

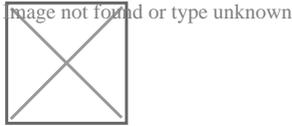
## El problema de las narrativas de empoderamiento para niñas

Por: Macarena García González. 21/05/2022

Capítulo XVII de *Enseñando a sentir. Repertorios éticos en la ficción infantil*

Uno de los repertorios más examinados en la producción cultural para la infancia hoy es el de género, quizá porque en este caso el grupo puesto en posición de minoría y otredad es nada menos que la mitad de la población mundial. En los últimos años, la atención a cómo se narra el género y qué pasa con la representación de mujeres y niñas en la literatura infantil es visible en todo el ecosistema del libro. A medida que el feminismo se vuelve un discurso de la corriente principal se espera y confía en que también los textos para niñas y niños (sobre todo para las primeras) sean feministas. En *Space, time and perversion*, **Elisabeth Grosz** se plantea un problema ya bastante común en círculos feministas: “¿bajo qué criterio decimos que un texto es feminista o femenino? ¿Cómo podemos distinguir a un texto feminista de la corriente patriarcal o falocéntrica dentro del cual lo localizamos y en el que encontramos su contexto?”[1]. Grosz hacía esa pregunta a mediados de los años 90, poco después de que **Judith Butler** removiese para siempre la teoría feminista con su *Gender Trouble* [2], el libro que acusa al movimiento feminista de reproducir también el orden heterosexista. Grosz esboza cuatro posibles enfoques con los que se intenta simplificar la cuestión: la atención al sexo del autor (más bien, de la autora), la atención a si el contenido incluye alguna importante reflexión sobre la normatividad del género, la atención a lxs lectorxs del texto (y la posibilidad de apropiaciones feministas de textos patriarcales) y, por último, la categoría que pareciera estar hoy más vigente, a si acaso hay algo en su estilo, en sus aspectos formales, que abrirían posibilidades de conocer alternativas a las formas masculinas de categorizar y describir [3]. Ella considera que estos cuatro posibles enfoques son problemáticos, que ninguno de ellos sirve para determinar si un texto es feminista y dice que en primer lugar debiésemos preguntarnos por qué se hace necesario determinar que un texto sea feminista. Luego, propone otras tres dimensiones que deberían examinarse: primero, cómo es que los textos hacen visibles las normas y condiciones patriarcales en los que existen; segundo, si acaso problematiza la condición estándar masculina desde la que se ocupa el lugar del autor tradicionalmente y, por último, si acaso el texto facilita la producción de otros

lugares discursivos que permitan ampliar y resistir los límites de la regulaciones de la circulación de textos. En otras palabras, Grosz llama a sacar la discusión sobre la condición sexogenérica de la autoría para entrarle al texto y pensar cómo este amplía o no la posibilidad para pensar autorías en espacios culturales patriarcales.

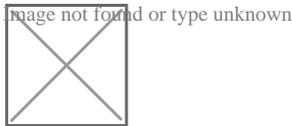


Desde el ensayo de Grosz a la fecha hemos vivido algo así como un despertar global sobre las inequidades de género. **Judith Butler** se volvió una intelectual conocida en el mundo entero, los grupos conservadores acuñaron el término “ideología de género” [4] y las marchas para el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer Trabajadora, comenzaron a convocar multitudes en distintas ciudades. La inequidad de género ha sido también uno de los focos de la política pública. En estas dos décadas que nos separan se ha intentando superar las injusticias estructurales al tiempo que se cuantifica la brecha entre el acceso a condiciones de poder de hombres y mujeres. La conversación, poco a poco, se ha hecho más densa, con aproximaciones como la de **Caroline Criado-Pérez** en *La mujer invisible* [5], en la que hace un extenso recorrido sobre cómo el mundo se ha estudiado, conocido y diseñado a medida de los hombres, lo que hace que, por ejemplo, las mujeres tengan más probabilidades de morir en un accidente automovilístico solo porque se conocen mejor los síntomas que provocan la muerte tras accidentes en ellos. Durante la crisis del Covid19, las sanitarias del NHS británico denunciaron que los trajes, mascarillas y guantes “unisex” les quedaban grandes y aumentaban sus probabilidades de contagiarse [6]. Esos trajes a medida de un hombre estándar que aumentan las posibilidades de enfermarse aparecieron en las noticias dando lugar a debates que recuerdan lo que autoras feministas advierten hace décadas: que el mundo está hecho a medida de un cierto tipo de hombre: el blanco, sin condiciones de discapacidad, cisgénero, heterosexual y educado. Una de las autoras que lo esgrime es **Sylvia Wynter**, ensayista jamaicana, que habla así de una clase étnica que domina el mundo; ella escribe Hombre con mayúscula para revisar cómo históricamente —a través del encuentro con el así llamado “nuevo mundo” y, luego, a través del surgimiento de la burguesía capitalista en el siglo XIX— un grupo de hombres se fue transformando en la medida de lo humano [7]. En la última década, los movimientos sociales feministas han logrado instalar la noción de una hegemonía de lo masculino, el patriarcado. Derrocar ese orden ha

