

# La novela realista juvenil

**INÉS DE ASÍS DOMÍNGUEZ ÁLVAREZ**

Espejo de los roles  
patriarcales en la  
España contemporánea  
(1939-actualidad)



PREMIO  
CELIA AMORÓS  
DE ENSAYO FEMINISTA

ACCÉSIT  
**2022**



PREMIO  
CELIA AMORÓS  
DE ENSAYO FEMINISTA

ACCÉSIT  
**2022**



# La novela realista juvenil

Espejo de los roles patriarcales  
en la España contemporánea  
(1939-actualidad)

**INÉS DE ASÍS DOMÍNGUEZ ÁLVAREZ**





*A las bibliotecas públicas, tanto físicas como digitales; a todas las personas que trabajan en ellas.  
La investigación no sería nada sin unos recursos de calidad públicos y accesibles.*

**La novela realista juvenil, espejo de los roles patriarcales  
en la España contemporánea (1939-actualidad)**

Por: Inés de Asís Domínguez Álvarez

Edita: Instituto de las Mujeres

2023

NIPO: 050-23-037-8

eNIPO: 050-23-038-3

Depósito legal: M-26166-2023

Catálogo de publicaciones  
de la Administración General del Estado

<https://cpage.mpr.gob.es>

Imagen de cubierta: Mariela Bontempi

«El feminismo se ocupa de la transformación social de las relaciones de género [...]. Debemos tener una visión de cómo se relaciona la teoría con el proceso de transformación, es decir, si la teoría es, en sí misma, una obra transformadora que coadyuva al cambio social».

Judith Butler

«El ser humano puede resistirse al poder, alterarlo. Y la resistencia y el cambio tienen a menudo su inspiración en el arte y, especialmente, en el arte de forjar las palabras».

Ursula K. Le Guin

«Ceñudos, incómodos consigo mismos, ya no demasiado niños ni todavía hombres, en esa tierra de nadie que se llama adolescencia».

Ana María Matute



<b>Introducción</b>	<b>11</b>
<b>Los años cuarenta y cincuenta. La LIJ como vehículo de doctrina y de subversión</b>	<b>25</b>
<i>Celia, madrecita.</i> Elena Fortún	31
<i>Marialí y Otra vez Marialí.</i> Ilde Gir	41
<i>Antoñita la Fantástica y Titerris.</i> Borita Casas	51
<i>La vida nueva de Pedrito de Andía.</i> Rafael Sánchez-Mazas	59
<b>Conclusión</b>	67
<b>En ruta hacia los años sesenta. La «chica rara», un modelo alternativo para la juventud</b>	<b>73</b>
<i>Los Abel.</i> Ana María Matute	81
<i>Nosotros, los Rivero.</i> Dolores Medio	89
<i>Ambiente de familia.</i> María Mercedes Ortoll	97
<i>Entre visillos.</i> Carmen Martín Gaité	105
<b>Conclusión</b>	115
<b>Desde los años sesenta hasta los ochenta: el inicio de la ruptura de tabúes</b>	<b>123</b>
<i>Un sexo llamado débil.</i> José Luis Martín Vigil	129
<i>Los mochuelos.</i> Carmen Kurtz	139
<b>Conclusión</b>	147
<b>Desde los años noventa a la actualidad: el auge imparable de la literatura juvenil</b>	<b>151</b>
<i>Billete de ida y vuelta.</i> Gemma Lienas	157
<i>Al otro lado del espejo.</i> Jordi Sierra i Fabra	165
<i>Esa extraña vergüenza.</i> Luchy Núñez	173
<i>El Diario de Marga y Coco.</i> Rosa María Vozmediano	181

*Ninfa rota.* Alfredo Gómez Cerdá

189

**Conclusión**

199

**Conclusiones**

**205**

**Bibliografía**

**215**

# Introducción



Si atendemos al título del presente trabajo, que anticipa y resume su planteamiento, observaremos que este se sustenta sobre dos ejes fundamentales: la literatura juvenil y la existencia de unos roles patriarcales (con el marco de fondo de nuestra situación geográfica y social, es decir, la España contemporánea). El objetivo es, en líneas generales, mostrar cómo la primera vehicula la segunda; más concretamente, queremos ejemplificar cómo en este tipo de literatura podemos apreciar nítidamente el reflejo de unas identidades determinadas para el género femenino y el masculino (los denominados «roles de género», que definiremos más adelante) y, a partir de ello, señalar, de manera crítica, qué implicaciones y consecuencias se desgranán de todo ello a diversos niveles (social, cultural, histórico, etc.). Nuestra intención es mostrar una serie de realidades a través de ejemplos prácticos, pero siempre sustentados en un aparato teórico sólido, como veremos en todo momento.

La literatura infantil y juvenil (LIJ, de ahora en adelante) ha llegado a constituirse como un campo autónomo de estudio dentro de la literatura. En nuestro país, esto fue auspiciado por la labor pionera de investigadoras

del siglo XX como Carmen Bravo-Villasante<sup>1</sup> o Felicidad Orquín<sup>2</sup>. Sin embargo, actualmente, sigue sin resultar fácil establecer una definición completa pero concisa de lo que es la LIJ. De acuerdo con una de las figuras más relevantes del panorama actual de la LIJ, Teresa Colomer, «entendemos este tipo de literatura como la iniciación de las nuevas generaciones al diálogo cultural establecido en cualquier sociedad a través de la comunicación literaria» (Colomer, 1999: 9). Según esta premisa, además de un tipo de literatura pensada para un público determinado por la variable «edad», se trata de una puerta a la dimensión fundamental que es la sociedad y una oportunidad de observar y aprender cómo se comportan sus individuos en relación con la cultura que la rodea. La propia Colomer mantiene en todo momento esta valiosa idea y la desarrolla al señalar las que para ella son las funciones de la LIJ:

**Iniciar el acceso a la representación de la realidad ofrecida a través de la literatura y compartida por una sociedad determinada; desarrollar el aprendizaje de las formas narrativas, poéticas y dramáticas a través de las que se vehicula el discurso literario y ofrecer una representación articulada que sirve como instrumento de socialización de las nuevas generaciones (Colomer, 1999: 15).**

- 
- 1 Filóloga y folclorista (1918-1994) que en 1959 publicó su *Historia de la literatura infantil española*, una obra señera y de obligado conocimiento para el ámbito en el que nos movemos. Es también reseñable la aportación que llevó a cabo al recopilar una gran muestra de literatura infantil en obras como *Historia y antología de la literatura infantil universal* (1971) o *Historia y antología de la literatura infantil iberoamericana* (1977).
  - 2 Figura de referencia en los orígenes y trayectoria de la LIJ en España, nacida en 1934. Feminista, investigadora y renovadora pedagógica, destaca su labor editorial (creó y dirigió colecciones como Austral Infantil y Austral Juvenil), pero también es fundamental tener presente la importancia de las actividades que ha organizado y dirigido en torno a la LIJ y la lectura, como los fructíferos y célebres simposios de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez de Madrid, institución al frente de la cual también estuvo.

A la luz de este planteamiento sociocultural, la LIJ cobra una importancia innegable que no siempre se le reconoce (muchas veces se la juzga como un género «ligero» o «menor», tiñéndola de matices peyorativos) y que nosotros queremos poner en valor. Una vez que hemos desgranado estas consideraciones esenciales y de carácter más general, cabe introducir otras más específicas que de ellas se derivan: nosotros vamos a tratar, como hemos dicho al inicio de este epígrafe, exclusivamente la literatura juvenil. Esto es algo complejo, puesto que la LIJ se presenta como un todo, un acervo que abarca obras que comprenden desde cuentos con una frase y una enorme ilustración en cada página a novelas fantásticas de cientos de hojas. Es decir, sigue constituyendo una problemática a la hora de delimitarla y definirla y «ha sido cuestionada y aun negada» (Díaz-Plaja Taboada, 2011: 34).

Quizás la dificultad para acotarla proviene del hecho de que tampoco es fácil decidir qué es exactamente una persona «joven». Si acudimos al mapa de diccionarios de la RAE<sup>3</sup> y buscamos el lema *juventud*, comprobamos que el concepto ha ido evolucionando con el paso del tiempo<sup>4</sup>. Efectivamente, como sabemos, la mayoría de edad ha sido distinta en cada época, la esperanza de vida también... Y todos esos factores influyen, en cada momento, en la consideración de lo que es la juventud, la adultez o la madurez. Nosotros, ante la falta de acuerdo o incluso la inexistencia de un criterio en relación con este asunto (la propia Díaz-Plaja Taboada en la obra anteriormente citada señala el problema, pero no sugiere una solución) para establecer a qué edad se empezaría a considerar a una persona como potencial lectora de literatura juvenil, nos hemos basado en un hecho

---

3 Disponible en: <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/mapa-de-diccionarios-0>.

4 En la edición de 1780, por ejemplo, se nos indica que es el tiempo comprendido entre los catorce y los veintiún años; en las ediciones posteriores, sencillamente, se opta por indicar que es la etapa humana que media entre la infancia y la edad adulta, lo que resulta demasiado vago.

objetivo extraído del sistema educativo español: la etapa de educación secundaria (con todo lo que ya implica y el distanciamiento de la anterior, en la que se encuadra claramente la infancia) comienza a los doce años, así que ese sería nuestro punto de partida. Por tanto, por pura comodidad y lógica, podríamos poner como cierre la finalización de la etapa escolar, el bachillerato; es decir, los dieciocho años. Aunque, desde luego, después de esta edad se sigue siendo joven durante mucho tiempo (y más todavía en nuestra sociedad actual) y se puede seguir leyendo cómodamente este tipo de literatura, parece lógico que, a partir de ese momento, al ampliar los horizontes de su vida (una mayor participación en la sociedad, una mayor autonomía, etc.), las personas ensanchan también sus horizontes de lectura. En conclusión, parece acertado puntualizar que la literatura juvenil en realidad se corresponde con la adolescencia, que, a su vez, es la etapa que comprende el rango de edades que hemos señalado. Por añadidura, también Colomer (1999: 15) parece respaldar una solución de estas características, pues, al referirse al público de la LIJ, utiliza en varias ocasiones el binomio «niños y adolescentes», cuya primera parte correspondería inequívocamente a la parcela «infantil», quedando la segunda ligada, por tanto, a la de «juvenil».

Sin perder de vista esto, las siguientes preguntas que cabe hacerse son: ¿qué abarca, entonces, la literatura juvenil?, ¿cómo establecemos qué se encuadra bajo esta denominación? De nuevo, Colomer (1999: 9), en una propuesta que nos parece muy acertada, señala los conceptos de *intencionalidad* (novelas pensadas, desde su misma concepción, para jóvenes) y *adecuación* (novelas que por su temática o personajes son apropiadas para su lectura por parte de este público, ya que el hecho de que exista literatura pensada específicamente para este no implica que no puedan leer, por supuesto, otras cosas) como criterios para decidir qué obras pertenecen o no a este ámbito. Criterios que aplicaremos a lo largo de toda

nuestra investigación, pues nos parece más amplio y enriquecedor que limitarnos a la intencionalidad.

Una vez resuelto esto, el siguiente aspecto que conviene tratar es el de la justificación del género elegido; es obvio, por supuesto, que existen muchos ámbitos (todos, además, de mucho interés) que aún hay que cubrir en el campo de la literatura juvenil, tanto en lo referente al género literario como a su forma y contenido: novela gráfica, libros de aventuras, fantasía, teatro..., pero hemos optado por la novela realista por constituir un reflejo fiel de la sociedad en que se sitúa y escribe. Este es precisamente el punto en el que se unen de forma natural nuestros dos grandes temas. Si nos retrotraemos a las funciones de la LIJ que señalaba Colomer, podemos recordar que la tercera era, en resumidas cuentas, la socialización cultural. Y la propia autora, al desarrollar este punto, señala que «uno de los discursos socializadores más transparentes en la función educativa de la literatura infantil y juvenil a lo largo de su historia es el de la transmisión cultural de los modelos masculinos y femeninos» (Colomer, 1999: 45). Es decir, nos interesa cómo las lecturas que los jóvenes y las jóvenes llevan a cabo van entretejiendo su imaginario y sus ideales, su sistema cultural y de valores, y la importancia que, por ende, tienen esas lecturas.

Nuestro trabajo, por tanto, estudiará diacrónicamente cómo se reflejan los roles de género, determinados, evidentemente, por la sociedad patriarcal en la que existimos, en la novela juvenil española de la época contemporánea. Por ello, es fundamental, desde un primer momento, definir lo que son los roles de género y qué comportan en nuestra sociedad.

No nos vamos a adentrar en este trabajo en disquisiciones filosófico-políticas acerca de qué es un hombre o qué es una mujer o si el género debiera abolirse (que sí plantean muchas de las teóricas referenciadas). Simplemente, vamos a partir del hecho demostrable de que, convencional y tradicionalmente, existen, en el imaginario sociocultural común, dos realidades humanas diferenciadas, denominadas *hombre* y *mujer*, y que

ambas llevan y han llevado aparejada, durante siglos, una serie de rasgos (físicos, conductuales, etc.) que se consideran definitorios de esa condición integral de *hombre* o de *mujer*, y vamos a analizar cómo estos se han reflejado en nuestra literatura para jóvenes (lo que nos permite observar, asimismo, cómo se han desarrollado en nuestra realidad social).

El concepto principal que tendremos que manejar a partir de este mismo punto, por tanto, es el de «género». Como inciso, cabe introducir, además, la pertinente diferenciación entre este y el de «sexo». El sexo se corresponde con un aspecto físico, una «condición orgánica» (según su definición en el *DLE-RAE*<sup>5</sup>). El género, por su parte, es una realidad abstracta (aunque después se concrete o manifieste de diversas maneras) y construida psicológica y socioculturalmente; se trata, según Butler, del «mecanismo a través de cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino» (Butler, 2019: 70), es decir, el artefacto sociocultural mediante el que se decide y establece qué es propio de lo que llamamos «hombre» y qué lo es de lo que llamamos «mujer».

Es importante distinguir ambos conceptos, porque, en multitud de ocasiones, se mezclan, se confunden, se sobreentiende uno a partir de otro o se superponen. Nos interesa, muy especialmente, esto último; se superponen, en gran parte, por medio de lo que se conoce como *performatividad*, una de las ideas teóricas centrales sobre las que se construye nuestro trabajo, y que es propuesta y defendida de manera exhaustiva por Butler en varias de sus obras (*Actos performativos y constitución del género*, *El género en disputa...*). Se trata de un concepto desarrollado a partir de las teorías lingüísticas (pragmáticas) de John Searle, quien proponía que ciertos enunciados no se limitan a la mera expresión verbal, sino que tienen una aplicación

---

5 Disponible en: <https://dle.rae.es/sexo?m=form>. Creemos que esta caracterización es suficiente para el contexto que nos ocupa.

efectiva, una *realización* en el mismo momento en el que se pronuncian. Esto, trasladado al ámbito que nos ocupa, quiere decir que se establece la hipótesis de que el género no es inherente al ser humano (ni a esa característica física que conocemos como «sexo»), sino que se erige y se sustenta, a su vez, sobre una serie de actuaciones o expresiones preconcebidas y filtradas por lo que la autora, en sus trabajos, denomina la «matriz cultural»; estos comportamientos y expresiones convencionalizados son lo que conocemos también, en los planteamientos teóricos, por el nombre de «roles de género» (denominación que debemos al psiquiatra Robert Stoller). Así pues, a partir de lo que Butler denomina «diferencia sexual primaria» (esas características orgánicas sexuales que se observan al nacer) se va conformando toda una espiral identitaria, en la que la persona tomará una serie de caminos porque se ha determinado que es una *niña* o un *niño* y, al mismo tiempo, como es una *niña*, o un *niño*, tomará una serie de caminos. Es decir, existe, *de facto*, un sistema binario que construye, dicta y refuerza los comportamientos para quienes están contenidos en una u otra parcela.

En relación con esto último, es importante partir también de esa idea de que existimos en un sistema patriarcal. Los dos géneros mencionados no guardan una relación de igualdad, sino de poder; basándose en las diferencias que hemos señalado, en el binarismo excluyente que se establece, un género (el masculino) se erige en superior al otro (el femenino). Como indica Wittig,

**como no existen esclavos sin amos, no existen mujeres sin hombres [...]. La ideología de la diferencia sexual opera en nuestra cultura como una censura, en la medida en que oculta la oposición que existe en el plano social entre los hombres y las mujeres poniendo a la naturaleza como su causa (Wittig, 2006: 22).**

Es decir, esa diferencia sexual primaria que mencionábamos y que da lugar a las diferencias socioculturales está creando en realidad posiciones

desiguales en las que existe un sujeto privilegiado y otro oprimido. No podemos perderlo de vista, pues es lo que subyace en todas las muestras literarias que analizaremos porque es lo que subyace, a su vez, en todo nuestro sistema sociocultural.

En nuestro trabajo, pues, vamos a señalar esos numerosos y diversos roles que aparecen, tanto para el género femenino como para el masculino, siempre desde esta óptica performativa y teniendo presente la realidad patriarcal, es decir, entendiéndolos como mecanismos perpetuadores de la realidad polarizada e injusta del género. Esta cuestión nos interesa, asimismo, porque la literatura, entendida como vehículo de transmisión, contribuye, indudablemente, a esa performatividad —máxime, cuando se trata de una literatura que leen personas jóvenes, que se encuentran en pleno proceso de construcción de su identidad—. No solo hablamos ya de lo que nos ofrece el contenido, con el que una persona adolescente puede identificarse o llegar a identificarse, sino de la misma exterioridad de las novelas: durante muchos años, como puede comprobarse leyendo los trabajos de Uría Ríos (2004), Díaz-Plaja Taboada (2014) y, por supuesto, Colomer (1999), se separó intencionalmente lo que se dirigía al público femenino y al masculino. En la literatura, por tanto, asistimos a lo que Butler (2019) denomina un discurso restrictivo del género, que establece un binarismo estático y que, por tanto, «performa una operación reguladora de poder que naturaliza el caso hegemónico y reduce la posibilidad de pensar en su alteración» (Butler, 2019: 70-71). Es importante tomar conciencia de que nos encontramos, además, ante un doble mecanismo de contribución a la performatividad: el que reproduce los comportamientos en el texto, ficticiamente, y el que, al hacerlo, los transmite a la realidad de las personas, y contribuye así a perpetuar, como indica Butler, el patriarcado reinante, con todo lo que ello conlleva.

Otro aspecto central concerniente al evidente enfoque de género que circunscribe nuestro trabajo es la importancia de no caer en perspectivas sesgadas. Ni los hombres ni, especialmente en este caso, las mujeres

constituyen un bloque único y abstracto (como plantean algunas posturas universalistas), sino que se han de entender como una realidad intersecada por otras muchas (clase, raza, etc.) que varían en función de sus contextos concretos. Así lo expresa Butler cuando escribe que «insistir en la coherencia y la unidad de la categoría de las mujeres ha negado, en efecto, la multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de “mujeres”» (Butler, 2018: 69). También Lerner nos ofrece aportaciones muy lúcidas al respecto al señalar, por ejemplo, que «en cualquier momento de la historia, cada “clase” ha estado compuesta por otras dos clases distintas: los hombres y las mujeres» (Lerner, 1990: 313); es decir, pone en evidencia que existen diferencias de clase y de género y cómo cada una de ellas va unida a la otra. A lo largo de nuestro trabajo, tendremos ocasión de apreciar la importancia de esa interseccionalidad, pues no es igual aplicar el enfoque de género en la situación histórica del periodo franquista que en la actual y tampoco es lo mismo, por ejemplo, analizar la situación de una trabajadora doméstica que la de una mujer burguesa y acomodada.

En cuanto al estado de la cuestión, existen, tanto al hablar de la LIJ como de los estudios de género, trabajos de referencia que, además, ayudan a vertebrar e iluminar gran parte del nuestro (hemos mencionado ya algunos durante esta introducción). Para el primer punto, los estudios y aportaciones de Colomer, Orquín, Bravo-Villasante, Cerrillo Torremocha, García Padrino o Aguilar, por citar algunos. En lo tocante al segundo punto, la nómina es muy amplia y los temas que tratan, muy diversos, así que nos limitaremos a mencionar las propuestas que utilizaremos como marco teórico, de autoridades más que consolidadas en la materia, como son, especialmente, Butler y, también, Gilbert y Gubar, Lerner, hooks, Zavala, Díaz-Diocaretz, Federici, Irigaray... Tomaremos respectivamente las ideas concretas de cada una de ellas que resulten pertinentes para nuestro trabajo y lo enriquezcan y apoyen positivamente.

Sin embargo, en lo que a este punto respecta, también hay que tener en cuenta los dos grandes temas de nuestro estudio conjuntamente, como tema en sí mismo. No encontramos un trabajo diacrónico como el que planteamos, que aúne los dos enfoques (y, menos todavía, concretando un género literario, como hemos hecho nosotros con la novela realista), pero, desde la perspectiva sincrónica, en cambio, sí que existen interesantes investigaciones en esta línea bitemática; es el caso de los libros de Díaz-Plaja Taboada (2014) o de Uría Ríos (2004), en los que se recogen, especialmente, las novelas «para niñas» de la época franquista y que suponen un valioso punto de partida para la parte en la que abordaremos dicho periodo. Igualmente, son interesantísimos los diversos trabajos académicos de Consol Aguilar con su perspectiva feminista de la LIJ, que se ramifica polifacéticamente.

Nuestro trabajo, pues, se encuentra dividido por épocas, aunque no de manera rígida; algunas abarcan diez años y otras treinta, pero siempre justificaremos el porqué de la elección de cada rango. Aunque hemos querido seguir una línea temporal por razones lógicas de orden y por la claridad que aporta una perspectiva diacrónica al objetivo de nuestro trabajo, también es cierto que hemos otorgado un gran valor a la perspectiva temática o contextual, pues nos permite superponer varias obras y apreciar, así, de manera inequívoca, los puntos comunes y diferentes que entre sí presentan. Se trata, en fin, de una perspectiva panorámica, de aportar un conjunto muestral suficiente y completo del tema tratado. Las obras elegidas responden, por tanto, a una cierta variedad: algunas ya han sido estudiadas (aunque no necesariamente como literatura juvenil) y otras no son apenas conocidas. En ambos casos, nos interesa sacar a la luz los distintos temas que en ellas se tratan y los reflejos concretos que recogen, y también ver cómo construyen una continuidad y una complementariedad necesarias.

Además, cabe señalar que hemos centrado casi en todo momento la atención en un solo libro por autor o autora; debido a la intención y

características del trabajo, ha sido necesario llevar a cabo una elección muy concreta del corpus para analizar. En algún caso, por la extensión de las obras o el elevado interés de algún rasgo concreto, se han incluido dos obras de una sola autora, pero no es la tónica general. Los títulos se han escogido, lógicamente, con minuciosidad, tras haber leído varios de cada escritor o escritora y siempre con el ánimo de reflejar la mayor cantidad posible de matices diferentes en los roles patriarcales, que abarcan muchos más aspectos de los que uno puede, en principio, imaginar. No se trata solo de si a niños, niñas y jóvenes se les está enseñando que «las niñas juegan con muñecas y los niños juegan a la guerra»; observaremos la presencia de una infinidad de detalles y comportamientos (verbales, físicos, conductuales) que se insertan de manera natural e inconsciente en el desarrollo de las narraciones en tanto en cuanto la sociedad los tiene normalizados y perpetúan, a su vez, que continúen normalizándose y legitimándose tantas concepciones completamente injustas.

Por último, es necesario subrayar que la longitud de todos los fragmentos que hemos extraído de las novelas se encuentra justificada por el hecho de que es la propicia para contener la información que en cada ocasión nos ha parecido relevante y necesaria. Hemos tratado de ilustrar cada idea que exponemos con el fragmento al que corresponde y respaldar todo ello con la pertinente teoría. De esta manera, quien lee el trabajo tiene a su disposición todo el material preciso para formarse su propia idea acerca del tema tratado.



Los años cuarenta y cincuenta. La LIJ como vehículo de doctrina y de subversión



El contexto que circunscribe a las obras a las que a continuación nos aproximaremos comprende, básicamente, el franquismo. Como sabemos, este fue la culminación del conflicto civil más doloroso de nuestra historia reciente. Así, nos situamos en una sociedad agotada y a la que se envolvió en una forma de gobierno dictatorial que reprimía muchas de las libertades básicas del individuo. Esto adquiriría, en el caso de las mujeres, unos tintes muy concretos<sup>6</sup>. Se promueve, impositivamente, un modelo femenino «tradicional», de reclusión en la casa y dedicación, por completo, a las tareas que dentro de ella se presentan (el cuidado de los hijos y las hijas —y el marido—, las ocupaciones domésticas...). Adornado, por añadidura, con virtudes de dulzura y bondad, este modelo se conoce bajo el nombre de «ángel del hogar»<sup>7</sup> y queda muy bien resumido en las siguientes palabras de María Pilar Morales:

- 
- 6 Y, especialmente, si lo contrastamos con su situación en la época precedente, la Segunda República, muy bien sintetizada en las siguientes palabras: «El periodo republicano fue un tiempo de esperanza y hasta de utopía, muy corto, para que la mujer despegara, resueltamente, del ostracismo social en que desde siempre había estado sumida» (Rodrigo, 2003: 207).
- 7 Esta denominación, que se autodefine perfectamente, se toma de épocas anteriores, en las que ya aparece documentada en nuestro país; en el siglo XIX se utilizó profusamente, y así podemos observarlo, por ejemplo, en el título homónimo (*El ángel del hogar*, 1881) de un manual de urbanidad y comportamiento femenino cuya autora es María Pilar Sinués, escritora decimonónica (disponible para su consulta en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/>

Cualquiera que sea el camino elegido por la mujer, precisa de una completa instrucción sobre la ciencia doméstica. Madre, esposa, hermana o hija, la mujer tiene una misión ineludible junto al hombre, al cual no puede negar, si no es con menoscabo de su dignidad femenina, su asistencia y colaboración en la medida de sus posibilidades y con relación al parentesco que a él le une. En consecuencia, sea el que quiera el trabajo a que la mujer se dedique, no está contraindicado el conocimiento y la práctica de los deberes del hogar y la familia, cuya ignorancia solo fatales consecuencias puede traer para ella. Como futura ama de casa, es imprescindible que se prepare y coadyuve con su esfuerzo comprensivo y generoso al perfecto funcionamiento del organismo familiar **(Morales, 1942: 39-40)**.

Estas palabras pertenecen a uno de tantos manuales de orientación para las mujeres, un género muy promulgado en la época y que nos habla del profundo adoctrinamiento, de la voluntad expresa de un gobierno de imponer unas características de cerrazón y atraso a toda una nación, pues no eran libros de consulta o lectura voluntaria, sino que constituían la base teórica que proporcionaba la Sección Femenina de la Falange para la formación de las mujeres españolas: «Esta formación abarcaba, entre sus distintas facetas, una práctica, por la que se preparaba a las mujeres para hacerse cargo del hogar y la familia. Esta última actividad se denominó Servicio Social y fue de obligado cumplimiento para las mujeres solteras de 17 a 35 años» (Roda Alcantud, 2018: 61). En cambio, la formación para el

---

el-angel-del-hogar-estudio-tomo-primer--0/). Esta obra procede, a su vez, de una revista semanal titulada, asimismo, con las mismas palabras. Tenemos constancia de su publicación en 1865 (disponible para su consulta en: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003742053&lang=es>).

género masculino era el Servicio Militar Obligatorio<sup>8</sup>. Es decir, se asociaba a los hombres un papel de acción, de fuerza, y a las mujeres, de estatismo. Todos estos aspectos nos llevan también a referirnos a cómo el franquismo se cimentó, en gran parte, sobre presupuestos católicos. Así, la religión se cernía, de manera ineludible, sobre la política y la sociedad y reforzaba, con el profundo fervor dedicado a figuras como la de la Virgen María, la sumisión y la dedicación doméstica pedidas a la mujer. Esta breve documentación previa, que nos muestra, una y otra vez, la brecha permanente que existía entre ambos géneros y las características de los valores que se inculcaba a cada uno de ellos, nos ayudará a entender no solo los tipos femeninos que protagonizan las obras, sino también el resto de las manifestaciones y roles patriarcales que en ellas aparecen, que, como veremos, son de carácter muy diverso.

Por otra parte, ya adentrándonos de lleno en nuestro terreno, en este periodo es evidente (tal como ya apuntábamos en la introducción) la separación entre las lecturas dirigidas a chicos y las dirigidas a chicas. Y aún más: no encontramos apenas novelas realistas, de las características y estilo de las que analizaremos, dirigidas exclusivamente a *ellos*. Las que se pensaban «en masculino» se encuadraban, en su mayoría, en la temática de aventuras y eran obras en las que el protagonista, con el que se producía, potencialmente, la identificación por parte del lector, solía ser un heroico guerrero, pirata, explorador... Esto nos habla, sin duda, de las influencias y mensajes que se enviaba a cada género. Ellos recibían como referentes a héroes, ejemplos de fuerza, de facultades extraordinarias y licencia para hacer casi cualquier cosa. Como escribe Martín Gaité, «Al niño no había

---

8 Se convirtió en obligatorio como tal justo después de la guerra (anteriormente cabían muchas más exenciones): «En 1940, recién acabada la Guerra Civil española y con la Segunda Guerra Mundial en ciernes, el régimen franquista decretó una reforma del reclutamiento militar [...]. Con el nuevo sistema de conscripción muy pocos reclutas podían evitar su realización» (Velasco Martínez, 2017: 63).

que educarlo en la pasividad, convenía que se identificara desde la primera edad con aquellos héroes de papel, infatigablemente luchadores e indefectiblemente victoriosos» (Martín Gaité, 1987c: 98). A ellas, en cambio, se les presentaban, en infinidad de casos, personajes de niñas o jóvenes que tenían que comportarse bien y llegar a ser las perfectas mujeres de un hogar al que se las predestinaba. No obstante, como veremos, muchas autoras propusieron un modelo algo distinto en el que las niñas y jóvenes mostraban una voz propia, personal, que nos habla de sus inquietudes, su imaginación y sus deseos, y que ampliaban, de algún modo, sus horizontes más allá de los límites reales que se les marcaba en la sociedad.

Cabe añadir, por último, que, para lograr una mayor cohesión temática, hemos buscado novelas en las que las edades de las personas protagonistas fueran similares entre sí, todas comprendidas dentro de una «primera adolescencia», entre los doce y los quince años (esta elección, que nos permite ser más minuciosos en el análisis, ha sido facilitada por el hecho de que tanto Celia como Antoñita y, más discretamente, Marialí protagonizan una serie entera que comienza en su etapa infantil y se desarrolla, libro a libro, hasta su juventud).

## *Celia, madrecita.*

### Elena Fortún

Elena Fortún, seudónimo de Encarnación Aragonese Urquijo (1886-1952), escritora madrileña, recibió la educación básica que se solía ofrecer a las mujeres de su época. Estando ya casada, conoció a María Lejárraga<sup>9</sup>, una de las integrantes del Lyceum Club Femenino<sup>10</sup>, y así ella se introdujo, también, en el republicano ambiente del feminismo sociocultural de una

---

9 María Lejárraga García, también conocida como María Martínez Sierra (1874-1974) fue una prolífica traductora y escritora (a pesar de que, como sabemos, su marido, Gregorio Martínez Sierra, firmaba todas las obras de teatro en cuya creación ella participaba como si fuesen exclusivamente de él) y una destacada feminista de la primera mitad del siglo XX, como muestra su importante participación en la vida política y social española en relación con los derechos y las actividades de las mujeres de la época [«Trabajó activamente como promotora del asociacionismo feminista español que se desarrolló en España a partir de la Primera Guerra Mundial. Fue nombrada secretaria española de la Alianza Internacional del Sufragio de la Mujer (IWSA)» (Nieva de la Paz, en *DBE-RAH*)].

10 Este, fundado en 1926, fue una institución de carácter sociocultural pensada exclusivamente para el género femenino, tal y como lo expresó su primera presidenta: «Se intenta facilitar a las mujeres españolas, reclusas hasta ahora en sus casas, el mutuo conocimiento y la mutua ayuda. Queremos suscitar un movimiento de fraternidad femenina» (Maeztu, 1926, como se cita en Naranjo, 2015: 721).

forma activa. Comenzó, primero, a colaborar en prensa, ámbito desde el que saltaría, después, a la narrativa. Sus obras más conocidas son todas las protagonizadas por Celia, que constituyen un recorrido desde la infancia hasta bien entrada la juventud de un personaje que ha llegado a resultar emblemático en la historia de la LIJ española y que ha jugado un papel fundamental en la formación de tantos lectores y lectoras a través de distintas generaciones. Se hizo muy conocida y querida en la primera mitad del siglo XX, pues su autora comenzó a compartir sus andanzas en un suplemento del *ABC*, «Gente menuda», en los años treinta (pasando posteriormente a recogerlas en libros y, después, a partir de 1939, a publicarlas directamente en este formato). Se trataba, en sus inicios, de una niña inquieta, que imaginaba sin descanso, que quería ser escritora, que jugaba a todo lo que quería, con quien quería y como quería, que escandalizaba a sus mayores con sus ocurrencias y sus comportamientos, no siempre apropiados.

Dicho esto, la obra que hemos escogido para nuestro análisis se corresponde con los catorce años de Celia y, por tanto, la consideramos muy adecuada por estar próxima la edad de la protagonista a la de sus posibles lectores o lectoras, pero también por el inmenso potencial de su contenido desde una perspectiva de género: ¿qué hizo esa niña tan rebelde, libre e imaginativa cuando dejó atrás su infancia? ¿Hasta qué punto, habiendo sido tan atípica en un principio, tuvo que encorsetarse en las estructuras patriarcales establecidas? Partiendo de estas preguntas, desgranaremos un análisis de *Celia, madrecita*, en la que veremos que la vida de nuestra protagonista adquiere unos tintes poco esperados que se ven condicionados por el hecho de pertenecer al género femenino.

Por si el título de la novela (publicada en 1939) no supusiera una anticipación lo suficientemente elocuente de lo que en ella se recoge, en su

primera página se nos ofrece ya, condensado en un párrafo desgarrador, su argumento:

En el otoño murió mamá, al mismo tiempo que nacía María Fuencisla, y en los últimos días de noviembre, cuando yo aún estudiaba llorando por las noches, recibí una carta del abuelo, que decía: «Hemos tenido que dar a criar fuera la pequeña, y si tu padre se ve obligado a salir de Segovia, yo no puedo encargarme de Teresina, que es todavía una criaturita y necesita una madre. Tu obligación es dejar esas zarandajas de estudios en que os ocupáis ahora las chicas y venir junto a tus hermanas» (Fortún, 1994: 7).

Es desgarrador, por supuesto, por lo obvio, la tragedia que supone para unas criaturas perder a su madre, pero también por algunas consecuencias que ello conlleva: que a una de esas personas, de evidente corta edad (catorce años) y con el mismo sufrimiento que su hermano y sus hermanas (o incluso mayor, por su consciencia de él), se le adjudican, como una pesada herencia, las tareas, obligaciones y preocupaciones de su madre. Observamos así, desde el principio, el yugo patriarcal sobre la testuz adolescente de Celia, pues se le atribuyen, sin que quepa elección, todos estos deberes por el hecho de ser mujer. Y, más aún, a lo largo de la obra se nos indica explícitamente que, si ella fuese un chico, la situación sería completamente distinta: «Las niñas ya se sabe... ¡qué es lo que pasa! Si fueras un niño, ya sería otra cosa. ¡Claro! Pero así...» (Fortún, 1994: 53). Por añadidura, como consecuencia de las circunstancias, se ve obligada a abandonar su vida de estudiante en Madrid (una vida que, por otro lado, como hemos visto que reflejan las palabras de su abuelo, muchas personas seguían entendiendo como inadecuada e innecesaria para las mujeres). Desde ahí, y a lo largo de toda la narración, asistiremos a una constante pugna natural entre el plano de la edad real de Celia y el de la carga que se le ha impuesto. Esto se aprecia especialmente bien

en un momento en el que recibe de su amiga del instituto, María Luisa, la carta que reproducimos, parcialmente, a continuación:

Nos acordamos mucho de ti. Ayer tomamos el té en casa de Marisa y Loli imitó a Greta y a Myrna Loy con mucha gracia, aunque se está volviendo muy tonta. Ahora le ha dado por pintarse los labios a lo Joan Crawford [...]. El catedrático de literatura ayer se enfadó mucho porque todas tosíamos; ¡qué risa! [...] Este año se llevan chaquetas de ante y casi todas nos las hemos comprado **(Fortún, 1994: 50)**.

Como vemos, se trata de un contenido temático muy propio de la adolescencia, pues da cuenta, con ligereza y frescura, de una serie de novedades referentes a la moda, la cotidianidad estudiantil, algún chisme amistoso... Sin embargo, para Celia es únicamente una ilusión muy efímera de la dimensión vital que le correspondería; ella misma, unas líneas más adelante, así lo recoge: «Al acabar la carta, que me volvía a los días del Instituto, levanté los ojos y me encontré en el campo con María Fuencisla sobre la falda y Teresina haciendo con Lucía casitas de piedras del arroyo... Y lloré...» (Fortún, 1994: 50). Este contraste con su realidad desemboca en un llanto que, maridado con los puntos suspensivos, nos retrata dolorosamente la tristeza sorda de una niña que ha sido privada de lo que le corresponde debido a su condición femenina; vemos, pues, que esta última prevalece por encima de otro dato identitario, la edad, lo que nos sirve para notar el peso incontestable, determinista e injusto de la variable del género.

