

Diversas pero modeladas: el cuerpo de las protagonistas de la novela infantil y juvenil actual

Varied but modelled: female protagonist's bodies in current children's and young adult fiction

EVA LLERGO

Universidad Camilo José Cela

ellergo@ucjc.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3822-4969>

IGNACIO CEBALLOS VIRO

Universidad Camilo José Cela

iceballos@ucjc.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8617-2588>

Recibido: 17.11.2022. Aceptado: 13.12.2022.

Cómo citar: Llergo, Eva y Ceballos Viro, Ignacio (2022). "Diversas pero modeladas: el cuerpo de las protagonistas de la novela infantil y juvenil actual", *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 32: 169-191.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia/32.2022.169-191>

Resumen: Este estudio temático del cuerpo en la literatura infantil y juvenil tiene como objetivo la detección de mensajes enculturadores en los textos. Se han analizado las descripciones de protagonistas femeninas en 16 novelas infantiles y juveniles premiadas entre 2018 y 2021. Los hallazgos sugieren tendencias en los modos y recursos de los autores para efectuar esas descripciones, la saliencia de algunos rasgos físicos, las tipologías de cuerpos representados, así como las diferentes actitudes que las protagonistas muestran hacia sus propios cuerpos y el concepto de normalidad.

Palabras clave: Literatura Infantil y Juvenil; Novela; Cuerpo; Ideología; Mujer.

Abstract: This thematic study of the body in children's and young adult literature aims to detect enculturating messages in texts. The descriptions of female protagonists in 16 children's and young adult fictions, awarded between 2018 and 2021, have been analyzed. Some findings were noticed: the ways and techniques of the authors to make these descriptions, the salience of some physical features, the typologies of bodies represented, as well as the different attitudes that the protagonists show towards their own bodies and the concept of normality.

Keywords: Children's and Young Adult Literature; Fiction; Body; Ideology; Women.

INTRODUCCIÓN

Confundir educación con escuela podría llevarnos a pensar equivocadamente que la literatura infantil y juvenil no educa. Sin embargo, los procesos de aprendizaje cultural van más allá de lo que sucede en los centros escolares, y responden al fenómeno que la antropología ha dado en llamar enculturación, endoculturación o socialización: “proceso mediante el cual los individuos (generalmente cuando son niños) adquieren las pautas de conducta y demás aspectos de su cultura de otros a través de la observación, la educación y el refuerzo” (Harris, 2000 [1988]: 752).

Aquí la literatura ejerce un rol claro, y así lo afirmaba Teresa Colomer cuando escribía que “se habla de la literatura infantil y juvenil como de una *agencia* educativa, como lo son también, de forma principal, la familia y la escuela” (2010: 49) (e internet, la televisión, etc., añadiríamos nosotros). Y Jack Zipes lo desgranaba en una de sus primeras publicaciones sobre el tema: “Highly complex sign systems designating the norms, values and taboos of a specific society are transmitted through the plots and images of children’s books conceived by authors with particular perspectives” (1981: 21-22).

Encontramos, entonces, un ámbito de estudio emergente, el de “how texts for children and young adults are used as tools for emotional socialization, enculturation, political persuasion, and moral or ethical education” (Bullen, Moruzi y Smith, 2018: 2). Y este es el ámbito en el que queremos plantear el presente estudio, situando como objetivo el análisis de las representaciones de los cuerpos de las protagonistas femeninas en las novelas infantiles y juveniles españolas premiadas en los últimos años.

Al tratarse de novelas premiadas por editoriales e instituciones, validadas así por el subsistema adulto dentro del sistema literario infantil y juvenil, resulta plausible que estos adultos prescriban (de forma inconsciente o no) normas y modelos acerca del cuerpo humano, femenino y masculino; siendo posible también que ejerzan de algún modo un cierto control social sobre la apariencia física deseable o adecuada de las lectoras (y los lectores), en tanto que niñas, adolescentes y futuras adultas.

1. ANTECEDENTES: LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL, PERSONAJES FEMENINOS, IDEOLOGÍA Y ENCULTURACIÓN

Desde finales del siglo XX, se asume que la literatura infantil y juvenil (LIJ en adelante) posee unas funciones evidentes de reproducción y producción cultural. En los libros infantiles encontramos unos modelos y esquemas que reflejan a su vez modelos y esquemas de la tradición, y otros que, en cambio, actualizan esas tradiciones y generan nuevos planteamientos culturales. Se da por hecho, asimismo, que los niños lectores, como receptores de esas obras, asumen dichos modelos y esquemas, que condicionan su aprendizaje en ámbitos como el conductual, el social, el estético y el lingüístico, en ese fenómeno que hemos conocido como “enculturación”.

El estudio de la función enculturadora (o socializadora) de la LIJ no es nuevo. La dimensión ideológica fue estudiada por Hollindale (1992 [1988]) y más tarde por McCallum y Stephens (2011), coincidiendo en que “no book is innocent of ideological implications” (2011: 359). Se entiende “ideología” como el sistema de valores y creencias de una sociedad, y si un texto se percibe como libre de ideología, es simplemente que está alineado con las asunciones inconscientes del lector (McCallum y Stephens, 2011: 360).

En las historias de la literatura española se ha venido contemplando cómo la literatura para niños, desde tiempos pretéritos, se consideró un instrumento para la educación moral de los niños (Garralón, 2001; Etxaniz, 2011; Ceballos Viro, 2016: 195-203), que sería la forma menos encubierta de transmitir ideología. Pero la LIJ actual puede tener otras formas de transmitir ideología, y es reproduciendo modelos y esquemas culturales (comportamientos, aspiraciones, relaciones, etc.) alineados con una forma particular de entender el mundo. El cuerpo humano sería uno de estos modelos. De hecho, de especial interés para el propósito de esta investigación es la pregunta que formula Hollindale (1992 [1988]: 40): “Last and most important in this selection is the question of omission and invisibility. Who are the people who ‘do not exist’ in a given story?”. Trasladada al ámbito de los cuerpos, la pregunta sería: ¿cuáles son los cuerpos o las características corporales que se invisibilizan?