sido la consigna de las ampliaciones del feminismo. Ampliaciones con pliegues, o, según su aparición en los medios, con forma de un iceberg que tendría su cúspide en el movimiento **#MeToo** que se viralizó a fines de 2017 en la industria del espectáculo, y que habría cambiado para siempre los discursos sobre inequidad de género. La arremetida **#MeToo** repite algunas exclusiones de un feminismo liberal, blanco y heteronormado que se organiza en torno a ideas de éxito y logro, si bien, en este caso, desde un movimiento colectivo global, que puso atención en la experiencia compartida del abuso y acoso sexual. El movimiento **#MeToo** vino a dar un giro a lo que las teóricas feministas llamaban el “posfeminismo”, ese discurso pro-equidad de género de los años 90 en el que las batallas de las décadas de los 70 y 80 se consideraban ganadas y superadas y se consideraba que estaba en la voluntad de las mujeres el alcanzar posiciones de poder. Como explican **Angela McRobbie y Rosalind Gill [8]**, en el posfeminismo las ideas de libertad y libre elección estaban inextricablemente unidas a la categoría de mujer joven, capaz de ejercer poder en el mundo de los hombres. Me interesa pensar en este capítulo cómo ese posfeminismo —y el resurgimiento del feminismo— se puede relacionar con discursos culturales para infancias actuales, especialmente cuando toman una narrativa a lo “**girl power**”, de empoderamiento, para niñas. Me interesa aquí indagar en la narrativa que promete a las niñas que alcanzarán espacios de poder que a sus madres y abuelas les fueron esquivos.

## Midiendo la inequidad

En su ensayo “**Premios y género**” (publicado en **Contar es escuchar**), **Úrsula Le Guin [9]**, célebre y visionaria escritora de ciencia ficción, se pregunta cómo ocurre que, si la mayor parte de los libros son escritos por mujeres, la mayoría de los premios se los llevan hombres. En este texto, cuya versión original se repartió como un folleto en la Feria del Libro de Seattle de 1999, la autora californiana cuenta cómo tanto los jurados compuestos mayoritariamente por hombres, como también otros compuestos por mujeres (que son bastante más escasos), tienden a escoger más hombres entre sus galardonados. Entre los Nobel de Literatura la proporción es de 10 a 1, una brecha que no se acorta mucho en otros galardones como el Newbery (a literatura juvenil) de 3 a 1, el Pulitzer de literatura (5 a 1), o el Booker Prize (2 a 1). Los datos de Le Guin son de los 90. En los más de 20 años que nos separan de su texto, el Nobel ha incluido a seis nuevas escritoras mujeres, con lo que la proporción mejora, claro está, pero todavía no tenemos a una mujer cada dos hombres premiados.



La pulsión por contar, por medir la brecha, entre el lugar destinado a los autores y las autoras en el campo literario es, sin embargo, una categoría problemática para hablar de género. En “**Cómo se construye una autora: algunas ideas para una discusión incómoda**”, la ensayista chilena **Lorena Amaro** revisa las nuevas configuraciones del campo literario chileno e invita a revisar esa noción de “autoras” que buscan más la visibilización de sus figuras que de su escritura. La pregunta que abre en ese texto Amaro es cómo podría verse otra configuración feminista de la autoría y de lo creativo y si acaso somos capaces de escapar esa idea de que la autoría es una marca que se transa en un mercado **[10]**. Ese ensayo fue seguido de una docena de réplicas y otros comentarios de escritoras en las que se discutió, entre otras tantas aristas, qué forma debiese tomar una propuesta feminista en la escritura y cómo valorar las posiciones autorales en el campo.

En el ámbito de la literatura infantil no hay mayor discusión sobre autorías femeninas, ni tampoco sobre las condiciones de circulación de textos en un campo que aunque está feminizado —la infancia aparece en el terreno de lo femenino—, parece regirse por reglas similares al orden masculino y patriarcal de la literatura