No nos alejamos del recién mencionado personaje de María Luisa, pues nos sirve, ahora, para referirnos a otro tema: no existen unos roles cerrados de género que abarquen a la totalidad de los individuos circunscritos en el mismo, sino que, incluso dentro de unos cánones injustos, existen

diferencias que normalmente están determinadas por la condición o el entorno social<sup>11</sup>. Así, esta amiga de Celia no solo estudia: «Estoy leyendo *La montaña mágica*, de Thomas Mann, que es una obra magnífica [...]. Claro que en casa prefieren que lea la Novela Rosa, pero, hija, me carga ese ingeniero que se casa al final con la duquesita...» (Fortún, 1994: 50). Es decir, elige por sí misma lecturas que no son las consideradas más idóneas para una joven y, además, le molestan conscientemente los estereotipos (eminentemente discriminatorios) promulgados en el subgénero literario mencionado<sup>12</sup>. Sin embargo, las muchachas con las que habla Celia en el pueblo castellano en el que vive durante un tiempo representan otro modelo de mujer joven:

—¿Pa qué estudias? —querían saber—. ¿Estudias pa maestra?

—No. Ahora hago el Bachillerato, y luego haré Filosofía y Letras y tal vez Derecho, y seré bibliotecaria o abogada...

—¡Qué cosas, mujer!

Era todo lo que yo les decía tan incomprensible para ellas, que en seguida cambiaban de conversación y me hablaban de alguna boda, o de la última función del pueblo... (Fortún, 1994: 49).

---

11 Esto requiere una matización pertinente: nacer en un entorno social privilegiado tampoco era sinónimo, en España y en la época estudiada, de verse acunada por un pensamiento progresista acerca de la realidad femenina, pero sí daba acceso a una educación, y esta (reforzada, sin duda, por el ya mencionado ambiente cultural de la Segunda República, en el que se contextualiza nuestra historia) conducía, en muchos casos (podemos apreciarlo en tantas figuras del ya nombrado Lyceum Club Femenino, como Ernestina de Champourcin, Concha Méndez, la misma Elena Fortún...), a la formación de un pensamiento crítico por medio del cual las mujeres se hacían conscientes de su falta general de libertades y luchaban para paliarlo en la medida de sus posibilidades y las de la época.

12 No nos detenemos aquí en este punto, a pesar del interés que guarda la novela rosa (concretada incluso en la existencia de la conocida colección homónima que menciona nuestro personaje), porque lo abordaremos más exhaustivamente en el capítulo siguiente con el estudio de la obra de María Mercedes Ortoll, una de las autoras más destacadas en este subtipo literario.

Como vemos, para la mentalidad de ellas son inasumibles los planes académico-laborales de Celia (únicamente pueden concebir que sea maestra, ocupación socialmente aceptada para la mujer, presumiblemente por su contacto directo con niños y niñas), pues tienen más que interiorizado que su futuro se construye dentro del matrimonio y, por ende, en el plano doméstico en el que ya se desenvuelven: «Ellas también tenían hermanos pequeños y ayudaban a sus madres a cuidarlos, y a limpiar la casa, y a traer agua; y, por las noches, junto al hogar, cosían y contaban sucedidos. Algunas hasta hablaban de casarse» (Fortún, 1994: 49). Este plano, además, se encuentra ocupado, exclusivamente, como vemos, por las mujeres (*ayudan a sus madres*).

Todo lo anterior nos ofrece la oportunidad de observar esa realidad tan importante que encontrábamos enunciada lúcidamente en las teorías de Butler (2018) o Lerner (1990): que la del género es una realidad transversal y que, como hemos mencionado, aunque la situación de la mujer es y ha sido, en términos generales, injusta, puede serlo de maneras distintas y con mayor o menor gravedad dependiendo de otros factores (clase, edad, raza, lugar de nacimiento...), algo que, insistimos, no debemos perder de vista en los estudios feministas y de género si no queremos caer en el error de ofrecer una realidad sesgada. Así pues, Celia o María Luisa poseen un mayor horizonte mental porque así se lo han permitido sus circunstancias socioeconómicas hasta ese momento. Como bien señala Lerner, «En aquellos lugares en los que las mujeres cuentan relativamente con un mayor poder económico, pueden tener algún control más sobre sus vidas que en aquellas sociedades donde no lo tienen» (Lerner, 1990: 316), algo que, en la situación recogida, vemos perfectamente ejemplificado.

Para concluir este epígrafe, citamos las palabras de una investigadora que, muy certeramente, afirma que

pocas veces se podrá encontrar en la literatura infantil un personaje más enraizado en la historia de un país y que ofrezca una mejor oportunidad para analizar el papel de la mujer en determinada época, en este caso, la de los años treinta y cuarenta en España (Caamaño Alegre, 2007: 38).

En efecto, uno de los grandes méritos de Celia como personaje (lo que nos habla, a su vez, de la sensibilidad y la agudeza de su autora) es que constituye un epítome absolutamente fidedigno de las mujeres de una sociedad que se vio apaleada por una guerra y abocada a una dictadura. Aunque la autora sitúa la acción en el año 1936<sup>13</sup>, la obra se publica en 1939, lo que permite que recoja todo el pesimismo, el cansancio y la rabia de una generación que, de manera flagrante en el caso del género femenino, se vio sacudida por un injustificable retroceso en sus derechos:

Es el fracaso de un modo de vida que se apuntaba tímidamente para una joven antes de la guerra. De lo que podía haber sido una chica independiente, culta, que se propone estudiar un bachillerato y una carrera universitaria, al fracaso de todo ello, para convertirse en una demasiado joven ama de casa, primero, y en una joven ama de casa convencional, después. De la independencia a la sumisión, de ser dueña de sí misma a poner todo su empeño en cuidar de los demás, el hogar, las niñas, cocinar, coser [...], en fin, lo que otras escritoras proponían, como hemos visto, como el destino ideal para una mujer, pero que en *Celia madrecita* no presenta rasgos apologéticos, sino que se presenta más bien como un destino inevitable, impuesto por unas circunstancias

---

13 Este dato no se nos explicita, pero podemos deducirlo sin titubeos a partir de las tres frases que cierran la obra (la primera intervención corresponde al padre):

«—... ¿Qué día es mañana?

—Es 18 de julio... ¡Ojalá vuelvas pronto! —dijo el abuelo. Y el corazón se me apretó sin saber por qué» (Fortún, 1994: 204).

contra las que es imposible luchar y, por lo tanto, más vale aceptar y acomodarse a ellas (Uría Ríos, 2004: 64).

Es cierto que, según va terminando la obra, la autora trata, de algún modo, de hacerle justicia, narrativamente, a su protagonista, reconociendo (por medio de los personajes de su padre y de su abuelo principalmente) su labor y señalando que no le correspondía, por edad, ese fardo de trabajo y privaciones. Además (otro punto muy importante en este sentido), el libro está narrado por la propia Celia. La autora quiere denunciar una situación devastadora, pero lo hace sin quitarle la voz a su personaje<sup>14</sup>, dándole la posibilidad de contarlo por sí misma, proporcionándole una libertad que trasciende la textualidad: la creación ficticia que es Celia se encuentra enjaulada en sus circunstancias concretas. Sin embargo, la publicación real sirve de altavoz a ese relato, que, al estar escrito en primera persona y unido a los datos que tenemos posteriormente, da por hecho que Celia ha llevado a cabo una actividad escritora y expresiva que resulta revolucionaria en contraste con su yugo. A pesar de ello, no podemos evitar que nos quede, al leerla, una sensación de frustración triste por la limitación de posibilidades y la imposición de ciertas obligaciones no solo a Celia, sino a tantas otras chicas, especialmente, como veíamos en las del pueblo, de clases sociales bajas. También queda un poso de amargura por todo lo que todas ellas han perdido para siempre (o, en algunos casos, ni siquiera han tenido alguna vez) y no van a recuperar (o alcanzar) por la inicua rebaja de los derechos personales que les corresponderían.

---

14 Al menos todavía, pues sí lo hará más adelante, en *Celia, institutriz en América* (1944) y *Celia se casa* (1950), donde la convierte en una mujer «resignada, sin romanticismo y silenciosa tras haber sido la voz de su propia historia» (Capdevila-Argüelles, en el prólogo a Fortún, 2016: 20).

A la luz de lo analizado, si volvemos ahora a las preguntas que al inicio nos formulábamos («¿Qué hizo esa niña tan rebelde, libre e imaginativa cuando creció? ¿Hasta qué punto, habiendo sido tan especial, tuvo que encorsetarse en las estructuras patriarcales establecidas?»), veremos que, por desgracia, han quedado perfectamente respondidas. Con el crecimiento de Celia asistimos a la injusta inhibición, casi, incluso, a la anulación (por culpa de una sociedad que ejerce una patriarcal asfixia) de una niña en cuyo camino a convertirse en una mujer joven y libre se interpuso, inexorable, su morfema de género femenino, que, como a tantas, incluida su propia creadora<sup>15</sup>, le pesó demasiado.

---

15 Martín Gaité (2006: 402) apunta que «al hilo de su propia odisea, Elena Fortún necesitó desahogarse escribiendo este deslumbrante manuscrito, aunque fuera a expensas de la destrucción definitiva del mito de Celia. Tal vez necesitaba sacrificar a Celia para sobrevivir ella, Elena Fortún, una de las mejores escritoras en lengua castellana». Esto nos habla, sin duda, de los profundos estragos causados por la situación histórica y también de la carga que suponía para la autora la condición femenina.



## ***Marialí y Otra vez Marialí.***

### **Ilde Gir**

No poseemos demasiada información biográfica acerca de Matilde Gironella, autora más conocida por su seudónimo, Ilde Gir. Sí podemos constatar, en cambio, que fue una prolífica escritora no solo de literatura infantil y juvenil, sino también de novela rosa e, incluso, de manuales educativos para niñas, mujeres casadas y mujeres solteras.

De ella analizaremos dos obras (*Marialí* y *Otra vez Marialí*) pertenecientes a su serie juvenil *Marialí*, que, por su carácter breve, nos permiten apreciar el recorrido de un solo personaje, la protagonista homónima, de sus doce años a sus quince.

La primera obra (*Marialí*), publicada en el año 1943, gira en torno a las vivencias de la protagonista durante unas vacaciones. Esto supondrá el comienzo de nuevas amistades, alrededor de lo cual transcurrirá toda la narración que ahora analizamos.

En primer lugar, en esta obra tenemos ocasión de apreciar un detalle muy reseñable que no es extraño encontrar en el lenguaje de la literatura infantil o juvenil (especialmente si es de corte conservador) de las

décadas más alejadas en el tiempo. Se trata de la dicotomía *hombrecito-mujercita* y de los significados tan dispares que tienen una y otra palabra. Siendo heterónimos lingüísticamente, en el plano semántico existen, en multitud de ocasiones, unas diferencias abismales que reflejan a la perfección las convicciones patriarcales de la sociedad. Veámoslo con ejemplos concretos. Al inicio de la novela, en la primera página, nuestra protagonista se encuentra haciendo el equipaje para irse, como hemos dicho, de vacaciones. Su madre, entonces, le dice: «Esta vez vas a arreglar tus cosas solita, Marialí; ya eres una mujercita y quiero ver cómo te sales de ello» (Gir, 1943: 9). Es decir, ser una «mujercita» conlleva una especialización en lo doméstico, en las labores que se consideran propias del género femenino.

Por el contrario, ser un «hombrecito» es ser fuerte, física y emocionalmente (o, al menos, mantener la apariencia de que se posee esa fortaleza, al margen de las verdaderas inclinaciones y cualidades de cada uno). Así lo demuestra un fragmento durante el que se describe una tormenta que sorprende a los personajes y en el que se nos cuenta cómo el protagonista masculino más destacado, Juan, actúa de una manera manifiestamente abnegada, protegiendo y animando a las muchachas: «Afortunadamente, Juan se dio cuenta de su palidez y su fatiga. Acercándose a ella, la sostuvo con su robusto brazo [...] en tal forma que ya no se sentía desamparada» (Gir, 1943: 47); «Juan había echado sobre la espalda de su hermanita su chaqueta, y sobre los hombros de Marialí, que bajo su mano sentía tiritar, puso fraternalmente su grueso suéter» (Gir, 1943: 47); «Juan, para que las dos desfallecidas chiquillas recobraran un poco de fuerzas, las hizo guarecerse en una obra en construcción» (Gir, 1943: 47). Vemos cómo todas las acciones del joven aparecen revestidas de una noble heroicidad, casi destilando un carácter salvífico, y, además, concatenadas, lo que desemboca en que este resulte un pasaje algo exagerado cuando se lee. Y aún se va más allá; en contraste, las muchachas son presentadas como seres

absolutamente frágiles y desvalidos (así lo vemos en el empleo de diminutivos —«hermanita»— y en la semántica utilizada: «tiritar», «palidez», «desfallecida»). Cuando termina esta situación, se desliza, de manera concluyente, y no una, sino dos veces, esa denominación de «hombrecito»: «Afortunadamente, estaba allí Juan, animándolas como un hombrecito» (Gir, 1943: 47); «Juan piensa en todo —dijo, orgulloso de aquel gran hombrecito, su abuelo—. Dentro de unos momentos vuestras madres estarán ya más tranquilas» (Gir, 1947: 48). Las diferencias entre la imagen que se transmite de los jóvenes de uno y otro género (y la terminología que la refleja) son, por tanto, innegables.

Además, deteniéndonos en ese último ejemplo, podemos observar otro dato importante: el hecho de que, según esa enunciación, únicamente las madres parecen intranquilas, inquietas por la desaparición de sus hijos. Esto, implícitamente, nos hace entender que los padres no lo están, lo que, de nuevo, desemboca en esa concepción del hombre pétreo, resistente, carente de expresión emocional y desentendido de los hijos, cuya ocupación y preocupación se asocia unilateralmente a la madre. Solo las mujeres, por tanto, se pueden permitir esa preocupación manifiesta por sus hijos, esa muestra de lo que, seguramente, se entiende como debilidad. Este hecho nos permite notar cómo las estructuras patriarcales afectan a ambos géneros (aunque de forma completamente distinta, por supuesto), pues construyen un modelo determinado de mujer, pero también uno de hombre<sup>16</sup>.

---

16 Desarrollaremos esta cuestión más exhaustivamente durante el análisis de *La vida nueva de Pedrito de Andía* (1951), de Rafael Sánchez-Mazas.

Otro aspecto en el que apreciamos diferencias abismales entre uno y otro género es el concerniente a los juegos. En un momento de la historia, se nos describe cómo

los papeles se repartían [...] siendo las niñas heroicas enfermeras de la Cruz Roja cuando el bosque se convertía en un frente de guerra; payesas hacendosas que hacían la comida, en espera de sus hombres, cuando a los chicos les daba por cavar o sembrar la tierra [...] o intrépidas cómplices de los bandidos, llevándoles a lo más intrincado de los bosques la comida (Gir, 1943: 58).

Observamos que se trata de una realidad completamente polarizada: mientras los niños emprenden toda suerte de actividades distintas, que llevan aparejado un componente elevado de riesgo y/o fuerza física (luchar, cavar), las niñas se quedan limitadas, una vez más, a reproducir comportamientos de índole doméstica y tranquila, a cuidar, al fin y al cabo, de ellos (curar heridas, cocinar). Es llamativo cómo hasta el calificativo de «intrépidas cómplices» de los ficticios bandidos está supeditado a una relación estrictamente de cuidados, son cómplices en tanto en cuanto les proporcionan alimento, no porque se encuentren a su nivel, tendiendo trampas o fabricando armas de juguete, por ejemplo. Esta separación entre ambos géneros en el terreno lúdico no es baladí; supone, una vez más, una fiel recreación de lo que sucede, asimismo, en el resto de los ámbitos de la sociedad (pues uno de los mecanismos infantiles más recurrentes para el juego es la mimesis).

Hay un último momento destacable en el que apreciamos claramente cómo se perfilan los roles de manera muy fuerte desde edades tempranas; Marialí y su amiga Rositina están ocupadas haciendo galletas y un bizcocho para una merienda con sus amigos, y la primera le dice a la segunda: «Hay que procurar no quedar mal, pues los chicos se reirían de nosotras» (Gir, 1943: 52). En apenas quince palabras, queda patente la necesidad de complacencia hacia el género masculino con la que se aleccionaba a

las niñas y que se extrapolaba luego, por supuesto, a la edad adulta, la madurez, etcétera. Asimismo, se aprecia la sobreentendida superioridad de ellos sobre ellas; la estructura patriarcal es injusta hasta el punto de lo absurdo, pues se les otorga a los hombres/jóvenes/niños el derecho de sentar cátedra teóricamente sobre asuntos (la cocina, en este caso) de los que, según los roles conservadores que estamos viendo, se encuentran totalmente alejados en la praxis. Es decir, ellos no realizan ningún trabajo doméstico, como es la cocina, pero, paradójicamente, si algo no está a su gusto, tienen la potestad de emitir una crítica negativa y que se percibe como más que legítima.

Todo lo anterior, que nos habla de las ocupaciones o actividades de los niños frente a los de las niñas, de los de los hombres frente a los de las mujeres, constituye un acervo vastísimo de ejemplos que ilustran a la perfección la teoría de la performatividad del género de Butler: las personas reproducimos, por convención, comportamientos que sistematizamos y asimilamos como parte de nuestra identidad y, más concretamente, de nuestra identidad de género.

En el segundo libro (*Otra vez Marialí*), que se publicó en el año 1947, la protagonista ha cumplido quince años y se marcha durante una larga temporada al extranjero, a casa de su padrino. Allí conocerá y trabajará amistad con la sobrina de este, Lillyan. Ella es, por lo que respecta a nuestro análisis, la figura de mayor interés. La voz narrativa la presenta como «tan consentida, tan mal educada, que era poco menos que insoportable en la intimidad», es decir, una antítesis teórica de Marialí (a la que en ambos libros se nos perfila, continuamente, como educadísima, dócil, encantadora...<sup>17</sup>), para mostrar (con ánimo claramente ejemplarizante) la

---

17 «Se sentó a la mesa con expresión radiante, los papás y Mademoiselle cambiaban miradas [...] y con tales miradas hacían un comentario a la gentileza de aquella mujercita aplicada, que tanto prometía a sus desvelos» (Gir, 1943: 14); «Era una muchachita educada y no haría sino seguir sus buenos hábitos y moverse con sus buenos modales de siempre» (Gir, 1947: 26).

buena influencia que esta puede ejercer sobre aquella, y cómo alguien con comportamientos indeseables puede mejorar en las circunstancias adecuadas. Sin embargo, esta presentación de Lillyan resulta incongruente, pues, como veremos a continuación, ella no deja ver, en ningún momento a lo largo del libro, grandes defectos objetivos (y, menos todavía, los señalados anteriormente). Su única falta, constante, es no ser lo que se espera de una mujer de su edad. Para empezar, nos la retratan como habilísima en los deportes: «Montaba, remaba, nadaba y jugaba al golf como pocas muchachitas de su edad» (Gir, 1947: 27), pero también se nos deja claro que, sin embargo, «no puede rivalizar con tal o cual chica en el estudio o las labores» (Gir, 1947: 27). Estas afirmaciones nos indican manifiestamente qué ocupaciones son preferibles (y más comunes) en las mujeres jóvenes de la época: las que son recogidas, intramuros, apartadas. Otro punto de gran relevancia es el aspecto físico de la inglesa: «Lillyan no se adornaba con joya alguna [...], llevaba el pelito corto por la nuca como el de un muchacho [...], sus zapatos eran visiblemente cómodos» (Gir, 1947: 43). Es decir, como es una chica que no se comporta como tal, tiene, asimismo, un aspecto que se entiende como «masculino».

Esta correspondencia entre comportamiento y apariencia física «varonil» nos habla de lo que es nada menos que un modo de rebelión performativa; las mujeres que no quieren plegarse a las características exigidas a su género rehúyen de este en todos los aspectos posibles, es decir, se crean una personalidad renovada que supera lo entendido como «femenino»; y en la estructura binaria que rige nuestra realidad sociocultural, lo que no es «femenino» es «masculino» y lo demás, sencillamente, es ininteligible (Butler, 2018: 72), no tiene cabida en la percepción social. Esto explica por qué «masculinizan» su realidad en todos los aspectos que están a su alcance; saben qué comportamientos y realidades se encuadran en cada convención genérica y adoptan, por oposición, los que no les corresponderían, porque, si una mujer tiene que llevar el pelo largo, vestido y ser sumisa,

un hombre lleva el pelo corto, pantalón y tiene poder; es decir, cambian determinados aspectos (el físico, la conducta) persiguiendo, en realidad, los más abstractos (la situación de privilegio). Se trata de una construcción muy interesante que se presenta en multitud de ocasiones a lo largo de la historia de la LIJ universal; recordemos, por ejemplo, el célebre personaje de Georgina, *George*, creado por la británica Enid Blyton en su saga *Los cinco*, o a la magnífica *Jo* (Josephine) de *Mujercitas* (de la estadounidense Louise May Alcott). En estos casos, vemos cómo incluso sus nombres adquieren unos tintes masculinos. Esta identificación de «lo masculino» con la consecución de sus anhelos, que se resumen en el concepto de libertad, es, no cabe duda, bastante elocuente<sup>18</sup>.

Vemos, de este modo, lo interesante que es el personaje de Lillyan. Sobre todo, porque la autora no lo construye así, ni mucho menos, para reivindicar su libertad (como sí sucedía en el caso, por ejemplo, del personaje de Jo March), sino para conseguir todo lo contrario: su intención es cohibirla. De hecho, la hace consciente de que su forma de ser y actuar es errónea, ejemplo de todo lo que no hay que hacer si se es una mujer de esa edad. Y, así, la conduce a fijarse con empeño en Marialí para conseguir, de

---

18 En relación con este constructo, es interesante señalar que, socialmente, existió, a principios del siglo XX europeo, una eclosión de un modelo de mujer adulta cuyas características (modo de vestir, comportamientos, etc.) se consideraban eminentemente masculinas: las denominadas *garçonnes*. Fue algo escandaloso en muchos sentidos y, sobre todo, estableció un nuevo referente, una muestra de que había opciones, de que podía existir mayor diversidad y libertad en la actuación. Las protagonistas mencionadas, sin tener una relación directa con él (pues pertenecen a épocas tanto anteriores como posteriores a él), serían como un esbozo juvenil de este movimiento, una protomanifestación en términos muy similares (masculinización de su aspecto, de su nombre, de sus conductas...) del mismo anhelo subyacente, que, como hemos mencionado, es, en esencia, gozar de la libertad que veían actualizada en el género opuesto. Es decir, es, al final, un comportamiento que, empíricamente, surge para muchas mujeres, jóvenes y adultas, de una u otra época, de manera natural, movido por la necesidad de liberarse de la opresión patriarcal. Para una ampliación sobre el tema de las *garçonnes*, se puede consultar el completo trabajo de Expósito García incluido en el volumen *La Historia: lost in transition?* (disponible en línea en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6417459>). También es muy interesante la novela de Victor Margueritte *La Garçonne* (1922), donde el autor construye este tipo, que constituye un referente narrativo.

forma paulatina, cambiar sus comportamientos. Esta evolución podemos apreciarla desde el principio de la novela, en la que Lillyan, respondiendo a alguien que la ha tachado de «fierecilla», afirma, contundente: «¡Soy lo que soy y como soy! Al que no le guste, que me deje» (Gir, 1947: 27), hasta después, ya transcurrida buena parte de la acción, cuando le dice a su amiga: «Marialí, estás muy bien educada y aprenderé mucho de ti. A mí, con gritos, severidades y castigos no se me corrige ningún defecto, pero con un ejemplo como el tuyo puedo quitármelos» (Gir, 1947: 54).

El desarrollo (aunque, viendo las características, quizás sería preferible calificarlo de *involución*) del personaje contrasta fuertemente, por otro lado, con el recorrido de Marialí, que apenas cambia en ningún aspecto, ni en la primera ni en la segunda novela; es un personaje, en general, muy plano, casi de una manera antinatural, percepción que se acentúa si tenemos en cuenta que se trata de la protagonista. Esta ausencia de cambios se explica por la elevación y la beatitud que la adornan. Como es perfecta, como cuenta con méritos «física y moralmente extraordinarios» (Gir, 1947: 27), no hay margen de mejora (y, teniendo en cuenta el tono de las historias, claramente moralizante, tampoco tendría sentido que empeorase).

Todo ello nos conduce a la sensación de que estamos ante un personaje muy poco verosímil; es un ideal de muchacha en lugar de una real. Esto podemos relacionarlo, a su vez, con el ambiente que nos envuelve a lo largo de la lectura de ambos libros: una omnipresente atmósfera de valores católicos, lo que va intrínsecamente unido al elevado nivel de la discriminatoria segregación entre géneros que hemos recogido. Como veíamos al principio del presente capítulo, para la moral que defendía la Iglesia, que coincidía con la imperante y la impuesta en la España franquista, la mujer debía responder al modelo del «ángel del hogar». Así, por ejemplo, la madre de Marialí es descrita, efectivamente, en el primer libro, como una «mujer muy amante del hogar» (Gir, 1943: 13) perfecta, discreta, en su lugar. A su vez, se nos compara a Marialí con ella (poniendo de relieve el

parecido, cada vez mayor, entre ambas) a lo largo de las dos historias, lo que redundaría en que resulte una figura hecha a escala de su madre. Esto serviría para ejemplificar los diferentes estadios del modelo de mujer que se ensalza; por un lado, aquel en el que se encuentra ahora, su beatífica infancia y posterior adolescencia. Por otro, aquel al que llegará en el futuro, la perfecta madre y esposa. Se establece así un rumbo inexorable para la mujer joven.

El objetivo es, por supuesto, ejemplarizar. Se persigue hacer calar, desde la infancia, esos valores inflexibles, conservadores, en la lectora que a ellos se aproxima, para poner en valor y promover el tipo femenino que se persigue y se pretende que llegue a ser. Es decir, en términos teóricos, la moral patriarcal imperante trabaja y fomenta de manera muy consciente los mecanismos definitorios del género, alimenta la performatividad para servirse de ella y perpetuar el modelo que desea para su beneficio.



## ***Antoñita la Fantástica y Titerris.*** **Borita Casas**

Liboria Casas Regueiro, más conocida como Borita Casas (1911-1999), autora de origen madrileño, comenzó trabajando en la radio. En este medio crearía a su célebre personaje, Antoñita, quien saltaría, posteriormente, a una publicación periódica (*Mis Chicas*) y acabaría protagonizando toda una serie narrativa que llegaría a ser de las más célebres de la LIJ española del siglo XX.

En los primeros libros se nos presentaba a una niña con una inventiva desbordante (tanto, que se la bautiza, como bien sabemos, con la aposición «la fantástica»), para la que los acontecimientos más cotidianos constituían un entretenimiento único. En la obra que a continuación abordamos (*Antoñita la Fantástica y Titerris*), nos encontramos con una Antoñita ya adolescente a través de la cual seguimos atisbando, brevemente (en algún capítulo aislado), su creatividad imaginativa, pero en la que cobra un peso mucho más significativo, más consciente, la dimensión real de su vida; los primeros enamoramientos, las amigas y los amigos, etcétera. Rodeando a

su personaje, Borita Casas nos retrata con mucha naturalidad una casa de la clase media de la época, poniendo el foco, con sutileza, sobre cada arista de una realidad mucho más compleja de lo que parece a primera vista. Es este, de hecho, el sustrato del que extraeremos los puntos de mayor interés para nuestro análisis.

La obra de la que ahora tratamos se publicó en 1950. En ella, nuestra protagonista tiene unos catorce o quince años y nos cuenta, en primera persona, sus vivencias cotidianas durante varios meses (leemos acerca de sus vacaciones de verano, de la Navidad, del colegio...). En resumen, trataremos de desglosar, a partir de este contexto, detalles que aparentemente poseen un carácter secundario, pero que resultan muy significativos para el estudio de los roles de género en la época.

Comenzamos adentrándonos en el plano lingüístico. La lengua es un reflejo de las realidades socioculturales<sup>19</sup>, por lo que analizarla resulta muy revelador para el ámbito de los estudios de género (ya lo veíamos al inicio del epígrafe dedicado a *Marialí*). Así, un detalle propio de la sociedad de la época en la que nos encuadramos —por tanto, reflejado constantemente en los libros realistas y que encontramos perfectamente recogido en el nuestro— es el referente al tratamiento de cortesía y de personalización aplicado a las mujeres; lo valoramos a partir de este ejemplo: «Iluminada, pase la enceradora al recibidor, que ha anunciado su visita la señora de Domínguez» (Casas, 1985: 187). El núcleo del sintagma que compone la fórmula es «señora». Esta palabra es de uso general y es la que aporta el matiz de respeto. Sin embargo, al dirigirse o nombrar a alguien concreto, se suele hacer referencia también, como vemos, a sus datos más concretos, los que lo individualizan. En nuestro ejemplo («señora de Domínguez»), esa

---

19 Afirmación sobradamente refrendada por estudios sociolingüísticos de referencia como los elaborados por el sociolingüista Hymes a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado.

parte es «de Domínguez». Si atendemos a sus características lingüísticas, se trata, sintácticamente, de un complemento del nombre que indica la pertenencia o posesión del mencionado núcleo nominal («señora») por parte de otro (en este caso, «Domínguez», que es básicamente el marido, el hombre). Para las mujeres supone, por tanto, un borrado de identidad, pues, como observamos, según el procedimiento estandarizado, esta se construye, irremediamente, en función de la de sus maridos (o, en el caso de las solteras, de la de sus padres). Esto, que *a priori* puede parecer una menudencia, es un asunto muy amplio y con un trasfondo muy importante que podemos apreciar todavía hoy. No solo en países en los que sigue teniéndose por costumbre adoptar el apellido del hombre tras contraer matrimonio, sino también, realmente, en el nuestro, pues nuestros apellidos, heredados, en la mayoría de los casos, de una sucesión innumerable de hombres (de nuestro padre, que a su vez lo heredó del suyo y este a su vez del suyo, etc.), solo recogen, en algo tan importante como la verbalización de la identidad, esa mitad social escrita en masculino. En relación con esto, son muy interesantes las ideas que recoge Butler (a partir de las propuestas de Lévi-Strauss) y que sustentan lo que acabamos de exponer:

**En el matrimonio, la novia es como un término de relación entre grupos de hombres; no posee una identidad ni tampoco intercambia una identidad por otra: refleja la identidad masculina [...]. Como esposas, las mujeres no solo permiten la reproducción del nombre (objetivo funcional), sino que llevan a cabo un intercambio simbólico entre clanes de hombres (Butler, 2018: 107).**

La autora reseña, efectivamente, esa representatividad del hombre que encarna la mujer y señala, muy agudamente, cómo esto supone, además, un símbolo de poder homosocial entre dos varones: cuando la novia cambia de apellido al casarse, se traspasan el poder y la autoridad sobre ella desde su padre al que será su marido.

Además, a lo largo de su exposición, Butler emplea el término más preciso posible para referirse al apellido, «patronímico», que, como puede observarse, es, etimológicamente, una palabra que hace referencia al padre. Así, solo el padre es, normativa y convencionalmente, el que da el apellido, el que aporta, por consiguiente, identidad. Es paradójico que el proceso que se utiliza para personalizar socialmente, el de dotación de un nombre (significación de la identidad), también sea, en realidad, en su aplicación última, de despersonalización (pues «despersonalizar»<sup>20</sup> es, según el *DLE-RAE*, «quitar a alguien su carácter o atributos personales, hacerle perder la identidad»).

Sin dejar a un lado el tema de la lengua como expresión de la desigualdad, vamos a detenernos ahora en un otro término, uno coloquial, bastante generalizado en la época y los libros estudiados. Se trata de un calificativo que le dirigen a Antoñita: «marisabidilla». Aunque en la actualidad el *DLE-RAE* recoge la entrada *marisabidillo*, *lla*<sup>21</sup> y propone la definición neutra de «persona que presume de sabia», la palabra tiene un origen evidentemente femenino (y era, por lo general, aplicado a niñas a las que se consideraba elocuentes en exceso), como muestra el primero de sus elementos compositivos, que proviene de uno de los nombres de mujer más comunes en nuestro país: «María». Efectivamente, si echamos la vista atrás y buscamos en el mapa de diccionarios de la RAE<sup>22</sup>, veremos que es un término que se registra ya desde 1884 con las marcas de «femenino» y «familiar» y definido como «mujer presumida de sabia», manteniéndose, en esencia, con las mismas indicaciones y significado en las ediciones de 1925, 1992 y 2001. También, si consultamos el *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE), podemos constatar que «marisabidilla» se registra nueve veces entre los

---

20 Disponible en: <https://dle.rae.es/despersonalizar?m=form>.

21 Disponible en: <https://dle.rae.es/marisabidillo>.

22 Disponible en: <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/mapa-de-diccionarios-0>.

años 1900 y 2000, mientras que, si buscamos «marisabidillo» en el mismo segmento temporal, no se muestran resultados. La implicación última de esto es que el hecho de que las niñas fuesen muy parlanchinas o demostrasen saber muchas cosas no estaba bien visto. Así nos lo confirma otro de los manuales de comportamiento social para niñas y jóvenes promulgados por el régimen de Franco, en el que nos encontramos con este párrafo:

**La niña impetuosa, activa, que quiere aprovecharlo todo, vivirlo todo, estudiarlo todo, que quiere ser músico y actriz y deportista, que quiere ser elegante e intelectual [...], suele ser realmente atractiva, realmente inteligente, pero no será feliz ni hará felices a los que convivan con ella (Werner, 1958: 159).**

Se conminaba, pues, a las niñas, jóvenes y mujeres adultas a acomodarse en la recomendada discreción, que enmascaraba convenientemente la sumisión generalizada impuesta al género femenino y, además, daba cuenta de la escasa importancia concedida a lo que una niña tuviera que decir o quisiera expresar.

Para finalizar, es necesario detenerse con detalle en uno de los aspectos más interesantes de todas estas obras de Borita Casas. Se trata de la natural inserción que en ellas lleva a cabo de las figuras de la muchacha o *chacha* y las demás empleadas domésticas (en el caso de nuestra obra, a través de los personajes de Remigia y, sobre todo, de Nicerata), reflejando fielmente la realidad de tantos hogares españoles del momento. Estas personas cuya ocupación laboral era fundamentalmente doméstica eran (y siguen siendo), por supuesto, en su gran mayoría (o incluso en su totalidad, en la época estudiada) mujeres<sup>23</sup>, de ahí que resulte oportuno traer el tema

---

23 Un detalle que corrobora esta exclusividad es la palabra *chacha* (diminutivo de *muchacha*), que cobró significado propio como sinónimo de «sirvienta» y que solo se usa y se recoge en femenino. Así lo demuestra la consulta del *DRAE* en la primera entrada de *chacho*, *cha* (acepciones tercera y cuarta): «3. f. coloq. 'sirvienta' (|| mujer que sirve como criada). 4. f. coloq. 'niñera'» [disponible en: <https://dle.rae.es/chacho>].

a colación para nuestro análisis, pues refleja una brecha genérica innegable. Federici, en su completísimo trabajo sobre este tema, denuncia que

**el trabajo doméstico no solo se les ha impuesto a las mujeres, sino que ha sido transformado en un atributo natural de nuestra psique y personalidad femenina, una necesidad interna, una aspiración, proveniente supuestamente de las profundidades de nuestro carácter de mujeres (Federici, 2011: 37).**

Es decir, la historia de la humanidad es la historia de una asociación forzada y conveniente<sup>24</sup> entre lo doméstico y lo femenino. Por otra parte, es también la historia, una vez más, de la existencia de unas clases diferenciadas. La mujer que pertenece a los estratos más elevados puede escapar, en cierta medida, de esas preasignaciones genéricas ocupacionales (Federici, 2011: 39), mientras que la de clases inferiores se ve abocada a ellas; por consiguiente, ser mujer y procedente del medio rural, como lo eran, en su mayoría, las *chachas*, limitaba de manera drástica las opciones a quedarse en el pueblo y convertirse en una ama de casa con todo lo que ello conllevaba en un hogar rural (que, en muchas ocasiones, llevaba aparejada una pobreza significativa) o migrar a la ciudad para cobrar un salario y disponer de ciertas comodidades, pero sin salir del ámbito doméstico, pues la ocupación ofrecida era la de servicio en casas más o menos acomodadas (e iba acorde, a su vez, con la formación recibida).

Nuestra autora nos hace notar, muy acertada y justamente, el peso real de estas mujeres cuya vida se solapaba con la de la casa en la que estaban; sus propios deseos, prioridades o anhelos pasaban a un segundo plano en beneficio de los de la familia a la que servían, convirtiéndose, como ya hemos señalado antes, en una pieza fundamental para sus miembros.

---

24 Pues, como la propia Federici señala, el capitalismo ha podido mantener su hegemonía gracias al rol impuesto a las mujeres (Federici, 2011: 40), que pasa por asumir un trabajo, con todas las cargas y aportaciones sociales que ello conlleva, pero sin estar remunerado.

Casas no deja a estas figuras en la retaguardia narrativa, no son personajes planos a los que no se caracteriza, sino que se nos las describe minuciosa y fielmente, dando cuenta de lo que hacen, sienten y piensan y de la importancia activa que poseen en el desarrollo de la crianza, la educación y la vida de niños, niñas y adolescentes, que pasan, en muchas ocasiones, más tiempo entre estas mujeres que con sus madres o sus padres<sup>25</sup>, que suelen ser burgueses con una serie de obligaciones sociales en las que, por lo general, no están incluidos ni los hijos ni las hijas. En la praxis, son las *chachas* quienes comparten casi la totalidad del día a día con las criaturas (y no tan criaturas): se encargan de su alimentación, de su limpieza y de su entretenimiento (de hecho, es interesante observar cómo incluso les cuentan historias de sus propias familias y también les enseñan narraciones y dichos populares, lo que, lejos de los prejuicios que pesaban sobre las personas de esta procedencia, supone una valiosa transmisión cultural y una contribución importante al desarrollo de las personas menores).

