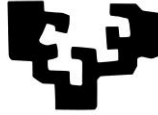


eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

# Las niñas tienen la palabra

**El valor reivindicativo de la literatura infantil y juvenil alemana, inglesa, española y vasca de autoría femenina desde comienzos del siglo XX hasta los inicios del siglo XXI**

**Presentada por:**

**D<sup>a</sup>. Iraide TALAVERA BURGOS**

**Dirigida por:**

**Dr. D. Mario SAALBACH ERDMANN**

**Departamento de Filología Inglesa y Alemana  
y Traducción e Interpretación**

**Vitoria-Gasteiz – Junio 2021**

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

LETREN  
FAKULTATEA  
FACULTAD  
DE LETRAS



## **Agradecimientos**

En primer lugar, me gustaría expresar mi máxima gratitud a mi director de tesis, Mario Saalbach Erdmann, por su confianza y paciencia a lo largo de este proceso y por sus exhaustivos y certeros consejos.

También quiero dar las gracias a Alain, mi pareja, por haberme brindado sus ánimos, su escucha y sus abrazos día sí y día también desde que emprendí este proyecto hasta que lo he culminado. Este éxito también es suyo.

En tercer lugar, agradezco a mis padres su amor y apoyo incondicionales y su interés en conocer los pormenores de esta investigación. Ellos han sido los primeros lectores de esta tesis doctoral y son ellos quienes, tres décadas atrás, me contagiaron el amor por la literatura infantil y juvenil.

En cuarto lugar, doy las gracias a mi hermana Nerea, a mi tía Itzi y a mis amigas Janire, Leire, Patricia, Yaiza y Leyre por haber estado pendientes de mis progresos y por haberse alegrado conmigo ante cada avance.

Finalmente, me gustaría dedicar este trabajo a mi sobrina Victoria, que en estos momentos está descubriendo la magia de leer y escribir. Que tu desbordante imaginación, tu rebeldía, tu bondad y tu capacidad de disfrutar de la vida te acompañen siempre.



## ÍNDICE

1.	Introducción general .....	9
2.	Estructura de la tesis .....	13
3.	Marco teórico y metodología.....	17
3.1.	LIJ: Literatura infantil y juvenil .....	17
3.2.	Estado de la cuestión .....	20
3.2.1.	La infancia y la adolescencia.....	21
3.2.2.	Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto.....	22
3.2.3.	Roles de género .....	23
3.2.4.	Fantasía y literatura.....	24
3.2.5.	Empatía y amistad.....	26
3.3.	Metodología .....	27
4.	Frances Hodgson Burnett.....	29
4.1.	<i>A Little Princess</i> (1905) .....	32
4.2.	Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: Una niña con voz propia .....	33
4.3.	Roles de género: El valor de ser una princesa .....	37
4.4.	Fantasía y literatura: Imaginar para sobrevivir.....	40
4.5.	Empatía y amistad: La bondad de Sara Crewe .....	43
4.6.	Conclusiones.....	45
5.	Elena Fortún .....	49
5.1.	La serie literaria “Celia” (1929-1939).....	54
5.2.	Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: Celia tiene mucho que decir.....	56
5.3.	Roles de género: De niña rebelde a “madrecita” .....	62
5.4.	Fantasía y literatura: Celia, creadora de aventuras .....	65
5.5.	Empatía y amistad: La búsqueda de un alma afín.....	67
5.6.	Conclusiones.....	70
6.	Christine Nöstlinger.....	73
6.1.	<i>Maikäfer, flieg!</i> (1973) y <i>Zwei Wochen im Mai</i> (1981).....	75
6.2.	Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: Una infancia marcada por la guerra .....	76
6.3.	Roles de género: La niña que desdeñaba a las mujeres .....	82

6.4.	Empatía y amistad: Cohn, Rudi y Hansi .....	84
6.5.	Conclusiones.....	89
7.	Mirjam Pressler.....	93
7.1.	<i>Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen</i> (1994).....	96
7.2.	Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: Una infancia llena de carencias .....	97
7.3.	Roles de género: Las enseñanzas de la tía Lou.....	99
7.4.	Fantasía y literatura: Tras los pasos de Huckleberry Finn .....	100
7.5.	Empatía y amistad: El poder de la vulnerabilidad .....	103
7.6.	Conclusiones.....	108
8.	Ana María Matute .....	111
8.1.	<i>Paulina</i> (1969) y <i>Sólo un pie descalzo</i> (1983) .....	113
8.2.	Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: La "imperfección" de las niñas.....	114
8.3.	Roles de género: Romper el molde .....	119
8.4.	Fantasía y literatura: Historias que nacen de la soledad.....	122
8.5.	Empatía y amistad: Nin, Gabriel y Homolumbú .....	124
8.6.	Conclusiones.....	127
9.	Mariasun Landa y Asun Balzola.....	131
9.1.	La serie "Iholdi" (1988-2005) y la serie "Munia" (1982-1990).....	134
9.2.	Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: El dolor de sentirse pequeñas .....	135
9.3.	Roles de género: El feminismo de las niñas .....	141
9.4.	Fantasía y literatura: La vida hecha cuento .....	144
9.5.	Empatía y amistad: Alguien a quien narrar la vida.....	148
9.6.	Conclusiones.....	150
10.	Jacqueline Wilson.....	153
10.1.	<i>Secrets</i> (2002).....	154
10.2.	Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: India y Treasure aprenden a protegerse .....	155
10.3.	Roles de género: El machismo no entiende de clases .....	159
10.4.	Fantasía y literatura: Dos cuadernos cargados de emociones.....	165
10.5.	Empatía y amistad: Un vínculo a prueba de prejuicios .....	167
10.6.	Conclusiones.....	171

11. Conclusiones finales .....	175
12. Referencias .....	183
12.1. Bibliografía primaria .....	183
12.2. Estudios críticos .....	184
12.3. Otros títulos mencionados.....	195





## **1. Introducción general**

Desde los inicios del siglo XX hasta nuestros días, los países que conforman Europa han estado marcados por numerosos acontecimientos históricos –algunos tan traumáticos como las dos guerras mundiales y la guerra civil española–, por importantes progresos científicos y tecnológicos y por movimientos sociales que han reivindicado la igualdad de derechos y libertades de los ciudadanos europeos al margen de su raza, su sexo o cualquier otra condición.

A menudo, dichas reivindicaciones han estado encabezadas por las mujeres, que han tratado de subvertir la opresión de un sistema patriarcal que las condenaba a permanecer subordinadas al hombre en numerosos ámbitos de sus vidas. Otro de los colectivos históricamente más vulnerables, el de la infancia y la adolescencia, también ha recibido una atención cada vez mayor por parte de la sociedad con el fin de salvaguardar su bienestar. Sin ir más lejos, el 5 de junio de 2021 se promulgó en España la Ley Orgánica 8/2021 de protección integral a la infancia y la adolescencia frente a la violencia, lo cual supone un enorme avance a nivel social.

La literatura infantil y juvenil, al igual que la literatura dirigida al público adulto, no ha permanecido ajena a los cambios sociales y políticos acaecidos a lo largo de la historia más reciente. De hecho, en algunas ocasiones ha sido cómplice de las reivindicaciones de los colectivos más vulnerables. Esta tesis doctoral se centra, precisamente, en la discriminación que sufren las niñas y

adolescentes por el hecho de pertenecer al sexo femenino y ser menores de edad y en cómo esta subordinación se refleja en la literatura infantil y juvenil europea publicada desde los comienzos del siglo XX hasta los inicios del siglo XXI.<sup>1</sup> Para ello, se ha realizado una selección de novelas caracterizadas por haber sido escritas por mujeres y por estar protagonizadas por niñas y adolescentes que tratan de hacer frente a la doble discriminación señalada líneas atrás. En dichas novelas, además, se produce una coincidencia de rasgos entre las autoras y sus protagonistas, hasta el punto de que podría decirse que estas últimas son un trasunto de las primeras.

Concretamente, se han escogido novelas pertenecientes a ocho autoras provenientes de cuatro países europeos distintos. Elena Fortún (1886-1952), Ana María Matute (1925-2014), Mariasun Landa (1949) y Asun Balzola (1942-2006) son autoras de nacionalidad española, con la particularidad de que las dos últimas, nacidas en el País Vasco, son reconocidas en el ámbito de la literatura vasca<sup>2</sup> y también en el ámbito de la literatura española. Frances Hodgson Burnett (1849-1924) y Jacqueline Wilson (1945), a su vez, son autoras provenientes de Reino Unido. En cuanto a las dos autoras restantes, Mirjam Pressler (1940-2019) es de origen alemán y Christine Nöstlinger (1936-2018) es de origen austríaco.<sup>3</sup>

En cuanto a las obras escritas por estas autoras, se presentan a continuación en el orden en el cual aparecerán en este trabajo. En primer lugar se analiza *A Little Princess* (1905), de Frances Hodgson Burnett; en segundo lugar, la serie de obras infantiles protagonizadas por Celia,<sup>4</sup> escrita por Elena

---

<sup>1</sup> Tal y como se refleja en las obras *Tres siglos de literatura infantil europea*, de Bettina Hürlimann, o *La literatura infantil y juvenil en Europa: panorama histórico*, de Denise Escarpit, originalmente publicadas en alemán y en francés en 1959 y 1978, respectivamente, la literatura infantil y juvenil europea posee una sólida y dilatada tradición de la que han surgido autores de la talla de Hans Christian Andersen, Gianni Rodari, Charles Perrault, Michael Ende, Astrid Lindgren o Gloria Fuertes, entre otros muchos.

<sup>2</sup> La LIJ vasca tiene una serie de características históricas que le son propias y que la distinguen de la LIJ española. Esta es la razón por la cual se ha decidido dedicar un capítulo específico al análisis de las autoras vascas Mariasun Landa y Asun Balzola.

<sup>3</sup> Las obras de Christine Nöstlinger que se analizan en este trabajo fueron originalmente publicadas en alemán y vieron la luz tanto en Austria como en Alemania, por lo que puede considerarse que tanto Pressler como Nöstlinger pueden englobarse dentro del ámbito de la literatura infantil y juvenil alemana.

<sup>4</sup> Se analizarán aquellas obras que comprenden la infancia y el inicio de la adolescencia de Celia. Son las siguientes: *Celia, lo que dice* (1929), *Celia en el colegio* (1932), *Celia, novelista* (1934), *Celia en el mundo* (1934), *Celia y sus amigos* (1935) y *Celia, madrecita* (1939).

Fortún y publicada entre 1929 y 1939; en tercer lugar, *Maikäfer, flieg!: Mein Vater, das Kriegsende, Cohn und ich* (1973)<sup>5</sup> y *Zwei Wochen im Mai: Mein Vater, der Rudi, der Hansi und ich* (1981),<sup>6</sup> de Christine Nöstlinger; en cuarto lugar, la obra *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen* (1994),<sup>7</sup> de Mirjam Pressler; en quinto lugar, *Paulina* (1969) y *Sólo un pie descalzo* (1983),<sup>8</sup> de Ana María Matute; en sexto lugar, se estudian de forma conjunta la serie de obras protagonizadas por Iholdi,<sup>9</sup> escrita por Mariasun Landa, y la serie de obras protagonizadas por Munia,<sup>10</sup> escrita por Asun Balzola, ambas iniciadas en la década de 1980;<sup>11</sup> por último, se analiza la novela *Secrets*, de Jacqueline Wilson, publicada en el año 2002.

En todas las novelas, exceptuando aquellas publicadas por Christine Nöstlinger y Mirjam Pressler, se produce una coincidencia entre la fecha de su publicación y el tiempo en el que se desarrolla la acción. En el caso de las novelas *Maikäfer, flieg!: Mein Vater, das Kriegsende, Cohn und ich* (1973) y *Zwei Wochen im Mai: Mein Vater, der Rudi, der Hansi und ich* (1981), de Nöstlinger, la narración acontece en 1945 y 1948, respectivamente. Del mismo modo, en el caso de *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen* (1994), de Pressler, la acción transcurre en el año 1952. Esta apreciación es importante, ya que en el orden de presentación de las autoras y sus respectivas obras se toma como fecha de referencia el contexto temporal en el que se desarrolla la acción y no la fecha de publicación de la obra en sí. Se ha considerado que organizar las obras en base a este criterio es el más eficaz, pues las principales diferencias entre las novelas seleccionadas, al menos en lo que respecta a los ejes temáticos escogidos, son producto de la época en la que cada historia tiene lugar.

---

<sup>5</sup> ¡Vuela, abejorro! (ES)

<sup>6</sup> *Dos semanas de mayo: mi padre, Rudi, Hansi y yo.* (ES)

<sup>7</sup> *Si llega la suerte, ponle una silla.* (ES)

<sup>8</sup> La tilde en la palabra “solo” se ha mantenido exclusivamente en el título de este libro y en aquellas citas textuales en las que aún se emplea la antigua ortografía.

<sup>9</sup> Se trata de las obras *Iholdi* (1988) y *Los secretos de Iholdi* (2007). *Los secretos de Iholdi* comprende los siguientes relatos: *Abuela, tu Iholdi, Marina, y Muelas y tumbas*. Estos relatos fueron publicados como obras individuales en euskera entre 2000 y 2005.

<sup>10</sup> Se trata de las obras *Munia y la luna* (1982), *Los zapatos de Munia* (1983), *Munia y la señora Piltronera* (1984), *Munia y el cocolilo naranja* (1984) y *Munia y los hallazgos* (1990).

<sup>11</sup> Las obras de Landa y de Balzola se analizan conjuntamente debido a la estrecha relación profesional de ambas autoras.

Este trabajo de investigación parte de la hipótesis de que, pese a provenir de países y épocas diferentes, todas las autoras de las obras escogidas recurren a la literatura infantil y juvenil para denunciar la discriminación que sufrieron durante su niñez y su adolescencia por ser mujeres y menores de edad, así como para poner en valor los recursos que emplearon para hacer frente a dicha discriminación, ya que este tipo de literatura es el medio idóneo para conectar con su joven público lector –en especial, con su público femenino–, que también la padece, y mostrarle que sus derechos merecen ser respetados y reivindicados.

## **2. Estructura de la tesis**

Antes de iniciar el estudio de las obras seleccionadas en este trabajo, el capítulo siguiente, dividido en tres apartados, sienta las bases teóricas en las que fundamenta su análisis y explica qué metodología se seguirá para llevarlo a cabo. El primer apartado es el correspondiente al marco teórico de la investigación propiamente dicho, que se centra en definir qué se conoce por literatura infantil y juvenil y en qué se diferencia de la literatura para adultos, en explicar su origen y evolución y en detallar qué función desempeña en el panorama literario. El segundo es el apartado relativo al estado de la cuestión, en el que se analiza si se han realizado estudios afines a este trabajo de investigación y en el que se detallan los estudios teóricos en los que se basa el análisis de las obras estudiadas en esta tesis doctoral. El tercer apartado es el metodológico y en él se expone cómo se aplican dichos planteamientos teóricos para alcanzar unos resultados válidos.

El cuerpo de esta tesis doctoral se divide en siete partes, una por cada una de las autoras seleccionadas –exceptuando el capítulo correspondiente a Mariasun Landa y Asun Balzola, que se abordan conjuntamente a causa de su estrecho vínculo personal y profesional–. A su vez, cada una de esas partes se subdivide en cuatro ejes temáticos comunes a las obras analizadas, a saber: la relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto, los roles de género, el recurso a la fantasía y la literatura y, por último, el valor de la empatía y la amistad.

Los dos primeros ejes temáticos, esto es, el relativo a la relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto y el centrado en los roles de género, analizan las dificultades que padecen las protagonistas de las novelas escogidas al vivir la doble discriminación de ser niñas y adolescentes a merced del dictado de las personas adultas y de pertenecer al sexo femenino en una sociedad patriarcal. Con respecto a los dos ejes temáticos restantes, tanto el correspondiente a la fantasía y la literatura como el relativo al valor de la empatía y la amistad hacen referencia a los recursos con los que cuentan todas las protagonistas<sup>12</sup> a la hora de afrontar las dificultades derivadas de dicha discriminación. A continuación, se explica con más detalle en qué consiste cada uno de los ejes mencionados:

- Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: este eje temático explora las dificultades de las protagonistas en la interacción con los adultos de su entorno, especialmente con sus progenitores o tutores. También se analiza el significado de la etapa infantil y juvenil para las autoras en base a sus propias experiencias vitales y a su trayectoria profesional como escritoras de LIJ.<sup>13</sup>
- Roles de género: se analizan las expectativas que las protagonistas reciben por parte de la sociedad y de su entorno más cercano por el hecho de haber nacido mujeres, así como su estatus subordinado dentro de una sociedad patriarcal. Además, se indaga en cómo dichas expectativas y dicha subordinación condicionan la construcción de su identidad y la conquista de su independencia, así como en si en ellas se produce algún tipo de subversión.
- Fantasía y literatura: se estudia la función terapéutica de la fantasía, la lectura y la creación literaria en la vida de las protagonistas como recurso para sobrellevar la realidad, así

---

<sup>12</sup> En el caso de Christine Nöstlinger, la fantasía y la literatura no aparecen como recursos en sus obras. Se explicará el motivo en el capítulo correspondiente a dicha autora.

<sup>13</sup> LIJ son las siglas que se emplean para hacer referencia a la literatura infantil y juvenil.

como para reflexionar sobre sus circunstancias y sobre quiénes desean ser.

- Empatía y amistad: se explora cómo la empatía y la amistad que las protagonistas reciben por parte de otras personas mitigan la sensación de abandono e incomunicación que las acompaña durante su infancia y adolescencia. Así mismo, se observa cómo la empatía y la amistad son valores que impulsan a las protagonistas hacia las personas que, como ellas, se encuentran en situación de vulnerabilidad.

El capítulo correspondiente a las conclusiones, aparte de resumir los resultados de esta investigación, busca plantear aquellos nuevos interrogantes que hayan podido surgir a raíz del estudio del corpus escogido y señalar posibles vías de investigación que puedan ampliar y enriquecer los resultados alcanzados en este trabajo.





### **3. Marco teórico y metodología**

#### **3.1. LIJ: Literatura infantil y juvenil**

Este trabajo de investigación se caracteriza por la selección y comparación de obras literarias pertenecientes al ámbito de la literatura infantil y juvenil, por lo que es preciso aclarar cuáles son los rasgos que definen este tipo de literatura en contraposición con la literatura dirigida al público adulto. Para ello, se ha tomado como referencia principal la obra *LIJ. Literatura mayor de edad* (2015), escrita por el investigador Pedro César Cerrillo Torremocha, que la describe como “una literatura expresamente dirigida a los niños o los jóvenes, que tiene en cuenta las especiales características, relativas a las capacidades de recepción literaria, de los destinatarios de las obras que en ella se incluyen” (p. 13). En cualquier caso, el investigador indica que, en ocasiones, lo que hace que un título pueda considerarse perteneciente a la LIJ es la inclinación que niños y jóvenes sientan por el mismo, aunque este no haya sido creado con ellos en mente. Así mismo, afirma que la LIJ no está exenta de complejidad y variedad formal y temática. Por ello debe considerarse, tal y como indica el título de su estudio, “una literatura con mayoría de edad” (p. 18).

Cerrillo (2015) establece, además, una distinción entre la literatura infantil y la literatura juvenil. Tal y como señala el investigador, la literatura juvenil suele gozar de los siguientes rasgos diferenciadores:

frecuencia de protagonistas jóvenes, acciones grupales y ambientes juveniles, los personajes adultos intervinientes suelen tener problemas, cierta

complicidad con los más desfavorecidos, notable interés por temas actuales y, en general, una cierta preferencia por las aventuras, la fantasía y el amor, aunque no es desdeñable la corriente realista que acerca a los jóvenes a sus conflictos intergeneracionales, sus choques con la realidad o sus problemas específicos. (p. 54)

Por otra parte, las obras juveniles se caracterizan por ser “una literatura con cierta independencia literaria, a diferencia de la literatura infantil, ya que en la juvenil el mediador adulto no tiene ni la importancia ni la influencia que sí tiene en la infantil” (p. 53).

En cuanto al origen de la literatura infantil y juvenil europea, Cerrillo (2015) señala que la creación de obras dirigidas al público menor de edad corresponde a una realidad históricamente reciente: en la Europa del siglo XVIII empezó a prestarse atención a la infancia como una etapa distinta a la edad adulta, consideración que tuvo su reflejo en el mundo editorial. Tal y como explican Díaz-Plaja y Postigo (1993) en su artículo “La infancia literaria”, en pleno auge de la burguesía y con el ámbito educativo dominado por el pensamiento ilustrado, empiezan a surgir los libros creados específicamente para el público infantil, en los que se impone el objetivo de instruir en valores morales a los jóvenes lectores.

No es hasta la primera mitad del siglo XX que los autores abandonan la tendencia a aleccionar a su público menor de edad. En lugar de considerar que los niños y las niñas son criaturas imperfectas a las que hay que educar a imagen y semejanza de las personas mayores, tratan de asumir el punto de vista de su público infantil con respecto a la realidad. De hecho, se muestran cómplices con el mismo hasta el punto de que, según indica Colomer (1998) en su artículo “Las voces que narran la historia”, “la voz del narrador se alinea entre los niños para enfrentarse al mundo adulto” (p. 22). Esta complicidad con sus destinatarios es, precisamente, la que buscan las autoras de las obras analizadas en este trabajo.

Además, la evolución de la literatura infantil y juvenil también ha llevado a la modificación del tipo de narrador escogido: del clásico “érase una vez”, en el que un narrador omnisciente ajeno a la historia la relata en tercera persona,

se ha pasado, de manera progresiva, a la elección de un narrador infantil que da cuenta de su mundo interior en primera persona (Colomer, 1998). Esto se debe a que “la enorme fuerza con que ha penetrado la introspección psicológica en la literatura infantil y juvenil ha potenciado la focalización en el discurso interno de los personajes” (Colomer, 1998, p. 26).

En cuanto al efecto que este tipo de literatura tiene en los niños y las niñas, la investigadora Mercedes Gómez del Manzano señala en el trabajo *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX: incidencias en el desarrollo de la personalidad del niño lector*, publicado en 1987, cómo es la presencia de un protagonista infantil la que permite el acercamiento y la identificación entre el lector y el personaje principal de las obras. Por otro lado, la autora recalca que esa íntima conexión emocional entre lector y protagonista es posible debido a que “los niveles psicológicos del personaje están en correlación casi directa con los niveles psicológicos del niño lector. Por eso es tan fácil la transferencia del yo lector sobre el yo narrado” (Gómez del Manzano, 1987, pp. 64-65). En definitiva, los escritores de literatura infantil y juvenil prestan cada vez más atención a los niños y jóvenes como destinatarios, así como a su mundo interior y sus problemáticas, a través de personajes con los que su público se puede sentir identificado.

En el caso de las autoras analizadas en este trabajo, no solo prestan atención a su público infantil y juvenil, sino que, por la forma en que proyectan rasgos autobiográficos en sus protagonistas, se infiere que también ponen el foco en las niñas y adolescentes que ellas mismas fueron en el pasado. Esta labor de introspección que las escritoras realizan guarda relación con el recurrente recurso a la memoria en la literatura escrita por mujeres, sobre todo durante las últimas décadas del siglo XX (Olaziregi, 2000). Además, el hecho de que su discurso autobiográfico esté centrado en su infancia y juventud puede ser producto del interés que, desde el siglo XIX, han sentido los escritores por la creación de relatos de infancia y juventud en los que reflexionar sobre el período de la niñez y la adolescencia. Así lo resume Fernández (2007) en su trabajo *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*: “la atracción por este género corre paralela con su posición dentro del desarrollo histórico de la sociedad burguesa, en la que la ideología

de la intimidad, ligada al crecimiento de la concepción moderna del individuo, no ha dejado de incrementar” (p. 19).

Con todo, la mirada de las autoras de LIJ analizadas en esta tesis doctoral no solo está puesta en el rescate de un tiempo pretérito, ya que tanto sus protagonistas como sus principales destinatarios tienen aún toda la vida por delante. Tal y como señala Gómez del Manzano (1987), “el niño que protagoniza los cuentos infantiles entraña la vitalidad, el desbordamiento y la conquista progresiva de su propio yo, siempre en dimensión de futuro” (p. 56).

### 3.2. Estado de la cuestión

Durante estos últimos años, se ha percibido un interés creciente en las obras infantiles y juveniles de autoría femenina y protagonizadas por niñas. Prueba de ello es que a lo largo de la década pasada Ediciones Destino haya publicado una nueva edición de las obras *Paulina* y *Sólo un pie descalzo*, de Ana María Matute, o que la Editorial Renacimiento haya apostado por reeditar la serie “Celia”, de Elena Fortún. Cabe destacar también la publicación de *Inolvidables: Grandes autoras que escriben para los pequeños* (2018), de la investigadora alemana Luise Berg-Ehlers, un trabajo dirigido al gran público que recopila información acerca de las autoras de literatura infantil y juvenil más remarcables desde el siglo XIX hasta hoy –prestando especial atención a las autoras de origen europeo–, sus principales obras y sus motivaciones a la hora de escribir para la infancia.

Dentro de la selección realizada por Berg-Ehlers, son muchas las obras protagonizadas por niñas y adolescentes. Además, en dichas obras las protagonistas guardan tal similitud con sus autoras que podrían considerarse un *alter ego* de estas. Esta semejanza entre las protagonistas y sus autoras se da, por ejemplo, en las obras de Lucy Maud Montgomery, Astrid Lindgren, Judith Kerr, Frances Hodgson Burnett, Elena Fortún, Ana María Matute o Christine Nöstlinger.<sup>14</sup> Además, por lo general, las protagonistas coinciden en la discriminación que sufren por parte de los adultos, en su cuestionamiento de

---

<sup>14</sup> Las obras de estas cuatro últimas autoras se analizan, de hecho, en este trabajo de investigación.

los roles de género tradicionales, en su amor por la fantasía y la literatura y en su búsqueda de sólidos vínculos de amistad.

La tendencia a recrear su propia infancia a través de las protagonistas de sus obras dirigidas al público menor de edad se repite, por tanto, en autoras de distintos países y épocas. Dichas protagonistas, además, comparten características comunes. Sin embargo, no se han hallado estudios de literatura comparada que indaguen en estas coincidencias. El objetivo de esta tesis doctoral es, por ello, comenzar a suplir esta falta a través del análisis de una selección de obras de literatura infantil y juvenil de autoría femenina publicadas durante los siglos XX y XXI en España, Reino Unido y Alemania, países que se caracterizan por la calidad de su producción literaria en el ámbito de la LIJ.<sup>15</sup> La selección no es exhaustiva, pero para garantizar la profundidad de este trabajo de investigación era necesario limitarla a un marco temporal y espacial concreto.

Para realizar el análisis de esta selección de obras se ha recurrido a estudios teóricos que, precisamente, ahondan en el concepto de infancia y adolescencia del que parten las autoras de las obras analizadas, así como en las características compartidas por las protagonistas de las obras escogidas: la difícil relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto, el cuestionamiento de los roles de género tradicionales, el recurso a la fantasía y la literatura y la importancia de la empatía y la amistad.

### **3.2.1. La infancia y la adolescencia**

Según explican Díaz-Plaja y Postigo (1993) en su artículo “La infancia literaria”, el interés por la infancia y la adolescencia se origina durante la última parte del siglo XVIII, cuando dichas etapas vitales comienzan a cobrar relevancia no tanto por formar parte del recorrido que es necesario transitar para llegar a la edad adulta como por lo que ambas épocas simbolizan: la niñez se asocia con la inocencia y la juventud con el idealismo (p. 10). Tal y como señala Cai

---

<sup>15</sup> Se ha tenido en cuenta, además, que las autoras seleccionadas cuentan con el reconocimiento de la crítica y del público, así como con una dilatada carrera literaria, rasgos que no solo indican la buena acogida por parte de sus lectores, sino también la calidad de sus obras.

(2012) en su tesis doctoral “La infancia en la obra de Ana María Matute”, estos símiles se mantienen hasta el fin del siglo XIX, para posteriormente descubrir una realidad mucho más compleja (p. 136).

En el siglo XX, esto es, en el período en el que son publicadas la mayor parte de las obras analizadas en esta tesis doctoral, grandes referentes de la psicología occidental como Freud, Jung o Adler hacen hincapié en la complejidad de la realidad infantil al señalar la gran influencia de dicho período vital en el desarrollo del individuo (Abrams, 2014, p. 20). Tal y como explica el terapeuta Jeremiah Abrams (2014) en su introducción al libro *Recuperar el niño interior*, publicado originalmente en inglés en 1990, “el niño que hemos sido pervive en nosotros –para bien o para mal– como recipiente de nuestra historia personal” (p. 14).