Un antecedente claro de la presente investigación es el estudio de la representación de los personajes femeninos desde una visión de género, para desvelar el sexismo encubierto de parte de la literatura infantil y juvenil. Es un área que tomó protagonismo en sociología, con estudios

fundacionales sobre el álbum ilustrado anglosajón (Weitzman, Eifler, Hokada y Ross, 1972), los libros infantiles italianos y occidentales (Belotti, 1973: 103-121) o el álbum francés (Brugeilles, Cromer y Cromer, 2002).

En España, en 1994, Colomer analizó el sexismo en la literatura infantil y juvenil en obras seleccionadas por la crítica desde finales de 1970 hasta esa fecha (de autor español o extranjero), a través del examen de sus personajes. Pudo comprobar la menor aparición de protagonistas femeninas, la escasa presencia en el mundo laboral de las mujeres que aparecían en las historias, y también cómo las representaciones de las niñas las llevaban a un “no ser” femeninas que las sacaba de estereotipos pero las dejaba en tierra de nadie o sujetas a un modelo masculino. Muy poco después, la tesis doctoral de Mercedes Molina (1996) analizaba tres colecciones de narrativa infantil para seguir encontrando patrones estereotipados en los personajes femeninos. Unos años más tarde, Etxaniz (2004) replicaba algunas dimensiones del artículo de Colomer aplicándolas a novelas infantiles y juveniles en euskera. La misma Teresa Colomer en 2009 realizó un estudio junto con Isabel Olid para analizar la descripción de personajes femeninos en la denominada *chick-lit*. Comprobaron cómo a estas se las describía más físicamente que a los personajes masculinos, enfatizando aspectos eróticos como la piel o los pechos, y cómo existían dos modelos de apariencia más igualitaria (la supermujer y la *femme fatale*, secundaria) que desplazan a las contrapartes masculinas a roles más “acomplejados” y pasivos, si bien solo por un tiempo.

En 2019, Fernández-Artigas, el mismo Etxaniz y Rodríguez-Fernández revisaron un corpus de más de 70 novelas de la LIJ vasca para analizar la imagen de la mujer en cuanto a protagonismo, características físicas y psicológicas, empleos remunerados asociados y cuidados y tareas domésticas que realizan; llegan a la conclusión de que, aunque aumenta la presencia de personajes femeninos, siguen existiendo y fomentando “estereotipos de género físicos” (ellos fuertes y ellas guapas). También en 2019 Mínguez López analiza desde la perspectiva de género 95 obras de la LIJ catalana publicadas entre 2002 y 2006, comparando algunos de sus resultados con los de Colomer y Etxaniz; en su corpus, la proporción de protagonistas femeninas es tan baja y la masculinización de las mismas es tal que Mínguez habla incluso de “*involution*” desde el análisis de Colomer (si bien el corpus de esta era internacional, por lo que no son estrictamente comparables).

Como se ve, los estudios sobre protagonistas femeninas se han realizado dentro del marco más amplio de los estudios de género, y han tomado en consideración múltiples factores además del cuerpo (y este no prioritariamente), con el fin de ver si reflejan o no posturas igualitarias. Aquí trataremos de realizar un estudio temático centrado en la descripción de las corporalidades, como se ha dicho, y nuestro objetivo será describir la representación de los cuerpos de las protagonistas y su relación con los mismos.

2. CORPUS Y METODOLOGÍA

Hemos tomado un corpus previo de 30 novelas. Este corpus estuvo conformado por las novelas infantiles y juveniles premiadas por las editoriales Anaya, Edebé (Infantil y Juvenil), Edelvives (Ala Delta y Alandar), SM (Barco de Vapor y Gran Angular) y por los premios Nacional de LIJ y Lazarillo (en castellano) en los años 2018-2021. De estas 30 novelas, 16 tenían protagonista femenina, y en alguna ocasión existían coprotagonistas. 13 de las 16 novelas son de autor varón (más del 80 %), y 11 de las 16 son para público juvenil, mayor de doce años (casi un 70 %)¹.

Este es el corpus de novelas analizadas:

Tabla 1. Corpus de estudio

Autor	Título	Editorial (I o J)	Año	Nombre
Pedro Mañas	<i>Apestoso tío Muffin</i>	Anaya (I)	2018	Emma
Andrea Maceiras	<i>Cuenta nueve estrellas</i>	Anaya (Lazarillo I)	2018	Quepi
Lozano Garbala, David	<i>Desconocidos</i>	Edebé (J)	2018	Lara
Manuel Rodríguez Rodríguez	<i>El bloc de las edades</i>	Edelvives (J)	2018	Laura
David Peña Toribio (Puño)	<i>La niña invisible</i>	SM (I)	2018	Trog

¹ Hay que considerar que hay más autores que autoras en el corpus completo. Del total de 30 novelas premiadas, independientemente del sexo del protagonista, hay nueve escritas por autoras (30 %); en seis de ellas, las autoras no elaboraron un protagonista femenino, o bien (son los casos de las dos de Beatriz Osés) hay un protagonismo coral. Por otro lado, de las 12 novelas de protagonista masculino restantes (excluyendo las dos corales de Beatriz Osés), ocho son para destinatario infantil y cuatro juveniles.

Gómez Cerdá, Alfredo	<i>Ninfa rota</i>	Anaya (J)	2019	Marina
Elia Barceló	<i>El efecto Frankenstein</i>	Edebé (J) y Nacional 2020	2019	Nora
Andrés Guerrero	<i>Blanco de tigre</i>	SM (J)	2019	Duna
Jordi Sierra i Fabra	<i>Como lágrimas en la lluvia</i>	Siruela (Lazarillo J) publ. marzo 2021	2019	Grace
Luis Leante	<i>Maneras de vivir</i>	Edebé (J)	2020	Rosa y Luna
Antonio J. Ruiz Munuera	<i>La troupe</i>	Edelvives (J)	2020	Elisabeth
Carlo Frabetti	<i>¿Quién quieres ser?</i>	SM (I)	2020	Eva
Rafael Salmerón	<i>La rama seca del cerezo</i>	Anaya (J)	2021	Sakura
Juan Ramón Santos	<i>El Club de las Cuatro Emes</i>	Edebé (I)	2021	María, María, Matilde y Madán Golosín
Pablo Gutiérrez	<i>El síndrome de Bergerac</i>	Edebé (J)	2021	Velia
Chiki Fabregat	<i>El cofre de Nadie</i>	SM (J)	2021	Nadia

Fuente: elaboración propia

En cada uno de estos libros, hemos seleccionado las descripciones físicas de las protagonistas. Al decir “físicas”, nos limitamos a definir el cuerpo como la parte de la persona perceptible por los sentidos externos, dejando de lado lo psicológico y mental, si bien somos conscientes de que los procesos mentales tienen un componente físico.