Todo esto tiene como consecuencia el establecimiento de una confianza completamente familiar y una relación estrecha, emocionalmente fundamental para el desarrollo de niños, niñas y jóvenes. Así lo afirma también Uría Ríos cuando dice que «Nicerata tiene un papel primordial en la infancia de la niña [...], es la persona en quien más confía Antoñita y de quien se siente más querida» (Uría Ríos, 2004: 87). Es decir, las empleadas del hogar llevan a cabo una suerte de labor vicaria en la que sustituyen a la madre burguesa no solo en las tareas físicas que se presuponen femeninas (cocina, limpieza), sino incluso en el afecto más cercano a sus hijos e hijas, algo que, por otra parte, es grave que se sobreentienda también como propiamente femenino cuando debería ser, sencillamente, humano.

---

25 De hecho, en el primer volumen de la serie (*Antoñita la Fantástica*, 1948), Nicerata se lleva a la protagonista a pasar unos días a su pueblo. La autora dedica a este viaje seis capítulos enteros durante los que nos describe a toda la familia de la *chacha*, sus costumbres, sus anécdotas..., otorgándole así una importancia innegable a este personaje, al que construye al detalle.

En resumen, una de las características más interesantes de las obras de la serie de *Antoñita* es que nos aporta, desde un punto de vista socio-histórico, un contexto completísimo, a modo de cuadro hiperrealista de la cotidianidad (usos y lenguaje) no solo de la clase media (burguesa) de la época, sino de otras figuras y características que con ella se relacionaban, como hemos visto que era el caso de las empleadas del hogar. Este retrato supone un valioso acervo del que entresacar para nuestro estudio aspectos de índole tan variada como los que hemos tratado (fórmulas de cortesía, implicaciones que posee para la mujer el ser de una clase social baja o una procedencia rural, lenguaje discriminatorio...).

El costumbrismo de autoras como Borita Casas (también practicado, aunque en menor medida, por Elena Fortún) nos conduce, pues, a una necesaria reflexión sobre lo doméstico y su relación omnipresente, diacrónica y exclusiva con el género femenino (y sobre cómo lo atraviesa, además, la precariedad socioeconómica), y nos permite darnos cuenta de la gran cantidad de datos distintos sobre roles de género que se transmitían (y, por desgracia, se siguen transmitiendo, en muchas ocasiones) a las jóvenes y los jóvenes durante sus lecturas y, por ende, también en su día a día como parte social.

## ***La vida nueva de Pedrito de Andía.***

### **Rafael Sánchez-Mazas**

Rafael Sánchez-Mazas (1894-1966) nació en Madrid, pero casi inmediatamente se trasladó a Bilbao con su madre y la familia de esta, entorno que rodearía toda su infancia y adolescencia y que encontraremos reflejado en la obra propuesta. Después de estudiar en su ciudad natal, comenzaría a colaborar en prensa y a participar en tertulias de índole política (y, más tarde, a formar parte más activamente en esta, llegando a ser muy cercano a José Antonio Primo de Rivera y a la Falange Española).

La obra de su producción que ahora nos interesa es *La vida nueva de Pedrito de Andía*, una *bildungsroman* (o *novela de crecimiento*) que, protagonizada por un muchacho y escrita por un hombre, supone el contrapunto genérico al resto de novelas que hemos analizado y una aportación, por tanto, que enriquece nuestro panorama de estudio, volviéndolo más variado. Asistimos, durante la lectura, a un segmento de la adolescencia del protagonista que nos permitirá apreciar los cambios que tienen lugar durante la misma y poner parte de estos en relación con los estímulos y las influencias provenientes del medio social que lo rodean.

Nos encontramos en esta obra, publicada en el año 1951, ante un ejemplo magnífico de algo que ya hemos anticipado anteriormente (durante el análisis de *Marialí*): que las estructuras del patriarcado no solo se concretan en un modelo específico de mujer, sino también en uno de hombre. Esta novela, protagonizada por un adolescente en plena formación (catorce años), está ambientada en el verano de 1923; encuadrada, además, explícitamente, en el contexto histórico correspondiente (se nos dan pinceladas del carlismo como parte de un pasado reciente, por ejemplo), nos habla de la cotidianidad del muchacho, en la que absolutamente todo aparece teñido con el profundo amor que este siente hacia una amiga suya, Isabel, desde la infancia de ambos. La figura en la que nos centraremos para nuestro análisis es la del protagonista, Pedrito, que encarna una serie de actitudes y comportamientos que nos hablan de un tipo de hombre que se preconizó en España durante décadas y de cómo se iba modelando, paulatinamente, desde la misma infancia.

Podemos proponer, como punto de partida, la hipótesis de que la construcción de la masculinidad en nuestro personaje se lleva a cabo en tres planos distintos: el físico, el moral y el emocional. Pasamos ahora a analizarlos para, con su conjunción, recoger de manera verosímil las características del modelo propuesto en la obra y la sociedad.

En lo referente al primer plano, el físico, apreciamos muy bien las exigencias establecidas cuando se nos habla de la estatura del protagonista. Este lleva tres años sin ver a su adorada amiga, la mencionada Isabel, y, cuando se reencuentran, se topa con el hecho de que ella es unos diez centímetros más alta que él, lo que resulta devastador para el muchacho, que califica la situación como una «catástrofe» y dice que «Ella había crecido demasiado. Yo era casi como se debe» (Sánchez-Mazas, 1968: 26). Deteniéndonos en esta breve afirmación, podemos ratificar que existe,

de facto, un estereotipo predeterminado<sup>26</sup>: que el hombre tiene que medir más que la mujer. Como en este caso no se cumple, el protagonista esgrime, en las palabras vistas, una suerte de justificación niveladora que pasa, primero, por responsabilizarla, de algún modo, a ella («había crecido demasiado») y, después, por suavizar su propio complejo (él es *casi* «como se debe»). El tema no se agota ahí, sino que, por el contrario, llega a rozar la obsesión, y se desencadena, en torno al mismo, un verdadero calvario. Él, muy afligido, reflexiona: «¿Qué era yo para ella? Nada. No podía yo parecerle hombre ni nada» (Sánchez-Mazas, 1968: 25). Sus temores a que su estatura influya en la opinión que de él tiene Isabel se materializan, en efecto, durante la celebración de una fiesta con baile:

**«¿Quieres ser mi pareja en esto, Isabel?». Me miró sin contestar y como sin saber qué decirme. Yo le repetí: «¿Quieres ser mi pareja, Isabel?». Se puso colorada y otra vez se calló. La tercera vez le pregunté: «¿Quieres ser mi pareja, sí o no?». Ella me contestó, más bien triste: «Mira, Pedro, yo no sé si hacemos ya buena pareja [...]. ¿No crees que ahora hacemos, así, para bailar los dos solos, una pareja, no sé cómo decirte, algo inarmónica? [...]. Y no quiero que se rían de ti ni cuenten en sus casas lo que hacemos» (Sánchez-Mazas, 1968: 116).**

Es decir, para ella también supone un obstáculo e, incluso, una vergüenza<sup>27</sup> que el chico sea de menor estatura que ella; hasta ese punto de temor al

---

26 Así nos lo demuestra la última parte de la frase, que atribuye a la cualidad de la altura masculina nada menos que unos matices de obligatoriedad, como refleja el empleo del verbo «deber».

27 Y no solo ella canaliza en sus comentarios esa visión negativa; al principio del libro, el protagonista nos dice: «En la mesa, me siguieron amargando la vida con que si yo crecía poco. Todo, porque mi hermana Pitusa se había puesto como una jirafa» (Sánchez-Mazas, 1968: 11). Recibe así, desde todas las direcciones, el mensaje de que, en relación con su condición de varón, su estatura no es la adecuada, pues *incluso* las muchachas de su entorno, su hermana e Isabel, lo superan.

ridículo aparece arraigado el asunto. Sin embargo, algo avanzada la obra, las penas de Pedrito en lo referente a sus medidas se disipan, puesto que enferma y crece unos centímetros. Su reacción, que, objetivamente, resulta desmedida, nos refuerza, de nuevo, la importancia concedida al hecho de que el hombre aventajase a la mujer en estatura:

**Es que ni casi yo me lo creía y, a veces, anduve dudando si no sería un sueño. Me volví loco de alegría cuando me levanté. ¡Qué milagro divino del cielo levantarse así! ¡Qué hermosura de vida para siempre! ¡Qué maravilloso me pareció todo cuando me vi tan alto en el espejo! (Sánchez Mazas, 1968: 136).**

¿De qué nos habla este estereotipo físico en relación con los roles de género? Pues, en resumen, de concretar, espacialmente, una superioridad preasignada a los hombres, que tienen que cumplir con unos estándares mínimos de envergadura corporal para poder reafirmar dignamente su condición masculina. Efectivamente, apreciamos de manera inmediata cambios en la actitud de Pedro, que, como hemos visto, se vuelve «loco de alegría», pero también en la de las personas de su entorno: «En casa, menudo jaleo con que había crecido de aquel modo. Me miraron ya de otra manera y no se les caía de la boca el que yo estaba hecho un hombre» (Sánchez-Mazas, 1968: 137). En resumen, observamos que existe, en el pensamiento social colectivo, una relación directamente proporcional entre el tamaño físico y la masculinidad. Sabemos, como afirman teóricas como Lerner, que uno de los presupuestos patriarcales es que «el hombre es “naturalmente” superior, más fuerte y racional [...]. La mujer es “naturalmente” débil e inferior» (Lerner, 1993, como se cita en Zayas y Sotomayor, 2014: 21). Es decir, para poder reclamar su posición legítima (que, además, como repetimos continuamente, es una posición de poder) según lo

establecido por el orden social y normativo, el hombre debe contar con una cierta magnitud corporal.

En lo que respecta al plano moral, estamos de acuerdo con la propuesta de González-Allende (2012: 481), quien considera que «“la vida nueva” de Pedro implica su aprendizaje no solo de cómo ser hombre, sino especialmente de cómo ser hombre y ciudadano de la “Nueva España” franquista». El investigador, asimismo, concluye que los valores identificados con esta concepción son de «castidad y estoicismo». Es decir, el autor, Sánchez-Mazas, aprovecha circunstancias autobiográficas suyas para hacer hincapié en una orientación vital adecuada a la España del contexto externo de la obra (vemos, una vez más, la necesidad que tienen los estudios de género de observar el contexto).

Además, del mismo modo que en *Marialí* observábamos que la protagonista constituía un proyecto en formación de un modelo de mujer casi ideal, muy determinado, que se concretaba en su madre, en este caso también distinguimos un homólogo adulto de aquello en lo que se espera que se convierta Pedrito; se trata de don Agustín, el padre de Isabel. Para nuestro protagonista es un ejemplo de vida [«Todo lo que quisiera ser el día de mañana consistiría en parecerme un poco, aunque fuera poquísimo, a don Agustín» (Sánchez-Mazas, 1968: 124)], pero no es, ni de lejos, el único que lo tiene en tan alta estima; se nos deja claro que contaba con la simpatía y admiración por parte de toda la sociedad del entorno: «Aquí siempre se le consideró como el primero de Vizcaya en todas las cosas y, además, como un hombre santo» (Sánchez-Mazas, 1968: 122). Esta última atribución es fundamental. Durante toda la obra, observamos cómo Pedrito se encuentra inmerso en una fuerte y fervorosa religiosidad que influye cada día en prácticamente todas sus acciones y pensamientos.

Así pues, no es de extrañar que su modelo de conducta sea un hombre al que, a su muerte, se le realiza, durante casi diez páginas, una semblanza con tintes hagiográficos; se nos describe como muy caritativo y piadoso y

se llega a señalar, incluso, que practicaba penitencias corporales como la utilización del cilicio, esa «faja de cerdas o de cadenillas de hierro con puntas, ceñida al cuerpo junto a la carne, que para mortificación usan algunas personas» (*DLE-RAE*)<sup>28</sup>. Se nos da cuenta, así, de cómo esta severidad casi extrema en la observación de los principios religiosos establece el grado de elevación moral que aspira a alcanzar el protagonista en su vida.

Por último, nos referimos a las atribuciones emocionales que se esperaban de un joven y, después, de un hombre, según los valores preferibles. Nuestro protagonista, por naturaleza, es una persona profundamente sensible y pasional y así lo muestran innumerables párrafos a lo largo de la narración:

**Hacia una luna tan clara, que parecía sol. Yo fui medio desnudo y me daba en casi todo el cuerpo. Era divino, pero me entró en el alma mucha tristeza. Me creía de respirar luz. Todo el aire se había vuelto luz. Yo no lo podía resistir. Me hacía sufrir todo (Sánchez-Mazas, 1968: 27).**

Y, sin embargo, asistimos, durante todo el relato, a una pugna constante entre estos impulsos sentimentales e intensos y los estándares de expresividad y comportamiento en los que supone que debe encajar el muchacho. Él mismo, constantemente, explicita su deseo personal, de *dominarse*. Así lo vemos, por ejemplo, en una lista que elabora para recoger sus propósitos estivales: «Comulgar todos los domingos y toda la novena de la Virgen y pedir voluntad de hierro para dominarse las pasiones y ser como yo quiero ser» (Sánchez-Mazas, 1968: 16). Esto, como hemos dicho, responde a un anhelo interno; sin embargo, también externamente (por parte, por ejemplo, de uno de sus profesores, el padre Cornejo, a quien lo une un gran cariño) se le exhorta a esta moderación de su personalidad: «Convierte tú,

---

28 Disponible en: <https://dle.rae.es/cilicio>.

bien dominada, tu fantasía en imaginación creadora y clásica; tu violencia, en militante voluntad de cristiano [...]. Lo sé que te cuesta, pero domínate» (Sánchez-Mazas, 1968: 188-189). No obstante, esta contención no le supone una tarea fácil y, en las ocasiones en las que no logra ejercitarla, se siente avergonzado: «Cuando yo, con mucha vergüenza, me secaba las lágrimas, vi entre las mujeres a Merche» (Sánchez-Mazas, 1968: 121).

Este control de las emociones nos remite, sin duda, a aquel ideal estoico, de fortaleza, que mencionaba González-Allende en su trabajo y nos habla de un muchacho al que, por el hecho de serlo, no se le permite exteriorizar lo que siente de una determinada manera; antes bien, se le conduce a la represión de su propia naturaleza expresiva. Al final, la evolución del personaje ocurre de manera inevitable (tiene que ocurrir para contener la enseñanza que quiere transmitir el autor). Una prueba de ello es el desenlace de la historia, en el que se produce el reencuentro, ya definitivo, entre los dos jóvenes y en el que observamos la transformación que se ha operado en Isabel. Si al principio de la obra se dirigía a él cariñosamente como «Pedrito», ahora, enamorada, lo llama «Pedro». Es decir, el protagonista ha experimentado una serie de cambios que causan que sea percibido como un hombre por todo su entorno, y lo demuestra plenamente el hecho de que por fin su amor sea correspondido, pues constituye la recompensa a los ideales varoniles que con tanto sacrificio ha trabajado y, también, en cierto modo, la fuerza que lo ayudará a seguir cumpliéndolos, pero siempre con la asunción plena de la voluntad de Dios de fondo (la obra se cierra con los enamorados rezando juntos el ángelus, concretamente la frase latina que se traduce como «He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra»). Esta demostración fáctica de que Pedrito ha dejado de ser un adolescente es lo que dota de sentido al título, pues, efectivamente, el protagonista, durante el camino narrativo, ha ido cimentando, sobre el peso de los roles masculinos más tradicionales, una vida nueva; una vida de *hombre*.



# Conclusión



Estamos de acuerdo, tras analizar todo lo anterior, con que «en la construcción del modelo de nación franquista, nacido tras la contienda, tuvieron una importancia cardinal las atribuciones sociales en relación con el género» (Sonlleve Velasco y Torrego Egido, 2018: 54). La literatura, como hemos podido comprobar, refleja de qué modo en la sociedad se llevaban a cabo estas atribuciones desde la misma infancia y, por supuesto, en la juventud. Y no solo eso. A veces, la misma producción escrita, mediante ese reflejo, pretendía perpetuar los valores recogidos, estableciéndose así una línea continua en una ideología concreta de la que no era fácil alejarse.

En efecto, ha quedado claro que, incluso aunque la intención de un autor o una autora se encaminase, en mayor o menor medida, contra lo establecido, lo que escribe recoge siempre, de un modo u otro, lo profundamente hundidas que estaban las raíces de la sociedad en unos roles de género inflexibles e injustos. Así ocurre en el caso de Elena Fortún, con el destino que le escribe a su anteriormente inconmensurable Celia. Hay que hacer hincapié, no obstante, en que la autora es plenamente consciente del rol que retrata, lo que convierte este ejemplo en una denuncia de situaciones que absorbía, sin duda, de su entorno real. Ilde Gir, por su parte, también tiene esa consciencia y esa intencionalidad de plasmar un

rol muy concreto, pero lo hace de manera contraria; lo percibe como fin, como modelo, y escribe casi, podríamos decir, de manera catequética, guiando a las niñas hacia esos ideales. Su narrativa es, así, ejemplarizante desde esa óptica de valores católicos y tradicionales tan asentada durante el franquismo. Lo mismo ocurre con Sánchez-Mazas. Como bien hemos visto, estos dos ejemplos encarnan, respectivamente, el tipo de feminidad y de masculinidad en los que se esperaba que se estableciesen, desde muy jóvenes, mujeres y hombres, y que quedan muy bien resumidos en algunos fragmentos que hemos entresacado de la *Circular a la Inspección de Primera Enseñanza y Maestros Nacionales, Municipales y Privados de la España Nacional* (recogida en el BOE del 8 de marzo de 1938)<sup>29</sup>:

**Que el niño perciba que la vida es milicia, o sea, sacrificio, disciplina, lucha y austeridad [...]. En las escuelas de niñas brillará la feminidad más rotunda, procurando las maestras, con labores y enseñanzas apropiadas al hogar, dar carácter a sus escuelas.**

En cambio, Elena Fortún y Borita Casas construyen unas protagonistas más apartadas de esa concepción beatífica de la «jovencita» y, por tanto, más realistas, ofreciendo a las lectoras del momento opciones menos opresoras, más interesantes y algo distintas con las que identificarse. Así, a pesar de todo el peso patriarcal que recae sobre Celia, la autora también recoge, por ejemplo, el suplicio que podía suponer, para una niña, la costura, demostrando sobradamente que es una actividad que no tenía por qué gustarle ni dársele bien de manera innata solamente por pertenecer al género femenino (pero que se esperaba que así sucediera, como ratifica, una vez más Federici, 2011: 39):

**La pobrecita Teresina, que venía harta de coser en el colegio toda la tarde en su trapo sucio, encontraba en casa otro trapo en que tenía que**

---

29 Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1938/503/A06154-06156.pdf>.

seguir cosiendo, y que, a fuerza de lágrimas, deditos sucios, nudos y tirones, estaba hecho una porquería.

—¡No le dará vergüenza! —decía tía Carmelina—. A su edad ya había yo vainica... (Fortún, 1994: 108).

Y, en Antoñita<sup>30</sup>, a pesar de que crítica y analistas la han visto, muchas veces, en su etapa de adolescencia, encaminada hacia un modelo cómodo y convencional de mujer (Uría Ríos, 2004: 100), la autora nos desliza pinceladas tan relevantes como esta: «Me encontraba llena de posibilidades; segura y dominadora como cualquier premio Nobel femenino que se dispusiera a contestar una cartita sin importancia...» (Casas, 1953: 47). Estas dos líneas, contextualizadas en un momento en que la protagonista se dispone a escribir, nos dan cuenta de algo profundamente valioso: en primer lugar, de que Antoñita confía bastante en sí misma como mujer con un talento para la escritura, tanto que se compara con nada menos que un premio nobel. Y, en segundo lugar, que ese premio nobel que menciona es también una mujer, no un hombre. La protagonista, por tanto, cuenta con referentes sólidos de su mismo género en una época y actividad en las que, como demuestra la historia de la literatura, todavía se daba infinitamente más valor a lo que producía el hombre. Y también, a su vez, está transmitiendo a una potencial lectora que, si quería, podía escribir y que había mujeres que habían llegado muy lejos en ese ámbito. Esto es un detalle fundamental si tenemos en cuenta, como bien señala Díaz-Diocaretz, que «las mujeres estaban/mos textual y socialmente limitadas al discurso patriarcal» (Díaz-Diocaretz y Zavala, 2011: 99). La literatura, efectivamente, es una manifestación muy clara de lo que en los estudios de género se conoce como

---

30 Es cierto que no hemos analizado a esta protagonista durante nuestra exposición, por considerar que el estudio del contexto en la obra de Borita Casas, y en esta en concreto, aportaba más variedad y matices (y, una vez más, la extensión y características de nuestro trabajo nos obligan a seleccionar). Sin embargo, recogemos aquí y ahora algunas consideraciones al respecto que nos completan suficientemente la reflexión sobre esta obra y autora.

«homosocialidad»<sup>31</sup>, concepto que hace referencia a la tendencia observable que tienen los hombres de considerar como iguales, como socialmente relevantes, únicamente a otros hombres, lo que en la literatura se ha traducido, durante siglos, en la canonización de figuras y discursos mayoritariamente (con mucho) masculinos. Este panorama exclusivo resulta también excluyente, pues si solamente constan hombres en la nómina cultural legítima, se asume que solamente ellos desempeñan la ocupación literaria con un cierto nivel, por lo que, a lo largo de la historia, muchas mujeres ni se han planteado la posibilidad de poder llevar a cabo esta actividad, y las que sí lo han hecho han sentido, en muchas ocasiones, lo que Bloom (recogido en Gilbert y Gubar, 1998: 63) denomina «ansiedad hacia la autoría», pues toda la estructura sociocultural le está indicando, mediante la falta de ejemplos femeninos precedentes y la hegemonía falogocéntrica, que no tiene derecho a ella. En vista de todo lo anterior, en conclusión, establecer un modelo de mujer escritora con pleno derecho a serlo resulta, aún en una obra del siglo XX español, un movimiento más que reseñable y muy necesario.

Así, es verdad que, como hemos visto, los roles de género se promovían y perpetuaban activamente por parte la sociedad y de la literatura (lo que supone la concreción práctica de la mencionadísima performatividad de la teoría de Butler), pero conviene destacar, especialmente, que, a pesar de que la realidad era la que era y no se podía soslayar, existía, en la medida de lo posible, un contrapunto consciente a todo por parte de autoras como Fortún y Casas, cuyas novelas escapan, esencialmente, del marco general de adoctrinamiento e incluso «se aproximan a la que se ha llamado novela de concienciación o novela del despertar, característica de la novela femenina de posguerra, de la que son excelentes ejemplos *Nada* de Laforet y *Entre visillos* de Martín Gaité»<sup>32</sup> (Uría Ríos, 2004: 246).

---

31 Concepto acuñado por la pensadora Eve Kosofsky Sedgwick en su conocida obra de 1985: *Between Men: English Literature and male homosocial desire*.

32 Esto nos permite enlazar magníficamente con el siguiente capítulo, en el que estudiaremos este tipo de novela y, entre otros, el último título mencionado, *Entre visillos*.

En ruta hacia los años  
sesenta. La «chica rara»,  
un modelo alternativo  
para la juventud



Para contextualizar históricamente este capítulo, no nos hace falta añadir mucha información a la que desgranábamos en el anterior. El franquismo en los años cincuenta y sesenta se encuentra en pleno apogeo y las imposiciones y opresiones anteriormente detalladas siguen a la orden del día, especialmente en lo que al papel de las mujeres se refiere. Es cierto que se ha superado, en parte, el cansancio de la guerra (la sociedad se ha rehecho, se promulga que existe una clase media en la que prácticamente todo el mundo puede acceder fácilmente a ciertas comodidades), pero la herida continúa demasiado reciente en la memoria de todos, incluso en la de quienes, por entonces, eran más jóvenes, como es el caso de algunas de nuestras autoras. Eso explica que, a pesar de contextualizarse unas dos décadas después de la guerra (con la excepción, como ya veremos, de *Ambiente de familia*), alguna de nuestras obras (*Nosotros, los Rivero*) sigue retro trayéndose al tema del conflicto civil español.

El hilo conductor que vamos a utilizar para la exposición y análisis de todo este capítulo y la razón de elección de las obras que estudiaremos parten del concepto de «la chica rara» que desgrana Carmen Martín

Gaite<sup>33</sup> (1987b: 89-110). Esto se justifica por la presencia, en todas las obras que veremos, de un personaje (o incluso varios) que encajan en esta descripción. Además es interesante observar también cómo —excepto en el caso de *Ambiente de familia*— podemos considerar que las autoras son, a su vez, chicas raras que vuelcan esa rareza, esas inquietudes en sus personajes<sup>34</sup>. Exponemos, pues, a continuación, la caracterización de este tipo literario de feminidad alternativa: la autora parte del personaje de Andrea en *Nada* (1945), de Carmen Laforet, por ser el primero, cronológicamente, de estas características y detalla, luego, ejemplos similares en otras obras de autoras contemporáneas:

**En una palabra, Andrea es una chica «rara», infrecuente. Este paradigma de mujer, que de una manera o de otra pone en cuestión la «normalidad» de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar, va a verse repetido, con algunas variantes, en otros textos de mujeres como Ana María Matute, Dolores Medio y yo misma (Martín Gaite, 1987b: 99).**

En estas líneas, además de anticiparnos que se trata de modelos que encarnan una rebelión hacia lo normativo patriarcal, la propia autora nos está ofreciendo ya algo muy importante: un corpus de obras similares entre sí en los aspectos que a nosotros nos interesan. Por tanto, corroboramos,

---

33 Es necesario, igualmente, hacer una mención especial a la obra de la misma autora *Usos amorosos de la postguerra española*, ya mencionada en el anterior epígrafe. Nos proporciona una base contextual valiosísima para la época estudiada, por lo que será una de las obras teóricas de referencia que más utilizaremos a lo largo de este punto.

34 Por ejemplo, Montejo Gurruchaga (2013: 119) describe así a la protagonista de *Nosotros, los Rivero*: «Lena, la pequeña, rebelde, dispuesta siempre a ser una chica distinta a las señoritas de su tiempo y en la que la autora vierte muchos datos de su biografía».

efectivamente (como anticipaba también el título), que estudiaremos obras de las autoras mencionadas<sup>35</sup>.

Una vez establecido esto, completamos, a continuación, la semblanza de nuestras «chicas raras»:

**Las nuevas protagonistas de la novela femenina, capitaneadas por el ejemplo de Andrea, se atreverán a desafinar, a instalarse en la marginación y pensar desde ella; van a ser conscientes de su excepcionalidad, viviéndola con una mezcla de impotencia y orgullo. En general son chicas que tienen pocas amigas, que prefieren la amistad de los hombres (Martín Gaité, 1987b: 100).**

Es remarcable cómo no solo son conscientes de su singularidad entre la mayoría de las mujeres, sino también el hecho de que expresen esa preferencia por la compañía masculina. Esto se debía, sin duda, a que los hombres llevaban, a ojos de ellas, una vida mucho más deseable, más acorde con sus temperamentos (más libre, esencialmente, y gracias a sus privilegios patriarcales), que la que se observaba en las demás mujeres, además de que estas últimas encarnaban una serie de estereotipos y valores que no compartían y que, por sus caracteres y aspiraciones, les producían rechazo. Podremos observarlo con mayor detenimiento y ejemplos concretos durante nuestro análisis de las obras.

---

35 La exclusión de *Nada* (1945) de este corpus puede resultar, en principio, llamativa, pero obedece al hecho de que en la obra teórica que citamos ya se encuentra minuciosamente estudiada, de una manera, además, muy lúcida, en los aspectos que nos interesan. Por tanto, lo tomamos como evidente y necesaria referencia, pero no lo analizamos, ya que las aportaciones al trabajo de Gaité serían mínimas (además, de todos estos títulos, ha sido también, como demuestran los resultados de un portal bibliográfico como Dialnet, el más estudiado en el panorama académico global, ya que, al anteceder cronológicamente al resto, se consideró pionero en muchos aspectos).

Martín Gaité también pone de relieve el inconformismo común y señala que «el componente más significativo de estos brotes de inconformismo debe buscarse en una peculiar relación de la mujer con los espacios interiores [...], no aguantan el encierro ni las ataduras al bloque familiar» (Martín Gaité, 1987b: 100-101). Es decir que, en resumen, como tendremos ocasión de ver, estas mujeres jóvenes quieren, desesperadamente, huir. Huir de lo impuesto, de lo asfixiante, de la esfera doméstica que las atrapa y las anula, despojándolas de una autonomía que ellas saben que merecen y necesitan.

Por añadidura, queremos señalar también algo que no recoge Martín Gaité, pero sí nota Nuria Capdevila-Argüelles (en el prólogo a Fortún, 2016: 14-15): la ambigüedad sexual y de género que envuelve a estas figuras. A nuestras protagonistas, efectivamente, se nos las presenta como poco femeninas y, por añadidura, a ninguna parece convencerle la perspectiva de una relación afectiva convencional ni la acepta sin reparos. Esto, trasladado al plano teórico, nos habla, ni más ni menos, de un intento de ruptura consciente con el género, de —una vez más— la rebelión contra la performatividad del género.

Para terminar, antes de introducirnos ya en nuestro análisis, cabe destacar que otro aspecto que tienen en común todas las obras de este capítulo (en contraposición, por ejemplo, con casi todas las del anterior) es que su posible clasificación como literatura juvenil no proviene de la intencionalidad de las autoras (no son novelas pensadas, en su concepción, exclusivamente para jóvenes<sup>36</sup>), sino, como ya veíamos que señalaba Colomer (1999), de otros factores, como la posibilidad de identificación de

---

36 Como, de hecho, sí lo son otras obras de estas autoras, como los numerosos cuentos de Ana María Matute (*Paulina*, 1969, *El verdadero final de la Bella Durmiente*, 1995) o *Caperucita en Manhattan* (1990) y *El pastel del diablo* (1985), de Martín Gaité, que sí han sido estudiados, desde su misma publicación, como LIJ por la evidente intencionalidad de dirigirlos al público más joven. Sin embargo, se adscriben más a la literatura infantil que a la juvenil, que es, al fin y al cabo, nuestro objeto de estudio.

sus lectores y lectoras con los personajes por sus edades (por otra parte, se encuadran, en algunos casos, en una segunda adolescencia, lo que ofrece también, en este sentido, un enfoque novedoso con respecto al capítulo anterior) o, sencillamente, el hecho de que sus temas son interesantes para sus lectores o lectoras de esas edades, en plena formación.



## ***Los Abel.***

### **Ana María Matute**

Ana María Matute (1926-2014), catalana de nacimiento, vivió casi siempre en Madrid. Como también veremos que sucede en el caso de Martín Gaité, se trata de una autora con una gran capacidad para crear, tanto en el ámbito de la fantasía como en el de la realidad (a veces, incluso, combinando ambos, como, por ejemplo, en *Paraíso inhabitado*, una de las últimas novelas que publicó, en el año 2008). En toda la obra de la autora, tal como nos prefigura nuestro título, existe, asimismo, una sensibilidad innegable hacia el tema de la infancia y la juventud. Construye personajes muy poliédricos, a menudo melancólicos, que entrañan una gran complejidad humana y que reflejan muy bien los avatares de esas edades en las que una persona tan fácilmente se siente incomprendida. Concretamente, en esta novela, que fue publicada en el año 1948, se nos retrata a una peculiar familia, los Abel, a lo largo de varios años.

Para nuestro trabajo nos interesa especialmente la protagonista, Valbanera (*Valba*) Abel, una joven con un aspecto, una personalidad y un

comportamiento muy inusuales<sup>37</sup> (el análisis de los cuales constituirá el centro de nuestro epígrafe) en comparación con los de otras muchachas de su edad. Lo vemos ya desde el inicio de la obra, en un pasaje en el que Eloy, el médico del pueblo, habla sobre ella:

Me acuerdo bien, me acordaré toda la vida de la primera vez que la vi [...] Ella entró por esa puerta con sus pasos tímidos. Qué ojos tan profundos: todo un mundo encerrado dentro. La verdad, no he visto nunca una mirada como aquella. Solo a veces miran así los mendigos en las cunetas o los hambrientos. Y parecía una niña, con sus manos indecisas. Tenía dientes de lobezno, hirientes como pequeños puñales. Se acercó por detrás de mí para ver cómo extraía la sangre de su hermano, con un gesto de curiosidad, tan ingenuo...; pero su respiración la sentí como una llama sobre mi nuca (Matute, 1998: 32).

Eloy lleva a cabo una semblanza magnífica del atípico personaje y pone de relieve, indirectamente, el aspecto de Valba que más destaca para nuestro análisis: la búsqueda sedienta y continua que lleva a cabo de su propio espacio. La impactante y singular indigencia que Eloy ve reflejada en su rostro nos habla de esta inquietud suya que expresa a lo largo de toda la narración: la necesidad de revestirse, en esencia, de una identidad.

Porque Valba, efectivamente, no presenta una identidad propia, como mujer joven, como ser individual; desde el inicio de la obra, da la sensación de que solo ha construido la misma en torno a su familia y de que ella se encuentra situada fuera de todo, sirviendo simplemente de voz que recalca los acontecimientos que viven sus hermanos (todos varones excepto la

---

37 Muchas personas podrían cifrar su rareza en el extraño entorno familiar que posee (huérfana de madre, padre cansado y ausente, hermanos con fuertes personalidades y autonomía...), pero Martín Gaité (1987b), que ya tiene en cuenta esta cuestión, la desecha y la contraargumenta hablando de sus propios personajes Tali y Elvira (*Entre visillos*), que tienen familias convencionales y son igualmente «chicas raras».

más joven, que todavía es una niña pequeña), y que a ella solo la salpican tangencialmente. Vive su condición de «chica rara» con más impotencia que orgullo<sup>38</sup>, diríase que no es muy consciente de nada, que se mueve por la vida arrastrada por unas fuerzas inexorables que la apartan de los caminos normativos y normales. Esa vaguedad identitaria no es sorprendente si pensamos, en primer lugar, en la edad que tiene (catorce años al inicio de la obra, es decir, una edad en la que las personas se encuentran en pleno desarrollo) y, en segundo lugar, en su devenir, determinado, en gran parte, por su género; ha pasado casi toda su vida en el colegio (y, como sabemos, los colegios en la época de la obra eran instituciones donde las niñas eran modeladas por un patrón y según una ideología muy concretos, sin fomentar la individualidad de cada una<sup>39</sup>) y, con catorce años, la sacan de este para llevarla a su casa y que se ocupe de su hermana y sus hermanos, menores que ella y desatendidos desde la muerte de su cautivadora y alegre madre<sup>40</sup>. Ella, sin embargo, es consciente de que esto no es lo que le correspondería: «Catorce años son muy poca cosa [...]. No sabía qué esperaban de mí [...]. ¿Pretendían acaso que yo sustituyera en la casa a aquella mujer que se reía cuando nos llamaban gitanos? Verdaderamente, catorce años son muy poca cosa» (Matute, 1998: 38, 49) e igualmente conscientes lo son las empleadas del hogar, que, paradójicamente, pues ha sido llevada allí con tal fin, no le dejan ocuparse de nada doméstico porque no la ven hábil para tales tareas. Así pues, se encuentra atrapada en una construcción límbica de indefinición, de identidad únicamente colateral (construcción que se concreta físicamente en su hogar), y así lo expresa

---

38 Señalamos esto al hilo de las palabras de Martín Gaité que antes citábamos: «Van a ser conscientes de su excepcionalidad, viviéndola con una mezcla de impotencia y de orgullo» (Martín Gaité, 1987b: 100).

39 Véase Martín Gaité, 1987c: 97.

40 De nuevo, como en el caso de Celia, se trata de un claro ejemplo de la herencia que recibe una mujer joven cuando su madre falta y tiene hermanos menores: convertirse en su sustituta en las labores preasignadas a su género.

conscientemente con una expresión impactante: «Estoy cansada de no vivir» (Matute, 1998: 107).

Se reviste de una autonomía distinta un día que va a la ciudad más cercana, al decidir, por sí misma, y sin informar a nadie, no volver a su casa<sup>41</sup>. En este punto de la historia, apreciamos cómo se inicia un cambio que se irá perfilando poco a poco. Para empezar, sencillamente, se modifica el escenario, y, a partir de ello, asistimos a un interesante proceso del personaje que podríamos decir que se desarrolla en tres partes: expresión de su deseo, consecución de ese deseo y conciencia de que su cumplimiento no bastaba, de que existe *algo*, un anhelo, que trasciende a todo ello.

En primer lugar, como hemos señalado, Valba transmite expresamente su voluntad de quedarse en la ciudad (como, asimismo, han hecho previamente, con absoluta libertad, algunos de sus hermanos varones) en vez de regresar inmediatamente, evitando, así, lo que la espera en su hogar, esa absurda prisión doméstica que la asfixia: «Debía volver a la atmósfera tensa, a aquella soledad creciente [...]. Pero, entretanto, quería andar por aquella ciudad, perderme un poco por sus calles desconocidas [...]. Esto me llenaba de pueril regocijo» (Matute, 1998: 143). Al desear y disfrutar explícitamente el confundirse con la colectividad anónima que habita las calles, rehúye también, por ende, esa estructura gregaria que conformaba hasta ese momento su identidad y que aparecía intrínsecamente unida a su espacio familiar y a lo doméstico<sup>42</sup>.

Esto lo vemos respaldado, una vez más, por las palabras de Martín Gaité, que escribe que otra de las características de las «chicas raras» es que

---

41 Recordemos que este choque con todo lo doméstico era una de las características que Martín Gaité señalaba sobre su constructo.

