

Begoña Regueiro Salgado

bregueiro@filol.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

(Recibido: 30 marzo 2017 / Received: 30th March 2017)

(Aceptado: 9 junio 2017 / Accepted: 9th June 2017)

MUJERES VIAJERAS, REBELDES E IMPERFECTAS EN LA LITERATURA INFANTIL DE LA EDAD DE PLATA

*TRAVELLERS, REBELLIOUS AND IMPERFECT WOMEN
IN CHILDREN'S LITERATURE OF THE SPANISH SILVER
AGE*

Resumen

Desde los años setenta, la crítica feminista se ha preocupado mucho por los modelos femeninos que aparecen en la literatura infantil y juvenil y, para ello, se han establecido criterios clave a los que hay que prestar atención: cuántas mujeres aparecen, qué roles desempeñan... Sin embargo, estos parámetros suelen aplicarse a textos posteriores a 1970 y dando por hecho que todo elemento de modernidad encuentra su contrapunto en los textos de principios de siglo, considerados contramodelos en lo que al papel de la mujer se refiere. En este artículo, trato de mostrar cómo, frente a esta idea, ciertos rasgos de modernidad aparecen ya en textos infantiles de la Edad de Plata española, en la que muchos autores y autoras fueron pioneros en la introducción de la modernidad en España. Para probarlo, se analizarán cuentos de Rosario de Acuña, Sofía Casanova, Magda Donato, Manuel Abril y Carmen Conde a la luz de los criterios establecidos por la crítica feminista de los años ochenta y noventa.

Palabras clave: Literatura infantil y Juvenil, Edad de Plata, Estudios de Género.

Abstract

Since the 1970s, feminist criticism has been concerned about the kind of female models that appear in children's literature; thus, critics have established some key criteria: how many women appear, which roles they play... These parameters are usually applied to texts written after 1970; elements of modernity are thought to be completely new and different at the turn of the 20th century where female roles are considered bad models. By contrast, in this article I try to prove that certain features of modernity appeared in children's texts of the Spanish Silver age, as many authors were pioneers in the introduction of Modernism in Spain. To prove it, I will analyze tales by Rosario de Acuña, Sofía Casanova, Magda Donato, Manuel Abril and Carmen Conde by taking into account the criteria established by the 80s and 90s feminist criticism.

Keywords: Children's Literature, Silver Age, Gender Studies.

1. Introducción

"Uno de los aspectos más transparentes de la función educativa de la literatura infantil y juvenil a lo largo de su historia ha sido el de la transmisión cultural de los modelos femeninos y masculinos" (Colomer, 1994: 8). Esta afirmación de Colomer deja claro que, si una de las funciones de

la literatura infantil y juvenil es la iniciación de los niños y jóvenes en la sociedad en la que viven, es innegable su papel como transmisora de un estado sociocultural y, por ende, de los roles asignados a cada uno de los géneros, entendidos como constructos sociales y no biológicos, de acuerdo con las teorías de masculinidades y con Kimmel (2010, 2011).

A partir de este convencimiento, el tratamiento de las figuras femeninas en la LIJ se convierte en uno de los objetos de estudio fundamentales para los especialistas en LIJ o en cuestiones de género, y así lo muestran la cantidad de trabajos académicos que lo abordan, especialmente a partir del desarrollo de las teorías feministas en los años setenta, que dieron lugar a grandes hitos como la investigación realizada en Princetown, en 1971, sobre el papel de la mujer en la LIJ. Los resultados de este estudio y de los que surgieron a raíz de él revelaron que, en la mayoría de los casos (solo doscientos libros de una muestra de mil se salvaron), las niñas y mujeres aparecían relegadas en este tipo de literatura, tanto en su aparición como en el papel eminentemente pasivo que desarrollaban. Tales resultados llevaron a una acción inmediata, que se tradujo en la elaboración de guías o manuales (como el editado por Mc Graw-Hill en 1974, para orientar a sus redactores y escritores en el tratamiento no discriminatorio de los sexos), la celebración en 1975 del Año Internacional de la Mujer, por iniciativa de la UNESCO; o, más estrechamente relacionado con el ámbito en el que nos movemos, la aparición de LIJ preceptiva, como el libro *Della parte delle bambine (A favor de las niñas)* publicado por Adela Turín en 1976¹.

Más allá de los años setenta, los estudios sobre el tratamiento de la mujer en la LIJ han seguido realizándose de forma sistemática y prácticamente ininterrumpida. Así, Colomer (1994) lo rastrea en textos publicados a partir de 1970; Penas (2012) en la literatura gallega entre 1975 y 1985, y libros como el de Aguilar (2011) tratan de proporcionar una visión global del tema en la LIJ española desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Igualmente, algunos investigadores han analizado las características de la literatura destinada a jóvenes lectoras durante el Régimen Franquista. Entre ellos, encontramos trabajos como el de Díaz Plaja-Taboada (2011), que estudia las novelas destinadas a las niñas a partir de 1939, o el de Bravo Guerreira y Maharg-Bravo (2003) que hablan de la serie de *Celia* (también recogida por Díaz Plaja-Taboada) como semilla del feminismo en la literatura infantil de posguerra. Sin embargo, todos dan por sentado que es en la segunda mitad del siglo XX cuando las mujeres empiezan a cobrar importancia y adquirir visibilidad y, cuando se habla del germen del feminismo en la LIJ, solo se menciona a Elena Fortún y su *Celia*, que, como acabamos de ver, suele analizarse en la época de posguerra, aunque se comience a publicar en 1929².

Lo que me propongo en este estudio es probar cómo la reivindicación del papel de la mujer en la literatura comienza mucho antes de los años setenta, cuando, a principios del siglo XX, surgen las asociaciones femeninas y aparecen los primeros movimientos feministas o protofeministas que cuentan entre sus filas con numerosas escritoras e intelectuales que plasman sus ideas en textos, muchas veces pertenecientes a la LIJ. Para probarlo, he seleccionado una serie de cuentos escritos alrededor de los años veinte que analizaré teniendo en cuenta los parámetros que la crítica feminista posterior a los años setenta ha establecido como relevantes para discernir si el trato de ambos sexos es o no paritario. Evidentemente, no es comparable la situación con más de cincuenta años de activismo de

1 El libro llega en seguida a España de la mano de la editorial Lumen.

2 Igualmente, el papel de la mujer en los cuentos tradicionales y en los cuentos infantiles ha sido prolijamente discutido desde distintas perspectivas. Como ejemplo, podemos mencionar los trabajos de Ochoa, Parra y García (2009) o García (2013).

por medio y, como señala Servén (2010) en el caso de María Luz Morales, no podemos perder de vista las contradicciones existentes en estas pioneras, entendibles de todo punto si recordamos que se trata de mujeres que tratan de abrir camino en la incorporación de la mujer al mundo laboral o político, pero que han sido educadas en los valores tradicionales en los que el papel de una mujer debía ser el cuidado del hogar y de los hijos. Igualmente, no pretendo decir que la preocupación por mostrar roles femeninos alternativos fuese general, ni que los cuentos que vamos a analizar sean la muestra representativa de lo que se estaba escribiendo (no olvidemos que, junto a ellos, tenemos textos como los de Julia Asensi); no son cuentos elegidos al azar sino cuidadosamente seleccionados, lo cual no obsta para que sean una muestra real y, por lo tanto, una prueba patente de cómo la reivindicación de la figura de la mujer en la LIJ como elemento socializador ya se estaba produciendo en los años veinte, mucho antes de que comenzase la labor de concienciación del activismo feminista de los años setenta.

Para probarlo, partiré de lo que la crítica del siglo XX ha establecido como aspectos fundamentales para determinar el tipo de tratamiento que recibe la mujer. Así, Orquín (1989) habla del número de protagonistas mujeres y niñas, y recoge del manual de Mc Graw-Hill la relevancia del papel activo que desempeñan las niñas protagonistas, y la importancia de evitar determinadas palabras y conceptos (1989: 15). Barragán (1989), a su vez, insiste en el lenguaje, la asignación de roles y la dependencia de la mujer. Turín (1989) añade, además, la presencia de títulos en femenino. Por su parte, Colomer (1994) apunta el reparto de los roles centrales y subsidiarios, el sexo de los adversarios, y las características relacionadas con el carácter y la profesión. Por último, Torres y Palomo (2016) establecen como rasgo recurrente en los personajes femeninos las funciones de ser salvadas y de tener como finalidad el matrimonio.

