



Identidad de género en personajes de ficción infantil y juvenil. Hacia una ruptura de los estereotipos

DOLORES ROMERO LOMBARDO

lolajuel@hotmail.com

MÁSTER UNIVERSITARIO EN RELACIONES DE GÉNERO
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Resumen: Describir cómo la ambigüedad de género y de deseos así como los géneros inestables e incoherentes están presentes en los textos de ficción y concretamente en las obras de literatura infantil y juvenil es el objeto del presente trabajo. Mediante el comentario de textos de ficción infantil y juvenil se observa cómo se conforma el género en los personajes protagonistas y secundarios. Se muestra cómo se sobrepasan los límites o se rompen los contornos que caracterizan lo “femenino” y cómo rompiéndolos se quiebra el sentido mismo de lo “femenino”; se señalan “modelos” de género que se apartan de los estereotipos tradicionales y del binarismo femenino/masculino que los sustenta; se reflexiona sobre cómo lo “femenino” no está tan claro, aunque algunas veces sí lo esté o se reivindique o cómo al reivindicarse es a

veces algo no tan “femenino” y para ello se parte del marco teórico de la filósofa Judith Butler.

Palabras clave: Identidad, Géneros múltiples, Orientación afectivo-sexual, Literatura infantil.

Gender identity in children's and youth fiction characters. Work towards breaking the stereotypes

Abstract: The aim of this work is to describe how the ambiguity of the gender and desires and the instable and incoherent genders are present in the fiction texts and more specifically in the works of junior and children's literature. By means of the textual analysis of the junior and children's fiction texts it can be observed how the gender get shaped in the role of the main and supporting characters. It shows how the limits are exceeded or the profiles that characterize “the feminine” are broken and by broking them, the sense of “the feminine” itself gets bankrupted; it shows “models” of gender that are standing aside of the traditional stereotypes and of the binary female/male that maintain them; it reflects on how “the feminine” sometimes is not very clear and even it is or claims for it by claiming is sometimes not so “feminine” and that is why it starts from the theory of the philosopher Judith Butler.

Keywords: Gender identity, Affective-sexual orientation, Children's Literature.

Identidad de género en personajes de ficción infantil y juvenil. Hacia una ruptura de los estereotipos¹



Dolores
Romero
Lombardo

La importancia de la literatura en la constitución de nuestra identidad, y en concreto en la identidad de género, es manifiesta², juega un papel crucial en la formación de nuestro imaginario por su vinculación con la fantasía; y al ser “una practica discursiva”, las normas que a través de ella nos llegan influyen en nosotr@s consciente e inconscientemente. La influencia de la literatura infantil y juvenil, además, puede ser especialmente significativa por ejercerse en edades tempranas. La literatura nos ayuda a imaginarnos a nosotr@s mism@s como seres sexuados y nos permite reconocernos y reconocer a l@s otr@s, nos enseña también cómo narrarnos, cómo crear un relato con los recuerdos fragmentados de nuestra vida.

Brownyn Davies se pregunta: “¿Por qué les importa tanto a los niños la asignación correcta del género, tanto a sí mismos

¹ Este artículo es parte de la tesina del mismo título dirigida por la profesora Elvira Burgos Díaz, realizada como trabajo fin de máster del Máster de Relaciones de Género de la Facultad de Ciencias Sociales y del Trabajo de la Universidad de Zaragoza en septiembre del 2010.

² A este respecto son numerosos los análisis que ahondan en la importancia fundamental en la identidad de los arquetipos representados en los cuentos. Parte de un enfoque dualista del género, por ejemplo, el de Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona. El de Clarisa Pinkola Estés, *Mujeres que corren con los lobos*, Ediciones B, Barcelona, 2000, da cuenta de la existencia e influencia de diferentes versiones de cuentos infantiles y se adentra en la búsqueda crítica de formas de representar la feminidad.

cómo a los demás?”(DAVIES, 1994: 241). Su respuesta propone que si el discurso que reciben l@s niñ@s fuese otro, sus miradas a sí mism@s y a l@s demás serían más flexibles, menos violentas. El cambio pasa necesariamente por el desafío y la quiebra del dualismo de género:

Los niños necesitan tener acceso a un discurso que los libere de la carga de las obligaciones impuestas por el humanismo liberal, obligación de llegar a conocer una realidad fija e inmóvil en la que poseen una identidad separada y distinta del mundo social. Pueden ganar esta libertad tomando consciencia de que cada una de las prácticas discursivas los constituye de forma diferente. Al mismo tiempo, necesitan acceder a formas de prácticas discursivas donde la práctica social no se defina en términos del grupo de genitales que cada cual pueda tener. También necesitan tener acceso a mundos imaginarios en los que exploren nuevas metáforas, nuevas formas de relaciones sociales y nuevas formas de poder y deseo. Precisan la libertad para ponerse a sí mismos de múltiples formas, algunas de las cuales serán reconociblemente “femeninas”, otras “masculinas”, tal y como entendemos actualmente tales términos y otras totalmente desvinculadas de las prácticas discursivas vigentes. (DAVIES, 1994:242).

¿Cómo se construye el género de manera inestable e incoherente en los textos de ficción de la literatura infantil y juvenil y, más concretamente, en sus personajes? Es la pregunta a la que pretendo responder y que guía este trabajo.

Las obras objeto de estudio seleccionadas han ofrecido posibilidades variadas para el análisis del género atendiendo al marco teórico de Judith Butler, y así lo muestran los títulos que encabezan los apartados dedicados a su análisis: “En(con)trando en la diversidad: *¡Nos gustamos!*”, “*Cuentos de animales: ambigüedad de género en la obra de Gloria Fuertes*”, “*Pippi Calzaslargas: aceptación y transgresión de las normas*”, “*Carlota y el misterio del botín pirata: lo que tiene nombre existe*”, “*El inestable lugar del deseo: Nunca soñé contigo*” y “*El rompeolas de los cuentos. (Sub)versiones*”³.

³ En este artículo no se incluye por falta de espacio el análisis de la obra *¡Nos gustamos!* El resto de obras analizadas sí se incluyen aunque abreviadas ostensiblemente.

Judith Butler: una perspectiva para el análisis que propicia una mirada crítica y liberadora del género

La lectura de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir tuvo una importancia decisiva en el debate de la igualdad entre mujeres y hombres. Sus palabras: “No se nace mujer: llega una a serlo” (BEAUVOIR, 1987:13), pusieron de manifiesto la producción sociocultural del género y supusieron, en un principio, que las mujeres pudieran concebirse liberadas de un destino implacable ordenado por la biología que no admitía oposición. La distinción entre sexo y género permitió excluir el determinismo biológico como causa inevitable de la opresión de las mujeres.

La distinción entre sexo y género, crucial en su momento, no tiene en cuenta que el sexo, lo supuestamente natural, tiene también una historia como todo lo enunciado. Butler reflexiona sobre la complejidad de ambas categorías y sobre sus estrechas relaciones, aportando luz sobre lo problemático del intento de separar claramente sexo y género.

La identidad de género, con respecto a un@ mism@ y con respecto a l@s otr@s del mismo género, en su versión dualista género masculino o género femenino presupone una continuidad y fijeza del género a través del tiempo que se opone a la concepción de la identidad como una adquisición progresiva que nunca es completa, que varía a lo largo de toda la vida de la persona, que nunca es idéntica a algo anterior ni tampoco a otras identidades que también varían. Si se comprende la identidad como lugar móvil, las identidades de género estables masculina y femenina dejan de tener sentido, son descripciones simplificadas y equivocadas de la realidad o intentos de ordenarla de manera rígida:

Un discurso restrictivo de género que insista en el binario del hombre y la mujer como la forma exclusiva de entender el campo del género performa una operación reguladora de poder que naturaliza el caso hegemónico y reduce la posibilidad de pensar en su alteración. (BUTLER, 2006: 70-71).