Estas descripciones del cuerpo se han limitado a las partes del cuerpo mencionadas y calificadas mediante adjetivos y complementos. Nos hemos fijado en lo que Lluch (2003: 67) llama “rasgos del ser” de los personajes, pero también tenemos también en cuenta los “rasgos de la acción” (las acciones de esos personajes, siempre que involucren el cuerpo); particularmente estos últimos permitían una caracterización de la conducta no verbal del personaje (rasgos kinésicos y proxémicos).

Por último, aclararemos que no hemos analizado en este trabajo las ilustraciones, presentes únicamente en los libros de destinatario infantil del corpus. El modo de producción habitual de estas imágenes, en forma de encargos una vez que la novela ha ganado el premio, no siempre las hace

coherentes con lo pretendido por el autor en el texto, lo cual generaría variables incontroladas en nuestro estudio.

3. ANÁLISIS

3.1. La ausencia de descripción y el espejo como recurso

El primer rasgo característico que encontramos en las novelas analizadas es que mientras que los personajes acompañantes o antagonistas suelen estar marcadamente descritos, las protagonistas no cuentan apenas con descripciones físicas, llegando, en algún caso, a no contar con ninguna referencia a su cuerpo (situación que ya habíamos detectado en un estudio precedente: Ceballos Viro, Cembreros, Hernández y Llergo, 2022). Esto último es especialmente frecuente en las novelas infantiles (serían representativas las carencias de descripciones físicas de Eva en *¿Quién quieres ser?*, y de Matilde y las dos Marías en *El Club de las cuatro Emes*²). Entendemos que se debe a una convención narrativa no explícita que comparten la mayoría de los autores analizados; una especie de principio de verosimilitud que impide que las protagonistas se autodescriban a sí mismas (cuando los textos están escritos en primera persona) o que el narrador omnisciente o en tercera persona se detenga en pormenorizar el aspecto del personaje desde cuyo punto de vista se nos está contando la historia. En cierto modo, en los dos casos estamos viendo la realidad mostrada en la novela desde los ojos de esa protagonista. De modo que, igual que sucede en la vida real, tampoco en estas obras se pierde el tiempo en describir al que “habla”, sino que se pone el énfasis en pormenorizar aquello que el personaje está viendo.

Así pues, cuando aparecen descripciones, algunas veces son indirectas, por contraste u oposición. Sería el caso de Nadia en *El cofre de Nadie* de la que obtenemos un retazo de imagen indirecto al valorar el aspecto de su hermanastra Érika:

Y [Érika] se hace una foto sacando la lengua. Se la muestra y Nadia desecha la punzada de envidia que le aprieta el estómago. Es insultantemente guapa. El pelo, casi blanco, contrasta con los labios

² Curiosamente sí es descrita con bastante detalle el personaje adulto protagonista de esta novela, Madán Golosín, cuyo rol comienza en la novela como antagonista pero se torna coprotagonista de la trama principal de la novela en los siguientes capítulos.

granate oscuro y unos ojos que, de tan azules, parecen transparentes. (Érika y Nadia en *El cofre de Nadie*: 13).

Cuando sí nos topamos con descripciones físicas de las protagonistas, para no romper con este principio de verosimilitud explicitado, se recurre a la convención del espejo. La contemplación de la imagen de la protagonista en un espejo (en otros casos más minoritarios fotos o retratos) permite a los autores describir “desde fuera” a las actantes sin romper la veracidad del relato: “Volvió a salir y entró en el cuarto de baño. Se quedó quieta frente al espejo, mirándose con fijeza, como si quisiera taladrarse a sí misma” (Grace en *Como lágrimas en la lluvia*: 25); “Nora no conseguía apartar los ojos de su imagen en el espejo. Hacía tanto tiempo que no se había visto en ninguna parte que apenas se reconocía”. (Nora en *El efecto Frankenstein*, 228).

Muchas veces la descripción de esa imagen que devuelve el espejo va acompañada de un autojuicio estético:

Nora no conseguía apartar los ojos de su imagen en el espejo. Hacía tanto tiempo que no se había visto en ninguna parte que apenas se reconocía. Tenía el pelo grasiento bien recogido en un moño tenso hecho por Sanne, estaba palidísima y había adelgazado tanto que las mejillas se le habían hundido y los pómulos se destacaban en su cara como los de una calavera. El vestido de teatro le colgaba de los hombros como si lo llevara un espantapájaros. Y lo peor de todo era la mirada, esa mirada de loca, de estar perdida en tierra de nadie, de desesperación. Parecía un fantasma de sí misma. (Nora en *El efecto Frankenstein*: 228).

Como todas las chicas de dieciséis años, yo no dejaba de mirarme al espejo para martirizarme con mis defectos (los dientes desiguales, los ojos un poco caídos, la maraña de pelo), sufriendo por no ser tan bonita como una Nancy o como un personaje de Sailor Moon, y confiando en que mágicamente una mañana floreciera y me convirtiera en una mujer fotografiable, casi sin filtros. (Velia en *El síndrome de Bergerac*: 38).

Activé la cámara del teléfono y la roté con la intención de descubrir mi rostro en la pantalla, pero faltaba luz. Finalmente me decidí a encender la lamparita de la mesilla. No encuentro palabras para describir mi cara, pero desde luego no desentonaría en una película de terror. (Marina en *Ninfa rota*: 14).

Me desabroché la chaquetilla del pijama y la abrí poco a poco. Iba contemplándome en el espejo. Confieso que me temblaban las manos. Cuando aparecieron mis pechos levanté el móvil con la cámara accionada y apreté el disparador. Había quitado la opción de flash para evitar el resplandor. Observé la fotografía y me pareció la cosa más horrible del mundo. La foto en sí misma era mala, pero además no recuerdo haberme vista tan fea en mi vida. La expresión de mi rostro reflejaba todo el desconcierto que estaba viviendo. Aunque mis ojos parecían estar mirando a alguna parte, al objetivo de la cámara posiblemente, estaban ausentes, perdidos en una extraña nebulosa de confusión.

Había tratado de sonreír, pero mis labios solo habían sido capaces de dibujar un rictus de tensión, de nerviosismo, del que se había impregnado el resto de mi cara.