Por otro lado, John Loudon (2014) afirma en su capítulo “Hacerse niño” cómo la infancia destaca por ser una fase vital caracterizada por encontrarse en constante evolución (p. 316). Dicha evolución conduce a los niños y a las niñas a la adolescencia, etapa durante la cual el individuo configura su identidad y promueve su independencia:

El ingreso en la adolescencia resulta al mismo tiempo liberador e [sic] desalentador. Con esta etapa llegan las dudas, las distinciones, el cuestionamiento, las ansiedades (en relación al sexo y a la muerte), la responsabilidad del aprendizaje y el trabajo, las rebeliones y reconciliaciones, el sufrimiento; y todo ello nos inicia en el camino hacia la autonomía y la autodeterminación. Se trata de un período fundamental de cara a la elección de valores y significados personales y al descubrimiento de la propia identidad. (Loudon, 2014, p. 317)

### **3.2.2. Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto**

La infancia y la adolescencia, tal y como se detalla a lo largo de este trabajo, queda marcada por la interacción con el mundo de los adultos. En este sentido, la relación con los progenitores o tutores, de quienes dependen tanto la integridad física como el bienestar emocional de los niños y jóvenes, es de

vital importancia. Así lo explica el psiquiatra M. Scott Peck (2014) en su capítulo “El amor y el miedo al abandono”:

Aquellos niños afortunados que a lo largo de su infancia hayan disfrutado del amor y la atención consistentes de sus padres entrarán en la edad adulta no solo con un profundo sentido interno de su propio valor, sino también con una arraigada sensación de seguridad. A todos los niños les aterra el abandono, y con razón. Este miedo al abandono empieza hacia la edad de los seis meses, tan pronto como el niño es capaz de percibirse a sí mismo como un individuo distinto de sus padres, porque dicha percepción viene acompañada de la constatación de que, en tanto que individuo separado, está totalmente indefenso y a merced de sus padres en lo que a sustento y supervivencia se refiere. Para el niño, el abandono por parte de los padres equivale a la muerte. (p. 143)

Como se infiere a partir de esta cita, las experiencias de abandono provocadas por los progenitores durante la etapa infantil son especialmente duras para el niño, que dada su corta edad no dispone de los medios para cuidar de sí mismo. Además, la psicóloga Alice Miller recalca en su ensayo *El drama del niño dotado y la búsqueda del verdadero yo*, publicado por primera vez en neerlandés en 1979 y reeditado en 1994, cómo el desamor y la incompreensión sufridos en la infancia se tornan aún más difíciles cuando provienen de la madre, ya que suele ser el vínculo primigenio del que el individuo dispone, aquel cuya mirada confirma su existencia y su derecho a ser amado por lo que es: “Todo niño tiene la legítima necesidad de ser observado, comprendido, tomado en serio y respetado por su madre” (Miller, 2015, p. 55).

### **3.2.3. Roles de género**

La subordinación de las mujeres y su sometimiento a unos roles de género específicos es visible en las novelas infantiles analizadas debido al hecho de que las protagonistas forman parte de un sistema patriarcal. Con todo, y tal y como explica la investigadora Pilar Nieva de la Paz en la introducción a la obra *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX* (2009),

a lo largo del pasado siglo esta subordinación fue cuestionada por las mujeres occidentales:

Los enormes cambios en la condición social femenina experimentados durante el siglo XX por las mujeres occidentales han permitido caracterizar la pasada centuria como “el siglo de las mujeres”. Desde sus primeras décadas, las “mujeres modernas” empezaron a cuestionar y subvertir los modelos de género heredados, alterando permanencias seculares en los roles sociales desempeñados por ambos sexos. (p. 9)

En el terreno literario, la gran presencia femenina en el ámbito de la literatura infantil y juvenil también guarda relación con los modelos de género asignados a las mujeres. Tal y como señala la investigadora Celia Vázquez en la introducción a la obra *Diálogos intertextuales 3: "En busca de la voz femenina". Temas de género en la literatura infantil y juvenil de la Península Ibérica y Latinoamérica* (2010), esta abundancia de autoras se debe a que la mujer ha estado tradicionalmente vinculada a la maternidad y, por tanto, ha tenido un contacto muy estrecho con la infancia. Por otro lado, también puede ser fruto de la complicidad que se establece entre las mujeres y su público menor de edad como consecuencia de que tanto las mujeres como los niños y los adolescentes están subordinados socialmente: ellas, a los hombres; sus lectores, a su vez, al mundo de los adultos (pp. 26-27). Tal y como se aprecia en las novelas analizadas, dicha complicidad no está exenta de subversión.

#### **3.2.4. Fantasía y literatura**

El recurso a la fantasía y la literatura por parte de las protagonistas es prácticamente una constante en los títulos analizados. En su obra *Los niños y la literatura fantástica: función y poder de lo imaginario*, publicada originalmente en francés en 1977, Jacqueline Held analiza las causas que explican la atracción que los niños y las niñas sienten por lo fantástico. La investigadora señala cómo, durante los primeros años de vida, el límite entre la realidad y la fantasía se encuentra bastante desdibujado para los niños y niñas. Este rasgo se refleja, por ejemplo, en su tendencia a tratar los objetos



como si tuvieran vida propia (Held, 1987, p. 31). A medida que van creciendo, los niños y las niñas se vuelven capaces de discernir lo real de lo imaginario, pero perpetúan el vínculo entre ambos planos a través del juego, ya sea como forma de distracción o como mecanismo de protección (pp. 32-33).

El acceso a la fantasía también puede producirse a través de la literatura. El relato fantástico no solo constituye una vía de escape de la realidad para las pequeñas mentes lectoras, sino también una forma de expresión de sus más profundos anhelos: “el relato fantástico reúne, materializa y traduce todo un mundo de deseos: compartir la vida animal, liberarse del peso, volverse invisible, cambiar de talla y –en resumen– transformar el universo a voluntad” (Held, 1987, p. 18). Este tipo de deseos que se ven cumplidos en el ámbito de lo imaginario son, tal y como afirma Held (1987), un estímulo para cambiar la realidad y cuestionar los límites que ésta impone (p. 134). La realidad, a su vez, también puede aparecer integrada en lo fantástico. Por este motivo, las historias de fantasía permiten iniciar al niño en temas complejos y difíciles relativos a la condición humana –el dolor o la muerte, sobre todo– de una forma simbólica que haga su descubrimiento menos traumático (p. 74).

Es preciso señalar, además, que las protagonistas de las novelas infantiles y juveniles investigadas en este trabajo tienden a recurrir a la fantasía y la literatura a través de la escritura. Como afirman Daiute y Buteau en el capítulo “Writing for their lives: children’s narrative supports for physical and psychological well-being”, perteneciente al trabajo *The Writing Cure: How Expressive Writing Promotes Health and Emotional Well-Being* (2002), los niños y las niñas pueden emplear la escritura narrativa para representar su identidad, reflexionar sobre quiénes son, afrontar diversas situaciones o liberar sus emociones (p. 56). Así mismo, Ochs y Capps (1996) recalcan en su artículo “Narrating the self” que nuestras narraciones configuran nuestra experiencia tanto como nuestra experiencia configura nuestras narraciones y que es ese proceso el que nos permite conocernos mejor: “We come to know ourselves as we use narrative to apprehend experiences and navigate relationships with others” (pp. 20-21).

### 3.2.5. Empatía y amistad

En las obras analizadas se observa cómo la tarea solitaria de escribir no es el único acto comunicativo que realizan las protagonistas. Si algo caracteriza al ser humano es que nace y se desarrolla en sociedad y, según afirman el escritor sudafricano y Nobel de Literatura J. M. Coetzee y la terapeuta Arabella Kurtz en *El buen relato: Conversaciones sobre la verdad, la ficción y la terapia psicoanalítica* (2015), es la interacción con los semejantes la que posibilita el autoconocimiento (pp. 42-43). Además, en su obra ambos autores insisten en la importancia de narrar de forma hablada las propias experiencias a otra persona para poder integrarlas (p. 65). De hecho, en las obras seleccionadas para este trabajo hay ejemplos de cómo la protagonista abandona el hábito de escribir una vez establece un vínculo de amistad con una persona empática que le proporciona un espacio comunicativo seguro.

La importancia de la empatía y de la amistad queda corroborada por la investigadora Helen Demetriou en su obra *Empathy, emotion, and education* (2018). En ella señala que la empatía no solo mejora la calidad de las relaciones interpersonales al dotarlas de un mayor significado (Demetriou, 2018, p. 129), sino que además está muy ligada a la ética: la capacidad de ponerse en la piel de otra persona es la que permite al ser humano actuar de forma acorde a unos principios morales (pp. 200-201). En cuanto a la forma en que surge la empatía, la investigadora explica que esta comienza a desarrollarse durante la infancia, a una edad muy temprana, y es la que posibilita que un individuo sea consciente del sufrimiento ajeno y busque recursos para mitigarlo (p. 129).

En lo tocante a la amistad, Demetriou (2018) hace énfasis en que los vínculos amistosos favorecen el sentimiento de pertenencia, entre otros beneficios (p. 191). También destaca cómo, a partir de los diez años aproximadamente, el individuo no considera a los amigos una mera diversión, sino también una fuente de apoyo (p. 193). Señala, además, que es en esta etapa vital cuando las personas empiezan a acudir a sus iguales a la hora de compartir sus problemas en lugar de contárselos a sus padres o a otros

adultos, ya que sienten que serán capaces de comprenderlos mejor (p. 192). De ahí que los vínculos empáticos de amistad sean especialmente relevantes en las obras infantiles y juveniles analizadas, cuyas protagonistas rondan los diez años.

### **3.3. Metodología**

Como se ha indicado previamente, las novelas de cada una de las autoras escogidas para este trabajo de investigación se analizarán en base a cuatro ejes temáticos: relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto, roles de género, fantasía y literatura y, finalmente, empatía y amistad. Los dos primeros ejes temáticos se centrarán en los problemas a los que han de hacer frente las protagonistas por ser mujeres y menores de edad, mientras que el tercero y el cuarto abordarán los recursos de los que hacen uso para encararlos.

Previo al análisis de las novelas, en el capítulo correspondiente a cada autora se proporcionará una introducción a su biografía y bibliografía, así como al contexto social y literario en el que se enmarcan sus obras. Después, las obras pertenecientes a cada autora se estudiarán en base a cada uno de los ejes temáticos, tomando como referencia las ideas clave de los estudios teóricos anteriormente mencionados. De esta forma, se prestará atención a la infancia y la adolescencia como etapas de la vida humana muy vulnerables a la interacción con los adultos de referencia y se estudiará la relación entre hombres y mujeres sin perder de vista que su desigualdad es producto de un sistema patriarcal que ellas intentan subvertir. Así mismo, se abordarán la fantasía y la literatura –no solo el consumo de obras literarias, sino también la creación de estas– desde un punto de vista terapéutico, centrado en los beneficios que tienen para las protagonistas. Por último, se estudiará la importancia de valores como la empatía y la amistad en la etapa infantil y adolescente. Además, y dado que las autoras estudiadas en este trabajo de investigación proyectan en sus protagonistas rasgos de su personalidad y de su historia vital, se han tenido en cuenta las reflexiones que ellas mismas han

vertido acerca de los temas mencionados a lo largo de este párrafo a través de artículos, entrevistas u otro tipo de textos.

Al final del capítulo correspondiente a cada autora, se resumirán las ideas principales obtenidas del análisis de sus novelas. Dichas ideas serán las que, en el último capítulo de este trabajo de investigación, servirán para formular las conclusiones correspondientes.

#### **4. Frances Hodgson Burnett**

Frances Hodgson Burnett nace en la ciudad inglesa de Manchester el 24 de noviembre de 1849. Es la tercera de cinco hijos y sus padres, Edwin y Eliza Hodgson, son comerciantes de clase media. La repentina muerte del padre cuando Frances tiene tan solo tres años deja a su madre en el aprieto de mantener el negocio familiar y de cuidar de su prole. Sus esfuerzos le permiten sostener la empresa durante diez años, pero el estallido de la Guerra Civil de Estados Unidos en 1861 afecta comercialmente a la sociedad inglesa, lo cual a su vez lleva al cierre de su negocio. En 1865, la madre de Frances acepta la proposición de su hermano de trasladarse a Tennessee, donde él ha logrado establecerse como comerciante. Toda la familia viaja a Estados Unidos con la aspiración de hallar allí un futuro mejor, pero ni el negocio del tío de Frances ni su nuevo hogar resultan ser como esperan. De hecho, es la caridad de sus vecinos la que les permite subsistir tras su llegada. Frances, que ya tiene quince años, intenta ayudar a su familia abriendo un seminario para señoritas, pero tal idea no da buen resultado. Desesperada, envía sus historias a algunas revistas y, tras un par de negativas, a la edad de dieciocho años logra publicar su primer relato en una revista muy popular (Hodgson Burnett, introducción de Gerzina, 2007).<sup>16</sup>

A partir de entonces nada de lo que la autora escribe vuelve a ser rechazado por una editorial. En 1870, la madre de Frances muere, y en

---

<sup>16</sup> De acuerdo con la normativa APA (7ª ed.), las citas parafraseadas solo se referencian con la indicación de autor y año de publicación. En el apartado “Estado de la cuestión”, sin embargo, sí que se indican las páginas exactas de donde procede la información teórica.

consecuencia es la autora quien sufraga la mayor parte de los gastos de sus hermanos y hermanas gracias a sus publicaciones. Poco a poco, estos se van casando, y ella a su vez acuerda unirse en matrimonio con un médico llamado Swan Burnett. Se casan en 1873, se mudan a París y tienen dos hijos llamados Lionel y Vivian, nacidos en 1874 y 1876, respectivamente. Tras su estancia en París, la familia vuelve a Estados Unidos y se asienta en Washington D. C. Allí la escritora, que ya ha publicado una novela llamada *That Lass o' Lowrie's* en 1877, se convierte en una reputada estrella. Su segunda novela, *Haworth's*, es publicada en 1879. Frances Hodgson Burnett sigue escribiendo con ahínco, pero en 1883, tras la publicación de la obra *Through One Administration*, sufre un colapso nervioso que le impide agarrar la pluma durante tres años. En 1886, una vez se recupera, escribe *Little Lord Fauntleroy*, su primera obra dirigida a un público infantil, que la convierte en la autora estadounidense mejor pagada de su época y también en una de las más populares (Hodgson Burnett, introducción de Gerzina, 2007).

En 1887, un año después de la publicación de *Little Lord Fauntleroy*, la escritora comienza a publicar por entregas la historia de una niña llamada Sara Crewe en la revista *St. Nicholas*. Posteriormente la transforma en una pieza teatral y en la novela *A Little Princess* (1905), analizada en este trabajo. El año 1890 es uno de los más duros para ella, ya que su hijo Lionel muere como consecuencia de una tuberculosis. A lo largo de dicha década publica *The One I Knew the Best of All* (1893) –las memorias victorianas de su infancia que se abordan en este capítulo–, *Piccolo and Other Child Stories* (1894) y *Two Little Pilgrim's Progress* (1895). En 1898, la autora y su marido se divorcian, y en 1900 contrae matrimonio con Stephen Townsend, un doctor inglés con inquietudes teatrales de quien había sido mentora. Este segundo matrimonio también fracasa, y la autora decide reflejar sus dos experiencias amorosas fallidas en las novelas *The Making of a Marchioness* (1901) y de *The Shuttle* (1907). En la década de 1910 se afianza en una casa neoyorquina, donde cultiva unos magníficos jardines que la hacen reflexionar sobre el poder sanador de la jardinería y la llevan a publicar *The Secret Garden* (1911), una de sus obras más conocidas. A lo largo de esta década y hasta su muerte en

1924, Frances Hodgson Burnett sigue escribiendo novelas y publicaciones en revistas (Hodgson Burnett, introducción de Gerzina, 2007).

*A Little Princess* –la obra infantil analizada en este capítulo– fue editada en forma de novela en 1905 en Reino Unido pero, como se ha indicado antes, en 1887 ya fue publicada por entregas. Por ello, puede considerarse un texto perteneciente a la última fase del período victoriano.<sup>17</sup> La época victoriana se distingue, tal y como indica Townsend (1980), por el protagonismo social de los hombres y la relegación de las mujeres al ámbito del hogar y su educación en la subordinación a los hombres. Los libros infantiles y juveniles escritos en lengua inglesa durante esta época hacen patente esta división de roles: las novelas para varones tienen un componente aventurero, mientras que las dirigidas a muchachas jóvenes, como *A Little Princess*, se desarrollan en un entorno más doméstico. Entre las autoras más representativas del período victoriano destacan la británica Charlotte M. Yonge, cuya obra más conocida es *The Heir of Redclyffe* (1853), así como la estadounidense Louisa May Alcott, quien en 1868 escribió *Little Women* (Townsend, 1980).

*A Little Princess* (1905) se caracteriza por las grandes dosis de fantasía de las que hace gala su protagonista. Este talante fantasioso es congruente con el carácter de la época en la que la historia fue originalmente publicada. Como señala Townsend (1980), a lo largo del siglo XIX se vuelve a conceder valor a la imaginación tras haberla mantenido largo tiempo sometida al yugo de la razón. Este cambio se refleja en la literatura infantil, que empieza a llenarse de cuentos de hadas, hasta entonces solo transmitidos de forma oral. Entre ellos destacan los relatos de Perrault, de los Grimm y de Hans Christian Andersen. Además, en la década de 1860 la fantasía recibe un gran impulso tras la publicación de *The Water Babies* (1863), de Charles Kingsley, y de *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll. A estas obras las suceden títulos tan conocidos como *The Princess and the Goblin* (1872), de George MacDonald o *The Phoenix and the Carpet* (1904), de Edith Nesbit, que continúan esta tradición fantástica (Townsend, 1980).

---

<sup>17</sup> El período victoriano corresponde a los años de reinado de la Reina Victoria del Reino Unido (1837-1901).

#### **4.1. *A Little Princess* (1905)**

*A Little Princess*, escrita por Frances Hodgson Burnett en 1905, es la historia de Sara Crewe, una niña de siete años y huérfana de madre que es inscrita por su padre en un internado londinense para permanecer a salvo de los problemas de salud que podría acarrearle el cálido y húmedo clima de la India, donde ambos han vivido hasta el momento. Su padre, el joven y adinerado Capitán Crewe, vuelve solo a la India para proseguir con sus negocios, pero se asegura de que su hija goce de todo tipo de comodidades durante los años que permanezcan separados. A lo largo de su periplo en el internado, Sara demuestra ser una muchacha humilde que no presume de privilegios como el de disponer de un cuarto propio o de un vestuario exquisito. Además, se revela como una gran creadora y contadora de historias, capaz de alegrar el día a día de sus compañeras gracias a sus dotes narrativas.

La suerte de la protagonista cambia cuando, en su undécimo cumpleaños, recibe la inesperada noticia de que su padre ha fallecido a causa de la malaria y de que, además, ha perdido toda su fortuna, invertida en el fallido negocio de las minas de diamante. A raíz de estos desafortunados incidentes, ella ha quedado huérfana y sin dinero. Como no tiene otros parientes que la puedan acoger, queda en manos de la directora del internado decidir si continúa interna o si la expulsa por no poder seguir pagando su estancia.

La directora, indignada por no contar ya con los cuantiosos pagos del señor Crewe, opta por una solución alternativa que le permite volcar su rabia en Sara. La niña podrá permanecer en el internado, pero dejará de ser una alumna y pasará a trabajar en él como criada en condiciones deplorables: el ático donde ha de dormir es helador y está sucio, apenas le dan de comer y sus tareas diarias se asemejan a la esclavitud. Además, recibe continuas vejaciones por parte del personal de servicio y de la propia directora.

Para sobrevivir a esta rutina, Sara recurre a la fantasía. Así, puede imaginar que en realidad es una princesa que se oculta bajo la apariencia de una muchacha pobre o que el cuchitril donde pasa las noches es, en realidad, un lujoso y cálido salón de banquetes. También se apoya en sus fieles amigas



Ermengarde y la joven sirvienta Becky, que le recuerdan que no está sola. Con todo, lo que realmente le permite soportar su desesperada situación es la ayuda desinteresada del señor Carrisford, un hombre de negocios recién llegado de la India que se traslada a la casa vecina y que descubre la dura vida que Sara ha de llevar como criada. Ante esta información, decide ayudarla de una forma sorprendente: encarga a Ram Dass, su sirvienta, que en los momentos en los que Sara no está en su habitación o se encuentre durmiendo, entre por su ventana y aproveche para decorar su estancia con bellos adornos o para sorprenderla con una cena abundante.

Que el señor Carrisford decida ayudar a Sara con semejante afán se debe a que, desde hace dos años, está buscando a una niña que le recuerda a ella. Esa niña es la hija de su socio, el cual murió en la India pensando que su negocio había fracasado y que había dejado a su hija sin herencia, cuando en realidad solo se había tratado de una confusión y el negocio había triunfado. Lo que el señor Carrisford desconoce es que Sara es, en realidad, la hija de su socio. Al final de la novela, la casualidad quiere que se resuelva el malentendido y el señor Carrisford se ofrece a convertirse en el tutor legal de Sara y a llevársela del internado donde ha sido víctima de tanta crueldad. La muchacha acepta sin dudarle y logra que la joven sirvienta Becky pueda acompañarlos y convertirse en su doncella. Sara decide donar parte de la fortuna que ha heredado de su padre a aquellos niños que no han tenido su suerte y que soportan el día a día sin probar bocado.

#### **4.2. Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: Una niña con voz propia**

Los primeros años de vida de Sara transcurren felices y despreocupados no solo a causa de su vida acomodada, sino también debido a la seriedad y el respeto con los que la trata su padre, su principal referente adulto y su único familiar directo. Este, en lugar de ser una figura autoritaria, trata a su hija como a una igual, lo cual hace que ella tenga una madurez inusitada para tener tan solo siete años:

She was such a little girl that one did not expect to see such a look on her small face. It would have been an old look for a child of twelve, and Sara Crewe was only seven. The fact was, however, that she was always dreaming and thinking odd things, and could not herself remember any time when she had not been thinking things about grown-up people and the world they belonged to. She felt as if she had lived a long, long time. (Hodgson Burnett, 2014, p. 1)<sup>18</sup>

Por desgracia para Sara, el clima de Bombay no es saludable para ella. Por eso, su padre decide llevarla a un internado londinense, aunque eso implique que tengan que separarse. A partir de ese momento, Sara se encontrará bajo la tutela de la señorita Minchin, la directora del internado, cuya forma de tratar a los niños es totalmente opuesta al tipo de crianza que Sara ha recibido de su padre. La señorita Minchin opina que los niños son criaturas a las que hay que domesticar para que obedezcan sin rechistar las órdenes de las personas mayores. Por ello, la extraordinaria madurez de la protagonista le resulta amenazante, pues esta cualidad la convierte en una persona que podría cuestionar su autoridad en cualquier momento. Sin embargo, la directora del internado esconde su irritación y se muestra exageradamente amable con ella para no perder a su alumna más distinguida.

Sara, en cualquier caso, no tarda en percatarse de su hipocresía al ser testigo de su despótico carácter con el resto de sus pupilas y con el personal de servicio. De hecho, la protagonista se siente especialmente dolida por la manera en que la directora prohíbe que Becky, una criada de edad similar a la suya, se relacione con las niñas que están internas. Por eso, el día que celebra su undécimo cumpleaños, Sara pide a la señorita Minchin que Becky la acompañe en el momento de abrir los regalos. La directora accede sorprendida, ya que su rígida mente clasista le impide empatizar con la sirvienta y verla como a una niña con deseos, necesidades y derechos. De hecho, ni siquiera la considera una niña, sino una mera máquina que obedece sus órdenes:

---

<sup>18</sup> Para las posteriores referencias a la obra *A Little Princess*, se emplearán las siglas ALP acompañadas del número de página correspondiente.

‘If you please, Miss Minchin,’ said Sara suddenly, ‘mayn’t Becky stay?’

[...]

‘I want her because I know she will like to see the presents,’ she explained.

‘She is a little girl too, you know.’

Miss Minchin was scandalized. She glanced from one figure to the other.

‘My dear Sara,’ she said, ‘Becky is the scullery-maid. Scullery-maids – er – are not little girls.’

It really had not occurred to her to think of them in that light. Scullery-maids were machines who carried coal-scuttles and made fires. (ALP, pp. 81-82)

Lo que Sara no espera bajo ningún concepto es que, ese mismo día, ella correrá la misma suerte que Becky. Al término de la ceremonia de cumpleaños, el abogado del señor Crewe se pone en contacto con la señorita Minchin y le cuenta que este ha muerto arruinado. La señorita Minchin, tras oír la noticia, se siente ultrajada, pues ha perdido la posibilidad de presumir de una alumna que dé buena reputación a su centro. Por esa razón, y también motivada por la inquina que siente hacia Sara desde el momento en que la conoció, la obliga a trabajar como criada, así como a estudiar por las noches para que, cuando llegue a la mayoría de edad, pueda ejercer de profesora en el internado a cambio de un exiguo sustento. Al arrebatarse su estatus de interna, la señorita Minchin fuerza a Sara a dejar atrás la infancia: ahora que ya nadie puede pagar su estancia ha dejado de ser considerada una niña y ha pasado a ser mano de obra, al igual que Becky. A Sara no le queda más remedio que aceptar la decisión de la señorita Minchin, ya que la alternativa es quedar abandonada a su suerte, sin nadie que se haga cargo de ella.

Sara pronto descubre que el personal que trabaja bajo las órdenes de la señorita Minchin es tan cruel como ella. Se da cuenta, así mismo, de que por mucho que ella intente hacer bien su trabajo los niños son considerados el escalafón más bajo de la pirámide, lo cual hace que el resto de los empleados les prodiguen el peor trato posible: “But the time came when she saw that no one was softened at all; and the more willing she was to do as she was told, the more domineering and exacting careless housemaids became, and the more ready a scolding cook was to blame her” (ALP, p. 110). Pese a todo, la protagonista sabe que su situación podría ser peor, pues hay criaturas que se

ven obligadas a mendigar en las calles expuestas al frío, a la suciedad y a la indiferencia de las personas mayores, que de forma ocasional les brindan algún gesto caritativo, pero que no denuncian su miseria.

Sara sobrelleva sus dificultades gracias a su capacidad fabuladora, que se analizará en un futuro apartado, pero a lo largo de la obra queda claro que no va a poder escapar de su oscuro presente sin la mediación de un adulto que, al contrario que la señorita Minchin, tenga en consideración los derechos de la infancia. Tal y como se ha indicado en el resumen de la obra, dicha mediación aparece representada por el señor Carrisford, socio de su padre, quien está dispuesto a sacarla del internado y asumir su custodia. La señorita Minchin, al conocer que el negocio del padre de Sara y del señor Carrisford no solo no ha fracasado, sino que ha prosperado de forma notable, intenta manipular a la protagonista y convencerla de que permanezca en el internado con los privilegios de los que gozaba antes de la muerte de su padre. Esta propuesta revela una gran condescendencia hacia la infancia, que queda aún más patente cuando la señorita Minchin, al ver que Sara se resiste a su petición, recurre al tópico de que los niños no saben lo que les conviene:

'Then,' said Miss Minchin, 'I appeal to Sara. I have not spoiled you, perhaps,' she said awkwardly to the little girl, 'but you know that your papa was pleased with your progress. And – ahem! – I have always been fond of you.'

Sara's green-grey eyes fixed themselves on her with the quiet, clear look Miss Minchin particularly disliked.

'Have you, Miss Minchin?' she said. 'I did not know that.'

Miss Minchin reddened and drew herself up.

'You ought to have known it,' said she, 'but children, unfortunately, never know what is best for them.' (ALP, p. 277)

Este fragmento no solo pone de manifiesto la actitud hipócrita de la directora del internado, sino también la pericia de Sara a la hora de dejar en evidencia dicha hipocresía. De esta manera, si bien es verdad que es gracias al señor Carrisford que Sara puede salir del internado, también es cierto que la decisión de quedarse o no recae sobre ella. Es la confianza en su propio criterio, que le inculca su padre desde la primera infancia y que la señorita

Minchin y el personal a su cargo no han logrado doblegar, la que le permite optar por marcharse del lugar donde tanta infelicidad le han causado. Sara es consciente de que ser niña no le impide saber qué es lo mejor para ella y sabe también que los adultos pueden actuar motivados por intereses egoístas, aún a costa de atentar contra el bienestar de la infancia. De hecho, en esta novela el principal rasgo diferenciador entre los personajes adultos benevolentes y los personajes adultos malvados es su concepción de la infancia y cómo esta condiciona la manera en la que tratan a los niños. El padre de Sara y el señor Carrisford piensan que los niños merecen ser escuchados, mientras que la señorita Minchin y quienes siguen sus órdenes tratan de tapar su voz.

Por lo que respecta a la autora de *A Little Princess*, Frances Hodgson Burnett crece en el seno de una familia amorosa, pero no recibe la atención y la escucha que Sara recibe por parte de su padre o del señor Carrisford. Tal y como explica en su autobiografía *The One I Knew the Best of All* (1893), su educación está basada en la idea de la superioridad de las personas adultas y en la convicción de que el deber de los niños es interiorizar los preceptos morales de la época y cuidar sus modales (Hodgson Burnett, 2012).

#### **4.3. Roles de género: El valor de ser una princesa**

*A Little Princess* es una obra escrita a principios del siglo XX, una época en la que muchos de los avances de los que ahora gozan las mujeres eran aún una utopía. Sara Crewe es niña y además mujer, por lo cual sufre una doble discriminación que afecta a su día a día. La primera evidencia de que haber nacido mujer es un rasgo que condiciona a la protagonista se da en el tipo de relación que mantiene con su padre. Él la escucha de forma atenta, la respeta y la admira por su curiosidad, inteligencia y madurez, tan inusuales en una niña tan pequeña, pero la devoción que siente por ella le lleva a colmar todos sus caprichos sin que su hija deba hacer ningún esfuerzo para conseguir lo que desea, lo cual la relega a un rol pasivo. Además, y aunque para él suponga un gran orgullo que su hija sea una ávida lectora, trata de que se entregue también a un ocio tradicionalmente considerado femenino y de que lea menos,

tal y como se observa en las indicaciones que proporciona a la señorita Minchin cuando deja a Sara en el internado:

'I am not in the least anxious about her education,' Captain Crewe said, with his gay laugh, as he held Sara's hand and patted it. 'The difficulty will be to keep her from learning too fast and too much. She is always sitting with her little nose burrowing into books. She doesn't read them, Miss Minchin; she gobbles them up as if she were a little wolf instead of a little girl. [...] Drag her away from her books when she reads too much. Make her ride her pony in the Row or go out and buy a new doll. She ought to play more with dolls.' (ALP, p. 9)

Sara, por su parte, no quiere dejar de depender de la figura paterna. De hecho, ambos han establecido que, una vez ella tenga la edad suficiente como para abandonar el internado, volverán a vivir juntos en feliz armonía, y para ella no existe un objetivo mejor que ese: "She had liked to think of that. To keep the house for her father; to ride with him and sit at the head of his table when he had dinner parties; to talk to him and read his books – that would be what she would like most in the world" (ALP, p. 4). La muerte de su padre hace que Sara no logre vivir ese final feliz junto a él, pero el señor Carrisford actúa como su sustituto y le promete el mismo futuro apacible. Ella accede con gusto, ya que la forma paternal con la que el señor Carrisford la trata cuando por fin da con ella le recuerda a su padre y hace que sienta por él un afecto inmediato. En definitiva, Sara no contempla vivir sin la compañía de una figura masculina protectora a su lado.