Butler propone que el proceso por el que se adquiere un género es inseparable del proceso que define el sexo de la persona, es un mismo proceso. Lo que comenzamos a elaborar discursivamente al llamar “niña” o “niño” a esos seres que aún no

han nacido, es sexo y es género. Lo que parece que está “después”, es decir, la inscripción cultural y social, el “género”, ocupa el mismo lugar del “sexo” y lo desplaza y lo reemplaza. Así, Butler plantea:

La pregunta que hay que hacerse ya no es “¿De qué modo se constituye el género como (y a través de) cierta interpretación del sexo?” (una pregunta que deja la “materia” del sexo fuera de la teorización), sino “¿A través de qué normas reguladoras se materializa el sexo?”. ¿Y cómo es que el hecho de entender la materialidad del sexo como algo dado supone y consolida las condiciones normativas para que se dé tal materialización? (BUTLER, 2002:28-29).

El sujeto es un sujeto sujetado. El sujeto postsoberano del que nos habla Butler es producido por los contextos cultural y social sostenidos por el contexto lingüístico. Butler reflexiona sobre el sujeto desde distintas perspectivas y señalando la importancia del lenguaje, la cultura, lo social, no deja fuera al cuerpo ni a la psique. Su crítica a la existencia de un yo anterior a sus actos, deja atrás a un yo soberano a favor de un sujeto cuyos actos integran su identidad. Nos hacemos sujetos con género, no es primero el sujeto y después el género, sino que el sujeto se hace sujeto generizado. Actuar es lo que nos hace sujetos, nos hacemos sujetos imitando los actos de l@s otr@s. El mecanismo de imitación y repetición por el que se adquiere el género, es el de la performatividad. La repetición y reiteración de los actos, que poseen fuerza y poder por la trayectoria de repetición y de cita de la ley, nunca produce actos idénticos a los anteriores; cada sujeto, al repetir, lo hace de una forma singular y en alguna medida su actuación varía. Sin embargo, el discurso hegemónico niega otras formas de actuar el género distintas a las inscritas dentro de una heterosexualidad obligatoria y de un marco binario jerarquizado, haciendo difícil, silenciando, invisibilizando, obstaculizando e incluso penalizando las formas de actuar el género que se salen de la norma. A pesar de este intento de mitigar las variaciones con respecto de la norma, es imposible la “normalidad” y esas variaciones con respecto al género y al sexo, al deseo y a las orientaciones afectivo-sexuales cuentan con la participación como elección inconsciente y también consciente de los sujetos en el hacer el género.

Actuar el género de manera distinta a la norma es posible e inevitable, otros géneros son posibles.

Un debate sobre las relaciones entre los géneros excesivamente heterocentrado hace que los estereotipos tradicionales de género persistan. Por otro lado, la inclusión de otras formas de actuar el género y de entender el deseo y las orientaciones afectivo-sexuales desestabiliza un marco heterosexual que reproduce unas normas de género que facilitan el sexismo y el androcentrismo. ¿Cómo quebrar este marco de debate y los estereotipos de género tradicionales? Con una perspectiva, una mirada a los textos de ficción, y también al mundo, que evidencie los distintos géneros posibles.

El deseo butch, las lesbianas femme, las personas transgénero, las intersexo, las personas drag, l@s transexuales, ponen de manifiesto las relaciones entrecruzadas que se dan entre el género, la sexualidad, el deseo y las prácticas sexuales y “nos muestran cómo pueden ser cuestionadas las nociones contemporáneas de realidad, y cómo se constituyen estos nuevos modos de realidad”(BUTLER, 2006: 51).

Las narraciones y los puntos de vista de quienes narran están presentes no sólo en los textos literarios; desde las historias que nos contamos a nosotr@s mism@s y a l@s otr@s sobre nuestra identidad hasta las historias que nos cuentan l@s científic@s sobre la ciencia, son narraciones que pueden interpretarse y se interpretan de diferentes maneras. Se tiene en cuenta aquí, el poder que ejercen los textos como transmisores y productores de discursos. Los textos ofrecen la posibilidad de asentar significados y al mismo tiempo, de desplazarlos. Este trabajo quiere participar de una lectura de los textos que permita “desviar la cadena de citas”, siguiendo el mismo objetivo que Butler se propone en *Cuerpos que importan*:

Si hay una dimensión “normativa” en este libro, consiste precisamente en asignarle una resignificación radical a la esfera simbólica, en desviar la cadena “de citas” hacia un futuro que tenga más posibilidades de expandir la significación misma de lo que en el mundo se considera un cuerpo valuado y valorable. (BUTLER, 2002:47).

Es especialmente importante la desviación en la cadena de citas en los textos que nos ocupan puesto que la ley se afirma y

se “fija” (adquiere la falsa apariencia de ser fija) con la “incorporación” cultural que cada niñ@ realiza. No quiere decir esto que el ingreso infantil en la cultura se produzca a través de los textos, está claro que no sólo, pero sí que la pertenencia a la cultura es un proceso que se inicia desde un principio, que en ese inicio los textos literarios infantiles pueden ocupar un lugar relevante y que la posibilidad de que se produzcan desestabilizaciones también está ahí desde el principio.

La otra mirada hacia el texto como lugar poderoso que se valora aquí, es la que se dirige hacia el texto como lugar de despliegue de la fantasía, donde se imaginan y conciben realidades que se hacen así posibles. Butler dice de la fantasía:

Es importante indicar que la supervivencia no puede realmente separarse de la vida cultural de la fantasía. Es parte de ella. La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de una forma diferente. La fantasía es la que establece que lo posible puede exceder a lo real: la fantasía señala una dirección, señala hacia otra posibilidad, y cuando esa otra posibilidad está incorporada entonces la hace propia. (BUTLER, 2006:306).

Ambigüedad de género en la obra de Gloria Fuertes

Me propongo aquí, mostrar una perspectiva de Gloria Fuertes que sobrepasa o sale de los límites o rompe los contornos que la caracterizarían como femenina, y rompiéndolos, quiebra el sentido mismo de “lo femenino” y lo desestabiliza. Buscar en los versos o cuentos de Gloria Fuertes “modelos” de género que se aparten de los estereotipos tradicionales de género y del binarismo femenino/masculino que los sustenta. Cómo la ambigüedad de género está presente en la obra de Gloria Fuertes.

En *Cuentos de animales* (en adelante, en el texto *Cuentos*), Gloria Fuertes narra, con un estilo propio colmado de humor, poesía e imaginación, cuarenta y una historias distintas, la mayoría de personajes animales humanizados y algunas personas. En casi todas las historias se percibe un intento de darle la vuelta a la realidad tal y como nos la vienen exponiendo los cuentos tradicionales, un intento de cambiar o romper con los

estereotipos que estos transmiten y de conseguir el entretenimiento y la diversión en sus lector@s de una forma distinta.

Comienza esta obra con una dedicatoria de la autora. Los prólogos y dedicatorias, “contribuyen a forjar la imagen del autor textual. No son elementos muy comunes en la narrativa infantil pero cuando aparecen son altamente significativos” (TABERNERO, 2005: 152). Lo específico de esta dedicatoria, lo que más llama la atención, es el desdoblamiento que realiza con respecto al masculino genérico de “padres”, “abuelos” y “tíos”, otorgando visibilidad a madres, abuelas y tías por un lado e incluyendo en la función de cuidado de l@s niñ@s a padres, abuelos y tíos.