[...] La miraba [la fotografía] y me reconocía, y mi propio aspecto me espantaba. (Marina en *Ninfa rota*: 85).

Asombrada con mis cambios cada vez que volvía una hoja, era en mí en quien me fijaba. Continué pasándolas sin entretenerme mucho en nadie que no fuera yo. Y a medida que avanzaba, me sentía más decepcionada. Me detuve cuando calculé que había llegado a mis treinta años. Y ya no tenía claro que quisiera continuar. No era porque me viese fea. Era mi *look* lo que me chirriaba. (Laura en *El bloc de las edades*: 53).

“Qué exótica resulta una foto de papel en estos tiempos”, piensa ella [Irene, la policía] con cierta nostalgia, mientras la escanea con su propio móvil. Comprueba que se trata de un *selfie* hecho por una chica muy guapa, de unos dieciocho años, que sonríe con el mar de fondo. [...] Al dorso de la foto, un nombre escrito a mano: “Lara G.” (Lara en *Desconocidos*: 28).

3.2. La identificación por un rasgo saliente y topografías del esquema corporal de las protagonistas

Como se ha dicho, las descripciones de las protagonistas son escasas y podríamos graduarlas desde la ausencia total de descripción hasta las más pormenorizadas (la novela *Desconocidos* sería la más prolija). Se ha percibido que, en las descripciones de las protagonistas, solo se nombra un limitado número de partes del cuerpo del repertorio corporal total. No hay menciones, por ejemplo, a las orejas, a la barbilla o a los dedos de los pies. Es presumible que un análisis con un corpus mayor nos lleve a poder concluir que haya partes del cuerpo tabuizadas en las novelas infantiles, en las juveniles o en ambas. Lo que encontramos en nuestro corpus, no

obstante, es una representación diversa de partes del cuerpo femenino, si bien parece privilegiar algunos rasgos de la cara (fundamentalmente, los ojos y la boca) y el cabello.

Se han tomado las partes de los cuerpos mencionadas en las descripciones explícitas (pero no cuando se sugieren partes del cuerpo necesarias para una acción o una técnica corporal, pues contaminaría el análisis; por ejemplo, no contamos que ‘ir descalza’ implica ‘pies’, ‘decir’ implica ‘boca’, ‘llorar’, ‘ojos’, etc.), y con ellas hemos realizado topografías del esquema corporal de las protagonistas. Una muestra de estos “cuerpogramas” sirve para evidenciar esta diversidad de énfasis en partes del cuerpo. Se ha marcado en gradación de grises el número de veces que se menciona, adjetivándola o calificándola, una parte del cuerpo:

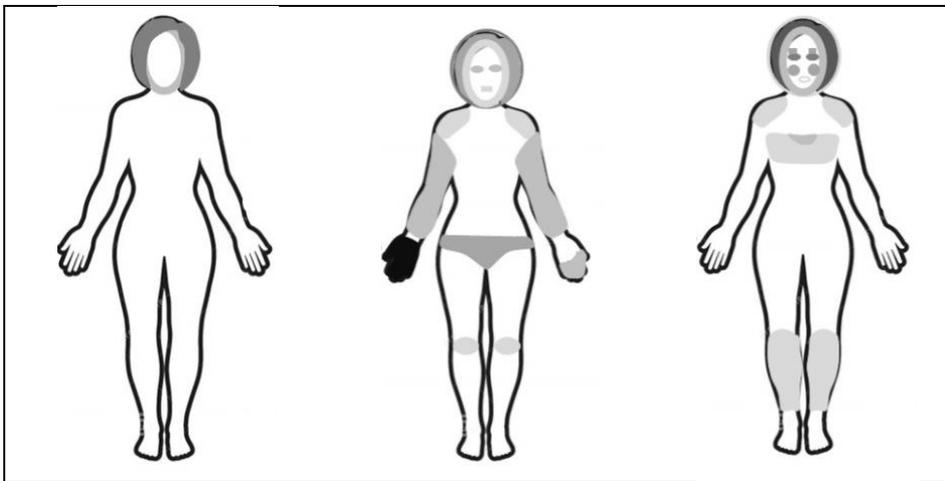


Figura 1. Topografías corporales, de izquierda a derecha, de Elizabeth (*La Troupe*), Sakura (*La rama seca del cerezo*) y Nora (*El efecto Frankenstein*).

Se ha podido comprobar también que la descripción física de las protagonistas, si bien puede ser algo más extensa en algún momento al principio de la novela, muchas veces, desde determinada página se reduce a un rasgo saliente que se muestra con insistencia y que identifica, casi por metonimia, a la protagonista.

Por ejemplo, Nadia (*El cofre de Nadie*) es descrita por su piel negra (4 veces) pero más aún por su pelo rizado (8 veces); Sakura (*La rama seca del cerezo*) es identificada con su mano derecha deforme, que aparece descrita hasta 15 veces a lo largo de la novela, muy por encima de la

siguiente mención (cabeza, 5 veces); en el caso de Duna (*Blanco de tigre*), sus ojos oscuros reaparecen en la novela insistentemente (7 veces); Quepi (*Cuenta nueve estrellas*) es descrita con su pelo de color turquesa en nada menos que 28 ocasiones; Rosa Winchester (*Maneras de vivir*) también es visibilizada por su pelo teñido de colores diferentes (3 veces) por encima de otras partes de su cuerpo.

Este rasgo saliente es, en ocasiones, algo que se diferencia de los cuerpos “estándar”, es decir, algo que, de un modo u otro, se puede considerar una “anormalidad”. En *El síndrome de Bergerac* la anomalía es autopercibida y se sitúa en el cuerpo adolescente en general, tal y como se explicita a través de la voz protagonista, vergonzosa y en discrepancia con su propio físico: “confiando en que mágicamente una mañana floreciera y me convirtiera en una mujer fotografiable, casi sin filtros” (38). En cambio, en algunas novelas se señala explícitamente un rasgo fuera de la normalidad física, aunque no necesariamente esa “anormalidad” se presenta como algo negativo:

Solo aquellas flores tenían la capacidad de hacerla parecer una niña normal. [...] Una niña fea y pálida, con el cabello turquesa y ojos del mismo color, desmesurados, casi monstruosos. Una niña extraña, raquítica para su edad, con brazos y piernas demasiado largos (Quepi en *Cuenta nueve estrellas*: 22 y 38).