42 Desde donde además, debido a su condición femenina (pues no ocurre lo mismo con sus hermanos), la reclaman, como vemos en una carta cargada de reproches que su padre le envía.

quieren largarse a la calle, simplemente, para respirar, para tomar distancia con lo de dentro mirándolo desde fuera, en una palabra, para dar un quiebro a su punto de vista y ampliarlo [...]. En esta vida aparte, incógnita, despedazada y caótica, ansían estas nuevas heroínas de cuño urbano disolver la suya como una ofrenda de la propia identidad, amenazada y en crisis. Sueñan con perderse en una calle donde nadie las conozca, donde, convertidas en seres anónimos, puedan dejar de sentir la servidumbre de unos lazos agobiantes y caducos. **(Martín Gaité, 1987b: 101).**

Efectivamente, observamos, en segundo lugar, cómo Valba acoge con fruición ese respiro que se le ofrece: «Me gustaba tanto sentirme así, vagando sola, sin ruta, sin proyectos» (Matute, 1998: 144). Sin embargo, más adelante, y en tercer lugar, tomamos conciencia (Valba y, a través de ella, también nosotros, los lectores) de que esa pausa únicamente constituye un trampantojo liberador: «Al fin y al cabo, ¿qué deseaba yo?, ¿qué buscaba? No lo sabía; y me dije: “No va a ser siempre esto de recorrer calles y calles, sin rumbo. Tampoco puede satisfacerme”» (Matute, 1998: 147). Es decir, asimila que su camuflaje y su despersonalización son un placebo fácil, algo transitorio y no la solución que precisaría; sabe que todavía necesita ir más allá de todo ello para saciar su inquietud.

Un detalle especialmente interesante es cómo el cambio de plano y de acción se ve ilustrado a la perfección en la comparativa de las dos relaciones o historias amorosas que Valba vive; la primera historia la une a Eloy, el médico del pueblo, y aparece, en todo momento, rodeada de una atmósfera determinista, incluso fatalista: parecen abocados a estar juntos y ambos lo saben (la primera intervención corresponde a Eloy):

—En otro lugar, ya sé que te aborrecería [...], pero, aquí, no tengo más remedio que quererte [...].

Entonces me invadió un extraño fatalismo. Y me decía, internamente: «Así ha de ser, y no de otro modo; has de hundirte poco a poco, abrazada a Eloy. Así ha de ser» (Matute, 1998: 129).

Es, más que un afecto, un magnetismo, casi instintivo, al que se ve arrasada y que está íntimamente unido a esa suerte de prisión en la que vive, pues se trata del único hombre joven, del único potencial contrayente de matrimonio —que es, socialmente, lo que se espera que toda mujer joven busque— que hay en su entorno. Ella, como ya hemos mencionado, se da cuenta de su situación y, más aún, lucha contra esa inclinación fatídica: «Su muerte<sup>43</sup> hacía más patente mi vida: aquella vida mía que estaba traicionando, dejándola languidecer en las noches calurosas, bajo el peso de las estrellas. No; no era posible sumergirse en el amor de Eloy» (Matute, 1998: 133). Este último pasaje linda justo con el punto en el que se marcha a la ciudad y decide quedarse. Allí es donde comenzará la historia con Galo (un pintor urbanita), que es esencialmente distinta, pues Valba siente un deseo activo de formar parte de ella y ha llegado hasta ahí por su propio pie, a partir de sus decisiones. Sin embargo, como no se trata una relación equilibrada, bidireccional (existe una mayor implicación y dependencia por parte de ella que de él), se termina y se nos muestra que, de todos modos, tampoco contenía lo que podría saciarla: «Yo no era nadie: yo llevaba en mí fragmentos y fragmentos sin utilidad y sin fe [...]. ¿Hacia dónde iba?» (Matute, 1998: 210-211). Por ello, finalmente, la protagonista toma la decisión de deshacer lo andado regresando a su casa: «Y así me fui de allí, de la ciudad pequeña y provinciana donde creí que iba a superar el primer capítulo de mi vida» (Matute, 1998: 211). Es decir, al igual que la confusión

---

43 Se refiere a su padre.

callejera, el cambio de escenario era un simple espejismo y confirma, de nuevo, que lo que busca, su sentido, su identidad, trasciende a todo plano físico (pues ha quedado demostrado que este es un plano que ofrece a alguien de su género opciones muy limitadas, como son lo doméstico y lo amoroso)<sup>44</sup>.

En este punto, y a la luz de todo lo anterior, queremos proponer una hipótesis para cerrar la historia de Valba. Si nos fijamos en las características diegéticas, observaremos una bastante relevante: el hecho de que conocemos la historia de su puño y letra; nos llega a través de su voz, nadie habla por ella. Y no solo es la narradora, sino que también sabemos que ha plasmado todo por escrito, porque el pretexto para la historia es que se encuentran unas hojas de papel donde se recogen todos los hechos que la conforman. Es decir, se nos está transmitiendo que Valba, desde su condición de mujer joven, ha llevado a cabo una construcción activa, eminentemente expresiva, de su entorno y circunstancias y poniéndose a sí misma como referencia, pues en la narración, como hemos observado, no se queda aparte, sino que vamos siguiéndola a ella, es nuestro hilo conductor. Nos parece especialmente oportuno introducir aquí una idea de Leo Bersani que recogen Gilbert y Gubar (1998): «El lenguaje escrito no solo describe la identidad, sino que produce realmente la identidad moral e incluso, quizás, la física» (Bersani, 1976, en Gilbert y Gubar, 1998: 26). Nosotros planteamos precisamente esto, que la escritura es un punto muy importante en relación con el personaje de Valba; es una actividad vocacional, innata y, por tanto, también identitaria, lo que mitigaría, al menos parcialmente (y si ella tomara conciencia al respecto), esa inmensa sed suya.

---

44 Una vez más, lo respaldamos con palabras de Martín Gaité en uno de los trabajos de referencia para este capítulo: «No se trata de encontrar el amor fuera de casa, sino otras perspectivas y afinidades diferentes a las legisladas por la familia, otro tipo de respaldo» (Martín Gaité, 1987b: 105).

Uno de los aspectos esenciales que respalda esta propuesta es el concepto de *mirada* entendido como parte del proceso creativo. Martín Gaité (2013), en un breve artículo sobre la escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís, habla sobre cómo el modo de mirar está íntimamente relacionado con el instinto literario, «lo cual viene a significar que solo puede contar bien el que ha mirado bien, que el que no haya albergado en sus ojos casas, árboles, montañas y otros ojos, nunca podrá transmitir una riqueza que fueron incapaces de poseer» (Martín Gaité, 2006: 90). Recuperamos, por otra parte, la descripción de Eloy del principio de nuestro epígrafe: «La verdad, no he visto nunca una mirada como aquella. Solo a veces miran así los mendigos en las cunetas o los hambrientos» (Matute, 1998: 32), y resaltamos cómo la propia Valba habla también de esta realidad una y otra vez a lo largo de la narración: «Y así iba viviendo: reteniendo imágenes hasta hervir en un torbellino de impresiones y reflejos» (Matute, 1998: 78). En resumen, la mirada es un punto clave en la historia, y si al inicio decíamos que reflejaba, desesperada, su hambre, al final, según nuestra hipótesis, es la misma que puede saciarla, convirtiéndose en un instrumento fundamental para su expresión y su consecución de un lugar propio en la realidad humana.

Por último, queremos señalar que, en un determinado momento, reflexionando sobre su búsqueda, nuestra protagonista dice: «Era preciso arrancarle una voz a la existencia, aunque solo fuera una voz» (Matute, 1998: 133). Ella, bajo nuestro punto de vista, y a pesar de todo (las circunstancias sociohistóricas que hemos apreciado que, como mujer joven, la rodeaban), lo consiguió; le arrancó la suya propia.

## ***Nosotros, los Rivero.***

### **Dolores Medio**

Dolores Medio (1911-1996), maestra y autora asturiana, alternó su actividad de escritora, como tantas otras autoras coetáneas, con trabajos en prensa, tras haberse visto obligada a abandonar la enseñanza debido a sus ideas progresistas, más propias de la República que del franquismo del momento<sup>45</sup>. A continuación, vamos a analizar su primera novela, *Nosotros, los Rivero*. En esta obra (publicada en el año 1953), la protagonista es una escritora llamada Magdalena Rivero (a la que se referirán también, indistintamente, como Lena o Nita a lo largo de la obra) que vuelve, en el año 1950, a su Oviedo natal. Este acontecimiento da pie a que se nos comience a narrar los recuerdos de su infancia y adolescencia —situados unos quince años atrás, en la época de la Guerra Civil—, la percepción que tiene de su entorno familiar, la agudización progresiva de su pensamiento e ideas y el desenlace en el que todo ello acaba convergiendo.

---

45 Cabe señalar que esta faceta docente queda especialmente bien reflejada en su obra *Diario de una maestra* (Destino, 1961).

Vamos a emplazarnos, para nuestro estudio, ante las figuras de las tres hermanas Rivero y su hermano, quienes están en edad adolescente/juvenil y representan, cada una de ellas, una serie de matices distintos que, contrastados, enriquecen notablemente nuestro panorama. Queremos partir, concretamente, de unas palabras que escribe Lerner, que dice que «podemos expresar mejor la complejidad de los diferentes niveles de dependencia y libertad femeninos si comparamos a cada mujer con su hermano y pensamos en cómo difieren las vidas y oportunidades de una y otro» (Lerner, 1990: 313). Esta comparación es justamente uno de los puntos principales que pretendemos tratar con respecto a esta obra. Introduciéndonos ya propiamente en ella, nos encontramos, en efecto, con Germán Rivero, *Ger*, que es el único hijo varón. Esto, unido a que, con la muerte del padre, pasaba a ser considerado el cabeza de familia<sup>46</sup>, lo dota de un estatus muy elevado dentro de la jerarquía doméstica. Así, no es tratado igual que sus hermanas y nuestra protagonista, Lena, se da perfecta cuenta de ello:

—Tú siempre por carreteras y vericuetos, como un pilluelo [...].

—También Ger sale al campo —se disculpó Lena.

—Pero Ger es un muchacho. ¡Ger es un hombre!

¡Un hombre! ¡Qué cosa más hermosa es ser un hombre! —pensó Lena—.

Cuando le preguntaba a María: «¿Por qué no nos ayuda Ger en nuestro trabajo?», su hermana le contestaba: «¡Ah, no, Ger es un hombre! ¡Ger tiene que estudiar! Es el único varón de la familia y mamá ha puesto en él todas sus esperanzas». Si interrogaba a tía Mag: «¿Por qué bajas tú el cubo de la basura? Dile a Ger...». «¿A Ger, Nita?... —contestaba

---

46 Del mismo modo que a la hermana mayor, si moría la madre, le tocaba sustituirla, como veíamos en los casos ya analizados de Celia y Valba. Se perpetúan, así, vicariamente y con base en similitudes genéricas, las situaciones de iniquidad.

la señorita Quintana escandalizada —. ¿Estás loca? Podría mancharse el traje. Además, Ger es un chico. Déjale con sus libros. Bastante hace el ángel mío con tener que metérselos en la cabeza...». «Tu hermano tiene siempre razón», suspiraba la señora Rivero. «Además, como es un hombre...».

«¡Qué cosa más hermosa es ser un hombre!», pensaba Lena. Y protestó aquella tarde:

—¡Yo también quiero ser un hombre! (**Medio, 1977: 185-186**).

Es decir, se nos está retratando perfectamente, en este párrafo, el tipo de mujer joven al que pertenece Lena: es indómita, libre y muy inteligente. Como bien podemos ver, es perfectamente sabedora de que los privilegios de los que goza su hermano (y que refuerzan todas las mujeres de su alrededor) provienen de su condición masculina<sup>47</sup>. Y, asimismo, por tanto, que las imposiciones que tanto la fastidian a ella se deben a que es una chica. Todo ello la conduce no ya a limitarse a preferir las compañías masculinas, como nos indicaba Martín Gaité en uno de los párrafos de nuestra introducción, sino al punto de llegar a expresar con ímpetu su deseo de pertenecer al otro género. Según la lógica excluyente de la estructura rígida y binaria filtrada por la inteligibilidad que ya hemos visto en el pensamiento de Butler, todo lo que no es femenino (correr por el campo, evitar las tareas domésticas) es masculino. Por tanto, en realidad, esta expresión desiderativa no se traduce en que Lena quiera ser un hombre en un sentido global, sino en que quiere ser poseedora de lo que conlleva ser un hombre, de su situación privilegiada.

---

47 Como veíamos que también le sucedía a Valba Abel en la obra previamente analizada.

Por su parte, Ger, a pesar de que se beneficia de esas ventajas patriarcales, presenta también un discurso propio muy interesante con respecto a los comportamientos y situaciones de uno y otro género:

Ger se acarició la barbilla, un tanto indeciso. No resultaba, en verdad, muy fácil abordar aquel asunto con la señora Rivero. Sin embargo, debía hacerlo [...].

—Mamá, ¿no has pensado nunca en el porvenir de tus hijas? [...].

—¡Pues claro que he pensado! Claro que pienso... ¿No he procurado siempre que tus hermanas fuesen unas señoritas? Si Lena es un pilluelo, no será porque yo le haya regateado mis consejos [...] para traerla al buen camino. Aunque ya estoy perdiendo la esperanza de conseguirlo. ¿Qué marido va a cargar con esta muchacha, que no tiene una sola cualidad buena? [...].

—¿Por qué va a tener que «cargar con ella» un hombre? [...]. Si hay un problema que me haya apasionado hasta quitarme el sueño, desde que empecé a estudiar Derecho y Sociología, es este de la mujer (especialmente de la mujer española), tan mal dotada para enfrentarse con la vida, tan supeditada al hombre, tan indefensa... Afortunadamente, existe un movimiento de reacción en favor de los derechos de la mujer, y ya son muchos los padres que preparan a sus hijas para ganarse la vida, como si fuesen muchachos **(Medio, 1977:186-188)**.

Como vemos, Ger no solamente se presenta como perfecto conocedor de la injusta situación de las mujeres, sino que trata, activamente, de cambiar la de sus hermanas (preestablecida por la sociedad y perpetuada por la mentalidad tradicionalista de su madre, que solo piensa, como vemos, en casarlas) para asegurarles un futuro basado en una autonomía laboral y, por ende, económica (y general). La autora edifica, así, un modelo de

hombre a partir de los ideales republicanos (por los que el muchacho llegará, de hecho, a morir), que suponían, como sabemos, un avance significativo hacia la igualdad entre hombres y mujeres.

Sin embargo, nos topamos con una expresión que es muy llamativa: «ganarse la vida como si fueran muchachos». En muchas de las obras estudiadas y en la realidad que reflejan, especialmente cuanto más retrocedemos en el tiempo, se da a entender esto: que determinadas dimensiones son propiamente masculinas y que, incluso si las mujeres entran en ellas, siguen siendo propiamente masculinas. En multitud de ocasiones, se considera suficiente para la igualdad que la mujer realice lo mismo que el hombre, pero no se va más allá<sup>48</sup>. La experta en estudios clásicos Mary Beard lo expresa muy concisamente (a nuestro entender), al observar que «no es fácil hacer encajar a las mujeres en una estructura que, de entrada, está codificada como masculina: lo que hay que hacer es cambiar la estructura» (Beard, 2018: 88). Es decir, la solución es algo tan difícil y utópico como cierto: habría que cambiar los cimientos de toda una sociedad.

En último lugar, tenemos a las dos hermanas restantes, Heidi y María, en cuyas figuras, más secundarias, merece la pena, no obstante, detenerse brevemente. La primera es, en realidad, medio hermana de los demás, pues nació fruto de una relación del padre con una mujer criolla, en el extranjero. Se la describe, pues, como exótica, especialmente bonita. Y, además, coqueta, siempre rodeada de admiradores. El episodio más relevante que protagoniza, para nosotros, es el recogido en el capítulo VII, en el que la

---

48 Esta afirmación está inspirada en un párrafo (muy lúcido, bajo nuestro punto de vista) de Isabel Allende en su obra *Paula*: «El feminismo no me alcanzó para repartir las tareas domésticas, en verdad esa idea no me pasó por la cabeza, creía que la liberación consistía en salir al mundo y echarme encima los deberes masculinos, pero no pensé que también se trataba de delegar parte de mi carga» (Allende, 1996: 194). También la autora francesa y Premio Nobel Annie Ernaux en su interesantísima (y autobiográfica) *La mujer helada* pone en boca de su protagonista las siguientes palabras: «Yo también caí en la trampa de la mujer total, orgullosa de ser capaz por fin de conciliarlo todo, la subsistencia, un hijo y tres cursos de lengua francesa, guardiana del hogar y dispensadora del saber, *superwoman*» (Ernaux, 2019: 218).

señora Rivero la conmina, acaloradamente, a que escoja, lo antes posible, a un pretendiente y evite estar rodeada de tantos chicos distintos, como acostumbra, pues eso, según su punto de vista, es deshonoroso<sup>49</sup>. El nivel de tensión y acusaciones al que llega la conversación causan que Heidi, «que no estaba dispuesta a reformar su vivir, ni a seguir aguantando» (Medio, 1977: 93), huya de casa, se marche para siempre. Es decir, aunque, en un principio, parece un modelo de mujer perteneciente a la feminidad tradicional, canónica, se rebela contra el destino que aquella le deparaba; que una chica se marchase sola de su casa era, sin duda, un acto de arrojo, teniendo en cuenta las escasas posibilidades que se le concedían en el exterior.

En lo que respecta al personaje de María, nos encontramos ante «una muchacha modelo» que «jamás sale de casa si no es para ir a la iglesia o a pasear decentemente, como hacen todas las señoritas» (Medio, 1977: 185). Las razones de este comportamiento son de índole religiosa; desde muy pequeña ha sido muy piadosa y realiza, constantemente, obras de caridad. Lo hace, cabe señalarlo, de manera natural, no porque nadie la haya aleccionado especialmente para ello (la mejor prueba es que sus hermanos, como hemos apreciado, son de temperamentos completamente distintos). Podemos afirmar, sin duda, que siente una profunda vocación religiosa que, efectivamente, se materializará con su marcha a las misiones. Y, sin embargo, este personaje, que cabe reseñar que se consideró favorable por parte de la censura (por razones evidentes, resultaba un buen ejemplo, afín a los valores promulgados por el régimen franquista), no es un personaje carente de interés, ni mucho menos, pues también elige libremente el camino que quiere seguir, igualmente lejos de su casa, y consigue situarse en él.

---

49 No deja de ser paradójico hablar de la honra teniendo en cuenta que el señor Rivero llevó, de facto, una vida así, prueba de la cual es la propia Heidi, y no se lo condena por ello, sino que se acepta con naturalidad y se le respeta y venera.

Al hilo de esto, una imagen muy elocuente es la que se nos da al final de la obra: «Las hembras de los Rivero eran alas y no pétalos. Pájaros y no flores» (Medio, 1977: 358). Así, se nos traslada la idea de que las tres hermanas no son delicadas criaturas inanimadas a las que contemplar, sino personas con inquietudes, con un horizonte propio y diferenciado del de las demás que lucharon por alcanzar. Encarnan tipos distintos de mujer, pero ninguna es, dentro de la situación general de desigualdad, una mujer al uso; la mayor, como hemos visto, huye, voluntariamente, de la imposición de un matrimonio y un determinado tipo de vida, de moral subyugadora. La mediana elige libremente entregarse a la vida consagrada en las misiones, causa a la que se dará también por completo hasta el punto de que morirá por ella (mártir). Por último, para entender el desenlace de la pequeña debemos volver al inicio de la historia; a su llegada a Oviedo, Lena recuerda los anhelos de su infancia:

**«Yo también seré algún día una distinguida dama [...] y regresaré a Oviedo vestida muy elegante. Me sentaré cómodamente en el interior del coche y al llegar al Hotel me inscribiré en el registro de viajeros con un gesto cansado y cosmopolita...» [...]. No se equivocó la niña. Fueron pasando los años y aquel deseo de su infancia, nunca olvidado, estaba a punto de realizarse aquella mañana (Medio, 1977:15).**

Es decir, a pesar de su rebeldía, no fue metida en vereda y conducida a la sumisión, sino que logró lo que deseaba, convertirse en una mujer distinguida. Y lo logró a través de su propio talento para la escritura, convertida, finalmente, en su oficio, lo que supone un final completamente optimista que, en contraposición con el determinismo casi inexorable que apreciábamos en la época anterior (por ejemplo, en el caso de Celia), aporta otra visión, otra esperanza, sobre las posibilidades de la mujer.



## *Ambiente de familia.*

### María Mercedes Ortoll

No contamos con muchos datos biográficos fiables y contrastados acerca de María Mercedes Ortoll, así que omitiremos esta caracterización. Lo que sí es necesario remarcar es que con ella nos hemos permitido un pequeño anacronismo. El salto temporal se justifica por el interés y las concomitancias que ofrece su comparativa con el resto de las obras analizadas de esta época, tal y como observaremos (partiendo del concepto, como hemos visto, de «la chica rara»), pero también por otra razón; fue una autora muy leída en la época a la que ahora nos aproximamos, y de ahí que la incluyamos en este apartado a pesar de que la novela que analizaremos se publicó en 1943. Esto sucede porque su producción se adscribe a la denominada novela rosa, que

**caracterizada por la crítica como subliteratura de masas y dirigida a las mujeres, se sirve de patrones reiterativos, estereotipados, y refleja, tanto en el terreno formal como en el ideológico, un carácter conservador.**

Reflejo de fantasía y felicidad, la novela rosa supone la perpetuidad de una sociedad burguesa sin preocupaciones ni problemas [...]. Representa, por tanto, una realidad falseada, desconectada de la vida, edulcorada (**Montejo Gurruchaga, 2013: 61**).

Estas características convertían al subgénero en una literatura inofensiva e, incluso, desde algunas perspectivas, «apropiada» para las mujeres en una época (la franquista) en la que, como ya hemos observado repetidas veces, los valores impuestos eran profundamente tradicionalistas y convencionales y se preconizaba, como bien vemos en las palabras de Montejo Gurruchaga (2013), una atmósfera de bienestar social que dejase atrás las penurias pretéritas.

En la obra escogida, se nos narra la vida cotidiana de una familia con adolescentes y jóvenes durante un determinado periodo de tiempo. Así, aunque se trate de una novela rosa por su trasfondo y las vías que toma para su transcurso, consideramos que, por su temática y motivos (como la edad y configuración de sus protagonistas), puede clasificarse perfectamente como juvenil. Apoya nuestra idea Aguilar cuando recoge, a su vez, las ideas de otro estudioso, Nobile, señalando que este describe a la novela rosa como «una versión poco mejorada de la fotonovela destinada a un amplio y rentable mercado dirigido a una franja de edad comprendida entre la tercera infancia y la adolescencia» (Nobile, 1992, como se recoge en Aguilar, 2006: 12). Por tanto, efectivamente, puede inscribirse en nuestro ámbito.

El personaje que mayor interés presenta para nuestro trabajo es la protagonista, Yolanda, *Yola*. Desde el principio, se nos la describe como una mujer joven (tiene dieciocho años) atípica en ese momento; esto se relaciona con que lee ávidamente, juega al fútbol y aparece, en multitud de ocasiones, equiparada a sus hermanos varones; por ejemplo, en detalles tan aparentemente triviales como los usos acostumbrados durante las comidas: se indica, por un lado, que los dos chicos y Yola son insaciables,

mientras que la otra hermana, Berta, algo mayor, «se alimentaba menos que un pájaro». Esta última característica era, sin duda, la que se esperaba de una mujer en la mesa, pues es la que refleja la finura y la delicadeza ideales en su género. El hecho de que Yola no la posea es uno de los tantos detalles, unidos a los antes mencionados, que la alejan de una feminidad canónica. Podría considerarse, pues, en un principio, una de esas «chicas raras» y esto continúa siendo así durante casi toda la narración. Aproximadamente hacia la mitad de esta, experimenta un encontronazo con Gustavo-Adolfo (el pintor que acabará convirtiéndose en su prometido); ella le propina un pelotazo a uno de sus cuadros, estropeándolo, y asistimos al siguiente diálogo:

—Si estuviera esta señorita en su casa, entreteniéndose en cosas propias de su sexo, esto no habría sucedido.

—A usted, señor mío —replicó Yolanda, ofendida—, no le importa qué clase de diversiones son las mías y, por lo demás, tenga en cuenta que en vez de ser yo la culpable, ha podido tener esa desgracia cualquiera de ellos (Ortoll, 1951: 95).

A ella no solamente le ofende, como se nos indica, el comentario del pintor, sino que se da perfecta cuenta de la discriminación que supone unir su condición de mujer a un percance que podía haber tenido cualquiera de las personas que se encontraban jugando al fútbol (afirmación total y objetivamente cierta). Esta discriminación, absurda, lejos de ser un comportamiento aislado, se da continuamente, *de facto*, en varios ámbitos de nuestra sociedad (fútbol, conducción...) vinculados convencionalmente al género masculino y, por exclusión, según expresa el mismo Gustavo-Adolfo, impropios del femenino, y procede de la asociación de unos comportamientos a determinadas formas sexuadas (masculinas y femeninas). Aún en la actualidad se mezclan muchas veces, como ya hemos dicho anteriormente,

los conceptos «sexo» y «género», pero en la época y la obra que nos ocupan, sencillamente, se solapaban en el significante «sexo», como bien vemos en las palabras de nuestro personaje. Así, se está llevando a cabo, en palabras de Butler, «la atribución misma de la feminidad a los cuerpos femeninos como si fuera una propiedad natural o necesaria» (Butler, 2019: 23), y sobreentendiendo, además, la feminidad en una serie de comportamientos (recato, tranquilidad, domesticidad). Es decir, se trata, una vez más, de una asociación arbitraria que, por añadidura, acaba conformando la realidad —pues «tiene lugar dentro de un marco normativo en el cual la asignación de la feminidad a lo femenino es un mecanismo para la producción misma del género» (Butler, 2019: 23)— completamente injusta.

Otro ejemplo de esto: en una parte anterior de este análisis, observábamos que también se entendía como una característica «femenina» de la época el que la mujer no mostrase su hambre y apenas comiese. Podemos entender, de algún modo, que ha de guardar, absurdamente, un comportamiento que no se corresponda con su condición de ser de carne y hueso dotado de una serie de funciones vitales y naturales (funciones que sí se muestran en el caso de los hombres). Esto se aplica también al ámbito del afecto físico/sexual<sup>50</sup>, y así lo observamos en un pasaje en el que Yolanda conversa con Gustavo Adolfo, recién establecida su relación:

—¿Has tenido novio alguna vez?

—No.

—Y entonces, tú, nunca, antes de anoche...

---

50 Recordemos que el ideal de la mujer era el «ángel del hogar» y un ángel, por definición, es un ser asexuado y etéreo. Al implantar en su mente este ideal, el hombre lo solapa con la realidad, abriendo una brecha con esta, de la que se aleja. Así lo afirma también Martín Gaité cuando escribe que «esa misma mística que elevaba a la mujer también al hombre lo incapacitaba para verla y entenderla de verdad. Cualquier análisis de sus verdaderas necesidades afectivas —y no digamos sexuales— estaba desterrado» (Martín Gaité, 1987c: 63).

—¿Lo del beso? Fue el primer beso —confesó ella bajando el tono de voz—. El primero.

—No es que pensara hacerte ningún reproche, nenita, no te lo pregunto por eso, pero la verdad es que prefiero ser en todo el primero para ti, y también el último.

—¿Y puedo preguntarte si yo soy...?

Él la interrumpió, oprimiendo fuertemente sus manos.

—¿Te gustaría, di, que yo fuese un hombre inexperto, asustadizo y tímido, sin el menor conocimiento práctico respecto a la mujer?

—No podría evitar burlarme un poquitín de ti (**Ortoll, 1951: 184**).

Este fragmento ilustra con exactitud un hecho insoslayable que no siempre se tiene presente: que las inclinaciones machistas no las profesan únicamente hombres, sino también mujeres, y esto nos indica claramente que se trata de un problema estructural y que, por ende, afecta o alcanza a todos los individuos y realidades partícipes de esa estructura. Así, observamos, en primer lugar, cómo Gustavo-Adolfo, con sus palabras, hace patente la discriminación de la mujer en el terreno del deseo, dejando bien claro que él quiere y espera una exclusividad por parte de ella y poniendo, en cambio, en valor su experiencia previa con otras mujeres. En segundo lugar, Yola muestra su total acuerdo con esta última afirmación reforzándola de manera activa, con un comentario más allá del mero asentimiento. Es decir, quedan perfectamente definidos los roles de cada género en el terreno físico-sexual: de ellas se espera una castidad solo interrumpida por el hombre elegido; de ellos, no solo se disculpa su mayor número de relaciones, sino que incluso se prefiere. Así nos lo muestran, una vez más, las observaciones de Martín Gaité:

A pesar de que la censura de la época silenciaba cualquier referencia abierta a la sexualidad, había todo un código de sobreentendidos, mediante el cual se daba por supuesto que las necesidades de los hombres eran más urgentes en este terreno, e incluso se aconsejaba a las muchachas que no se inclinaran, en su elección de novio, por un jovencito inexperto, sino por un hombre «corrido» o «vivido». **(Martín Gaité, 1987c: 101).**

Dicho esto, el sorprendente y rápido proceso de amansamiento que muestra Yola en estas últimas páginas deja al descubierto la intención de la autora de construir un personaje que va puliendo su rebeldía hasta adaptarse al traje de sumisión que, por su condición, se piensa que le corresponde. Al inicio del análisis comentábamos que Yola «podría considerarse, pues, en un principio, una de esas “chicas raras” que mencionaba Martín Gaité». En este punto, resaltamos la importancia de seguir entendiendo ese condicional como tal: la femineidad no canónica de Yola se queda únicamente en potencial, pues la encauzan, oportunamente, hacia los modelos aceptados.

El personaje de su hermana, Berta, confirma todo esto en un pasaje algo posterior; la familia está reflexionando, preocupada, acerca de lo atípica que es Yolanda y lo negativo que eso resulta para una perspectiva de boda con Gustavo-Adolfo, que «nunca la tomará en serio, mientras la vea correr de aquí para allá, como un chico, jugar con el perro tan alocadamente, dar esos silbidos de golfo y cultivar esa desmedida afición al fútbol, que es un juego de patadas impropio de una señorita» (Ortoll, 1951: 188). Es decir, se está señalando que, si no la identifica como mujer por sus comportamientos, no la va a querer como tal. Berta, con ánimo de tranquilizar a su madre con respecto a las ocurrencias y perspectivas de su hermana, le dice lo siguiente: «Yola es una excelente chica, bonita y con una inteligencia privilegiada. Ya verás cómo el amor hará milagros en ella, el día que se enamore» (Ortoll, 1951: 189). En suma, entienden que Yola, al casarse,

tiene que plegarse a esa serie de convenciones rígidas que exige el sistema patriarcal y, lo que es más, que, *de facto*, se plegará a ellas.

Asistimos, en conclusión, como tan a menudo sucede en este género, a «la negación de un espacio para la mujer en su discurso, dado que las protagonistas terminan siempre claudicando ante una organización super-social» (Núñez Puente, 2008: 109). Yola y tantas otras protagonistas de novela rosa encarnan, pues, un trampantojo de libertad: presentan arrojo, rebeldía, pero solo porque constituyen ingredientes precisos para que la historia resulte entretenida. Después, como hemos visto, se las aboca a un final que resulta más que previsible, incluso, de hecho, determinista, pues ellas no hacen (no pueden hacer) nada por evitar su desenlace, que, por supuesto, encaja sin estridencias con los presupuestos sociales en los que se encorsetaba a la mujer.



## ***Entre visillos.***

### **Carmen Martín Gaité**

Carmen Martín Gaité (1925-2000), autora salmantina, tuvo, como tantas otras coetáneas suyas, una versatilidad creadora admirable. Su producción comprende cuentos, artículos, ensayos, autoficción... y, por supuesto, novela. Es una escritora que, aun teniendo una imaginación desbordante y privilegiada (o, quizás, incluso, por eso mismo), capta de una manera única, completamente afinada y sensible, los matices más cotidianos de la realidad. En la novela que analizaremos esto se aprecia a la perfección, pues nos narra los aspectos propios de una ciudad de provincias en los años cincuenta: las diversiones, las convenciones..., y, por tanto, constituye un acervo magnífico de manifestaciones de la realidad del género, como a continuación exponemos.

Esta novela, publicada en el año 1957, es, como veremos, la muestra perfecta de lo que la propia Martín Gaité señaló en el prólogo a otra de sus obras (*La hermana pequeña*, 1999) como las preocupaciones principales de los narradores de su generación:

El desajuste entre los sueños y la realidad, el afán por emigrar de la provincia a las ciudades grandes, la odisea del crecimiento para los seres débiles y sedientos de amor, el equilibrio inestable entre claudicar o mantener la bandera del inconformismo. Y, sobre todo, el miedo a la libertad, a ir madurando a solas en una sociedad hostil, que solo protege a los que se insertan en ella y obedecen sus leyes sin rechistar **(Martín Gaité, 1999: 9)**.

Señalar todas estas características no es azaroso, ya que podremos ir apreciándolas perfectamente durante el análisis de nuestra narración, no ya solo por parte de la autora, sino absorbidas por los personajes; veremos cómo se entrelazan, además, con la realidad del género (pues ninguno de los temas señalados es igual para una mujer que para un hombre). La autora nos sitúa en una ciudad de provincias para, como ya anticipábamos previamente, conformar una diégesis alrededor de su cotidianeidad. Cuenta, pues, con muchos personajes, lo que nos obliga, de nuevo, a escoger (recordando que proponemos un enfoque representativo). Para efectuar la selección de caracteres, seguimos, una vez más (y esta con especial motivo, como es evidente), el hilo conductor de todo este capítulo, «la chica rara», que la propia autora nos señala que en esta obra se concreta en los personajes centrales de Natalia y Elvira. Nosotros, además, añadimos otro, secundario: Rosa, pues consideramos que encarna otro tipo de mujer, también «rara», que merece la pena traer a colación.

Natalia (o *Tali*) tiene unos dieciséis o diecisiete años y se encuentra terminando el bachillerato. En ella resaltamos dos aspectos; en primer lugar, su anhelo de continuar los estudios en un nivel universitario y la relación que esto guarda con el espacio físico que habita. En los años cincuenta, todavía no era tan común que las mujeres estudiaran una carrera y ella sabe que, probablemente, su padre no es partidario de ello, pues implica

que salga de su casa. Así se lo explica a su profesor de alemán durante una conversación:

Al salir de la tienda me hizo la primera pregunta directa, que qué carrera pensaba hacer cuando acabase el bachillerato. Le dije que no sabía, que ni siquiera sabía si iba a hacer carrera.

—¿Cómo? ¿Estamos en séptimo y todavía no lo sabe?

Le expliqué que dependía de mi padre, que le gustaba poco.

—¿Qué es lo que le gusta poco?

—Los estudios, en general, no sé. Que esté todo el día fuera de casa (...]

—¿Pero usted ha intentado convencer a su padre, ha insistido?

—No, no mucho, todavía. Lo malo de esa carrera es que tendría que irme a Madrid... **(Martín Gaité, 1987a: 186-187).**

Nos topamos, de nuevo, con la limitación de las paredes del hogar, lugar seguro y apropiado para las jóvenes. Como sabemos, el mismo título de la obra alude, asimismo, a esta reclusión doméstica de las mujeres, especialmente en las ciudades como la que se retrata, pequeñas, de provincias. Ese afán migratorio a las grandes ciudades que veíamos antes que señalaba la autora era, pues, mucho más difícil para una mujer que para un hombre. De hecho, el hombre era considerado un emprendedor, un valiente, si se iba. La mujer, en cambio, una perdida. Así lo señala, de nuevo, Martín Gaité:

El frenético desvelo por sanear la moralidad de las costumbres [...] había llevado a las autoridades a considerar el trabajo de la mujer fuera del hogar casi exclusivamente bajo el prisma de sus aspectos negativos, como una ocasión de relajamiento y pecado **(Martín Gaité, 1987c: 47).**

A la vista de esto, surge una pertinente cuestión: ¿por qué tanta insistencia en que la mujer debía mantener no solo el recato, sino también la apariencia de este? Por supuesto, la moral católica de la época tenía una gran influencia (el modelo virginal, el «ángel del hogar», etc.). Sin embargo, nosotros creemos que bajo todo ello hay unas raíces más profundas y, por ello, queremos traer a colación un fragmento de Butler donde escribe que «el hombre que procura enviar a una mujer hacia otro hombre envía algún aspecto de sí mismo y el hombre que la recibe también lo recibe a él» (Butler, 2019: 199)<sup>51</sup>. Según esto, en las sociedades patriarcales una mujer es, al fin y al cabo, el reflejo de su padre, la representación de él. Por tanto, las acciones que lleve a cabo también lo serán (es decir, si esas acciones son negativas, lo salpicarán negativamente). Y no solo eso. Si una mujer se rebela, si realiza acciones que, según su padre, no debería llevar a cabo, está cuestionando el poder patriarcal social encarnado en su padre. Este, como sujeto dominante, para validar y actualizar su autoridad, tiene que demostrar que la misma funciona, que recibe un respeto. Así pues, creemos que se cuida tanto de la virtud de la mujer para garantizar, una vez más, que el hombre no pierda su posición de privilegio (y que las creencias religioso-morales que mencionábamos solo son un pretexto más para esa perpetuación, como demuestra también el hecho de que al hombre se le aplique otro rasero en estas cuestiones).