Dedicatoria: / Dedico este libro / A ti, a ti, y a ti.../ Y a todos los niños del mundo / Y a todas las madres y a todos los padres / Y a todas las abuelas y a todos los abuelos / Y a todas las tías y a todos los tíos / De todos los niños del mundo. (*Cuentos* 6).

Otra contribución de esta dedicatoria, es que justifica que l@s adult@s se identifiquen con esta lectura, se vuelvan niñ@s de alguna manera. La configuración de la identidad del/de la destinatario/a del cuento, incluyendo la posibilidad de una “lectora implícita”, comienza a mi modo de ver, en este cuento, desde aquí. Se dan más casos de desdoblamientos genéricos en la obra, por ejemplo y entre otros, en el siguiente monólogo en el que el erizo de “El erizo y la eriza” dice:

-Aquí me moriré de frío, / sin una amiga, sin un amigo (*Cuentos* 14).

Teniendo en cuenta la importancia del título en la literatura infantil, es “el equivalente funcional del abstract y obedece a la estructura profunda del texto” (TABERNERO, 2005:142), se explican a continuación algunos datos obtenidos del estudio de los títulos de los poemas, que pueden ser más significativos que los obtenidos de los propios poemas (en cuanto a número y visibilidad, no en cuanto a los otros aspectos que solo se desarrollan en la narración). Con respecto al número de personajes femeninos y masculinos que aparecen en los títulos, quince son femeninos (41,7%) y veintiuno masculinos (58,3%). Cabe resaltar algunos nombres comunes no usados “comúnmente” sino

con el genérico masculino, y que aquí se utilizan en femenino, y por tanto, fuerzan la visibilización de los siguientes personajes: la eriza, la buha, la dragona, la delfina. En los personajes masculinos se produce una ligera desviación del estereotipo, esta se consigue al utilizarse el derivado diminutivo del sustantivo, quitándole de esa manera fuerza al nombre masculino o bien al adjetivar de una forma que realza alguna característica del personaje que no es especialmente masculina: el dragón tragón, el gusano sano, el monstruito, el Caniche Canichito, el lobito malo, el caracol herido, el pastor sordo, pobre burro.

Comenzando ahora con el análisis de personajes del conjunto de poemas del libro, hay cincuenta y siete femeninos (42%) y setenta y nueve masculinos (58%). Si bien, en los personajes que son “personas” y no animales humanizados, se da la paridad, quince son femeninos y quince masculinos. Y si nos fijamos, de estos treinta personajes aparecen con nombre propio, más femeninos que masculinos: doña Luz, Pepita, Marujita, Renata, Elena, Rosa, Pamela y Pity, frente a Pelines, Juan, Pepillo, ChupaChus y Melchor, Gaspar y Baltasar (que casi funcionan como uno solo). Comparando el dato del porcentaje de personajes “animales humanizados” del estudio de Cromer y Turín⁴ (62,2% adultos masculinos, 70% niños, 37,8% adultas femeninas y 30% niñas) el porcentaje de visibilidad femenina en esta obra de Gloria Fuertes es ligeramente mayor. Con respecto a madres y padres, aparecen: “la buha, el buho y el pequeño buho” (*Cuentos* 18-21); se cita a madres y niños alegres (*Cuentos* 24-25); “el orangután y su orangutana” y “dos orangutanitos” (*Cuentos* 26); la madre que es “la monstrua del lago Ness y su padre un antediluviano pez” (*Cuentos* 30-33); “en la casa vivían felices, los padres, los niños” (*Cuentos* 48); la gata y el gato y los gatitos (*Cuentos* 52-53); junto al “cocodrilo y el caimán”, “la cocodrila y la caimana” que ponen huevos (*Cuentos* 82-85); “la vaca y su chotito” (*Cuentos* 92) y “la coneja y treinta conejitos”

⁴ Se utilizan los datos correspondientes a los libros analizados en España del estudio “¿Qué modelos para las niñas?”, conclusiones del programa de investigación ¡Attention, album!, realizado por Sylvie Cromer y Adela Turín, en 1996. Consultado en la web: www.fundaciongsr.es/pdfs/1cifras.pdf en marzo del 2010.

(*Cuentos* 97). En seis de los nueve ejemplos que aparecen, están presentes la madre y el padre y hay tres ejemplos representativos de padre ausente. De los padres que aparecen, hay una implicación clara en el cuidado por parte del padre en “la buha y el buho”, en los otros casos, el final del poema coincide con la aparición de la descendencia y no se sabe el papel que va a ocupar cada un@. Un tercio de los padres ocupaba la función paterna en el estudio de Colomer y Turín. Otr@s cuidador@s que aparecen son: “la tía” (*Cuentos* 28), no hay aquí pues presencia masculina; sí la hay en “el granjero” (*Cuentos* 96) que vive con “su esposa Rosa” y “su rubio nieto”. Observamos cómo en la vinculación de las parejas al cuidado de “niñ@s” se hace referencia al “matrimonio” solo en “mi esposa Rosa”. Del resto de las relaciones es interesante observar que en el poema “El caniche Canichito” (*Cuentos* 48) la vinculación es la convivencia (“en la casa vivían”), en el poema “Una de gatos” (*Cuentos* 52-53) se dice que el gato y la gata “tuvieron amistad”, y en el caso de “la cocodrila y la caimana” (*Cuentos* 82-85), no se habla de una unión concreta entre “madres” y “padres”, como tampoco en el resto de los casos. Con respecto a otras relaciones afectivas presentes, resaltar que existe alguna variedad. El erizo y la eriza se casan pero no se habla de que tengan descendencia (*Cuentos* 14-17). Otras parejas “heterosexuales” que establecen una relación de pareja son: el cerdito y la pata que se hacen amigos (*Cuentos* 9), la dragona y el dragón, que “vivían en el foso de los castillos” y en la obra que representan están casados (*Cuentos* 31-33). El sapo y la sapa (*Cuentos* 58-59) no se especifica qué relación tienen. Hay un caso en el que se rechaza la unión, porque se desea otra cosa: “el mono le dice te quiero” y “la mona no le hace caso” (*Cuentos* 80-81). Hay parejas entre personajes del mismo sexo como Bikini y Kimono (*Cuentos* 90-91). En Bikini y Kimono, se da además ambigüedad, los nombres propios de los personajes hacen referencia a prendas de vestir femeninas; de Kimono se dice que “es muy mono”; y se da un paralelismo de la relación entre Bikini y Kimono con la relación amorosa aunque al final del poema se suaviza y disimula diciendo que “parecen hermanos”. Otro ejemplo de la ambigüedad genérica en la apariencia, se da en el siguiente ejemplo:

En esto vio a otro erizo / igual que él. / -¡Cielos! ¡Un hermano! ¡Qué alegría! / -¡No soy un erizo, soy una eriza! (*Cuentos* 16).

En cuanto a las profesiones son pocas las que se reflejan, sumamos algunas actividades que por el contexto en que aparecen serían equiparables a profesiones: la búha volaba, el búho cazó, la gallina pone huevos, “mi ama me vende” se referiría a una granjera, soldados, el dragón y la dragona artistas, el explorador, el veterinario, el ratón domador, el peluquero, Elena de la que se puede deducir es granjera, el granjero, el pastor, la domadora, el buzo y la buza y el submarinista. Vemos que aunque son pocas, hay una cierta variedad con respecto a lo que señalan los estudios comentados. En los poemas, no se da marcadamente la dedicación del género femenino a lo privado o al hogar, como tampoco se observaba en las relaciones de cuidado con l@s niñ@s.