Tuvo que enfrentarse a la sutil y absoluta diferencia que alejaba a la pequeña Sakura de la normalidad [...]. Y, viendo la minúscula mano deforme de su deseado bebé, vislumbró un futuro árido y desalentador (sobre Sakura en *La rama seca del cerezo*: 53).

[...] los que miran raro a Nadia porque es negra. (sobre Nadia en *El cofre de Nadie*: 10).

En otras dos novelas, *Como lágrimas en la lluvia* y *Maneras de vivir*, la disonancia con lo “normal” se muestra en la forma de vestir, esa dimensión del aspecto físico que se conoce como diacrítica. Las botas “poco femeninas” de Grace (*Como lágrimas en la lluvia*), o el pelo de colores y la ropa extravagante de Rosa (*Maneras de vivir*).

En el resto de novelas del corpus, que son mayoría, no existe esta alusión a una “normalidad física”. No obstante, retomaremos el asunto en las conclusiones, analizando el desarrollo de los argumentos.

3.3. La mujer adulta extravagante

Entrando ya en los modelos de protagonista encontrados según sus representaciones físicas, destacamos un primer tipo que, sin ser propiamente las protagonistas niñas o adolescentes, ocupan un lugar preponderante junto a ellas en las narraciones. Se trata de mujeres adultas, a veces madres de las protagonistas, que coinciden al ser descritas como modelos de mujer seguras de sí mismas, sin complejos y con ciertos toques de extravagancia física, especialmente evidentes en su manera de vestir y comportarse.

De pronto, vio como las otras madres se volvían para mirar a Rosa Winchester, con sus botas de plataforma imposible, medias de rejilla fucsia eléctrico, pelo color zanahoria, cazadora de cuero, muñequera con clavos, pendientes enormes. (Rosa, madre coprotagonista, en *Maneras de vivir*: 26)

Rosa Winchester estaba en mitad del pasillo. Llevaba unos pantalones enormes de colores chillones. A Manu le recordaron los pantalones de los payasos del circo. Le pareció que había cambiado el color del pelo, pero no estaba seguro; lo llevaba recogido en un moño. Iba descalza. (Rosa, madre coprotagonista, en *Maneras de vivir*: 92).

Rebecca regresó en silencio a su estudio. Iba descalza, como siempre, igual que una gata salvaje. Le encantaba caminar así. Leo siempre decía que tenía los pies más bonitos que jamás hubiese visto. Pies bonitos y manos sucias, como si en lugar de utilizar pinceles usara los dedos. También llevaba manchada la camisa y los pantalones con peto. El cabello, del color del trigo, lo llevaba recogido en una coleta. Lo tenía áspero e hirsuto. (Rebecca, madre de la protagonista, en *Como lágrimas en la lluvia*: 30).

[...] la forma algo cursi de vestir, un mohín extraño al hablar y un gusto indiscriminado por lo francés, que es el que la llevó a llamar a su tienda, con florecitas y abuso de color de rosa, Madame Golosine (Madán Golosín, personaje coprotagonista, en *El Club de las Cuatro Emes*: 10)

[...] se preguntó alzando los ojos al cielo, mesándose los cabellos desesperada, sacudiendo su cuerpo rechoncho como una heroína de opereta (Madán Golosín, personaje coprotagonista, en *El Club de las Cuatro Emes*: 54).

3.4. La adolescente con autoimagen negativa

Entre las novelas analizadas, un grupo de protagonistas se caracteriza por presentar una relación negativa muy explícita con su imagen física, con intención clara por parte de los autores de representar las inseguridades prototípicas de la adolescencia.

¿Sabes lo que es duro de verdad? Tener dieciséis años y que te obliguen a exhibirte cada mañana en el circo del instituto, cuando lo único que querrías es encerrarte en tu cuarto y que te dejaran en paz durante cuatro o cinco meses, hasta que se produjera la metamorfosis, hasta que te sintieras con fuerzas para romper la crisálida y salir a la superficie, y entonces brillar y ser única. (Velia en *El síndrome de Bergerac*: 27).

Como todas las chicas de dieciséis años, yo no dejaba de mirarme al espejo para martirizarme con mis defectos (los dientes desiguales, los ojos un poco caídos, la maraña de pelo), sufriendo por no ser tan bonita como una Nancy o como un personaje de Sailor Moon, y confiando en que mágicamente una mañana floreciera y me convirtiera en una mujer fotografiable, casi sin filtros. Quién no quiere eso. Quién no quiere despertarse y ser otra persona. (Velia en *El síndrome de Bergerac*: 38).

Porque incluso aquel hombre, aquel desagradable hipopótamo, ha sido capaz de encontrar a alguien que acepte y quiera compartir su vida con él. Algo que a ella, y de eso está segura, nunca va a sucederle. (Sakura en *La rama seca del cerezo*: 52).

—A lo mejor te has quedado [en la cita] por compasión. A tu lado soy tan bajita...

Como la velada ha empezado bien, el fantasma de la inseguridad hace su aparición y Lara lo nota incordiando en su interior. Es como si dictara sus palabras. (Lara en *Desconocidos*: 30).

Esta visión negativa de la autoimagen lleva a algunas de estas protagonistas a desarrollar una inseguridad y una vergüenza rayando en la patología; en varios casos las lleva a desear desaparecer.

Y mientras mis colegas reafirmaban su compromiso, yo me sentía cada vez más pequeña, encogiéndome sobre la silla y deseando que el proceso de miniaturización no se detuviera hasta que, ¡plop!, me desintegrara sin

dejar rastro de mí, apenas una neblina flotando en el aire. (Velia en *El síndrome de Bergerac*: 139).

Sakura cruza el umbral de la puerta de la clase, con la cabeza gacha, como siempre, tratando de diluirse en el espacio, intentando ser esa chica a la que nadie mira. (Sakura en *La rama seca del cerezo*: 47).

Curiosamente, los autores refuerzan la subjetividad de esta visión negativa de las protagonistas sobre su físico, construyendo, a modo de contrapunto, pistas externas a través de la visión de otros personajes que contradicen la visión de estas. En el caso de Sakura (*La rama seca del cerezo*), Nadia (*El cofre de Nadie*) o Velia (*El síndrome de Bergerac*) otros actantes comentan que ellas son objetivamente guapas e incluso intentan acercamientos a las que las protagonistas parecen inmunes, incapaces de admitir que pueden ser objeto de un requerimiento amoroso.