De este modo, podemos agrupar todos estos criterios en dos parámetros: por un lado, la aparición de las mujeres en el título y el papel que desarrollan en el texto (activo o no, dependiente o no, esperando ser salvado o no etc.); y, por otro, las características de la mujer relacionadas con su carácter, actividad y aspecto. Estos serán los elementos que analizaremos en las obras de la Edad de Plata seleccionadas: *La Casa de muñecas*, escrita por Rosario de Acuña en 1888³; *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia*, escrita en 1920 por Sofía Casanova; *La protegida de las flores* (s.a.), "El duquesito de Rataplán" (1925)⁴, "El cuento de la Buena Pipa"⁵ (1925) y *Pipo, pipa y el lobo Tragalotodo*⁶ (1936), de Magda Donato; "La princesa más fea del mundo" y "Una señorita china exageradamente fina", publicados por Manuel Abril en el Semanario *Pinocho* en 1925; y *Doña Centenito, gata salvaje, libro de su vida*, publicado por Carmen Conde bajo el pseudónimo Florentina del Mar, en 1943⁷.

3 Aunque esta obra es anterior al periodo en el que nos centramos mayoritariamente, su carácter pionero en el tratamiento de la mujer hacen que resulte relevante tenerla en cuenta.

4 "El duquesito de Rataplán" es la primera obra de teatro que publica Magda Donato en *Pinocho*. Aparece a partir del número 1 de la revista, publicado el 22 de febrero de 1925, y se extiende hasta el número 5. Según confirman Jaime García Padrino y Lucía Solana (2002), se trata de la versión teatralizada del relato "El pescado frito", publicado años atrás en el suplemento infantil de *Los lunes de El Imparcial*.

5 El texto se publica en el número 6 de la revista *Pinocho*, publicado el 29 de marzo de 1925.

6 Obra de teatro, realizada en colaboración con Salvador Bartolozzi, estrenada en Madrid en 1935 y publicada en 1936 por la editorial La Farsa.

7 La década de los cuarenta es el momento en el que, según señala Díez de Revenga en *Carmen Conde. Voluntad creadora (1907-1996)*, la autora alcanza la cima de su producción y se hace abanderada de una literatura infantil que vuelve a estar en mantillas y a la que hace falta dotar de obras que no repitan la misma moralina afín al Régimen. Para ello, en este caso, la autora hace uso de muchas de las características de la literatura infantil de los años veinte, como la utilización de animales o muñecos personalizados o el papel subversivo de la mujer, que analizaremos a continuación.

Antes de comenzar el análisis, me parece fundamental no pasar por alto dos detalles importantes. En primer lugar, casi todos los textos son de los años veinte, lo cual niega de pleno la afirmación de Adela Turín según la cual toda la caracterización sexista de los cuentos es fruto de esta época: "Esto en los años veinte y treinta" (1989: 27). Por otro lado, se trata de autoras en la mayoría de los casos y, esta vez, no es porque haya realizado una ímproba labor de búsqueda de mujeres, sino porque, en efecto, en este periodo, muchas mujeres encuentran en la LIJ un cauce para desarrollar su carrera literaria. Además, en esta ocasión, ni siquiera son mujeres canónicas que acepten que las mujeres solo pueden escribir cuando se trata de temas sentimentales o relacionados con la infancia, sino que Rosario de Acuña, Carmen Conde, Sofía Casanova o Magda Donato destacan, además, por sus actividades "poco femeninas" en el campo literario, laboral, político o, incluso, religioso⁸. Por su parte, la inclusión de autores hombres en el repertorio de obras que vamos a analizar se debe al interés de este artículo por mostrar que la preocupación por cambiar roles y estereotipos no solo es cuestión de mujeres, sino que algunos autores, como Manuel Abril, también se involucraron en esta tarea. El que sean estos y no otros se debe, en gran manera, a su relación con la incipiente modernidad de los años 20, que es lo que nos interesa estudiar. Así, además de las labores o actitudes modernas de algunas de las autoras que ya hemos mencionado, interesa la vinculación de muchos de los autores con la editorial Calleja y con la revista *Pinocho*, pioneras en la modernización de la LIJ de la Edad de Plata.

2. Aparición de las mujeres en el título, protagonismo y roles femeninos

Como decíamos antes, una de las denuncias que hace Adela Turín en relación al tratamiento desigual de la mujer en la LIJ de los años 20 y 30 es la falta de nombres femeninos en los títulos. Más allá de lo que ocurra con la literatura tradicional, en el caso de los cuentos que hemos seleccionado, vemos que hay un claro predominio de nombres femeninos en los títulos. Así, tenemos a la "muñeca española", a la "protegida de las flores", a Centenito, a la "señorita china", a Pipa, a la Buena Pipa, y a la princesa, es decir más del 70% de los títulos contienen referencias a personajes femeninos, frente a uno, "El duquesito de Rataplán", que incluye a un personaje masculino y otro, *La Casa de muñecas*, que incluye el nombre de un objeto no personificado y, por lo tanto, con una designación genérica no asimilable a la humana. Así pues, aunque la muestra sea solo de nueve cuentos, parece que, si no representativa de toda la LIJ de la época, sí es significativa del cambio. A este respecto, y aunque fuera de la muestra en sí misma, me parece interesante señalar que, si bien muchos de los personajes protagonistas de los relatos de los autores de la época son masculinos, como Pinocho y Chapete, en la serie escrita por Salvador Bartolozzi, o Chonón en los cuentos de Antonio Robles, también tenemos a Pirula, compañera de Pinocho y dueña de su propia sección en el Semanario. Es cierto que, en ocasiones, los temas que trata Pirula en su apartado son fácilmente asimilables a características femeninas (como la confección de ropa para muñecos), pero la muñeca también enseña carpintería, por ejemplo, y también emprende aventuras con Pinocho cuando aparece en los cuentos de Bartolozzi y se convierte en un personaje más del universo del autor.

Volviendo al protagonismo femenino, entre los nueve cuentos objeto de este estudio, encontramos cinco con un clarísimo protagonismo femenino, tres en los que los protagonistas son una pareja formada por un niño y una niña, y uno en el que la princesa comparte protagonismo con su padre y con el duquesito.

8 Recordemos que Sofía Casanova es, junto a Carmen de Burgos, una de las primeras corresponsales de guerra, Magda Donato desarrolló una importante carrera periodística y Rosario de Acuña fue criticada y perseguida por su vinculación con el librepensamiento y la masonería.

Si empezamos por aquellos con un protagonismo claramente femenino, hemos de mencionar *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia*, *La protegida de las flores*, "Una señorita china exageradamente fina", "La princesa más fea del mundo" y *Doña Centenito, gata salvaje*.

En el caso de *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia*, la protagonista indiscutible es la muñeca, Carmela, claramente femenina. Además, a ella se unen, como personajes principales, su dueña, la niña Krysia, la abuela de Krysia y su niñera. Se trata, pues, de un universo básicamente femenino en el que también se hace referencia a los hombres, como padres y tíos, pero en una esfera mucho más alejada de la niña y la muñeca y, por lo tanto, del protagonismo del libro. Hemos de resaltar, además, que la acción que estas mujeres protagonizan, lejos de ser esencialmente femenina, es la huida de la guerra y de la revolución soviética en trenes, coches etc., todo ello suavizado y endulzado, eso sí, con conversaciones pueriles entre la niña y la muñeca sobre ropa o juguetes.

Por su parte, en *La protegida de las flores*, Blanquita, protagonista principal, es acompañada por las flores, y solo en un segundo plano antagónico, encontramos al rey, y, con una aparición muy tardía, al príncipe. En esta ocasión, a pesar de que la caracterización de Blanquita y su comportamiento se sale de los cánones, como veremos más adelante, sí es cierto que cumple las funciones señaladas por Torres y Palomo (2016) de ser salvada y casarse. Ahora bien, la salvación no procede de un hombre, sino de un grupo de mujeres, las flores, que se alían y se unen para luchar contra el agresor y liberar a su amiga: "Entonces todas las flores se arrojaron sobre el rey: las rosas le pinchaban despiadadamente con sus espinas, los nardos redoblaron su perfume hasta levantarle dolor de cabeza y las enredaderas le ataron las manos para impedirle defenderse" (1930: s.p.).