Hasta aquí, el análisis de *Cuentos*, hay más ejemplos de ruptura de los estereotipos que los señalados, los citados dan muestra de que existe una cierta desestabilización de los estereotipos tradicionales de género y una visibilización de otros modos posibles de actuar el género y los afectos.

***Pippi Calzaslargas*⁵: aceptación y transgresión de las normas de género**

Pippi Calzaslargas, una niña de nueve años, llega a Villekula, su casa en las afueras de una pequeña ciudad sueca. Hasta entonces Pippi había estado en un barco, navegando de un lugar a otro con su padre y la tripulación del barco. Pero su padre cae al mar y Pippi, convencida de que regresará, decide ir a la casa que éste tenía preparada para que se retirasen cuando él se hiciese viejo. Así que se despide de la tripulación y junto con un monito llamado Mr Nelson y una maleta llena de monedas de oro se muda a Villakula. Annika y Tommy viven al lado de la casa de Pippi; trabarán amistad, la admirarán, pero

⁵ En adelante, se hará referencia a esta obra dentro del texto y se citará entre paréntesis como *Pippi* seguido del número de página al que corresponde la cita.

sobre todo se divertirán con ella, y en ocasiones le recordarán a Pippi los modales que debe observar y que tan a menudo se salta.

El contexto en el que se inserta Pippi en la narración, el de una pequeña población sueca, representa el orden establecido y ejerce su papel normativo de una forma, podríamos decir, rígida aunque no excesivamente pues Pippi puede continuar allí a lo largo de la historia. Pippi se ha formado en otro contexto, el del mar, cuyas normas y convenciones no tienen nada que ver con las que reglamentan el sitio donde ahora vive y esto provoca conflicto. El mar se sitúa en los márgenes de la tierra. Sus normas son diferentes a las de la tierra; Pippi al llegar desde el mar a la tierra, las trae consigo. El mar, el lugar de donde viene Pippi, al compararlo con la pequeña ciudad sueca, destaca por ser un lugar móvil, cambiante, flexible; frente a la tierra, fija, estable, rígida.

Veamos un ejemplo de cómo la imitación conlleva siempre un desplazamiento de lo imitado, y que en el caso de Pippi este desplazamiento, pese a sus esfuerzos para ser aceptada, es problemático e inaceptable para la gente más normativa de su nueva comunidad (si bien más aceptable y admirable para sus amig@s): “Yo intento portarme como es debido, pero he notado, y más de una vez, que la gente considera que no lo consigo, a pesar de todos mis esfuerzos. En el mar no nos preocupábamos de esas cosas” (*Pippi* 102). Pippi en varias ocasiones expresa la necesidad de las normas, un ejemplo de ello es el siguiente fragmento:

-Entonces, ¿quién te dice que te vayas a la cama y todas esas cosas?- preguntó Annika.

-Pues yo misma- repuso Pippi-. La primera vez me lo digo amablemente; si no me hago caso, lo repito con más severidad, y si continúo sin obedecerme, me doy una buena paliza. (*Pippi* 14).

La casa que habita en Villekula se encuentra en los márgenes de la ciudad, lo que refleja el lugar de Pippi en la propia comunidad: “La casita de Pippi estaba exactamente en el límite de la ciudad con el campo, allí donde la calle se convertía en carretera” (*Pippi* 53).

Continuamente de sus convecin@s parten intentos para regularizar la situación y las actuaciones de Pippi. También la

propia Pippi trata en ocasiones de cumplir las normas sociales del lugar donde vive; las costumbres, las instituciones, las leyes, el conjunto de la sociedad funcionan con el objetivo de que las normas se perpetúen y se cumplan. Sin embargo, a menudo estos intentos fracasan. Cuando Annika y Tommy invitan a Pippi a tomar el té, la reacción de Pippi es de nerviosismo por su desconocimiento de las normas que rigen los comportamientos en sociedad. Por tanto, por un lado puede deducirse que ese comportamiento no es natural, que ha de aprenderse, que es convenido; pero además, si no se observa, si no se cumple, algo no grato puede suceder, es decir, es de obligado cumplimiento. De ahí el nerviosismo de Pippi, ya que una de las cosas desagradables que puede suceder es que sus dos amig@s se avergüencen de ella. El reconocimiento y la valoración de las personas que la rodean, incluso de las más cercanas, dependen de que Pippi se comporte de manera correcta o ella cree que depende de eso y eso ejerce un control sobre su comportamiento. Aunque después Tommy y Annika no la rechacen por no cumplir las normas o por fallar al tratar de cumplirlas, la madre de sus amig@s sí lo hace y Pippi se apena por ello; pero en cualquier caso, el papel controlador de la norma surte efecto. El reconocimiento es una de las formas en que las normas se muestran o muestran su hacer el género y el propio "ser": "Si no somos reconocibles, entonces no es posible mantener nuestro propio ser y no somos seres posibles" (BUTLER, 2006:55).

Otro aspecto que puede analizarse es el que tiene que ver con los ademanes y el habla de Pippi, pues introduce nuevos elementos para el análisis del género. Nuevamente se da cuenta en el texto de que el proceso de imitación de las normas provoca desestabilizaciones, se da cuenta de peculiaridades que pueden surgir en las imitaciones, así como de la artificialidad de las normas y de su culturalidad (no-naturalidad). Ejemplos son los siguientes fragmentos pertenecientes al momento en que Pippi entra dentro de la casa de Anikka y Tommy, como invitada al té:

-¡¡Ateeeeeención!!

Este grito resonó en el pórtico, y, un momento después, Pippi apareció en el umbral. El grito había sido tan agudo e inesperado, que las damas habían saltado en sus asientos.

-¡Compañía ..., en marcha!- vociferó Pippi seguidamente.

Y avanzó con paso militar hacia la señora Settergreen.
-¡Compañía..., alto!
Y Pippi se detuvo.
-¡Presenten..., armas! ¡Uno, dos!
Y, apoderándose de la mano de la señora Settergreen, la sacudió cordialmente.
-¡Rodilla en tierra!
Hizo una gentil reverencia y luego, dirigiéndose a la dueña de la casa, y ya con voz natural, dijo:
-He hecho todo esto porque soy tan tímida, que, de no haber oído una voz de mando, me habría quedado en la puerta sin atreverme a entrar.
Acto seguido dio un beso en la mejilla a cada una de las invitadas.
-¡Encantadoras, encantadoras de verdad! Exclamó, recordando que un caballero elegante había dicho esto mismo, en su presencia, a varias damas. (*Pippi* 103).

Pippi, en ambos casos, cuando asume la voz de mando y cuando se dirige de forma “caballescá” a las amigas de la señora Settergreen, está imitando y poniendo de manifiesto que cualquiera que sea el género de cada cual se pueden ocupar distintas posiciones, que esas cualidades o características se “poseen” porque se ocupan y no son exclusivas de un solo género. La alusión a la “voz natural” de Pippi tras esa voz de mando que se ha descrito, plantea que la voz de Pippi es distinta a la voz anterior, mas las dos voces son de Pippi; por otro lado ¿cómo imaginar la “voz natural” de un personaje como el de Pippi? A pesar de que Pippi ha dicho de ella misma que es tímida, la percepción que tiene de ella quien lee difícilmente puede ceñirse a la de una persona tímida.