Además del cariño que Sara recibe por parte de su padre y del señor Carrisford, hay mujeres que cuidan de ella durante su infancia: en la India, donde pasa sus primeros años de vida, tiene un aya que la adora, y en el internado hay una doncella que la trata con mucho cariño hasta que, tras morir el Capitán Crewe, la señorita Minchin la despide. Tanto el aya como la doncella son figuras maternas que sustituyen, en cierto modo, a la madre de la que Sara carece y que la hacen sentirse querida, pero que no ejercen ninguna autoridad sobre ella ni influyen de manera determinante en su destino.

La única mujer que tiene la potestad de decidir sobre su futuro, aunque en este caso de manera muy negativa, es la señorita Minchin. Esta es la única mujer que, dentro de la novela, goza de una autoridad reconocida y se encuentra emancipada a nivel económico. Con todo, esta autoridad se sustenta sobre la opresión de otras mujeres –en este caso, de las niñas internas—. Tras la muerte del padre de Sara, la señorita Minchin hace gala de su carácter opresor dejando claro a la niña que ya ha perdido todos sus privilegios de niña rica y que tendrá que trabajar de sol a sol en el internado si es que quiere permanecer en él. Estas afirmaciones tan duras tienen el objetivo de minar la moral de la protagonista, pero esta no permite que las palabras de la señorita Minchin hagan mella en la imagen que tiene de sí misma. De hecho, cuando la directora del internado exige a Sara que le dé las gracias por tener la deferencia de proporcionarle un hogar, la protagonista desafía la pasividad que la señorita Minchin espera de ella y se niega a mostrarse agradecida. Esta actitud supone un cuestionamiento de los roles de género tradicionales, ya que estos exigen que las mujeres tengan una actitud sumisa (Nieva de la Paz, 2009).

A través de su disposición al trabajo que la señorita Minchin le encomienda y de su renuncia a permitir que esta la doblegue psicológicamente, Sara demuestra no ser un personaje tan dependiente y pasivo como hubiera podido parecer al inicio de la novela. De hecho, la protagonista se desmarca de la pasividad que los otros personajes femeninos de la historia muestran ante la directora del internado. De este modo, y a pesar de promover la subordinación femenina a través de un final de cuento de hadas en el que la protagonista es salvada por un hombre benévolo y paternal, Frances Hodgson Burnett demuestra que Sara tiene la capacidad de valerse por sí misma si las circunstancias lo requieren.

La señorita Minchin, en vista de que Sara no se siente intimidada por ella, hace todo lo que está en su mano para que el trabajo de la niña se asemeje lo más posible a la esclavitud. Sara tratará de sobrellevar su desagradable rutina con toda la entereza de la que es capaz y fantaseará con la idea de ser una princesa de cuento de hadas a la que nada ni nadie puede hacer daño. Esta argucia mental surte efecto y le proporciona un refugio dentro

de su imaginación, así como una sensación de poder. En este caso, imaginar que es una princesa no está unido a la pasividad que tradicionalmente se asocia a esta figura en los cuentos, sino al deseo de invulnerabilidad durante una época en la que se siente indefensa. Este tipo de fantasía, además, permite a Sara recordar su valía como persona incluso en las circunstancias más deplorables.

Frances Hodgson Burnett, al igual que Sara Crewe, crece en una sociedad que privilegia al hombre sobre la mujer. Así lo señala la autora en su autobiografía, donde, hablando de su “yo” infantil, describe la manera en que este percibía a los hombres: “She had two brothers older than herself, and so to be revered, as representing experience and the powerful mind of masculinity” (Hodgson Burnett, 2012, p. 40). Con todo, la autora crece como una persona llena de inquietudes intelectuales y como una lectora voraz que no tarda en escribir sus propias historias. Se trata, eso sí, de una actividad que le produce cierto reparo porque no la considera típica de una niña, pero que aun así no deja de desarrollar (Hodgson Burnett, 2012). Además, tal y como se ha señalado en la introducción a la autora y a su obra, es esta labor la que le permite desarrollar una carrera profesional y mantener económicamente a su familia, por lo que puede considerarse una mujer emancipada.

Así pues, puede afirmarse que tanto Sara Crewe como Frances Hodgson Burnett son mujeres cuya confianza en su propia valía les permite salir adelante. La única diferencia entre ambas es que, al final de *A Little Princess*, Sara Crewe es la heredera de una gran fortuna y cuenta con la protección del señor Carrisford, lo cual da pie a un final clásico de cuento de hadas; la autora, sin embargo, no recibe ningún tipo de ayuda inesperada y consigue escapar de la pobreza gracias a su propio talento, sin precisar del sustento de ningún hombre.

#### **4.4. Fantasía y literatura: Imaginar para sobrevivir**

Si hay algo que caracteriza a la protagonista de *A Little Princess* es su amor por la lectura y por la invención de historias que la llevan a mundos de fantasía. A menudo, Sara se entrega de forma solitaria al ejercicio de su



imaginación, pero no tarda en hallar receptoras deseosas de escuchar sus historias, lo cual ella agradece no tanto por la compañía que le brinda su público, sino porque poder comunicar en voz alta lo que pasa por su mente le permite sumergirse de forma más intensa en su narración:

Sara not only could tell stories, but she adored telling them. When she sat or stood in the midst of a circle and began to invent wonderful things, her green eyes grew big and shining, her cheeks flushed, and, without knowing that she was doing it, she began to act, and made what she was told lovely or alarming by the raising or dropping of her voice, the bend and sway of her slim body, and the dramatic movement of her hands. She forgot that she was talking to listening children; she saw and lived with the fairy folk, or the kings and queens and beautiful ladies, whose adventures she was narrating. (ALP, pp. 50-51)

Con todo, sus fabulaciones no solo cumplen el propósito de entretenerla, sino que también le permiten vivir la realidad cotidiana como si fuera un cuento del que ella misma se erige en narradora. Sara tiene la convicción de que, si bien no es capaz de alterar sus circunstancias, al menos puede decidir la forma en que se las cuenta a sí misma y a los demás. Esta convicción concuerda con las afirmaciones de Ochs y Capps (1996) sobre cómo el acto narrativo modela la experiencia vivida y también pone de relieve la importancia de la fantasía para sobrellevar la realidad (Held, 1987). De hecho, cuando su vida cambia sin previo aviso y pasa de ser una interna a ser una criada, Sara acepta perder sus posesiones y vivir en condiciones deplorables, pero no es capaz de renunciar a fabular, pues esta actividad es la que le permite mantener la cordura y conservar las ganas de vivir: “I-I can't help making up things. If I didn't, I don't believe I could live'. She paused and glanced round the attic. 'I'm sure I couldn't live here', she added in a low voice” (ALP, p. 136).

Un claro ejemplo de cómo Sara emplea la fantasía en las situaciones más adversas se da cuando, una noche en la que la señorita Minchin la ha castigado sin cenar después de un día agotador, la niña trata de distraerse soñando despierta con una habitación acogedora y con una cena caliente para que su sueño tome las riendas de su imaginación y la transporte lejos de su

cruel entorno. Lo que no espera de ningún modo es que, al poco tiempo de dormirse, un ruido la despierte y descubra que alguien ha entrado en su estancia para recubrirla de bellos adornos y dejarles una copiosa cena a ella y a Becky. La niña es lo bastante mayor como para saber que semejante regalo tiene que provenir de una persona que ha accedido a su habitación mientras ella dormía –es Ram Dass, el sirviente del señor Carrisford, el que ha obrado el “milagro”–, pero desea vivir este acontecimiento como si hubiera sido producto de la magia, ya que soñar con que lo fantástico puede llegar a ser real le otorga la poderosa sensación de poder transformar su realidad con solo desearlo.

Para entender el énfasis que realiza Frances Hodgson Burnett en la necesidad de fantasía y de literatura de Sara Crewe, es necesario acudir a la infancia de la autora, pues su amor por las narraciones es una parte esencial de su identidad. Así se refiere en sus memorias a la niña que ella fue: “She had never had any feeling about her story-telling but that it seemed part of herself –something she could not help doing” (Hodgson Burnett, 2012, p. 295).

Por otro lado, la autora también se parece a la protagonista de su novela en que durante su niñez tiene la capacidad de vivir lo cotidiano desde un prisma fantástico que le permite disfrutar más del día a día. Así describe cómo percibían sus ojos infantiles la casa donde transcurrieron los primeros años de su niñez: “if I were to describe it and its resources and surroundings as they appeared to me in the enchanted days where I lived there, I should describe it as a sort of fairyland” (Hodgson Burnett, 2012, p. 29). Esta intensidad con la que percibe su entorno aumenta cuando ella, su madre y sus hermanos se trasladan a Tennessee. El esplendor natural que allí encuentra supera con creces la belleza de los campos y jardines que la rodeaban en Inglaterra y se convierte en un claro estímulo para su vivencia mágica de lo cotidiano (Hodgson Burnett, 2012).

Con todo, la felicidad y despreocupación adolescentes de los primeros años que pasa en Tennessee son pronto sustituidas por las responsabilidades de la edad adulta. Una vez alcanza la mayoría de edad, su pasión por la escritura pasa de ser un pasatiempo a convertirse en una vital fuente de

ingresos para la subsistencia de su familia, que atraviesa graves dificultades económicas. Para la autora, esta transición a la madurez implica que su percepción de la realidad ya no está impregnada de la inocencia infantil: “Life itself began, and memories of her lose the meaning which attaches itself to the memories of the Mind of a Child” (Hodgson Burnett, 2012, p. 325). Pese a todo, a través de personajes como Sara Crewe, la autora recupera a la niña que ella fue y es capaz de reproducir una forma de mirar el mundo en la que convivan realidad y fantasía.

#### **4.5. Empatía y amistad: La bondad de Sara Crewe**

La empatía y la amistad son dos valores muy presentes en *A Little Princess*. La autora no solo subraya su importancia en las escenas clave de la obra, sino que además hace que su protagonista reflexione acerca de ellos a lo largo de la novela. Aunque al principio de la historia la autora describa a Sara como a una niña que no tiene un excesivo interés en trabar amistad con el resto de las niñas del internado porque es feliz en compañía de sus libros, esto no significa que no esté atenta a las necesidades de los demás. Su carácter empático hace que siempre se encuentre dispuesta a ayudar a cualquier compañera que se encuentre en apuros o que haya sido tratada de forma injusta. De hecho, su amistad con la sirvienta Becky y con Ermengarde, una de las niñas internas, se inicia cuando Sara se dispone a brindarles auxilio o a aliviar sus penas.

A pesar de que sus buenas acciones son un claro testimonio de su bondad, al inicio de la novela Sara se somete a sí misma a un constante escrutinio, ya que tiene la sensación de que su carácter bondadoso se debe a que en su vida todo han sido facilidades. Con todo, cuando su suerte cambia y pierde su estatus privilegiado, este razonamiento se revela incorrecto, pues Sara mantiene intacta su bondad en las situaciones más extremas, tal y como se aprecia en el siguiente episodio: uno de los días más aciagos de su experiencia como criada, durante el cual no ha probado bocado, da con una moneda de cuatro peniques abandonada en el suelo y, acto seguido, ve que hay una pastelería cercana donde puede gastar el dinero y aplacar su hambre. Sin embargo, cuando se topa con una niña de aspecto famélico que pide

limosna junto a la entrada del local, Sara decide compartir con ella su compra. De hecho, de los seis bollos que compra, ofrece cinco a la mendiga y ella solo se queda con uno. Aunque tiene muchísima hambre, sabe que la otra niña se encuentra en una situación más grave que la suya y su capacidad de empatizar con sus circunstancias la empuja a tomar la decisión más justa. Esta decisión concuerda con las investigaciones de Demetriou (2018), quien afirma que es la empatía la que impulsa a las personas a actuar de forma ética con el prójimo.

La empatía de Sara con aquellos que sufren y su autoexigencia en lo relativo a su comportamiento hacen que la protagonista olvide que ella sufre y que mostrar su vulnerabilidad a los demás le permite recibir su ayuda. Su altruismo intrínseco no solo queda recompensado por las atenciones del señor Carrisford y su sirviente Ram Dass, sino también por la amistad incondicional de la sirvienta Becky y de Ermengarde. Gracias a ellas, la protagonista puede desahogarse cuando las circunstancias la abruma y sentir que cuenta con amigas que la comprenden y la apoyan. De esta manera, la autora muestra cómo Sara necesita del cariño y la comprensión de sus amigas para compensar el maltrato que recibe en su día a día por parte de la señorita Minchin y el personal del internado. Al final de la novela, Sara recupera su prestigio social y la riqueza que daba por perdida, pero sigue mostrándose solidaria con aquellas personas a las que la suerte no les ha sonreído. De hecho, ahora lo hace con más convicción, pues sabe lo que es estar en su piel y lo injusto de su situación.

Así pues, *A Little Princess* es un libro que ensalza la amistad y promueve la empatía hacia el prójimo sea quien sea este. Tal y como señala Townsend (1980), la novela de Frances Hodgson Burnett transmite el mensaje de que la auténtica nobleza de las personas viene dada por su bondad intrínseca y no por la posesión de grandes riquezas o de un origen aristocrático. Con todo, *A Little Princess* no subvierte el statu quo ni las diferencias sociales. Su autora otorga a su joven protagonista un final feliz porque vuelve a ser rica gracias a la prosperidad del negocio en el que se embarcaron su padre y el señor Carrisford, pero muchos niños siguen viviendo en la indigencia sin que ninguna figura adulta acuda en su auxilio.

En cualquier caso, a través de una protagonista moralmente impecable que pierde sus privilegios de la noche a la mañana, la autora empatiza con aquellas personas cuya suerte juega en su contra y pone de relieve que las personas sin recursos no tienen la culpa de vivir así. De hecho, la propia Frances Hodgson Burnett pasa de la riqueza a la pobreza debido al fracaso del negocio familiar y ha de trabajar para que su familia recupere la estabilidad económica (Hodgson Burnett, introducción de Gerzina, 2007).

#### **4.6. Conclusiones**

A través de Sara Crewe, la protagonista de *A Little Princess* (1905), Frances Hodgson Burnett expone las dificultades inherentes a ser una niña en un mundo adulto que, por lo general, obvia los derechos y necesidades infantiles. En esta novela, dicha actitud de la sociedad adulta hacia la infancia está representada por la señorita Minchin, quien no tiene reparos en forzar a la niña a trabajar, en imponerle castigos y en maltratarla verbalmente con el objetivo de socavar su autoestima. En cualquier caso, Sara cuenta a lo largo de su primera infancia con una figura paterna que la trata con amor y respeto y que de esta manera la hace conocedora de su propio valor como persona. Por eso, no duda en alzar la voz contra la señorita Minchin cuando siente que se la está tratando de forma injusta.

A la dificultad de ser menor de edad se añade, para Sara, el hecho de ser mujer en una sociedad que privilegia al hombre. Incluso en el ambiente de respeto y escucha en el que ella crece, la protagonista es educada en una relación de dependencia que la motiva a permanecer para siempre junto a su padre y a no emanciparse. Cuando este muere y el señor Carrisford decide adoptarla, esta misma situación se repite. Con todo, y tal y como se ha indicado en el análisis de la obra, Sara cuenta con la libertad de pensar por sí misma y de tomar las decisiones que de ella dependen. Por eso, no acepta el tipo de sumisión que la señorita Minchin impone a las mujeres y niñas a su cargo y se atreve a formular sus propias opiniones y a cuestionar las órdenes de la directora del internado, lo cual contrasta con la pasividad de las internas y de las empleadas del centro. Por lo que respecta a la señorita Minchin, podría

decirse que se trata de una mujer emancipada, pero su emancipación solo es posible debido a su complicidad con una sociedad patriarcal que oprime al sexo femenino y que ella no cuestiona. Así pues, la emancipación de Sara es mayor que la suya.

Con respecto a los recursos que Sara emplea como forma de compensación de las carencias que sufre a lo largo de la historia, la fantasía y la literatura destacan por ser refugios que cubren sus momentos de desamparo. Gracias a la lectura de relatos fantásticos, la niña tiene la posibilidad de escaparse de una realidad hostil y de refugiarse en mundos más amables. Además, Sara no solo lee, sino que también usa la fantasía de manera activa –crea historias, imagina una realidad diferente– para sobrellevar el día a día. Así, aunque carezca de control sobre sus circunstancias, siente que tiene el poder de elegir la manera de narrárselas a sí misma.

Por último, la empatía y la amistad son valores que ayudan a Sara a conectar con sus semejantes y a mitigar su sensación de aislamiento cuando, tras quedar huérfana, es obligada a trasladarse al ático, lejos de las habitaciones donde duermen las niñas que están internas. Sara, que se caracteriza por ayudar a los más indefensos, se da cuenta de que mostrar su vulnerabilidad ante amigas de confianza la ayuda a afrontar sus penosas circunstancias sin que la soledad la abrume, así como a establecer fuertes vínculos de amistad.

La capacidad de Frances Hodgson Burnett de transmitir las sensaciones que acompañan a la protagonista a lo largo de la novela parte de su propia historia vital. Si bien la autora no ha de hacer frente a adversidades tan dramáticas como las que afectan a Sara Crewe, durante su infancia vive las dificultades que entraña ser niña en una sociedad adulta y patriarcal. Además, también sufre la pérdida de la figura paterna, así como la pobreza derivada del fallecimiento de quien era el sostén familiar. Al igual que le sucede a su protagonista, tanto su afición por la lectura como su capacidad de narrar y fabular son los factores que ayudan a Frances Hodgson Burnett a atravesar estos infortunios. De hecho, su vocación de narrar termina convirtiéndose en su profesión y en el soporte económico de su familia.

Finalmente, cabe remarcar cómo la autora, a través de su protagonista Sara Crewe, no solo conecta con las vivencias y sensaciones de la niña que ella fue, sino también con las de su público lector: el énfasis en mostrar el mundo interior de su protagonista, así como la subversión de Sara Crewe y sus esperanzas de un futuro feliz una vez logra salir del internado, sirven para dar voz a las dificultades de sus lectores y, a la vez, mostrarles la posibilidad de hacerles frente.





## 5. Elena Fortún

Encarnación Aragonese Urquijo, que al iniciar su carrera literaria adopta el pseudónimo de Elena Fortún, nace en Madrid en 1886 en el seno de una familia muy religiosa y económicamente acomodada. Crece como hija única, ya que llega al mundo cuando sus padres son ya bastante mayores. Su padre, con quien tiene una relación de cariño y complicidad, muere cuando ella aún es una niña. Tras su fallecimiento, la economía del hogar se resiente. Por este motivo, su madre la saca del colegio a los doce años y centra sus esfuerzos en que su hija dé con un buen marido. Con diecinueve años, aparece en su vida el hombre al que tomará como esposo, un Teniente de Infantería llamado Eusebio de Gorbea. Se trata de un joven educado, culto y aficionado a la escritura, lo cual agrada mucho a Elena Fortún porque ella adora los libros (Dorao, 1999).

Sin embargo, tal y como señala la investigadora Marisol Dorao (1999), el matrimonio entre Eusebio de Gorbea y Elena Fortún es muy infeliz. Pese a que sus inclinaciones artísticas le habían hecho parecer más moderno que el resto de los hombres que había conocido, Elena Fortún pronto se da cuenta de que Eusebio es muy tradicional: él espera que ella se entregue a las labores domésticas y al cuidado de sus dos hijos. Esto la hace sufrir, pues no se siente cómoda viéndose relegada a esas dos funciones. Además, la convivencia con Eusebio resulta difícil debido al hecho de que, tal y como Elena Fortún revela en su obra *Oculto sendero*, publicada póstumamente en 2016, la autora se ve forzada a simular un amor que en realidad no siente, ya que se siente atraída

por las personas de su propio sexo en una época en la que la homosexualidad es considerada tabú.

Durante los primeros años de matrimonio, lo único que hace disfrutar a Elena Fortún es la interacción con sus hijos Luis y Manuel, nacidos con tan solo un año de diferencia, pues siente fascinación por la forma de ver el mundo que tiene la infancia. De hecho, una de sus actividades preferidas es anotar las peripecias infantiles en unos cuadernos que años después llegan a las manos de la escritora María Lejárraga de Martínez Sierra, quien le procurará los contactos necesarios para iniciar su carrera profesional. Por desgracia para la autora, su hijo Manuel –al que todos llaman Bolín– cae enfermo y muere en 1920, con tan solo diez años. Este fatal acontecimiento supone un durísimo golpe para Elena Fortún, pues entre ambos había una gran afinidad de carácter (Dorao, 1999).

Según señala Dorao (1999), Elena Fortún recupera las ganas de vivir gracias a la amistad de Mercedes, la esposa de un compañero de trabajo de su marido, y a su activa participación en el Lyceum Club Femenino, asociación cultural madrileña que permaneció abierta desde 1926 hasta 1939 y que estuvo presidida por María de Maeztu, pedagoga y humanista. Como explica la escritora Carmen Martín Gaité (1992), el Lyceum Club fue un lugar “donde muchas madrileñas de la burguesía ilustrada (generalmente casadas y ya no tan jóvenes) encontraban un respiro a sus agobios familiares y una ventana abierta para rebasar el ámbito doméstico” (p. 32). Además, Martín Gaité señala en el prólogo a *Celia, lo que dice* que entre las primeras socias de dicha asociación destacan mujeres vinculadas al mundo cultural y artístico, como por ejemplo Carmen Monné de Baroja, María Martos de Baeza, Zenobia Camprubí de Jiménez o María Lejárraga de Martínez Sierra (Fortún, 2001b). Estar sumergida en este entorno intelectual reaviva la sed de conocimiento de Elena Fortún, que había tenido que abandonar sus estudios a una edad muy temprana. Además, le proporciona el apoyo y el estímulo necesarios para emprender su carrera literaria en el ámbito de la literatura infantil y juvenil. Es una época en la que se siente más autónoma y libre, entre otras cosas porque, aunque sigue casada con Eusebio, su relación se ha enfriado y pasa menos tiempo con él (Dorao, 1999).

Las primeras publicaciones de Elena Fortún tienen lugar en “Gente Menuda”, el suplemento infantil de la revista *Blanco y Negro*, perteneciente al periódico *ABC*. Es ahí donde ven la luz las historias protagonizadas por el personaje de Celia, una niña vivaz y rebelde. Sus historias tienen tal éxito que Manuel Aguilar, dueño de la editorial Aguilar, le ofrece reunirlos en un único volumen bautizado con el nombre *Celia, lo que dice* y publicado en el año 1929. A esta obra se suman, a lo largo de la siguiente década, los títulos *Celia en el colegio* (1932), *Celia, novelista* (1934), *Celia en el mundo* (1934) y *Celia y sus amigos* (1935), que recorren el crecimiento de la protagonista hasta el final de su infancia. Son años dulces para Elena Fortún: la escritura y la promoción de sus libros, que tienen un gran éxito, así como la interacción con su público infantil, la hacen sentirse rejuvenecida (Dorao, 1999). En el último capítulo de *Celia y sus amigos*, publicado en 1935, la infancia de Celia termina y su autora decide dejar de narrar las andanzas de este personaje para centrarse en las aventuras de Cuchifritín, hermano de Celia, y Matonkikí, su prima. No será hasta 1939 que Elena Fortún decida retomar el personaje de Celia con la obra *Celia, madrecita*, en la que su protagonista es ya una adolescente de catorce años.

1939 marca el final de la guerra civil española, y también es el año en el que Elena Fortún se exilia a Argentina. Allí vive con su marido Eusebio y trabaja en la Biblioteca Municipal para que ambos puedan salir adelante, ya que las publicaciones de la escritora no tienen éxito en Argentina y en España están vetadas por la censura (Dorao, 1999). Desde el exilio la autora escribe la obra *Celia en la revolución* (1987)<sup>19</sup> y la obra *Celia, institutriz en América* (1944), que muestra las dificultades de adaptación de la muchacha, también exiliada en el país porteño, a su nuevo entorno. La publicación de este libro se prohíbe en España (Antón Cabello y Molero, 2012). En 1947, Elena Fortún se retrotrae a la infancia de su protagonista con *El cuaderno de Celia*, centrado en la primera comunión y en la conversión religiosa de la niña, pero el tono de esta obra, escrita doce años después de que Celia se despidiera de su niñez en *Celia y sus amigos*, no tiene el tono reivindicativo de la Celia de los años

---

<sup>19</sup> Esta obra no ve la luz en España hasta 1987, más de tres décadas después de la muerte de Elena Fortún.

treinta (Sotomayor, 2007). En 1949 y 1950, también desde Argentina, la autora escribe tres obras protagonizadas por Mila, la hermana menor de Celia. Se trata de *La hermana de Celia (Mila y Piolín)*, *Mila, Piolín y el burro* y *Celia se casa (cuenta Mila)*. En ellas, Celia aparece ya convertida en adulta y como un personaje secundario. Todas estas obras son publicadas por la editorial Aguilar en España. A partir de 1950, Elena Fortún publica, ya de vuelta en su país natal, las recopilaciones de relatos *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas* (1950) y *Los cuentos que Celia cuenta a los niños* (1951), así como la novela *Patita y Mila, estudiantes* (1951). Muere en 1952 (Antón Cabello y Molero, 2012).

Por último, es necesario señalar que Elena Fortún escribe dos novelas que decide no publicar. Se trata de *Oculto Sendero* y de *El pensionado de Santa Casilda*, ambas firmadas bajo el pseudónimo de Rosa María Castaños (Dorao, 1999). *Oculto sendero* ha reavivado el interés del público y de la crítica en la figura de Elena Fortún tras haber sido rescatada por la Editorial Renacimiento a finales de 2016. El motivo, tal y como señala la catedrática Nuria Capdevila-Argüelles en la introducción a esta novela autobiográfica, es que “un importante pero aún minoritario sector de la crítica ha insistido en la necesidad y dificultad de recuperar testimonios sobre la historia íntima del lesbianismo en España en una época, la de las vanguardias, clave en su devenir histórico” (Fortún, 2016, pp. 9-10). Es precisamente en la novela *Oculto sendero* donde Fortún aborda con detalle su homosexualidad (Fortún, 2016).

Con respecto al contexto literario y social en el que se enmarca la serie “Celia”, destaca el gran impulso y la renovación de la literatura infantil y juvenil, sobre todo durante los años correspondientes a la Segunda República (1931-1936). Esta renovación es posible, entre otros factores, gracias al interés por la estética vanguardista de los autores e ilustradores dedicados a la LIJ, “que tuvo en Bartolozzi, Antoniorrobes y Elena Fortún sus más sobresalientes cultivadores” (Martín Gaité, 2007, p. 645). También es posible gracias a la decisión de editoriales como Salvat, Espasa-Calpe, Calleja o Aguilar de publicar libros para niños y jóvenes o al apoyo que escritores como Jardiel

Poncela, Valle Inclán o Federico García Lorca muestran hacia la LIJ, escribiendo ellos mismos textos para niños (Cerrillo, 2015).

Así mismo, Cerrillo (2015) señala que muchos de estos escritores son afines al proyecto educativo de la Segunda República. La meta de este proyecto es acabar con la tasa de analfabetismo de España, que afecta a un tercio de la población. Para ello, además de reformar el sistema educativo mediante la cuidadosa formación de sus docentes, la mejora de sus escuelas y la proporción de una educación a todos los niños en edad escolar, se realiza un gran fomento de la lectura, lo cual ayuda a promocionar las editoriales dedicadas al libro infantil.

La Guerra Civil y sus consecuencias, no obstante, echan por tierra todo lo que se había logrado hasta entonces: miles de educadores son perseguidos y depurados –exiliados, encarcelados o asesinados– y la política educativa de la Segunda República se destruye. Esto se debe en gran parte a que, como señala Cerrillo (2015), "un pueblo educado es más crítico y, por tanto, más peligroso para quienes reprimen las libertades" (p. 140).

Además, la Ley de Censura del régimen franquista evita que se publiquen o reediten las obras de los autores exiliados (Cerrillo, 2015). Esta censura hace que la reedición de *Celia en el colegio* sea denegada desde los años cuarenta hasta finales de los años sesenta, cuando se permite reeditar la obra con la condición de señalar que está dirigida a lectores mayores de dieciséis años (Craig, 2000). Estas desalentadoras circunstancias hacen que Elena Fortún opte por "rehacer el personaje a medida del régimen dictatorial" (Caamaño, 2007, p. 54). Esto significa que, en las obras en las que Celia figura como un personaje adulto, esta aparece como una mujer casada y entregada a la vida doméstica (Caamaño, 2007). Con todo, el de Elena Fortún sigue siendo un nombre querido por el público de la España de posguerra, que continúa leyendo con avidez las obras protagonizadas por la Celia niña, esto es, aquellas anteriores a la dictadura franquista (Bravo y Maharg-Bravo, 2003). Estas mismas obras infantiles son, según señala Caamaño (2007), las que siguen teniendo éxito una vez concluida la dictadura,

como demuestra su reedición por parte de Alianza Juvenil o de la Editorial Renacimiento.