para personas adultas. Con **Xavier Mínguez López**, profesor de la Universidad de Valencia, revisamos un corpus de libros-álbum originalmente publicados en español que son recomendados por influyentes comités de selección de libros infantiles y juveniles, intentando entender cómo se producen en ellos nociones de diferencia. Incluimos así la variable de representación o narración de “género” entre otras variables —etnicidad, cultura, capacidades, edad— para analizar qué modos y formas de contar se vuelven predominantes. Para este estudio consideramos las recomendaciones de cinco instituciones que llevan un sostenido trabajo seleccionando y recomendando libros para jóvenes lectores: la plataforma **Canal Lector** (de la **Fundación Germán Sánchez Ruipérez**) basada en España pero con aportes de instituciones en Chile y México [11], **Fundalectura** en Colombia, **Banco del Libro** en Venezuela, **IBBY** en México y la lista de honor White Ravens, elaborada por la prestigiosa **Internationale Jugendbibliothek** de Múnich, Alemania. Primero compilamos una lista de más de mil títulos a partir de las recomendaciones que cada una de estas instituciones publicó entre 2009 y 2016 y luego consideramos sólo aquellos libros-álbum que habían sido recomendados por al menos dos de estas instituciones. Nuestro corpus comprendió, finalmente, 99 libros publicados en España, México, Chile, Colombia, Argentina y Venezuela. De éstos, 47 habían sido escritos y/o ilustrados por hombres y 31 por mujeres (21 en autorías colectivas compuestas por al menos uno de cada). En cuanto a las protagonistas, la balanza se inclinaba más: 38 eran niños, adultos o animales identificados como de género masculino y 20, casi la mitad, de género femenino (en los restantes identificamos protagonistas de ambos géneros; no encontramos ninguno con algún personaje que escapase al binario, al menos en nuestro análisis). Estos números nos podrían hablar de una falta de reconocimiento al trabajo creativo de mujeres si consideramos que hay más mujeres trabajando y editando para niños y jóvenes o bien de una falta de agencia femenina en la literatura que aparece recomendada por las principales instituciones expertas en la materia. Quizá la atención hacia las protagonistas permita hacer un análisis más fino sobre las formas en la que la literatura recomendada reproduce órdenes generizados. Cuando nos abocamos a analizar las narrativas, nos encontramos con que las historias narradas reproducían los tópicos de pasividad y emocionalidad que ya son un lugar común para hablar de lo femenino. Las mujeres —y personajes femeninos— aparecían abocadas a tareas de cuidado, eran intuitivas, delicadas, buenas compañeras. Los pocos casos en los que se transgredía este orden —que revisaré más adelante— nos dan mucho que pensar sobre los límites de lo que se identifica hoy como narrativas más progresistas

en relación al género.

A continuación exploro estos cruces entre feminismos y repertorios emocionales en los libros para niños y niñas a través de dos posibles objetos de estudio. Comenzaré haciendo foco en un fenómeno editorial de los últimos años: las compilaciones de biografías que de forma más o menos explícita buscan proveer a las nuevas generaciones de modelos y de una cierta superación a la dominación de la agencia masculina, para luego revisar algunos de los libros que aparecen recomendados en el corpus anteriormente descrito. Comienzo así con un análisis de obras de no ficción que luego tensiono con el análisis de dos libros-álbum que son recomendados por cómo resisten el orden de género y plantean otras posibilidades.

## Historias de “empoderamiento”

En 2016, **Elena Favilli y Francesca Cavallo** publicaron ***Good Night Stories for Rebel Girls*** (traducido al castellano como ***Cuentos de buenas noches para niñas rebeldes***), un libro que surgió de múltiples apoyos financieros recogidos a través de la plataforma de *crowdfunding* Kickstarter. Este libro, una antología de breves biografías de mujeres, batió todos los récords en esa plataforma, convirtiéndose en el libro que más recaudó fondos (\$675,614 dólares), y fue luego traducido a 47 idiomas. La obra es hoy un producto cultural que reúne dos libros de biografías, un juego de postales, agendas y afiches que se venden hasta en los supermercados. Tras este libro, se multiplicó una oferta editorial que le imitó con poco pudor ( ***Las chicas son de ciencias: 25 científicas que cambiaron el mundo*** de Irene Cívico y Sergio Parra, ***El futuro es femenino. Cuentos para que juntas cambiemos el mundo*** de varios autores y ***Valerosas 1: Mujeres que solo hacen lo que ellas quieren*** de Penélope Bagieu, entre muchos otros).

### Valerosas

Image not found or type unknown

### El futuro es femenino

Image not found or type unknown

## Las chicas son de ciencias

Image not found or type unknown

***Cuentos de buenas noches para niñas rebeldes*** reúne 100 biografías; cada una va en una página acompañada de una ilustración. Las ilustraciones corrieron por cuenta de distintas artistas. Entre las reseñadas está **Malala Yousafzai, Irena Sendlerowa, Maria Montessori, Marie Curie, Frida Kahlo, Virginia Woolf, Isabel Allende, Hillary Clinton**, y también, por escandaloso que parezca, **Margaret Thatcher y Aung San Suu Kyi [12]**. Le siguió a este libro un segundo tomo con otras 100 biografías que incluyeron a mujeres algo menos conocidas y que también fue financiado a través de esa plataforma de recaudación de fondos.

La producción y circulación de este libro dice mucho sobre un discurso supuestamente progresista en relación a la educación por una equidad de género. El hecho de que se financie a través de *crowdfunding* nos parece estar diciendo que ninguna editorial se arriesgaría a financiar un libro con biografías de mujeres. Las autoras llaman a quienes les apoyan “rebeldes” (término utilizado en el levantamiento de recursos como en los agradecimientos incluidos en el libro). Tanto el primer como el segundo tomo son presentados como fruto de una épica colectiva en la que la unión de fuerzas hace posible ver historias que de otra forma serían silenciadas. En la mayoría de las reseñas se resalta cómo este libro es una alternativa a los relatos de princesas; en algunos casos se le menciona directamente en relación al universo de princesas **Disney**, aunque tiendo a pensar que no está muy lejos del feminismo liberal que a veces encarna Disney, ese ideal de mujer empoderada y exitosa que **Cassandra Stover** describe bien. [13].