Pippi participa de unas características que no se adecúan al estereotipo tradicional femenino y tampoco al masculino, de forma que fractura el modelo binario proponiendo otro. Participa de actividades y conductas tipificadas tanto de uno como de otro género. Vive sola, bueno, con un mono y un caballo, pero sola en cuanto a que está a su propio cuidado y sin otras personas; da cuenta, no solo de independencia económica, sino de riqueza y es generosa y espléndida con el dinero; hace gala de saberse cuidar solita; se enorgullece de sí misma y de sus cualidades y aptitudes; es ágil, fuerte, creativa, bromista, divertida,

también escupe, tiene toscos modales en general; miente, juega con la autoridad y al mismo tiempo trata de cumplir las normas que pueden facilitarle integrarse con sus amig@s o con otr@s niñ@s. En cuanto a lo que hace, realiza las tareas del hogar aunque de forma especialmente creativa y divertida: cocina, invita a té a sus amig@s; tiene un huerto que cuida a su manera; juega a todo tipo de juegos; hace ejercicios gimnásticos; monta a caballo; hace uso de la palabra, es narradora dentro de la narración; conoce el mundo, ha viajado por él; hace regalos; se enfrenta con cinco chicos; juega con la policía; y sale de espontánea en el circo acaparando el protagonismo y recibiendo el aplauso del público; actúa como y se convierte en una heroína al salvar a dos niños del fuego; se sale de los papeles para dibujar; es decir, las normas le vienen pequeñas. Estos son algunos de los aspectos que la caracterizan y que se desvían de la interpretación del modelo tradicional femenino.

La última frase que aparece en el libro es de Pippi y dice así: “-¡Cuando sea mayor seré pirata! ¿Y vosotros?” (*Pippi* 137). Retomando el comentario hecho anteriormente sobre el lugar del mar en la narración, un lugar con normas distintas y probablemente más maleables que las de tierra firme, se puede leer el deseo de ser pirata como un intento de Pippi de poder vivir en un lugar más habitable en cuanto a lo normativo, además de ser una confirmación de las peculiaridades del personaje de Pippi que rompen con el estereotipo. Que el libro termine con esta pregunta directa a quienes leen, “¿Y vosotros?”, tras explicitar el deseo de la niña de ser pirata, es una invitación a imaginar cualquier profesión o actividad de la que participar al ser mayor, sin ajustarse a normas o convencionalismos sociales.

Carlota y el misterio del botín pirata: lo que tiene nombre existe

Carlota, el personaje protagonista, nos cuenta en primera persona las aventuras de su pandilla, a la que llaman la tribu de Camelot; cada integrante toma el nombre de un personaje de las leyendas del rey Arturo. Sus amig@s de la tribu son: Mireya que hace de Ginebra, Miguel que es Lancelot, Sa’íd es Tristán, Eli es Celinda, Berta es Viviana, Merlín, el gato de Carlota es Merlín, y Carlota es Morgana. En *Carlota y el misterio del botín*

*pirata*⁶, el perro de Mireya, Wisky, encuentra una moneda antigua y la tribu investiga la procedencia y la historia de esa moneda, en una aventura llena de detalles cotidianos envueltos en fantasía de la mano de l@s integrantes de la tribu o de quienes les rodean.

En el tratamiento de los personajes, ya desde la descripción que se hace de l@s protagonistas en la solapa de la portada, se da una ruptura con respecto al estereotipo; se dice de Carlota que es “optimista, combativa y con mucho sentido del humor. Todo le resulta interesante y observa el mundo con mirada crítica”, de Mireya que “es independiente, atrevida e inteligente”, de Berta “dulce y bastante callada, inspira confianza”, Eli es “entusiasta”, Miguel “encantador, bastante payaso y un poco trasto” y Sa’id “muy amable y cordial”. Se observa que la ruptura se produce ampliando la posibilidad de formas de ser y de actuar, sin dejar de tener en cuenta las del estereotipo tradicional, de manera que consigue plantear una ruptura sin excluir, sin prohibir, sin censurar los modelos existentes, y, de alguna forma, poniendo en valor los aspectos positivos de los estereotipos tradicionales procurando así que se produzca una resignificación de éstos. También se produce ruptura en el “protagonismo” otorgado a Carlota que es el personaje central; en el número de chicas protagonistas, que es mayor, cuatro chicas y dos chicos; y en la relación de amistad que se resalta, aunque tod@s son amig@s entre sí, la amistad más fuerte es la de dos chicas, Carlota y Mireya.

En *Carlota y el misterio del botín pirata*, el primero de la “Colección La tribu de Camelot”, la denuncia de la discriminación está vigente; al presentarnos a la Tribu de Camelot, se nos dice que el lema de ésta es “Trabajaremos siempre en equipo, defenderemos a quien lo necesite y lucharemos por la igualdad” (*Carlota* 14-15). En el primer capítulo, por ejemplo, se nos presenta a la abuela de Carlota, que tiene un “medio novio”, y éste “estaba en la cocina preparando una tortilla de patatas que olía de muerte” mientras “la abuela y Marcos estaban sentados frente al televisor” (*Carlota* 7).

⁶ En adelante, en el trabajo, se harán las citas de la obra en el texto de la forma siguiente *Carlota* seguido del número de página y entre paréntesis.

Carlota manifiesta su liderazgo, un liderazgo que no tiene por qué pasar por encima de las opiniones de l@s demás, pero tampoco tiene por qué dejar de ser liderazgo: “Como la idea de la tribu había sido mía, todos respetaban bastante mi opinión. Aunque, ¡conste!, yo no mando, porque en la panda nadie está por encima de los demás” (*Carlota* 16).

El reparto por género de personajes secundarios es el siguiente: el padre de Carlota, del que se dice que trabaja en una oficina, la madre que trabaja en una biblioteca, el padre de Eli del que se dice que es numismático, Rosa la canguro, la profesora, un guardia de seguridad del museo, la directora del museo. La relación de profesiones, aunque con visibilidad y presencia de mujeres, no puede calificarse de novedad frente al estereotipo por el tipo de profesiones en las que se las sitúa, aunque sí lo es el puesto de dirección de la directora de museo.

Entre las ilustraciones de la obra, están también textos independientes de la narración principal enmarcados en otro color y con distinto tipo de letra, que responden al interés de profundizar un poco más en algún tema nombrado o tratado en el texto principal. Uno de ellos, titulado “lo que no tiene nombre no existe” (*Carlota* 34), interesa especialmente para este estudio puesto que trata de la utilización del masculino plural y su influencia en la invisibilización de las personas del género femenino y en la formación, así, de una concepción del mundo con un único género presente: el masculino. Es un texto que alude y apoya a la siguiente parte de la narración principal:

- ¡Hala! –exclamó Sa’id–. ¿Son para nosotros?
- Claro, para las damas y los caballeros de Camelot- dijo Pepe.
- No. No somos las damas y los caballeros, sino “las caballeras y los caballeros”.
- Pepe me observó con la boca abierta.
- ¿Las caballeras?-protestó-. Esa palabra no existe.
- Nos la hemos inventado – dijo Mireya.
- Y conste que no existe porque en la época de los caballeros no había mujeres que fueran de la orden de caballería-añadí.
- Es cierto. Cuando algo no existe no tiene nombre- dijo la abuela-. Pero a veces algo que existe no tiene nombre y es como si no existiera.

(*Carlota* 33-34).