### 5.1. La serie literaria “Celia” (1929-1939)

Como se ha mencionado en el apartado anterior, este trabajo de investigación se centra en los títulos que comprenden la infancia y la adolescencia de Celia. Estos títulos son, por orden de publicación, *Celia, lo que dice* (1929), *Celia en el colegio* (1932), *Celia, novelista* (1934), *Celia en el mundo* (1934), *Celia y sus amigos* (1935) y *Celia, madrecita* (1939). En el primero, la protagonista tiene siete años; en el último, a su vez, ha cumplido los catorce.<sup>20</sup> La narradora de todas estas historias es la propia Celia, que se dirige sin intermediarios a un público con el que trata de establecer una complicidad inmediata a través de la crítica al mundo adulto:

En los textos protagonizados por Celia es este personaje quien asume la narración que se desarrolla de forma autobiográfica y con un tono de oralidad casi nunca desmentido, pues se supone que el personaje “dice”. El relato desde la primera persona obliga a adoptar el punto de vista de la niña y así, a través de su mirada inteligente y sorprendida, descubre el lector lugares, sucesos, personas y se asombra con ella ante la incomprensión de las personas mayores. (Escobar, 1996-1997, p. 66)

En *Celia, lo que dice* (1929), la protagonista acaba de cumplir siete años y vive en Madrid con sus padres, un acomodado matrimonio de clase burguesa. Tal y como señala la escritora Carmen Martín Gaité en la introducción a esta obra, a lo largo de los distintos episodios no solo se ven reflejados el carácter intrépido de la niña, su desafío a las convenciones sociales, su inagotable curiosidad, su desbordante fantasía y su imposibilidad de comprender a los adultos, sino que además se ofrece un retrato muy

---

<sup>20</sup> También forma parte de su infancia *El cuaderno de Celia* (1947), que narra la preparación religiosa de la niña para recibir el sacramento de la Primera Comunión. Sin embargo, este libro fue escrito mucho después de los anteriores y, como señala Victoria Sotomayor, “la Celia que aquí reflexiona seriamente sobre cuestiones religiosas no es ni la sombra de aquella niña imaginativa e ingenua que nos hacía reír en *Celia en el colegio*” (Sotomayor, 2007, p. 242), por lo que no resulta de interés para la presente investigación.

detallado de la España de finales de los años veinte (Fortún, 2001b). Los acontecimientos más importantes de este libro son la llegada al mundo de Baby,<sup>21</sup> el hermano de Celia, y la decisión de los padres de Celia de internarla en un colegio de monjas cuando esta provoca un accidente que pone en riesgo la vida del bebé.

*Celia en el colegio* (1932) tiene lugar en el centro religioso donde Celia ha sido internada. A lo largo de este libro la protagonista tendrá que sobrellevar la nostalgia que le produce estar alejada de sus padres y de su hermano y acostumbrarse a convivir con las monjas, la mayoría de carácter muy conservador. Con todo, las religiosas no consiguen domar su rebeldía: Celia sigue siendo la misma y aprovecha la mínima ocasión para escapar de la rigidez a la que está sometida.

En *Celia, novelista* (1934), tercer volumen de la serie, todas las niñas del colegio de monjas, excepto ella, se han ido a pasar las vacaciones con sus respectivas familias. Presa del aburrimiento, Celia decide imaginar que ella también se ha marchado y que se ha puesto a recorrer el mundo. Después de inventar sus andanzas, las plasma en un libro de hojas blancas que le ha regalado su padre y descubre su vocación de escritora.

A *Celia, novelista* (1934) le sigue *Celia en el mundo* (1934). La protagonista logra salir del colegio gracias a la intercesión de su tío Rodrigo, que opina que estar allí interna no le está haciendo ningún bien y que le conviene cambiar de aires. Para ello la lleva a su casa, donde Celia ha de convivir con adultos con los que es incapaz de entenderse la mayor parte del tiempo. Por suerte, durante el tiempo que la protagonista pasa con su tío conoce a Paulette, su primera amiga de verdad. Al final de este volumen, el cuarto de la serie, los padres de Celia insistirán en volver a matricularla en otro colegio en calidad de interna.

*Celia y sus amigos* (1935) es el quinto volumen de la serie y cierra la etapa infantil de la protagonista. En él se relata cómo la niña vuelve a tener problemas de adaptación escolar y cómo su tío Rodrigo interviene otra vez y se la lleva consigo. Él está ahora casado con Lisón, la hermana mayor de

---

<sup>21</sup> En entregas posteriores de la serie "Celia" será conocido como Cuchifritín.

Paulette, lo cual alegra mucho a Celia porque gracias a ello puede disfrutar de la compañía de su amiga. Al final del libro, en el que la protagonista dice adiós a su infancia, sus padres deciden llevarla interna por tercera vez.

Cuatro años después de la despedida de Celia en *Celia y sus amigos* (1935), Elena Fortún publica *Celia, madrecita* (1939). Las circunstancias de la protagonista, que ya tiene catorce años, no son las mismas que en los volúmenes anteriores, ni el tono del libro es tan alegre. La historia comienza con la muerte de la madre de Celia al dar a luz a María Fuencisla, su cuarta hija, a la que todos llamarán Mila. Esta inesperada desgracia trastoca por completo la vida de Celia, que debe trasladarse de Madrid a Segovia para cuidar de su hermana recién nacida y de Teresina, su otra hermana menor. De llevar una vida tranquila como estudiante de Bachillerato que, además, estaba comenzando su carrera de escritora, la protagonista pasa a desempeñar el rol materno. Su única esperanza es poder estudiar y escribir en sus horas libres, pero pronto se da cuenta de las dificultades de compaginar la administración del hogar y el cuidado de sus hermanas con cualquier otra actividad. El libro termina con el estallido de la guerra civil española. El desarrollo del conflicto bélico es narrado en *Celia en la revolución* (1987), obra que no pertenece al género infantil y juvenil y que, por tanto, no se aborda en este trabajo.

## **5.2. Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: Celia tiene mucho que decir**

En *Celia, lo que dice* (1929), primer tomo de la serie, la autora hace una breve descripción de la protagonista en la que destaca cómo su adquisición de la capacidad razonadora, un hito que los adultos de su entorno celebran, es precisamente la que hace que Celia se dé cuenta de lo poco prestos que están los adultos a usar su capacidad de razonamiento para entender a los niños:



Celia ha cumplido siete años. La edad de la razón. Así lo dicen las personas mayores. [...] Es seria, formal y reflexiva, razonadora... Porque, ¿de qué serviría haber alcanzado la edad de la razón si no sirviera para razonar?

Así, pensando y pensando, ha entendido que, siendo los mayores tan grandes y tan ásperos, tan diferentes en todo a los niños, no pueden comprender nada de lo que los niños piensan o hacen. (Fortún, 2001b, pp. 47-48)<sup>22</sup>

La incompreensión de los adultos es un lastre que acompaña a Celia durante toda su infancia y su adolescencia. Ella hace cuanto está en su mano para que su voz sea escuchada, pero no siempre tiene éxito porque ser una niña la coloca en una posición de inferioridad con respecto a las personas mayores. De hecho, a lo largo de los libros que protagoniza se observa cómo los adultos la hacen callar y la tachan de habladora cada vez que la niña cuestiona aquello que estos dicen o hacen.

El hogar es el primer lugar donde la protagonista experimenta la fricción con los adultos. Tanto sus padres como su institutriz, Miss Nelly, suelen interactuar con ella a base de órdenes y de reproches: mientras que sus padres le echan en cara tener malos modales en la mesa y hacer demasiado ruido cuando está jugando en su cuarto, su rígida institutriz la reprende cada vez que Celia la contradice o desobedece. La protagonista reacciona con ira y tristeza ante la forma en que los suyos la censuran, pero los adultos no se percatan de sus sentimientos, ya que, tal y como expuse ya con anterioridad (Talavera, 2019), asumen que la infancia es una etapa carente de problemas y obvian la ausencia de libertad que los niños y las niñas padecen en muchos aspectos. El siguiente fragmento refleja con claridad la visión sesgada que las personas mayores tienen de la infancia:

---

<sup>22</sup> Para las posteriores referencias a la obra *Celia, lo que dice*, se emplearán las siglas CD acompañadas del número de página correspondiente.

Algunas veces [Celia] está triste (¡le dan tantos disgustos!), y tiene tanta pena que, aunque haya llorado mucho, los sollozos la ahogan todo el día. Entonces, los mayores dicen: "¡Dios quiera que nunca tengas que llorar por algo más grande!". Y en seguida: "¡Feliz edad!... ¡Qué dichosos son los niños!"

¡Dichosos! Ellos sí que lo son, que se van a la calle cuando quieren, se acuestan cuando les parece bien, comen lo que les gusta y rompen lo que se les cae, sin que nadie acuda a darles azotes. (CD, p. 48)

Otro de los aspectos que Celia detesta de las personas mayores es su incapacidad para atender a las necesidades reales de los niños por estar empeñadas en decidir por ellos qué es lo que les conviene en cada momento. En casa, la protagonista tiene que someterse a rutinas programadas de antemano, y en el primer colegio en el que sus padres la internan, a su vez, las monjas censuran casi cualquier actividad que pueda procurarle diversión por considerarla inmoral.

Esta situación no se prolonga mucho más de un curso escolar porque su tío Rodrigo, hermano de su padre, se la lleva del internado sin consultárselo a nadie. Él es un hombre de ideas muy liberales que no entiende por qué su sobrina tiene que acudir a un centro religioso y que cree estar haciéndole un favor sacándola de allí. Pero, como el resto de los adultos, él también comete el error de creer saber lo que Celia quiere y necesita. Al inicio de *Celia en el mundo* (1934), el tío de Celia insiste en que la niña ha de conocer nuevos lugares y comportarse con la alegría y la espontaneidad que suelen caracterizar a la infancia. Celia, que antes veía limitadas sus posibilidades de juego, es ahora obligada a jugar en todo momento, incluso cuando no le apetece o cuando no tiene con quién hacerlo:

Porque el tío ha decidido que, para que yo vea mundo y me despabile, necesito salir con él a todas horas.

[...]

Bajamos el tío y yo a la Castellana por la acera del sol. El tío dice:

–¡Corre, niña, corre delante de mí y no seas sosa! ¿No ves cómo juegan todas?

Yo no me atrevo a decirle que es porque van con sus hermanos y no solas, como yo.

Y corro... Al pasar junto a otras niñas, veo que me miran extrañadas. Entonces hago como si fuera sola, muy deprisa, a alguna parte. Al llegar a la esquina espero al tío antes de cruzar la calle.

¿Ves qué bien? Así, así tienes que hacer siempre.

Vuelvo a correr y a esperarle, hasta que el mismo tío se da cuenta de que este juego es de lo más aburrido. (Fortún, 2006, p. 11)<sup>23</sup>

En cualquier caso, lo que más duele a Celia no son los reproches o que los adultos crean conocer mejor que ella lo que necesita en cada momento, sino la escasa atención que le prodigan. Cuando observa que no le hacen caso, la niña se pregunta si habrán dejado de quererla, lo cual despierta en ella un gran miedo al abandono.

Dentro de las relaciones que mantiene Celia con el mundo adulto, es necesario fijarse en el vínculo que se establece entre ella y su madre, Pilar Gálvez de Montalbán. A lo largo de *Celia, lo que dice* se subraya una y otra vez cómo la madre no brinda a su hija todo el afecto que esta le pide y cómo no es capaz de aceptar a la niña tal y como es. En las sucesivas entregas de la serie, los desencuentros entre la madre y la hija se reducen porque la protagonista está interna y sus padres la visitan con poca frecuencia. Aun así, estos encuentros siguen provocando ciertas tensiones entre la madre y la hija, ya que Pilar Gálvez de Montalbán alberga la esperanza de que Celia haya cambiado, pero esta no tarda en cometer alguna travesura que la decepciona. Celia, por su parte, se siente incómoda con el deseo que tiene su madre de enmendarla, pero lo que más la hace sufrir es que apenas recibe sus visitas y

---

<sup>23</sup> Para las posteriores referencias a la obra *Celia en el mundo*, se emplearán las siglas CMU acompañadas del número de página correspondiente.

que su madre insiste en mantenerla interna, incluso ante la oposición del padre.

Una vez Celia llega al final de su infancia y realiza su incursión en la adolescencia, el modelo de buen comportamiento que a la niña tanto le aburre y que se ve incapaz de representar se impone sobre ella con más fuerza que nunca. La autora refleja este momento de transición en la escena final de *Celia y sus amigos*. Han terminado las vacaciones de verano, durante las cuales la protagonista ha podido disfrutar de sus padres, de su hermano y de la compañía de su querida amiga Paulette, pero con la llegada del otoño sus progenitores deciden llevarla interna a un nuevo colegio. Esa decisión la entristece mucho, porque implica que debe volver a estar lejos de su familia, pero lo que más la afecta es que su padre, que a lo largo de su niñez mostró complicidad con ella en más de una ocasión, le advierte de que sus travesuras no han lugar porque su infancia ha llegado a su fin.

La reacción de Celia ante la noticia que le da su padre es de conmoción, aunque también de resignación. Por un lado, le duele despedirse de su infancia e ingresar, una vez transcurrida la adolescencia, en ese mundo adulto con el que siempre ha entrado en conflicto. Por otro, sabe que debe dejar de lado las travesuras y el carácter rebelde que la caracterizan –aunque ello conlleve la renuncia a los rasgos de personalidad que conforman su identidad– si quiere pertenecer al universo de las personas mayores.

Cuatro años después de la publicación de *Celia y sus amigos*, Elena Fortún decide escribir *Celia, madrecita* (1939). Al igual que las anteriores entregas de la serie, esta obra está narrada en primera persona por la propia protagonista. La diferencia es que Celia ya no es una niña, sino una adolescente, y en esta transición de la infancia a la adolescencia ha perdido parte de su frescura y rebeldía infantiles. En cualquier caso, que la Celia que aparece en *Celia, madrecita* muestre mayor contención que la Celia niña no significa, al contrario de lo que parecía al final de *Celia y sus amigos*, que el carácter inquieto y curioso por el que se caracteriza su etapa infantil no esté presente, sino que ahora lo vuelca en sus aficiones –es una apasionada de la lectura, y escribe para una revista infantil– y en sus estudios (véase tb.

Talavera, 2019). Que la energía de la protagonista esté enfocada en sus proyectos personales es coherente, pues la adolescencia se caracteriza por el deseo que tienen las personas de definir su identidad (Loudon, 2014).

Cuando la madre de Celia muere al dar a luz a María Fuencisla, su cuarta hija, Celia se ve obligada a cuidar del bebé recién nacido y de Teresina, su otra hermana menor –su hermano Cuchifritín está interno en un colegio–. Tener que asumir estas nuevas responsabilidades le produce un gran pesar, ya que tras cumplir con sus obligaciones apenas le queda tiempo para estudiar. Con todo, tal y como señala Martín Gaité (2007), educa a sus hermanas con mucho cariño y no deja sus ilusiones y ambiciones de lado. Sin embargo, el inicio de la Guerra Civil pocos meses después de la muerte de la madre de Celia aplaza de forma indefinida los estudios de la protagonista y la hace centrarse, como a tantas otras personas durante la contienda, en la lucha por que tanto ella como su familia puedan sobrevivir a la misma.

Elena Fortún, al igual que Celia, no tiene una infancia y una adolescencia fáciles. Como la protagonista de sus historias, tiene una mejor relación con la figura paterna que con la figura materna. Su padre muere cuando ella tiene tan solo dieciocho años y su muerte no solo supone un golpe emocional para la familia, sino también un golpe económico. Esta situación provoca que la madre de Elena Fortún insista en que su hija halle un marido que les brinde a ambas el sostén económico que necesitan (Dorao, 1999).

Su temprana boda con Eusebio de Gorbea –tal y como se ha indicado al inicio de este capítulo, Elena Fortún se casa con tan solo diecinueve años– hace que la autora entre de forma abrupta en el mundo de las responsabilidades adultas y deje atrás su infancia y su adolescencia. Con todo, la autora no llega a desligarse del todo de la infancia. Siendo ya madre de dos hijos, disfruta llevándolos a jugar al Parque del Retiro y entreteniéndose en observar la forma en que los niños que acuden al parque interactúan entre sí. De hecho, el germen de su carrera literaria surge de anotar sus observaciones sobre el mundo de la infancia:

Y allí fue donde realmente nació Elena Fortún, la escritora. Encarna [Encarnación Aragoneses Urquijo, esto es, Elena Fortún] se sentaba en uno de

los bancos, mirando jugar a los niños, escuchando lo que decían, y riéndose de sus ocurrencias. Una de sus compañeras de banco, entretenidísima por las anécdotas que contaba Encarna con aquel estilo suyo tan personal, le sugirió que escribiera todas aquellas historias, y que lo hiciera en el mismo tono en el que se las estaba contando. Y Encarna, que siempre había sido muy aficionada a leer, pero que nunca se había metido en la aventura de escribir, se dejó seducir por la idea, y compró cuadernos escolares, donde lo anotaba todo.

Y serán estos cuadernos los que un día caerán en manos de María Lejárraga que, entusiasmada, le dice que aquello tiene que publicarse, y la pone en contacto con Torcuato Luca de Tena, de ABC. (Dorao, 1999, p. 33)

Este amor por las andanzas infantiles es también debido a que Elena Fortún, en su interior, siente que no ha abandonado la infancia (Dorao, 1999).

### **5.3. Roles de género: De niña rebelde a “madrecita”**

Según afirma Caamaño (2007) acerca de la literatura infantil, esta es “un campo privilegiado para el análisis de la construcción de la feminidad en distintas épocas históricas, como la II República española (1931-1936) o la dictadura franquista (1939-1975)” (pp. 35-36). En el caso de los títulos que se centran en la niñez de Celia, publicados entre 1929 y 1935,<sup>24</sup> dicho análisis tiene el interés añadido de que Elena Fortún recurre a la LIJ para dar vida a una protagonista que subvierte los roles de género tradicionales (Caamaño, 2007).

Celia es modelada por su familia siguiendo ciertos estándares de feminidad: tiene que ser pulcra, obediente, ordenada y tener buenos modales en la mesa. Además, se le inculca que las niñas no deben ser tan habladoras como ella es y siempre se la viste con vestidos, aunque a ella no le guste este tipo de ropa. Por su parte, la niña detesta estas imposiciones y quiere moverse y expresarse con libertad. El nombre del primer tomo de la serie, *Celia, lo que dice*, resulta muy significativo en una época en la que de las niñas se esperaba

---

<sup>24</sup> En *Celia, madrecita*, publicado en 1939 y centrado en la adolescencia de Celia, la protagonista conserva parte de sus ansias de emancipación, pero ofrece un modelo de mujer mucho más tradicional.

el silencio, no la participación o la expresión razonada de sus opiniones (Craig, 2000).

Para su desgracia, en su casa no prestan atención a sus palabras ni tienen en cuenta su opinión. En *Celia, lo que dice*, su familia le regala muñecas porque eso es lo que se supone que gusta a las niñas, aunque no las desee. Además, cuando va a nacer su hermano Cuchifritín, sus padres dan por hecho que está deseando jugar a ser la mamá del bebé, cuando no es así. En el colegio, la situación no es muy diferente. Allí, las monjas obligan a sus alumnas a aprender labores domésticas con el objetivo de prepararlas para ser buenas amas de casa en el futuro. Celia se aburre sobremanera con este tipo de tareas y no duda en mostrar su disconformidad. En cambio, sí que muestra interés por asignaturas como Gramática y Aritmética, que pueden granjearle el acceso a una educación superior. Esto complace a su padre, a quien enorgullece la inteligencia de su hija.

Celia también se rebela contra el modelo de feminidad que quieren imponerle en el colegio a través de la huida. En *Celia en el colegio*, sale sola y sin permiso del recinto escolar en busca de libertad y de aventura. Como explica Caamaño (2007), “Celia también se niega a aceptar el espacio cerrado en el que se quiere recluir a la mujer y de ahí sus múltiples evasiones” (p. 43). En ocasiones, estas incursiones aventureras de Celia terminan en regañina o castigo, pero ella no muestra arrepentimiento alguno ante la idea de no haberse comportado como debe.

Gracias a su capacidad de expresar lo que desea y siente y de rebelarse contra aquello que le disgusta, Celia sobrevive durante su niñez a los intentos de imposición de un modelo de mujer con el que no se identifica y refleja el deseo de modernización de aquellas mujeres que, durante el siglo XX, abogaron por la subversión de los roles de género tradicionales (Nieva de la Paz, 2009). Sin embargo, cuando al final de *Celia y sus amigos* su padre le advierte de que ya es una mujercita y de que el fin de su infancia ha llegado, Celia no solo se resigna a despedirse de la niñez, sino que también accede a comportarse con el recato que se espera en una mujer.

Con todo, tal y como se ha indicado en el apartado anterior, en la novela *Celia, madrecita* (1939) aún hay cierto atisbo de esperanza para la adolescente en la que la protagonista se ha convertido, pues Celia ha abandonado sus travesuras infantiles, pero su carácter sigue siendo curioso e inquieto. Ya desde el inicio de *Celia, madrecita* queda patente que la protagonista, al contrario que muchas chicas de su edad, no piensa en realizarse a través del matrimonio. Para ella, estudiar es un gran aliciente y su objetivo es cursar estudios superiores que le permitan desarrollar una carrera profesional.

Sin embargo, tras morir su madre, sus intentos de autorrealización se truncan, ya que tanto su padre como su abuelo le exigen que dedique la práctica totalidad de su tiempo a la administración del hogar y al cuidado de sus hermanas. En palabras de Bravo y Maharg-Bravo (2003), “el feminismo observado desde las ciencias sociales ha tratado desde sus comienzos el tema de la familia como el principal sojuzgador de la mujer dentro de la sociedad patriarcal” (p. 202), y la forma en que Celia es tratada por sus parientes más cercanos prueba que esto es así. De hecho, las mismas autoras inciden en el gran cambio que se produce en Celia, que pasa de rebelarse contra los roles de género tradicionales a convertirse en una representación modélica de dichos roles (Bravo y Maharg-Bravo, 2003). En cualquier caso, a lo largo de toda la novela la protagonista conserva la esperanza de que, en un futuro no muy lejano, pueda reanudar los estudios que ha dejado aparcados.

Elena Fortún, al igual que Celia, es víctima del encorsetamiento de una sociedad que espera que las mujeres, llegada una edad, abandonen cualquier ambición no relacionada con el matrimonio y la maternidad. El suyo no es un matrimonio feliz. A pesar de haberse casado y haber tenido dos hijos, Dorao (1999) explica cómo la autora “no creía en los valores tradicionales de la familia, ni del hogar, ni de la maternidad” (p. 66). Además, el hecho de que su marido, Eusebio de Gorbea, se dedique a la literatura no significa que él apoye sus ambiciones artísticas. Cuando empieza a desarrollar su carrera literaria, Elena Fortún se da de bruces con la incompreensión de Eusebio, que desprecia su trabajo y que al mismo tiempo la envidia por tener más éxito que él (Dorao, 1999).



#### 5.4. Fantasía y literatura: Celia, creadora de aventuras

Desde *Celia, lo que dice*, la fantasía y la literatura están estrechamente vinculadas a la vida de la protagonista. Celia lee mucho y tiñe su día a día de imaginación, ya sea a través del juego o de sus narraciones, lo que le permite distraerse de una realidad que le resulta aburrida. Como señala García Cañete (2007) sobre esta serie de novelas, “sencillamente es genial la forma que tiene [Elena Fortún] de recuperar el imaginario de lo fantástico que es tan genuino del tiempo de la infancia y de incorporarlo sin fisuras a lo real” (p. 16).

El único personaje adulto que comparte su capacidad de imaginar es la tata Doña Benita, una mujer ya anciana que cuidó de su madre cuando era pequeña y que vive con la familia. A Celia le gusta mucho hablar con ella, porque la desconfianza de la señora en los razonamientos científicos hace que su percepción de lo real y lo fantástico quede diluida y que, por tanto, sea más similar a los niños –que tienden a diluir el límite entre lo fantástico y lo real (Held, 1987)– en su uso de la fantasía. Esa barrera aún difusa entre lo que es posible y lo que no, entre lo que es verdadero y lo que es una invención, permite a Celia esquivar el aburrimiento de su día a día solitario, rodeada de adultos que apenas le hacen caso, o, ya en la escuela, tolerar la compañía de unas niñas a quienes les falta su inventiva y su espíritu inquieto.

En cualquier caso, a pesar de contar con una capacidad excepcional para evadirse de la realidad a través de la fantasía, la protagonista sigue sintiendo el peso de ser una niña cuya libertad está muy limitada por las decisiones adultas. Por eso, en ocasiones sueña con poder asumir otras identidades que le hagan sentirse más libre. La escritura resulta ser la clave que permite a Celia hallar esa libertad que tanto anhela. En *Celia, novelista* (1934), tercer libro de la serie, su padre le regala un libro de hojas blancas para que vierta en él sus fantasías y pase el verano sin aburrirse mientras está interna con las monjas. La protagonista se siente entusiasmada con su regalo, ya que se da cuenta de que con la escritura puede ir mucho más allá que con la lectura. Escribir le permite narrar sus fantasías y convertirse ella misma en la protagonista de sus historias:

¡Fantasías! ¿Podría escribir todo esto en un libro, con las hojas blancas y las tapas de piel?

No, no; esos son cuentos que están escritos en muchos libros... Yo tenía que inventarlo todo, todo, y contarlos como si fuera verdad y estuviera pasando...

Sería la historia de una niña que se llamaría Celia, como yo, y andaría sola por el mundo...

¿Una niña como yo? No, no; yo misma... Yo, que me iba por el mundo, ahora que mis papás me habían dejado sola, y andando, andando, me encontraba un hada, y luego un enano, y nos íbamos al país donde pasan todos los cuentos, y llegábamos a una isla desierta...

Había que pensarlo mucho antes de empezar. (Fortún, 2001c, p. 9)

Gracias a la escritura, Celia consigue sobrellevar un verano que se expande ante ella lleno de días y páginas en blanco. Lo que para otra niña podría haber supuesto vivir presa del tedio y sin posibilidad de escapatoria, es para ella una llave hacia la libertad. Como afirman Bravo y Maharg-Bravo (2003), “el caso de Celia es interesante no sólo por una espontaneidad que rechaza el código tradicional de la niña callada y formal, sino también porque ella misma crea; su liberación se materializa por medio de su pluma” (p. 204).

Cabe remarcar, además, que el disfrute que Celia experimenta escribiendo sus andanzas inventadas en un cuaderno resulta inspirador para autoras de la talla de Carmen Martín Gaité, que leyó la serie “Celia” siendo una niña. Así es como la autora salmantina hace referencia a la forma en que Celia la ayudó a iniciarse en el camino literario:

Y cuando todo en torno le fallaba, [Celia] recurría a los sueños, a la literatura. Ésa fue otra de las complicidades que mi amiga del alma me propuso, hasta el punto de que me atrevo a decir que fueron sus brillantes y atrevidas sugerencias las que me indicaron un camino para iniciar el cual no hacía falta ni compañía ni más equipaje que el de un cuadernito rayado: el camino de la literatura. (Martín Gaité, 1991, p. 60)

La afición por la escritura de Celia llega a tal punto que, al igual que su autora, la convierte en una actividad profesional. En *Celia, madrecita* se revela que trabaja con gran éxito para una revista infantil. Que su escritura se dirija a

los niños y niñas es otra de las grandes similitudes que guarda con Elena Fortún. Como afirman Bravo y Maharg-Bravo (2003), “Celia es como su creadora, Elena Fortún, que toma la pluma a pesar de la reserva de la sociedad convencional con respecto a las mujeres literatas” (p. 204).

Elena Fortún, al igual que Celia, es una niña propensa a la fantasía y una gran amante de la lectura, actividades que mitigan su soledad. Como en el caso de Celia, es su padre quien cultiva su amor por las letras, mientras que su madre desconfía de esta inclinación literaria:

Su libro preferido de aquella época era “Leonor y los príncipes encantados”, de Andersen, que llegó a aprenderse de memoria de tanto leerlo. Estaba encuadernado de azul y se lo había regalado su padre el día de su cumpleaños. Su madre pensaba que los libros sólo servían “para llenar de tonterías las cabezas de las niñas”. (Dorao, 1999, p. 21)

Pero, para Elena Fortún, las fantasías que vive a través de los cuentos de hadas son, precisamente, su forma de huir del control materno (Dorao, 1990). Como señala Dorao (1999), este deseo de huir de su entorno familiar se ve reflejado en la elección de su marido. Lo que le atrae de Eusebio de Gorbea es, ante todo, su afición por la escritura, ya que a ella le encantan los libros. Sin embargo, cuando se da cuenta de que el interés compartido con Eusebio de Gorbea no basta para que su matrimonio sea feliz, son su propia capacidad de narrar y su consagración como autora los que permiten a Elena Fortún hallar una fuente de evasión y de autorrealización dentro de la difícil realidad que le toca vivir.

### **5.5. Empatía y amistad: La búsqueda de un alma afín**

A lo largo de toda la serie protagonizada por Celia, la protagonista se caracteriza por su afán de comunicación (Capdevila-Argüelles, 2005). Además, su deseo de comunicarse no se limita a su entorno conocido, ya que Celia disfruta entablando conversación con todas las personas que la rodean, sea cual sea su edad, su sexo o su extracción social. Este rasgo la diferencia de sus padres, que desde que Celia es pequeña se esmeran en lograr que solo se

relacione con otras niñas pertenecientes a la clase burguesa. Este mismo objetivo es compartido por el colegio donde la niña es internada al final de *Celia, lo que dice*. Allí, las monjas vigilan que cuando sus alumnas salen a dar un paseo no se relacionen con los niños pobres de la zona, pero Celia esquiva su vigilancia y se integra rápidamente en su juego.

Esta curiosidad innata por los demás permite que Celia empatice con las personas más humildes al darse cuenta de sus carencias y que sienta que lo correcto es ayudarlas a subsanarlas. La carencia que más indigna a la protagonista de las historias de Elena Fortún es la falta de acceso a la educación, que a su juicio habría de ser universal. Así se aprecia cuando en la novela *Celia, madrecita*, una Celia ya adolescente trata de hacer entender a Petruca, una de las empleadas de su casa, lo importante que es la alfabetización para todo el mundo:

Yo me esforcé en explicarle que todos estamos obligados a saber leer, que en los libros lo dice todo...

–Pero nosotrus,<sup>25</sup> los pobres...