Image not found or type unknown



A los múltiples proyectos editoriales inspirados en el proyecto de Favilli y Cavallo se sumó ***Cuentos para niños que se atreven a ser diferentes [14]***. El título y diseño de portada de este libro se asemeja en todo al original. Son 100 biografías, cada una de una página, contrapuestas a una ilustración a todo color del personaje. No hay referencia alguna al libro para niñas rebeldes como modelo, pero se le presenta como una “colección inspiradora de 100 historias de hombres famosos y no tan

famosos que hicieron del mundo un lugar mejor a través de la compasión, la generosidad y la confianza en sí mismos”. La lista de nombres incluye personajes que una no consideraría compasivos o generosos como **Salvador Dalí**, **Jorge VI**, o **Arthur Rimbaud**. Al final del texto de contraportada un asterisco incluye la siguiente advertencia: “\*sin héroes de acción ni princesas que salvar”. El ‘atreverse’ y ‘diferentes’ son así significantes de una nueva masculinidad que se atreve a un mundo alternativo al de héroes de acción y princesas pasivas. Para educar a estos hombres del mañana habría que enfatizar un “atrevimiento” que no es ya materia de heroísmo, sino que está orientado hacia la diferencia, hacia salirse del camino marcado. El atrevimiento es para ellos y la rebeldía para ellas quizá porque la norma pesa de forma distinta a uno y otro lado del binario.

Un análisis de las similitudes y diferencias entre dos libros ayuda a cartografiar los alcances y límites de una bienintencionada educación sensible a la inequidad de género. Ya es problemático que haya que distinguir los relatos para niñas de aquellos para niños y que esto se enmarque dentro del discurso sobre empoderamiento para las nuevas generaciones. Llama la atención también que ambos libros están organizados bajo esa lógica humanista en la que uno dirigiría su vida y tendría la capacidad para estar por sobre las circunstancias que le toquen. Más aún, el objetivo de una vida parece ser su orientación a logros que puedan ser narrados. Los logros de mujeres están aquí más asociados a nociones de reconocimiento: en la contraportada, se presenta el libro como una colección de “aventuras de vida” de “mujeres extraordinarias” para inspirar a niñas “a soñar en grande y alcanzar sus sueños”. Cada mujer reseñada es presentada en el índice junto a su ocupación: el rango va desde reinas (y faraona) a aviadoras, escritoras, matemáticas, políticas, activistas y artistas varias.

Una mirada a las similitudes y diferencias tendría entonces que recorrer los bordes de lo social en estos textos. Por ejemplo, en el libro para niñas aparecen algunos ejemplos de biografías colectivas —las **hermanas Brontë**, las **hermanas Mirabal**, las **hermanas Williams** y las “**cholitas escaladoras**” en Bolivia— y en el para niños hay solo un caso, un grupo de niños de la Academia Isca en Inglaterra que desafían la norma vistiendo falda para ir a la escuela. El libro para niñas es colectivo en su factura misma: son dos autoras las que gestaron el proyecto, fueron miles quienes lo financiaron y sesenta las artistas invitadas a hacer las ilustraciones. La versión para niños, en tanto, es catalogada como de autoría de **Ben Brooks** con una escueta referencia a las ilustraciones de **Quinton Winter**. Ahora bien, pese a lo colectivo de su diseño, de su condición de producción, y pese a esas pocas entradas con

referencias a vidas que se cuentan juntas, las biografías del libro para niñas esquivan referencias a lo social, lo colectivo y lo solidario en las vidas narradas. De una forma bastante estandarizada —comienzan, casi todas, con el “había una vez”— narran historias de vida de mujeres que se han tenido que enfrentar al mundo solas y que han echado mano a una determinación interior implacable para conseguir hacer lo que deseaban. No hay guías, ni compañeras. Las historias de vida, narradas con algunos tropos de cuentos de hadas, producen un modelo en el que para poder cumplir tu sueño has de desoír todo consejo y toda limitación. Se presenta esa rebeldía individual como el modelo a seguir salvo en contadísimas excepciones —como la de las cholitas escaladoras en las que algo se fragua desde un sentido de comunidad. En el libro para niños, en cambio, el repertorio de acciones, actitudes y orientaciones es más amplio y los logros no se organizan sólo en relación a nociones de éxito, sino también incluyen referencias a formas alternativas de hacer una vida. Allí el autor parece esquivar la política cultural del final feliz. Se nos cuenta del triste fin de **Galileo Galilei**, con arresto domiciliario, así como del horrible final del niño paquistaní **Iqbal Masih**, que fue asesinado por oponerse a los dueños de las fábricas de alfombras que lo explotaban. El relato sobre la vida del actor británico **David Radcliffe [15]** —uno de varios hombres vivos reseñados— acaba con una cita en la que éste dice que algunas personas piensan que es gay y que eso le parece maravilloso. El libro para niños parece así abrir otros repertorios de posibilidades: no se trata aquí de soñar ‘en grande’ sino de atreverse a ser distinto.