Utilizo el subtítulo “Lo que tiene nombre existe” porque es lo que quiero mostrar y resaltar las posibilidades y el peso del lenguaje en nuestra percepción y concepción del mundo. También, porque ante la frase “lo que no tiene nombre no existe”, tengo dos puntualizaciones que hacer: la primera, la importancia de reclamar la existencia de mujeres y de otros conceptos o imágenes o sueños que están hoy silenciados en el lenguaje y la segunda, que nombrar es necesario y que si dejamos de nombrar mediante la censura algo que existe, el peso de lo oculto ejercerá un poder que no puede dejar de tenerse en cuenta. Las propuestas de Butler en relación a las posibilidades de resignificación del lenguaje, señalan las posibilidades del uso del lenguaje:

Las palabras no pueden dejar de ser citadas cuando se persigue abrirlas a otros contextos discursivos donde su repetición muestre el carácter de los términos como resignificables. (BURGOS, 2008: 300)

Butler defiende la habilidad de las palabras para adquirir nuevos sentidos no sujetos a contextos previos, sentidos no comunes u ordinarios que puedan lograr hacer entrar en crisis el concepto mismo de significado ordinario y su distinción con respecto a un supuesto significado extraordinario y no común. (BURGOS, 2008: 309).

Los juegos con las palabras pueden posibilitar pues desplazamientos en sus significados. En el ejemplo citado, los significados de “damas” y de “caballeros” se abren a un contexto nuevo, el que se propone con la existencia de la palabra inventada “caballeras”. Así, en este nuevo contexto, podrían existir tres géneros sociales, los que corresponderían a “damas”, femenino, a “caballeros”, masculino, y otro que correspondería a “caballeras”. Mediante ese juego, aparentemente insignificante, podría darse pie a la ocupación de y a la aparición en nuestro imaginario de toda una tropa de guerrilleras, caballeras de armaduras plateadas, acompañando a Juana de Arco, o liberándose quizá a ellas mismas y a nosotr@s, de las opresiones, represiones y destrucciones de la violencia.

Esta obra es la primera de una colección por la que apuesta una de las grandes editoriales dedicadas al público infantil y juvenil, Destino. Parece, en resumen, señalar en la dirección de

ofrecer un punto de vista de un mundo “políticamente correcto” como modelo, denunciando algunas situaciones injustas, y quizá pueda ser ésta una manera adecuada de propiciar cambios con respecto a la percepción del género en l@s lector@s, uno de los recorridos posibles que tienen que recorrer las narraciones para no producir una extrañeza tal en l@s lector@s que les aleje de las propuestas que muestran distintas posibilidades de actuar el género.

El inestable lugar del deseo: *Nunca soñé contigo*

Nunca soñé contigo de Carmen Gómez Ojea es una novela en la que la autora nos presenta la vida de una adolescente de dieciséis años, Lisa, a través de su diario. En él, Lisa escribe poemas y reflexiones sobre lo que le ocurre, fundamentalmente en relación al amor que siente por un chico que parece no corresponderle; éste tiene una relación con una chica de la que Lisa siente celos y a la que nombra como la Bruja, la Maligna, la Perversa y otros calificativos similares; los dos son, junto a Lisa, los personajes principales de la primera parte de su diario. A partir de más o menos la mitad de la novela, sucede algo que hace que Lisa cambie de sentimientos y se enamore de Chantal, hasta ese momento odiada.

Considerando que el género binario se apoya y se complementa en el deseo heterosexual y que el deseo lesbiano transgrede el convencional binarismo de género, lo quiebra y le da inevitablemente otro sentido, *Nunca soñé contigo* nos ofrece ejemplos de esta transgresión en la que participa el deseo y de ello trata este breve análisis.

Lisa, al comenzar la historia, nos describe el amor que siente, un amor heterosexual, y aproximadamente hacia mitad de la novela, surge el encuentro con Chantal, de la que nos dice: “Qué misteriosa es la vida (...) pues la que era Bruja Mala, la Perversa, la Dañina, se ha convertido en mi hermana, compañera que me escucha, tierna amiga, alguien que quiero y que me quiere” (*Nunca soñé contigo* 85). El cambio es rotundo, y después de ochenta páginas en las que una y otra vez se nombra a Chantal en los términos negativos expuestos arriba o aún peores, se produce una sacudida en quien lee y de repente las

palabras Bruja Mala, la Perversa, la Maligna, se llenan de significados positivos, de ternura, de humor, de amor, resignificándolas.

El siguiente fragmento es especialmente útil para comentar cómo se producen las transgresiones con respecto al género relacionadas con el deseo en la obra:

Me gusta que nos queramos como dos mujeres que se aman, que se gustan, que se ríen, que entre las dos levantan todo un mundo propio cuando están juntas, sin que ninguna de las dos domine a la otra, es decir, sin que haya por en medio ningún elemento viril. A veces no sé por qué me da por pensar que la camaradería que nos une es parecida a la que hay entre los dos protagonistas masculinos de las películas de guerra. Pelean juntos en las trincheras, se comprenden y se ayudan de una forma conmovedora. Al final, siempre se despiden de un modo que hace suponer al espectador que van a añorarse y a seguir queriéndose en la distancia, porque se aman de verdad. Acabo de ver en el vídeo, *Su mejor enemigo*, y, si Alberto Sordi no está enamorado de David Niven, que me pongan un sonotone en cada oído, porque estoy sorda y ciega.

(*Nunca soñé contigo* 92).

Cuando en el fragmento anterior se dice que en medio del amor entre estas dos mujeres no hay “ningún elemento viril”, y seguidamente se establece una equivalencia entre este amor y la relación que hay entre “los dos protagonistas masculinos de las películas de guerra”, se produce, a mi modo de ver, una desestabilización de significados, introduciendo modificaciones en el sentido de lo que antes hubiéramos entendido de “los dos protagonistas masculinos de las películas de guerra”, donde ya no tienen tanto peso los “elementos viriles”. También podría entenderse de lo que se dice en el fragmento anterior otras dos interpretaciones distintas: hay elementos característicos de los protagonistas masculinos que previamente son performados por las dos mujeres y por eso los evocan, o bien, esos comportamientos masculinos primero son visionados y por ello pueden ser imitados, en este caso por las dos mujeres, planteando que esa imitación está disponible para cualquier género. Este fragmento nos ofrece también una mirada de estos films que transgrede la interpretación que concuerda con la coherencia entre género y orientación sexual. En otras partes de la narración,

Lisa propone también interpretaciones diferentes a las habituales de otros textos, por ejemplo, hace su particular lectura de Blancanieves: “Cuando leía este cuento de pequeña, me daban más miedo los siete enanos que la madrastra bruja y mala. Me parecía horrible que tuviera que dedicarse a hacerles la comida y las camas a aquella pandilla de viejos que me caían fatal” (*Nunca soñé contigo* 87); se invita así a quien lee a abrir sus interpretaciones en formas distintas a las hegemónicas y se promueve una actitud crítica.

Hay otros asuntos que también nos hablan de la inestabilidad del deseo de Lisa. Lisa nos dice de su padre “De pequeña era mi hombre” (*Nunca soñé contigo* 92) y nos cuenta que “más tarde descubrí a mi madre” (*Nunca soñé contigo* 92); aquí se puede leer presente el deseo en ambos casos. Así, el deseo se mueve no solo entre distintas orientaciones sexuales, sino que también se desliza entre las lindes de la amistad y el amor, o está presente en las relaciones de parentesco.

Nunca soñé contigo, es una obra que transmite tanto la pasión por las relaciones que se da en la adolescencia como la rebeldía ante situaciones injustas de la vida y la sociedad en que vivimos; transmitiendo cómo el deseo se mueve y nos mueve a ampliar los contornos de las normas. Una novela que es rica tanto para la lectura como para un análisis que aquí, por cuestiones de espacio, apenas hemos iniciado.

El rompeolas de los cuentos: sub(versiones)

¿Contra qué acantilados chocan los cuentos? ¿Cómo se rompen y se fragmentan? ¿A qué otras olas y mareas dan lugar?