De este modo, las flores, fácilmente asimilables a las mujeres en su concepción tradicional de objetos decorativos frágiles e inofensivos, se revelan poseedoras de otras muchas cualidades, como sus valores medicinales (el rey quiere dormir, pero las plantas no le ayudan; se siente mal, pero no hay ninguna planta medicinal que alivie su malestar, etc.), y muy capaces de defenderse, ejerciendo la violencia si es preciso, con las armas que poseen: su olor, sus espinas y su hermandad. Esto me parece interesante también en relación a la afirmación de Colomer (1994: 17), según la cual, incluso en la literatura posterior a los años 70, si bien cambia la caracterización de las niñas, se mantienen las funciones que desempeñan y mantienen un papel secundario en el que pueden asumir características masculinas, pero no adoptan características propias no sexistas. Estas flores sí desarrollan una función diferente, pues se convierten en salvadoras, y sí tienen una caracterización propia, pues no son cualidades asumiblemente masculinas, sino femeninas, las que usan para liberar a su amiga.

En el caso de los dos cuentos de Manuel Abril, "Una señorita china exageradamente fina" y "La princesa más fea del mundo", sí parece que los dos personajes protagonistas apenas actúan en el cuento. Así, la muñequita de porcelana china funciona, más bien, como objeto al que los demás llevan de un lado a otro y enfrentan a la acción, mientras que su actividad se ve limitada a la constante queja inicial y al cambio de personalidad una vez que, tras pasar muchas penalidades cuando la criada la vende, vuelve al hogar habiendo aprendido a valorar lo que tiene. En el caso de "La princesa más fea del mundo", la primero niña y después joven es también objeto manipulado por su madre y por el duende Pimienta, de manera que, aunque su caracterización es moderna y pondera unos valores modernos, su papel es absolutamente pasivo. Esta vez, el que dirige la acción es un hombre, Pimienta, al que la reina obedece ciegamente, pero, para compensar, la antagonista es la terrible "hada Ranilde" (Abril, 1925: 3), de forma que se mantiene este papel malvado de las mujeres, llamado a la extinción, según Colomer (1994: 12), en la literatura preceptiva feminista posterior a los años setenta.

Para terminar, en *Doña Centenito, gata salvaje*, es esta la que asume todo el protagonismo y toda la acción dentro de una camada de "cinco varones y una niña". Ya es significativo el que sea la niña la elegida para protagonizar la historia, pero lo es aún más el que la razón de esta elección sea que Centenito es la más intrépida e inteligente de los seis, lo que la convierte en modelo de sus hermanos y en líder indiscutible de la manada. Así pues, volvemos a encontrar un ejemplo que rompe claramente la afirmación de Turín de que "en el mundo de los modernos libros ilustrados, los niños son activos, las niñas pasivas sin excepción" (Turín, 1989: 27).

Otra idea recurrente es la de que, en las ocasiones en las que aparecen un niño y una niña, esta desarrolla un papel subsidiario como coro o espectadora de lo que hace el niño, pero no como igual o como voz cantante de la acción. En los textos que estudiamos, esto solo ocurre en el caso de "El cuento de la Buena Pipa", donde, a pesar de que el título subraye el papel del personaje fantástico al que el niño imagina ver, el protagonista es Paquito (Pototo). Junto a él, su hermana Chelín apenas actúa. Se trata de la típica niña buena y dócil que marca el contrapunto de su hermano, aunque, en realidad, ni siquiera lo hace de forma activa, sino por omisión de otras acciones (se ríe, escucha a su hermano, va al cine con sus padres... y poco más). Frente a esta pasividad, Pototo, además de reflejar los rasgos típicos de un niño pequeño que se enfurruña cuando se ríen de él, muestra cualidades como la imaginación y la generosidad, probada con el empeño de comprar regalos para todos con su tesoro. Además de la pareja de niños, en este texto sí se reproducen de manera bastante clara los estereotipos genéricos en los adultos. Así, en lo que se refiere a los personajes femeninos, Mademoiselle apenas tiene presencia y, cuando se muestra, lo hace para aleccionar al niño como buena institutriz. Se trata de una mujer que trabaja, pero no hay en ello un atisbo de denuncia o de modernidad, dado que nos encontramos con una de las dos salidas tradicionales que tenía la mujer de la clase media obligada a trabajar. Por su parte, la madre encarna a la perfección su papel convencional y lo que hace es consolar al niño cuando se ríen de él, y aleccionarlo con frases como: "¿Acaso no eres rico en juventud, en salud, en cariño de todos nosotros, en mimos y besos de tu madre? ¿Y no vale más esa riqueza que todo el oro del mundo?" o "Esto te está bien empleado por no habérmelo contado a mí todo en seguida; los niños no deben ocultar nada a sus padres" (Donato, 1925: 13).

Por su parte, los personajes masculinos cumplen también con bastante exactitud los roles esperados. Así, el tío es el bromista que hace rabiar a los niños y causa el enfado de Pototo, mientras que el padre se erige como portador de la autoridad y es quien castiga al niño sin ir al cine porque "necesita un castigo para quitarle esos humos" (Donato, 1925: 13).

Frente a esto, Pipó y Pipa en *Pipó, Pipa y el lobo Tragalotodo* sí reparten la actividad, aunque, en este caso, al tratarse de un chico y su perrita de peluche, no hay paridad en la relación.

El caso de *La casa de muñecas* requiere mención aparte, dadas las características del texto. Es cierto que es anterior a los otros textos analizados, pues se publica en 1888 y, por ello, podríamos esperar posturas más conservadoras; sin embargo, el interés por él viene de que se trata de un libro casi programático que Ana María Díez Marcos ha definido como "un perfecto ejemplo de obra con fronteras difusas, una narración que se establece a medio camino entre el ensayo, el cuento, la alegoría y la lectura didáctica" (Díez Marcos, 2006: 9) y que adscribe a las utopías, a partir de las teorías de Trousson (1995). Es decir, es un libro que, si bien es protagonizado por niños y podría considerarse apto para estos lectores, busca también exponer una doctrina sobre la modernización en la educación, la economía, la agricultura, etc. De acuerdo con esto, niño y niña, madre y padre aparecen absolutamente igualados y la defensa de la equiparación entre sexos no solo se hace de forma implícita mediante el ejemplo sino que, además, se explicita en el discurso de los padres y de los propios niños.

Así, en repetidas ocasiones encontramos la modernísima idea de que un niño y una niña pueden ser "almas gemelas en sentimientos y en inteligencia" (Acuña, 2006: 57) y disociarse solo por "arte de los métodos y sistemas" (Acuña, 2006: 57)⁹; igualmente, en boca del padre, hallamos el siguiente alegato a favor de la especialización laboral de la mujer fuera del hogar:

El progreso hará de estos oficios un destino especial, y la mujer del porvenir, radiosa mitad humana que entrará en los mundos de la ciencia y del arte con representación propia, no será necesario para que la respeten y la estimen los suyos, que planche, que cosa, ni que friegue (Acuña, 2006: 72).

De acuerdo con estas ideas y con las vertidas por Rosario de Acuña en otros escritos, niña y niño tienen idénticas funciones en el hogar y adquieren igual protagonismo, de la misma manera que las actividades del padre y la madre son semejantes dado que ambos progenitores trabajan en el ámbito doméstico, de acuerdo con la defensa de un modelo económico en el que cada casa se abastezca de provisiones por medio de una agricultura racional. La autora no obvia, sin embargo, la realidad de una sociedad en la que las atribuciones y la igualdad de los sexos no se han logrado, y plasma la problemática en el conflicto que surge entre hermano y hermana cuando comienzan a jugar con su casa de muñecas, réplica de una real, en la que tienen que repartir las tareas. De este modo, cuando empiezan el juego, reaparecen los roles genéricos, tanto en él como en ella, y lo hacen de forma explícita en sus palabras, pero también de forma implícita en las actitudes, pues, la misma obediencia de Rosario a todo lo que han dicho sus padres (hasta que el hermano se mete en la cocina) responde al modelo femenino de obediencia, mientras que la rebeldía se adjudica más a los niños.