Así pues, durante toda la historia, Natalia trata de reunir el valor para hablar con su progenitor acerca de la posibilidad de marcharse y de estudiar una carrera. No sabemos si llega a hacerlo, pero sí que apreciamos una

---

51 La misma idea subyace en otro párrafo de Butler que ya hemos citado anteriormente, en el que parte de las ideas de Lévi-Strauss para hablar sobre el valor simbólico de una unión matrimonial: «En el matrimonio, la novia es como un término de relación entre grupos de hombres; no *posee* una identidad ni tampoco intercambia una identidad por otra: *refleja* la identidad masculina [...]. Como esposas, las mujeres no solo permiten la reproducción del *nombre* (objetivo funcional), sino que llevan a cabo un intercambio simbólico entre clanes de hombres» (Butler, 2018: 107).

evolución con respecto a este asunto; va de la vaguedad, de considerar la carrera como un proyecto, un plan meramente potencial, a presentarse, en las últimas dos páginas, como completamente decidida a realizar sus planes. Cabe destacar que uno de los varios factores que podría haber influido en ello es que su hermana Julia se ha atrevido a marcharse a Madrid a vivir con su novio, Miguel, atrevimiento al que la animó, a su vez, Natalia. Esta red bidireccional y circular de apoyo nos habla de la importancia de la sororidad<sup>52</sup>, de contar con un respaldo y una comprensión reales entre iguales, especialmente en casos así, en los que se desafía a las convenciones patriarcales.

En segundo lugar, vamos a referirnos a su espacio personal. Se trata de la más pequeña de tres hermanas en una casa con un padre viudo y una tía soltera. Un entorno absolutamente tradicional, como ya hemos comprobado, del que, jerárquicamente, Natalia es la última pieza [«Yo no puedo discutir mucho en casa porque soy la pequeña y se ríen de mí» (Martín Gaité, 1987a: 187)]. Por otra parte, la que hasta entonces había sido su mejor amiga y confidente, Gertru, deja el instituto porque se va a casar, entrando, por tanto, en unas circunstancias muy distintas a las que rodean a Tali y que la alejan irremediabilmente de ella. El recurso con el que nuestra protagonista cuenta para conseguir un espacio propio de expresión es escribir un diario. Este constituye una parcela completamente íntima que le permite desahogarse y reflexionar libremente, algo que en su entorno, como hemos visto, no se le ofrece. Un diario siempre es, de algún modo, un reducto personal, pero, además, en el caso de las mujeres, podía convertirse, como observamos en nuestro ejemplo, en la única alternativa para su libre expresión y, por tanto, constituía un cauce muy importante para su desarrollo individual. De ahí su valor y, también, de ahí, el nivel de

---

52 Desarrollaremos este tema, de innegable interés para los estudios de género, más adelante, en el epígrafe en el que analizamos la novela *El diario de Marga y Coco*, de Rosa María Vozmediano (2007).

privacidad que le confiere Natalia, ocultándolo, guardándolo solo para sí. Es una realidad (quizás la única) sobre la que decide solamente ella, que gestiona como quiere. Es decir, no solo le otorga una cierta autonomía por lo que en él plasma, sino también porque decide, libremente, reservar su misma existencia para ella sola.

Elvira, por su parte, es mayor que Natalia (tiene más de veinte años). En su entorno provinciano, quienes la conocen la consideran una muchacha muy inteligente, muy libre, muy distinta a la mayoría de sus semejantes (porque ha estudiado, pinta, habla filosóficamente y se codea con chicos). Sin embargo, en realidad, esto es una dimensión muy teórica basada especialmente en aspectos superficiales, y entra en conflicto con la práctica. Elvira desearía alcanzar, *de facto*, esa libertad que aparenta, la indiferencia hacia las convenciones, pero el hecho es que vive rodeada de ellas y eso levanta un cerco muy difícil de cruzar, como ella misma denuncia: «Solamente uno que vive aquí metido puede llegar a resignarse con las cosas que pasan aquí, y hasta puede llegar a creer que vive y respira. ¡Pero yo no! Yo me ahogo, yo no me resigno, yo me desespero» (Martín Gaité, 1987a: 55). Su lucha constante se ejemplifica muy bien en los episodios que comparte con el profesor de alemán, Pablo Klein. Sienten una atracción mutua, pero mientras Pablo se deja llevar por los impulsos que le genera esa atracción, ella no es capaz, puesto que realmente le preocupa la opinión social, opinión arraigada, igualmente, en su propia mentalidad, como vemos en el siguiente párrafo, narrado por el joven:

Siguió hablando un poco y mirándose las manos sobre las rodillas, hasta que yo se las cogí.

—¿Por qué haces esto? —dijo cortándose [...].

—¿No eres una chica sin prejuicios? —sonrei.

Separó una mano y la movió en el aire con falsa naturalidad [...].

—Claro, qué bobada. No lo digo por eso. A ver si crees que me parece una gran cosa, pero tengo curiosidad por saber qué idea tienes formada de mí.

Se hacía la desenvuelta, pero vi que tenía miedo de que la besara. La besé. La estuve besando hasta que no teníamos respiración [...].

—Escucha, antes de que te vayas —hablaba en un murmullo—. Dirás que soy una fresca. Yo no quería que pasara lo que ha pasado. ¿Me crees? No sé cómo se ha enredado todo así.

—No tiene importancia [...]. ¿Quieres que lo olvide?

—Sí. No sé. Vete. Si no te importa, no digas que has estado aquí.

—¿A quién se lo iba a decir?

—No sé. —Estaba muy colorada—. A mi hermano, a Emilio, a tus amigos de ahora. Además es una bobada. Díselo si quieres. **(Martín Gaité, 1987a: 144-145).**

La autora refleja de manera magistral las contradicciones nerviosas en las que incurre Elvira en su lucha entre lo que quiere y lo que la rodea, entre la culpabilidad que siente, fruto de las expectativas sociales sobre la decencia de las mujeres, y la libertad teórica que ella defiende e incluso cree ejercer. Finalmente, acaba aceptando la proposición de matrimonio de Emilio, un muchacho perteneciente a su mismo círculo. Él no tiene ningún inconveniente en que ella pinte, estudie o se dedique a lo que desee, pero, al fin y al cabo, la unión con él es una opción cómoda, una opción que la sociedad de su alrededor va a mirar con aprobación. Esto no se le puede reprochar a Elvira, pues las exigencias de la estructura social son muy concretas y desafiarlas tiene un elevado precio que pasa por el constante

cansancio, el desgaste y el aislamiento, como veremos a continuación en el personaje de Rosa.

Esta última (de unos treinta años) no es, quizás, una «chica rara» del mismo modo que las demás (por ejemplo, no cuenta —que sepamos— con unas inquietudes intelectuales o filosóficas). Sin embargo, sí que responde a lo que apuntábamos, en palabras de Martín Gaité, en la introducción: «Este paradigma de mujer, que de una manera o de otra pone en cuestión la “normalidad” de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar» (Martín Gaité, 1987b: 99). Su manera de vivir, efectivamente, se aleja completamente de lo establecido. Desempeña un empleo (cantante o animadora de fiestas y bailes) que la lleva a viajar sola por lugares distintos y a ir vestida de una manera determinada, muy vistosa. Esta independencia, tanto económica como social, no es gratuita; su presencia incomoda y pone en alerta a la mujer estándar provinciana:

**La organizadora puso una cara alarmada, que a duras penas conseguía sonreír:**

**—¿A quién vas a traer aquí? ¿A la animadora? Oye, no, esas bromas no. Gente de esa no queremos (Martín Gaité, 1987a: 104-105).**

Como podemos observar, existen multitud de prejuicios hacia su situación, asumiendo que, por ser una mujer con cierta autonomía, su conducta moral, especialmente en el ámbito sociosexual, es ligera, reprochable<sup>53</sup>. Ella, por su parte, es consciente de esas opiniones: «Que nos miran, ¿verdad? —dijo en voz alta y destemplada—. No, si no me extraña. Aquí, la animadora, lagarto, lagarto, y los que van con ella igual, cosa perdida. Anda, vámonos, que miren a su padre» (Martín Gaité, 1987a: 79). Sin embargo, a pesar de este linchamiento pasivo, Rosa no cambia su situación y se conduce como

---

53 Recordemos las palabras de Martín Gaité en 1987c: 47, citadas algo más arriba.

desea. Quizás, precisamente, el no ser encasillada en un principio en el prototipo de mujer decente la dota de mayor libertad, pues ya no tiene que cumplir unas expectativas (este proceso también puede señalarse como performativo y, lo que es más, incluso como una performatividad subversiva, desde los márgenes).

Para finalizar, a modo de breve anexo y, en relación con todo lo recientemente analizado, es interesante y oportuno hacer también referencia al mencionado Pablo Klein, el profesor de alemán, como manifestación de una masculinidad esencialmente distinta a la que predomina en la obra. Se trata, como veíamos en el diálogo mantenido con Natalia acerca de sus estudios o los episodios con Elvira y Rosa, de un hombre natural, progresista y práctico, exento de los prejuicios agobiantes e inicuos que se agolpaban en los demás hombres que aparecen en el libro. Una de las razones de ello, sin duda, es que proviene del extranjero. Se nos hace notar, de esta manera (entre otras cosas), la relación entre la desigualdad entre géneros y la cerrazón sociocultural de la España franquista.

Si superponemos todo lo anterior, podemos concluir que en nuestra obra apreciamos muy bien uno de los rasgos comunes de las «chicas raras»: la soledad. No la soledad física, pues, como hemos visto repetidamente, esta es, en multitud de ocasiones, buscada con anhelo liberador por ellas mismas. No. Nos referimos a la soledad social impuesta, la que conlleva la condición de incomprendidas, portadoras de deseos y decisiones que no coinciden con lo que de ellas se espera. La soledad de Natalia, muchacha retraída, callada con todo el mundo por no encontrar más espacio para la expansión de sus inquietudes que su propio diario; la de Elvira, aceptando a un hombre al que no ama por comodidad, por cobardía, porque, aun teniendo en cuenta sus actividades y su intelecto, le pesan demasiado las convenciones. La de Rosa, siempre viajando sin compañía, señalada, prejuzgada sin poder evitarlo, lanzada a un aislamiento forzoso, pero, a la vez, con mayor libertad en otros aspectos. Todas distintas; pero todas solas.



# Conclusión



Hemos observado cómo «la chica rara» es un constructo socioliterario ampliamente extendido en el que se canaliza la expresión de la feminidad no (tan) canónica ni estereotipada que querían transmitir algunas de nuestras autoras. Sin embargo, como ocurría en la época anterior, también posee un doble filo; puede utilizarse para reivindicar una serie de injusticias que atentan contra las libertades de las mujeres, pero también para mostrar, por el contrario, a una «fierecilla domada», como se hace en *Ambiente de familia*. Contamos con dos pasajes muy similares en esta última obra y en *Entre visillos*. A través de su superposición, se distinguen de forma óptima las dos posibles direcciones del tipo literario estudiado. Los reproducimos, a continuación, y, posteriormente, los comentaremos desde una perspectiva comparatista que permitirá reunir una serie de consideraciones y reflexiones al respecto.

*Ambiente de familia* (Yolanda y Gustavo-Adolfo están hablando de cuándo deberían anunciar su compromiso matrimonial; la primera intervención corresponde a Yolanda):

—Te diré que hay que encontrar una buena ocasión. El mes próximo tengo exámenes y tal vez querrán que termine mis estudios antes de...

—¡Exámenes! —dijo él asombrado—. ¿Quién se acuerda de ellos? Podrás estar de boda el mes próximo, no te digo que no, pero lo que es de exámenes..., ¡vamos, ni hablar!

—Tengo la carrera de Filosofía y Letras empezada, Gustavo-Adolfo —observó ella.

—¿Y qué? La dejas, y en paz. No quiero que mi mujer sea una doctora en letras. No te hace falta estudiar, Yola, porque ya sabes demasiado.

—Eso dices tú. Ahora veremos si mi padre opina que puedo casarme ya.

—¿Y por qué no? A mí me horrorizan las relaciones largas. No sirvo para visitas contemplativas, en un rinconcito de la sala familiar, murmurando ternezas. Todo eso será delicioso, no lo niego, pero mucho más ha de serlo tener una mujercita como tú. Nada de estudios, ni de exámenes, ni de doctorado. Tú te casas conmigo y si puede ser enseguida, mucho mejor.

—Bueno —accedió Yolanda—. Cuando hayan pasado las fiestas, habla con mi padre **(Ortoll, 1946: 185)**.

*Entre visillos* (Ángel y Gertru van caminando y esta saca el tema de sus estudios, que ha abandonado para casarse con él; la primera intervención corresponde a Gertru):

—Oye, dice ese chico que por qué no termino el bachillerato —dijo ella de pronto [...].

—¿Qué chico?

—Ese profesor.

—¿Y a él que le importa?

—No, hombre, yo digo también lo mismo. Es una pena, total, un curso que me falta. Estoy a tiempo de matricularme todavía.

Habían echado a andar otra vez. Ángel se puso serio.

—Mira, Gertru, eso ya lo hemos discutido muchas veces. No tenemos que volverlo a discutir.

—No sé por qué.

—Pues porque no. Está dicho. Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría; con que sepas ser una mujer de tu casa, basta y sobra. Además, nos vamos a casar enseguida.

Anduvieron un poco en silencio.

—Cuántas veces tenemos que volver a lo mismo. Ya estabas convencida tú también.

—Convencida no estaba —dijo Gertru con los ojos hacia el suelo.

—Bueno, pues lo mismo da (**Martín Gaité, 1987a: 173-174**).

Podemos ver que se trata de dos diálogos muy similares en muchos aspectos, tanto en las ideas expresadas como en el lenguaje que para ello se escoge. Sin embargo, aunque el papel de los hombres es casi idéntico, a continuación desgranaremos cómo, en el caso de las dos mujeres, hay una diferencia fundamental, que es en la que se resume la intencionalidad esencial de cada obra. Los dos personajes masculinos, en efecto, reproducen un patrón ideológico que no admite el aprendizaje académico de la mujer, que no lo ve necesario («No quiero que mi mujer sea una doctora en letras. No te hace falta estudiar» / «Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría»). El dicho popular «Mujer que sabe latín no puede tener marido ni buen fin» se concreta aquí en los prejuicios de dos hombres ficticios que reflejan, por desgracia, los de infinitos hombres reales del

siglo XX. Esta cuestión, por supuesto, guarda un trasfondo profundamente injusto que se resume en dos aspectos o dimensiones muy próximas entre sí. En primer lugar, una realidad que ya hemos observado y que supone un motivo recurrente: la limitación de las ocupaciones de la mujer al interior, al hogar; en segundo lugar, la asociación de la formación intelectual a la falta de sumisión: no conviene que la mujer tenga ideas propias o piense por sí misma, pues podría estar en desacuerdo con su marido y, por tanto, resultarle molesta. También se relaciona con esto el hecho de que ambos hombres insisten en su deseo de casarse enseguida, lo más pronto posible. Esto no es otra cosa que una materialización normalizada de la atadura de la mujer al hogar, de la que se deriva, asimismo, la exclusividad que debe a este y a su cónyuge. Además, un marido tenía, *de facto*, una autoridad real sobre la mujer con la que se había casado (hasta 1975, ella necesitaba la autorización de él para, entre otras cosas, abrir una cuenta en el banco<sup>54</sup>). Todo ello suponía la legitimación de su posición dominante en el mecanismo de poder existente en el plano de los géneros.

Si pasamos ahora, en cambio, a observar las actitudes de las dos mujeres, veremos que reaccionan de maneras distintas: Yolanda, por su parte, accede dócilmente, sin otorgarle, en apariencia, mayor importancia a un asunto que, objetivamente, la tiene (máxime cuando ella, durante toda la obra, ha manifestado su deseo y su intención de seguir estudiando con el fin de llegar a ser periodista) y, aún más, desentendiéndose de la decisión porque sabe que en realidad no puede tomarla, que le corresponde a su padre («Bueno —accedió Yolanda—. Cuando hayan pasado las fiestas, habla con mi padre»), testaferro de su voluntad.

---

54 Es lo que se conoce, en el ámbito jurídico, como *licencia marital*. Hay que señalar, eso sí, que no es un artículo connatural al franquismo, sino mucho anterior (existía en las leyes españolas desde mucho antes, como atestigua el equivalente al BOE en 1889, art. 56-66, disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1889-4763>), pero durante este contribuyó, sin duda, a limitar aún más el escaso margen de movimientos que tenía la mujer en el ámbito social, en el económico, en el político... Se derogaría, como hemos indicado, en 1975, al inicio de la transición.

Este comportamiento de cancelación automática y fácil de los anhelos personales de la protagonista, además de ser aterrador, no resulta muy verosímil si tenemos en cuenta sus inclinaciones naturales descritas en la obra, pero sí, evidentemente, al contextualizar el subgénero al que pertenece, cuyas características ya conocemos. A la autora no le importa tanto dotar de coherencia ideológica a su personaje como conducirlo al punto comportamental en el que ella considera que ha de estar para amoldarse al modelo de mujer que se prefiere. Gertru, en cambio, presenta una actitud algo diferente. No se rebela de una manera pasional, decidida, pero sí enarbola, débilmente («con los ojos hacia el suelo»), su desacuerdo con un futuro que ella no ha elegido para sí («Convencida no estaba —dijo Gertru—»).

Esta situación, retratada con la agudeza realista que caracteriza a su autora, recoge un mecanismo de manipulación muy injusto que se fundamenta en el hecho de que las opiniones, creencias y deseos del hombre poseían un peso incontestable. La hegemonía masculina, amparada y fortalecida por siglos y siglos de historia, propicia, como vemos en ejemplos como el nuestro, el borrado de la expresión de mujeres que, como Gertru, acaban, contra su voluntad, asintiendo a las exigencias proporcionadas por ellos.

Es muy curioso, por tanto, observar cómo Gertru no responde al modelo de «chica rara» y Yola, aparentemente, sí y que, sin embargo, es la primera la que cuestiona un destino con el que no está totalmente de acuerdo, la que se encuentra en conflicto porque no entiende que su futuro marido no consienta que termine sus estudios. Entra ahí, sin duda, la conciencia autorial. El realismo martingaitiano, el de Matute y el de Medio tienen, como hemos visto, un compromiso, un afán de disidencia de las estructuras injustas, mientras que la novela de Ortoll está destinada a lo contrario, a perpetuarlas. Esto nos habla de las fuerzas de rozamiento entre dos tendencias opuestas que representan también, por supuesto, la polarización de la realidad social del momento.



Desde los años sesenta  
hasta los ochenta:  
el inicio de la ruptura  
de tabúes



Durante los años sesenta, siguió desarrollándose en nuestro país esa imagen de sociedad de clase media, a pesar de la cerrazón y el inmovilismo que imperaban con respecto al resto de Europa. En los años setenta, asistimos al final de la dictadura franquista y, mirando ya hacia los ochenta, a la transición hacia la democracia y su definitivo establecimiento. Entrábamos, así, bastantes años más tarde que nuestros países vecinos, en una mentalidad distinta, más libre, menos tradicional, más aireada. Este paulatino aperturismo, como de costumbre, encuentra su reflejo en la cultura y, de ahí, en la literatura. Asistimos, como tendremos ocasión de observar, a la introducción de aspectos que antaño hubieran sido duramente censurados o suavizados por los propios autores y autoras (autocensurados, al fin y al cabo) para su publicación.

Así, comienzan a aparecer en la LIJ, por ejemplo, los temas relacionados con la sexualidad de adolescentes y jóvenes, un ámbito en el que, como ya observábamos en epígrafes anteriores (como el de *Ambiente de familia*), las diferencias entre uno y otro género son abismales, tanto en sus concepciones como en sus movimientos o libertades.

A pesar de estos relativos avances, en el año 1989, cuando se cerraban las décadas que vamos a analizar y faltaba solo una para el cambio de

siglo, la revista *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil (CLIJ)*, publicación de referencia en nuestro ámbito, dedicaba su número 11 a analizar el estado de la cuestión de la imagen de la mujer que ofrecía la LIJ y uno de los autores participantes verbalizaba que la LIJ era un mundo repleto de «modelos femeninos idealizados, pasivos, pero coherentes con los estereotipos dominantes, discriminatorios y sexistas» (Barragán, 1989: 7) y que no consideraba que ese modelo de mujer, pasiva y paciente, hubiera desaparecido en el momento en que escribía el artículo, a pesar, decía, de «algunos esfuerzos meritorios». Estos esfuerzos se corresponden con todas las figuras literarias (tanto autoriales como ficcionales) que, según hemos visto hasta ahora, ofrecían alternativas, más o menos transgresoras, a lo canónico. Esta tendencia es precisamente la que vamos a seguir observando y la que analizaremos en el autor y la autora y las obras que hemos elegido para este periodo. Es cierto que estas muestras son, en comparación con el conjunto de la realidad, apenas esbozos, y que, en general, se avanza muy lentamente en la lucha contra las inclinaciones patriarcales. Sin embargo, hay que recogerlas y conocerlas precisamente por eso, porque todas son contribuciones necesarias, que aportan datos significativos y que, si se juntan, van construyendo, poco a poco, un panorama más diverso.

En lo referente a características más externas o logísticas, cabe señalar varios aspectos.

En primer lugar, que, durante la primera década de esta época, siguieron escribiendo y siendo leídas muchas de las autoras que hemos estudiado en el capítulo anterior.

En segundo lugar, que en las postrimerías de los años ochenta observamos determinados hechos que nos hablan de cómo comienza a experimentar un crecimiento reseñable el campo de la LIJ, al que se comienza a conceder, como ámbito autónomo, una importancia central. Nacen publicaciones como la ya citada *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*

(diciembre de 1988) o *Peonza* (1986) y acontecimientos de referencia (como el Maratón de Cuentos de Guadalajara, organizado por el Seminario de Literatura Infantil y Juvenil, en el año 1982). Basándonos en este panorama, parece que podemos valorar esta época como fundamental para la cimentación del ámbito, que continuaría desarrollándose de manera creciente a partir de entonces (como tendremos ocasión de apreciar en el capítulo siguiente).

En tercer lugar, es necesario indicar que, al buscar títulos específicamente publicados en los años setenta y ochenta para nuestro estudio, nos hemos topado con una laguna importante. Al revisar los libros juveniles de la época y preguntar personalmente a un número significativo de quienes eran jóvenes entonces, hemos podido comprobar la dificultad para establecer un corpus más o menos amplio de novelistas realistas españoles de literatura juvenil; de hecho, al investigar en busca de títulos —representativos para nuestro análisis— que se publicasen y leyesen en este periodo, aparecen muchas obras, pero casi en su totalidad son extranjeras, especialmente italianas (como apreciamos al consultar los índices de obras publicadas por la misma editorial que aparecen al final de los libros). Hemos contactado, además, durante la realización del trabajo, con varias de las editoriales de las que teníamos constancia que publicaban literatura juvenil en esta época (la que fue Molino, Juventud...). Sin embargo, en los casos en los que nos respondieron, nos indicaron que no contaban con catálogos del segmento temporal que nos interesaba.

A la vista de lo anterior y, tras haber reflexionado al respecto, se ha concluido que sería lo suficientemente representativo recoger únicamente dos novelistas de la importancia y significatividad de Kurtz y Martín Vigil, en cuyas obras, como tendremos ocasión de comprobar, podremos apreciar perfectamente las características que nos interesan para nuestro trabajo.



## ***Un sexo llamado débil.***

**José Luis Martín Vigil**

José Luis Martín Vigil (1919-2011) nació en Oviedo. Desde su infancia, vivió en un ambiente estrechamente ligado a la Iglesia católica, lo que desembocaría en su unión a la Compañía de Jesús y su ordenación sacerdotal (aunque, años después, se secularizó). Se dedicó a la docencia y tuvo una dilatada carrera literaria (sus obras han sido premiadas e incluso traducidas a varios idiomas) que lo encumbraría como uno de los autores más leídos por la juventud española de la época. Su importancia radica en que fue pionero en escribir conscientemente para jóvenes (sin distinción de género) sobre temas actuales que los envolvían o preocupaban especialmente (sexualidad, drogas, marginalidad...). Esto tendremos ocasión de comprobarlo a la perfección durante nuestro análisis de la obra escogida (*Un sexo llamado débil*).

La primera edición de la obra se publicó en 1967<sup>55</sup>. Nos cuenta la historia de tres amigas muy distintas, Coro, Paula y Baby, en el Bilbao de la época y en el momento vital en el que terminan la adolescencia y comienzan la juventud (su paso por el instituto, el comienzo de la universidad, etc.).

Es interesante que nos detengamos, para comenzar, en el título; «sexo débil» es una colocación que encontramos en el diccionario académico desde 1925<sup>56</sup>. Como sabemos, se ha utilizado prolíficamente por parte de la sociedad durante años para referirse de manera genérica a las mujeres (en contraposición, como muestra, igualmente, la herramienta recién citada, con «sexo fuerte», que engloba a los hombres). Una vez más, como vemos, la lengua actúa como un perfecto reflejo de la realidad sociocultural, y lo que muestran estas expresiones es que se está reduciendo a los géneros a una característica física que, además, es muy relativa (hay muchos tipos de fuerza, existen complexiones muy distintas, etc.). Sin embargo, esta no es la concepción del escritor, que, interponiendo entre los dos términos (*sexo* y *débil*) el participio *llamado*, está relegando esa denominación a meras palabras y proclamando, además, desde ese mismo momento la percepción sobre las mujeres que construye a lo largo de toda la obra.

En esta, pues, denuncia cómo la sociedad alberga una concepción de inferioridad con respecto al género femenino (y decimos género porque, sin duda, aquí se mezcla, como tantas veces, el binomio *sexo/género*) y pretende ofrecer una perspectiva realista que muestre que esa concepción

---

55 Sin embargo, una vez más, el caso de Martín Vigil es de larga trayectoria y tanto esta obra como todas las suyas se leyeron masivamente durante décadas (especialmente hasta los años ochenta). Por ello, es un autor especialmente representativo de toda la época estudiada, no solamente de la década que circunscribe a la obra propuesta.

56 Puede consultarse su recorrido en el Mapa de Diccionarios de la RAE (disponible en: <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/mapa-de-diccionarios-0>) introduciendo el lema «sexo».

se basa en prejuicios injustos y que se agota, como expresa el título, en las propias palabras.

En relación con esto, parece pertinente recoger uno de los primeros fragmentos introductorios que él escribe: «Creo que es difícil abordar sin tapujos, con sinceridad, los problemas de una juventud femenina, apenas estrenada, que el país prefiere ignorar por el momento» (Martín Vigil, 1968: 12). En este párrafo, nuestro autor está dejando clara la necesidad de poner este tema sobre la mesa (y, al tiempo, señalando los obstáculos existentes debido a la conveniente ceguera de la sociedad) y, por añadidura, nos está permitiendo apreciar claramente el tipo de perspectiva idiosincrática ante el que nos encontramos (en nuestra opinión, bastante avanzada y lúcida, como tendremos ocasión de seguir comprobando).

Introduciéndonos ya propiamente en el análisis narrativo, podemos destacar, en primer lugar, que en esta obra apreciamos muy bien la importancia que tienen para la realidad del género los referentes, las representaciones (y, muy especialmente, cuando se habla de personas que están en plena formación como son las adolescentes y las jóvenes). Para las tres chicas, juega un papel fundamental en sus vidas su profesora, Isabel Sabaté, una mujer que cuestiona abiertamente y de manera continuada el sistema y los valores patriarcales, como podemos apreciar en numerosos fragmentos como el siguiente:

**¡Sexo débil! ¡Y el marido trabaja siete horas y la mujer diecisiete! [...] A la mujer se la discrimina desde que nace; sus estudios no tienen importancia; su trabajo se paga más barato; su gran tarea es la maternidad; su castidad exige mucho más. ¡Ah! Pero se la adormece, eso sí, con palabras bellas, con difusas místicas [...]. ¿Os dais cuenta? ¡Toda una mística de la mujer inventada por el hombre en su propio provecho! (Martín Vigil, 1968: 170).**

Vemos, efectivamente, cómo este personaje enuncia las principales discriminaciones que sufre la mujer con respecto a sus homólogos varones y que lo hace, además, de manera activa, apelando a sus alumnas («¿Os dais cuenta?») para que tomen conciencia del sistema. Y va incluso más allá, pues en su boca pone el autor afirmaciones como esta: «La feminidad no existe, amiga mía. Existen mujeres concretas» (Martín Vigil, 1968: 183). Esta breve enunciación, que tan sencilla parece *a priori* y que tanta complejidad entraña, es, ni más ni menos, la misma que han defendido una y otra vez teóricas distintas, como ya veíamos anteriormente en Butler:

**Las afirmaciones universalistas tienen su base en las estructuras aparentemente transculturales de la feminidad, la maternidad, la sexualidad [...]. Insistir en la coherencia y la unidad de la categoría de las mujeres ha negado, en efecto, la multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de «mujeres» (Butler, 2018: 67).**

Así pues, el personaje de Isabel, con estas ideas tan rompedoras para la época, cala de manera fundamental en las chicas, que la consideran un modelo y la siguen<sup>57</sup>: «Es lo que yo adoro de la profe [...], no su lucha por los derechos de la mujer, sino su pleno ejercicio de los mismos, digan lo que digan» (Martín Vigil, 1968: 70). El hecho de que las representaciones que reciben sean distintas a las canónicas (maternidad, sumisión, recato), ya sea en aspecto o en comportamiento, puede llegar a ser muy significativo. Atendiendo, una vez más, a las palabras de Butler, «el género es el mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de

---

57 No solo de manera metafórica; en un determinado momento, Isabel abandona, debido a sus ideas, el centro católico y se traslada a un instituto público, en el que las tres chicas procederán a matricularse (aun cuando alguna de las familias no está muy conforme) únicamente para seguir siendo sus alumnas.

lo masculino y lo femenino, pero bien podría ser el aparato a través del cual dichos términos se deconstruyen y se desnaturalizan» (Butler, 2019: 70). Es decir, ofrecer representaciones que ya hayan roto de algún modo esas nociones contribuye decisivamente a que otras personas puedan plantearse, igualmente, transgredirlas, por eso son tan importantes los referentes en el género, porque sitúan en el horizonte mental de las personas realidades que quizás por sí mismas no habrían considerado. Es muy interesante, además, que se haga en un centro católico, con unos valores muy definidos y poco flexibles (y donde la enunciación de estas ideas se convierte en una absoluta batalla a contracorriente de padres y madres, monjas y las propias niñas).

En relación con esto, cabe decir que la madre superiora de la orden religiosa del colegio constituye, sorprendentemente, otro referente en la misma línea, pero no tanto para las alumnas como para las lectoras (ya que su personalidad se muestra durante las conversaciones con Isabel Sabaté, a las que, en teoría, no asisten las alumnas). Se trata de una figura homóloga a la de Isabel (de hecho, son amigas íntimas, estudiaron juntas en la universidad), pero, evidentemente, situada en otro camino vital. Esta representación de una monja feminista rompe muchas barreras y supone un ejemplo muy interesante para las jóvenes de una época en la que, como ya hemos señalado repetidamente, todavía se respiraba la dictadura en la moral; conjuga una religiosidad que estaba, al fin y al cabo, muy arraigada en la colectividad con una necesaria libertad. Es un buen epítome de la propia obra, en la que el autor, algo utópicamente, quizás, no niega en ningún momento las creencias católicas (las defiende, de hecho), pero sí cuestiona los puntos de estas que resultan injustos o poco coherentes, tratando de proponer un nuevo modelo de mujer católica.

Pasando ahora a otro punto, queremos recordar que, en la exposición de obras anteriores, como *Otra vez Marialí*, ya señalábamos, someramente, cómo el modo de llevar el pelo (largo o corto) ha sido, históricamente

(en nuestra realidad social del último siglo), un rol físico de bastante importancia para el género. En relación con esto, asistimos, en nuestra obra, a un pasaje del capítulo II que resulta casi cómico, por lo absurdo que es lo que se propone (a través de una de las monjas del colegio) con respecto al cabello femenino: por un lado, se espera que el pelo se lleve largo, porque, si se lleva corto, «es un pelo de chico, no es decente» (Martín Vigil, 1968: 67), pero, por otro, llevar el pelo largo y suelto tampoco es «decente», hay que llevarlo recogido «por urbanidad» (Martín Vigil, 1968: 67). Un aspecto como este, el cabello, que parece tan trivial, nos va a dar lugar a reflexionar acerca de dos consideraciones importantes: la primera es la de las contradicciones en las que se incurre continuamente en las exigencias planteadas a la mujer (como acabamos de ver) y, la segunda, la de la importancia de la dimensión estética como actor de reconocimiento en la realidad del género.

Con respecto a la primera, queremos traer a colación, necesariamente, la eterna gran contradicción que se da hacia las mujeres; el de la dualidad de roles virgen/madre, tema que se aborda de manera directa en esta novela: «A vosotras, ¿qué se os dio para jugar? Muñecas. A vosotras, muñecas. Primero vírgenes y después madres» (Martín Vigil, 1968: 70). A lo largo de la historia de la humanidad (como bien podemos apreciar en la literatura) asistimos una y otra vez a esta exigencia a la mujer: se le reitera que su tesoro máspreciado es su virginidad, que ha de velar por ella comportándose de manera casta, pero, al mismo tiempo, su destino (la maternidad) pasa por un acto necesariamente sexual que constituye un tabú. Esto es, evidentemente, un producto del patriarcado; efectivamente, estas dos nociones han sido «colonizadas por la cultura masculina» (Irigaray, 1992: 112). La virginidad «se ha convertido en objeto de comercio entre los padres (o hermanos) y maridos» (Irigaray, 1992: 112); es una garantía física de que la mujer respeta una condición que le ha impuesto el propio hombre con respecto a su sexualidad, de que es, en suma, subyugable.

Por su parte, la maternidad se ha reducido a la reproducción; la mujer es un activo que perpetúa la especie y, aún más, que perpetúa a un varón concreto. Es decir, se han convertido en dos aspectos unidos por su acción reificadora hacia la mujer, pero separados, como decíamos al inicio, en sus pretensiones, que resultan absurdas, irreconciliables, por culpa de la propia configuración patriarcal.

Centrándonos ahora en el segundo aspecto, traemos, una vez más, las ideas de Butler, que expone que «la norma rige la inteligibilidad, permite que ciertos tipos de prácticas y acciones sean reconocidos como tales imponiendo una red de legibilidad sobre lo social y definiendo los parámetros de lo que aparecerá y no aparecerá dentro de la esfera de lo social» (Butler, 2019: 69). Partiendo de esta idea, el género puede señalarse como norma (así lo hace la propia autora) y es, como repetimos a lo largo de todo este trabajo, «el mecanismo en el que tiene lugar la producción y naturalización de lo masculino y lo femenino» (Butler, 2019: 70). Trasladado a nuestro tema concreto, quiere decir que es el mecanismo que convencionaliza que el pelo largo, como las faldas, los pendientes o tantos atributos meramente ornamentales o estéticos hayan sido (y sigan siendo, en general) asociados, en nuestra sociedad reciente, al género femenino. Son, por tanto, una garantía de la inteligibilidad de la que tanto habla Butler, y no solo eso, sino también un mecanismo afianzador de la propuesta binaria del género bajo la que subyacen las concepciones discriminatorias tantas veces mencionadas; si un hombre se viste, en nuestro contexto sociocultural concreto, con un vestido, si se pinta las uñas y se coloca un lazo en el pelo, llama la atención, resulta incómodo, porque, por causa de la matriz cultural y la de inteligibilidad, se detecta, visualmente, su discordancia con el resto, que se atienen a la norma. Y no solamente eso, sino que esta discordancia lleva aparejada una serie de juicios de valor, pues se asocian todos esos atributos físicos a la mujer y se identifican, abstractamente, con debilidad o delicadeza, cualidades impropias del hombre normativo (pero propias de la

mujer normativa). Es decir, lo que incomoda no es el vestido o el lazo, sino todo lo que lleva implícito; la idea de que un hombre pueda presentar todas las características propias de la mujer, que en él se entienden como ridículas o humillantes porque, al mismo tiempo, lo presentan como opuesto al modelo canónico de virilidad.

Por último, podemos hacer alusión a un aspecto diegético muy reseñable; el autor se presenta a sí mismo como tal, dispuesto a contar la historia de estas tres chicas, pero no lo hace de manera directa, sino cediéndoles a ellas casi todo el tiempo el turno de palabra. Se nos ofrecen sus testimonios directos, escritos directamente por ellas. Esta alternancia de la voz narrativa y la inclusión en la misma de las protagonistas es uno de los detalles que contribuyen a la empatía general que desprende la obra y que explica por qué las jóvenes que a ella se aproximaban podían identificarse con mayor facilidad y sentirse cómodas y entendidas al leerla (lo que explica también, en parte, el éxito clamoroso del autor).

A modo de conclusión, y habida cuenta de que la novela es muy extensa, cabe señalar que hay numerosos detalles más que nos hubiera gustado recoger (no ha sido posible por el carácter panorámico del presente trabajo) y que demuestran lo profundamente destacable que resulta este autor. A lo largo de la obra, por ejemplo, hace notar las diferencias discriminatorias entre determinadas expresiones («es cosa de hombres» / «es cosa de mujeres»; «hombre público» / «mujer pública»), cita la famosa frase de Simone de Beauvoir acerca del género («No se nace mujer, llega una a serlo»), menciona varias veces *El segundo sexo* y señala explícitamente que el machismo es un problema estructural, etcétera.