## Cuentos de buenas noches int2

Image not found or type unknown

## Cuentos de buenas noches int3

Image not found or type unknown

## Cuentos de buenas noches int4

Image not found or type unknown

## Cuentos de buenas noches int

Image not found or type unknown

El análisis de las similitudes y diferencias entre estos dos libros ayuda a bosquejar un cierto consenso ‘progresista’ sobre qué es la educación sensible a la inequidad de género. Las niñas tendrían que aprender a empoderarse, mientras que los niños tendrían que aprender a valorar la diferencia. Así, el repertorio progresista sobre educación en género parece ampliar los posibles repertorios para algunos, al tiempo que vuelve con imperativos sobre otras. El libro “para niños” puede leerse así como una posible alternativa a lo que la teórica australiana **Raewyn Connell**[16] llama “masculinidad hegemónica”, esa dinámica cultural que otorga un lugar de poder y liderazgo a lo masculino y los hombres. El libro para “niñas rebeldes”, en tanto, pareciese estar orientado a elaborar una narrativa en la que las mujeres accederían a los espacios de poder considerados masculinos, pero no invita a cuestionar la producción de la diferencia, ni el orden del poder o cuál es el significado de una vida digna de ser narrada. Este feminismo, enfocado en la legitimación de la capacidad de las mujeres, es el que **Angela McRobbie** y otras autoras han descrito como un posfeminismo o un “girl-power feminism” que produce cómplices alineadas con los valores consumistas e individualistas [17]. El término posfeminismo se usa para mostrar cómo la corriente principal usaría el término feminismo como título de *best-sellers*, o como un significante apetecido por las celebridades [18]. Como indica Gill, ese posfeminismo no es exclusivo de mujeres blancas acomodadas, si bien se orienta hacia nociones de poder tradicionales y privilegia a ese grupo. El posfeminismo es un término que describe un momento histórico en el que el feminismo es apropiado por lógicas de mercado y capitalismo, un momento histórico que suele localizarse alrededor del cambio de siglo, pero que, sin embargo, sirve todavía para explicar los usos del feminismo en los productos culturales para la infancia.

Image not found or type unknown

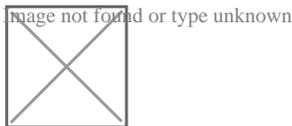


Las biografías para niñas también podrían leerse como intentos de transformar esa vida biografiada en un “objeto feliz” como llama **Sara Ahmed** [19] a aquellas cosas

que mueven nuestras acciones por la promesa de una felicidad futura opacando no solo nuestras posibles críticas, sino también las renunciadas que estas conllevan. ¿A qué costo se vivió cada una de esas vidas que celebramos? ¿Cuál es la dolorosa genealogía del acceso de las mujeres a espacios de poder? También podríamos leer estas historias desde lo que hoy entendemos como un feminismo liberal en el que esta rebeldía no tendría nada de antisistémico, sino que sería más bien una confirmación de que se aspira a mayor cupo en las posiciones de poder de las mujeres. La frase de la tenista afroamericana **Serena Williams** en el libro para niñas rebeldes nos da un buen alcance de ese repertorio ético: “Soy fascinante. Sonrío mucho. Gano mucho. Y, además, soy muy sexy” [20].

## Transgresiones en libros-álbum

Los libros de no-ficción suelen enmarcarse más fácilmente en esto de la noción de uso, quizá por eso de que la no-ficción tendría como misión informar, y, en los casos descritos arriba, inspirar. En el caso de los libros-álbum, las formas de producir el género se complejizan con propuestas estéticas de mayor densidad semiótico-material. Ahí las dimensiones planteadas por Grosz se hacen nuevamente esquivas: ¿cómo se narra una historia feminista?, ¿basta con presentar personajes de mujeres ‘empoderadas’?, ¿tiene que criticar la narrativa el orden imperante?, ¿cómo se da ese interjuego entre el texto verbal y la narración visual?, ¿qué formas de conocer se nos abren, o no, en estos textos? Son todas preguntas difíciles de abordar que nos alertan de las dificultades de hacer un análisis más complejo. Solemos considerar las cuestiones de género en la producción de la literatura para niñas, niños y jóvenes ligada a cuestiones de representación de identidades sexuales o bien a la representación estereotipada (o bien emancipada) del género de sus protagonistas. Otras aproximaciones, como el análisis de masculinidades o, por ejemplo, la forma en que se caracteriza a las madres [21] nos dan otros accesos.



Quisiera aquí ejercitar otra posible entrada al problema examinando dos libros-álbum que son recomendados por tener una propuesta feminista. Son los únicos ejemplos de la muestra anteriormente citada de 99 libros recomendados que hemos examinado con **Xavier Mínguez-López**. De toda esta muestra, solo dos

protagonistas parecían escaparse de los tópicos más recurridos sobre lo femenino: Griselda, en *La bella Griselda* y Titiritesa, en el álbum que lleva su nombre. Se trata así de dos protagonistas que dominan los respectivos libros y les dan título. Ambos aparecen frecuentemente recomendados en listas de literatura infantil anti-sexista. Aún así, su propuesta emancipatoria no deja de ser problemática.