Los cuentos siguen contando (TURÍN, 1995), dice Adela Turín y así es, siguen contando y lo hacen en distintos sentidos. Cuentan, en cuanto que influyen en la visión que tenemos del mundo y en alguna medida también en la que tenemos de nosotr@s mism@s. Siguen contando, porque sigue habiendo cuentos; desde que Adela Turín puso ese nombre al estudio que realizó sobre el sexismo en la literatura infantil, las publicaciones literarias infantiles han aumentado en número y la apuesta editorial por las publicaciones infantiles es notable.

Parándonos en la palabra “siguen”, podemos decir, que algunos cuentos sí “siguen” contándose de la misma manera tradicional en que se contaban, pero podemos recorrer una parte de su trayectoria para ver cómo las versiones tradicionales también son fruto de transformaciones, y comprobar que la asociación del cuento tradicional tal y como nos ha llegado no es sino una versión más que en un tiempo y un espacio determinados se puso por escrito y se difundió y se sigue difundiendo y en esa trayectoria de difusión la acumulación de la misma versión funciona asentándola y naturalizándola (y haciendo olvidar la existencia de versiones anteriores). En *Nuevas y viejas formas de contar* se hace alusión a un cambio significativo:

Rodríguez Almodóvar (1989:11), expone la persistencia de la manipulación moralizante habida en la literatura infantil al describir las intencionadas apropiaciones que los “moralistas burgueses” hicieron de los cuentos de tradición oral:

En pocas actividades como sobre ésta habrá habido más apropiaciones. Y de modo particular las de los moralistas burgueses que desde mediados del siglo XIX, sobre todo, han cercenado, silenciado y modificado a placer lo que la sabiduría popular ha ido acumulando pacientemente a lo largo de los siglos. (...) si nos atenemos al repertorio mutilado y banalizado que comercializan las multinacionales de la narrativa infantil. (TABERNERO, 2005: 25-26).

En estas palabras parece decirse que la sabiduría popular tiene unos orígenes presuntamente originales, que se van enriqueciendo sin “cercenar, silenciar, modificar” y es la burguesía y su moral quien los modifica. Sin embargo, todos los discursos transmiten “una moral subyacente”, habría que recorrer la trayectoria de la tradición oral popular para ver qué discursos se mantenían en cada momento sedimentados en cada cuento contado.

Los siguientes cambios concretos ejemplifican también el peso que impone la trayectoria recorrida por un cuento determinado en la variación de su contenido y su mensaje. “El gato con botas”, por ejemplo, de Perrault difiere de una versión más antigua en que “en lugar de molinero hay una mujer muy pobre llamada Soriana y el gato protagonista de la historia es una gata”. La versión más conocida de Blancanieves es de los hermanos

Grimm, “en otras versiones Blancanieves es una niña abandonada por sus padres (...) A veces la cruel reina no es su madrastra, sino su verdadera madre” (VV.AA., 2009). En el primer caso se evidencia la desaparición del protagonismo y la presencia femenina y en el segundo, se pretende evitar la figura de la madre que maltrata a su descendencia. Los cambios en el contenido textual de estos cuentos son paralelos a cambios en la misma línea en todo tipo de discursos de cada momento histórico dado:

Los cuentos populares que la mayoría de los lectores conoce actualmente no son los representativos del género. Son el resultado de un ataque crítico (...) Incluso los hermanos Grimm expurgaron abiertamente sus historias para “adaptarlas a la *infancia*” y, transcurrido el tiempo, las alteraron de diversas formas. Por ejemplo, en cada nueva edición las mujeres decían y hacían cada vez menos cosas. (...) Durante casi doscientos años se han suprimido relatos y, sin mencionarlo, se han hecho cambios en el texto original. Las historias hoy más conocidas reflejan el gusto de los hombres que dirigían las editoriales que publicaron las primeras colecciones de cuentos infantiles durante el siglo XIX. (LURIE, 1998: 36).

La tradición oral continúa⁷ y en esa tradición se pueden dar con más facilidad que en las versiones escritas, obviamente, los cambios entre unas versiones y otras. Pero los cuentos impresos siguen, aun así, recorriendo distintos caminos en forma de versiones, a veces respondiendo intencionadamente a un objetivo ideológico o didáctico determinado y otras por otros motivos. Las trayectorias textuales de los cuentos tradicionales dan cuenta del proceso de repetición y variación, no de un original primero sino de otras repeticiones previas⁸. En ocasiones, existe

⁷ Aunque no de la misma manera ni con la misma importancia que tenía antes de la existencia de la imprenta, la tradición oral continúa; además de los contextos informales y afectivos es importante la tradición oral que continúa a través de los cuentacuentos, práctica extendida entre las actividades lúdicas dedicadas a la infancia, y estos cuentacuentos suelen incorporar en sus actuaciones versiones de los cuentos con contenidos normativos más flexibles y con personajes que rompen con los restrictivos estereotipos tradicionales.

⁸ Sin embargo, el peso del discurso hegemónico es tal, que las versiones de los cuentos tradicionales que llevan impresa la ideología sexista son considerados, en ocasiones como originales, como una herencia que tiene que permanecer intacta a través de los “tiempos”. Un ejemplo de ello que me interesa recoger

conciencia e intencionalidad entre quienes repiten los cuentos de introducir variaciones al repetirlos, unas veces tratando de otorgar fijeza a las normas y en otras ocasiones, tratando de subvertirlas, aunque la variación se produce inevitablemente aun al margen de la intención y la conciencia.

Algunos de los cuentos que recrean y reescriben la tradición de princesas y príncipes son: *La princesa Ana*⁹, *Marta y la sirena*¹⁰, *El príncipe enamorado*¹¹, *Rey y rey*¹² y *Las aventuras de Cecilia y el dragón*¹³. Hay versiones que son subversiones, por ejemplo y a mi entender, *La cenicienta que no quería comer perdices*¹⁴ de Nunila López Salamero, con ilustraciones de

aquí es que la polémica suscitada tras la presentación de la campaña "Edu-cando en Igualdad", en la que entre otras actuaciones que se proponen está la de ofrecer materiales educativos que rompan con los estereotipos sexistas de algunos cuentos tradicionales. Esta campaña motivó una respuesta de algunos medios de comunicación y de internautas que se oponían rotundamente a la prohibición de los cuentos tradicionales, malinterpretando la propuesta de la campaña. El Ministerio de Igualdad en su página www.migualdad.es, en la entrada del día 8/04/2010 responde a las malinterpretaciones difundidas en un texto que se titula "¿Se ha propuesto Aído vetar cuentos infantiles?" y aclara que no es la prohibición lo que se plantea en esta campaña, sino propiciar la lectura de otros cuentos que también existen. Es interesante esta polémica en varios sentidos, además del de evidenciar el peso del discurso hegemónico y su poder en cuanto a dotar de naturalidad a hechos culturales; pone de manifiesto que para que esos hechos culturales sigan siendo como "siempre", es decir, como el discurso hegemónico propone, se ha de efectuar constantemente una labor de control sobre ellos, porque la tendencia es la del cambio; y por otro lado, en la polémica surgida puede observarse cómo el veto o la prohibición conseguirían dotar de fuerza y promover la defensa y la afirmación de lo prohibido. Cabe señalar aquí que Judith Butler plantea que es la resignificación y el uso desviado y no la prohibición la que permite la transformación. Añadir que la campaña también motivó la intervención de numeros@s internautas mostrando apoyo y opi-niones favorables a las propuestas de la misma.