Así, a pesar de estar, al fin y al cabo, ante el punto de vista autorial de un hombre, que además es sacerdote y que se encontraba radicado en la sociedad franquista, nos hallamos principalmente ante la obra de una persona observadora y sensible que se daba perfecta cuenta de lo que sucedía a su alrededor y cómo esto afectaba a los jóvenes (y en este caso,

especialmente, a las jóvenes). Para ejemplificar esta curiosa conjunción de factores, queremos situarnos en el final de la novela. Una de las tres amigas, Baby, se ha quedado embarazada —estando soltera— de un hombre que, además, la ha engañado acerca de numerosos aspectos y que presenta un comportamiento más que reprobable hacia las mujeres. El autor, que en este punto se implica plenamente en la acción novelística como personaje, se reúne con Coro y con Paula, quienes han confiado en él, a quien consideran un amigo, para tratar de encauzar la situación. Él deja claro (aunque, paradójicamente, sin mencionarlo) que se descarta la opción del aborto (en una época, además, en las que estos se practicaban en clandestinidad, con todo lo que ello conllevaba), y así lo confirman también las dos amigas, aspecto en el que observamos todavía esa indudable huella de la moral católica. Sin embargo, se denuncia la opción del matrimonio forzoso como aprisionadora y punitiva, insistiendo repetidamente en el grave error y lo inicuo que sería optar por esa vía, la opción más común en la época (al margen, por supuesto, de la voluntad de los implicados y, especialmente, de la mujer) cuando se trataba de un embarazo extramatrimonial.

La ruptura de esta lanza es, sin duda, muy llamativa por todas las características de nuestra época y, aún más, de nuestro autor, como ya hemos mencionado anteriormente, y se une a todos los demás detalles que hemos comentado para conseguir que esta obra resulte, en su lectura, sorprendentemente lúcida e incluso, diríamos, muy necesaria para la juventud de su época.



## ***Los mochuelos.***

### **Carmen Kurtz**

Carmen Kurtz (1911-1999) es una de las autoras más interesantes en nuestro panorama nacional del pasado siglo y también una de las tantas que todavía siguen sin obtener el reconocimiento que merecerían. Escribió varias novelas de narrativa social en las que ya denunciaba, incansablemente, la injusta situación de las mujeres (*Duermen bajo las aguas, Al lado del hombre...*) y se dedicó también, posteriormente, a la LIJ. Suele ser adscrita a la literatura infantil más que a la juvenil, pero nosotros vamos a analizar una de sus obras menos conocidas, *Los mochuelos*, que pertenece claramente al segmento juvenil y que presenta un gran interés para este estudio.

Esta novela se publicó en el año 1984. En ella, se nos cuenta la historia de la protagonista, Lorena, y sus amistades, en su realidad cotidiana de jóvenes durante un curso académico: sus estudios, las relaciones de amistad y amor que surgen entre unas y otros, las relaciones con sus familias, etcétera.

El primer aspecto al que queremos referirnos es el de la figura de la narradora; resulta muy interesante que sea la mujer que constituye una suerte de madrina para Lorena. Eulalia es una mujer madura, que roza los sesenta años y pertenece, por tanto, a una generación distinta a la de nuestra protagonista. Las diferencias entre una y otra dejan patentes los efectos de la época del franquismo, especialmente en contraposición con la realidad social posterior. Esto lo vemos perfectamente expresado en varias ocasiones a través de este personaje:

**Perteneces a una generación desprovista de prejuicios y eso me parece muy positivo [...], pisas fuerte. Eres lo que ninguna de mi generación pudo ser y por lo mismo siento una debilidad por tus desmanes, impertinencias y guilladuras [...]. Al lado de una madurez que mi generación nunca tuvo, por los numerosos tabúes que imponía la sociedad de entonces, eres insensata hasta el límite (Kurtz, 1990: 9).**

A lo largo de la obra, se incide reiteradamente en estas diferencias, algo lógico si pensamos que la autora, como el personaje que construye, vivió de cerca la censura y la opresión, intensificadas en el caso de las mujeres, que muestran muy bien el contraste entre una y otra época, especialmente en lo referente a los derechos y las libertades.

Uno de los planos en los que mejor se aprecia que comienzan a dejarse atrás los tabúes de épocas anteriores es el verbal. Por ejemplo, se menciona explícitamente la violación; tanto Eulalia como Carlota (la madre de Lorena) se preocupan por este tema y lo han tratado con la propia Lorena, como muestra este párrafo de la narradora: «No serías la primera chica violada. “El que intente violarme, recibirá una patada en los huevos”, dices cuando ella o yo tratamos de dejar las cosas en su sitio» (Kurtz, 1990: 17). El hecho de que se verbalice una violación, además utilizando esa palabra, es muy llamativo si pensamos en épocas anteriores,

en las que, por lo general, ni siquiera se dejaba suficientemente claro que hubiera tenido lugar un acto sexual si no era a través de referencias muy veladas o enunciando directamente el resultado, que una mujer estuviera embarazada (como veíamos, de hecho, en *Un sexo llamado débil*). Desde el punto de vista semántico, *violación* es el significante que remite a la propia representación de esa acción. Y *significar* es, según el *DLE-RAE* (referido a una unidad lingüística), «expresar o representar un concepto». De ello podemos inferir que, si no se atribuye un significante a un concepto, este concepto queda oculto, en la sombra. Es decir, si no se llama así a la violación, es, en la práctica, como si no existiese y no tuviese todas las implicaciones que, al oír la palabra, una persona adulta estándar sabe que subyacen a ella. Otro aspecto verbal curioso que podemos señalar a partir del fragmento citado es el hecho de que Lorena está utilizando una expresión malsonante («una patada en los huevos») y que, además, expresa un ataque directo al género (y al sexo) masculino. Esta manera de hablar, desde luego, no se corresponde con la imagen delicada, angelical e ideal que hemos visto que se promulgó durante todo el franquismo y que alcanzaba, por supuesto, al modo en que debían expresarse las mujeres. Se nos ofrece, pues, un nuevo modelo femenino, más libre, más atrevido, menos sujeto a imposiciones absurdas.

La aparición de este nuevo modelo se observa también en el modo en el que la protagonista y sus amigas conciben las relaciones de pareja, en comparación, una vez más, con las generaciones pasadas:

**Estas chiquillas en nada se parecen a sus madres, no digamos a sus abuelas [...], ninguna de ellas siente prisa por matrimoniar. Aquella idea obsesiva de «tener novio» es algo tan pasado como el tango. No quieren comprometerse porque salen con muchachos que, al igual que ellas, son estudiantes y no ven el fin de sus estudios. (Kurtz, 1990: 22).**

Es decir, asistimos a un cambio de prioridades en el que los estudios son una ocupación y una preocupación legítima y normal para muchas mujeres jóvenes. Lo vemos muy bien reflejado en la figura de una de las chicas del grupo, Inés, a quien le propone matrimonio otro de los chicos. Aunque está enamorada de él, le deja muy claro que no se casará hasta que no haya terminado la carrera, y él lo acepta, algo que contrasta, como vemos, con el abandono que analizábamos en la época anterior por parte de Gertru o Yola y con las implicaciones que este tenía (el poder y la influencia de la opinión del hombre sobre la de la mujer, por ejemplo).

Por tanto, en general, las relaciones de pareja se revisten en este segmento temporal de un carácter mucho más informal, más ligero: «Cuando alguien les interesa más que otro dicen simplemente: “ahora salgo con Fulano”. Y cuando se cansan, dicen: “ya no salgo con Fulano”. Quedan tan amigos [...], no dejan de salir en grupo con ellos» (Kurtz, 1990: 23-24). En relación con esta última frase, en esta novela podemos observar, efectivamente, otra cuestión interesante: cómo son normales los grupos mixtos, de amigos y amigas, de una manera muy sana y natural (recordemos que en épocas anteriores, como veíamos muy bien, por ejemplo, en *Entre visillos*, las amistades entre las personas jóvenes tendían a estar segregadas y las personas del otro género, a ser consideradas solo en tanto en cuanto les despertaban interés afectivo o sexual en el caso de los hombres y por su potencial como futuros maridos en el caso de las mujeres).

Siguiendo dentro de la cuestión de las relaciones de pareja y todo lo que las rodea, la protagonista y sus amigas tampoco ven como una opción negativa quedarse solteras: «No tengo ninguna prisa, ni me importa quedarme soltera. Ya lo hemos dicho entre las amigas: nos quedaremos solteras y, como tendremos un trabajo, viviremos independientes y haremos lo que nos salga de las narices». Lo que en otras épocas era poco menos que un fracaso (pues se incumplía con el cometido vital para el que la mujer estaba destinada) y se asociaba a toda una serie de características negativas

(manías, acritud en el carácter, etc.), lo está subvirtiendo la protagonista, convirtiéndolo en algo deseable. Por supuesto, la independencia moral de la que habla tiene mucho que ver con otra que menciona, la independencia económica. Ya hemos mencionado repetidas veces cómo esta variable atraviesa directamente a la del género; recordemos que Lerner (1990: 316) señalaba cómo el poder económico llevaba aparejado directamente un mayor acceso por parte de la mujer al control de su propia vida.

No obstante, también es llamativo cómo, aunque se aprecia una liberación evidente con respecto a todo lo anterior (incluso en comparación con la novela de Martín Vigil que acabamos de analizar, en la que esa liberación solo se insinuaba más tímidamente), se siguen atisbando muchos detalles que nos hablan de lo difícil que es cambiar completamente, de un día para otro, toda una mentalidad y una forma de funcionamiento sociocultural. Por ejemplo, en lo referente a la vida sexual de las mujeres, especialmente fuera del matrimonio, siguen albergándose prejuicios y estableciéndose diferencias entre las jóvenes que mantienen relaciones sexuales y las que «se reservan» (ese es el término utilizado). Esto lo recoge muy bien la propia Lerner cuando, refiriéndose a la situación histórica de la mujer, dice que «a través de su conducta sexual se produce su pertenencia a una clase» y que «romper con las normas sexuales puede hacer que pierdan, de repente, la categoría social» (Lerner, 1990: 314). Es decir, sigue existiendo, *de facto*, una relación directa entre el prestigio social y la actuación sexual de una mujer (no así en el caso de un hombre, en el que se sigue normalizando que actúe con total libertad). La propia narradora de nuestra historia lo confirma:

**Según me dijeron, los chicos tratan de pasarlo lo mejor posible y no tienen problema de ninguna clase. El porcentaje de chicas que da toda suerte de facilidades es casi el mismo que el de las que no da ninguna. «No nos hacen competencia, al contrario. Somos nosotras las que les hacemos sombra» (Kurtz, 1990: 26).**

Y, sin salir del plano afectivo-sexual, encontramos algo que resulta un poco contradictorio con lo que hemos visto anteriormente; aunque se retrasa considerablemente y ya no se sitúa como prioridad durante la primera juventud, sí que se sigue hablando de matrimonio relativamente temprano, siendo una opción que se asume cuando se da la circunstancia de que se encuentra una pareja más formal, a largo plazo. No contemplan, todavía, irse sencillamente a vivir en pareja sin que medie una ceremonia. Esto resulta lógico si nos fijamos en que todos los personajes siguen reflejando, asimismo, una moral católica, por ejemplo, la propia protagonista: «Siempre rezo por ti cuando voy a misa, y antes de dormirme, también» (Kurtz, 1990: 121), lo que nos da buena cuenta del profundo arraigo que tuvieron, durante mucho tiempo, los valores del franquismo.

Por último, seguimos observando la misma asociación de la mujer al plano doméstico que en épocas anteriores, aunque esta asociación se da por hecho más por parte de los hombres que de las mismas mujeres (pues Lorena y sus amigas se desligan de esa esfera, no saben cocinar ni coser ni sienten que deban hacerlo por el hecho de ser mujeres). Lo podemos ver en un punto de la historia en el que tres de los amigos (varones) del grupo, que son hermanos, se encuentran viviendo solos, sin sus padres. En lugar de plantearse aprender a cocinar, a limpiar y a todo lo que hasta en ese momento organizaba la madre y llevaba a cabo el servicio (conformado en su totalidad por mujeres, por supuesto), llegan a la conclusión de que «en aquella casa hacía falta una mujer. Una esposa, mejor dicho, para gobernar el servicio, que, sin la madre, no hacía nada a derechas» (Kurtz, 1990: 111). Esto nos habla, una vez más, de los privilegios entrelazados de la clase y el género: la madre de los chicos quizás no realizaba las tareas como tal, pero sigue siendo fundamental en lo doméstico; ellos, ni una cosa ni la otra. Traemos a colación, de nuevo, a Federici, que señala que

no es casual que la mayor parte de los hombres comiencen a pensar en el matrimonio tan pronto como encuentran su primer trabajo. Esto no sucede solo porque económicamente se lo puedan permitir, sino porque el que haya alguien en casa que te cuide es la única posibilidad para no volverse loco después de pasar el día en una línea de montaje o en una oficina (**Federici, 2013: 38**).

Es justo el caso de estos chicos si la situación del hombre que expone la teórica italiana (el plano laboral) la cambiamos, sencillamente, por una más general, «independencia». Por tanto, vemos que, en esta época, los hombres siguen pasando de estar cuidados por su madre (y, en el caso de las clases altas, el servicio doméstico como prolongación de esta) a estarlo por la mujer con la que se casan, pudiendo, por ende, dedicarse a desarrollar sus actividades académicas, laborales o personales extramuros a tiempo completo.

En síntesis, podemos destacar que la obra de Kurtz plasma con mucha agudeza el estado de una sociedad que comenzaba a nacer a los avances y al progreso en el plano de las libertades, pero que conservaba la impronta resistente de las opresiones pretéritas, que no sería tan fácil de borrar (especialmente, como hemos visto, en el plano que nos ocupa, el de la realidad del género).



# Conclusión



Como ya apuntábamos al inicio de este capítulo, los años setenta y ochenta constituyeron, desde el punto de vista histórico, una época de cambios que iban dejando atrás, paulatinamente, la cerrazón sociocultural severa del franquismo. Comenzaba a asomar explícitamente, en la literatura, una preocupación social por las personas jóvenes y sus problemas, preocupación que hemos observado perfectamente en nuestras dos obras.

No es extraño, por tanto, que, en una época en la que todavía se mantuvo durante mucho tiempo la moralidad católica, un autor como José Luis Martín Vigil gozase de gran éxito. A nuestro entender, como hemos comentado ya durante el análisis, es cierto que él, conscientemente, trata de conjugar siempre, de algún modo, esas creencias religiosas que se presuponían, ya que eran las suyas propias (es decir, era una actuación coherente por su parte), con sus ideas sociales, tan avanzadas. Sin embargo, mirándolo con distancia, podemos verlo como una suerte de caballo de Troya, ya que, gracias a ese *leitmotiv*, podía publicar obras bien vistas por quienes ostentaban el poder en esa sociedad y, a la vez, bien recibidas por la gente joven y beneficiosas para esta, pues les hablaba de tú a tú e introducía, además, temas poco frecuentes o poco tratados hasta entonces. Se trata, por tanto, desde nuestro punto de vista, de un autor que no tiene,

actualmente, el reconocimiento que merecería, pues ha quedado como un escritor del franquismo, de «colegio católico», cuando realmente abordó muchos tabúes desde una perspectiva muy clara y necesaria, adelantada a su tiempo, especialmente teniendo en cuenta sus circunstancias vitales.

En el caso de Carmen Kurtz, observábamos muy claramente la continuación de ese carácter mixto entre lo precedente y lo posterior, pues lograba recoger las contradicciones de una sociedad de jóvenes que había abierto su mentalidad en muchas cuestiones, incluyendo algunas referentes a los papeles de uno y otro género, pero que habían recibido su educación y habían pasado su infancia, al fin y al cabo, en el franquismo (años sesenta y principios de los setenta), algunos de cuyos valores todavía seguían muy presentes, tanto en las generaciones de sus padres, tíos, etcétera, como (en menor medida, evidentemente) entre las propias personas jóvenes (especialmente, si pertenecían a una clase media-alta, como es el caso de nuestras protagonistas).

Es decir, asistimos, como ya anticipábamos en el título, al inicio de una necesaria ruptura de tabúes, pero teniendo presente que todavía queda mucho camino por recorrer (como se verá a lo largo del capítulo siguiente), tanto en la dimensión social como en la literaria. Con respecto a esta última, eso sí, vemos que esta época supuso también el inicio de la preocupación concreta por la juventud y sus problemas e inquietudes reales y el nacimiento de la LIJ como la disciplina autónoma que es hoy, así que podríamos decir, en resumen, que se trata de una época clave en la historia de la LIJ, porque sirvió, a todos los niveles, de paso franco entre una época de intensa represión y otra de merecida libertad, poniendo los necesarios cimientos para los avances que observamos en nuestros días.

Desde los años noventa  
a la actualidad:  
el auge imparable  
de la literatura juvenil



Al contextualizar el periodo precedente al que nos ocupa, veíamos cómo las décadas que lo constituían (las de los años sesenta, setenta y ochenta) habían sido la época de la eclosión de la LIJ tal y como la conocemos. Los años noventa, por su parte, serán una época de plena consolidación a partir de la que comenzará un auge que llega hasta nuestros días, en los que la LIJ está no solo plenamente asentada, sino que tiene una importancia crucial para la formación literaria y sociocultural de pequeños y jóvenes lectores y lectoras.

Se trata, por añadidura, de una época en la que vemos que aumenta la presencia de asignaturas vinculadas a la materia en el plano universitario (en la formación para el magisterio, en cursos de doctorado, másteres especializados...) y en la que aparecen diversos certámenes y premios que reconocen la labor de los autores y las autoras que escriben en este ámbito; es, en palabras de García Padrino, «el momento de consolidar el lugar ganado por la literatura infantil y juvenil en la formación inicial y permanente del profesorado desde las décadas anteriores» (García Padrino, 2018: 308).

Además, si en la época anterior observábamos cómo empezaban a romperse tabúes y a introducirse explícitamente temas de necesario

tratamiento (drogas, sexualidad, etc.), desde los años noventa hasta la actualidad encontramos una ampliación de ese acervo temático, que va concretándose según una intención social y didáctica; como señala García Padrino, en la década de los años noventa

se confirma la atención, tanto por parte de los editores como de los creadores, hacia los intereses de los adolescentes y los jóvenes como potenciales lectores [...]. La consecuencia de dicho boom fue una cierta especialización por parte de algunos creadores en las temáticas consideradas como de mayor interés para un sector que ha dejado atrás la edad infantil, con la lógica tipificación de asuntos, conflictos y personajes. Así, se puede hablar de un auténtico subgénero narrativo con sus convenciones formales, desde el uso y recreación del lenguaje de la calle usado por los jóvenes o el recurso a formas propias de las nuevas tecnologías, hasta el desarrollo de asuntos de la mayor actualidad en el considerado mundo juvenil (**García Padrino, 2018: 479**).

En este momento de especialización es, en efecto, cuando aparecen numerosos autores y autoras fundamentales para la LIJ española (Sierra i Fabra, Gómez Cerdá, Lienas...) que muestran esa remarcable preocupación por el sector juvenil y sus problemáticas, y cuyas obras, que se han convertido en antológicas de la LIJ (son de habitual lectura y recomendación en las etapas educativas de secundaria y bachillerato), analizaremos a lo largo del presente capítulo.

Es necesario señalar que, en este caso, nos centraremos, generalmente, en un aspecto específico por cada una de las obras en lugar de señalar varios, como hemos hecho en los capítulos anteriores. Esto obedece a que los temas acerca de los que vamos a reflexionar son los propios temas principales que han elegido los autores y las autoras para sus novelas (varias perspectivas del abuso sexual, el embarazo adolescente, la violencia

de género, el descubrimiento de la orientación sexual...) y son temas difíciles y de una magnitud considerable, que envuelven cada historia y la trascienden, pues son, por desgracia, realidades sociales.

Es decir, en esta época, apreciamos, principalmente, una concienciación absoluta en la LIJ con respecto a la realidad del género; las cuestiones que veremos no se reflejan inconscientemente, como sí sucedía en otros libros (por ejemplo, las características lingüísticas que extraíamos de *Antoñita la Fantástica*), sino que se ponen en primer plano para la necesaria reflexión de los y las jóvenes al respecto. Todo ello lo comprobaremos positivamente durante el análisis que comenzamos a continuación.



## ***Billete de ida y vuelta.***

**Gemma Lienas**

Gemma Lienas (Barcelona, 1951) se ha dedicado a la política, a la enseñanza y a la edición, además de ser una escritora consolidada en el panorama literario juvenil en nuestro país (su obra ha sido, además de muy premiada, traducida a varios idiomas). En sus novelas, de carácter marcadamente feminista, aborda, otorgándoles una necesaria visibilidad, temas como la sexualidad de las mujeres o el que nos ocupará a nosotros, el de los Trastornos de la Conducta Alimentaria (TCA) durante la adolescencia.

La obra que hemos elegido para el análisis es *Billete de ida y vuelta*. En esta novela, publicada por primera vez en castellano en el año 1999, se nos cuenta la historia de Marta, una adolescente de diecisiete años, feliz, con una vida normal (en su instituto, con sus amigos, su familia...) que un día comienza a preocuparse por su peso. Esta preocupación se irá intensificando hasta alcanzar consecuencias graves que derivarán en su ingreso hospitalario y tendrán también una fuerte repercusión, evidentemente, en su entorno y sus relaciones personales. Nuestra intención es analizarla

para mostrar de qué modo y hasta qué punto se trata de una enfermedad influenciada por aspectos patriarcales.

La protagonista, como hemos dicho, es una joven feliz y normal hasta que una serie de anécdotas y comentarios que cuestionan su aspecto y su peso se acumulan, constituyendo el detonante del trastorno. Por ejemplo, un día en el que ha quedado con su novio y el grupo de música de este, Marta se viste con una prenda con la que se autopercibe como muy atractiva y se siente segura. Sin embargo, uno de los amigos del grupo le pregunta si le ha prestado el vestido su hermana pequeña y otra remacha que le queda un poco apretado. A esto se le une lo que sucede un día en el que, ilusionada, va a comprar ropa y, en una de las tiendas, una dependienta le indica que no tienen tallas tan «grandes» como la 42, la suya. Es decir, se le está señalando que su aspecto no es adecuado, que está fuera de lo que se considera normativo y, en consecuencia, de lo deseable, y así empieza a advertirlo también ella:

**Marta sintió que se le arrugaba un poco el corazón. Hasta aquel momento no había pensado nunca que estuviera gorda. Quizás un pelín llenita, pero ¿y qué? Se contempló la imagen en el espejo del probador y vio a una chica de 17 años de labios gruesos, y ojos oscuros [...], pero también bonitos [...]. Se miraba con una mirada nueva, pero ¿era la suya? (Lienas, 1999: 109).**

Hasta entonces, como vemos, ella valoraba sus rasgos en sí mismos: sus ojos, su pelo..., sin concederle importancia a su volumen o su peso. Sin embargo, a partir de todas estas circunstancias y a través de esa mirada *que no es la suya*, comienza a establecer una asociación directa entre la belleza y el peso (asociación socialmente generalizada), y de todo ello, con la validación personal; al no tener el peso adecuado, no se tiene tampoco

la belleza, tan importante para lograr la aceptación social (que pasa, a su vez, por la masculina) a esa edad.

Para comprender teóricamente este hecho, partimos de una idea muy preclara de Butler: «Mi cuerpo es y no es mío. Desde el principio es dado al mundo de los otros [...], es formado en el crisol de la vida social» (Butler, 2019: 41). La filósofa nos está mostrando, con sus palabras, que nuestro cuerpo tiene una dimensión pública, que lo que atañe a nuestro cuerpo nunca se limita a nosotros. Sin embargo, esa dimensión pública no afecta igual a las mujeres que a los hombres, como podemos comprobar en el fragmento que comentamos a continuación.

En un determinado momento, leemos cómo el psicólogo que está tratando a Marta le explica que «la anorexia es una enfermedad que afecta más a las mujeres que a los hombres» (Lienas, 1999: 28) y, partir de ahí, asistimos a este interesante diálogo:

P<sup>58</sup>. — ¿Y eso por qué?

T<sup>59</sup>. — Bueno, a los hombres no se les exige que tengan un cuerpo delgado; se les exige que tengan un cuerpo musculoso. En cambio, a las mujeres os exigen unos cuerpos andróginos, con caderas estrechas y muslos delgados, lo cual es justo lo contrario de vuestra naturaleza [...]. El cuerpo normal de una mujer no es el de las modelos que ves en las revistas.

P. Sí, pero ese es el cuerpo que quiero porque no soporto el cuerpo femenino (Lienas, 1999: 28).

El terapeuta, desde ese momento, está poniendo el dedo en la llaga, indicando que la enfermedad proviene del intento por cumplir unos cánones

---

58 «Paciente», es decir, Marta.

59 «Terapeuta».

irreales e impuestos. Partiendo de esto, lo que a nosotros nos interesa es mostrar quién establece esas exigencias. Esta cuestión queda muy bien respondida con las consideraciones que desgrana Federici, al respecto, en su ya citado trabajo sobre lo doméstico:

**Esta es la razón que nos lleva a que, seamos flacas o gordas, tengamos la nariz pequeña o grande, seamos bajitas o altas, todas odiamos nuestro cuerpo. Lo odiamos porque estamos habituadas a observarlo desde fuera, con los ojos de los hombres que conocemos, y con la mente puesta en el cuerpo como mercancía (Federici, 2013: 48).**

La estudiosa plantea (utilizando, además, la misma idea que aparece en nuestra obra analizada, la de la mirada desde el exterior) que se produce una alienación entre las mujeres y nuestros cuerpos —alienación ejemplificada en ese «no soporto el cuerpo femenino» que enunciaba nuestra protagonista— desde el momento en el que nos damos cuenta de que son una suerte de producto para otros (es decir, se refuerza, así, la vigencia de la idea de Butler que antes defendíamos de que nuestro cuerpo es público). Y no solo para otros, sino para los *otros* poderosos, los que dictan unas normas atendiendo a sus propias exigencias. Además, este es un aspecto en el que apreciamos otro gran producto del patriarcado, la rivalidad entre mujeres, la comparación insana que se lleva a cabo entre unas y otras según sus cuerpos. La protagonista se compara, una y otra vez, con cada mujer que ve. Lo vemos cuando se habla de las modelos y lo vemos, por ejemplo, en un momento de la historia en el que va al cine con su mejor amiga y no es capaz de concentrarse en la trama de la película:

**Otro interés le martilleaba el cerebro [...], ¿cómo eran las actrices? ¿Estaban más gordas que ella, menos gordas o igual de gordas? ¿Cómo les quedaban los pantalones? ¿Muy ajustados o flojos? ¿Se les notaban los pechos? (Lienas, 1999: 76).**

Al hilo de esto, es importante pensar aquí en los referentes, y no solo los recién mencionados, sino también los de la intimidad, los personales. Si una niña o una adolescente ve que sus madres, sus amigas o sus conocidas están siempre poco conformes con su peso o hacen dieta constantemente, es muy probable que esto cale en ellas. Así lo vemos expresado en el siguiente fragmento de nuestra obra:

**T. —En muchos colegios hay niñas que con seis o siete años se niegan a comer determinados alimentos porque dicen que engordan.**

**P. —Quizás es lo que oyen en casa.**

**T. —Seguro. Son hábitos que van adquiriendo; las madres (cada vez más también los padres) o las hermanas hacen régimen. Y en la televisión no hacen otra cosa que hablar de los alimentos light. (Lienas, 1999: 77).**

Efectivamente, la sociedad envía estos mensajes constantemente, de manera normal y excusándolos, muchas veces injustificadamente, con la preocupación por la salud. Es necesario tener presente que niños, niñas y adolescentes llevan a cabo constantemente lo que se conoce como «aprendizaje vicario» o por observación, que, en resumen, es que acaban imitando lo que ven. Y si lo que ven es un odio perenne hacia los cuerpos que se salen mínimamente de lo normativo (especialmente en el caso de las mujeres), eso es lo que interiorizarán (como le ha pasado a nuestra protagonista).

Por tanto, como queda demostrado según todo lo anterior, ese odio al cuerpo es patriarcal, proviene de las exigencias sociales que convierten a la mujer en un mero objeto carnal según los baremos establecidos, en última instancia, por el hombre. Y la anorexia, por ende, en tanto en cuanto es consecuencia de ese odio, se explica desde el mismo origen. Lo sostienen

también Gilbert y Gubar, que lo relacionan, además, con el trastorno que estamos analizando:

**Ser entrenada en la renuncia es casi por necesidad ser entrenada en una mala salud, ya que el primer y más fuerte impulso del animal humano es su propia supervivencia, placer, afirmación. Al aprender a convertirse en un objeto bello, la niña aprende la ansiedad —quizás, incluso, la aversión— hacia su propia carne. Ese deseo de ser bella y frágil [...] en nuestra época ha generado innumerables dietas y ayunos controlados, así como el extraordinario fenómeno de la anorexia adolescente (Gilbert y Gubar, 1998: 68).**

Es decir, la obsesión por el aspecto que impone el sistema patriarcal, y que tan graves consecuencias puede tener, es, como ya se ha señalado anteriormente, poco realista, y obedece a un modelo que, una vez más, preconiza la debilidad de la mujer, su fragilidad, su dependencia y asocia todo eso con ciertas características corporales: delgadez, palidez, etcétera. Y esto sucede porque el hombre, como sujeto de poder, ve reforzado el mismo al ejercerlo gratuitamente sobre un sujeto que considera más frágil, la mujer.

Nos parece oportuno recoger aquí, a modo de síntesis, cómo entre las teorías de las cuatro autoras se establece una continuidad lineal muy interesante que logra explicar, desde cero, cómo llega una adolescente a ser anoréxica y por qué es un fenómeno que afecta mayoritariamente a las mujeres: nuestro cuerpo tiene una dimensión común con los demás, pertenece en parte a ellos (Butler, 2019); entre esos «demás» se encuentran los sujetos de poder, los hombres, que son quienes fijan una serie de exigencias físicas, un canon rígido, para la mujer (Federici, 2013). Estas exigencias (que comportan lo que se denomina belleza) causan en las mujeres, desde niñas, un sentimiento de ansiedad. Entre ellas, además, se

encuentra el aspecto del peso, que obedece a una imagen que al hombre le resulta atractiva porque perpetúa su poder: la de fragilidad, de ser que necesita protección (Gilbert y Gubar, 1998). Por culpa de ese modelo, la mujer desarrolla con la alimentación una relación de enemistad completamente antinatural (pues va en contra de una necesidad básica) que puede desembocar en un desorden mental como la anorexia.

Por último, podemos decir que, en conclusión, el libro de Lienas constituye un duro pero necesario (y documentadísimo) recorrido por todos los recovecos de la anorexia; síntomas, manías que se adquieren, la distorsión sistemática de la propia imagen que se lleva a cabo y, quizás uno de los detalles más importantes, el hecho de que es una enfermedad mental que necesita ser tratada por profesionales de la salud mental. De esta manera, se consigue que el lector o la lectora tome conciencia de la realidad, causas e implicaciones de estos trastornos, especialmente en edades en las que la autoestima de las personas es tan frágil y depende tanto de la validación que reciben de sus iguales.



## ***Al otro lado del espejo.***

**Jordi Sierra i Fabra**

Jordi Sierra i Fabra (1947), autor barcelonés, es uno de los grandes nombres de referencia en el panorama de la LIJ española actual. Cuenta con una prolífica trayectoria en la que ha publicado libros de temas fundamentales para la juventud (drogas, prostitución, afectividad, sexualidad) y por la que ha obtenido un reconocimiento que ha traspasado fronteras y ha sido avalado por numerosos premios.

La novela que ahora nos ocupa, *Al otro lado del espejo*, fue publicada en el año 2005. En ella se nos cuenta la historia de Marisa, una adolescente de dieciséis años que comienza a descubrir su sexualidad y cómo, tras observar que no está a gusto con lo que se le ha marcado como un camino natural (enamorarse de un chico, mantener relaciones sexuales con él), se da cuenta de que su orientación sexual no es la que todos esperarían. Este será el tema del que trataremos en nuestro análisis: la primacía de la heterosexualidad, el tabú de la homosexualidad y algunos de los prejuicios y las concepciones erróneas hacia esta (por ejemplo, que va aparejada con ciertas características físicas/estéticas).

Es llamativo cómo en ninguna de las novelas juveniles que hemos visto hasta ahora aparecen personas homosexuales; en todas aparecen parejas heterosexuales o se da por hecho que esa es la orientación asumida por cada personaje. Esto continúa pasando hasta el propio siglo XX e incluso el siglo XXI, en los que sí se introducen estos caracteres, pero, en la mayoría de los casos, para incidir en el propio tema, como sucede en nuestra obra. Nos parece oportuno introducir aquí un concepto que acuñó el escritor André Gide a principios del siglo XX y que, posteriormente, ha estado muy presente en los estudios de género (utilizado por autoras como nuestra estudiadísima Butler, Wittig, etc.). Se trata del término *heterosexismo*, que hace referencia a la tendencia observable de la sociedad a sobreentender la orientación sexual de todos sus individuos como heterosexual. Esto sucede, una vez más, porque, a partir de la diferencia sexual primaria que indicaba Butler, se establece, como ya hemos observado en otros momentos de nuestro trabajo, un binarismo excluyente (todo lo que no es la mujer lo es el hombre y viceversa) y, por tanto, complementario. De esta manera, se liga automáticamente una orientación sexual a una identidad de género, volviendo ininteligibles (en términos de la misma Butler) otras opciones existentes como la homosexualidad o la bisexualidad. Todo ello podemos verlo corroborado en palabras de Wittig cuando escribe que

**el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no solo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todos los procesos que escapan a la conciencia [...]. La retórica que los expresa [...] tiene como función poetizar el carácter obligatorio del «tú-serás-heterosexual-o-no-serás» [...]. Así, el lesbianismo, la homosexualidad y las sociedades que podemos crear no pueden ser pensadas o enunciadas, aunque siempre hayan existido (Wittig, 2006: 52).**

Asimismo, podemos ver ejemplificado lo recién expuesto, ese negacionismo de lo diferente a lo heterosexual, en un momento de nuestra novela, casi al principio, en el que asistimos a una conversación entre Marisa y su amiga Amalia. La primera le ha comentado a la segunda que se siente confusa con respecto a su identidad, que siente que no se conoce; la segunda trata de quitarle importancia, diciéndole que es lo normal, y entonces observamos este diálogo:

—Oye —la detuvo Amalia—. ¿Quieres que te diga algo?

—Adelante.

—Necesitamos dos novios (Sierra i Fabra, 2005: 21).

Amalia está dando por hecho que a Marisa, igual que a ella, le atraen, romántica y sexualmente, los hombres y, por añadidura, que establecer una relación de esas características con uno le quitará sus inseguridades con respecto a sí misma (de nuevo, aparece la valoración por parte del sujeto de poder que observábamos en *Billete de ida y vuelta*). Y es que probablemente la misma Marisa lo ha dado por hecho durante años, a pesar de estar, como vemos en la novela, pensando constantemente en su amiga, en su belleza física, en lo inteligente y decidida que le parece, en cuánto la admira. Esto abre una perspectiva interesante: por supuesto, es normal admirar y querer a los amigos y a las amigas y, a veces, simplemente se trata de eso, pero, en casos como este, el heterosexismo causa que, cuando existen otros sentimientos, se normalicen también en esa dirección. Y no solo por parte de quien los siente, también, en multitud de ocasiones, por parte de quien los presencia. Históricamente, por la ininteligibilidad que produce el heterosexismo, se ha tendido a pensar que dos mujeres que están siempre juntas son «íntimas amigas», incluso cuando las

muestras de que son una pareja son más que evidentes y ellas se perciben como tal<sup>60</sup>.

Sin embargo, poco a poco, Marisa supera esa concepción y se va dando cuenta de sus verdaderos sentimientos: «A Marisa le pareció que, sin ella, nada en su vida podía tener sentido. Era su amiga, casi más que su hermana, su todo. Y lo supo con más claridad que nunca en ese instante» (Sierra i Fabra, 2005: 62). Va, como vemos, identificando, paulatinamente, el modo, distinto de todo lo demás, en que la hace sentir Amalia, también físicamente: «Nunca había sentido sus manos de aquella forma sobre su piel [...]. Sí se habían puesto crema solar, que era tanto como una caricia. Solo que jamás lo sintió como una caricia. Hasta ese momento» (Sierra i Fabra, 2005: 70).

A pesar de ello, se cruza en su camino un chico (Luis Enrique) que se enamora de ella. Ante la insistencia de él y la de la propia Amalia, comienza a salir con él como pareja. Esto es una muestra de cómo el heterosexismo puede empujar no solo a identificar sentimientos de manera equivocada, sino también, incluso, a establecer relaciones basadas en ese error previo. El culmen de todo esto llega cuando, animada por su amiga (y, quizás, pensando que cumple algo que Amalia desea, aunque sea para ella), Marisa llega a mantener relaciones sexuales con Luis Enrique: «Todo el cariño de Luis Enrique, sus caricias, sus besos, su ternura [...]. Marisa había querido que todo fuese muy rápido, pero lo dejó hacer. Quería gritar. El miedo. La rabia. Su error» (Sierra i Fabra, 2005: 168). Marisa obtiene así la constatación de que el camino que ha tomado, efectivamente, no era el que quería.

---

60 Sobre este tema ha escrito ampliamente Cristina Domenech en sus libros *Señoras que se empotraron hace mucho* y *Señoras ilustres que se empotraron hace mucho*, analizando desde una perspectiva renovada ejemplos que históricamente se han entendido desde una óptica evidentemente heterosexista.

Sin embargo, lo afronta, diciéndose a sí misma: «Tranquila —suspiró—, no eres culpable de nada», a lo que el narrador añade: «Solo de haber querido saber» (Sierra i Fabra, 2005: 170), y, acto seguido, de manera catártica, la protagonista

**lloró con fuerza, con desconsuelo, arrancando desde muy adentro para expulsar afuera los demonios [...] y, al final, tras agotarse, [...] una mano le hizo comprender que, lejos de haber acabado todo, llegaba la hora de todas las verdades. Volvió la cabeza y vio a Fuensanta. (Sierra i Fabra, 2005: 170).**

Aparece aquí una figura que resultará clave en nuestra historia, que es la de la recién mencionada Fuensanta, amiga de Luis Enrique. Cuando interviene en la obra, se nos la describe como muy atractiva y misteriosa y, a lo largo de ella, muestra hacia Marisa un cariño atípico, casi maternal. Su «misterio» y su actitud protectora quedan explicados en la conversación que tienen en este punto de la historia, en el que Fuensanta le transmite que sabe lo que le está pasando y que si siente que la relación con Luis Enrique ha sido un error no es porque no esté enamorada de él, sino porque hay «algo más». Marisa hace ademán de marcharse y entonces asistimos a este diálogo:

—Fuensanta, por favor...