- Ea, ya estás aquí de más –dijo Rafael– las mujeres a la cocina, de esto no entiendes tú [se lo dice cuando ella va a ayudarle a enganchar el caballito al coche]
(...)
- ¿No te acuerdas que dijimos que estaríamos siempre juntos y reunidos, para jugar y disfrutar de *la casa de muñecas*? Pues yo quiero enganchar el caballo como tú.
- Pero mujer, ¿no ves que esto no es cosa de niñas?
- Pues o te ayudo yo o llamo a papá
(...)
- ¿Pero está bien que tú, una señorita, vengas a enganchar caballos y a regar patatas?
- Yo no sé si está bien o mal, pero lo que sé es que ofrecimos a papá y mamá estar unidos con la mayor armonía, y que debemos cumplirlo. Tú lo único que deseas es separarme de ti para hacer tu sola voluntad sin enseñarme a nada de lo que tú sabes.
- ¿Pero quieres que yo me ponga a espumar el puchero mientras tú siegas alfalfa?
- Lo que quiero es que no nos separemos para nada (...) (Acuña, 2006: 80).

9 Tan moderna resulta esta afirmación que parece que nos encontramos inmersos en las teorías de masculinidades, defendidas por Kimmel (2010,2011), entre otros, pero en boca de Rosario de Acuña y más de cien años antes de su aparición. Según esta teoría, los géneros son constructos sociales que responden al modelo de sociedad defendido y no a la sexualidad (Kimmel, 2010), es decir, como señala Acuña, es la educación dictada por la sociedad la que construye el modelo de masculinidad y de feminidad y adjudica unas pautas de comportamiento a cada uno de ellos, no las capacidades de cada sexo.

Lo mismo ocurre cuando es él el que quiere entrar en la cocina:

- ¡Anda allá! Los hombres no se meten en la cocina ni hacen comistrajos, vete al huerto o a la cuadra, aquí no haces nada.
- Pues aquí y en huerto, y en la cuadra, haré lo que quiera, porque los amos de las casa somos los hombres, y no hay quien mande aquí sino yo (Acuña, 2006: 81).

Evidentemente, el mensaje viene por parte del padre:

Tú, Rafael, no tienes aquí otro derecho que el de cuidar de la hacienda prospere y el de hacer que tu hermana participe y disfrute de todos tus trabajos y de todas tus alegrías.

Y tú, Rosario, no puedes oponerte a que tu hermano participe de todos tus quehaceres y entretenimientos. (...) Juntos y unidos habéis de cultivar la tierra y cuidar de la familia (Acuña, 2006: 81).

Como decía, se trata de un libro preceptivo, por lo que los mensajes, muy modernos para la época en la que se escribe, son bastante evidentes. La única grieta en el tratamiento genérico que podemos achacar al texto es el que, en la mayoría de las ocasiones, sea el padre el que dé las lecciones y solo tome la palabra la madre para hablar de las bondades de las flores y las aves.

3. Características de la mujer relacionadas con su carácter, actividad y aspecto

A la hora de abordar lo que tiene que ver con las características de las mujeres y niñas de los cuentos que estamos analizando, hemos de comenzar revisando las características que la crítica ha establecido como más habituales en las niñas y mujeres de la LJJ. Así, Lienas dice textualmente:

Las características psicológicas del modelo femenino al uso eran la sumisión, la obediencia, la abnegación, la falta de curiosidad, la dependencia...Desde la más tierna infancia, las niñas aprendían el miedo y la necesidad de ser protegidas mientras que los niños eran educados precisamente para lo contrario. Cuando las niñas aprendían a llorar, a obedecer y a escuchar, los niños aprendían a controlarse, a dominar y a opinar (Lienas, 1989: 21-22)
(...)

Las muchachas no eran aptas para protagonizar aventuras, ni tan siquiera hechos cotidianos, si estos exigían algo de intrepidez. Las jóvenes, como mucho, eran aptas para protagonizar historias de amor (Lienas, 1989: 22).

Por su parte, Colomer, cuando analiza la LJJ escrita a partir de finales de los años setenta, constata que, porcentualmente, en esa literatura "activamente comprometida en favorecer valores sociales no discriminatorios", llena de "princesas intrépidas, dragones pacíficos y pandillas esmeradamente equilibradas" (Colomer, 1994: 8), además de mantenerse el predominio masculino en los papeles protagonistas, no se ofrecen modelos en los que realmente prime la igualdad, sino que aparecen mujeres y niñas que, en todo caso, asumen papeles masculinos, es decir, se invierten los roles estereotípicos, pero no se crean personajes femeninos con rasgos propios y estas niñas, emulaciones de varones, siempre serán "niños" de segundo orden:

Las niñas son cada vez más incluidas en las actividades de los niños; pero, al mismo tiempo, se produce un mayor menosprecio de las actitudes consideradas tradicionalmente femeninas (...). El modelo es el masculino incluso en los aspectos transgresores.
(...)

Y, sin embargo, los datos obtenidos nos han mostrado que no es cierto que niños y niñas sean tratados igual (...). Las niñas son tratadas como niños de *segundo orden* (...) Los niños están destinados a ser los protagonistas de la vida social, y se les prepara para ello estimulando su protagonismo en la escuela. Las niñas reciben un mensaje doble: podrán participar en el orden colectivo pero no ostentar el protagonismo (Subirats y Bruller, 1988: 145-146; en Colomer, 1994: 18).

En su estudio, Colomer también repasa en las características profesionales de las mujeres que aparecen en la LIJ posterior a 1970 para llegar a la conclusión de que, en esto, el trato tampoco es parejo, dado que, en muchos casos, no sabemos si las mujeres trabajan o no y, cuando lo hacen, en general, se dedican a trabajos poco cualificados o artísticos. En el caso de las pocas que tampoco se incluyen en ese grupo, encontramos a mujeres que realizan trabajos tradicionalmente asociados a la mujer.

A este respecto, poca luz puede arrojar el análisis de nuestras obras en las que, en efecto, apenas encontramos referencias a mujeres trabajadoras más allá de la mención a la institutriz de "El cuento de la Buena Pipa" o la proclama de la necesidad de que el trabajo sea compartido a todos los niveles en *La casa de muñecas*. La razón de que esto sea así es evidente: en 1920, las mujeres aún están luchando por su derecho al trabajo como algo cotidiano y no solo en los casos de ruina familiar o carencia de hombre que lo realice. Como ya señalamos, las autoras objeto de nuestro estudio trabajan y, en su mayoría, lo hacen en trabajos poco femeninos desde un punto de vista convencional. La misma Magda Donato, en su labor periodística, aboga por el derecho de la mujer al trabajo y, sin embargo, como señala Bernard (2010), aún existen contradicciones en sus planteamientos recién elaborados y, salvo en el caso de Rosario de Acuña, aún no tienen tan asumido el rol laboral de la mujer que de manera natural les salga reflejarlo en sus obras para niños¹⁰.

Más allá de lo que concierne al trabajo, los comportamientos, valores e incluso estética que encontramos en las mujeres, niñas y animales asimilables al género femenino de nuestros cuentos se salen de lo convencional e, incluso de lo que Colomer denuncia en la literatura posterior a los años setenta.

10 Señala Margherita Bernard: "En la carrera periodística de Magda Donato, (...) el tema de trabajo femenino parece ser una constante que va apareciendo en sus escritos a lo largo de los años" (2010: 111-112), solo que no lo hace siempre del mismo modo, sino que va evolucionando desde el principio de su carrera, en 1917, hasta los últimos artículos publicados en España, en 1937. De este modo, según muestra Bernard, Magda Donato empieza defendiendo posturas más conservadoras en las que habla de la incorporación de la mujer a la vida laboral solo en caso de necesidad y centra la denuncia en la falta de instrucción de las mujeres de todas las clases sociales, como causa de su limitada capacidad para desenvolverse en la vida y para elegir la mejor ocupación laboral de acuerdo con su condición femenina (la autora rechaza la idea de que las mujeres puedan desarrollar cualquier tipo de trabajo). Hacia 1927, la evolución ideológica la llevará a defender la profesionalidad femenina no solo para contribuir al presupuesto familiar, sino para actuar en la sociedad con profesiones de prestigio que la igualen intelectualmente al hombre. Finalmente, en artículos publicados en 1933, la autora llegará a defender la participación de las mujeres en política y lamentará la poca presencia femenina en este ámbito.