*La bella Griselda*, de la ilustradora argentina **Isol [22]**, trata sobre una princesa que hace perder la cabeza a los hombres. La narración visual —en una sugerente combinación de cuatro colores fuertes— remarca un sentido literal mostrando un reguero de cráneos. El texto se apropia con ironía de lugares comunes como “hacer rodar cabezas” y, para mayor provocación, la princesa comienza a coleccionar las cabezas-trofeos que demuestran su cautivante belleza. Como muchos de quienes la pretenden son reyes y príncipes, los otros reinos se van quedando “acéfalos”. El texto conjuga con ironía el contrapunto de narración verbal y visual, y produce la belleza como un atributo amenazante, un exceso grotesco, que se ha asociado al imaginario de la escritora argentina **Silvina Ocampo [23]**. La paleta en cuatro colores fuertes, un trazo caricaturesco y un descalce de los colores con la línea, parecen también advertirnos que esto no es una historia para tomarse en serio, que no pretende ser una verdad, sino más bien una aproximación distorsionada, absurda, una ironía. Pero quisiera argumentar aquí que es una ironía problemática. En primer lugar, porque sabemos poco de cómo entienden la ironía los lectores menores de edad, aunque algo sabemos, o especulamos, sobre cómo lo harían de una forma bastante distinta a la adulta [24].

## La bella griselda int

Image not found or type unknown

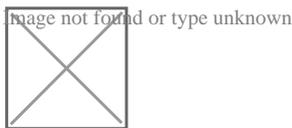
## La bella griselda int2

Image not found or type unknown

Podríamos asumir que es un riesgo inherente a la ironía que juega en ese límite de comunicación con sus interlocutores. Pero resulta más problemática por la forma en la que el final de la historia estructura el sentido previo del relato. Mirar los finales de las historias suele decirnos mucho sobre la moral de éstas. El filósofo Noël Carroll [25] acuñó el término “clausura narrativa” para hablar de cuando las historias

concluyen asegurándonos que los personajes no van a volver a encontrar las mismas dificultades, una suerte de final más concluyente en el que el mundo vuelve al orden y cierta noción de bien se bosqueja. El final de *La bella Griselda* le trastoca el sentido a la belleza amenazante y asesina. Para poder resolver ese problema de ser tan letal, la bella Griselda conoce a un príncipe cegatón —podría haberse dicho ciego, pero se prefirió el término más peyorativo— que por su miopía tarda “en percibir la belleza impar de la princesa”. Cuando lo hace, pierde él también su cabeza. En la página siguiente se nos dice que si bien el romance principesco había sido breve, éste había dejado su huella en la princesa. A esto le sigue una imagen de la princesa en una silla con su vestido de dama antigua y una bebé en su falda. “A los nueve meses la princesa tuvo una bebé muy parecida a ella”, y en la página enfrentada: “¡Qué hermosa!, exclamó. Y ese fue el día que Griselda perdió la cabeza” [26]. Su cabeza rueda por el suelo como antes las de los hombres. La niña es tan bella que la madre pierde la cabeza y a nadie parece importarle. En la siguiente doble-página se nos cuenta que la niña crece feliz en el palacio.

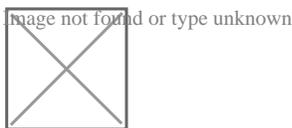
Una lectura desde una cierta noción de *girl power* feminista podrá ver a Griselda como una mujer que resiste el tropo del amor romántico y no tiene problemas en volverse amenazante para los hombres. Aunque después la maternidad sí que consiga descentrarla. Griselda pierde su propio cuerpo (y el poder asociado a la seducción) tras la llegada de la hija. Más aún: por la belleza de esta hija. Una belleza más joven y prometedor, podríamos decir. ¿Podría haber sido un hijo? El sacrificio de la madre es frecuentemente descrito como una de las más salientes dimensiones de la norma de género [27].



El segundo personaje que escapa a la norma de género es, vaya sorpresa, también una princesa. Cabría pensar por qué esos modelos de comportamiento “rebelde” a la norma de género suelen ser princesas, desde el travestismo de Mulan, la aguerrida Pocahontas, la valiente Mérida, por nombrar a algunas princesas Disney que escapan al modelo de una Bella Durmiente. Una lectura desde el feminismo interseccional —aquel que levantaron feministas negras en EE.UU. para visibilizar que los distintos ejes de opresión intersectan y que la lucha de las feministas blancas excluía nociones de clase, ‘raza’ y nacionalidad, entre otras [28]— enfatiza

cómo las batallas feministas de algunas han sido ciegas a la opresión de otras. En este segundo libro-álbum, la princesa se llama Titiritesa y vive en el reino de Anteayer, donde le gustaba “zampar terrones de azúcar y embadurnarse en los charcos. A su padre, el rey Tartufo, le hacía gracia; pero su madre, la reina Mandolina, se ponía rabiosa” [29]. Así comienza la historia con una niña que desafía el orden de género comiendo lo que no debe (azúcar) y jugando donde no debe (los charcos). La reina se perfila rápidamente como antagonista, la guardiana de la norma de género, mientras el padre será un hombre despreocupado. Y más adelante: “Titiritesa soñaba con explorar el mundo en un caballo azul. Mandolina soñaba con ver a su hija casada. Tartufo no soñaba nada: tumbado panza arriba, roncaba y roncaba”. Las ilustraciones muestran, sí, al rey muy sentado bebiendo vino.