-Ayer no dejaba de mirarte

-Te miraría a ti, que te sientas a mi lado.

-No lo creo...

-Yo no tengo nada que nadie quiera mirar... (Velia en *El síndrome de Bergerac*: 104).

Coincide que, en prácticamente todos los casos mencionados, estas protagonistas transitan por novelas de corte realista, casi costumbristas, con una ambientación urbana y juvenil (gran parte de la trama, por ejemplo, se desarrolla en ambiente estudiantil), lo que podría explicar la tipificación de los personajes a través de una mimesis, casi hiperbólica, del espectro social adolescente en esos escenarios en la actualidad.

Por último, encontramos otras protagonistas cuyo autoconcepto negativo es más de índole circunstancial, basado en sucesos externos y transitorios (una mala noche, un disgusto). Curiosamente en estos casos, se palia a través del uso del maquillaje que ofrece a la protagonista, tras su uso, una imagen con la que puede reconciliarse, aunque sea parcialmente:

Me pinté un poco los ojos para disimular las ojeras. ¡Qué horror! También algo de carmín para devolver el color a mis labios, que parecían los de un fantasma. ¡Qué horror! Necesitaría una máscara –la máscara de Marina– para volver a ser yo misma. (Marina en *Ninfa rota*: 159).

En el bolsito que se había traído de casa estaba lo que ella recordaba: un *eyeliner*, una barra de labios, un rímel, una sombra de ojos... Se puso manos a la obra y, cuando volvió Sanne con la peluca, estuvo a punto de soltarla de la impresión.

-¡Está usted guapísima, señorita Nora! Déjeme ponerle esto. (Nora en *El efecto Frankenstein*: 230).

3.5. La chica “natural”

En el punto contrario del espectro encontramos otro grupo de protagonistas a las que hemos bautizado como chicas “naturales”. Estas protagonistas no emiten juicios estéticos sobre sus propias imágenes físicas; en todo caso se limitan a describir lo que ven cuando se miran al espejo. Y en todas ellas hay una coincidencia en el rechazo al maquillaje, al peinado o la ropa cuidada pero incómoda.

Llevaba botas para poder caminar sin problemas. Incluso correr. Siempre le había gustado llevar botas. En la escuela, de niña, se metían con ella por esa razón. Alguna maestra le había dicho que eso era poco femenino. (Grace en *Como lágrimas en la lluvia*: 24).

Le recoge el pelo en una coleta alta y Nadia se deja hacer, hasta que la ve aparecer con un neceser lleno de lápices, maquillaje, brochas...

—No, no, ni de coña. (Nadia en *El cofre de Nadie*: 39).

[...] me cubrí con el atuendo de chico pensando que, al fin y al cabo, me sentía más cómoda con ese vestuario raído que olía a campo, a tierra y a lluvia, sucio y limpio a la vez. (Elisabeth en *La Troupe*: 22).

También coinciden varias de estas protagonistas “naturales” en ser calificadas como “salvajes”, pero sin que haya en ello ningún atisbo de uso peyorativo del término.

Iba descalza, ya que reservaba para la montaña las botas de cuero que había hecho su madre, como le habían recomendado sus hermanos. De tanto trepar árboles y rocas, los pies de Trog eran duros y resistentes como la piel de un cocodrilo (Trog en *La niña invisible*: 46).

Agitó la cabeza y se desmelenó. El cabello acabó despeinado, y le ofreció una imagen de inusitada y salvaje belleza. (Grace en *Como lágrimas en la lluvia*: 25).

Grace es como un potrillo salvaje (Grace, en *Como lágrimas en la lluvia*: 74).

—Ya es casi una mujer. [...]

—Solo es una niña... [...]

—¿No eres capaz de verlo en sus ojos? Su mirada no es como la de las demás mujeres. No lo es. Es la manera de la selva. Lleva el demonio de la selva dentro. (Duna en *Blanco de tigre*: 19).

Muy relacionado con el prototipo anterior de la mujer “natural” encontramos el motivo del travestismo o la apariencia masculina en un grupo de protagonistas. De hecho, la propia novela *El efecto Frankenstein* incluye una explicación histórica sobre el *cross dressing* (90).

Parecía un hombre; un hombre menudo, fuerte y moreno. (Duna en *Blanco de tigre*: 28)

Ahora que llevaba el pelo suelto sobre sus hombros, se dio cuenta de que era una mujer. (Duna en *Blanco de tigre*: 55).

Se había recogido el pelo en la nuca y llevaba puesta la chaqueta que él había tomado prestada sobre las calzas más calientes que tenía, las que solía usar para salir a dar paseos por el bosque. Ya no parecía una dama. Parecía un jovencito travieso. (Nora en *El efecto Frankenstein*: 70).

Estaba más concentrada en intentar mirarse en alguna parte para ver qué pinta tenía vestida “de chico”. [...]

—¿Parezco un hombre? [...]

—¿Un hombre? No. Un chico tal vez, un chico muy joven. (Nora en *El efecto Frankenstein*: 85).

Aunque la mayoría de estas protagonistas finalizan la novela con el mismo aspecto físico con el que comenzaron, también encontramos aquí personajes “salvajes” y/o “naturales” que acaban claudicando y accediendo al uso de los elementos tradicionalmente femeninos que habían rechazado o ignorado durante el transcurso de la novela.

Mi hermana estaba hermosa. Tan hermosa que no podía reconocer en ella a la muchacha medio salvaje que, tiempo atrás, me empujaba a seguirla por el techo de las casas y que se sumergía como una nutria en el río. [...] Sus hermosos ojos oscuros, que destacaban gracias al color del sari; las manos y los pies ricamente tatuados con henna, y la belleza de sus rasgos, ya maduros, le daban la apariencia de las divinidades pintadas en los templos sagrados. (Duna en *Blanco de tigre*, 138-139).

Encontramos como elemento recurrente que estas protagonistas “naturales” pertenecen a novelas dentro del subgénero “aventura”, con ambientaciones exóticas o al menos alejadas del ambiente estudiantil que encontrábamos como *leitmotiv* en las novelas con protagonistas adolescente con autoimagen negativa.