–Lo que cuentan los libros es para todos, para los ricos y para los pobres, Petruca... y aún más para los pobres, porque tienen que ganarse la vida... ¿Comprendes? (Fortún, 1981, p. 201)

El deseo de comunicarse de Celia no solo está motivado por la curiosidad y la empatía que siente por sus semejantes, sino también por su necesidad de recibir la atención de su entorno. Según se ha comprobado en el apartado centrado en su relación con el mundo adulto, ni en el ámbito de su familia ni en el colegio recibe Celia la atención que precisa. Esto no solo hace que experimente tristeza (Capdevila-Argüelles, 2005), sino que además la lleva a buscar nuevos interlocutores que suplan su vacío.

Además de desear recibir atención, Celia también anhela dar con personas capaces de empatizar con su sensación de no ser comprendida ni atendida por los adultos de su entorno más cercano. Sin embargo, esto no le

---

<sup>25</sup> Que Petruca diga “nosotrus” en lugar de “nosotros” puede deberse a que utiliza una variedad lingüística diferente al español o a que su baja extracción social hace que no haya aprendido a usar el español correctamente.

resulta sencillo. Por esta razón, la protagonista de las historias de Elena Fortún opta por trascender el marco de la ficción y apelar a su público lector infantil, del que espera una amistad y complicidad basada en que este, al igual que ella, sufre los desmanes de las personas mayores y, por tanto, será capaz de sentir empatía hacia ella (Martín Gaité, 1992).

Este vínculo de confianza que Celia establece con su público lector no es, en cualquier caso, comparable al momento en el que la protagonista conoce a Paulette, su primera amiga de verdad. Desde el instante en el que la conoce, Celia tiene la sensación de haber hecho un descubrimiento extraordinario: “Paulette es una niña encantadora: yo creo que es la única niña encantadora que he conocido. ¡Me encuentro tan ordinaria a su lado!” (CMU, p.107). Paulette es dulce, culta y elegante, pero, sobre todo, es la primera persona que demuestra un interés genuino por Celia y la trata con aprecio y admiración. Esto es un bálsamo para la autoestima de la protagonista, resentida por la falta de atención y afecto experimentada en el marco familiar y escolar: “Me dijo que tenía los ojos muy bonitos y el pelo también, y una porción de cosas más que nadie me había dicho nunca... ¿Qué se contestará a esto? Yo no sé” (CMU, p. 107).

Elena Fortún comparte con su protagonista la tendencia a ponerse en la piel de las personas más desfavorecidas y a tratar de luchar contra las desigualdades sociales. Ese posicionamiento se traduce en su apoyo al gobierno de la Segunda República, ya que “había estado siempre firmemente convencida de que sería la República la que solucionaría los enormes problemas sociales del país” (Dorao, 1999, p. 114), así como en la defensa de una educación igualitaria y libre como la que desde 1876 hasta 1936 se imparte en la Institución Libre de Enseñanza (Dorao, 1999).

Con respecto a las relaciones de amistad, Elena Fortún descubre su valor ya de adulta, gracias a la relación amistosa que traba con Mercedes. Después de haber sufrido una infancia y adolescencia solitarias, carente de amigas, conocer a Mercedes y a su afectuosa familia y disfrutar de su amistad desinteresada permiten a la autora compensar el afecto no recibido durante su

niñez (Dorao, 1999). La estrecha amistad entre Celia y Paulette está, de hecho, basada en el vínculo que une a Elena Fortún y a Mercedes:

Celia tendrá, de adolescente, una amiga, Paulette, cuya sensatez y sentido común serán el contrapunto del personaje creado por Encarna [Elena Fortún]. Cuando la fantasía y la imaginación calenturienta de Celia le hagan, en numerosas ocasiones, perder el contacto con la realidad, allí estará siempre Paulette, serena, cariñosa, comprensiva y realista. Exactamente igual que Mercedes con respecto a Encarna en la vida real, en la que fue, más que una amiga, la hermana que nunca tuvo. Y con quien, a pesar de la distancia, conservará el contacto hasta el fin de sus días. (Dorao, 1999, p. 68)

## 5.6. Conclusiones

Los libros de la serie protagonizada por Celia dan cuenta de las dificultades cotidianas de una niña en la España de los años treinta y de su proceloso camino hacia una aún más complicada adolescencia que queda marcada por el inicio de la guerra civil española. Desde *Celia, lo que dice*, se aprecia la problemática relación de la niña con las figuras adultas de su entorno. Celia siente que, tanto dentro de su familia como en el colegio, las personas mayores censuran su voz y que, a menudo, no le brindan el amor y la atención que necesita. Sobre todo, la niña percibe la falta de amor de una madre que no la acepta tal cual es y que prefiere delegar su crianza en otras personas, lo cual genera en ella una dolorosa y constante sensación de abandono. Con todo, a lo largo de su infancia Celia no cesa en el empeño de alzar su voz rebelde y exponer su punto de vista, por mucho que los adultos insistan en acallarlos. Llegada la adolescencia, sin embargo, la protagonista de las historias de Fortún se ve obligada a moderar su rebeldía y a acatar de forma temprana las responsabilidades de la vida adulta al tener que hacerse cargo de sus hermanas menores, aunque se aprecia que permanece fiel a su esencia en su deseo de dedicarse plenamente a sus estudios en cuanto le sea posible. Sin embargo, el advenimiento de la guerra civil española trunca sus ambiciones y llena su existencia de incertidumbre.

Por otro lado, el hecho de haber nacido mujer también condiciona a Celia. En el seno de su familia es su madre quien, durante la infancia de la

protagonista, insiste en que Celia se acomode a los roles de género tradicionales. Así mismo, en los colegios donde la protagonista está interna, las monjas tratan de imponerle una educación enfocada en convertirla en una buena ama de casa y no tanto en que estudie para poder desempeñar una profesión que le permita una independencia futura. De cualquier modo, Celia manifiesta comportamientos que subvierten los estereotipos de género, como por ejemplo escaparse a correr aventuras, cometer travesuras o protestar contra el aprendizaje de las labores domésticas. Una vez llegada a la adolescencia, Celia ya no se rebela tan abiertamente, pero se niega a aceptar la idea de un futuro consagrado a la maternidad y al hogar. Pese a tener que asumir la administración de la economía familiar y el cuidado de sus hermanas pequeñas una vez muere su madre, sus intereses personales se alejan de lo doméstico y su sed de aprender y de realizarse profesionalmente no cesa.

En cuanto a la fantasía y la literatura, para Celia son recursos clave ante una realidad en la que su libertad es coartada, así como un refugio ante su sensación de abandono, que se hace especialmente intensa el verano en el que sus padres deciden dejarla interna con las monjas en lugar de llevársela consigo. Su amor por la lectura y por lo fantástico pronto la llevan a convertirse en la narradora de sus propias historias y, de esta manera, a crear un mundo a su medida que la aleje de la soledad y le permita vivir las aventuras que no puede experimentar en la vida real. En la adolescencia, esta capacidad de fabular y de narrar pasa a convertirse en su vocación.

La empatía y la amistad, por su parte, son valores a los que Celia se aferra para conectar con las personas de su entorno. La protagonista de las historias de Elena Fortún crece con la sensación de que las personas adultas más cercanas no la entienden y este sentirse extraña e incomprendida la lleva a buscar con insistencia a alguien capaz de escucharla y comprenderla. Tal es la necesidad de empatía de la protagonista, que apela a su público lector en busca de complicidad, pues sabe que les une el hecho de ser niños que dependen de adultos que no siempre les brindan un trato empático y benevolente. Con todo, el momento en el que la búsqueda de conexión de Celia se ve colmada tiene lugar cuando conoce a Paulette, una niña de su

edad cuyo carácter amable y su interés por conocerla hacen que, por primera vez, Celia se sienta querida y aceptada tal cual es.

La relación de Celia con los adultos, así como sus limitaciones por el hecho de ser mujer en el seno de una sociedad patriarcal, coinciden con las vivencias de Elena Fortún, que al igual que su protagonista encuentra durante su infancia un refugio en sus mundos de fantasía y, ya adulta, desarrolla una voz narrativa que le permite subvertir los estereotipos de género y empatizar con las necesidades de los niños y niñas a través la literatura infantil. Además, en la edad adulta la autora logra sentir la conexión y la comprensión de las que careció de niña gracias a amistades como la de Mercedes.

Finalmente, es importante resaltar que el recurso a un personaje tan similar a ella misma no solo sirve a Elena Fortún para reflexionar sobre sus propias vivencias, sino que es sobre todo una forma de acompañar a un público lector que, por su minoría de edad, no tiene voz en la sociedad. Para ello, la autora opta por una protagonista infantil que expone su forma de ver el mundo en primera persona, que subvierte los dictados del mundo adulto y los estereotipos de género mediante sus palabras y acciones y que, además, apela a sus jóvenes lectores –sobre todo, a sus lectoras– para que estos sean conscientes de la subordinación de la que son objeto.



## 6. Christine Nöstlinger

Christine Nöstlinger –Christine Draxler, antes de casarse– nace en Viena el 13 de octubre de 1936. Su infancia transcurre en la capital austríaca bajo las amenazas de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Su adolescencia también transcurre en Viena, donde concluye sus estudios. Posteriormente, estudia dibujo publicitario. En 1961 se casa con el periodista Ernst Nöstlinger y tiene dos hijas. Mientras estas son pequeñas, es el padre quien trabaja fuera de casa y ella quien cuida de las mismas y se hace cargo de las labores del hogar. Esta situación no le resulta satisfactoria ni estimulante, por lo que, para paliar su aburrimiento, decide escribir un libro llamado *Die feuerrote Friederike* (1970).<sup>26</sup> Esta obra tiene tanto éxito que, a partir de su publicación, la autora puede permitirse dedicarse a la literatura a tiempo completo. Esta primera novela y la segunda, *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* (1972),<sup>27</sup> son el reflejo de los nuevos tiempos que atraviesa la literatura infantil y juvenil, que bebe del contexto del movimiento antiautoritario posterior a 1968. El resto de sus libros también expresan rebeldía: su lenguaje trata de ser cercano a los niños y jóvenes y temáticamente trata de romper con tabúes y de abordar cuestiones que sean del interés de su público y que entrañen algún tipo de desafío a la autoridad (Schinnerl, 2018).

Schinnerl (2018) señala, además, que Nöstlinger es una de las primeras autoras de habla alemana en dirigirse a un público no solo infantil, sino también juvenil, y que sus álbumes ilustrados y novelas han sido traducidos a

---

<sup>26</sup> *Federica la pelirroja*. (ES)

<sup>27</sup> *Me importa un comino el rey Pepino*. (ES)

más de treinta idiomas y premiados a nivel internacional. Muchos de sus libros cuentan, además, con adaptaciones fílmicas. A lo largo de su prolífica carrera también escribe guiones, radioteatro y obras teatrales. Así mismo, trabaja para la radio y para diversos periódicos y revistas. Se la conoce como la abogada literaria de los niños por su defensa a ultranza de estos, pero también tiene obras dirigidas a un público adulto, como sus poemas escritos en dialecto vienés o sus glosas en diferentes periódicos. Ha recibido incontables premios, entre los que destacan el Deutscher Jugendliteraturpreis –Premio Alemán de Literatura Juvenil–, galardón recibido en 1973 y 1988, el Premio de Literatura Infantil y Juvenil de Austria en 1974, 1979, 1984 y 1987 y la Hans-Christian-Andersen-Medaille (1984). Nöstlinger muere en Viena el 28 de junio de 2018, a la edad de 81 años.

En las novelas de carácter autobiográfico *Maikäfer, flieg!: Mein Vater, das Kriegsende, Cohn und ich* (1973)<sup>28</sup> y *Zwei Wochen im Mai: Mein Vater, der Rudi, der Hansi und ich* (1981),<sup>29</sup> analizadas en este trabajo de investigación, Nöstlinger relata la faceta más cruda de la Segunda Guerra Mundial y de la posguerra a una generación de niños y jóvenes que no han vivido esta época. Este tipo de narración solo es posible en un contexto literario abierto a la revisión del pasado, ya que, tal y como señala Kaminski (1990), el carácter de la literatura infantil y juvenil en lengua alemana de posguerra<sup>30</sup> –entre 1945 y 1960– es totalmente opuesto: en lugar de analizar los horrores del nacionalsocialismo y del conflicto bélico, se tiende a evitar toda lectura que pueda desmoralizar al público lector. No es hasta los años sesenta que las características de la literatura infantil y juvenil en lengua alemana cambian de forma notable. Las obras de esta década, inscritas en un período de gran bonanza económica y apertura al exterior, pero también de grandes tensiones entre Alemania Oriental y Alemania Occidental, se caracterizan por una mayor implicación política gracias a autores como Hans Peter Richter, Willi Fahrman, Ingeborg Bayer o Hans Georg Noack, que en sus novelas

---

<sup>28</sup> A partir de ahora, se hará referencia a este título como *Maikäfer, flieg!*

<sup>29</sup> A partir de ahora, se hará referencia a este título como *Zwei Wochen im Mai*.

<sup>30</sup> Se hace referencia en todo momento a la evolución de literatura infantil y juvenil escrita en la República Federal Alemana y en Austria, esto es, en aquellos países donde Christine Nöstlinger publica sus obras.

rememoran la Segunda Guerra Mundial, el régimen nazi y la persecución y el asesinato del pueblo judío.

En los años setenta, este tipo de publicaciones siguen aumentando. Entre 1979 y 1989, la cantidad de obras infantojuveniles que revisan el pasado nacionalsocialista y el Holocausto experimenta un notable crecimiento en la RFA, en Austria y en Suiza, sobre todo el de aquellas centradas en la forma en que los niños y jóvenes vivieron este período (Kirchhoff, 1990). Este tipo de novelas pertenecen a la *zeitgeschichtliche Literatur*, esto es, a la literatura que busca acercar la historia reciente –el Tercer Reich, la Segunda Guerra Mundial o la posguerra– a las nuevas generaciones de lectores. Ewers (2005) señala que este tipo de literatura está a menudo escrita por autores que, durante su infancia y juventud, han vivido los acontecimientos que relatan y cuyas obras, por lo tanto, suelen tener un marcado componente autobiográfico. *Maikäfer, flieg!* y *Zwei Wochen im Mai* forman parte de este grupo, ya que están basadas en la niñez y adolescencia de la autora y su acción se desarrolla durante el final de la Segunda Guerra Mundial y durante el inicio de la posguerra, respectivamente.

### **6.1. *Maikäfer, flieg!* (1973) y *Zwei Wochen im Mai* (1981)**

En *Maikäfer, flieg!* (1973), Christine Nöstlinger narra de forma novelada su vida y la de su familia en su Viena natal cuando ella era una niña de tan solo ocho años a la que todos conocían por el nombre de Christel. Corre el año 1945 y la Segunda Guerra Mundial está a punto de llegar a su fin, pero los últimos meses son críticos: los bombardeos no cesan y atacan el centro de la ciudad, por lo que los habitantes han de acudir una y otra vez al refugio para evitar ser víctimas de estos. Christel y su familia tienen la increíble suerte de que la señora von Braun, una mujer afín al partido nazi, les ha pedido que se trasladen junto a su nuera y sus nietos a su mansión de Neuwaldegg, situada a las afueras de la capital austríaca, para así evitar que su suntuosa residencia sea saqueada. Para Christel y los suyos resulta ser una gran ventaja poder trasladarse allí, ya que se trata de un lugar donde las bombas no caen con

tanta frecuencia y donde pueden esconder al padre de la protagonista, un soldado que ha desertado del bando nazi.

Para Christel, la estancia en esa regia vivienda supone una aventura tras la llegada de un escuadrón ruso con el que su familia habrá de convivir de forma estrecha. En ese grupo de soldados está Cohn, cuyo carácter pacífico la reafirma en la convicción de que la guerra es un sinsentido. Además, entre él y ella se forja una sólida relación de amistad. La historia termina con el regreso a Viena de Christel, sus padres y su hermana poco después del fin de la guerra, donde tratarán de adaptarse a la vida en tiempos de paz.

La acción de *Zwei Wochen im Mai* (1981) se desarrolla en el año 1948, tres años después de que la Segunda Guerra Mundial haya concluido. La historia se centra en dos semanas de mayo, durante las cuales se pueden observar la dramática situación de escasez de Viena durante la posguerra, las conflictivas relaciones familiares de la protagonista y su transición a la adolescencia. A lo largo de las páginas de este libro, Christel se muestra como la misma niña rebelde y activa de *Maikäfer, flieg!*, pero ya no goza de la libertad que experimentaba durante el final de la guerra: ahora que se ha restablecido la normalidad, la protagonista siente que la convivencia familiar la agota, que su madre la controla en exceso y que los horarios y las rutinas la oprimen. Por otro lado, se percata de que, a pesar de que se haya instaurado la paz, la sociedad no se ha vuelto ni pacífica ni justa.

## **6.2. Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: Una infancia marcada por la guerra**

Tanto *Maikäfer, flieg!* como *Zwei Wochen im Mai* reflejan el crecimiento de Christel, una niña que va camino de la adolescencia en unas condiciones muy difíciles. Si ya en las obras analizadas en los capítulos anteriores se han señalado las dificultades que presenta la relación entre niños y adultos en circunstancias “normales”, esto es, cuando la sociedad no atraviesa ninguna crisis que ponga en jaque la supervivencia de sus miembros, dicha relación se vuelve aún más complicada en un contexto de guerra y de posguerra, ya que

los conflictos bélicos obligan a los niños y adolescentes a presenciar la cara más violenta y cruel de las personas adultas:

Es ist eine besondere Kindheit, die Christine Nöstlinger in ihren Geschichten erinnert. Es ist die Kindheit einer Generation, die Krieg als „Lebens“-Inhalt kennen gelernt hat, die ihre frühen kindlichen Prägungen in einer Welt erlebte, die durch Gewalt geprägt war, die indirekt und direkt erlebte, was es heißt in einer Welt gewaltbesessener Erwachsener als Kind aufwachsen zu müssen. (Malina, 2003, p. 47)<sup>31</sup>

De hecho, Christel conoce a una edad muy temprana las atrocidades perpetradas por los nazis contra el pueblo judío durante la Segunda Guerra Mundial. Tal y como Nöstlinger, ya adulta, señala en una entrevista: “Bereits 1943 wusste ich, dass es Konzentrationslager gibt und dass Juden vergast werden. Im Alter von acht Jahren ist mir die Grausamkeit des Zweiten Weltkrieges vollständig bewusst gewesen” (Nöstlinger en Riedl, 2016).<sup>32</sup>

Además, tal y como se narra en *Maikäfer, flieg!*, Christel vive de cerca cómo la guerra afecta a la población civil, ya que ella y su familia han de convivir con los bombardeos que asolan la ciudad de Viena. Así pues, se ve forzada a adaptarse a un día a día en el que la duda de si las bombas destruirán su casa o acabarán con su vida y la de los suyos no deja de acompañarla. Así mismo, ha de aceptar el peligro que entraña que su padre haya decidido huir del hospital militar donde está ingresado. De la misma manera, una vez ella, sus padres y su hermana se trasladan a Neuwaldegg, un municipio que se encuentra a las afueras de Viena, no le queda más remedio que tolerar la posibilidad de que los soldados rusos que han regresado del frente y que se han instalado con ellos descubran que su padre ha luchado con el bando enemigo y decidan acabar con su vida.

---

<sup>31</sup> Es una infancia fuera de lo común aquella que Christine Nöstlinger recuerda a través de sus historias. Es la infancia de una generación para que la guerra ha formado parte de la vida cotidiana, una generación cuyos primeros recuerdos infantiles están vinculados a un mundo impregnado de violencia. Una generación que, de forma indirecta o directa, vivió lo que significa ser niño y crecer en un mundo plagado de adultos obsesionados con la violencia. (Traducción de Iraide Talavera)

<sup>32</sup> Ya en 1943 sabía que había campos de concentración y que se gaseaba a los judíos. Con ocho años fui plenamente consciente de la crueldad de la Segunda Guerra Mundial. (Traducción de Iraide Talavera)

A pesar de ser consciente de todos estos peligros, Christel sigue conservando cierta candidez infantil que la hace confiar en la bondad humana. Por eso, cuando una aeronave sobrevuela la casa de Neuwaldegg en la que están alojados y ve que está pilotada por un hombre, no se pone a cubierto porque no se le ocurre que pueda tener intención de bombardearles. Ella tiene la creencia de que son las bombas, y no las personas, las que matan durante la guerra. Sus padres, asustados por el peligro que su hija ha corrido, no tardan en aclararle que la guerra no se orquesta sola, sino que precisa de la violencia humana:

Ich sagte: »Im Flugzeug war ein Mann mit einer braunen Ledermütze!«  
 Sie verstanden mich nicht. Sie brüllten alle auf mich los: dass in jedem Flugzeug Männer sitzen. Die, die schießen, und die, die Bomben schmeißen. Und hinter jeder Kanone, wo vorn eine Kugel herauskommt, steht ein Mann.<sup>33</sup>  
 (Nöstlinger, 1996a, p. 71)<sup>34</sup>

Al margen de este incidente, la estancia de Christel en Neuwaldegg es relativamente tranquila y tiene, incluso, aspectos que le agradan. No tiene que ir al colegio, la convivencia con la familia von Braun es agradable y la presencia de soldados soviéticos no resulta tan amenazante como había previsto: por fortuna, su familia no tiene muchas dificultades para engañarlos y hacerles creer que ellos, al ser austríacos, no tienen nada que ver con Hitler ni con el pueblo alemán. Es por estas razones que, cuando su madre le dice a Christel que pronto volverán a casa, la niña se rebela contra ello. No recuerda los tiempos de paz, pero tampoco los anhela, ya que implican volver a una rutina familiar y escolar que detesta.

Ese enfrentamiento con su madre al final de *Maikäfer, flieg!* a causa de la negativa de la protagonista a aceptar la vuelta a la normalidad se repite de forma continuada a lo largo de *Zwei Wochen im Mai*, donde la autora examina

---

<sup>33</sup> Traducción:

Yo dije:

–En el avión había un hombre con una gorra de piel marrón.

No me entendieron. Todos me gritaban a la vez: que en todos los aviones había hombres sentados; ellos, ellos son los que disparan y ellos los que tiran bombas; y detrás de cada cañón del que sale una bala hay un hombre. (Nöstlinger, 1988, p. 75)

<sup>34</sup> Para las posteriores referencias a la obra *Maikäfer, flieg!*, se emplearán las siglas MF acompañadas del número de página correspondiente.

la convivencia familiar con mucho más detalle. *Zwei Wochen im Mai*, como su propio nombre indica, narra la vida de Christine Nöstlinger, que en esta novela tiene doce años, a lo largo de dos semanas de mayo. Corre el año 1948 y, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, se ha instaurado una aparente paz. Sin embargo, tal y como señala Nöstlinger en la introducción al libro, esa paz no es como la niña que era ella entonces se la había imaginado: que el conflicto bélico haya terminado no significa que los valores que rigen la sociedad hayan cambiado y que los adultos estén siendo un buen ejemplo de cómo vivir de forma pacífica.

La desilusión de Christel con respecto al mundo adulto y sus valores está, por tanto, también muy presente en *Zwei Wochen im Mai*, aunque esta segunda novela está más centrada en las fricciones de la protagonista con su familia, concretamente con su madre. Durante la posguerra, esta quiere proporcionar la mejor educación posible a Christel y a su hermana para que puedan labrarse un buen futuro a pesar de que la economía familiar esté bastante resentida tras la guerra. Sin embargo, no tiene en cuenta la opinión de sus hijas a la hora de determinar en qué va a consistir ese tipo de educación. Por eso, insiste en que tomen clases de piano pese a la oposición de Christel, que las detesta. Por muchas veces que la protagonista diga a su madre que desearía dejar de acudir a las mismas, esta hace oídos sordos y tilda a su hija de rebelde y contestataria en lugar de escucharla. La imposibilidad de que su madre la acepte tal y como es y preste atención a sus palabras frustra profundamente a la niña: "Sie wollte mich dazu bringen, ein braves, friedliches, freundliches, nettes Kind zu werden. Ich wollte sie dazu bringen, mir wenigstens richtig zuzuhören und endlich zu kapieren, was ich meinte"<sup>35</sup> (Nöstlinger, 1989, p. 18).<sup>36</sup>

Tal y como señala Lin (2002), el problema principal entre Christel y su madre reside en que esta última no entiende a su hija ni quiere hacer esfuerzos por entenderla. La propia autora señala, ya de adulta, la vital

---

<sup>35</sup> Traducción: Ella pretendía persuadirme de que debía ser una niña buena, tranquila, amable, simpática. Yo, a mi vez, trataba de convencerla de que lo que ella tenía que hacer era prestarme la debida atención y convencerse de lo que yo decía. (Nöstlinger, 1991, p. 19)

<sup>36</sup> Para las posteriores referencias a la obra *Zwei Wochen im Mai* se emplearán las siglas ZW acompañadas del número de página correspondiente.

importancia que tiene para los niños que sus progenitores comprendan su forma de sentir y de pensar (Nöstlinger, 1996b). A las dificultades en la relación madre-hija se añade que la hermana mayor de la protagonista, llamada Elisabeth, es una muchacha obediente, aplicada y de buenos modales que se comporta siempre tal y como los adultos esperan de ella. Esto provoca que, al establecer una comparación entre sus dos hijas, la madre de Christel se vuelva aún menos tolerante con su hija menor. No es de extrañar, dadas las dificultades de esta relación madre-hija, que en las obras infantiles de Nöstlinger proliferen “la creación de diversos perfiles de madres para resaltar, generalmente, los aspectos negativos” (Lage, 1997, p. 17).

Con su padre, en cambio, Christel mantiene un vínculo tan estrecho que raya la devoción. Al contrario de lo que le ocurre con su madre, a quien siempre juzga desde una óptica negativa, en el caso de su padre solo es capaz de apreciar sus atributos positivos y pasa por alto sus malas acciones. Esta adoración es mutua, pues su padre no duda en consolarla y salir en su defensa cuando Christel siente que la convivencia con su madre y con su hermana la desborda. Paradójicamente, al final de *Zwei Wochen im Mai* es la idolatrada figura paterna la que menos empatía muestra hacia los sentimientos de Christel. Cuando la protagonista empieza a salir con Hansi, un chico de su edad, su padre se pone tan celoso que no duda en separarlo de su hija. Para ello, trata de convencer a la madre del chico y a una asistente social de la conveniencia de que sea llevado a Suiza, donde las condiciones de vida son mucho mejores. No le resulta difícil, pues la malnutrición del muchacho debido a la pobreza de su familia hace que ambas estén a favor de esta propuesta. Christel, entonces, pide a Hansi que se rebele y que haga lo posible por no ir, pero este la convence de que es en vano porque los adultos siempre ostentarán el poder sobre los niños.

Así pues, al final de *Zwei Wochen im Mai* la protagonista descubre con impotencia que hay ocasiones en las que su padre obra como su madre y obstruye cualquier tipo de comunicación con ella, al tiempo que prioriza sus propios intereses frente a los de ella. Constatar esta realidad le produce rabia, pero al mismo tiempo le aterra renunciar a su amor y a la complicidad que los ha unido durante tanto tiempo, pues la alternativa es sentir un gran abandono



y, tal como indica Peck (2014), los niños perciben dicha sensación como una gran amenaza para su integridad. Por eso, en lugar de gritarle e increparle, tal y como hubiera hecho con su madre, se lanza a sus brazos en busca de consuelo. Así, él se convierte en la causa de su dolor, pero también en su cura.

El recuerdo del dolor que le produce la falta de predisposición al diálogo de sus padres demuestra una vez más cómo la autora, ya adulta, sigue siendo capaz de ponerse en la piel de la niña que fue. De hecho, en una entrevista afirma que para que suceda una mejora en la comunicación entre padres e hijos no es imprescindible que estos lean tratados sobre la infancia, o busquen ser asesorados por pedagogos, sino que basta con que recuerden cómo se sentían cuando eran niños (Nöstlinger en Mahle, 2011). Además, Nöstlinger incide en la importancia de no privar a los niños de su espíritu crítico en su relación con las personas mayores, de tal forma que se vean capaces de cuestionarlos: “Creo que es horrible educar a los niños bajo principios como el de la obediencia ciega, e ideas como la de que los adultos siempre tienen razón, sin darles la oportunidad de dudar o de criticar” (Nöstlinger en Ricart, 1989, p. 29).

En cualquier caso, a pesar de que las relaciones familiares le reportan momentos de gran infelicidad, Christel tiene la fortuna de contar con unos padres que se preocupan por su bienestar, procuran darle una buena educación y no la maltratan. Como señala la autora, “desde un punto de vista objetivo, se puede decir que tuve una infancia ideal porque, entre otras cosas, mis padres jamás me pegaron, que es más de lo que pueden decir los de mi generación” (Nöstlinger en Ricart, 1989, p. 31). Por otro lado, la protagonista de *Maikäfer, flieg* y *Zwei Wochen im Mai* también tiene la fortuna de que su padre, pese a las heridas sufridas en combate, haya sobrevivido a la guerra, pues aquellos niños que perdieron a alguno de sus parientes más cercanos durante la contienda sufrieron importantes secuelas psicológicas como consecuencia de dicho episodio traumático (Nöstlinger en Pirker, 2007). Pero, a pesar de haberse librado del sufrimiento de la pérdida de un ser tan querido para ella y de crecer en un entorno que cuida de ella y trata de asegurarle un buen futuro, Nöstlinger incide en que la niñez no es, por lo general, una época feliz. Considera, además, que aquellas personas que hacen referencia al

paraíso de la infancia están ofreciendo una visión sesgada e idealizada de la misma (Nöstlinger, 1996b).