Si empezamos, una vez más, por Sofía Casanova y *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia*, hemos de destacar que, sin ser el texto más moderno en lo que a valores se refiere¹¹ sí está plagado de elementos de la modernidad que estaba llegando a España en los años 20. Ya hablamos de la importancia de los personajes femeninos en el texto, en el que los hombres aparecen como figuras muy secundarias a las que se menciona, pero que actúan poco. Por el contrario, hallamos un grupo de mujeres viajando solas en un medio de transporte emblema de la modernidad: el ferrocarril. Así, Krysia, su abuela, su madre y su niñera, además de su muñeca, van de España a París, de París a Berlín y así, de ciudad en ciudad, hasta llegar a Varsovia, sin figura masculina que las acompañe, salvo el bebé hermano pequeño de Krysia, objeto de cuidado, no cuidador. Si profundizamos un poco más en las características de cada una de estas mujeres, veremos que los elementos modernos aparecen tanto en la indumentaria como en las actividades realizadas por mujeres y niñas. Una mirada a la portada, realizada por Tomás Gutiérrez-Larraya, ya nos sitúa en esta modernidad estética, pues nos encontramos con una muñeca morena (a pesar de la descripción que aparece en el texto), de pelo corto¹², que lleva un vestido corto hasta la rodilla. La mantilla blanca se corresponde con la moda de la folclorización que, en este texto, además, adquiere relevancia pues uno de los temas principales es la identidad nacional o la españolidad de la muñeca.

En lo que se refiere a las actividades "modernas" que aparecen asociadas a las mujeres en la obra, ya se han mencionado los viajes, pero también aparecen deportes, como el tenis y los deportes de invierno, o estancias en la playa, tan del gusto de la época.

Es cosa deliciosa jugar al escondite, al corro, a la gallinita ciega en los Parques. Pero me gusta más el "tennis", la elegancia y la precisión de los chicos al lanzar y recoger las pelotas con la raqueta; y me divierte más todavía que los ejercicios al aire libre (8), los deportes en el invierno: el patinaje, hacer figuras de nieve o ir en los brazos de Krysia cuando ésta va acurrucadita en un trineo diminuto [...] (Casanova, 1920: 6).

Sin embargo, como señalaba antes, a pesar de que Krysia, a su corta edad, ya sea una viajera que ha experimentado la guerra y que realiza deportes y actividades físicas no especialmente femeninas, se la sigue aleccionando, según unos criterios decimonónicos y tradicionales, en la obediencia, la bondad y la religiosidad. Igualmente, aunque sí se incluye el estudio en sus actividades, priman la confección y la costura propias de un buen "ángel del hogar". De acuerdo con todo esto, más dirigido a las lectoras que a la propia protagonista, leemos en boca de la muñeca:

Y habéis de saber que cuando las niñas que nos tienen son buenas, son obedientes a sus papás y maestros, resultamos tan amigas, tan amigas, que hablamos y procuramos porque nos entiendan y todo lo que sentimos se lo hacemos comprender. (...) Para ello necesitan ser bondadosas, no hacer daño a los animales, ni meternos los dedos por los ojos (...). Las niñas con quienes dialogamos (...) han de levantarse temprano a hacer la oración matutina im-

11 No olvidemos que Sofía Casanova, a pesar de lo rupturista de sus comportamientos, era conservadora en lo que concierne a su ideología.

12 En relación al pelo corto, Carmen de Burgos, en "Signos de Libertad" afirma: "la moda de los cabellos cortados en melena puede entenderse como símbolo de la libertad de la mujer" porque "la cabellera corta que puede lavar en unos pocos minutos es la que corresponde (...) a una mujer emancipada, ya que por emancipación se entiende el derecho al trabajo" (cit. en Serrano y Salaün eds: 2006: 162).

plorando la protección de nuestro Señor y de la Santa Virgen para sus padres y conocidos y encomendarse al Ángel de la Guarda. En seguida, se lavarán muy lavaditas, de pies a cabeza, sin berrinches; se vestirán las limpias ropitas que habrán dejado sacudidas y dobladas por la noche, se desayunarán cuidando de no mancharse, y si van a la escuela, o si se quedan en casa a estudiar, han de poner atención en lo que les enseñan (Casanova, 1920: 6)

En el caso de la obra de Carmen Conde, *Doña Centenito gata salvaje, historia de su vida*, por el contrario, la gatita asume desde el principio todos los rasgos de la mujer moderna. Así, Centenito es caracterizada desde el primer momento por su belleza y su inteligencia, a lo que, más tarde, se añade su intrepidez:

Doña Centenito es una gata bellísima, con gran inteligencia y finura de modos, así como de sentimientos.

Su vida está llena de inquietudes, de aventuras maravillosas. El mundo visto por sus hermosos ojos tiene encantos que no vemos las personas, y una interminable serie de misterios que ella se esfuerza en desvelar.

Guapa, inteligente y buena; ¡hay millares de seres que no pueden compararse a Doña Centenito! (Conde, 1943: 98).

Eran unos personajes decididos a jugar con todo y a toda hora (...) La más loca era Centenito, tan juguetona y audaz que a su misma madre le infundía temor (Conde, 1943: 102).

Si retomamos por un momento lo que dice la crítica, podemos ver que Doña Centenito reúne todas las características que Lianas aplica a las mujeres "actuales" en 1989, a saber: curiosidad, actividad, y capacidad de análisis (Lianas, 1989: 23). Asimismo, Doña Centenito no pierde los elementos tradicionalmente asociados a la feminidad, como la finura de modos o la belleza, por lo que tampoco podemos achacarle que adopte unos roles absolutamente masculinos, como denuncia Colomer en la literatura de finales de los años setenta. Nos hallamos pues, ante un modelo alternativo de feminidad, que, como vimos en otro apartado, no solo reúne todas las cualidades masculinas y femeninas (o, mejor dicho, agenéricas), sino que, además, se convierte en líder de su camada.

En lo que se refiere a los demás modelos femeninos que aparecen en la obra, si bien es cierto que, cuando Centenito pregunta cómo son las mujeres (las humanas, se entiende), las explicaciones que recibe de las flores caen en el tópico, por el contrario, cuando se ciñe a los animales, podemos ver la modernidad en el trato (tal vez, precisamente, porque el que sean animales lo permite) e incluso la subversión de los roles genéricos. Es significativa, por ejemplo, la escena en la que la pareja de conejos piensa que Centenito va a comerse a su hijo y, mientras que el papá conejo entra en pánico y sufre un ataque de histeria (de raíz tan femenina según los cánones del XIX), es la mamá conejo la que mantiene la calma y usa la razón (la razón que justifica la emancipación femenina para las primeras feministas):

- ¡Es mi hijito Lorenzo! -dijo llorando a gritos...

(...)

- ¡Ay, Dios mío, ay!

Acudió Madre Rufina alarmadísima, y cuando se enteró de aquello [las cigüeñas han visto al

gazapo con la gatita] arqueó los bigotes y siguió rumiando unas hojas frescas. Con lentitud acostumbrada vio claro el problema.

– -No enloquezcas, esposo mío- dijo gravemente-, reflexionemos (Conde, 1943: 109).

En el caso de Magda Donato, aunque resulte contradictorio, el tratamiento de modernidad que se da a las mujeres varía según el texto. Si seguimos un orden cronológico, debemos empezar hablando de "El duquesito de Rataplán". Como queda dicho, es la primera obra que aparece en *Pinocho* y, según García Padrino y Solana, es una muestra del "interés de su autora (...), por renovar y actualizar los elementos, los temas y las situaciones de los cuentos de origen tradicional" (2002: 14) por medio de la "versión humorística, bufa, del esquema clásico de los cuentos de engaño donde el protagonista, con su ingenio, consigue burlar un tremendo castigo" (2002: 14). Además, la autora introduce elementos renovadores, como el humor o las referencias intertextuales. Ahora bien, parece que esta renovación o modernidad no afecta a los roles genéricos. La obra cuenta con veintitrés personajes, de los cuales, solo la princesita Pirulina, las damas de honor (cuyo número no se especifica y que constituyen un personaje coral) y la perrita Lulú, cuya muerte desencadena la trama, son personajes femeninos, mientras que todos los demás, con una caracterización bastante más profunda, son masculinos. La princesa Pirulina aparece como una princesa consentida que ha de realizar todos sus deseos. Evidentemente, su carácter caprichoso la aleja de todo modelo de niña al uso, pero la sigue encuadrando en un estereotipo, en este caso, el de la mujer caprichosa y vanidosa, con la única novedad de que, en esta ocasión, la niña reivindica su derecho a no ser educada:

PRINCESA PIRULINA: Papá, yo no quiero sopa.