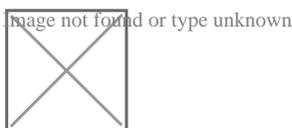
Titiritesa escapa de casa, se monta en un burro y vive una serie de aventuras que culminan cuando conoce a otra chica, se enamoran y ambas sueñan que se besan. Se dieron tantos besos que “ya no cambiaron de sueño”. Con ella, Wendolina, volvieron al castillo a contarle al rey “que estaban enamoradas y querían casarse”. Y comienzan los preparativos de la boda, lo que incluye a unos hombres vestidos de esclavos victorianos que cargan una cama en la que yace el rey Tartufo. La ilustración de estos personajes podría también ser irónica, pero encarna un imaginario muy racializado. La figura de estos hombres aparece así naturalizando relaciones de poder y privilegio en el que algunos están destinados a servir a otros. ¿Puede un texto feminista al mismo tiempo reproducir así el imaginario colonial? Me temo que solo un texto posfeminista que encarne ideas de logro y superación, un texto del feminismo liberal que no implique repensar las nociones de privilegio, las jerarquías y la forma en la que se reproducen las injusticias estructurales.



Queda entonces la pregunta, tras leer estos textos, de qué hace la literatura para niños y niñas con la norma de género cuando intenta socavarla. Examinamos primero dos ejemplos de textos de no-ficción que intentan ofrecer repertorios de inspiración para las vidas de lectoras y lectores. Luego pusimos atención en los códigos semióticos más complejos de dos libros-álbum en los que se presentan protagonistas que transgreden la norma de género con total soltura en mundos que

que no se rigen por las leyes de la realidad, pero acabaron siendo ejemplos de niñas de una clase privilegiada, princesas, con incapacidad para cambiar algo más que unas pocas circunstancias. No es fácil suponer que se presentan estas historias para la identificación o inspiración y sería poco útil observarlas solo desde una perspectiva que supone que la agencia de las protagonistas presenta un modelo de conducta. Intentamos leerlas en su uso de la ironía, de lo grotesco y la exageración, para identificar cómo se desplazaría o desterritorializaría lo normativo, pero nos encontramos con que esta ironía no era capaz de cambiar las reglas que ordenaban esos mundos. Quizás es necesario avanzar en algo más que en estas tan celebradas historias de anti-princesas que parecen ser otra forma más de adultizar la producción editorial para lxs niñxs. Quizás se hacía necesario no sólo criticar las producciones normativas de género, sino también las múltiples e intrincadas opresiones de lo social sobre la subjetividad. Quizás la ironía no podía dirigirse solo hacia los ideales del amor romántico, sino también contra ese culto a la belleza joven y las formas en las que este culto se ensambla con la producción social de la devoción maternal. Parece ser también necesario resistir ese culto a una “rebeldía” individualista que resulta bastante acrítica de las condiciones que la producen. Más bien, parece ser necesario avanzar de esa idea del disenso como un mero escape individual a las constricciones.

Este capítulo aspira a abrir una aproximación crítica a las historias que se presentan como feministas, pero que parecen muy problemáticas si son vistas desde la perspectiva del feminismo interseccional y su atención a cómo distintos sistemas de exclusión interseccional en la producción de subjetividades y cuerpos. Los textos aquí analizados no dan mayor espacio para pensar el género de una forma distinta, ni menos aún para pensar críticamente el género en su ensamblaje con otras formas de diferenciación y de jerarquización. En su confianza en que la educación antisexista pasa por tener modelos de agencia, de vidas celebradas, estos libros parecen escaparse del problema. Quizá se hace necesario un foco fuera de los personajes —en especial fuera de la agencia de las protagonistas— para examinar cómo el mundo narrado reproduce un mundo patriarcalizado.



## NOTAS

---

[1](1995). Routledge. p. 10.

[2](1990). Routledge.

[3]Esta categoría se acerca a lo que Nelly Richard llama la “feminización de la escritura” cada vez que una poética o una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, líbido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para interrumpir el discurso hegemónico ([Richard, N. \(1994\). ¿ Tiene sexo la escritura?. \*Debate feminista\*, 9, 127-139.](#)).