Como se ha podido constatar a lo largo de este apartado, la autora asocia esta infelicidad a la indefensión de los niños frente al poder de decisión adulto y a la incapacidad de los adultos de conectar con la psique infantil. Además, señala que esta problemática ha permanecido invariable con el paso del tiempo: “Am Status Kind hat sich kaum etwas verändert. Kinder sind noch immer die ohnmächtigste, abhängigste Schicht. Es hat sich nicht geändert, daß Erwachsene von den Gefühlen der Kinder überhaupt nichts verstehen” (Nöstlinger, 1996b, p. 84).<sup>37</sup>

Es, precisamente, su constatación de que los conflictos en la relación de los adultos con la infancia no han variado la que la lleva a dirigir *Maikäfer, flieg!* y *Zwei Wochen im Mai* al público menor de edad aunque este forme parte de una generación que no ha conocido ni la guerra ni la posguerra. De hecho, en la introducción a cada una de las dos obras establece un nexo cómplice entre ella y sus lectores en base a dicha constatación: en *Maikäfer, flieg!*, les hace saber que los niños nunca han sido los culpables de los males de la sociedad, sino que tales males son consecuencia de las acciones de las personas adultas; en *Zwei Wochen im Mai*, a su vez, les indica que su novela autobiográfica puede resultarles de interés a pesar de que los hechos narrados en ella hayan pasado décadas atrás, ya que su actualidad radica en que la falta de consideración de la sociedad adulta hacia la infancia no ha cambiado sustancialmente a lo largo de las décadas.

### 6.3. Roles de género: La niña que desdeñaba a las mujeres

Tanto en *Maikäfer, flieg!* como en *Zwei Wochen im Mai*, Nöstlinger pone de relieve cómo la subordinación de las mujeres se da tanto en el ámbito político y social como en el ámbito familiar. En *Maikäfer, flieg!*, el primer factor que marca la distinción entre ambos sexos es que los hombres han de ir al frente a

---

<sup>37</sup> Apenas ha cambiado nada en lo que respecta al estatus de la infancia. Los niños aún pertenecen a la clase más impotente y dependiente. No ha cambiado el hecho de que los adultos no entiendan absolutamente nada acerca de los sentimientos de los niños. (Traducción de Iraide Talavera)

combatir, mientras que las mujeres están obligadas a asumir un rol doméstico: han de encargarse de la administración del hogar, de conseguir los víveres necesarios para la supervivencia de sus familiares y de atender a niños y ancianos. En *Zwei Wochen im Mai*, dicho rol sigue siendo asignado al sexo femenino, incluso en aquellas familias en las que el padre ha salido ileso de la contienda. Como señalan Hervé y Nödinger (1998), el fin de la Segunda Guerra Mundial no conduce a un cuestionamiento de los roles de género tradicionales.

En la familia de Christel es su madre quien, tanto en *Maikäfer, flieg!* como en *Zwei Wochen im Mai*, se responsabiliza del hogar y asume la mayor parte del peso de la crianza de sus hijas. Su padre, mientras tanto, permanece aislado en su cuarto, concentrado en su profesión de relojero y ajeno a las complicaciones que comporta la rutina de cuidar de dos niñas. Christel no es consciente de la injusticia de que las tareas del hogar y su crianza no estén en manos de sus dos progenitores, aunque su visión infantil está condicionada por el hecho de que su relación con su padre es mucho más positiva que la que mantiene con su madre. Además, ella se siente más identificada con la rama masculina de la familia, ya que considera que su abuelo, su padre y ella son más inteligentes que su abuela, su madre y su hermana.

Esta identificación de la protagonista con los hombres también se aprecia en la elección de sus amistades. En *Maikäfer, flieg!* manifiesta un odio visceral hacia las niñas muy femeninas. En *Zwei Wochen im Mai*, a su vez, no muestra interés por hacer amigas y pasa los días junto a Rudi, un muchacho de carácter volátil y en ocasiones agresivo. Según reflexiona la propia autora, su deseo de desmarcarse de los estereotipos tradicionalmente asociados a las mujeres a lo largo de la infancia influye en su posicionamiento a favor del sexo masculino (Nöstlinger, 1996b).

Con respecto a la forma en que Christel es educada, a lo largo de *Maikäfer, flieg!* y *Zwei Wochen im Mai* no se percibe que sus padres traten de que oriente su vida en una dirección determinada por el hecho de ser mujer. La autora, de hecho, reconoce que, al contrario que otras mujeres, durante su juventud no llega a sentir que tuviera que luchar por tener los mismos derechos

que un hombre, pues sus padres nunca limitan sus opciones de futuro. Con el paso de los años, sin embargo, reflexiona acerca de la vulneración de derechos que sufren las mujeres por parte de los hombres (Nöstlinger, 1996b). Por eso, en *Maikäfer, flieg!* y en *Zwei Wochen im Mai* se ocupa de que sus lectores conozcan la realidad de aquellas mujeres que no gozan de su suerte y son discriminadas, maltratadas e incluso sexualmente agredidas por parte de los hombres sin que nadie vele por sus derechos.

A lo largo de su trayectoria literaria, Nöstlinger sigue reflejando la posición subordinada de las mujeres en la sociedad y aborda temas como la emancipación femenina, las dificultades para conciliar trabajo y familia, el divorcio o la necesidad de que los hombres se impliquen en el cuidado de los hijos y en el reparto de las tareas domésticas. En sus novelas, además, las protagonistas suelen ser niñas y adolescentes que se muestran críticas con las actitudes machistas y que aspiran a alcanzar cotas mayores de igualdad que aquellas de las que gozaron sus madres a su edad.

#### **6.4. Empatía y amistad: Cohn, Rudi y Hansi**

La empatía y la amistad son valores especialmente relevantes en *Maikäfer, flieg!* y *Zwei Wochen im Mai*, ya que su presencia escasea en un período en el que la defensa de unos ideales políticos y la lucha por sobrevivir se anteponen al valor de la vida humana y a la solidaridad con el prójimo. En *Maikäfer, flieg!*, Nöstlinger muestra cómo la guerra daña la vida de las personas a través de la mirada infantil de su protagonista. Christel narra el horror de las muertes y destrozos provocados por los bombardeos, así como el debilitamiento psíquico que causan. También señala el miedo de la población contraria a Hitler a evidenciar su oposición delante de sus vecinos por el peligro de ser señalados y critica la hipocresía de aquellos que, por cobardía, se posicionan a favor del bando que más los favorezca: "Die ergeben sich immer. Vor sieben Jahren haben sie sich dem Hitler und den Nazis ergeben. Jetzt ergeben sie sich den

Russen, und wenn nächstes Jahr wieder andere kommen, werden sie sich wieder ergeben!" (MF, p. 87).<sup>38</sup>

En *Zwei Wochen im Mai*, a su vez, las críticas de la escritora se centran en una sociedad en la que el derrocamiento de los nazis tras el fin de la guerra no implica que las dinámicas sociales se hayan transformado. En 1948, año en el que se desarrolla la novela, muchos nazis aún no han sido condenados por sus crímenes y algunos siguen ostentando posiciones de poder y poseyendo cierta riqueza mientras gran parte de la población está sumida en la pobreza, tal y como ilustra este fragmento del libro:

Auch Schinkensemmeln und Schokolade in Massen hatte ich mir für den Frieden erwartet. Und passende Unterhosen und Kleiderstoffe, die mir die Haut am Hals nicht mehr wundscheuerten. Doch vor allem war ich mir ganz sicher gewesen, daß nach dem Krieg alle Nazis bestraft werden, abgeschafft werden, einfach nicht mehr da sein werden. Nun war der Krieg seit drei Jahren zu Ende, meine Unterhosen waren noch immer viel zu groß und baumelten lästig um die Schenkel herum, meine Kleiderkrägen scheuerten mir den Hals wund, und Schinken gab es nur im Schleichhandel. Und Schleichhandelpreise konnte sich meine Mutter nicht leisten. [...] Und die Nazis, die ich kannte, lebten immer noch und hatten immer noch mehr als wir. (ZW, p. 58)<sup>39</sup>

Sin embargo, no todos sus conciudadanos parecen reparar en esta injusticia. Desde que Viena está dividida en zonas de ocupación, parecen estar cegados por su miedo al comunismo y por su idealización del estilo de vida estadounidense, que a través de las revistas y las películas se perfila como un paraíso de libertad y de bonanza económica.

---

<sup>38</sup> Traducción:

–Esos se rinden siempre. Durante siete años se han rendido a Hitler y a los nazis. Ahora se rinden a los rusos y si el año que viene llegan otros, se rendirían también. (Nöstlinger, 1988, p. 90)

<sup>39</sup> Traducción: Además, yo esperaba de la paz bocadillos de jamón y chocolate en cantidades masivas. Y bragas ceñidas, y vestidos de una tela que no me desollase la piel del cuello. Había una cosa, sin embargo, de la que estaba completamente segura: después de la guerra todos los nazis serían castigados, suprimidos, borrados sencillamente de la faz de la tierra. Pero la guerra había acabado hacía tres años, mis bragas seguían siendo muy anchas e incómodas porque se bamboleaban alrededor de mis muslos, los cuellos de mis vestidos continuaban desollándome la piel y el jamón sólo se encontraba en el mercado negro, a unos precios que mi madre no podía permitirse. [...] Y los nazis que yo conocía seguían vivos y con más dinero con nosotros. (Nöstlinger, 1991, p. 58)

Con respecto a la reacción de Christel frente a crueldad y la insolidaridad reflejados en *Maikäfer, flieg!* y *Zwei Wochen im Mai*, cabe destacar que, a diferencia del resto de protagonistas analizadas en esta tesis doctoral, en su caso la fantasía y la literatura no son recursos a los que acuda como forma de sobrellevar la realidad o evadirse de la misma. Tampoco parece sentir la necesidad de escribir a modo de desahogo o reflexión. El motivo de que no haga uso de estos recursos se debe, a juzgar por su forma de describir su carácter infantil en *Maikäfer, flieg!*, a que su impulsividad y rebeldía, así como su empatía con el sufrimiento del prójimo, la impulsan a actuar y a creer que, a través de sus acciones, puede cambiar su realidad aunque eso suponga contravenir las normas establecidas. Según confiesa la propia autora, esta actitud rebelde proviene de su padre, quien le enseña a pensar por sí misma, a sublevarse contra las injusticias y a solidarizarse con quienes son víctimas de estas (Nöstlinger, 1996b). Todos ellos son valores que, unidos a su empatía, hacen que busque el bien del prójimo.

En *Zwei Wochen im Mai*, estos valores quedan reflejados en la decisión de Christel de robar la fortuna de la vieja Russ, una mujer que vive del estraperlo, con el fin de repartirla con su amigo Rudi e invertirla en sus seres queridos. El muchacho desea regalarle un ojo de cristal a su madre, que quedó tuerta tras un bombardeo, y Christel quiere comprarle a su padre unos zapatos especiales que al andar no causen más dolor a sus piernas, destrozadas durante la guerra (ZW, p. 24). Así pues, su delito está alineado con su empatía hacia quienes han salido más perjudicados del conflicto bélico y con su deseo de luchar contra quienes les han causado tal perjuicio. Como afirma Malina (2003), la escritura de Nöstlinger se opone a la mentalidad de apoyar al fuerte sobre el débil.

Con respecto a la amistad, este vínculo interpersonal se fragua entre Christel y algunos personajes de la historia cuando su capacidad de empatizar con sus circunstancias resulta ser recíproca y ellos, también, corresponden a la necesidad de comunicación y comprensión que ella manifiesta. En *Maikäfer, flieg!*, la amistad más importante es la que se establece entre la protagonista y el soldado ruso Cohn, el cocinero del escuadrón, al que sus camaradas y la propia familia de la protagonista desprecian por su extraño aspecto. Ella, en

cambio, adora estar con él porque, pese a ser un militar, es la persona más pacífica que conoce. Además, se compadece de la forma en la que es tratado por los demás militares:

Mir gefiel es beim Koch. Auch wenn mich die anderen deswegen für blöd hielten. Ich liebte den Koch, weil er kein Krieg war. Nichts an ihm war Krieg, gar nichts. Er war ein Soldat und hatte kein Gewehr und keine Pistole. Er hatte eine Uniform, aber die war ein Lumpensammlergewand. Er war ein Russe und konnte Deutsch reden. Er war ein Feind und hatte eine sanfte, tiefe Schlafliedstimme. Er war ein Sieger und bekam Tritte, dass er quer durch die Lusthausküche flog. Er hieß Cohn.<sup>40</sup> (MF, pp. 104-105)<sup>41</sup>

El soldado Cohn, a su vez, siente un gran cariño hacia Christel y empatiza con los sentimientos de la niña cuando esta le cuenta que echa de menos a sus abuelos, que se han tenido que quedar en Viena capital. Uno de los días que Cohn se dirige al centro de la ciudad, Christel decide esconderse en su carramato y aprovechar para visitar a su abuela y a su abuelo. El soldado ruso la descubre, pero es tal su bondad que miente a la patrulla de policía que controla la entrada a la ciudad para que la niña pueda cumplir su deseo.

Por otra parte, tanto Christel como su hermana y sus padres se hacen muy amigos de la nuera y los nietos de la señora von Braun desde el momento en el que empiezan a convivir en la mansión de Neuwaldegg. Es esa amistad la que los ayuda a soportar el final de la guerra, ya que los impulsa a colaborar en misiones de cierto riesgo, como por ejemplo saquear juntos un NSV-Heim,<sup>42</sup> incluso a pesar de que la nuera de la señora von Braun es la viuda de un nazi. A través de la intensa descripción del momento en el que ambas familias logran hacerse con los víveres necesarios para subsistir mientras lo celebran

---

<sup>40</sup> Es posible que la autora haga énfasis en que el soldado se apellida "Cohn", ya que este es un apellido de origen judío.

<sup>41</sup> Traducción: Me gustaba estar con el cocinero aunque los demás me consideraran tonta por eso. Yo amaba al cocinero porque no había nada de la guerra en él, absolutamente nada. Era un soldado y no tenía fusil, ni pistola. Tenía un uniforme, pero era un uniforme de pordiosero. Era un ruso y hablaba alemán. Era un enemigo y tenía una voz arrulladora, suave y profunda. Era un vencedor y recibía patadas que le hacían atravesar la cocina volando. Se llamaba Cohn. (Nöstlinger, 1988, p. 106)

<sup>42</sup> Los NSV-Heim eran clínicas de reposo alemanas del Servicio Nacional de Beneficencia del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán.

emocionados, la autora muestra cómo la amistad entre las personas puede ser crítica a la hora de asegurar su supervivencia:

Meine Eltern und die Frau von Braun liefen mit den blau-weiß-braunen Schätzen in den Keller. Zum Kellerversteck. Zu den Einsiedegläsern aus der Leinfellner-Villa. Sie waren aufgeregt. Sie hatten rote Wangen. Sie lachten. Sie hatten Nudeln und Erbsen. Sie hatten Zucker und Zwiebelfäden. Sie hatten Bohnen und Öl. Sie sagten: »Dorthin räumen wir die Bohnensäcke!«

Und: »Unter die Kellerstiege legen wir den Zucker!«

Und: »Die Erbsensäcke schichten wir in der Ecke auf!«

Und das klang so wie: »Wir werden durchkommen!« »Wir werden es schaffen!« (MF, p. 78)<sup>43</sup>

En la novela *Zwei Wochen im Mai*, Christel tiene la oportunidad de hallar nuevos amigos que, como el soldado Cohn, se caracterizan por ser marginados por su entorno. Uno de esos amigos es Rudi, al que los padres de la protagonista no ven con buenos ojos por su carácter violento. Sin embargo, cada uno de ellos encuentra en el otro un apoyo, porque ambos coinciden en sus buenos recuerdos del final de la guerra. Rudi es la única persona a la que Christel puede relatar una y otra vez cómo disfrutó de su estancia en Neuwaldegg y cómo llegó a apreciar la convivencia con los soldados rusos, experiencias que la han marcado tanto que necesita contar con alguien con quien compartirlas. Esta necesidad es explicada por Coetzee y Kurtz (2015), quienes señalan que para que el ser humano pueda integrar sus experiencias, precisa narrárselas a otra persona. Christel no puede compartir este tipo de confidencias con el resto de los niños que conoce, porque tanto ellos como sus familias tienen serios prejuicios contra los comunistas.

---

<sup>43</sup> Traducción:

Mis padres y la señora von Braun corrieron con el precioso botín azul, blanco y marrón. Al escondite del sótano. Donde estaban los botes de conserva de la villa Leinfellner. Estaban nerviosos. Tenían las mejillas rojas. Se reían. Tenían macarrones y guisantes. Tenían azúcar y cebollas secas. Tenían alubias y aceite.

—¡Allí pondremos los sacos de alubias! —decían. Y también—: ¡Dejaremos el azúcar debajo de la escalera del sótano! —y— ¡el saco de guisantes lo esconderemos en el rincón!

Y sonaba como si estuvieran diciendo:

—¡Saldremos adelante! ¡Lo conseguiremos! (Nöstlinger, 1988, p. 82)



Por otro lado, el noviazgo entre Christel y Hansi, un muchacho de la zona, también se sustenta en la empatía mutua y en desear el bien del otro. Cuando ella le habla de sus problemas relacionados con el robo a la casa de la señora Russ, él la escucha de forma cariñosa y atenta y le ofrece su ayuda. Del mismo modo, cuando él la avisa de que ha de marcharse a Suiza lo que más duele a Christel no es despedirse de él, sino el aspecto manifiestamente aturdido del muchacho ante la perspectiva de separarse de ella y abandonar su familia y su hogar: “Der blasse, verstörte Hansi ließ mir das Herz schneller schlagen. [...] Da war die Schule nicht mehr wichtig, da war nichts mehr von den Kleinigkeiten wichtig, die ein zwölfjähriger Mensch am Samstagmorgen zu bestehen hat” (ZW, pp. 199-200).<sup>44</sup>

## 6.5. Conclusiones

En el caso de Christine Nöstlinger, nos encontramos ante una autora que crea novelas infantiles cuya protagonista es ella misma durante su infancia y preadolescencia. Esto hace que el componente autobiográfico de sus obras sea mayor que en el resto de las obras analizadas en este trabajo. En *Maikäfer, flieg!* (1973) y *Zwei Wochen im Mai* (1981), Nöstlinger da voz a una generación de niños que, como ella, están marcados por el trauma de la Segunda Guerra Mundial y la subsiguiente posguerra. Se trata de una infancia que conoce tempranamente la faceta más cruel del ser humano y que aprende que los adultos no solo no brindan protección a los niños como colectivo especialmente vulnerable, sino que también pueden suponer una amenaza a su integridad.

La relación con los adultos más cercanos también está teñida de conflicto para la protagonista, especialmente en *Zwei Wochen im Mai*. En esta novela en la que Christel va dejando atrás la infancia y adentrándose en la adolescencia, las fricciones entre ella y su madre se vuelven constantes porque esta última no se muestra dispuesta a escuchar sus necesidades ni a

---

<sup>44</sup> Traducción: El Hansi pálido y trastornado hizo latir más deprisa mi corazón. [...] En ese momento dejaron de ser importantes el colegio y todas las demás pequeñeces a las que debe enfrentarse una niña de doce años en una mañana de sábado. (Nöstlinger, 1991, pp. 186-187)

entender el deseo de ser escuchada y comprendida que se esconde tras sus conatos de rebeldía. Christel siente que la comunicación con su padre le resulta más fácil porque ambos comparten los mismos valores y un carácter similar. Sin embargo, cuando ella conoce a Hansi, su primer amor, su padre no tiene reparos en traicionar su confianza y en separarla de su novio sin que ella pueda siquiera mostrar su desacuerdo acerca de dicha decisión. De este modo, la niña descubre con decepción cómo incluso su principal referente adulto usa su autoridad para hacerle daño. Con todo, dicha decepción no implica que ella deje de amar a su padre ni que se distancie de él, ya que la idea de renunciar al afecto paterno implica para ella quedar emocionalmente desamparada.

Además de ser niña en una sociedad gobernada por los adultos, Nöstlinger crece en un entorno que, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, perpetúa los roles tradicionales de género sin cuestionamiento alguno y asigna a las mujeres la responsabilidad de cuidar de la familia y administrar la economía familiar. Ella, a pesar de crecer en el seno de un hogar en el que no se le ponen trabas a su formación ni se la condiciona para cumplir el rol de madre y ama de casa una vez llegue a la mayoría de edad, es sin embargo consciente de los roles de género presentes en la sociedad en la que vive y se desmarca de ellos lo más posible a la vez que trata de identificarse con los miembros varones de su familia, pero no se da cuenta de que dichos roles son producto de un sistema patriarcal que oprime a las mujeres. Por esta razón, en lugar de rebelarse contra los hombres como colectivo opresor, trata de identificarse con ellos y con sus actitudes con el fin de no ser inscrita en el marco de lo tradicionalmente femenino.

Por lo que respecta a los recursos que Christel emplea a lo largo de las novelas para sobrellevar los acontecimientos de la guerra y la posguerra, así como la ocasional falta de conexión a nivel familiar –que se va intensificando a medida que la protagonista deja la infancia atrás–, llama la atención que, a diferencia del resto de las protagonistas de las novelas analizadas en este trabajo, ella no sienta la necesidad de recurrir a la fantasía y a la lectura como refugio, ni de acudir a la escritura como forma de enriquecer sus experiencias o reflexionar sobre su identidad. Esto puede deberse a que, en su caso, su

rebeldía es incentivada por un padre cuyos valores le proporcionan la confianza necesaria para pensar que el hecho de ser niña no la limita a la hora de intervenir en su propia realidad de manera activa.

Ahora bien, Christel sí que coincide con el resto de las protagonistas analizadas en su necesidad de contar con vínculos que compensen la falta de atención o de comprensión que en ocasiones experimenta en el ámbito familiar. En *Maikäfer, flieg!*, este vínculo se produce con el soldado ruso Cohn, con el que se siente segura ya que le transmite paz, aceptación y escucha incondicionales. En *Zwei Wochen im Mai*, a su vez, Christel encuentra la empatía en Rudi y en Hansi, dos chicos de su edad, aunque de distinta manera. En el caso de Rudi, Christel halla en él a una persona con la que no le da pudor compartir los aspectos positivos y emocionantes del final de la guerra, o hablar de su camaradería con los soldados rusos. Con Hansi, a su vez, la protagonista empieza una relación amorosa en la que no solo recibe afecto, sino también comprensión y apoyo. Es importante remarcar cómo, además, la indefensión que Christel siente en el contexto bélico, así como los valores solidarios que le inculca su padre, la orientan hacia la empatía y el vínculo con otras personas.

Por último, cabe indicar que tanto *Maikäfer, flieg!*, como *Zwei Wochen im Mai* son novelas escritas por una Christine Nöstlinger ya adulta que se dirige a un joven público lector para el que la guerra y la posguerra nada tienen que ver con su realidad. Sin embargo, la autora establece una relación de complicidad con sus lectores gracias a su capacidad de recordar los sentimientos y pensamientos que acompañan a la infancia y a la adolescencia en su relación con el mundo adulto, al que abiertamente critica en la introducción a ambas obras.



## 7. Mirjam Pressler

Mirjam Pressler nace en Darmstadt en 1940, fruto de una relación extramatrimonial, y crece en varias familias de acogida y en un hogar infantil. De su etapa escolar destaca su relación con su vieja profesora de latín, que despierta en ella un gran interés por el arte y la literatura y que la ayuda a descubrir su cultura e identidad judías (Launer, 2001). Cuando termina el colegio estudia en la Academia de Bellas Artes en Fráncfort del Meno y en la Academia de Idiomas de Múnich. Posteriormente desempeña oficios diversos, entre los cuales destacan su trabajo como dueña de una tienda de ropa, su empleo como taxista o el año que pasa en un kibutz de Israel. Además, a lo largo de la década de 1960 tiene tres hijas, a las que educa sola tras el divorcio de su primer marido. Posteriormente vuelve a casarse (Gelberg, 2001).

Tal y como señala Launer (2001), en 1981 arranca su carrera literaria con su libro *Bitterschokolade*,<sup>45</sup> que envía a la editorial Beltz&Gelberg. Este no solo es aceptado, sino que con él gana el Oldenburger Jugendbuchpreis –premio de literatura juvenil de la ciudad de Oldemburgo–. A partir de la publicación de esta novela, Pressler se dedica a la escritura de forma profesional y publica decenas de títulos dirigidos al público infantil y juvenil, entre los que destacan *Novemberkatzen* (1982)<sup>46</sup> –obra que, al igual que *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen*,<sup>47</sup> posee elementos

---

<sup>45</sup> *Chocolate amargo*. (ES)

<sup>46</sup> *Gatos de noviembre*. (ES)

<sup>47</sup> *Si llega la suerte, ponle una silla*. (ES)

claramente autobiográficos– o *Ich sehne mich so. Die Lebensgeschichte der Anne Frank* (1992).<sup>48</sup>

Así mismo, Pressler traduce al alemán más de doscientos libros para niños, jóvenes y adultos escritos en idiomas tan variados como el neerlandés, el flamenco, el afrikáans, el hebreo, el yidis o el inglés y centra parte de sus esfuerzos en transmitir el valor de la literatura israelí. Entre sus premios, además del Oldenburger Jugendbuchpreis, cabe mencionar el Deutscher Jugendliteraturpreis –Premio Alemán de Literatura Juvenil– de 1995 por la novela *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen* (Gelberg, 2001). En 2010 vuelve a recibir este galardón por la totalidad de su obra, ya que se la considera una de las autoras más importantes de la literatura infantil y juvenil en lengua alemana (“Deutscher Jugendliteraturpreis”, 2010). Mirjam Pressler fallece en Landshut, Alemania, el 16 de enero de 2019.

La historia de la República Federal Alemana de principios de los noventa, década en la que se publica *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen* (1994), novela analizada en este capítulo, está marcada por la caída del Muro de Berlín en 1989, que señala el final de la República Democrática Alemana y la posterior Reunificación Alemana. El experto en literatura infantil y juvenil en lengua alemana Hans-Heino Ewers (2017) señala que, a partir de entonces, la LIJ de ambos estados deja de seguir caminos independientes y, además, está marcada por el continuo desarrollo de los medios de comunicación, ya notorio en los años ochenta: la lectura, que en décadas anteriores ha sido la principal forma de entretenimiento de niños y jóvenes, ha de ceder parte de su protagonismo a la televisión de pago y a los juegos de ordenador. Como consecuencia de ello, y con el fin de adaptarse a los nuevos tiempos, los autores y las autoras de literatura infantil y juvenil transforman sus temas, sus contenidos y sus técnicas literarias, que toman prestados elementos del cine, de la televisión, de los cómics o de los juegos de ordenador. Además, se ponen de moda las series literarias, que imitan la estructura episódica de las series de televisión y se articulan en torno a temas tan variados como el misterio, la vida en otros planetas o el horror.

---

<sup>48</sup> ¿Quién era Ana Frank? (ES)

La imitación de los recursos de los *mass media* no es, según Ewers (2017), la única forma de pervivencia de la literatura infantil y juvenil en lengua alemana, ya que hay ámbitos en los que esta sigue siendo la mejor opción disponible por su capacidad de aunar entretenimiento y aprendizaje. Es el caso de los libros infantiles a través de los cuales los niños se inician a la lectura. Así mismo, las lecturas de carácter informativo o adaptadas al público menor de edad, así como las novelas infantiles y juveniles de entretenimiento cuyas fórmulas narrativas tienden al documental o a la novela de investigación, también tienen un gran éxito entre los niños y los jóvenes. Por otro lado, con el fin de distinguirse de los medios de comunicación, la ficción de la década de 1990 busca trascender la mera diversión y ofrecer títulos de calidad que aporten una mayor profundidad intelectual. Este tipo de novelas suelen pertenecer al ámbito de la psicoliteratura, que se centra en los problemas personales de los jóvenes lectores. Dichos problemas suelen estar, a menudo, vinculados a las relaciones familiares, como se aprecia en *Mit Kindern redet ja keiner* (1990),<sup>49</sup> de Kirsten Boie, *Lena auf dem Dach* (1993),<sup>50</sup> de Peter Härtling, o, precisamente, en *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen* (1994).

Ewers (2017) también señala cómo durante esta época aflora el relato juvenil posmoderno, producto de una sociedad cada vez más individualizada y pluralizada, que se caracteriza por la fragmentación de la narración, el uso de múltiples perspectivas, el desafío de las convenciones literarias y el énfasis de sus jóvenes protagonistas en su autonomía y en la búsqueda de su identidad. Al mismo tiempo, la literatura infantil y juvenil de los años noventa no deja de mirar al pasado y sigue apostando por la *zeitgeschichtliche Literatur* –obras centradas en acontecimientos históricos recientes, como la Segunda Guerra Mundial o la posguerra–, ya mencionada en el capítulo correspondiente a Christine Nöstlinger. *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen* (1994) es un buen ejemplo de este tipo de literatura, ya que Mirjam Pressler se inspira en su infancia y adolescencia para crear el personaje de

---

<sup>49</sup> Obra no publicada en español. Se traduciría como *Nadie habla con los niños*.

<sup>50</sup> *Lena en el tejado*. (ES)

Halinka, una muchacha de doce años que, al igual que la autora, nace en 1940 y ha de crecer en un hogar infantil.

### **7.1. *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen* (1994)**

La acción de *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen* (1994) se desarrolla en la Alemania de 1952, siete años después del fin de la Segunda Guerra Mundial. La protagonista de esta novela es Halinka, una muchacha de doce años que narra en primera persona sus vivencias en un hogar infantil al que ha ido a parar porque su madre la ha descuidado hasta tal punto que los servicios sociales le han quitado su custodia. La vida en el hogar infantil no le resulta feliz a Halinka: se siente muy sola, no congenia con el resto de las niñas y su única forma de sobrevivir a la estricta rutina del hogar es poner en marcha el motor de la fantasía, así como aferrarse al deseo de que su tía Lou, la hermana de su madre, la adopte. Sin embargo, esto no es posible porque su tía no tiene suficiente dinero. Para poder adoptarla, necesitaría emparejarse con un hombre que quisiera hacerse cargo de ambas y mantenerlas económicamente, pero de momento no ha tenido esa oportunidad.