REY: Las niñas bien educadas no dicen «no quiero», y además comen la sopa hasta la última cucharada.

PRIN: Papá, yo no soy una niña **bien** educada.

REY: Eso sí que es la verdad (Donato, 1925: 13).

Tal vez, podría verse un atisbo de renovación en la princesa en el hecho de que, aunque el personaje sagaz que evita el castigo por medio de la astucia es el Duquesito de Rataplán, su estratagema funciona gracias a la participación de la princesa, que subraya la no vigencia del castigo del rey si nadie ha visto la falta: "Papaíto, si nadie ha visto nada, es que mi suegro no es culpable y mi marido es inocente" (Donato, 1925: 13), y que consigue el perdón para ambos.

A pesar de todo esto, la caracterización e, incluso, el comportamiento de la princesa no dejan de ser estereotípicos, pues la princesita es descrita, en sus propias palabras, como "chiquitita y bonita" (Donato, 1925: 13), y, en boca del duquesito, su marido, como "simpática y linda" (Donato, 1925: 13); sin embargo, al duquesito Segismundo, que ya destaca por su ingenio sin necesidad de adjetivos, la princesa, además de simpático y bondadoso, lo caracteriza como listo: "tan listo y tan bueno" (Donato, 1925: 13). Así pues, no se puede decir que la imagen proyectada por la mujer en este texto se caracterice por la modernidad o por la ruptura de tópicos y estereotipos.

Como ya vimos en el apartado anterior, "El cuento de la Buena Pipa" (1925) tampoco presenta modelos de mujer especialmente modernos, pues, como señalamos, Chelín se comporta como una niña buena, dócil y obediente, y la madre se muestra dulce, consoladora y solo suavemente censura cuando el niño se porta mal. En su caso, la institutriz, Mademoiselle, introduce la novedad de ser una

mujer trabajadora, pero, de acuerdo con los cánones, se trata de un trabajo no cualificado y tradicionalmente asociado a las mujeres.

En el caso de *Pipo, Pipo y el lobo Tragatodo* (1936), aunque existen varios elementos que subrayan la modernidad de la obra (las ilustraciones de Bartolozzi, la autoría femenina en una obra teatral, las imágenes surrealistas o la mención a deportes modernos como el boxeo), poco podemos hallar de un modelo de mujer moderna. Cierto es que los protagonistas son un hombre y su perrita de trapo, que, asimilable al rol femenino, participa en la acción, pero los restantes personajes femeninos que aparecen representan imágenes típicas de la mujer decimonónica y desarrollan los mismos papeles a los que estamos acostumbrados. Así, la esposa del Mago Carrasciás "bueno por delante y malo por detrás"¹³ representa el modelo de bella caprichosa que pide y pide y pide, a la vez que acepta el maltrato por parte de su marido.

...mi marido

(...)

Es un tigre, es un león.

Y me da ca palizón

que tengo el cuerpo molido.

(Donato, 1936: 66)

¿Cuándo me vas a llevar al teatro?

[...]

¿Y me comprarás unos zapatos de charol? [...] ¿Y un gorro con muchos lazos? [...] ¿Y un galapaguito? ¿Y un jersey de punto? ¿Y un patinete? ¿Y un jamón con chorreras? ¿Y un paraguas? ¿Y...? (Donato, 1936: 67)

Como se puede ver, los únicos elementos de modernidad que encontramos son los regalos que pide, pues nadie imaginaría a una mujer del siglo XIX solicitando un patinete, pero poco más. Es muy posible que, igual que otras autoras modernas, lo que pretenda Magda Donato con este personaje sea hacer una crítica al modelo de mujer burguesa que acepta cualquier trato de su marido a cambio de dinero y regalos (de los que también abusa). En cualquiera de los casos, el modelo, o contramodelo, está lejos de la mujer moderna y creo que no llegaría a los niños, y especialmente a las niñas, como un referente claro.

Igualmente, las madres y las hijas, que aparecen casi como un coro griego para incidir en el miedo que da el lobo Tragatodo, son calcos de los modelos más tradicionales y, esta vez sí, respaldan la afirmación de Gemma Lienas (1989: 21) según la cual las niñas: "aprendían el miedo y la necesidad de ser protegidas"

Ay, qué vida que lleva una dama

agobiada por tanta labor.

El marido, la chica, la casa

y los niños que son un dolor.

¡Ay, señor!

(Donato, 1936: 15).

13 Esta frase caracteriza al mago cada vez que aparece su nombre, por eso la cita aparece sin número de página.

Por último, el caso de Caperucita (que también aparece en la obra) redundante en la función femenina de objeto de salvación por parte del hombre de la que hablan Torres y Palomo (2016). En la obra, encontramos a la misma niña ingenua del cuento recogido por los hermanos Grimm, que cae en las garras del lobo y que tiene que ser liberada por Pipo, hombre también, aunque, eso sí, un hombre moderno que, en lugar de cazar, boxea.

Frente a todos estos textos de Magda Donato en los que la renovación de los roles genéricos es difícil de atisbar, encontramos *La protegida de las flores*, publicado sin año de edición por la Biblioteca Infantil Rivadeneyra e ilustrado por Loygorri, donde la renovación y el activismo a favor de la mujer son evidentes. Así, nos encontramos con un cuento aparentemente tradicional, con la imagen de una muchacha que bien podría ser cualquiera de las heroínas de los relatos maravillosos, vestida con ropas propias del lejano tiempo de los cuentos y, carente, por ende, de cualquier tipo de modernidad en lo que a estética respecta. El título tampoco parece llevarnos a un mundo moderno y, cuando vemos a la niña en su casita y de pronto se aparece el Hada de las Flores, nos trasladamos, sin duda, al mundo de las hadas donde, definitivamente, no ha llegado la modernidad. Nos equivocamos. En efecto, la estética de cuento de hadas se mantiene, pero, en este caso, no será la imagen, sino los valores los que nos trasladen al mundo moderno. El argumento del cuento es sencillo, a la par que novedoso: Blanquita es una niña a la que se le aparece el Hada de las Flores y le concede un deseo. Ella pide un jardín lleno de flores a las que cuidar y amar. Un día, pasa el cortejo del rey por delante de su casa y quiere cortar las flores, pero ella no le deja, por lo que resulta encarcelada. Como venganza y, para liberar a su amiga, las flores se rebelan contra el rey, impidiéndole dormir, anulando todos sus efectos benéficos cuando él los necesita y provocándole terribles pesadillas. A la vez, ayudan a Blanquita a estar más hermosa, de modo que el hijo del rey la ve un día en la ventana y se enamora de ella. Finalmente, gracias a la ayuda de las flores, el rey libera a la niña y esta se casa con el príncipe, con quien vive para siempre feliz en un reino adornado con flores de tela, en el que nunca se cortan las plantas.

En efecto, el desenlace con boda incluida no responde a los parámetros de la modernidad, y vuelve a las funciones femeninas típicas en los cuentos, pero sí aparecen varios factores enormemente novedosos. En primer lugar, es digna de ser tenida en cuenta la descripción que se hace de la niña, de la que se dice: "Blanquita era una niña muy guapa y muy buena, que vivía sola en una casita a la entrada de un bosque. Se pasaba los días estudiando, hilando, cantando y leyendo cuentos" (Donato, 1930: s.p.). Como podemos ver, en lo que se refiere a las actividades, aparecen también las tradicionalmente femeninas "hilar" y "cantar", pero abriendo y cerrando la lista, encontramos "estudiar" y "leer cuentos", propias del tipo de mujer moderna. Es decir, se trata de una niña con características femeninas, entre las que se encuentran también actividades intelectuales. Asimismo, la niña vive sola, es decir, se trata de una mujer emancipada e independiente que, cuando puede pedir un deseo, no quiere un novio o un marido, sino un jardín de flores a las que cuidar. Otro punto importante es su valentía y su negativa a renunciar a lo suyo. Así, se atreve a desafiar a la autoridad del rey, del hombre, al que niega lo que le pide (simbólicamente, sus flores), y contra el que se hace grande, por lo que tiene que pagar consecuencias: "Sí -contestó Blanquita, cuya timidez había desaparecido ante la horrible perspectiva del martirio de sus flores-; ya sé que sois el rey de este país; pero no sois el rey de mi jardín" (s.p.).

