. XX, y actualmente la publicación de este tipo de cuentos está experimentado un desarrollo, especialmente gracias a los colectivos feministas que albergan concursos literarios y otras actividades. Por último, este trabajo se beneficiaría en gran medida de la realización de entrevistas a las autoras y autores contemporáneos estudiados, las cuales, en una investigación más detallada, podrían arrojar luz en cuanto al verdadero alcance de la influencia de los arquetipos tradicionales y los auténticos motivos que están impulsando el cambio.

En definitiva, queda mucho camino por recorrer y en ningún caso se puede considerar terminada la tarea. Sin embargo, trabajos como este suponen un primer paso y demuestran que no solo es posible, sino necesario, comenzar a mirar la literatura infantil desde una nueva perspectiva. Esta ha de reivindicar la importancia de la literatura infantil y juvenil en la sociedad y la literatura y abogar por la aplicación de corrientes críticas de

vanguardia al estudio de estos textos, ya que suponen la base de las competencias literarias y sociales de las futuras generaciones de hombres y mujeres.

Obras Citadas

“Maryna! Maryna, gotuj pierogi! Maryna! Maryna, cook me pierogi!” *At the Polish table*, 6

Junio 2013, <https://atthepolishtable.wordpress.com/2013/06/06/maryna-maryna-gotuj-pierogi-maryna-maryna-cook-me-pierogi/>. Consultado 4 Abril 2019.

Acosta, Alicia, et al. *¡Vivan las uñas de colores!*. NubeOcho, 2018.

Aguilar, Luisa y André Neves. *Orejas de mariposa*. Kalandraka, 2007.

Alptraum, Lux. “A Short History of ‘Body Positivity’.” *Fusion TV*, Fusion Media Group,

11 Noviembre 2017, <https://fusion.tv/story/582813/a-short-history-of-body-positivity/>. Consultado 17 Abril 2019.

Amavisca, Luis, y Elena Rendeiro. *Princess Li: la princesa Li*. NubeOcho, 2012.

Arbaiza, Mercedes. “Obreras, amas de casa y mujeres liberadas. Trabajo, género e identidad obrera en España.” *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Alianza Editorial, 2014. Edición Kindle.

Arbués, Anita de, y Andrea Calvo. *La abejita sin alita*. 2ª ed., Fuendepila, 2018.

Arbués, Anita de, y Mamen Marcén. *Yo no quiero ser princesa*. Uno Editorial, 2017.

Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. 3ª ed., 2009. Manchester University Press, 2017.

Borraz, Marta, y Ana Requena Aguilar. “Este 8M hay huelga feminista: en qué consiste, quién puede hacerla y cómo” *eldiario.es*, 24 Febrero 2019,

https://www.eldiario.es/sociedad/huelga-feminista-contamos-consiste-hacerla_0_870713051.html. Consultado 4 Abril 2019.

- Butler, Judith. *Gender Trouble*. 1990. Routledge, 2007.
- Calvino, Italo. "La falsa abuela." *Cuentos populares italianos*, Traducido por Carlos Gardini, Siruela, 2014.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Carabí, Àngels, y Marta Segarra, editoras. *Nuevas masculinidades*. Icaria Editorial, 2000.
- Cerrillo, Pedro C., y César Sánchez. "Literatura con mayúsculas." *Revista OCNOS*, no. 2, 2006, pp. 7-21.
- Chodorow, Nancy J. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. 1978. University of California Press, 1999.
- Cinderella*. Directed by Clyde Geronimi, Hamilton Luske, and Wilfred Jackson, Walt Disney, 1950.
- Colomer, Teresa. "El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil." *Revista de educación*, no. extraordinario, 2005, pp. 203-216.
- . *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*, Síntesis, 2010.
- Cox, Marian Roalfe. *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O'Rushes*. The Folklore Society, 1893.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Traducido por Alicia Martorell, Cátedra, 2017.
- De Dios, Olga. *Monstruo rosa*. Apila, 2013.

- Díaz Reguera, Raquel. *Cuando las niñas vuelan alto*. Lumen, 2017.
- . *¿Hay algo más aburrido que ser una princesa rosa?*. Thule, 2017.
- . *Las niñas serán lo que quieran ser*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- . *Yo voy conmigo*. 6ª ed., Thule, 2018.
- Díaz, Joaquín. “La marrana Cenicienta.” *Canciones y cuentos para niños*, Tecnosaga, 1996.
- Fortún, Elena. *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*. Renacimiento, 2016. Edición Kindle.
- Fuertes, Gloria, y Beatriz Ujados. *Las tres reinas magas*. Fundación Gloria Fuertes, 2017.
- Fuertes, Gloria, y Fátima García. *Profesiones de ayer y de hoy*. Susaeta, 1997.
- Fuertes, Gloria, y Jan Pienkowski. *Aurora, Brígida y Carlos*. Lumen, 2001.
- Fuertes, Gloria, y Nivio López Vigil. “El lobato Lobatín y Caperucita en el jardín.” *Cuentos para 365 días*. Susaeta, 1999, pp. 117-123.
- Fuertes, Gloria, y Rocío Martínez. *El hada acaramelada*. Nórdica Libros, 2017.
- Fuertes, Gloria, y Ulises Wensell. *Cocoloco, pocoloco. Princesas traviesas*. Escuela Española, 1985.
- Garrido, Raquel, y Carlos Velázquez. *Una princesa en motocicleta*. Apila, 2008.
- Gómez Mata, Marta, y Carla Nazareth. *Un mundo de mamás*. Comanegra, 2009.
- . *Un mundo de mamás fantásticas*. Comanegra, 2013.
- González, Àlex, y Bernat Cormand. *El niño perfecto*. Sd·edicions, 2012.