Un día, las niñas del hogar infantil son invitadas a salir a la calle a recaudar fondos para el *Müttergenesungswerk*, una organización que facilita la asistencia en clínicas de reposo a las madres de familia y que ha sido fundada por la mujer de Theodor Heuss, presidente de la República Federal de Alemania entre 1949 y 1959. Aquella niña que más fondos recaude recibirá un premio sorpresa, lo cual sirve de aliciente a muchas de ellas, que de otra manera no habrían colaborado con la iniciativa. Halinka también participa y, desde el primer día, su apariencia depauperada provoca compasión en la gente, que termina colaborando con algunas monedas o algún billete. En vista de su éxito, a la protagonista se le ocurre abrir la hucha que contiene el dinero recaudado y guardar parte de él para ir a visitar a su tía Lou y así escapar, aunque sea de forma temporal, del sentimiento de soledad que padece en el hogar infantil. Sin embargo, durante el tiempo que transcurre hacia la feliz



consecución de su objetivo, descubre que esa soledad se mitiga cuando traba amistad con Renate, una de las niñas con las que comparte habitación.

## **7.2. Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: Una infancia llena de carencias**

Al igual que con las anteriores autoras, con Mirjam Pressler nos hallamos ante una escritora que subraya la indefensión de los niños frente al trato que reciben por parte de las personas adultas, sobre todo de aquellas que forman parte del ámbito familiar. En el caso de *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen*, la principal crítica se centra en la madre de la protagonista, que en lugar de cuidar de Halinka la ha descuidado hasta tal punto que en ocasiones ni le ha dado de comer, por lo que los servicios sociales terminan retirándole su custodia.

Lou, la tía materna de la protagonista, trata de apaciguar la rabia que Halinka siente hacia su madre como consecuencia del maltrato sufrido y de hacerle comprender que su madre ha tenido una vida muy dura y que eso la ha convertido en una persona dañina. Halinka se pregunta si su tía estará en lo cierto, ya que Lou es la adulta y la niña ha sido educada en que las personas mayores suelen tener razón. Sin embargo, al mismo tiempo no puede evitar pensar que quien ha sufrido mucho debería evitar provocar tamaño sufrimiento a los demás: “Und wenn ich es mir genau überlege, finde ich es umgekehrt richtiger: Wenn jemand selbst erlebt hat, dass Schläge auch die Seele treffen, dann darf er andere erst recht nicht schlagen”<sup>51</sup> (Pressler, 1998, p. 12).<sup>52</sup> Tal y como señala Lin (2002), esta reflexión de Halinka, según la cual el daño sufrido en el pasado no justifica que las víctimas se conviertan en agresores, refleja el punto de vista de Mirjam Pressler, contraria a la violencia sean cuales sean sus raíces.

---

<sup>51</sup> Traducción: Y si lo pienso bien, lo contrario me parece más acertado: cuando una persona ha experimentado que los golpes también lastiman el alma, justamente por eso no debería de ningún modo golpear a los demás. (Pressler, 1996, p. 11)

<sup>52</sup> Para las posteriores referencias a la obra *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen*, se emplearán las siglas WGK acompañadas del número de página correspondiente.

El abandono sufrido en la infancia lleva a Halinka a experimentar tristeza y rabia cuando ve familias bien avenidas en las que los padres muestran afecto hacia sus hijos e, incluso, cuando imagina cómo habría sido su vida junto a unos padres que la hubieran querido, ya que esta ensoñación resalta su soledad. Por eso, cuando la señorita Urban, la directora del hogar infantil, propone que ella y sus compañeras recauden dinero para el *Müttergenesungswerk*, una obra de caridad dirigida a las madres de familia numerosa que han de trabajar sin descanso para sacar adelante a todos sus hijos, Halinka percibe que el recuerdo de su madre se reaviva y trata de reprimirlo. La represión de las sensaciones dolorosas que le provocan las vivencias del pasado tiene consecuencias negativas en la salud de la protagonista, que tiende a somatizar su sufrimiento psíquico.

La vulnerabilidad de la protagonista también se refleja en lo delicado de su piel, que ante cualquier roce desarrolla una reacción alérgica exagerada. Esta sensibilidad, además, sirve para proyectar la crueldad de los adultos, pues cada golpe queda marcado en su cuerpo. Así le ocurre cuando un profesor sustituto le da una bofetada y la marca de sus dedos queda tan grabada en el cutis de Halinka que este se asusta y la lleva a la enfermería. El cuerpo de la muchacha también tiene cicatrices que permanecen ocultas a la vista pero que son más profundas, como aquellas causadas por su madre, que no solo descuidó su crianza, sino que además la maltrató físicamente. Ella no es la única niña del orfanato que sufre a causa de sus experiencias pasadas: de una manera u otra, a través de la tristeza o de la rabia, sus compañeras también manifiestan las secuelas de una infancia infeliz y carente de una familia que les proporcione seguridad y amor.

En el hogar infantil, Halinka está a salvo de la negligencia materna, pero a pesar de ello su situación dista de ser satisfactoria. La señorita Urban está a cargo de tantas niñas que es incapaz de proporcionarle el afecto que podría brindarle una familia dedicada a ella en exclusiva. Además, en aras de que la convivencia sea lo más pacífica posible, las niñas del hogar infantil deben someterse a una disciplina muy estricta en lo relativo a los horarios y las normas: todas deben comer y dormir a la misma hora, apenas gozan de privacidad porque duermen en habitaciones compartidas, sus salidas están

muy controladas y cualquier infracción lleva aparejado su correspondiente castigo. En el caso de Halinka, a estas circunstancias se añade su pobreza. Casi no tiene ropa ni posesiones materiales porque su tía Lou apenas tiene dinero, mientras que otras niñas gozan de mayores comodidades gracias a la ayuda de sus familias. Así pues, la protagonista crece con la garantía de tener alimento, cobijo y acceso a una educación, pero la institución que está a su cargo no atiende a sus necesidades individuales del modo en que lo haría una familia.

Solo al final de la historia es la señorita Urban capaz de ignorar una de sus normas y obviar el hecho de que Halinka ha robado dinero de la hucha del *Müttergenesungswerk* para visitar a su tía Lou y de permitirle, incluso, viajar a su encuentro en compañía de su amiga Renate. A través de esta concesión, reconoce la necesidad que tiene la niña de sentirse querida y apreciada y de poder decidir su compañía.

### **7.3. Roles de género: Las enseñanzas de la tía Lou**

A lo largo de su infancia, Halinka aprende que, en el modelo de sociedad en el que le ha tocado nacer, ser mujer es un inconveniente que complica su deseo de labrarse una existencia feliz e independiente. Este aprendizaje no es fruto de las enseñanzas que recibe, sino el resultado de observar la situación de discriminación que padecen la mayoría de las mujeres de su entorno.

Precisamente, un ejemplo de discriminación es que organizaciones como el *Müttergenesungswerk*, para la que la protagonista recauda dinero, den por hecho que el peso de la crianza y de la administración del hogar ha de recaer exclusivamente sobre las mujeres y que la única solución sea enviarlas a clínicas de reposo en lugar de buscar alternativas más igualitarias que descarguen a esas madres de tanto trabajo.

Con respecto a las niñas del hogar infantil, no parecen tener grandes expectativas sobre sí mismas una vez alcancen la madurez y deban ser autosuficientes. La trayectoria vital de sus madres no las impulsa a creer en sus opciones de prosperar y la educación que reciben en el hogar infantil no

las invita a reflexionar sobre quiénes son ellas realmente y qué desean hacer con su vida. Pese a que el centro está dirigido por una mujer, esta no se detiene a pensar en el futuro de las niñas, sino que se conforma con someterlas a una rutina que resulta militar y patriarcal, basada en la obediencia a la autoridad y en el reparto de premios y castigos dependiendo de si su comportamiento se atiene o no a las normas.

El futuro más esperanzador es, precisamente, el de Halinka. A través del optimismo con el que su tía Lou encara la vida a pesar de ser muy pobre, la protagonista aprende que es posible sufrir escasez y marginación, pero seguir manteniendo la confianza en las propias capacidades y tratar de prosperar. Es esta la razón por la cual Lou impulsa a su sobrina a estudiar todo lo que pueda, pues nadie puede quitarle todo el conocimiento que ha atesorado. Halinka no encuentra difícil seguir estos consejos, ya que su tía es su principal referente. Además, el carácter introspectivo de la protagonista la lleva a buscar momentos para estar consigo misma y cultivar un mundo propio que trasciende los roles de género que la sociedad impone y que la impulsa a reflexionar sobre quién quiere ser.

#### **7.4. Fantasía y literatura: Tras los pasos de Huckleberry Finn**

Como se ha podido apreciar en los apartados anteriores, Halinka es una niña infeliz con la realidad del hogar donde vive. Las causas no son solo la rigidez del horario o la dificultad para disponer de un espacio propio, sino también su mala relación con el resto de las niñas que lo habitan y con quienes no ha logrado entablar una relación de amistad sólida. Su capacidad de fabulación y su amor por la literatura serán los que le permitan hacer frente a la soledad y a la aridez de su rutina.

Ya al inicio de la historia, Halinka hace referencia a *Adventures of Huckleberry Finn*, su novela favorita. Esta obra la ayuda a echar a volar su imaginación, ya que su protagonista goza de una libertad que ella anhela. Él puede retirarse al bosque a vivir aventuras, o simplemente a pensar, sin que nadie controle qué debe estar haciendo en cada momento y sin tener que ir en grupo a todas partes. Por eso, cada vez que Halinka cierra las páginas del libro

no puede evitar continuar la historia por su cuenta e imaginar que se convierte en la compañera de aventuras del audaz héroe creado por Mark Twain.

Halinka también se abstrae de cuanto la rodea fantaseando con los buenos momentos que ha compartido junto a su tía Lou. Estos pensamientos consiguen que dentro de ella se abra camino la calma, aunque sea de forma fugaz: “Gedanken an Tante Lou aber sind schön. Als würde mitten in einem Unwetter der Himmel aufreißen, so dass man einen Streifen blauen Himmel sieht” (WGK, p. 7).<sup>53</sup> La protagonista tiene tal habilidad para perderse en sus ensoñaciones que llega a practicar esta afición de manera intencionada y a buscar variantes creativas que le permitan exprimirla al máximo. Por ejemplo, mientras sus compañeras de habitación juegan al clásico juego “veo veo” e intentan adivinar objetos que se encuentren dentro de la estancia, ella reinterpreta las reglas del juego y bucea en su memoria para encontrar objetos que se hallen entre sus recuerdos. Esta actividad transcurre en silencio, sin que nadie se entere, al igual que la de revivir acontecimientos felices con los ojos cerrados y recrearlos en su imaginación sin obviar ni un detalle, como si estuviera proyectando una película en la pantalla de su mente. Para Halinka se trata de una forma de fijarlos en su memoria, de evitar su olvido y de disfrutarlos de forma mucho más intensa. Además, la búsqueda intencionada de pensamientos felices le permite bloquear la irrupción de aquellos recuerdos que están relacionados con su madre, aunque hay ocasiones en que no puede evitar que estos asomen: “Meine Mutter hat nie geheiratet, glaube ich. [...] Verdammt, ich will nicht an meine Mutter denken. Manchmal tue ich es wirklich tage- oder sogar wochenlang nicht” (WGK, p. 106).<sup>54</sup>

Pero Halinka no solo se vale del material visual que le proporcionan sus recuerdos o la lectura de *Adventures of Huckleberry Finn*, sino que también siente el deseo de crear a través de la escritura. Mientras que para soñar despierta no le estorba en exceso la compañía de otras personas, ya que estas no pueden tener acceso a sus pensamientos, cuando se trata de escribir se traslada en mitad de la noche al desván, aprovechando que sus compañeras

---

<sup>53</sup> Traducción: Pero los pensamientos sobre tía Lou son bellos. Como si el cielo se abriera en medio de una tormenta y se divisara una franja de cielo azul. (Pressler, 1996, p. 7)

<sup>54</sup> Traducción: Mi madre nunca se casó, creo yo. [...] Maldita sea, no quiero pensar en mi madre. A veces no lo hago durante días o semanas enteras. (Pressler, 1996, p. 80)

están dormidas. En ese escondite tiene guardado un cuaderno que le permite verter sus reflexiones personales y analizar sus problemas. Para salvaguardar su privacidad más si cabe, dichos pensamientos están escritos de forma telegráfica: de esta forma, solo ella es capaz de entenderlos.

A menudo, Halinka también aprovecha sus noches en el desván para leer o para escribirle cartas a su tía Lou. Esta última actividad es la única que parece sacarla de su soledad, pues se está dirigiendo a una persona real, pero la mayoría de las veces se trata de cartas que no envía porque no quiere que su tía sepa que no se siente feliz en el hogar infantil. Todas estas actividades hacen que su día a día resulte más soportable, pero también perpetúan su aislamiento, pues mientras Halinka está entregada a perderse en sus fantasías o a escribir protegida de las miradas ajenas evita la posibilidad de entablar vínculos afectivos con quienes la rodean. Al final de la novela esta situación cambia gracias a que Halinka forja una bonita amistad con Renate, pero la protagonista decide guardar para sí aquellas experiencias que le resulten especialmente memorables, ya que en su vida ha habido tanta escasez y tan pocos momentos de auténtica dicha que para ella son como un tesoro que perdería su valor si lo compartiera con otras personas. Es, también, la forma que tiene la protagonista de reivindicar su intimidad en un entorno en el que goza de muy poca privacidad.

Esta necesidad de estar a solas consigo misma era, según explica Lin (2002), compartida por Pressler. Esta, al igual que Halinka, necesitaba compensar la compañía continua de las otras niñas del hogar infantil en el que vivió de niña con momentos de introspección. Además, Pressler también desarrolló una gran capacidad de soñar despierta para evadirse de la realidad y disipar el aburrimiento de su día a día (Pressler en Scholz, 2015) y solía entregarse a la lectura como vía de escape. La similitud entre la protagonista y su autora es tal que *Adventures of Huckleberry Finn* fue el libro favorito de Mirjam Pressler durante su niñez y, como Halinka, lo leyó en reiteradas ocasiones (Pressler en Breyer, 2015).

## 7.5. Empatía y amistad: El poder de la vulnerabilidad

En el hogar infantil en el que crece Halinka, las niñas no se caracterizan por mostrar una gran empatía las unas hacia las otras y tampoco establecen grandes vínculos de amistad. La convivencia forzosa, la falta de privacidad y las experiencias conflictivas que cada una de ellas ha vivido en el pasado en el seno de sus familias hacen que entre ellas se establezca un clima más bien hostil.

De hecho, el título del primer capítulo de la novela, “Wenn man nicht beißen kann, soll man die Zähne nicht zeigen” (WGK, p. 5),<sup>55</sup> ya es un indicio de que las relaciones que se establecen entre las niñas del hogar infantil no están basadas en la camaradería y la empatía, sino en la supervivencia y en la prevalencia del fuerte sobre el débil. En este caso, la fuerza es encarnada por Duro, una muchacha tan consciente de su poder sobre el resto de las niñas que solo con un gesto es capaz de impedir que Halinka se lleve a su plato las patatas que han sobrado durante la comida, para comérselas ella en su lugar. Halinka reacciona con rabia ante esta agresión, pero no se defiende porque sabe que Duro es más fuerte que ella. Inge, otra de sus compañeras, se percata de lo que ha ocurrido y solo se atreve a alzar las cejas y encoger los hombros con resignación, lo cual subraya la inutilidad de rebelarse.

Duro no es la única que abusa del hecho de ser mayor y más fuerte: Elfriede, otra de las muchachas que ya han entrado en la adolescencia, no tiene reparos en abofetear a la protagonista por el mero hecho de hacerla esperar para entrar al baño. Halinka, ante esta vejación, vuelve a recordarse a sí misma que le ha tocado vivir en un lugar donde impera la ley de la selva. Al igual que los niños están a merced de los adultos, dentro del grupo oprimido también se establecen jerarquías y las más jóvenes y débiles son quienes quedan subordinadas a las más mayores y fuertes:

Natürlich erkenne ich die Stimme sofort. Es ist Elfriede. Wenn ich das gewusst hätte! Mit der würde ich mich nie anlegen, dazu ist sie viel zu groß und zu stark und vor allem schlägt sie viel zu schnell zu. Warum hat sie denn nicht gleich

---

<sup>55</sup> Traducción: Cuando no se puede morder, no se deben enseñar los dientes. (Pressler, 1996, p. 5)

gesagt, dass sie es ist? Manchmal vergesse ich immer noch, dass es hier sehr viele gibt, die größer und stärker sind als ich. (WGK, pp. 54-55)<sup>56</sup>

Con el resto de sus compañeras, la situación no es mucho mejor. La mayor parte del tiempo ignoran a Halinka y esta intenta evitar su compañía, pero hay ocasiones en las que ha de padecer sus burlas: su piel oscura y su pelo negro las hacen pensar que es gitana y, cuando es la primera en ofrecerse a recaudar dinero para el *Müttergenesungswerk*, su compañera Elisabeth comenta en voz intencionadamente alta que los gitanos llevan el mendigar en la sangre, lo cual provoca las risas de algunas niñas. Nadie sale en su defensa, ni tan siquiera la señorita Urban, y Halinka no se atreve a decirles que en realidad no es gitana, sino judía, ya que teme que las consecuencias de tal afirmación podrían ser peores, teniendo en cuenta que el Holocausto judío es un hecho muy reciente y que las actitudes racistas hacia la comunidad judía son aún mayores que hacia la comunidad gitana.<sup>57</sup> “Ich lasse mir auch nicht anmerken, dass ich es gehört habe. Das ist das Beste. Soll ich etwa sagen, dass wir gar keine Zigeuner sind, sondern Juden? Lieber nicht. Ich glaube, Juden sind noch schlimmer als Zigeuner” (WGK, p. 14).<sup>58</sup> Esta reflexión de la protagonista es un reflejo de las vivencias de Mirjam Pressler, que crece durante la posguerra sintiendo que ser judía era algo de lo que avergonzarse, tal y como ella misma relata en el siguiente fragmento:

Ich war vielleicht sechs oder sieben Jahre alt, als mir meine Pflegemutter sagte: „Du bist jüdisch“. Sie hat mir das eher so beiläufig gesagt. Das war ein, zwei Jahre nach dem Ende des Krieges. Zu jener Zeit war “Jude sein” noch sehr stark mit Scham besetzt. Ich wusste nicht viel darüber, ich wusste nur: Jude sein, das ist nichts Gutes. Das ist etwas, für das man sich schämen

---

<sup>56</sup> Traducción: Naturalmente reconozco la voz enseguida. Es Elfriede. ¡Si lo hubiera sabido! Nunca me metería con ella, porque es demasiado grande y fuerte, y sobre todo tiene la mano ligera. ¿Por qué no ha dicho que era ella? A veces todavía olvido que aquí hay muchas chicas que son más grandes y más fuertes que yo. (Pressler, 1996, p. 43)

<sup>57</sup> La novela tiene lugar tan solo siete años después del fin de la Segunda Guerra Mundial y la caída del régimen de Hitler.

<sup>58</sup> Traducción: Yo tampoco dejo traslucir que lo he oído. Es lo mejor. ¿Acaso debo decir que no somos gitanos, sino judíos? Mejor no. Creo que los judíos son aún peor que los gitanos. (Pressler, 1996, p. 12)



musste. Ich habe dann später vieles, was in meinem Leben schiefgelaufen ist, zunächst einmal darauf zurückgeführt. (Pressler en Scholz, 2015)<sup>59</sup>

La introversión de Halinka y su tendencia a la soledad tienen, por tanto, el objetivo de proteger un interior vulnerable que teme ser herido. Por ese motivo, tampoco se atreve a hablar del maltrato recibido por parte de su madre, ni de la forma en que su crianza fue descuidada. Al igual que cuando sus compañeras la agreden, opta por ocultar a los demás el dolor que eso le causa y por buscar refugio en la fantasía, su única vía de escape. Su dolor contenido solo sale a la luz cuando Halinka presencia el sufrimiento de personas a las que considera más débiles que ella misma. Cuando esto sucede, empatiza hasta tal punto con su situación que se apodera de ella el deseo de protegerlas y defenderlas contra aquello que les hace daño. Es así como da comienzo su amistad con Renate. Esta llora cada noche hasta quedarse dormida, hasta que una de esas noches la protagonista decide distraerla proponiéndole que vayan juntas al desván donde Halinka suele retirarse a escribir.

Allí, ambas pasan un buen rato hablando y se dan cuenta de lo bien que sus personalidades se complementan. De hecho, Halinka se siente tan cómoda a su lado que decide contarle que un día robó la muñeca de Elisabeth, una de las compañeras con las que peor relación tiene, y la emprendió a golpes con la misma como si esa muñeca fuera la propia Elisabeth. Se trata de un episodio que la atormenta y que la hace sentirse culpable, pero nada más terminar su narración se da cuenta de que compartir ese episodio con Renate la ha ayudado a relativizarlo. Este descubrimiento concuerda con las reflexiones de Pressler, para quien narrar los acontecimientos dolorosos a otra persona hace que estos duelan cada vez menos (Pressler en Scholz, 2015), y coincide también con las reflexiones de Coetzee y Kurtz (2015) acerca del

---

<sup>59</sup> Tendría unos seis o siete años cuando mi madre tutelar me dijo: "Eres judía". Me lo dijo así como de pasada. Aquello ocurrió uno o dos años después del final de la guerra. En aquella época, el hecho de ser judío estaba aún muy impregnado de culpa. Yo no sabía muy bien en qué consistía ser judío, solo sabía que no era nada bueno. Que era algo de lo que uno debía avergonzarse. Más adelante, he atribuido muchos de mis fracasos al hecho de ser judía. (Traducción de Iraide Talavera)

efecto terapéutico que compartir las propias experiencias tiene en los seres humanos.

Sin embargo, cuando vuelven a su habitación, Halinka es incapaz de dormir. Desde que ha confesado lo ocurrido con la muñeca de Elisabeth se siente más vulnerable que antes, pues ahora hay alguien que conoce su secreto y podría delatarla. Mientras está sumergida en tales pensamientos, Renate se acerca a su cama y le da un beso de buenas noches cargado de cariño antes de irse a dormir. Esto asusta aún más a la protagonista, pues la ternura de su nueva amiga amenaza con despertar el mundo emocional que ella tan bien había mantenido a salvo de la intromisión ajena. Por este motivo, decide mostrarse distante con Renate al día siguiente y hacer como si sus confidencias no hubieran tenido lugar.

Con todo, la distancia entre ambas dura poco, ya que el día siguiente llega y Halinka no puede evitar plantar cara a Elisabeth cuando esta insulta a Renate por el mero placer de hacerla sufrir. La respuesta de la protagonista desencadena una pelea de la que solo la señorita Urban logra separarlas. Ambas niñas resultan heridas y tienen que ser asistidas en la enfermería, pero Halinka no lamenta lo sucedido porque su empatía hacia Renate la impulsa a actuar conforme a sus valores. Además, se alegra de que Renate acuda a la enfermería a visitarla y empieza a perder el miedo a mostrarse vulnerable ante ella, pues percibe que su nueva amiga le ofrece un espacio seguro y sin juicios. Durante ese rato en la enfermería, ambas intercambian confidencias sobre sus respectivas madres y Halinka se atreve al fin a describir la falta de amor y la desatención experimentadas durante su infancia. Su relato de los hechos provoca la incredulidad de Renate, que no consigue entender cómo la madre de Halinka puede no haberla querido. Halinka, ante esta muestra de empatía, llora y se da cuenta de lo bien que siente que alguien valide su tristeza y su rabia y que, al contrario que la tía Lou, no trate de justificar la conducta materna.

La amistad entre Halinka y Renate es tan estrecha que, al final de la novela, Halinka decide no ir sola a visitar a su tía Lou, sino hacerlo en compañía de su amiga. El desenlace de la historia resulta, pues, bastante

optimista. Aunque el sueño de Halinka sería poder irse a vivir con su tía Lou y esto no llega a ser posible, que el último capítulo de la novela se titule “Was braucht man Honig, wenn auch Zucker süß schmeckt?” (WGK, p. 198)<sup>60</sup> indica que al menos ha hecho una amiga con la que la estancia le va a resultar, como se indica en la cita anterior, lo bastante dulce y reconfortante como para frustrarse por aquello que no ha conseguido. A sus doce años, una edad a la que las amistades cobran especial importancia como fuente de apoyo (Demetriou, 2018), la amistad de Renate es decisiva para el bienestar emocional de la protagonista.

Pressler, al contrario que su *alter ego*, carece de parientes o de amistades que endulcen su día a día en el hogar donde pasó parte de su infancia. Como explica Lin (2002), a la hora de escribir ficción dirigida al público infantil muestra una versión más amable de sus vivencias: “das wirkliche Leben ist härter als ein realistischer Kinderroman. Mirjam Pressler hatte als Kind weder Tante Lou, die ihr Trost gab, noch eine Freundin, der sie in kürzerer Zeit vertrauen konnte. Trotzdem mußte sie mit ihrem Leben zurechtkommen” (p. 198).<sup>61</sup> No es hasta la edad adulta, cuando tiene a sus hijos, que Pressler logra suplir las carencias de su infancia y aprende la importancia de la comunicación y el afecto, tal y como la propia autora señala en el siguiente pasaje: “Mit meinen Kindern habe ich alles gelernt, was ich vorher nicht konnte. Ich habe Verantwortung übernommen, habe gemerkt, was Vertrauen bedeutet, was Liebhaben bedeutet. Darüber, dass ich ihre Entwicklung begleitet habe, habe ich meine eigene korrigiert” (Pressler en Breyer, 2015).<sup>62</sup> Su insistencia en transmitir a su joven público lector la importancia de la empatía y la amistad es, pues, una señal inequívoca de que la autora habría sido mucho más feliz durante su niñez de haber podido contar con alguien como Renate, capaz de escucharla y brindarle apoyo.

---

<sup>60</sup> Traducción: ¿Para qué se necesita la miel, si el azúcar es igual de dulce? (Pressler, 1996, p. 149)

<sup>61</sup> La vida real es más dura que una novela infantil realista. De niña, Mirjam Pressler no contó con una tía Lou que le brindara consuelo, ni tampoco con una amiga en la que no tardara en confiar. Sin embargo, tuvo que seguir adelante con su vida. (Traducción de Iraide Talavera)

<sup>62</sup> A través de mis hijas he aprendido todo lo que antes no sabía. He asumido responsabilidades y me he dado cuenta de lo que significan la confianza y el amor. Mientras las acompañaba en su desarrollo, he logrado corregir el mío. (Traducción de Iraide Talavera)

## 7.6. Conclusiones

*Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen* es una novela en la que Pressler, a través de una protagonista que se dirige a sus lectores en primera persona, narra experiencias similares a las vividas en su propia infancia e invita a su público lector a cuestionar la discriminación que las niñas padecen por parte de una sociedad adulta y patriarcal.

Halinka, la protagonista de esta novela, vive en un hogar infantil porque su madre la ha maltratado y ha descuidado completamente su crianza; así pues, ya desde su nacimiento es víctima del desamor de la figura de la que más depende su supervivencia. Esta prematura falta de afecto hace que crezca con una gran sensación de desprotección que los adultos que están al cargo del hogar infantil donde ella y otras niñas viven no saben suplir. La única persona que le brinda el afecto que le falta es su tía Lou, pero su inestabilidad económica y su insistencia en justificar la conducta reprobable de la madre de Halinka hace que para la niña no sea una fuente de afecto que le proporcione toda la seguridad física y psicológica que necesita.

Además, el hecho de ser mujer supone una dificultad añadida para la protagonista en una sociedad en la que las mujeres cuentan con menos oportunidades que los hombres. En el hogar infantil, sus compañeras y ella son educadas en la obediencia y en el seguimiento de unas normas estrictas, pero no se las ayuda a labrarse un futuro independiente una vez lleguen a la edad adulta. Por otro lado, en su día a día no suelen tener ocasión de pasar tiempo consigo mismas, por lo cual tienen poco tiempo para la reflexión individual. Halinka, al contar con un refugio en el que poder estar sola con sus pensamientos, crea la posibilidad de reflexionar sobre quién desea ser. Así mismo, cuenta con el apoyo y las enseñanzas de su tía Lou, quien la anima a estudiar para poder gozar de un futuro mejor que el que ella ha tenido.

Pese al cariño de su tía, el día a día de Halinka está marcado por la sensación de falta de afecto y falta de conexión con las personas de su entorno. Por este motivo, la fantasía y la literatura le sirven como recursos para huir del desamparo y la soledad. Entre sus lecturas destaca *Adventures of Huckleberry Finn*, cuyo protagonista posee la libertad que a ella le falta.

Además de fantasear y leer, Halinka escribe y reflexiona sobre sus vivencias. Esto le permite organizar y entender lo que ha vivido, así como dar rienda suelta a sus sentimientos y a sus deseos. En ocasiones, estas narraciones sobre su propia vida son cartas dirigidas a su tía Lou; sin embargo, no suele enviarlas para que sus sensaciones cotidianas de tristeza no agobien a su tía, que no puede hacerse cargo de los problemas de su sobrina desde la distancia. Así pues, Halinka halla en el acto de narrar un refugio y una vía de autoconocimiento, pero sus narraciones no hallan otro receptor que ella misma y, por tanto, no llegan a mitigar su soledad.

Con todo, ya que por lo general manifiesta su necesidad de afecto le ha resultado peligroso, Halinka opta por esconder que necesita cariño y cuidados, para lo cual se erige en la protectora de aquellas personas a las que considera más vulnerables que ella misma, como es el caso de Renate. Sin embargo, en el momento en el que Renate no solo se deja ayudar y acompañar, sino que también muestra disposición a conectar con la parte más vulnerable de Halinka, esta siente miedo a exponer demasiado su fragilidad y resultar herida. Poco a poco, sin embargo, el miedo de Halinka se va disipando y entre ellas se forja una amistad que proporciona a la protagonista la empatía que necesita y que la ayuda a ser capaz de tolerar el no poder estar junto a su tía Lou tanto como a ella le gustaría.