—Dilo.

—¿Que diga qué?

—Que eres lesbiana.

**La palabra estalló allí en medio, entre las dos (Sierra i Fabra, 2005: 171).**

Desde ese momento, en el que pone nombre a lo que ha estado sintiendo y viviendo, Fuensanta, que, evidentemente, tiene la misma orientación, ayuda a Marisa a asimilar que, aunque todavía existen términos despectivos, personas que no aceptan esa realidad, etcétera, su condición sexual no está mal ni es errónea, simplemente es diferente a las normas que le han estado imponiendo. En relación con esto, podemos traer a colación, una vez más, un fragmento de Butler:

**Agacinski cree que la cultura misma requiere que un hombre y una mujer produzcan un hijo y que el hijo tenga este punto de referencia ideal para su propia iniciación en el orden simbólico, entendiendo como orden simbólico la serie de reglas que ordenan y apoyan nuestro sentido de la realidad y de la inteligibilidad cultural (Butler, 2019: 171).**

Nos parece muy acertado recoger esta síntesis que hace Butler del pensamiento de otra filósofa<sup>61</sup> porque este resulta muy representativo de una parte significativa de la sociedad; la necesidad de la hegemonía de la heterosexualidad es una creencia que podemos calificar de estructural, profundamente arraigada en el subconsciente de tantas y tantas personas y establecida como «lo correcto», porque se ampara en «lo natural» (la complementariedad de los sexos y su capacidad procreadora) frente a otras opciones que, por contraposición, se perciben como indeseables. Por todo ello, son necesarios los referentes, como es, en el caso de nuestra historia, Fuensanta, que supone un importante respaldo para Marisa, quien, finalmente, acabará compartiendo esta parte tan importante de su identidad

---

61 Sylviane Agacinski (Nades, 1945) es una filósofa, profesora e investigadora francesa que ha centrado gran parte de sus últimos trabajos en la cuestión género-sexo. Estos se sitúan en la línea del feminismo diferencialista, que defiende, como su nombre indica, la diferenciación clara entre los sexos como parte fundamental del camino hacia la igualdad.

con Amalia, a quien le explica sus sentimientos por ella, y también con su padre, su madre y su hermana. Comienza, en suma, a vivir libremente.

Para terminar, y al hilo de todo lo anterior, queremos reflexionar brevemente acerca del título; *Al otro lado del espejo* está haciendo referencia, entre otros aspectos, a todas las veces que, a lo largo de la historia, la protagonista se mira en el espejo, tratando de averiguar quién es. Esa búsqueda de identidad que tiene lugar en toda adolescencia se dificulta mucho más cuando los elementos que la conforman no son inteligibles, cuando la única opción que se le está ofreciendo a una persona no se identifica con lo que se siente. Tratar el tema en un libro, como está haciendo nuestro autor, rompe, de algún modo, con esa ininteligibilidad, pues se está ofreciendo a la persona lectora una alternativa con la que quizás no contaba, una referencia que podría ser clave en su búsqueda. Así, podemos reivindicar, una vez más, la importancia que tienen obras y autores y autoras como los tratados que, con la visibilización que llevan a cabo, pueden conseguir, *de facto*, cambios sociales relevantes.



## ***Esa extraña vergüenza.***

### **Luchy Núñez**

Luchy Núñez (1944) es una escritora tarraconense que también se ha dedicado al periodismo. Tanto por sus artículos como por sus obras (incluyendo la que ahora nos ocupa, *Esa extraña vergüenza*) ha recibido numerosos premios. Sus novelas juveniles tratan temas como el acoso escolar o, el que a continuación veremos, la agresión sexual y sus consecuencias.

En *Esa extraña vergüenza* (publicado en el año 2004) se nos presenta a Marina, una joven muy estudiosa que acaba de examinarse de selectividad y se dispone a empezar sus merecidas vacaciones de verano. Su vida da un vuelco cuando, una noche, tras volver de la calle, un desconocido la aborda en el ascensor, agrediéndola sexualmente. Este hecho constituirá el punto crucial en nuestra historia y para nuestro análisis, a través del que desgranaremos las implicaciones patriarcales y de género que todo ello presenta.

En primer lugar, creemos que, tanto para este epígrafe como para otros posteriores (como *El diario de Marga y Coco*), es importante definir qué se considera «agresión sexual» y qué se califica como «abuso», y desgranar

algunas consideraciones al respecto. Los artículos 178 y 181 de nuestro código penal definían<sup>62</sup>, respectivamente, al agresor sexual como «el que atentare contra la libertad sexual de otra persona, con violencia o intimidación» y al abusador sexual como «el que, sin violencia o intimidación y sin que medie consentimiento, realizare actos que atenten contra la libertad sexual de otra persona» (Ley Orgánica 10/1995<sup>63</sup>). En nuestra obra, el término que se emplea es *abuso*. Nosotros, sin embargo, utilizaremos *agresión* cada vez que nos refiramos a la terrible vivencia que sufre la protagonista, puesto que nos parece que no contar con el consentimiento de alguien en un acto sexual siempre es violencia (al margen de que, además, el agresor, *de facto*, emplea la fuerza para retener a dicha protagonista, Marina). Asimismo, queremos subrayar el hecho de que, cuando se menciona o verbaliza que una mujer ha sufrido una agresión sexual, siempre se piensa en un acto violento asociado a la penetración, obviando que existen muchas otras formas de agresión que no son menos graves, como la que atraviesa a nuestro personaje.

En relación con esto, podemos señalar el primer fragmento significativo de nuestra obra; Marina, tras sufrir la agresión, entra en casa y, de manera inmediata, va en busca de su madre, relatando, muy afectada, lo sucedido: «He seguido llamándoos y haciendo fuerza con las piernas para que no se cerraran las puertas y, entonces, entonces, él ha empezado a jadear sobre mí y ha llenado mi pelo y mis gafas de semen» (Núñez, 2004: 38). La respuesta a esto por parte de su madre es: «¿Y... es todo?» (Núñez, 2004: 39). Esas tres palabras encierran unos matices de relativización que no deberían estar presentes en un suceso tan grave como este, en el que «todo»

---

62 Lo conjugamos en pretérito porque en el año 2022 se modificaron, al fin, estas consideraciones, recogiendo ya únicamente la noción de *agresión*, por estimarse que subsumía lo que anteriormente se denominaba *abuso*.

63 Publicada en el BOE del 24/11/1995. Disponible en línea: <https://www.boe.es/eli/es/lo/1995/11/23/10/con>.

ya es «bastante». Cabe decir, sin embargo, que, si lo analizamos, veremos que la intención de la madre no es restarle importancia al hecho en sí; en realidad, está desplegando un mecanismo de protección para no tener que asimilar el peso real de lo que le ha sucedido a su hija. Esto lo vemos muy bien si nos remitimos justo a los momentos previos al fragmento citado, en los que Marina todavía no ha detallado exactamente lo que le ha ocurrido y la madre la interrumpe en varias ocasiones con comentarios como el que a continuación reproducimos:

—Ya está, hija, ya está, ¿verdad que ya está? Dime que ya está.

**A toda costa deseaba que se detuviesen las explicaciones en ese punto, que lo que había escuchado fuera todo. Si las cosas no se nombraban, no existían, ella lo sabía por experiencia (Núñez, 2004: 37).**

Esta última frase es clave. Dakota (la madre), como hemos dicho, no quiere asumir lo que le ha ocurrido a su hija y piensa, asimismo, que ella debe olvidarlo. Igualmente, le dice a su empleada doméstica: «Que no se entere nadie de lo que ha pasado. Advérteselo a Marina en cuanto se despierte. Lo que pasó anoche se queda entre nosotras, ¿entendido?» (Núñez, 2004: 45).

Todavía no dejamos atrás la figura de Dakota, pues consideramos que es importante profundizar algo más en el proceso de distancia que experimenta con respecto a la agresión de su hija. En un determinado momento, la llama a la redacción (pues es una importante periodista) una madre que desea contar, anónimamente, una agresión muy similar, casi idéntica, a la que ha sufrido Marina. Esa madre se lamenta: «¡Si mi hija no le hubiese abierto la puerta! Ha sido demasiado confiada. Hoy en día no se puede abrir la puerta a nadie» (Núñez, 2004: 60). Ante esto, Dakota reacciona de manera combativa: «No vuelva a decir eso, ¿no comprende que está cargando a su hija con un peso insostenible? Una mujer, igual que cualquier

hombre, tiene derecho a ir por el mundo abriendo las puertas que le dé la gana». Así pues, Dakota, como vemos, es, objetivamente, una persona formada, con una mentalidad avanzada. Sin embargo, las palabras que le acaba de decir a la otra mujer son solo eso, palabras, que, como hemos observado, no ha sabido aplicar en el caso de su hija, ante el que ha adoptado una actitud negacionista, de pura supervivencia, porque, como bien le hace notar la otra mujer, todas esas ideas es fácil defenderlas «mientras no se presentan acontecimientos que nos desbordan» (Núñez, 2004: 60).

Según todo lo recién expuesto, y como también nos indica, desde el principio, el propio título, el gran telón de fondo de la obra es el sentimiento de vergüenza que se genera en torno a la agresión sexual. Este sentimiento se desdobra en dos direcciones.

En primer lugar, encontramos la vergüenza de la propia víctima, que se nos describe como «esa vergüenza extraña que se había apoderado de ella como si hubiese obrado mal y fuese culpable» (Núñez, 2004: 52). Como nos indican González Fernández y Pardo Fernández (2007), estos sentimientos son una de las reacciones inmediatas que presentan las víctimas de agresión sexual y provienen de la sensación de que han perdido el control de la situación (cuando, en realidad, nunca lo tuvieron, no estaba en sus manos). Además, a este sentimiento de nuestra protagonista se le unen, algo más adelante, una rabia y una impotencia conscientes:

**Mamá, papá y tú opináis que no debo salir sola, al menos por un tiempo, para que no tenga otro susto. ¿Por qué ninguna madre del mundo, ningún padre, le pide a su hijo que no salga solo, ya que puede ser un acosador en potencia? [ ] ¿No comprende nadie que así se castiga a la víctima y se libera al cazador? (Núñez, 2004: 81).**

La protagonista está denunciando, con estas palabras, la desigualdad manifiesta que sigue existiendo, actualmente, entre la libertad de hombres y mujeres; las segundas no pueden ir solas y seguras por la calle, y menos a determinadas horas, porque los primeros podrían atentar contra su integridad física y moral. En efecto, todavía hoy se enseña al sujeto oprimido a defenderse, a tener cuidado, en lugar de poner el foco en educar o controlar al potencial opresor.

Retomando la cuestión de la vergüenza, tenemos, en segundo lugar, la que siente la familia y que la propia víctima percibe, como da a entender en una conversación con su hermano (a quien corresponde la primera intervención):

—Papá está pasando una enfermedad. Le cuesta asumir lo que ha pasado. Está lleno de tristeza y se siente impotente.

—¿Por eso apenas me habla y apenas me mira? Es como si sintiera vergüenza de mirarme a la cara [...]. Tengo vergüenza de vuestra vergüenza (Núñez, 2004: 81-82).

Efectivamente, a lo largo de toda la obra constatamos cómo los miembros de la familia evitan el tema. Y, aún más, tratan de restarle importancia pensando que así ayudan a Marina. No solo lo hace su madre, como ya hemos apreciado anteriormente, en reiteradas ocasiones, sino también su hermano. Dos días después de la agresión, llevan a cabo una salida en familia para animar a Marina y le dicen que *ya* han pasado dos días, que ahora debe superarlo. Lo que desde la perspectiva externa es un «ya», desde la perspectiva interna es un «solo» (*solo* han pasado dos días) que se extenderá de manera indefinida; de nuevo, recurrimos a las palabras de González Fernández y Pardo Fernández, quienes señalan que, en los casos de agresiones sexuales, «la sintomatología psicopatológica va a

persistir en el tiempo de manera prolongada» (González Fernández y Pardo Fernández, 2007: 1).

Una vez tratado el tema de la vergüenza, vamos a ver brevemente una de las cuestiones en las que más prejuicios aparecen cuando se trata de una agresión sexual: el aspecto físico y estético, tanto de la víctima como del agresor. Lo observamos a partir del siguiente fragmento: «Iba bien vestido, mamá. Tenía buena facha, como tú dices. Ni siquiera llevaba un *piercing*. Los pantalones bermudas eran de marca, llevaba un Rolex, era educado. ¡Tú le habrías abierto!» (Núñez, 2004: 36). Este párrafo, efectivamente, nos conduce a una necesaria reflexión sobre los prejuicios sociales y sobre el patriarcado. Este último, en tanto en cuanto es una estructura, nos envuelve a todos e implica que, en lo que al género respecta, hay un sujeto de poder y uno sobre el que se ejerce ese poder. Ese sujeto de poder que se cree con derecho a abordar sexualmente a una mujer no tiene por qué ser una persona de clase social baja, con tendencia a la marginalidad o la delincuencia y, de hecho, en la mayoría de los casos, no lo es, como vemos en nuestra historia<sup>64</sup>.

Igual que no se puede atribuir un aspecto determinado al agresor, tampoco puede hacerse con la víctima. Volvemos a traer a colación, en este punto, la figura de la madre anónima que llama a Dakota al periódico. Esta madre, dice, bajando la voz, casi como si confesase algo: «Mi hija, ¿sabes?, trabaja de *gogó* en una discoteca y entonces, pues... ella se viste de una manera muy llamativa, tú me entiendes, es muy exagerada. Antes, a las chicas así las llamábamos provocativas. No quiero que piensen que se lo ha buscado ella» (Núñez, 2004: 62). Según esto, la mujer, preocupada, cree que el aspecto de su hija, su ocupación laboral y su gusto estético

---

64 Cabe reseñar que, aunque, por razones de concisión, no lo hemos analizado, en esta obra se nos da a conocer también (muy brevemente) la experiencia de la empleada del hogar, a la que violó su propio padre. Esto nos lleva a reiterar la necesidad de abandonar los prejuicios cuando se trata de enfrentarse a la situación de una víctima: el agresor puede ser de procedencia y aspectos muy diversos.

deslegitiman la agresión, le arrebatan el derecho de quejarse. Este asunto es gravísimo, pues el aspecto físico o estético es una cuestión secundaria que subyace al proceso patriarcal de dominación que ya exponíamos unas líneas antes y que confirman las siguientes palabras de Wittig: «El sexo es una categoría de la cual las mujeres no pueden salir. Estén donde estén, hagan lo que hagan (incluyendo cuando trabajan en el sector público), ellas son vistas como (y convertidas en) sexualmente disponibles para los hombres» (Wittig, 2006: 27).

Todas las consideraciones que hemos desgranado anteriormente nos muestran cómo la obra elegida refleja muy bien, desgraciadamente, la realidad de tantas víctimas y nos conduce, necesariamente, a reflexionar sobre la soledad que estas deben sentir. Unido a los sentimientos que ya hemos descrito, aparece el hecho de que su entorno más seguro tampoco sabe gestionar la situación, con lo que se abre entre víctima y seres cercanos un abismo que aboca a la agredida a un infierno de incompreensión, aislamiento y silencio en un momento crítico para su salud mental y emocional. Lo podemos observar muy bien en el párrafo que a continuación citamos: «Envidió a la abuela; deseó ser llevada, traída, levantada, acostada. Que obraran por ella, mientras permanecía anclada en una orilla que nadie más conocía y a nadie más atañía» (Núñez, 2004: 50). Las víctimas, como vemos que le ocurre a Marina, llegan a experimentar deseos tan descorazonadores como el de salir de su propia vida, el de renunciar a su propia libertad, porque, de algún modo, ya les han arrebatado una parte para siempre. Una vez más, queremos poner en valor la literatura como instrumento de concienciación, especialmente para los y las jóvenes, con novelas como esta, que, como hemos visto, ha sabido diseccionar a la perfección la dura, compleja e injusta situación a la que se enfrentan a diario innumerables víctimas de agresión sexual.



## ***El Diario de Marga y Coco.*** **Rosa María Vozmediano**

No poseemos fuentes que nos proporcionen dato biográfico ni autorial alguno sobre Rosa María Vozmediano, así que omitiremos su caracterización; en lugar de ella, nos gustaría hacer referencia a un detalle muy curioso (y de evidente relevancia para nuestro análisis) acerca de la colección a la que pertenece el libro en el que ahora nos centramos (*El diario de Marga y Coco*). Se trata de una colección dirigida específicamente a «chicas», como podemos apreciar al final de nuestro libro, donde consta un índice de «las mejores novelas y manuales solo para chicas». Básicamente, lo que consiguen estas obras es ofrecer a las adolescentes un acervo peligroso de prejuicios y preconcepciones sobre uno y otro género, lo que nos parece, por un lado, un empobrecimiento sociocultural que ofrece un único modelo deseable de mujer —eminentemente canónico— y, por otro, la invisibilización evidente de opciones sexuales distintas a la heterosexualidad, tema que ya veíamos en *Al otro lado del espejo*. Lo reseñamos porque nos parece, cuando menos, llamativo que en pleno siglo XXI siga existiendo, aunque sea

mínimamente, una segregación literaria propia de la rigidez franquista y nos parece que muestra que, aunque se ha avanzado en muchos aspectos, todavía quedan otros tantos en la retaguardia. No obstante, cabe decir que el libro que hemos elegido trata de una manera muy directa y sencilla el tema del embarazo adolescente y pone de relieve las causas patriarcales por las que sucede y otras implicaciones al respecto (como la necesidad de que exista una sororidad) que serán los temas de nuestro análisis.

Nuestra novela, publicada en el año 2007, nos presenta a Marga, una adolescente de catorce años a la que le regalan un diario, que constituye el medio a través del cual el lector va conociendo su vida cotidiana en el instituto, con sus amigas, su familia, etcétera. Un día, en la biblioteca de su pueblo, encuentra otro diario, algo más antiguo, que perteneció a una chica de su misma edad (en el momento de escritura, claro) llamada Coco. A partir de ese momento, los dos diarios se entrelazarán en una suerte de conversación que alberga los puntos que nos interesan para nuestro análisis y en la que asistiremos, por un lado, a la historia de la primera relación de amor de Coco y, por otro, a la percepción de Marga sobre lo que va leyendo.

La historia de amor de Coco comienza cuando, una noche, en las fiestas de su pueblo, conoce a Carlos, un hombre muy atractivo y bastantes años mayor que ella (detalle relevante, como tendremos ocasión de apreciar). Poco a poco, van estableciendo su relación; cuando ya llevan cierto tiempo viéndose, Coco se pelea con sus amigas: «Esta mañana hablé con ellas y nos peleamos. Me han dicho que soy yo quien las deja de lado a ellas, que cuando está Carlos no les hago ni caso y que Carlos me está sorbiendo el seso. Yo les he contestado que lo que les ocurre es que se mueren de envidia» (Vozmediano, 2007: 85). Este fragmento nos muestra algo a lo que ya hemos aludido anteriormente (en *Billete de ida y vuelta*): la manera en la que el patriarcado modela a las mujeres para que rivalicen entre ellas:

Habíamos sido socializadas como mujeres por el pensamiento patriarcal para considerarnos a nosotras mismas inferiores a los hombres; para vernos entre nosotras única y exclusivamente como competidoras por la aprobación patriarcal; para mirarnos entre nosotras con celos, miedo y odio (**hooks, 2017: 36**).

Esta enunciación de hooks, que tan bien resume el tipo de relación que fomenta el patriarcado entre las mujeres, la vemos materializada en este punto de nuestra historia, en el que, como hemos leído, Coco cree que sus amigas tratan de alejarla de Carlos porque sienten envidia. Tener novio aparece, en muchas ocasiones (especialmente, durante la adolescencia), como un potente mecanismo de validación personal, pues significa que se es digno del gusto de un sujeto con cierto prestigio social (a su género se suma, en este caso, que es atractivo, es mayor, etc.) y superior a quienes no lo tienen.

Sin embargo, a sus amigas no las mueven los celos o la competitividad, sino una preocupación genuina sobre Coco, pues no confían en Carlos. Con respecto a las redes que se tejen entre mujeres, y en contraposición con esa enemistad patriarcal recién vista, encontramos el necesario concepto de «sororidad» (que, como sabemos, procede del latín *sororitas*, «hermandad»). Lagarde la define de, una manera muy completa, como «una dimensión ética, política y práctica del feminismo [...] que conduce [...] a la alianza existencial [...] cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres [...] para lograr el poderío genérico de todas y el empoderamiento vital de cada mujer» (Lagarde, 2006: 3-4). Desde nuestro punto de vista, muchas relaciones de amistad femenina se corresponden con este tipo de asociación; no suponen solo un importante punto de apoyo, sino que logran un impacto social real en las acciones de las mujeres y contribuyen significativamente a paliar la influencia del patriarcado. Más

adelante volveremos brevemente sobre este aspecto para analizar cómo se concreta en nuestra obra.

Siguiendo con la historia, cada vez observamos más detalles reseñables en la relación entre Coco y Carlos: se encuentran en secreto, él le da una foto suya y le insiste en que la esconda, le prohíbe hablarles a sus padres sobre él... Va controlándola cada vez más<sup>65</sup> hasta que llegamos al siguiente momento:

Se ha pasado la tarde diciéndome que [...], si lo quisiera tanto como digo, se lo demostraría.

—¿Cómo? —le preguntaba yo haciéndome la interesante?

—¿Cómo va a ser? El amor se demuestra haciéndolo.

[...] La verdad es que a mí ni se me hubiera pasado por la cabeza algo así, si él no me lo dice **(Vozmediano, 2007: 102)**.

Es decir, Carlos la está presionando para que acceda a mantener relaciones sexuales con él cuando ella misma admite que ni había comenzado a pensar en esta cuestión. Finalmente, lo consigue, aunque Coco no se siente en absoluto cómoda con lo que ha ocurrido y le dice expresamente que no quiere repetirlo, ante lo cual, él sigue insistiendo, normalizando la situación.

Un detalle fundamental, en este punto, es que Marga, de una generación distinta a la de Coco, más joven, detecta perfectamente que el comportamiento de Carlos es de carácter abusivo (y desde el principio identifica los rasgos tóxicos de la relación, la cuestiona): «¿A él le importaba si tú querías o no? A mí todo esto me suena a abuso» (Vozmediano, 2007: 118); «¡La está manipulando! [...] ¡La está maltratando!» (Vozmediano, 2007: 159).

---

65 La cuestión del control en las relaciones de pareja la trataremos más detenidamente en el epígrafe siguiente, cuando analicemos *Ninfa rota* (2019), de Alfredo Gómez Cerdá.

Vemos, de este modo, la importancia de la educación (en varios momentos apreciamos que los padres de Marga le inculcan valores de respeto y hablan con ella sin tabúes acerca de la sexualidad) y los significativos avances que han tenido lugar, especialmente en la época en la que nos situamos. Por añadidura, todo esto muestra otro aspecto muy interesante que muchas veces se soslaya (y que mencionábamos ya al analizar *Esa extraña vergüenza*): las agresiones sexuales no solo provienen de un desconocido; si dentro de las relaciones de pareja no existe un consentimiento para mantener una relación sexual, como hemos observado que sucedía en este caso, también constituye una agresión, puesto que se está produciendo una intimidación por medio de las reiteradas insistencias de un sujeto que tiene un rol dominante no solo por su género, sino también por su edad, y que, además, es consciente de ese poder, que utiliza para sus propios fines de manera abusiva y violenta.

La grave consecuencia final de la historia entre Coco y Carlos es que ella se ha quedado embarazada y él desaparece en cuanto ella le dice, sencillamente, que no se encuentra bien. Es llamativo cómo, a pesar de ser un hombre adulto y con experiencia en el terreno sexual, Carlos no se preocupa por utilizar ningún tipo de medio anticonceptivo; solo piensa, probablemente, en su propio placer, porque para él, como persona individual con ciertas características orgánicas (masculinas), ese acto sexual en ningún caso tiene la posibilidad de cambiarle la vida diametralmente como le sucede a Coco, sino que posee alcance únicamente a corto plazo. La total responsabilidad que se carga tantas veces sobre los hombros de las mujeres en los casos de embarazos no deseados constituye una muestra más de cómo el patriarcado ejerce su opresión a partir de las diferencias primarias.

Para finalizar, queremos volver a traer a un primer plano la cuestión de la sororidad. En primer lugar, para remarcar cómo sus amigas, cuando se enteran de que Coco está embarazada, y a pesar de que, debido a las

peleas recientes por el asunto de Carlos, no se hablaban, van a verla a su casa: «Nos hemos abrazado todas juntas y me han jurado que me defenderán a muerte» (Vozmediano, 2007: 183). Realmente, estamos asistiendo a «la unión de las mujeres en la ética y la práctica» (Lagarde, 2006) ante una desigualdad patriarcal, incluso aunque ellas no sean conscientes de estas implicaciones. En segundo lugar, cabe señalar que esta sororidad no solamente puede apreciarse, como hemos visto, en el plano de la amistad, sino que también es posible encontrarla, por ejemplo, en el ámbito familiar. En nuestra historia, concretamente, lo apreciamos en la relación madre-hija, cuando, casi al final de la novela, descubrimos que Coco es nada más y nada menos que la madre de Marga:

*Ayer, después de enterarnos de la jugarreta que el destino nos había gastado, mamá y yo nos quedamos solas. Ella me lo contó todo [...], me abrió su corazón de par en par. ¡Fue la noche más bonita de mi vida! Cuando me preguntó qué es lo que había sentido por Coco mientras leía su diario, le contesté:*

*—Que la quería mucho, mamá. Que Coco es la amiga que siempre quise tener. Y que la admiraba un montón (Vozmediano, 2007: 216).*

Como vemos, ese vínculo maternofilial que, al inicio de la obra, aparece revestido de la incompreensión mutua y los continuos roces que tantas veces existen entre una madre y una hija en la adolescencia, se ve fortalecido por la conexión que se establece entre las dos mujeres a través de dos espacios de intimidad como son sus diarios y que desemboca, como vemos, en la admiración, en la comprensión, en la sororidad, al fin y al cabo, que se establece desde Marga hacia la Coco de 14 años y, por extensión, también hacia la de 30 que es su madre.

En conclusión, en esta obra hemos asistido al necesario tratamiento del tema de las relaciones sexuales en la adolescencia, relaciones que tantas

veces se practican sin convencimiento (y, por ende, sin pleno consentimiento) y las consecuencias que esto puede tener (especialmente, para el sexo femenino). En relación con ello, hemos visto, asimismo, la importancia fundamental de establecer redes con otras mujeres, pues «al actuar así [...] ampliamos nuestras coincidencias y potenciamos nuestra fuerza para vindicar nuestros deseos en el mundo» (Lagarde, 2006: 4). Tratando todo lo anterior, por último, podemos afirmar que se está dotando de necesarios referentes, una vez más, a los potenciales lectores y lectoras en formación.



## ***Ninfa rota.***

### **Alfredo Gómez Cerdá**

Alfredo Gómez Cerdá (Madrid, 1951) es otro de los autores indispensables al hablar sobre LIJ española actual. Ha obtenido (tanto a nivel nacional como internacional) multitud de reconocimientos por su trabajo y ha tratado, en sus novelas, infinidad de temas muy importantes que atañen a las personas jóvenes y que, debido a su ya dilatada trayectoria, se han ido adaptando a cada momento sociohistórico. La obra propuesta (*Ninfa rota*) es una de las últimas que ha publicado el autor. En ella, como veremos, lleva a cabo la necesaria visibilización de la violencia de género en la adolescencia.

La novela, publicada en 2019, nos presenta a la protagonista, Marina, una adolescente que escribe en primera persona, detalle que no es baladí: «Estoy con el agua al cuello y he decidido que voy a escribir lo que me dé la gana con la esperanza de que las palabras me mantengan a flote» (Gómez Cerdá, 2019: 18). Es decir, se nos muestra a Marina como un ser humano que se encuentra al límite; está desesperada, pero lo cuenta con

su propia voz. Esa desesperación gira alrededor de la recién terminada relación con Eugenio, su expareja, su maltratador. Nuestro propósito es desgarnar las dinámicas abusivas presentes en aquella que se nos van mostrando a lo largo de la historia y presentarlas como señales inequívocas de la violencia de género.

En primer lugar, la ONU define que «la violencia de género se refiere a los actos dañinos dirigidos contra una persona o un grupo de personas en razón de su género. Tiene su origen en la desigualdad de género, el abuso de poder y la existencia de normas dañinas»<sup>66</sup>. Sabemos que esa desigualdad inclina la balanza del poder y los privilegios hacia el lado del género masculino, dejando subordinado el femenino. Según esto, la propia ONU nos matiza, pues, necesariamente la definición anterior, introduciendo el concepto de «violencia contra las mujeres»:

**La violencia contra las mujeres y las niñas se define como todo acto de violencia basado en el género que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o mental para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada<sup>67</sup> (ONU).**

Es decir, existe un tipo de violencia que existe concretamente hacia la mujer por el hecho de serlo. Definido esto, cabe decir que muchos de los casos de esta violencia contra las mujeres se dan dentro de relaciones de pareja, como le sucede a nuestra protagonista. Una vez definidos estos conceptos básicos, vamos a ir presentando las conductas que convierten

---

66 Disponible en: <https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/faqs/types-of-violence>.

67 Disponible en: <https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/faqs/types-of-violence>.

a Eugenio y a Marina en maltratador y víctima respectivamente. Para ello, iremos apoyándonos en la *Guía de actuación en atención especializada para abordar la violencia de pareja hacia las mujeres* (Servicio Madrileño de Salud, 2011).

En dicha guía, para empezar, se nos indica que existen distintas vertientes de esta violencia y que pueden darse de manera simultánea; la económica, la ambiental, la psicológica, la física y la sexual. A lo largo de nuestra historia, vamos a apreciar especialmente ejemplos muy claros de las tres últimas.

La primera, la violencia psicológica, es la que aparece más constantemente en nuestras páginas. Es aquella que hace mella sobre la salud mental de la mujer y está constituida por «toda agresión en forma de insultos, humillaciones, desprecios, descalificaciones, abandono, amenazas o aislamiento social» (Servicio Madrileño de Salud, 2011: 10). Su peligrosidad radica en que puede ser muy sutil, muy justificable. La identificamos muy claramente, por ejemplo, en el siguiente fragmento de nuestra obra:

**—No me gustan tus amigos —insistió—. No quiero que tengas esos amigos.**

**—¿Qué? —Me sorprendí.**

**—Estás saliendo conmigo y, por eso, puedo decírtelo: no quiero que tengas esos amigos. ¿Prefieres perderlos a ellos o a mí? (Gómez Cerdá, 2019: 77).**

Este mecanismo de poner a la otra persona entre la espada y la pared (con el convencimiento, además, de que se tiene derecho a ello, como muestra ese «estás saliendo conmigo y por eso puedo decírtelo») presentándole otras relaciones (amistad, familia) y la de pareja como opciones excluyentes, que busca, además, que su vida socioafectiva se limite solo a su pareja, es una práctica muy frecuente en las relaciones de maltrato y, en multitud

de casos, funciona. También en nuestra historia; la víctima (en este caso, Marina) acaba aislada, acaba sola y eso la convierte todavía en una persona más vulnerable y, por supuesto, aumenta la dependencia que siente hacia su verdugo, dificultando la posibilidad de que pueda y quiera alejarse de él (como luego veremos).

En nuestra obra, además, Eugenio no solo está pretendiendo, como hemos visto, aislar a Marina de su entorno de amigos, sino que, en las ocasiones en las que ella opone resistencia (como en el siguiente fragmento, en el que él no quiere que ella vaya al cumpleaños de su mejor amiga), la castiga con el silencio y el abandono, otra de las formas que hemos visto que conforman el maltrato psicológico (la primera intervención corresponde a Eugenio):

— ¿Vas a ir?

—Es mi mejor amiga.

—Yo no iré [...]. ¿Irás a pesar de que yo no vaya?

—Sí, claro.

**Se dio la vuelta y se marchó. Me dieron ganas de correr tras él, de recriminarle su actitud [...], pero no fui capaz de moverme del sitio [...]. Estaba atrapada (Gómez Cerdá, 2019: 43).**

Esa suerte de tortura que es la indiferencia logra el efecto punitivo deseado, hace mella en su víctima, que se queda emocional y físicamente bloqueada y, aunque finalmente va al cumpleaños de su amiga, no es capaz de disfrutar, pues durante toda la tarde seguirá pensando en lo que ha hecho mal para que Eugenio reaccione así, sentirá culpabilidad por un hecho que, objetivamente, no es reprochable.

No es la única ocasión en la que esto sucede. Eugenio cuestiona, críticamente, cada paso que da Marina, cada interacción social que protagoniza, incluso cada línea que escribe:

Si se lo contase a Eugenio [...] querría leerlo y vería cosas donde no las hay. Eso seguro. Siempre ve cosas donde no las hay [...]. En cuanto leyese las primeras páginas, me prohibiría seguir escribiendo [...]. Él nunca se enterará, pero no puedo evitar sentirme mal por hacer algo que sé que no le gustaría (Gómez Cerdá, 2019: 19).

Este control, la privación de la libertad, es otra de las características del maltratador señaladas por nuestra guía (Servicio Madrileño de Salud, 2011: 20). Se manifiesta de una manera especial, por ejemplo, hacia los dispositivos electrónicos (como corrobora también nuestra *Guía* y cualquier otro estudio actual sobre el tema). Al fin y al cabo, son un modo de comunicación y el maltratador, como hemos explicado, no quiere que su víctima se exprese ni tenga lazos con otras personas, necesita saber que tiene la exclusividad, el control absoluto sobre ella, así que es muy común detectar una vigilancia extrema sobre las redes sociales, el teléfono, etcétera. En nuestra obra, Eugenio tiene acceso a todas las contraseñas de Marina e, incluso, a veces publica cosas en su nombre. El modo en que ella concibe este marcaje constituye un problema gravísimo: «Fui yo quien quiso darle a Eugenio la contraseña de todas mis cuentas. Era una forma de demostrarle mi confianza y, con ella, mi amor» (Gómez Cerdá, 2019: 22). Renunciar a la propia privacidad supone otorgar a la otra persona un control al que no tiene derecho, es sobrepasar unos límites éticos que, de hecho, aparecen recogidos tanto en la Declaración Universal de los Derechos Humanos como en la Constitución Española, en la que se enuncia que «se garantiza el derecho al honor, a la intimidad personal y

familiar y a la propia imagen» (Constitución Española, Título I, Capítulo Segundo, Sección 1.ª, Artículo 18<sup>68</sup>).

Pasamos ahora a analizar la violencia sexual. Esta es, como su nombre indica, la que se inflige durante un contexto sexual y se define como «cualquier actividad no deseada impuesta a la mujer a través de intimidación o coacción o bien en otras situaciones de indefensión» (Servicio Madrileño de Salud, 2011: 11). Podemos apreciarla en este fragmento en el que la protagonista habla de su primera relación sexual con Eugenio (que fue también la primera de toda su vida):

**Lo recuerdo como un sueño, pero sé que no lo fue. Reconozco que me gustaba su manera de actuar, su demostración de fuerza [...]. Me gustó hasta que me empecé a sentir prisionera entre sus robustos brazos, entre sus patas peludas rematadas por pezuñas [...]. Me agarró por las muñecas. Me obligó a colocar los brazos detrás de mi cabeza. Me hacía daño. No me respondió y yo me sentí mal, muy mal, y no solo por el daño físico que me estaba ocasionando [...]. No pude contener las lágrimas en ningún momento. Y no me acuerdo de mucho más. (Gómez Cerdá, 2019: 65).**

De este fragmento podemos comentar un par de cuestiones especialmente relevantes (aparte de los roles de persona dominante/persona sometida que se transmiten explícitamente); en primer lugar, un detalle llamativo lo constituyen las características físicas que nuestra protagonista atribuye a su novio, las «patas peludas rematadas por pezuñas». Esta atribución tiene lugar continuamente durante la obra, en forma de sueño recurrente. La protagonista es buena conocedora de la mitología y, en esos sueños, proyecta lo que ocurre en su relación, poniéndose ella en la piel de una ninfa, y

---

68 Disponible en: <https://app.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=18&tipo=2#:~:text=Se%20garantiza%20el%20derecho%20al,en%20caso%20de%20flagrante%20delito.>

a Eugenio, en la de un fauno, que, como sabemos, posee una parte inferior parecida a la de una cabra. La misma protagonista nos dice, al principio de la obra, que es una figura mitológica que siempre le ha causado repulsión, así que es muy revelador que la asocie a su maltratador<sup>69</sup>, su subconsciente le indica que no es bueno para ella.

En segundo lugar, apreciamos la propia violencia sexual en sí y cómo se solapa, efectivamente, con otros tipos de violencia; Eugenio está causando un daño físico real a Marina y no escucha sus quejas, no para aunque ella se lo diga. Es decir, está actuando de manera completamente unilateral, introduciendo características físicas y sexuales no deseadas (se trata de una agresión sexual) y desoyendo las palabras de Marina al respecto en un contexto en el que tiene que existir un consenso explícito por ambas partes con respecto a todos los detalles. Esto sucede porque también en estas circunstancias el maltratador (en este caso, Eugenio) necesita sentir que domina, que tiene el control absoluto sobre su víctima (Marina).