Grimm, Hermanos. “La Cenicienta.” *Cuentos de Grimm: todos los cuentos de los hermanos Grimm*, https://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/la_cenicienta.

Consultado 4 Abril 2019.

Hatibi, Míriam, y Màriam Ben-Arab. *Leila*. Timun Mas Infantil, 2018.

Isern, Susanna, y Gómez. *Daniela pirata*. 3ª ed., NubeOcho, 2018.

Jiménez Canizales, Harold. *Guapa*. Apila, 2016.

Johnson, Robert A. *El rey pescador y la doncella sin manos: cómo comprender el sentimiento de herida en la psicología masculina y femenina*, Obelisco, 1997.

Kohn, Isabelle. “Inside the movement to reprogram masculinity.” *Vice*, 15 Nov. 2018, broadly.vice.com/en_us/article/vbad3y/toxic-masculinity-classes-rethinking-men?fbclid=IwAR2J0axtTksc0PGVXUFXqyInsC3nk58saxOo8kMrJ6y7A67CyBOJXYpia28. Consultado 14 Enero 2019.

Lang, Andrew. Introduction. *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O'Rushes*. The Folklore Society, 1893, pp. vii-xxiii.

Louderback, Lew. “More people should be FAT.” *The Saturday Evening Post*, 4 Noviembre 1967, p. 10.

Mejuto, Eva María, y Ana Mafalda Milhões Aires. *María*. OQO, 2016.

Merchán, Cecilia, y Nadia Fink, compiladoras. *#NiUnaMenos desde los primeros años*. Chirimbote/Las Juanas/Maime Mujer, 2016.

Monasor, Shaila. "Deconstruyendo el Amor Romántico" *Proyecto Kahlo*, 1 Jan. 2016,
<http://www.proyecto-kahlo.com/2016/01/deconstruyendo-el-amor-romantico/>.

Consultado 4 Abril 2019.

Moncó, Beatriz, y Mabel Piérola. *Los hombres no pegan*. Bellaterra, 2005.

---. *Mercedes quiere ser bombera*. Bellaterra, 2004.

Nash, Mary, editora. *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Alianza Editorial, 2014. Edición Kindle.

---. Presentación. *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Alianza Editorial, 2014. Edición Kindle.

---. "Nuevas mujeres de la transición. Arquetipos y feminismo." *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Alianza Editorial, 2014. Edición Kindle.

Parets Luque, Carmen. *Un puñado de botones*. Catacricatacrac, 2018.

Parsons, Talcott, and Robert F. Bales. *Family, Socialization and Interaction Process*. The Free Press, 1955.

Patte, Geneviève. *Déjenlos leer. Los niños y las bibliotecas*. Traducido por Rafael Segovia, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Pavón, Mar, y Nívola Ullá. *Un tractor muy, muy ruidoso*. Cuento de Luz, 2013.

Perrault, Charles. "Cenicienta o el zapato de cristal." *Cuentos de Perrault*. Anaya, 2010, pp. 185-200.

---. “Maese gato o el gato con botas.” *Cuentos de Perrault*. Anaya, 2010, pp. 163-174.

Ramos, María Dolores. “La construcción cultural de la feminidad en España: desde el fin del siglo XIX a los locos y politizados años veinte y treinta.” *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Alianza Editorial, 2014. Edición Kindle.

Rodríguez, Juan Carlos. “Las mujeres en la universidad española: algún dato curioso”, *Universidad*, 19 Enero 2016, <https://www.universidadsi.es/las-mujeres-en-la-universidad-espanola-progresion-hacia-la-igualdad/>. Consultado 4 Abril 2019.

Rubin, Gayle. “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo.” *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, editado por Marta Lamas, Bonilla Artigas, 2015, pp. 35-92.

Ruiz Moreno, Jesús Fernando. “A mi HIJO le encanta pintarse las uñas y yo le apoyo dejando que me las pinte a mi...” *Facebook*, 11 Diciembre 2017, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1602010209864365&set=pcb.1602010303197689&type=3&theater>. Consultado 4 Abril 2019.

Sancho Cardiel, Mateo. “El ‘body positive’, la respuesta a la perfección en la Red” *El País*, 25 Julio 2017, https://elpais.com/elpais/2017/07/25/estilo/1500992943_536176.html. Consultado 4 Abril 2019.

The Body Positive. <https://www.thebodypositive.org/what-we-do>. Consultado 17 Abril 2019.

Thompson, Stith. *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958.