Por último, aunque ya hemos hablado de la hermandad de las flores y la niña, y de la función activa de este grupo de flores para salvar a Blanquita, me gustaría insistir en que las flores aparecen caracterizadas como seres fuertes, inteligentes como para utilizar sus armas (y no la violencia sin sentido) para ganar una "batalla", y vengativos.

Si pasamos a *Casa de muñecas*, como ya se dijo, se trata de un texto programático de Rosario de Acuña y las características que aplica a cada uno de los niños responden a la idea de igualdad que la autora quiere transmitir. Por ello, aunque el texto sea de 1888, vamos a encontrar mucha más modernidad a este respecto que en textos escritos más adelante. Como ya señalamos, Rosario de Acuña considera que los rasgos de ambos sexos pueden ser iguales y que es la sociedad, por medio del sistema educativo, la que establece las diferencias de función y comportamiento de cada uno de ellos y así lo dice explícitamente en *Casa de muñecas*:

Rosario era una niña viva, alegre, expansiva, cariñosa, llena de vigor y de salud, y amiga más bien de correr y saltar que de estarse sentada y quieta; Rafael era cariñoso y reflexivo y menos alborotador que su hermana; mas por arte de los métodos y de los sistemas, Rosario se había vuelto una mujercita chiquitita, formal y seria, que siempre quería estar sentada y quieta, y su hermano Rafael se había convertido en un pequeño Cid, batallador, pendenciero, revoltoso y deseando siempre mandar y disponer como un tiranuelo. Vieron los padres de estos niños, con su profunda inteligencia, el derrotero violento y forzado que habían tomado los caracteres de sus hijos, por la imposición de reglas y doctrinas que sobre ellos habían pesado mientras estuvieron fuera de su casa, y deliberaron la esposa y el esposo sobre los medios más sencillos y factibles para que sus hijos volvieran a ser criaturas sinceras y consecuentes con las condiciones personales de sus almas (Acuña, 2006: 57).

Claramente, la crítica se dirige hacia un sistema que imponía a las niñas la quietud, mientras empujaba a los niños a una actividad constante. De acuerdo con esto, Ana María Díaz Marcos, interpreta que, en el texto:

Acuña está aludiendo a un doble proceso de "doma" de la mujer. Por un lado se intenta controlar su cuerpo y movimiento y someterla a la inactividad y la quietud y, en este sentido, los libros de etiqueta y decoro (...) promueven la vigilancia y el control del cuerpo y la conducta femenina. Por otro lado, se ponen cortapisas a la educación de la mujer de modo que se controla también su mente y su espíritu para que no pueda elevarse intelectualmente. Ambas estrategias (...) promueven la "atrofia" (Díaz Marcos, 2006: 44).

Para terminar, hemos de detenernos un momento en los dos cuentos de Manuel Abril, publicados en 1925: "Una señorita china exageradamente fina", que apareció en la sección de "Cuentos de Calleja en colores" del número 10 de *Pinocho* (pp. 6-7) y "La princesa más fea del mundo", publicado entre los números 11 y 12 del mismo semanario. En ambos, Abril utiliza los contraejemplos para transmitir unos valores femeninos que rompen con lo establecido.

En el primero de los casos, este mensaje puede parecer menos claro, pues la muñeca china "exageradamente fina", que comienza en uno de los polos de mujer convencional, acaba en el otro. Así, al principio del relato, la muñequita es descrita como déspota, consentida, fría y desagradecida con todos los demás objetos personificados de la vitrina en la que vive, que la cuidan y miman permanentemente; es decir, se presenta como una de las bellas frías y frívolas del siglo XIX. Sin embargo, a través de una serie de avatares que comienzan cuando la criada la vende, evoluciona hasta convertirse en una muñeca modesta y agradecida, que enlaza con la mujer modélica y discreta, asimilable al ángel del hogar decimonónico. En cualquier caso, lo que resulta interesante es que es la imperfección lo que

vuelve a la muñeca amable a los ojos del resto de los personajes y del propio lector, y esta defensa de la imperfección femenina, al menos en lo que a físico se refiere, sí es moderna.

En este mismo mensaje insiste Abril en "La princesa más fea del mundo", donde la princesita, hechizada al nacer por la bruja Ranilde, es descrita como un ser absolutamente esperpéntico, con piel verdosa y verrugas de sapo. En este caso, los dos modelos femeninos se disocian, pues es la reina, joven, bella y poderosa, la que encarna el personaje superficial y frívolo (hasta el punto de no dormir ante el miedo de que su hija sea fea, y de querer matarla al verla) y es a ella a la que castiga la bruja con la fealdad de su heredera. Por el contrario, la princesita, que, como hemos visto, es descrita como un ser horrendo, junto a la fealdad, presenta características como la prudencia, la inteligencia, la caridad y la bondad:

Siempre aconsejada por el maligno Pimienta, la Reina, a medida que Esplendor del Mar fue creciendo, siempre oculta en sus velos, constelada de pedrerías, la hizo dar una educación esmeradísima, digna en todo punto de superar la fama de la erudita Balki, reina de Saba, y aun la del mismo Salomón. Tuvo la Princesa profesores de todas las ciencias conocidas y de muchas cuyo secreto se ha perdido. Aprendió todos los idiomas, incluso el de las aves, cuyo canto eclipsaba con su voz, tan maravillosa, que hasta el mismo Sol se paraba y las olas del mar detenían su ir y venir para escucharla embelesadas. Al mismo tiempo su corazón desbordaba de todas las virtudes y el pueblo la bendecía en sus oraciones, agradecido de su liberalidad y de su caritativa influencia (Abril, 1925: s.p.).

Como en todo cuento de hadas y, para cumplir la función de las mujeres en los cuentos, la princesa debe casarse y será aquí cuando aparezca el mayor rasgo de modernidad. Efectivamente, por medio de las estratagemas del duende que aconseja a la reina desde el nacimiento de la niña, la princesa consigue desposarse con un Emperador que accede al matrimonio sin haber visto a la princesa ni haberle levantado los velos. No obstante, en la noche de bodas, Esplendor de Mar, que así se llama la princesa, le revela su verdadero rostro:

¡Oh esposo mío! Antes de levantar por primera vez mis velos debo advertirle que no soy bella, sino horrible y monstruosa. Y al ver el gesto de duda del Emperador, vaciló un momento. Pero luego, armándose de valor, dejó caer sus velos y apareció horrible, pero radiante de inteligencia, en su traje de bodas (Abril, 1925: s.p.).

Pero el Emperador, lejos de asustarse o rechazarla, la ama más:

El Emperador, que era un hombre lleno de sabiduría, la cogió de la mano y exclamó, arrojándose ante ella: —Para mí, oh Princesa llena de virtudes y de inteligencia! eres siempre más bella que la misma belleza. Y ocurrió una cosa extraordinaria. Al oírle, la princesa se transfiguró y adquirió una hermosura suave y dulce como su voz, que murmuró: —Puesto que soy bella para ti, soy bella para todo el mundo, porque para mí el mundo está en tus ojos (Abril, 1925: s.p.).

Podía parecer que la transformación desvirtúa el hecho de que él la ame, pero es relevante el hecho de que ella afirme "sí soy bella para ti, soy bella para todo el mundo" (s.p.) ¿es cierto que ella se ha transformado como si de la Bestia de Beaumont se tratase o la mirada amorosa del otro nos

transforma? En cualquier caso, una princesa valorada por su bondad e inteligencia y un emperador que no quiere belleza sino una mujer buena y lista a su lado, no dejan de ser modernos y novedosos.

4. Conclusiones

Desde los años setenta, la crítica literaria ha adquirido conciencia de la importancia de los modelos genéricos que ofrecemos a los niños y niñas a través de la LIJ como iniciación, no solo en la literatura, sino también en la vida. Muchos estudios se han centrado en la representación de estos roles genéricos en la literatura posterior a los años setenta o en los cuentos tradicionales y, de alguna manera, la LIJ de autor escrita en épocas anteriores ha sido obviada. De este modo, hemos olvidado que, en los años veinte, España vivió un momento de gran modernidad donde las voces de muchas autoras se alzaron para reivindicar el papel de la mujer y que este grito se plasmó en unos modelos femeninos poco relacionados con los canónicos, tanto en la literatura adulta como en la destinada a un público infantil y juvenil.