CONCLUSIONES

El cuerpo femenino mostrado en estas novelas es diverso en sus descripciones, adjetivaciones y partes nombradas; incluso lo es desde el punto de vista intercultural: una protagonista keniana (Nadia), otra de India (Duna), otra japonesa (Sakura), dos anglosajonas (Grace y Elizabeth), y otra de un extraño planeta (Quepi), además de las que se identifican como españolas. En este sentido, no podemos decir que la novela proponga una única imagen corporal al modo de un dictado social. Parece claro que en nuestro corpus la representación femenina es mucho más igualitaria y menos estereotipada, en lo que respecta al físico, que lo que se vio en los estudios precedentes.

Sí hemos podido detectar patrones en cuanto a la actitud de las protagonistas femeninas hacia su cuerpo, y aquí básicamente se distinguen dos tendencias. La primera, la de la adolescente en novelas realistas de ambiente urbano y estudiantil, preocupada por su aspecto físico, insegura, con una autoimagen negativa (Sakura, Velia y hasta cierto punto Nadia y Lara). La segunda, la de las chicas o mujeres despreocupadas por su aspecto físico, con una autoimagen positiva y vinculadas a lo natural o a lo campestre (Duna, Grace, Elizabeth, Trot y hasta cierto punto Quepi).

Pero hacer el análisis de las descripciones no es suficiente para determinar el alcance de los mecanismos enculturadores de la LIJ. De acuerdo con lo expuesto en los antecedentes, es pertinente que entremos a interpretar también aquello que no se nombra, pues es la parte menos visible de la transmisión de ideología (ese “climate of belief”, Hollindale,

1992 [1988]: 37). Así, comprobamos que no existe apenas descripción que indique si las protagonistas son gordas o delgadas (cf. Wedwick y Latham, 2013, para su importancia en la LIJ), ni si son altas o bajas; las excepciones serían Lara (“quizá no sea alta ni especialmente delgada”, *Desconocidos*: 31) y Quepi (“raqútica para su edad”, *Cuenta nueve estrellas*: 32). Al no entrar a describir esos aspectos en los demás casos, los lectores tenderán a imaginar a las protagonistas según sus propios cánones, recibidos vía otros agentes enculturadores (escuela, familia, medios audiovisuales...). De esta forma, la novela infantil y juvenil no ejerce una influencia en la normalización social de modelos divergentes en cuanto a altura y peso en el cuerpo de las mujeres. No afirmamos que deba hacerlo, solo que no lo lleva a cabo; si bien, en cualquier caso, el alcance de la incidencia de modelos transmitidos desde la LIJ a los lectores puede ser escasa en este ámbito, tal y como experimentó Frawley (2008) al percibir que los estereotipos de género de los niños lectores pueden ser impermeables a lo transmitido por un libro.

En la misma línea, si analizamos en conjunto las topografías del esquema corporal de las protagonistas, se aprecian muchas partes del cuerpo no mencionadas, lo que nos lleva a deducir que una parte no nombrada es una parte estandarizada, al dejarse a la imaginación del lector. Excepto algunos rasgos faciales (ojos, normalmente) y el cabello (omnipresentemente definido), el resto de miembros del cuerpo femenino solo se utilizan en la descripción de algunas protagonistas, así que son, por lo general, considerados menos importantes para su descripción, es decir, menos identificativos; lo que nos revela una jerarquía de partes del cuerpo que se asocia a qué es relevante en la identidad corporal de un personaje (femenino, en este caso).

Por otro lado, hemos visto la asociación implícita en algunas novelas entre la tipología de “chica natural” y la apariencia física masculina o el travestismo (aunque justificado siempre en el plano diegético de la novela). Como esta asociación sucede en novelas de corte aventurero, podemos concluir que existe un vínculo entre los roles activos de este género novelístico y los rasgos masculinizantes.

Finalmente, nos centraremos en la visión de la normalidad del cuerpo. En nuestro caso, no encontramos ningún caso de protagonista con discapacidad, a excepción de la mano atrofiada de Sakura. El resto de protagonistas bien podrían definirse como “normales”, y sin embargo dos de ellas (Nadia y Velia) no se perciben como tales, puesto que hay una autoimagen negativa que las lleva a juzgarse menos agraciadas que otras

chicas de su edad. Tampoco se perciben agraciadas en algunos momentos Nora y Marina, si bien este juicio estético es circunstancial dentro de la novela, y se resuelve a las pocas páginas; aunque es llamativo que ambas recurran al maquillaje como remedio. En cualquier caso, hay un deseo de no resaltar, de mostrarse agraciadas y guapas, de no transgredir con la diferencia, que como idea se legitima ideológicamente en estas novelas. También Duna, que durante toda la novela había mostrado un aspecto salvaje y masculino, hacia el final del libro se casa y el narrador destaca que su belleza es consecuencia del cambio efectuado por la pubertad y de la vestimenta y los adornos (*Blanco de tigre*: 138-139).

Pero hay también personajes como Grace (*Como lágrimas en la lluvia*) o Elizabeth (*La Troupe*) que muestran una imagen física alejada de convencionalismos. Más claro aún es esto en los personajes adultos: en ellas es tolerada la heterodoxia con respecto a lo normativo, y no se trata de estereotipar su imagen en los argumentos: Madán Golosín (*El Club de las Cuatro Emes*) seguirá siendo esa estridente y rechoncha mujer, y Rosa Winchester (*Maneras de vivir*) seguirá teniendo esa imagen punk y roquera que hacía que otras mujeres e incluso su propia hija se avergonzaran de ella. En definitiva, no pensamos que la novela infantil y juvenil se muestre reaccionaria ante la alteración de los dictados sociales, sino que los autores propician un cierto margen de transgresión. No sucede aquí lo que escribía Fernández Sánchez referido a otras literaturas (2015: 168):

En los casos en que un cuerpo distinto consigue aparecer, este es marginado o eliminado por ser inapropiado o inconcebible: una monstruosidad que no tiene cabida dentro del sistema social establecido; un cuerpo que no debe existir y que será aniquilado si no se reforma.