Por último, llegamos a la violencia física; ya hemos visto una muestra en la recién descrita experiencia sexual. Sin embargo, no es la única. Al final de la historia, después de que, a ojos de Eugenio, Marina lo haya traicionado (cuando lo que ha sucedido es que él rompió su relación y ella fue fijándose, poco a poco, en otro chico, aunque sin olvidarlo a él), asistimos a este pasaje (en el que la primera intervención corresponde a Eugenio):

---

69 Por añadidura, podemos explicar que la elección, por parte del autor, de esta figura mitológica en concreto no es baladí. El fauno y su equivalente griego, el sátiro, son seres, como hemos mencionado, con ciertas características físicas parecidas a las de las cabras, es decir, mitad animales, lo que resulta bastante elocuente; además, si consultamos el *Diccionario de mitología griega y romana* de Grimal, en la entrada «fauno» se nos indica que, en los cultos a esta figura, «unos jóvenes corrían medio desnudos, sin más vestidos que una piel de cabra, flagelando a las mujeres que encontraban, con correas de cuero fresco» (Grimal, 2018: 194), y en la entrada «sátiro» se nos dice que estos eran imaginados «con un miembro viril permanentemente erecto [...] persiguiendo a las ménades y a las ninfas, víctimas más o menos reacias de su lubricidad». Es decir, en los dos casos, presentan características propias de agresores, de maltratadores en el plano del género y guardan, pues, un evidente paralelismo con Eugenio.

— ¿Quieres saberlo? [...] Siento mucha rabia. Después de lo que ha pasado, solo me dan ganas de golpearte.

—¡Golpéame si tienes cojones! ¡Vamos! [...] ¡Golpéame! ¡Cerdo machista!

El instante siguiente lo recuerdo de manera confusa. Lanzó su puño contra mi cara y me golpeó en el ojo izquierdo (Gómez Cerdá, 2019: 177).

Todas las manifestaciones de maltrato que hemos apreciado a lo largo de nuestro análisis desembocan, finalmente, en ese golpe, que no solo muestra cómo el agresor cree tener un derecho absoluto sobre su víctima, sino también, muy probablemente, el enfado porque esta haya reaccionado, porque se haya rebelado de la manera en que lo ha hecho. Es llamativo ver cómo este suceso es el detonante para que cambien las cosas, para que el centro y los padres lleven a cabo una intervención efectiva que ponga, por fin, una distancia real entre Eugenio y Marina. Nos permite reflexionar sobre cómo tantas veces no se da el mismo peso a la violencia física que a la psicológica, por ejemplo, que es, como mínimo, igual de dañina que la primera, pues sus efectos y secuelas, como bien sabemos, son persistentes en la víctima.

Igualmente, cabe señalar, del recién mencionado fragmento, una manifestación lingüística muy interesante, ese «si tienes cojones». En diversas locuciones y colocaciones de nuestro idioma se hace referencia a los genitales señalados como masculinos como una expresión de cualidades intrínsecamente asociados a ellos, como la fortaleza o el valor. En este caso concreto, observamos que no solamente se está reflejando la mentalidad patriarcal, sino que también se incita, pues lanzar esta expresión supone una especie de reto a la masculinidad canónica; masculinidad cuya esencia parece cifrarse, una vez más, en esa diferencia sexual primaria.

Para concluir, es interesante hacer mención del propio final de la historia, escrito, como el resto, por la propia protagonista: «¿Y el final? [...] Voy a dejar una hoja en blanco a continuación para que el lector, si le apetece, escriba el final, me escriba un final. Yo no puedo hacer otra cosa. Lo juro. Si sucediese, se lo agradecería en el alma [...]. Necesito ese final tanto como el aire que respiro» (Gómez Cerdá, 2019: 189). El autor no regala a Marina un final feliz, ni siquiera un final, sino, tan solo, un desenlace realista, lo que nos parece muy acertado para la concienciación del público que lo lee. Marina se ha fijado en otro chico, la obligan a ir al psicólogo, a Eugenio lo han cambiado de instituto... Y, sin embargo, sigue estando muy enamorada de él, de una manera absolutamente prisionera. Se encuentra atrapada («Yo no puedo hacer otra cosa»); con sus últimas palabras escritas, pide auxilio. Se nos da cuenta, así, de una dimensión muy grave de la violencia de género: los sentimientos reales de la víctima hacia su agresor, que no son controlables ni se ven mermados por el comportamiento de aquel, como la propia protagonista nos hace saber: «Yo quiero a Eugenio incluso después de lo que ha ocurrido» (Gómez Cerdá, 2019: 19).

Efectivamente, incluso cuando se aleja de él, sigue sintiendo la dependencia que se ha generado mediante todos los mecanismos que hemos analizado. Para luchar contra esto y contra las secuelas que pueda dejar una relación de estas características, el autor introduce muy acertadamente el papel fundamental del tratamiento de la salud mental; se debe acudir a la consulta de un profesional que ayude a la víctima a entender lo que ha sucedido y también a aprender a convivir con ello, que no es justo ni fácil, pero constituye la única vía que tiene la persona maltratada para volver a tener la opción de una vida sana y normal.

En conclusión, la obra de Gómez Cerdá es otro magnífico ejemplo de cómo la LIJ puede adquirir una dimensión de compromiso social eficiente. Todo el contenido que hemos analizado está concienciando, una vez más, a los posibles lectores y lectoras no solo de la posibilidad de que la violencia

de género aparezca en su entorno, sino de las señales que nos alertan de su presencia y de las medidas que pueden tomarse; sin duda, todo ello es esencial para educar a las generaciones más jóvenes de manera que sigan luchando contra uno de los problemas más significativos de nuestra sociedad y para que (ojalá) consiga ir minimizándose y, algún día, desaparezca.

# Conclusión



Como hemos podido observar a lo largo de este capítulo, uno de los aspectos más reseñables de esta época es, desde luego, que no solo se adquiere, socialmente, una perspectiva realista de la realidad del género, admitiéndose, al fin, las desigualdades, sino que se inserta en el horizonte de conocimiento de los lectores y las lectoras más jóvenes, ofreciéndoles para su reflexión temas muy necesarios a los que, como hemos visto, no se había hecho mención explícita durante décadas, bien por causa de la censura o bien porque ni siquiera se tenía conciencia de su existencia.

Uno de los temas centrales ha sido el de la agresión sexual, de la que hemos podido analizar varias perspectivas. Con respecto a ella, hay que realizar una necesaria reflexión que ya hemos anticipado en nuestra exposición: se tiende, en multitud de ocasiones, a pensar que se trata de una realidad remota y aislada, perpetrada únicamente por hombres de un perfil criminal, que presentan aspecto de criminales, y consistente, además, en una penetración forzada. Nuestros libros y nuestro análisis muestran ampliamente que eso no es así. El agresor puede ser un desconocido bien vestido (*Esa extraña vergüenza*), un familiar (se ve, asimismo, en el título recién nombrado, aunque no lo hemos analizado en esa vertiente) o, incluso, la propia pareja (*El diario de Marga y Coco, Ninfa rota*). Y es que todos

los ejemplos muestran un nexo común: el género de los agresores, enmarcado por la realidad patriarcal en la que vivimos. El patriarcado, como ya hemos explicado reiteradamente, es un sistema donde hay un género privilegiado (el masculino) y uno subalterno (el femenino). El privilegiado se sabe poderoso y ejerce su poder con respecto al subalterno, lo que puede desembocar y, *de facto*, como se ha demostrado sobradamente, desemboca en un uso abusivo de ese poder. Ese uso abusivo, desmedido, es el mismo que apreciamos en la violencia de género, en las agresiones sexuales y también, en última instancia, detrás de enfermedades como la anorexia.

El otro gran tema al que podemos hacer referencia es el de la heteronormatividad. Hemos visto cómo el hecho de que los géneros se sustenten sobre diferencias sexuales es la causa de que se asuma esa complementariedad (que en realidad tantas veces es subordinación, en el caso del género femenino) como un deseo natural de los individuos de ambos géneros. Wittig señala, muy acertadamente, que el mundo entero presenta una «afirmación y asunción arrolladora de la heterosexualidad como lo-que-debe-ser» (Wittig, 2006: 74). Sin embargo, evidentemente, existen otras orientaciones. Es llamativo cómo todavía en las últimas décadas no ha sido tan común la introducción de, por ejemplo, personajes homosexuales o bisexuales en las novelas juveniles, cómo parece que sigue dando un cierto vértigo, a pesar de haberse superado algunos roles socioculturales, trascender la heteronorma; cómo muchas de las novelas que hay tienen como punto central la propia condición sexual porque todavía es necesario ponerla en el centro, todavía no se puede introducir de manera natural en todos los libros.

Igualmente, aunque en nuestro análisis no lo hemos observado directamente, es muy relevante hacer notar cómo se superponen, tantas veces, orientación sexual e identidad de género. La realidad binaria, ya lo hemos expuesto anteriormente según las teorías de pensadoras como Butler,

causa que todo lo que no es considerado masculino sea etiquetado como propio de lo femenino. La orientación sexual va en ese cajón de características. El binarismo heteropatriarcal, como hemos visto, asume que a una mujer la tiene que atraer, naturalmente, un hombre, y a un hombre, una mujer. Si este orden se altera, tiende a pensarse que se alteran también otras características, como la física o la estética (y, de hecho, a veces se alteran, pero como modo de expresión de esa diferencia más que como consecuencia). En el caso de *Al otro lado del espejo*, esto no es así. Nuestra protagonista presenta unas características físicas en las que quizás no reparamos especialmente porque son canónicas, son lo que esperamos de lo que entendemos por una «mujer». Sin embargo, al ir desvelándose su orientación sexual, probablemente haya habido más de un lector sorprendido, porque no hay señales previas que lo indiquen, las características que de ella se nos han dado se asocian inmediatamente a un modelo heteropatriarcal por el tipo de mentalidad que tenemos. Sin duda, es otra muestra más de cómo los roles de género son una realidad fuertemente arraigada en nuestra sociedad.

En conclusión, desde los años noventa y hasta la actualidad, encontramos cada vez más títulos, más autores y más variedad en los temas que trata la LIJ, lo que permite que niños, niñas y jóvenes se asomen a un panorama a escala del mundo en el que viven y puedan concienciarse de manera significativa acerca de las realidades importantes que existen en el mismo (en las que el género juega, como hemos visto, un papel fundamental, pues lo envuelve todo).



# Conclusiones



La perspectiva diacrónica que hemos seguido nos ha permitido apreciar que, aunque hay muchas divergencias evidentes entre lo reflejado en un libro de 1939 y uno de 2019, existe, no obstante, un nexo insoslayable: las diferencias abismales existentes entre el género masculino y el femenino, que se traducen en una desigualdad evidente a distintos niveles. Es imposible negar la opresión patriarcal que envuelve a la sociedad (en nuestro caso, evidentemente, nos referimos a la española, en sus circunstancias concretas, pues, como hemos señalado en los planteamientos teóricos, es peligroso y parcialista generalizar) en el ámbito del género. Según hemos visto, además, esta opresión se materializa, principalmente, hacia el género femenino.

Es muy interesante, por ejemplo, notar cómo se mueve el foco opresor según la perspectiva temporal: en las primeras épocas, esto es, de los años cuarenta a los setenta, se instalaba de una manera principal en la escena doméstica, a la que se ataba a la mujer. Lo hemos observado una y otra vez; la fuerza de esta opresión era tal que se superponía a todo lo demás, aunque eso supusiera la renuncia a la realización personal y/o a los deseos propios (como se apreciaba perfectamente en la comparativa final que hemos llevado a cabo de *Entre visillos* y *Ambiente de familia*). A partir de los

años setenta, sin embargo, ese foco cambia de lugar (lo que no implica, sin embargo, que la anterior opresión desaparezca, ni mucho menos) y se trasladada de manera significativa a la experiencia física. La mujer ya ha salido de su casa<sup>70</sup>, pero no puede salir de su cuerpo, que está constantemente siendo cuestionado, juzgado, exigido (recordemos que Butler señalaba su dimensión pública, Federici su consideración como mercancía y Wittig su perenne sexualización). En esta prisión corporal tiene lugar una violencia generalizada que se manifestará de distintas formas, algunas de las cuales hemos tenido ocasión de analizar: embarazos no planeados (*El diario de Marga y Coco*), agresiones sexuales (*Esa extraña vergüenza*), Trastornos de la Conducta Alimentaria (TCA) como la anorexia (*Billete de ida y vuelta*)...

Por tanto, en lo referente a la dimensión temática de las obras, hemos constatado que, para el público joven se visibilizan muy tarde, hace relativamente poco, estas cuestiones graves que, aunque se llevan a primer plano en esta época, siempre han existido. Lo hemos visto retratado de maneras muy distintas en los títulos recién nombrados, todas ellas, por desgracia, muy realistas. Es muy positivo que los y las jóvenes las conozcan para concienciarse al respecto, puesto que viven en este mundo y deben ser educados para saber desenvolverse en él como una ciudadanía responsable.

Asimismo, hemos apreciado cómo la intención narrativa también evoluciona. Es verdad que, desde el principio, se persigue, en la mayoría de los casos, un objetivo que podríamos denominar «educativo», tratando de transmitir a los y las jóvenes determinadas enseñanzas y/o valores (sea en la dirección que sea). En ese sentido, podríamos señalar que es una literatura que siempre ha recogido un cierto compromiso social porque está formando a los incipientes miembros de ese ámbito humano. Sin embargo,

---

70 Capdevila-Argüelles señala, muy acertadamente, que «las mujeres son las primeras que han salido de muchos armarios. La vida doméstica es uno de ellos» (Capdevila-Argüelles, en el prólogo a Fortún, 2016: 9).

gradualmente vamos observando cómo se denuncia, cada vez más y de manera más consciente, la opresión infligida por la variable del género. Esto, que lo observábamos de manera excepcional ya en Elena Fortún y de forma mucho más discreta en Borita Casas, evoluciona hacia las quejas rebeldes de las «chicas raras» de los años cincuenta y el tratamiento de temas considerados tabú (relaciones sexuales, embarazos extramatrimoniales y no planeados) de los años sesenta a los ochenta. Este camino progresivo, finalmente, alcanza su plenitud, como hemos podido ver, a partir de los años noventa, en los que contaremos con un amplio repertorio de temas relacionados con el género fundamentales en la adolescencia, desde la reflexión sobre la normatividad de los cuerpos, pasando por la orientación sexual y llegando a la violencia de género y las agresiones sexuales (de distintas maneras) a esas edades. Nos parece que todo ello queda resumido perfectamente por Colomer, que señala que «no hay duda de que la literatura amplía el diálogo entre los niños y la colectividad, haciéndoles saber cómo es o cómo se querría que fuese el mundo real» (Colomer, 1999: 44).

Podemos señalar, además, cómo, aunque cambia la intención, la voz narrativa, sin embargo, tiene muchos aspectos comunes en todas las épocas. Es verdad que en los primeros periodos resulta especialmente significativo que las protagonistas sean las narradoras (como ocurre en el caso de *Celia*, en el de *Antoñita*, en fragmentos de *Entre visillos*, en *Los Abel...*), porque significa que tienen un espacio de expresión con el que todavía no era frecuente que contasen las mujeres. No obstante, también es muy importante en la segunda época, para contar con la realidad de género de las protagonistas de primera mano (sus vivencias, sentimientos, sensaciones). Veámos, por ejemplo, cómo Marina, en *Ninfa rota*, escribía su historia «con la esperanza de mantenerse a flote» y cómo Marga y Coco vertían sus preocupaciones más íntimas en sus respectivos diarios. Es decir, las mujeres han conquistado, poco a poco, cierto espacio narrativo y es muy

relevante observar cómo lo utilizan en cada segmento temporal y la necesidad que tienen de él por causa de su género.

Si, al hilo de todo lo anterior, consideramos ahora las obras desde una perspectiva global, que englobe interioridad y exterioridad de las novelas, podemos observar otro punto muy interesante: en un primer momento, se traza una línea homológica que incluye la autoría, la recepción y el protagonismo: son novelas escritas por mujeres, para mujeres y protagonizadas, por supuesto, por mujeres (es el caso, por ejemplo, de las series *Marialí*, *Celia* o *Antoñita la fantástica*) o escritas, dirigidas a y protagonizadas por hombres (*La vida nueva de Pedrito de Andía*). En otras novelas, como *Entre visillos* o *Los Abel*, las obras no se dirigían, en su concepción, exclusivamente a mujeres, aunque mediante sus modelos se les quisiera transmitir, en cierto modo, un mensaje. Sin embargo, en casos como estos, en multitud de ocasiones se solapa la autoría femenina al público femenino, como si una mujer únicamente pudiera escribir, como antes decíamos, sobre mujeres y para mujeres. Esta desigualdad la vemos reflejada, igualmente, en algunas expresiones tantas veces utilizadas, como «literatura femenina», «literatura para mujeres», etcétera, que recogen esta misma idea, el carácter exclusivista y homogenérico de la literatura escrita por mujeres. No existen heterónimos de ellas, nadie dice «literatura masculina», porque al hombre lo acompaña un carácter universal que no posee la mujer. Pasando a la siguiente época, ya observamos claramente un cambio; tanto José Luis Martín Vigil como Carmen Kurtz escribían para los jóvenes, como colectivo mixto y unitario, y eran leídos por personas de los dos géneros y, a partir de los años noventa, apreciamos que esta tendencia permanece; autores y autoras escriben y son leídos por chicos y por chicas indistintamente<sup>71</sup>.

---

71 Constituyen una excepción, por ejemplo, las colecciones como la que recoge *El diario de Marga y Coco*, marcada para un público exclusivamente femenino. Ya hemos argumentado, durante su análisis, lo anacrónico que resulta, a nuestro parecer, este hecho.

La segregación del público nos permite reflexionar, a su vez, acerca de uno de los conceptos teóricos fundamentales que envuelven a nuestro trabajo y que hemos mencionado en reiteradas ocasiones, el de la performatividad. Estableciendo esa rígida separación entre el público, la literatura contribuye, desde su dimensión externa, a esa performatividad, pues sigue perpetuando un binarismo altamente excluyente. Igualmente sucede con los roles que se recogen en su dimensión interna, especialmente en las primeras épocas, en las que queda muy claro que a las niñas se las está guiando para un propósito concreto: ser madres, esposas, cuidadoras. Sin embargo, creemos (y así lo hemos defendido en varias ocasiones durante el análisis) que la literatura también puede contribuir a obstaculizar esa performatividad cuando transmite unos roles que no son los esperados, cuando rompe, en suma, lo que Jauss (1976) denominó «horizonte de expectativas»<sup>72</sup>. Esta ruptura la hemos apreciado muy especialmente a lo largo de los dos primeros capítulos. En los años cuarenta y cincuenta, Elena Fortún y, en menor medida, Borita Casas, crearon, como hemos visto, modelos de niña que no se correspondían con lo marcado canónicamente; niñas libres, con una autopercepción propia muy potente (que se visualizan con una ocupación profesional y, por añadidura, con la independencia económica que conlleva). Ellas suponen una suerte de precedente del modelo de «chica rara» propuesto en la segunda época estudiada, en la que todas las protagonistas son plenamente conscientes del descontento que les causan las exigencias de género y tratan, activamente, de superarlas. Y lo consiguen; Lena Rivero se convierte en una importante escritora, Natalia se rebela contra su padre y, presumiblemente, se decide a marcharse a estudiar a Madrid... Todo ello es, por ende, una contribución relevante para el cambio en la mentalidad sociocultural; si, en el panorama del lector y

---

72 Se trata de un concepto que hace referencia, como su nombre indica, a aquello que un lector se espera de un texto antes de leerlo según ciertas convenciones (género literario, contexto, autor...).

de la lectora (especialmente jóvenes) se construyen modelos que luchan contra lo canónico, contra lo injusto, es mucho más probable que estos lectores y lectoras asimilen, aunque sea mínimamente, los presupuestos que de ellos se desprenden.

No obstante, es evidente que, en la actualidad, seguimos insertos en una realidad muy polarizada y desigual en muchos detalles y que, lógicamente, continúa reflejándose así en la literatura, especialmente, por supuesto, en la narrativa realista. Lo vemos muy bien en *Esa extraña vergüenza*: nuestro análisis se ha centrado en la denuncia consciente que se lleva a cabo de una cuestión tan grave como la agresión sexual y, por ello, no hemos hecho notar algunos detalles integrados en la diégesis, que no forman parte del tema, sino de la ambientación; por ejemplo, que la persona que cuida a la abuela de nuestra protagonista es una mujer, igual que la persona que se encarga de limpiar la casa y preparar la comida a la familia. Es decir, continúan recogiéndose, en mayor o menor medida, roles desiguales para uno y otro género, se sigue dando por hecho que los cuidados corresponden a las mujeres y así se transmite (y, en muchos casos, de una manera muy natural, normalizada). No obstante, lejos de ser una opción deseable, erradicar esas desigualdades cotidianas de la literatura podría resultar, incluso, contraproducente, como explicamos a continuación.

En este punto, queremos hacer referencia, una vez más, a unas palabras muy lúcidas de Colomer, quien indica que una de las dificultades para lograr una LIJ no discriminatoria «proviene de la necesidad de respetar los modelos sociales que los niños ya han interiorizado a través de su experiencia vivida, condición necesaria si no se quiere que los textos se vuelvan extraños y remotos para el público» (Colomer, 1999: 59). Con esto, la autora está haciendo referencia, en suma, a la que ha sido considerada una característica fundamental de las obras literarias desde la Antigüedad Clásica (como recoge la *Poética* de Aristóteles): la verosimilitud. Mantenerla pasa, en nuestro sistema sociocultural, por mantener también las estructuras

(desiguales) básicas, pues, como indica la propia Colomer, una persona deja de leer una obra si no le resulta verosímil. La solución, por tanto, es aplicar distintas estrategias de subversión que se encuentren dentro de esa parcela de lo verosímil, lo que no es nada fácil; la misma Colomer señala que «la voluntad de colaborar al cambio ideológico requiere de una ponderación y una sutilidad literaria notables» (Colomer, 1999: 59), palabras que nos llevan a valorar justamente las obras en las que apreciamos esa voluntad (y, por ende, a sus autores o autoras).

No podemos obviar, tampoco, algo que hemos señalado durante todo el trabajo y que repetíamos al inicio de este epígrafe: la interseccionalidad, el modo en que, *de facto*, la variable *género* se ve atravesada por las de clase, la de raza, la de edad, etcétera. En relación con esto, no podemos olvidar que lo que encontramos reflejado en los libros (máxime, cuando, además, hemos elegido un segmento concreto, como es nuestro caso) nunca es un reflejo de toda la realidad, sino solo de una parte de ella. Así nos lo hace notar, también, Carmen Kurtz a través de dos de sus personajes en *Los mochuelos*:

—Esta juventud ha tenido una infancia espléndida y viven de esas rentas [...].

—No toda la juventud de hoy en día se limita a Lorena y a sus amigos.

—Ya lo sé, Rafel, ya lo sé. Hay millones de adolescentes en la clase obrera que no encuentran trabajo. Hay chiquillos que roban porque en su casa pasan hambre (Kurtz, 1990: 71).

Esto no es tocante solo a la ficción de las novelas analizadas, sino también a la propia realidad en la que se contextualizan. Los potenciales lectores y, sobre todo, lectoras, de las obras señaladas son, especialmente en las primeras épocas, personas en una situación de relativo privilegio, no podemos olvidarlo; pueden leer lo que se les está transmitiendo, sea positivo o

negativo, porque han recibido una educación previa, porque están rodeadas de unas circunstancias socioculturales determinadas. Las situaciones de una chica que podía leer y de una que no podía en los años cuarenta, por ejemplo, eran diametralmente distintas entre sí, como demostraba el fragmento de Celia en el que nos acercábamos a la figura de María Luisa en comparación con las chicas del pueblo. Así pues, aunque realmente creemos que la literatura es una herramienta de cambio, no podemos olvidar que es una herramienta a la que primero hay que acceder y que, durante años, ha estado supeditada a determinadas clases sociales (aún lo está, en muchas situaciones).

Por último, somos conscientes de que siempre quedan aspectos en el tintero. Nosotros, tratando de recoger todas las características representativas según las intenciones y características del trabajo, hemos intentado conformar un panorama completo y suficiente. Sin embargo, creemos, igualmente, que el aprendizaje y la riqueza de este tipo de trabajos no radican solo en que muestran lo que hemos avanzado o las aportaciones que hemos llevado a cabo, sino también en el hecho de que nos conducen a reflexionar acerca de todo aquello que todavía queda por hacer, tanto a nivel académico como social.

# Bibliografía

**Aguilar, Consol** (2006), «Género y formación de identidades», en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, año 19, n.º 191, pp. 7-15.

**Allende, Isabel** (1996), *Paula*, Barcelona, Plaza y Janés.

**Aristóteles** (2018), *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.

**Barragán, Fernando** (1989), «¿Mujercitas? Conocimiento sexual, sexismo y literatura infantil», en *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, año 2, n.º 11, pp. 7-12.

**Beard, Mary** (2018), *Mujeres y poder: un manifiesto*, Barcelona, Crítica.

**Boletín Oficial del Estado** (1889), Real Decreto de 24 de julio de 1889 por el que se publica el Código Civil, en *Gaceta de Madrid* n.º 206, de 25 de julio de 1889, páginas 249 a 259. [En línea. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1889-4763>. Fecha de última consulta: 22/11/21].

— (1995), Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal. [En línea. Disponible en: <https://www.boe.es/eli/es/lo/1995/11/23/10/con>. Fecha de última consulta: 28/1/22].

— (1978), Constitución Española, en *Gaceta de Madrid* n.º 311, de 29 de diciembre de 1978. [En línea. Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/1978/12/29/>. Fecha de última consulta: 2/2/22].

**Bravo-Villasante, Carmen** (1959), *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Revista de Occidente.

— (1971), *Historia y Antología de la Literatura Infantil Universal*, Madrid, Doncel.

— (1977), *Historia y Antología de la Literatura Infantil Iberoamericana*, Madrid, Doncel.

**Butler, Judith** (1998), «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista» (trad. Marie Lourties), en *Debate Feminista*, n.º 18 [En línea. Disponible en: <https://www.semanticscholar.org/paper/Actos-performativos-y-constituci%C3%B3n-del-g%C3%A9nero%3A-un-y-Butler-Lourties/7e27493a056f857e4d4d375ade16fbacd477b7d0>. Fecha de última consulta: 29/12/21].

— (2018), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.

— (2019), *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós.

**Caamaño Alegre, Beatriz** (2007), «Cosas de niñas», en *Analecta Malacitana*, n.º 23, pp. 33-59. [En línea. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2951721>. Fecha de última consulta: 29/6/21].

**Carbajosa Pérez, Mónica** (2018- ), «Rafael Sánchez-Mazas», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Español*. [En línea. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/6414/rafael-sanchez-mazas>. Fecha de última consulta: 13/7/21].

**Casas, Borita** (1948), *Antoñita la Fantástica*, Madrid, Gilsa.  
— (1953), *Antoñita la Fantástica y Titerris*, Madrid, Gilsa.

**Cerrillo Torremocha, Pedro C.** (2007), *Literatura Infantil y Juvenil y educación literaria*, Barcelona, Octaedro.

**Cuenca Toribio, José Manuel** (2018- ), «José Luis Martín Vigil», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Español*. [En línea. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/11823/jose-luis-martin-vigil>. Fecha de última consulta: 2/1/22].

**Díaz-Diocaretz, Myriam y Zavala, Iris** (2011), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Vol. I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos.

**Díaz-Plaja Taboada, Ana** (2011), *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

**Domenech, Cristina** (2019), *Señoras que se empotraron hace mucho*, Madrid, Plan B.  
— (2020), *Señoras ilustres que se empotraron hace mucho*, Madrid, Plan B.

**Ernaux, Annie** (2015), *La mujer helada*, Madrid, Cabaret Voltaire.

**Expósito García, Mercedes** (2017), «La *garçonne*, una apuesta estética e ideológica a comienzos del XX», en Damián Alberto González Madrid, Manuel Ortiz Heras y Juan Sisinio Pérez Garzón (coords.), *La Historia: lost in transition? Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 3.043-3.052. [En línea. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6417459>. Fecha de última consulta: 26/11/21].

**Federici, Silvia** (2013), *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y lucha feminista*, Madrid, Traficantes de Sueños.

**Fortún, Elena** (1944), *Celia, institutriz en América*, Madrid, Aguilar.

— (1950), *Celia se casa*, Madrid, Aguilar.

— (1994), *Celia, madrecita*, Madrid, Alianza.

— (2016), *Oculto sendero*, Sevilla, Renacimiento.

**Franco, Marie** (2018-), «Encarnación Aragoneses Urquijo», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Español*. [En línea. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/9810/encarnacion-aragoneses-urquijo>. Fecha de última consulta: 29/6/21].

**Gilbert, Sandra y Gubar, Susan** (1998), *La loca del desván*, Madrid, Cátedra.

**Gir, Ilde** (1943), *Marialí*, Barcelona, Juventud.

— (1947), *Otra vez Marialí*, Barcelona, Juventud.

**González-Allende, Iker** (2012), «De héroe a santo: masculinidad y españolidad en *La vida nueva de Pedrito de Andía*, de Sánchez Mazas», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 36, n.º 3, pp. 481-500. [En línea. Disponible en: <https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/102/>. Fecha de última consulta: 12/7/21].

**González Fernández, Jorge y Pardo Fernández, Encar** (2007), «El daño psíquico en las víctimas de agresión sexual», en *Actas del VIII Congreso Virtual de Psiquiatría* (Interpsiquis 2007). [En línea. Disponible en: <https://psiquiatria.com/bibliopsiquis/volumen.php?wurl=el-dano-psiquico-en-las-victimas-de-agresion-sexual>. Fecha de última consulta: 25/1/22].

**Gómez Cerdá, Alfredo** (2019), *Ninfa rota*, Madrid, Anaya.

**GRIMAL, Pierre** (2018), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.

**Gullón Palacio, Germán** (2018-), «Ana María Matute Ausejo», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Español*. [En línea. Disponible en: <https://dbe.rah.es/biografias/12365/ana-maria-matute-ausejo>. Fecha de última consulta: 19/7/21].

**hooks, bell** (2017), *El feminismo es para todo el mundo*, Madrid, Traficantes de Sueños.

**Irigaray, Luce** (1992), *Yo, tú, nosotras*, Madrid, Cátedra.

**Jauss, Hans Robert** (1976), *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.

**Kosofsky Sedgwick, Eve** (1985), *Between Men: English Literature and male homo-social desire*, Nueva York, Columbia University Press.

**Kurtz, Carmen** (1955), *Duermen bajo las aguas*, Barcelona, Planeta.

— (1961), *Al lado del hombre*, Barcelona, Planeta.

— (1990), *Los mochuelos*, Madrid, SM.

**Laforet, Carmen** (1945), *Nada*, Barcelona, Destino.

**Lagarde, Marcela** (2006), *Pacto entre mujeres. Sororidad*, ponencia para CELEM, Madrid, 10 de octubre de 2006. [En línea. Disponible en: [https://e-mujeres.net/wp-content/uploads/2016/08/pacto\\_entre\\_mujeres\\_sororidad.pdf](https://e-mujeres.net/wp-content/uploads/2016/08/pacto_entre_mujeres_sororidad.pdf). Fecha de última consulta: 25/1/22].

**Lerner, Gerda** (1990), *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica.

**Lienas, Gemma** (1999), *Billete de ida y vuelta*, Barcelona, Muchnik.

**Margueritte, Víctor** (1922), *La garçonnette*, París, Flammarion.

**Martín Gaité, Carmen** (1986), *El pastel del diablo*, Barcelona, Lumen.

— (1987a), *Entre visillos*, Barcelona, Destino.

— (1987b), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe.

— (1987c), *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama.

— (1990), *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela.

— (1999), *La hermana pequeña*, Barcelona, Anagrama.

— (2006), *Tirando del hilo*, Madrid, Siruela.

**Matute, Ana María** (1969), *Paulina*, Barcelona, Lumen.

— (1995), *El verdadero final de la Bella Durmiente*, Barcelona, Lumen.

— (1998), *Los Abel*, Barcelona, Destino.

— (2008), *Paraíso inhabitado*, Barcelona, Destino.

**Medio, Dolores** (1961), *Diario de una maestra*, Barcelona, Destino.

— (1977), *Nosotros, los Rivero*, Barcelona, Destino.

**Montejo Gurruchaga, Lucía** (2013), *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de la posguerra*, Madrid, UNED.

**Morales, María Pilar** (1942), *Mujeres. Orientación femenina*, Madrid, Editora Nacional.

**Naranjo, Rocío** (2015), «Ilustres tontas y locas: el Lyceum Club de Madrid, todo un ejemplo de solidaridad femenina», en *Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras*

y *Escrituras* Sevilla, Alciber, pp. 721-773. [En línea. Disponible en: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/55162/Pages%20from%20libro%20locas-3.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Fecha de última consulta: 8/7/2021].

**Nieva de la Paz, Pilar** (2018- ), «María de la O Lejárraga García», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Español*. [En línea. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/17384/maria-de-la-o-lejarraga-garcia>. Fecha de última consulta: 7/7/21].

**Núñez, Luchy** (2004), *Esa extraña vergüenza*, León, Everest.

**Núñez Puente, Sonia** (2008), «La novela rosa como mascarada de la muerte de lo social: Concha Linares Becerra y María Mercedes Ortoll», en *Asparkía. Investigación Feminista*, n.º 19, pp. 105-122. [En línea. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3171185>. Fecha de última consulta: 9/7/21].

**Organización para las Naciones Unidas** (2010- ) (2), *Preguntas frecuentes: Tipos de violencia contra las mujeres y las niñas*. [En línea. Disponible en: <https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/faqs/types-of-violence>].

**Ortega Larrea, Ana** (2018- ), «Liberia Casas Regueiro», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Español*. [En línea. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/11137/liberia-casas-regueiro>. Fecha de última consulta: 29/6/21].

**Ortoll, María Mercedes** (1951), *Ambiente de familia*, Barcelona, Juventud.

**Real Academia Española, Banco de datos** (CORDE) *Corpus diacrónico del español*, <<http://www.rae.es>>. [En línea. Disponible en: <https://www.rae.es/banco-de-datos/corde>. Fecha de última consulta: 14/7/21].

— (2014), *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. [En línea. Disponible en: <https://dle.rae.es/>. Fecha de última consulta: 14/7/21].

— (2013- ), Mapa de diccionarios. [En línea. Disponible en <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/mapa-de-diccionarios-0>. Fecha de última consulta: 14/7/21].

**Roda Alcantud, Cristina** (2018), «Las mujeres en la universidad durante el franquismo: el Servicio Social obligatorio como forma de discriminación», en *La mujer en la historia de la universidad: retos, compromisos y logros*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 61-73. [En línea. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=778777>. Fecha de última consulta: 14/7/21].

**Rodrigo, Antonina** (2003), *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, Barcelona, Carena.

**Sánchez-Mazas, Rafael** (1968), *La vida nueva de Pedrito de Andía*, Barcelona, Planeta.

**Servicio Madrileño de Salud** (2011), *Guía de Actuación en Atención Especializada para abordar la Violencia de Pareja hacia las Mujeres*, Madrid, Consejería de Sanidad. [En línea. Disponible en: <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM017023.pdf>. Fecha de última consulta: 28/1/22].

**Sierra i Fabra, Jordi** (2005), *Al otro lado del espejo*, Barcelona, Destino.

**Sinués, María Pilar** (1881), *El ángel del hogar*, Madrid, Imp. de Fortanet. [En línea. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-angel-del-hogar-estudio-tomo-primero--0/>. Fecha de última consulta: 10/7/21].

**Sonllea Velasco, Miriam y Torrego Egido, Juan Carlos** (2018), «A mí no me daban besos. Infancia y educación de la masculinidad en la posguerra española», en *Masculinidades y Cambio Social*, vol. 7, n.º 1, pp. 52-81. [En línea. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6309914>. Fecha de última consulta: 17/7/21].

**Uría Ríos, Paloma** (2004), *En tiempos de Antoñita la Fantástica*, Madrid, Foca.

**Velasco-Martínez, Luis** (2017), «¿Uniformizando la nación? El Servicio Militar Obligatorio durante el franquismo», en *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, n.º 38, pp. 57-89. [En línea. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6196313>. Fecha de última consulta: 18/7/21].

**Vozmediano, Rosa M.** (2007), *El diario de Marga y Coco*, Barcelona, Montena.

**Werner, Carmen** (1958), *Convivencia Social (formación familiar y social)*, Madrid, Ediciones de la Sección Femenina.

**Wittig, Monique** (2006), *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Madrid, Egales.

**Zayas y Sotomayor, María de** (2014), *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra.



La novela realista juvenil. Espejo de los roles patriarcales en la España contemporánea (1939-actualidad)

**INÉS DE ASÍS DOMÍNGUEZ ÁLVAREZ**

PREMIO CELIA AMORÓS DE ENSAYO FEMINISTA

## ACCÉSIT 2022

El presente trabajo tiene el ánimo de mostrar cómo la narrativa de corte realista dirigida y/o leída por el sector juvenil de la sociedad constituye un vehículo de transmisión de los roles de género marcadamente patriarcales que se han observado en la sociedad de nuestro país durante el último siglo, y de qué maneras puede o bien contribuir a ellos o bien tratar de denunciar la realidad de los mismos para concienciar a los jóvenes lectores y progresar hacia un panorama más justo. Para ello, se ha establecido una periodización, atendiendo a criterios temporales e históricos, y se ha escogido un corpus de obras representativas de cada época, de tal manera que se aprecie el devenir diacrónico de este género literario a través del análisis pormenorizado de obras concretas. Este análisis se basa, en todo momento, en las teorías de diversas estudiosas de la realidad del género (especialmente Butler) y no pierde de vista, tampoco, las características y las problemáticas de la literatura juvenil, un ámbito en el que es fundamental continuar estudiando y avanzando.



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE IGUALDAD