A partir de lo visto en este artículo, creo que podemos afirmar que en la literatura de Rosario de Acuña, Sofía Casanova, Magda Donato, Carmen Conde e, incluso, Manuel Abril, ya encontramos modelos alternativos de mujer, tanto en sus rasgos físicos y morales, como en sus acciones y en las funciones que desarrollan en los cuentos.

Así, ya en 1888, en la preceptiva *La casa de muñecas*, de Acuña, podemos encontrar una propuesta de sistema educativo y social en el que niños y niñas, mujeres y hombres, reciban la misma educación y realicen idénticas tareas. Por su parte, las narraciones de los años veinte que, en algunos casos, aún reflejan estereotipos de género, como ocurre con Chelín y Pototo o con algunas de las características de Krysia, también se convierten en una galería de personajes femeninos que se salen de todos los tópicos decimonónicos y que van desde mujeres viajeras que huyen de la guerra, en *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia*, hasta modelos de rebeldía que casi se convierten en un icono de la fortaleza de la mujer frente a los deseos del hombre, en el caso de la rebelde y contestataria Blanquita; igualmente, las imperfectas princesas y muñequitas de Manuel Abril nos traen el eco de las primeras feministas y su reivindicación de las mujeres "normales", y hallamos líderes intrépidas y valientes, representadas por la gatita Centeno.

Parece claro, pues, que la LIJ española de la Edad de Plata posee numerosos y maravillosos modelos de mujeres fuertes y actuales. Tal vez, sea momento de recuperar algunos de estos cuentos para nuestro repertorio de lecturas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACUÑA, R. de (2006). *La casa de muñecas* (Vol. 2). Sevilla: Arcibel.
- ABRIL, M. (1925). La princesa más fea del mundo. *Pinocho*, 11, 12.
- _____. (1925). Una señorita china exageradamente fina. *Pinocho*, 10.
- AGUILAR DOMINGO, M. S. (2011). La figura de la mujer en la literatura infantil y juvenil española desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. En Bazzocchi, G. y Tonin, R. (Eds.). *Identità e genere in ambito ispanico* (pp. 83-92). Milano: Franco Angeli.
- BARRAGÁN MEDERO, F. (1989). Conocimiento social, sexismo y literatura infantil. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 2 (11), 8-12.
- BERNARD, M. (2008). et al (ed.), *Papel de mujeres. Mujeres de Papel. Periodismo y comunicación del siglo XIX a nuestros días*. Bergamo (Italia): Bergamo University Press.
- _____. (2010). Magda Donato y la promoción del trabajo femenino. *En prensa: escritoras y periodistas en España (1900-1939)* (pp. 109-134). Bergamo (Italia): Bergamo University Press.
- BERNARD, M., y ROTA, I. ed. (2010). *En prensa: escritoras y periodistas en España (1900-1939)*. Bergamo (Italia): Bergamo University Press.
- BRAVO GUERREIRA, M. E. B., y MAHARG-BRAVO, F. (2003). De niñas a mujeres: Elena Fortún como semilla de feminismo en la literatura infantil de la postguerra española. *Hispania*, 201-208.
- CASANOVA, S., y LARRAYA, T. G. (1920). *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez.
- COLOMER, T. (1994). A favor de las niñas. El sexismo en la literatura infantil. *CLIJ*, 57(7), 7-24.
- CONDE, C. (2007). *Carmen Conde para niños y jóvenes* (Vol. 54). Madrid: Ediciones de la Torre.
- DÍAZ PLAJA-TABOADA, A. (2011). *Escrito y leído en femenino: novelas para niñas* (Vol. 21). Cuenca: Univ. de Castilla La Mancha.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. (2007). *Carmen Conde. Voluntad creadora*. Murcia: Ediciones Tres Fronteras.
- DONATO, M. (1925). El cuento de la buena Pipa. *Pinocho*, 6,7,8,9.
- _____. (1925). El duquesito de Rataplán. *Pinocho*, 1,2,3,4,5.
- DONATO, M., y LOYGORRI. (1930). *La protegida de las flores*. Madrid: Librería y editorial Rivadeneira.
- DONATO, M., BARTOLOZZI, S., y MERLO, A. (1936). *Pipo, Pipa y el lobo Tragalotodo: comedia infantil en dos actos divididos en doce cuadros: original*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira.
- GARCÍA, E. R. (2013). El cuento infantil como herramienta socializadora de género. *Cuestiones pedagógicas*, 22(2012), 329-350.
- GARCÍA PADRINO, J., y SOLANA, L. (2002). *Teatro de Pinocho: El duquesito de Rataplán; El príncipe no quiere ser niño*. Madrid: CCS.
- KIMMEL, M. (2010): Ponencia presentada en el evento "Los varones frente a la salud sexual y reproductiva". Trad. y selec. de texto Manuel Zozaya, marzo 2017, en http://www.euowrc.org/06.contributions/3.contrib_es/12.contrib_es.htm.
- _____. (2011): Entrevista que Michael Kimmel concedió a Homes Igualitaris-AHIGE Catalunya en el trascurso del seminario *El papel de los hombres en las políticas de igualdad de género*, celebrado en el Espai Francesca Bonnamaison (Barcelona), el 7 de abril de 2010. *Hombres Igualitarios*, AHIGE, 4, 38. Recuperado en marzo 2017 de <http://www.hombresigualitarios.ahi>

- ge.es/index.php?option=com_content&view=article&id=557:homes-igualitaris-ahige-catalunya-entrevista-a-michael-kimmel-editor-de-la-revista-men-and-masculinities&catid=46:noticias-de-ahige&Itemid=55
- LIENAS, G. (1989). Las adolescentes. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 2 (11), 20-23.
- OCHOA, D., PARRA, M., y GARCÍA, C. T. (2006). Los cuentos infantiles: niñas sumisas que esperan un príncipe y niños aventureros, malvados y violentos. *Revista Venezolana de Estudios de la mujer*, 11 (27), 119-154.
- ORQUÍN, F. (1989). La nueva imagen de la mujer. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 2 (11), 14-19.
- PENA PRESAS, M. (2012). As imaxes femininas na narrativa infantil e xuvenil galega: dos roles tradicionais á novela feminista (1975-1985)/Feminine images in Galician literature for children and young adults: from traditional roles to the feminist novels (1975-1985). *Madrygal: Revista de Estudios Gallegos*, 15, 107-117.
- REGUEIRO SALGADO, B. (2013). Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia. The intercultural and transcultural point of view of Sofía Casanova, a Spanish woman in Russia. En *Transnational Identities of Women Writers in the Austro-Hungarian Empire*, Columbus: Addleton Academic Publishers, 197-209.
- _____ (2015). Imágenes de mujer moderna en la literatura infantil escrita por mujeres (1900-1939): Sofía Casanova, Carmen Conde y Magda Donato. En *La narrativa española (1916-1931): Entre historia cultural y especificidades narrativas*. París: Indigo Cote Femmes, 111-129.
- _____ (2016). Magda Donato en "Pinocho" (1925): reflejos de la mujer moderna en la literatura infantil. En *Miradas de progreso. Reflejos de la modernidad en la Otra Edad de Plata*. Madrid: Ediciones Clásicas, 277-295.
- SERRANO, C., y SALAÜN, S. (2006). *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- SERVÉN DÍEZ, M. D. C (2010). La labor de María Luz Morales en El Hogar y la Moda. En *prensa: escritoras y periodistas en España (1900-1939)*, 87-108.
- TORRES BEGINES, C., y PALOMO MONTIEL, E. (2016). De objeto de salvación a heroínas de su propia historia. La evolución de las princesas en la literatura infantil actual/ From salvation object to heroes of their own story. The evolution of the princesses in the present children's literature/D'un objet de salut à un héroïne de sa propre histoire. L'évolution des princesses dans la littérature infantile actuelle. *Didáctica: Lengua y Literatura*, 28, 285.
- TURIN, A. (1989). Hermosas, cariñosas y pacientes. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 2 (11), 24-27.