⁹ Guerrero, Luisa, *La princesa Ana*, Ellas Editorial, Barcelona, 2005. Existe una lectura radiofónica del cuento, disponible en la red: www.ong-nd.org/documentos/entrevista.rtve/rtve_cuento_la_princesa_ana_luisa_guerrero_.mp3

¹⁰ Guerrero, Luisa, *Marta y la sirena*, Ellas Editorial, Barcelona, 2006.

¹¹ Recio, Carles y Hurtado, Enrique, *El príncipe enamorado*, Ediciones La Tempestad, Barcelona, 2001.

¹² De Haan, Linda y Nijland, Stern, *Rey y rey*, Ed. Serres, Barcelona, 2004.

¹³ Schimel, Lawrence, Ilustraciones de Sara Rojo Pérez, *La aventura de Cecilia y el dragón*, Candela Ediciones, Bibliopolis, Madrid, 2005.

¹⁴ López Salamero, Nunila, ilustraciones de Myriam Cameros Sierra, *La cenicienta que no quería comer perdices*, Planeta, Barcelona, 2009. Consultado y disponible en www.mujaeresenred.net/IMG/pdf/lacenicientaquenoqueriacomerperdices.pdf

Myriam Cameros Sierra o *Caperucita en Manhattan*¹⁵ de Carmen Martín Gaité. Otras veces, parece que se pretende una inversión, como prometen los títulos *La fea durmiente*, *Blancanieves y los siete gigantes*, *Patito Bello*, *Ceniciento* y *Caperucita descolorida* de Yanitzia Canetti, en la “Colección Había otra vez” de la Editorial Everest o el anterior *El príncipe ceniciento*¹⁶ de Babette Cole. Se introduce en cada uno de estos cuentos una variable distinta que tendrá, como cualquier acto performativo, efectos impredecibles. En otras ocasiones, las versiones van orientadas a contar una historia con mayor contenido sexista, incluso, que el que se desprendía de los cuentos tradicionales versionados por Perrault o por los hermanos Green, este es el caso de muchas de las versiones popularizadas por Walt Disney. (LURIE, 1998: 35)

La posibilidad de versionar está abierta y sigue estando abierta, se abre en todas las direcciones; la responsabilidad de recorrer unos caminos y no otros, contando los cuentos una y otra vez y también leyendo los cuentos una y otra vez, nos incumbe y nos pertenece a tod@s.

Bibliografías y páginas webs consultadas

- BRAIDOTTI, R., *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Paidós, Buenos Aires, 2000.
- BURGOS DIAZ, E., *Qué cuenta como una vida. La pregunta por la libertad en Judith Butler*, A. Machado Libros, Madrid, 2008.
- BUTLER, J., “Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault”, en Seyla Benhabib y Drucilla Cornell, *Teoría feminista y teoría crítica*, Ediciones Alfons el Magnànim, Valencia, 1990, pp. 193-211.

¹⁵ Martín Gaité, Carmen, *Caperucita en Manhattan*, Ediciones Siruela, Madrid, 1990.

¹⁶ Cole, Babette, *El príncipe ceniciento*, Ed. Destino, Barcelona, 1988. Existe un pdf que presenta el cuento y cómo utilizarlo como recurso educativo en www.actiludis.com/up-content/uploads/2009/02/experiencia.pdf. También están disponibles las ilustraciones en www.actiludis.com/eventos-y-festividades/diade-mujer/el-principe-ceniciento.

- “Imitación e insubordinación de género”, *Revista de Occidente*, nº 235, diciembre 2000, pp. 85-109.
- Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- Lenguaje, poder e identidad*, Síntesis, Madrid, 2004.
- El género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2007.
- Deshacer el género*, Paidós, Barcelona, 2008.
- CAPPUCCIO, B. L., “Gloria Fuertes frente a la crítica”, en *ALEC*, 18, 1993, pp. 89-112.
- “Hambre y poesía: Una breve biografía de Gloria Fuertes”, en *ALEC*, 18, 1993, pp. 323-344.
- CEDEIRA SERANTES, L. y CENCERRADO MALMIERCA, L. M., “La visibilidad de lesbianas y gays en la literatura infantil y juvenil editada en España”, en *Educación y Biblioteca*, nº152, 2006, pp. 89-102.
- COLOMER, T., “A favor de las niñas”, *CLIJ* 57 (Año 1994), pp. 7-24.
- CHASE, C., “Hermafroditas con actitud: cartografiando la emergencia del activismo político intersexual”, en Grupo de Trabajo Queer (ed.), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, Traficantes de Sueños, Madrid, pp. 87-108.
- DAVIES, B., *Sapos y culebras y Cuentos feministas. Los niños de preescolar y el género*, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1994.
- DE BEAUVOIR, S., *El segundo sexo, vol. 2., La experiencia vivida*, Siglo XX, Buenos Aires, 1987 (1949).
- FAUSTO STERLING, A., *Cuerpos sexuados*, Editorial Melusina, Barcelona, 2006.
- FOUCAULT, M., *Herculine Barbin llamada Alexina B.*, Editorial Revolución, Madrid, 1985.
- FUERTEES, G., *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor*, Edición de Pablo González Rodas, Cátedra, Madrid, 1980.
- Obras incompletas*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.
- Cuentos de animales*, Susaeta Ediciones S.A., Madrid, 1999.
- GARCÍA-PAGE, M., *El juego de palabras en la poesía de Gloria Fuertes*, UNED Ediciones, Madrid, 2003.
- GÓMEZ OJEA, C., *Nunca soñé contigo*, Loguez Ediciones, Salamanca, 2000.

- HDEZ. PIÑERO, A., *Amar la fluidez. Teoría feminista y subjetividad lesbiana*, Editorial Eclipsados, Pamplona, 2009.
- Juanolo, *¡Nos gustamos!*, Tandem Ediciones, Valencia, 2006.
- LIENAS, G., *Carlota y el misterio del botín pirata*, Destino Infantil y Juvenil, Barcelona, 2009.
- LINDGREN, A., *Pippi Calzaslargas*, Editorial Juventud S.A., Barcelona, 2008.
- LURIE, A., *No se lo cuentes a los mayores: literatura infantil, espacio subversivo*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, D.L., Madrid, 1998.
- MOIX, A., "Gloria Fuertes, poeta para niños, o el difícil encanto de peinarse las canas a los 12 años," en *Vindicación feminista*, noviembre de 1976, pp. 40-41.
- SAIZ RIPOLL, A., "Gloria Fuertes en el recuerdo. Viva el mundo cambiante, viva el mundo al revés", en *CLIJ*, 224, pp. 7-18.
- TABERNERO SALA, R., *Nuevas y viejas formas de contar. El discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*, Pressas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2005.
- TOFIÑO, I., "¿Un libro homófobo? ¡Que lo lea Rita! Criterios de valoración pedagógico para los materiales LGBT destinados a menores", en *Educación y Biblioteca*, nº 152, 2006, pp. 83-88.
- TURÍN, A., *Los cuentos siguen contando. Algunas reflexiones sobre los estereotipos*, Horas y Horas, Madrid, 1995.
- VV. AA., *Cuéntame un cuento antes de dormir*, Bescoa, Random House Mondadori, S.A., Barcelona, 2009.
- VINTRÓ, M., "Sexismo en la literatura infantil", *CLIJ* nº 217, pp. 21-27.
- WITTIG, M., *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, traducción de Javier Saez y Paco Vidarte, Editorial Egales, Madrid, 2006.
- ZEIG, S. y WITTIG, M., *Borrador para un diccionario de las amantes*, Editorial Lumen, Barcelona, 1981.
- www.actiludis.com
- www.fundaciongsr.es/pdfs/1cifras.pdf
- www.migualdad.com
- www.mujaresenred.net
- www.ong-nd.org
- www.usadigitalcompany.org