[4]El término ideología de género es utilizado por grupos conservadores para referirse al avance del feminismo y de las teorías de género. El término utiliza las connotaciones negativas que ha ido acarreado el término ideología en un esfuerzo por referirse a los avances y conceptualizaciones del feminismo como alejados de algún principio de realidad dado por diferencias que se entienden como naturales. Es un término utilizado por grupos conservadores y se cristalizó como tal durante una visita de Judith Butler a Brasil en 2017 en el que éstos pidieron que se cancelase su conferencia y atacaron a Butler y su pareja en el aeropuerto. El término al que comúnmente se le contrapone, al menos desde el trabajo en políticas públicas, es el de tener una “perspectiva de género”, lo que llama a tomar en cuenta las inequidades de género en distintas instancias de producción de lo social. En 2018, con Claudia Matus, directora del proyecto Anillos “La producción de la norma de género”, decidimos usar el término “ideología de géneros opuestos” para decir que así como hay ideología en entender las condiciones estructurales que han dado más poder a los hombres, hay ideología también en mantener ese binario entre hombres y mujeres que es útil a algunos.

[5](2019). Random House.

[6][The Guardian. \(2020, abril 24\). \*Sexism on the Covid-19 frontline: “PPE is made for a 6ft 3in rugby player”.\*](#)

[7](2003). Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: Towards the

---

human, after man, its overrepresentation—An argument. *CR: The new centennial review*, 3(3), 257–337.

[8]McRobbie, A. (2007). *Postfeminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime*. En *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Duke University Press.

Gill, R. (2017). The affective, cultural and psychic life of postfeminism: A postfeminist sensibility 10 years on. *European Journal of Cultural Studies*, 20(6), 606–626.

[9](2018). *Contar es escuchar: Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Círculo de Tiza.

[10](2020). *Cómo se construye una autora: Algunas ideas para una discusión incómoda*. Palabra Pública.

[11]A través de las bibliotecas CRA en Chile e Iby México.

[12]Política birmana que recibió en 1991 el Premio Nobel de la Paz, pero fue décadas más tarde acusada de permitir el genocidio Rohinyá, la minoría musulmana, violentamente atacada por el ejército y civiles de la mayoría budista.

[13](2013). *Damsels and heroines: The conundrum of the post-feminist Disney princess*. *LUX: A Journal of Transdisciplinary Writing and Research from Claremont Graduate University*, 2(1), 29.

[14]Brooks, B., & Winter, Q. (2018). *Quercus*.

[15]Quien encarna a Harry Potter en las películas de la saga.

[16](2000). *The men and the boys*. Polity.

[17]McRobbie, A. (2007); Ringrose, J. (2007). Successful girls? Complicating post?feminist, neoliberal discourses of educational achievement and gender equality. *Gender and education*, 19(4), 471–489.

[18]Valenti, J. (2014). When everyone is a feminist, is anyone? *The Guardian*, 24; Gill, R. (2017).

[19](2010). p. 39.

[20]Favilli, E., & Cavallo, F. (2016). p. 179.

[21]Tratado por Vanessa Joosen (2015) en el estupendo artículo “‘Look More Closely,’ Said Mum”: Mothers in Anthony Browne’s Picture Books. *Children’s Literature in Education*, 46(2), 145–159.

[22](2010). Fondo de Cultura Económica.

[23]Gagliardi, L. (2014). El borde y los desbordes: Algunos vínculos entre las narrativas de Isol y Silvina Ocampo. VI Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s.

[24]Kummerling-Meibauer, B. (1999). Metalinguistic awareness and the child’s developing concept of irony: The relationship between pictures and text in ironic picture books. *The Lion and the Unicorn*, 23(2), 157-183.

Van der Pol, C. (2012). Reading picturebooks as literature: Four-to-six-year-old children and the development of literary competence. *Children’s Literature in Education*, 43(1), 93–106.

[25](2007). Narrative closure. *Philosophical studies*, 135(1), 1–15.

[26]Isol. Sin paginar.

[27]Ver, por ejemplo, el estupendo ensayo de Jacqueline Rose, *Mother a story of love and cruelty*.

[28]Para una revisión de la teoría interseccional y cómo este concepto viajó desde los estudios jurídicos a las ciencias sociales y humanidades, recomiendo el artículo de María Caterina La Barbera (2016). Interseccionalidad, un “concepto viajero”: orígenes, desarrollo e implementación en la Unión Europea. *Interdisciplina*, 4(8).

[29]Quintiá, X., &Quarello, M. A. C. (2007). *Titiritesa*. OQO.

**\*Macarena García González**

Investigadora en el Centro de Estudios Avanzados en Justicia Educacional de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Tiene un PhD en Estudios Culturales y Antropología Social de la Universidad de Zurich. Es autora de *The Stories We Tell Children about Immigration and International Adoption* (Routledge, 2017) y de *Enseñando a sentir. Repertorios éticos en la ficción infantil* (Metales Pesados, 2021), así como de numerosos artículos y capítulos de libro sobre literatura, cultura y educación. Hoy dirige el proyecto de investigación Repertorios Emocionales y Literarios para la Infancia y la plataforma de recomendación intergeneracional @estotbn.

Entrada No. 226. Autora: Macarena García González. Autor de intro: Adolfo Córdova.

Imagen de portada: Elvira Reymond a partir de un grabado de Gustave Doré.

Fecha original de publicación: 8 de marzo de 2022.

[LEER EL ARTÍCULO ORIGINAL PULSANDO AQUÍ](#)

Fotografía: Linternas y bosques

**Fecha de creación**

2022/05/21