Cerramos aquí este estudio destinado a ir delimitando el lugar que ocupan los cuerpos femeninos en la LIJ. El papel que estas descripciones tienen en la educación y en la transmisión de ideología a través de estereotipos o diversidades, de imágenes corporales deseadas, normativas o transgresoras, es un tema de interés que convendrá seguir analizando, tal y como nos recuerdan las palabras de Lluch (2003: 35), que han motivado en buena medida estas páginas:

¿Cómo se transmite la ideología? Reconocemos la falta de trabajos en esta línea y lo mucho que queda por hacer. [...] Es una línea de trabajo necesaria que será imprescindible ir formalizando en el futuro.

Aparte de continuar ampliando el corpus de novelas analizadas para poder recoger más descripciones de personajes, será fundamental también estudiar la recepción de los lectores (en este caso, especialmente las lectoras) infantiles y adolescentes, ya sea dentro o fuera del ámbito escolar. ¿Se identifican con unos personajes o con otros? ¿Hasta qué extremo pueden condicionarles los personajes de una novela como modelo físico? ¿Qué relación advierten con los modelos propuestos por otros agentes enculturadores, como las series, los videojuegos o la publicidad? ¿Cómo reaccionan ante ello? Las respuestas que demos a estas preguntas serán sin duda valiosas para docentes, mediadores y familias, además de para los propios creadores, editores, libreros y estudiosos de la LIJ.

CONTRIBUCIÓN DE LOS AUTORES

Eva Llergo e Ignacio Ceballos Viro (autores primero y segundo) han realizado conjuntamente todos los apartados de este artículo y de la investigación correspondiente, desde la conceptualización hasta la redacción final.

FINANCIACIÓN

Esta investigación ha sido financiada por el Proyecto LIJACE – NOVE, de la Universidad Camilo José Cela (VIII Convocatoria de Proyectos UCJC – Vicerrectorado de Innovación).

BIBLIOGRAFÍA

- Belotti, Elena Gianini (1973), *Dalla parte delle bambine*, Milán, Feltrinelli.
- Brugelles, Carole, Isabelle Cromer y Sylvie Cromer (2002), “Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés ou comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre”, *Population*, 57, pp. 261-292. <https://doi.org/10.2307/1534872>
- Ceballos Viro, Ignacio (2016), *Iniciación literaria en Educación Infantil*, Logroño, Universidad Internacional de La Rioja.

- Ceballos Viro, Ignacio, Diana Cembreros, Araceli Hernández y Eva Llergo (2022), “Cuerpos representados y cuerpos silenciados en la novela infantil y juvenil contemporánea”, en R. Tena y J. Soto (eds.), *La censura de la literatura infantil y juvenil (desde las posturas gubernamentales a las formas soterradas)*, Madrid, Dykinson, pp. 205-223. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2gz3v28.13>
- Colomer, Teresa (1994), “A favor de las niñas: el sexismo en la literatura infantil y juvenil”, *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 57, pp. 5-24.
- Colomer, Teresa (2010), *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*, Madrid, Síntesis, 2ª ed.
- Colomer, Teresa e Isabel Olid (2009), “Princesitas con tatuaje: las nuevas caras del sexismo en la ficción juvenil”, *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 51, pp. 55-67.
- Etxaniz, Xabier (2004), “La ideología en la literatura infantil y juvenil”, *Cauce*, 27, pp. 83-96.
- Etxaniz, Xabier (2011), “La transmisión de valores en la literatura, desde la tradición hasta la LIJ actual”, *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, 7, pp. 73-83. https://doi.org/10.18239/ocnos_2011.07.06
- Fernández-Artigas, Eneko, Xabier Etxaniz y Arantzazu Rodríguez-Fernández (2019), “Imagen de la mujer en la Literatura Infantil y Juvenil vasca contemporánea”, *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, 18(1), pp. 63-72. https://doi.org/10.18239/ocnos_2019.18.1.1902
- Fernández Sánchez, Paloma (2015), “Imágenes corporales: construcciones del cuerpo femenino en *Las hermanas Agüero* de Cristina García”, *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, vol. especial, pp. 163-181. <https://doi.org/10.15517/dre.v0i0.22013>
- Frawley, Timothy J. (2008), “Gender schema and prejudicial recall: How children misremember, fabricate, and distort gendered picture book

- information”, *Journal of Research in Childhood Education*, 22(3), pp. 291–303. <https://doi.org/10.1080/02568540809594628>
- Garralón, Ana (2001), *Historia portátil de la literatura infantil*, Madrid, Anaya.
- Harris, Marvin (2000 [1988]), *Introducción a la antropología general*, Madrid, Alianza.
- Hollindale, Peter (1992 [1988]), “Ideology and the Children’s Book”, en Peter Hunt (ed.), *Literature for Children: Contemporary Criticism*, Nueva York, Routledge, pp. 19-40.
- Lluch, Gemma (2003), *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Universidad de Castilla – La Mancha. https://doi.org/10.18239/arcadia_2003.07.00
- McCallum, Robyn, y John Stephens (2011), “Ideology and Children’s Books”, en Shelby Wolf, Karen Coats, Patricia Enciso y Christine Jenkins, *Handbook of Research on Children’s and Young Adult Literature*, Nueva York, Routledge.
- Mínguez López, Xavier (2019), “Intrepid or Invisible? Female Characters in Catalan Children’s and Young Adult Literature”, *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*, 1(1), pp. 180-205. <https://doi.org/10.32798/dlk.27>
- Molina Moreno, Mercedes (1996), “El personaje femenino en la literatura infantil y juvenil española contemporánea”, Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- Moruzi, Kristine, Michelle J. Smith y Elizabeth Bullen (2018), “Children’s Literature and the Affective Turn: Affect, Emotion, Empathy”, en Kristine Moruzi, Muchelle Smith y Elizabeth Bulen, *Affect, Emotion and Children Literature: Representation and Socialisation in Texts for Children and Young Adults*, Nueva York – Londres, Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315266961>

Wedwick, Linda y Nancy Latham (2013), "Socializing Young Readers: A Content Analysis of Body Size Images in Caldecott Medal Winners", *Reading Horizons*, 52(4), pp. 333-352.

Weitzman, Leonore J., Deborah Eifler, Elizabeth Hokada y Catherine Ross (1972), "Sex-role Socialization in Picture Books for Preschool Children", *American Journal of Sociology*, 77(6), pp. 1125-1150. <https://doi.org/10.1086/225261>

Zipes, Jack (1981), "Second Thoughts on Socialization through Literature for Children", *The Lion and the Unicorn*, 5, pp. 19-32. <https://doi.org/10.1353/uni.0.0338>