Las circunstancias de Halinka son un reflejo de las vivencias de Mirjam Pressler, quien también sufre la falta de afecto materno y vive durante su infancia en un hogar infantil. Además, Pressler también recurre a la fantasía y la literatura –al igual que Halinka, siente especial predilección por *Adventures of Huckleberry Finn*– como refugio para sobrellevar la realidad. Ahora bien, a diferencia de su protagonista, Pressler no tiene vínculos afectivos que durante esa época la ayuden a sanar su sensación de aislamiento y soledad y no es hasta ser adulta y experimentar la maternidad que aprende a reparar sus carencias afectivas. La presencia de Renate y de la tía Lou es, pues, una forma de reelaborar su historia y de ofrecer a sus lectores un final esperanzador.



## 8. Ana María Matute

Ana María Matute Ausejo, nacida en Barcelona el 26 de julio de 1925, es una de las novelistas españolas más celebradas a nivel nacional e internacional –algunas de sus obras han sido traducidas, entre otros idiomas, al inglés, al francés, al polaco o al japonés– y pertenece a la generación de los “niños asombrados”, esto es, aquellos autores que quedaron profundamente marcados por la vivencia de la Guerra Civil y la posguerra durante su infancia y su adolescencia. La autora nace en el seno de una acomodada familia perteneciente a la burguesía catalana. Su niñez, que transcurre durante los años previos a la Guerra Civil, está marcada por su mala salud y por su incipiente amor por la escritura. A los diecisiete escribe su primera novela, *Pequeño teatro*, que no es publicada hasta 1954 y con la que logra el Premio Planeta. Siete años antes, en 1947, es finalista del Premio Nadal con *Los Abel* (Torres, 2010).

Tal y como señala Torres (2010), a lo largo de la década de los cincuenta los galardones se van sucediendo: en 1952 gana el Premio Café Gijón por *Fiesta al Noroeste*, en 1958 publica la novela *Los hijos muertos*, con la que recibe el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de la Literatura, y con *Primera memoria* obtiene el Premio Nadal de 1959. Durante esa década contrae nupcias con el también escritor Eugenio de Goicoechea y tiene un hijo, Juan Pablo, que llega al mundo en 1954. Su matrimonio dista de ser feliz, por lo cual pide la separación en 1963. Esta decisión tiene consecuencias muy negativas para ella, pues durante tres años la custodia de su hijo pertenece

única y exclusivamente a su marido. Dadas las circunstancias, decide marcharse a trabajar como lectora a dos universidades de Estados Unidos. Durante ese tiempo conoce a Julio Brocaral, su segundo marido y su auténtico amor, y publica *Los soldados lloran de noche* (1964), *El polizón del Ulises* (1965) y *La torre vigía* (1971).

Su dicha y su producción literaria quedan empañadas por una depresión que la aleja de la escritura por mucho tiempo. Desde mediados de los años setenta hasta 1996, que sale a la luz su exitosa novela medieval *Olvidado Rey Gudú* (1996), la autora se aleja de la escritura de novelas para adultos, aunque sí que escribe relatos y obras infantiles como *Sólo un pie descalzo* (1983), con la que obtiene el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil en 1984. 1996 no solo es el año en el que Ana María Matute publica *Olvidado Rey Gudú*, sino también el de su elección para ocupar el sillón “K” de la Real Academia Española en sustitución de Carmen Conde. Su ingreso se hace efectivo en 1998 y se convierte así en la tercera mujer en formar parte de la RAE en tres siglos (Torres, 2010).

Durante la primera década del nuevo milenio, la autora publica *Aranmanoth* (2000) y *Paraíso inhabitado* (2008). Además, en el año 2007 recibe el Premio Nacional de las Letras Españolas y en 2010 es distinguida con el Premio Cervantes (Torres, 2010). El 25 de junio de 2014, poco antes de cumplir los 89 años, Ana María Matute fallece en Barcelona. En septiembre de ese mismo año, la editorial Destino publica póstumamente *Demonios familiares*, la novela que su muerte deja inacabada. A lo largo de su prolija y premiada trayectoria, la escritora catalana cultiva la literatura realista, la literatura fantástica y la literatura infantil y juvenil.

Tanto *Paulina, el mundo y las estrellas* (1960)<sup>63</sup> como *Sólo un pie descalzo* (1983) forman parte de esta última categoría, aunque la separación de más de dos décadas entre ambas historias hace que entre ellas existan diferencias que evidencian su pertenencia a contextos literarios dispares. La publicación de *Paulina*, historia que ve la luz cuando Ana María Matute “ha recibido ya importantes premios y se la reconoce como una de las novelistas

---

<sup>63</sup> A partir de ahora se hará referencia a esta obra como *Paulina*, ya que este fue su título a partir de su reedición en 1969, que es la que se maneja en este trabajo de investigación.



de voz más personal” (García Padrino, 2001, p. 136), se realiza al inicio de una década en la que se produce una progresiva evolución y apertura a las corrientes europeas de la literatura infantil y juvenil española, que durante las primeras dos décadas de la dictadura franquista había estado marcada por la censura y por un profundo retroceso en su calidad (Colomer, 2010).

*Sólo un pie descalzo* (1983), a su vez, se publica cuando España ya ha realizado la transición a la democracia, en un período de gran modernización de la LIJ. Así lo explica García Padrino (2001):

Esta nueva obra aparece en un momento de la literatura infantil de notable renovación, de un fuerte impulso a las ediciones pensadas para el niño, con nuevas colecciones y nuevas editoriales dedicadas a esa labor, para las que se buscaba también la incorporación o recuperación de grandes autores, de prestigio bien reconocido en la literatura general, para dedicarse a la creación literaria pensada o adecuada para la infancia y la juventud. (p. 156)

En definitiva, *Paulina* (1969) y *Sólo un pie descalzo* (1983) se publican durante un período de la historia de España caracterizado por sus numerosos cambios a nivel político, que no solo implican el paso de la dictadura a la democracia, sino también la modernización de la LIJ y su apertura a Europa. Sin embargo, los más de veinte años de diferencia entre la publicación de las novelas no alteran el amor que Ana María Matute siente por la infancia y su deseo de volver a la misma a través de sus obras infantiles.

### **8.1. *Paulina* (1969) y *Sólo un pie descalzo* (1983)**

La elección de las obras infantiles *Paulina* (1969) y *Sólo un pie descalzo* (1983) está motivada por las similitudes entre Ana María Matute y las protagonistas de sus dos obras.<sup>64</sup> Con todo, a pesar del parecido de las dos protagonistas con Ana María Matute, podría decirse que esta similitud se revela de manera diferente: ambas son niñas reflexivas, pero *Paulina* tiende a observar con

---

<sup>64</sup> El crítico Jaime García Padrino ahonda en las similitudes de Ana María Matute con las protagonistas de ambas obras infantiles en su libro *Así pasaron muchos años...: (en torno a la literatura infantil española)*, publicado en 2001.

atención las problemáticas que acontecen en la vida real, mientras que Gabriela tiene tendencia a perderse en sus ensoñaciones fantásticas.

*Paulina* narra la historia de una niña de diez años huérfana de padre y de madre que vive en la ciudad bajo la tutela de su prima Susana, una mujer muy estricta. Como la salud de Paulina es débil, Susana decide llevarla al campo, donde la niña quedará al cuidado de sus abuelos paternos. Allí gozará del cariño de su familia y conocerá a Nin, un niño invidente al que enseñará a leer. Esa atmósfera acogedora, junto con el efecto sanador de la naturaleza y el descubrimiento de la amistad y de su vocación de maestra ayudarán a la protagonista a curarse y a crecer tanto por fuera como por dentro.

*Sólo un pie descalzo* es una obra protagonizada por Gabriela, una niña retraída y sensible pero también muy inteligente e imaginativa, cuyo rasgo característico es perder a menudo un zapato a causa de sus despistes. La niña crece como la pequeña de cuatro hermanos en una familia que no le muestra afecto y la acusa de ser rara, distraída y desidiosa. Ella tiene la esperanza de que su situación mejore al ingresar en el colegio, pero la atmósfera represiva del centro y las burlas de sus compañeras la aíslan más si cabe. Su único consuelo son los libros de cuentos, en los que se sumerge para escapar de una realidad hostil. Pronto se convierte, además, en la creadora de sus propias historias. El más importante de los cuentos que imagina tiene lugar en un mundo ficticio llamado “País del Pie Descalzo” y está protagonizado por ella misma. Gracias a él, la protagonista aprende a aceptarse tal y como es y a darse cuenta de que son sus imperfecciones las que la hacen única. Además, este cuento marca el fin de su infancia y el comienzo de su adolescencia, época durante la cual descubrirá el valor de la amistad y recuperará el amor de su madre.

## **8.2. Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: La “imperfección” de las niñas**

Tanto en *Paulina* como en *Sólo un pie descalzo* hallamos a dos niñas protagonistas. Se trata de Paulina y Gabriela, a quienes Ana María Matute

presenta como víctimas de un mundo adulto incapaz de aceptarlas y de prestarles la atención que merecen por el mero hecho de ser niñas. En el caso de *Paulina*, narrada en primera persona, la protagonista critica al inicio de la historia las dificultades para relacionarse con su prima Susana, que es quien asume su tutela, debido a la falta de voluntad de esta para entenderla:

Todo el mundo decía que Susana era una bonísima persona. Susana era muy limpia, muy madrugadora, muy trabajadora, muy alta, muy fuerte. Todo de todo. Pero Susana era para mí como una pared. No entendía nada de lo que yo le decía, no comprendía nada de lo que a mí me gustaba, ni se hacía cargo de cuando yo no podía hacer lo que ella quería. (Matute, 2002, p. 12)<sup>65</sup>

Susana solo sabe dirigirse a la niña en clave de advertencia o de reprimenda. Para ella, los niños son seres imperfectos que han de ser pulidos a imagen y semejanza de los adultos y no se puede esperar nada positivo de los mismos. Incluso cuando se entera de que Paulina ha enseñado a Nin a leer, es incapaz de alabarla y se limita a decirle que aún le quedan muchas cosas por aprender. Además, Susana cree que los niños deben madurar lo antes posible y abandonar la infancia para asimilar las normas que las personas mayores les imponen, tal y como se observa en la forma en que habla a Paulina: “Procura enmendar tus defectos (que no son pocos, ni pequeños). Y vete haciendo a la idea de que ya pronto dejarás de ser una niña y hay cosas que deberías dejar de hacer” (P, p. 143). Para Paulina, en cambio, dejar de ser una niña no implica renunciar a aquello que ama hacer –y, por lo tanto, a parte de su identidad–, sino ser tomada cada vez más en serio por los adultos. Cuando llega al pueblo de sus abuelos, descubre aliviada que estos saben tratarla con mucho más respeto y cariño, y halla en su abuela y en el aya María a dos personas que, al contrario que su prima Susana, le proporcionan la calidez y el afecto maternos que ella tanto necesita.

En *Sólo un pie descalzo*, Gabriela encuentra un panorama similar. Ana María Matute relata, mediante el uso de un narrador omnisciente que refleja los pensamientos y los sentimientos de la protagonista, la forma en que sus

---

<sup>65</sup> Para las posteriores referencias a la obra *Paulina*, se empleará la sigla P acompañada del número de página correspondiente.

padres y sus hermanos mayores critican constantemente a la niña a causa de su carácter distraído, tímido y algo torpe. Estas son críticas que la hacen sentirse cada vez más cohibida e insegura: “La mayoría de cuanto ella hacía o decía resultaba ‘fastidioso’, ‘insoportable’, o pasaba a formar parte de ‘las cosas raras de Gabriela’. Se sentía entonces como una criatura marcada y extraña” (Matute, 2001, p. 254).<sup>66</sup>

Pero no solo los adultos se muestran crueles con ella. Los niños emulan a los mayores y aprenden a condenarla por ser diferente. Además, la protagonista sabe que expresar la tristeza que el desprecio de los demás le produce hará que la mortifiquen más si cabe. De cualquier modo, pese a saberse distinta a los demás, la protagonista se cuestiona los motivos por los cuales su entorno la aísla: “Gabriela pensó: ‘¿Por qué soy *rara*? ¿Qué es lo *raro*?’. También a ella le parecían raros *los demás*” (SPD, p. 266).<sup>67</sup>

El ingreso en el colegio donde estudian sus hermanas tampoco supone una mejora para Gabriela. Ella tiene la esperanza de que allí las cosas sean diferentes porque va a estar con niñas de su edad y porque, además, va a disfrutar aprendiendo a leer y a escribir. Sin embargo, se encuentra con un sistema inflexible y rígido, dominado por un profesorado que solo espera de ella obediencia y sumisión y que trata de reprimir su curiosidad natural.

Con todo, lo que más duele a Gabriela es la falta de amor de su madre hacia ella desde el momento en el que llega al mundo. Este rechazo tiene su origen en que el azar no ha querido que ella sea el varón que su madre esperaba, lo cual hace que esta sienta que está en su derecho de transmitir su decepción a su hija en lugar de proporcionarle la seguridad de que su existencia es importante. Al final de la historia, con todo, la actitud de su madre hacia ella cambia y la trata con más ternura,<sup>68</sup> sin que el resquemor por el hecho de que Gabriela no haya nacido varón nuble su relación con ella. Para Gabriela, la mirada amorosa de su madre supone la confirmación definitiva de que ella importa y es digna de ser querida.

---

<sup>66</sup> Para las posteriores referencias a la obra *Sólo un pie descalzo*, se emplearán las siglas SPD acompañadas del número de página correspondiente.

<sup>67</sup> Cursiva de la autora.

<sup>68</sup> En la historia no se detalla a qué se debe este cambio.

La última cuestión que hay que resaltar dentro de este apartado es la relación que mantienen las protagonistas de ambas novelas con la idea de dejar atrás la infancia y pasar a pertenecer a ese mundo adulto que tan difícil les resulta. En el caso de la novela *Paulina*, la protagonista es consciente a sus diez años de que pronto será una mujer, sobre todo teniendo en cuenta su madurez psicológica, y quiere que la traten como a una adulta y no la castiguen como a los niños pequeños, pero a la vez siente el temor de que llegar a la edad adulta la cambie, pues se gusta a sí misma tal y como es. Además, quiere conservar el recuerdo de la estancia en el pueblo de sus abuelos desde su visión infantil, porque tiene la sensación de que al hacer la transición a la edad adulta ella cambiará y no mirará el mundo de la misma manera: “y por eso estoy escribiendo todo esto, porque dentro de muy poco tiempo, o quizá ya, en este momento, no seré nunca más una niña” (P, p. 17). En cuanto a Gabriela, el fin de su infancia hace que olvide sus aventuras por el País del Pie Descalzo, como si hubiera perdido la facultad de vivir a medio camino entre la fantasía y la realidad. Con todo, la autora da a entender que, de vez en cuando, la adulta en la que Gabriela se ha convertido siente una nostalgia indefinida que hace referencia al tiempo de la niñez porque esta época, en cierto modo, pervive dentro de ella.

Ana María Matute conoce bien los problemas de Paulina y de Gabriela en su comunicación con los adultos porque ella misma es víctima de dicha incomunicación durante su infancia: “Mi padre me quería mucho, y mi madre también, lo que pasa es que cuando uno es niño no interpreta bien a las personas mayores. O las personas mayores no son lo suficientemente sensibles como para saber lo que necesita un niño” (Matute en Prego, 1999, p. 18). La escritora también destaca los problemas causados por su tartamudez, que le impidió trabar amistad con otras chicas de su edad (Matute en Montero, 1996), así como el enorme sufrimiento que padeció en el colegio de monjas donde cursó sus estudios (Matute en Prego, 1999).

Además, al igual que su protagonista de *Sólo un pie descalzo*, Ana María Matute también sufre una gran escasez de afecto por parte de su madre, que era muy estricta con ella (Matute en Gutiérrez, 2010). De hecho, la escritora desvela que el origen de su tartamudez está en el miedo que su

madre le producía (Matute en Redondo, 1994). Y es que, tal y como señala Redondo (2000), “la raíz más honda de la escritura de Matute nace de este profundo descontento [...] ante el incomprensible desamor materno que hace a todas las hijas no queridas no encontrar fácilmente nunca su lugar en el mundo” (p. 63). En cualquier caso, el tiempo ayuda a Ana María Matute a ver que en el fondo su madre la admiraba y apreciaba su vocación. Como muestra de ello, la autora relata en una entrevista cómo el regalo que su madre le obsequió en su primera boda fue una caja en cuyo interior estaban guardados los cuentos que la autora había escrito durante su infancia (Matute en Gutiérrez, 2010).

En resumidas cuentas, a través de sus dos protagonistas infantiles la autora recrea situaciones vividas por ella misma durante su niñez. En ellas, queda patente su crítica de la escasa comprensión que los adultos tienen de los niños y del gran poder que ostentan sobre ellos, pues, tal y como señala Miller (2015), “lo que el adulto haga con el alma de su hijo es asunto de su exclusiva competencia, la trata como si fuera propiedad suya” (p. 113). Esta misma idea es expresada por Matute en referencia a la relación con la infancia en España:

Yo me he dado cuenta de que, en España, ha habido una absoluta, hasta ahora, ignorancia de lo que es la infancia y una falta de conocimiento. “Los niños son los niños, son posesión nuestra, y haremos de ellos lo que queramos”. Jamás se han interesado por lo que piensa un niño, por lo que siente, por lo que desea, por lo que no quieren. No, los niños eran posesión, hasta en la manera de vestirlos, los niños eran trofeos de los padres. (Matute en Ayuso, 2007)

Ana María Matute, al emplear tanto en *Paulina* como en *Sólo un pie descalzo* el punto de vista infantil evitando que interfiera su perspectiva de adulta, más curtida por la experiencia (Bórquez, 2011), demuestra a sus jóvenes lectores que no ha olvidado la impotencia y el sufrimiento que los niños sienten en ocasiones ante un mundo que no terminan de comprender y que a menudo no los comprende a ellos. Como afirma Galve Rivera (2014), “en sus cuentos, Matute sitúa al niño como protagonista de la trama,

convirtiéndola [sic] en una de las pocas escritoras españolas que en sus obras ha representado con una minuciosa profundidad psicológica el mundo de los más pequeños” (p. 155).

La capacidad que tiene Ana María Matute de comprender a los niños no solo se debe a sus vivencias infantiles, sino también a su capacidad de preservar una mirada infantil sobre la realidad y así llegar al final de su vida como “una niña de catorce años dentro del cuerpo de una mujer de más de ochenta” (Cai, 2012, pp. 134-135). Gracias a esta capacidad, la autora no olvida que la niñez dista de ser una época fácil (Matute en Pita, 1997) y sostiene que se trata de un período que condiciona el resto de la existencia de cada ser humano (Matute en Ayuso, 2007). La autora afirma, además, que los adultos no pueden insistir en que los niños crezcan antes de tiempo, pues la infancia es una etapa necesaria que, si no es respetada, afecta al proceso de maduración del ser humano (Matute en Pita, 1997).

### **8.3. Roles de género: Romper el molde**

Tanto a través de *Paulina* como de *Sólo un pie descalzo*, Ana María Matute desafía y critica los roles tradicionales de género a través de dos protagonistas que no responden al prototipo de mujer que sus respectivos entornos promulgan. Paulina es una niña activa, amante de la lectura y reflexiva. Es consciente de su valía y por eso no duda en pensar por sí misma y expresar sus propias convicciones. Tampoco duda de su capacidad de acompañar en su aprendizaje a Nin, el niño invidente al que conoce al llegar al pueblo de sus abuelos. Las mujeres que rodean a Paulina, sin embargo, o bien tratan de educarla en la sumisión, como es el caso de su prima Susana, o bien le muestran un modelo de mujer volcada en satisfacer las necesidades de los demás. Este modelo es el que representan su abuela paterna y el aya María, cuyas vidas han girado siempre en torno al hogar y al cuidado de los niños hasta el punto de generar en ellas un gran vacío cuando estos crecen. Son ambas personajes afectuosos y satisfechos con el tipo de vida que han llevado, pero al mismo tiempo tienen un carácter conformista y pasivo que no se cuestiona por qué solo las mujeres han de cumplir el rol de madres y

cuidadoras. Por lo tanto, no son los personajes femeninos quienes estimulan la rebeldía de Paulina. Es su abuelo, una figura masculina, quien apoya su espíritu independiente, cuestionador e inquieto, así como su vocación de maestra. Al contrario que su prima Susana, que se empeña en desdeñarla a pesar de sus méritos, él premia la labor que ha realizado con Nin regalándole un caballo.

En el caso de Gabriela, el hecho de ser mujer la coloca en una posición de inferioridad desde el momento en el que nace porque su madre quería tener un varón y le niega su afecto cuando descubre que ha tenido una niña. Por otra parte, Gabriela percibe que es diferente del resto de las mujeres de su entorno. Sus hermanas y sus compañeras de colegio son mujeres educadas en la pasividad y en el repudio a lo diferente; por eso, desprecian la personalidad introvertida y soñadora de Gabriela, que tanto choca con el carácter gregario del que ellas hacen gala. El rechazo de los demás vuelve a Gabriela más retraída si cabe, pero ese retraimiento supone, sin ella saberlo, una rebelión contra la pasividad y la falta de espíritu crítico de las personas de su sexo, pues la soledad que la acompaña y su inteligencia y curiosidad naturales la obligan a ejercitar su imaginación para entretenerse y a tomar las riendas de su aprendizaje de manera autónoma: “copiando y mirando a hurtadillas, Gabriela había aprendido sola todo el abecedario” (SPD, p. 261).

El único personaje femenino con el que Gabriela se siente identificada es Tomasa, la cocinera. Se trata de una mujer independiente y respetada por toda la familia que además posee el don de contar historias, lo cual le confiere una autoridad especial: “Tomasa poseía la llave de un cofre maravilloso: lo abría y de él salían Todos los Cuentos del Mundo. Cuando estaba de humor para ello, llamaba a los niños, los reunía a su alrededor y empezaba a contarlos” (SPD, p. 257). Su carácter autónomo y su capacidad creadora la hacen diferente a las otras mujeres que rodean a Gabriela y la unen a ella en su amor por la fantasía.

Otro de los personajes con el que Gabriela establece un vínculo especial es Gabriel. Él es un niño de su edad que, casi al término de la historia, encuentra uno de los zapatos que a ella se le pierde y que acude a su casa a



entregárselo. En ese aspecto, da la impresión de que la autora busca un final de cuento de hadas y convierte a Gabriel en el hombre heroico que acude al rescate de la mujer protagonista para que esta pueda sentirse valiosa y feliz gracias a su amor. Sin embargo, esto no es así: es durante su incursión fantástica por el País del Pie Descalzo cuando Gabriela aprende a aceptarse tal cual es. Gabriel no es más que un alma afín a la que tiene la suerte de encontrar cuando por fin ha conseguido quererse a sí misma de manera incondicional. Así lo muestra esta escena perteneciente al final de la historia, en el que se remarca que la autoestima de Gabriela no solo depende del valor que Gabriel le otorga, sino también del valor que se otorga ella a sí misma: “Cuando se asomaron al remanso, el Sol se había colocado detrás de sus cabezas juntas, y pensaron que eran muy guapos. Pero no solamente lo pensaban el uno del otro, también lo pensaba cada uno de sí mismo” (P, p. 318).

Al igual que Gabriela, Ana María Matute también sufre durante su niñez la falta de afecto de su madre por el hecho de haber nacido mujer: “Mi madre era muy severa, sobre todo con las niñas, algo que me repercutía muchísimo. En la educación de esa época había muchas diferencias entre un niño y una niña y no tenía nada que ver con la educación de las chicas hoy día” (Matute en Gutiérrez, 2010). Además, durante su infancia y adolescencia padece el rechazo de las niñas burguesas que conforman su entorno. Aprende a leer y a escribir a una edad muy temprana y se entrega a esa pasión que las chicas de su edad, más ocupadas en soñar con un buen matrimonio, no comparten ni entienden (Matute en Pita, 1997). La autora culpa de esa actitud al tipo de educación que recibían las mujeres, encaminada a convertirlas en madres y amas de casa, sobre todo durante los primeros años de la dictadura franquista. Ella detestaba dicho condicionamiento por ser mujer y se rebelaba contra él: “me sentía una muchacha estafada y encarcelada, al tiempo que estaba animada por una rebeldía tremenda. [...] Todo lo que quería hacer y vivir estaba prohibido” (Matute en Martínez y Lara, 1994, p. 293). Gracias a esa rebeldía, logró hallar amigos que, como ella, amaban la escritura y llegaron a ser reconocidos escritores (Matute en Redondo, 1994), así como a hacer de la escritura su profesión.

#### 8.4. Fantasía y literatura: Historias que nacen de la soledad

Aunque en distinto grado y de diferente manera, el recurso a la fantasía y el amor por la lectura y la narración están presentes tanto en *Paulina* como en *Sólo un pie descalzo*. Las protagonistas de ambas obras aman escuchar cuentos y, en las dos novelas, es la mujer encargada de preparar la comida para la familia la que tiene la capacidad de cocinar historias que dejan obnubilada a su audiencia. Pero las protagonistas de ambas novelas no solo se nutren de la tradición oral, sino que también disfrutan de los libros: Paulina es una ferviente lectora, y Gabriela disfruta sumergida en la lectura de los cuentos de hadas, llenos de “princesas, príncipes, ogros, hechiceras, pastores, trasgos, brujos, gnomos, islas, castillos, barcos” (SPD, p. 264), esto es, de fantasías que le permiten evadirse del mundo.

Pero lo más importante es que tanto Paulina como Gabriela, en lugar de ser meros receptáculos de historias ajenas, sienten la necesidad de fabular y narrar. En el caso de Paulina, la muchacha decide plasmar en palabras los buenos momentos pasados en casa de sus abuelos, donde ha disfrutado de la naturaleza, ha gozado del cariño de la gente de la casa y, sobre todo, ha descubierto su potencial como maestra gracias a su amistad con Nin. Para ella, se trata de una época feliz que no quiere olvidar y que asocia al final de su infancia, y la escritura es el medio que ella emplea para reflexionar sobre cómo lo vivido la ha transformado. Además, escribir le sirve para retener en su memoria la intensa percepción infantil de dichas vivencias.

En *Sólo un pie descalzo*, Gabriela descubre su capacidad de “fabricar sus propios cuentos: para leerlos con la imaginación y cerrando los ojos” (SPD, p. 264). Un día, decide usar su fantasía para realizar una incursión por el País del Pie Descalzo, esto es, para contarse a sí misma una historia que solo ella puede protagonizar: “Has entrado en el País del Pie Descalzo. ¡Bienvenida! Desde ahora nadie –salvo tú misma– podrá expulsarte de él” (SPD, p. 269). Pero, en lugar de especificarse que la aventura de su protagonista solo se está reproduciendo en su mente, no se establece una línea divisoria entre la realidad y la ficción, pues la autora ensalza el valor de la fantasía señalando

que “si la fantasía forma parte de nuestra vida (cosa que nadie dudará), si somos capaces de imaginar y de fantasear, es porque aquello que imaginamos también es realidad” (Matute en Prada, 1998, p. 17).

La historia fantástica que la propia Gabriela crea no solo le procura evasión, sino que también le permite entenderse mejor a sí misma y darse cuenta de que no hay nada de malo o de raro en ella. Además, su imaginación otorga a Gabriela un poder de actuación del que no dispone en su día a día, no solo porque está a merced del mundo de los adultos, sino a causa de los límites que la realidad impone. En palabras de Gómez del Manzano (1987), a través de la fantasía es posible “transformar el universo y transformarse el hombre a sí mismo según su deseo y su voluntad propia” (pp. 176-177).

Por otro lado, es importante señalar que la soledad es una condición indispensable para que las protagonistas puedan recurrir a la fantasía y la literatura. El carácter introspectivo de Paulina, ese que la lleva a reflexionar sobre su vida y a la actividad narradora, se debe a haber pasado mucho tiempo sola, tal y como ella misma reconoce. En cuanto a Gabriela, es la marginación a la que la someten los demás la que le permite embarcarse en aventuras fantásticas y acompañar su propia soledad por medio de las historias: “Y en ellos [en los cuentos] empezó a vivir, dentro de sus páginas y sus ilustraciones, ya que en el mundo corriente la rechazaban por todas partes” (SPD, p. 264).

El amor por la fantasía y la literatura que desprenden las páginas de *Paulina* y de *Sólo un pie descalzo* tiene su origen en la infancia de Ana María Matute. En una entrevista, la autora confiesa que la literatura oral la seduce de tal modo que a través de ella se inicia en la escritura de cuentos a una edad a la que muchos niños aún no sabían ni leer ni escribir (Matute en Prada, 1996, p. 16). Además de escuchar historias, la autora también recalca la influencia que los cuentos y su capacidad de fantasear tienen en ella a nivel psicológico, ayudándola a confrontar sus angustias infantiles y a evadirse de una realidad desagradable: “mi vocación literaria nació durante los castigos en el cuarto oscuro de mi casa. A solas, y en total oscuridad, me inventaba cuentos y cuentos que me liberaban del miedo” (Matute en Redondo, 1994, p. 16). Por

eso, concluye que “si no hubiese podido participar del mundo de los cuentos y si no hubiese podido inventarme mis propios mundos, me habría muerto” (Matute y Rico, 1998, p. 19). La escritura es, también, otro de los mecanismos que Ana María Matute emplea para afrontar la sensación de soledad (Matute en Prada, 1998). Esta sensación es, para ella, un requisito para escribir y una vía de autoconocimiento, pues “la escritura es como una cacería introspectiva, hacia uno mismo” (Matute en Prada, 1998, p. 18).

### **8.5. Empatía y amistad: Nin, Gabriel y Homolumbú**

La empatía y la amistad son dos valores muy presentes en *Paulina* y en *Sólo un pie descalzo*, y tanto Paulina como Gabriela son dos niñas muy predispuestas a comunicarse de manera empática con los demás. En *Paulina*, es el deseo empático de la protagonista de que Nin disfrute del lenguaje tanto como ella y tenga acceso a una buena educación el que la impulsa a idear un método para que este aprenda a leer. Esta misma empatía es la que provoca que Paulina se indigne ante el hecho de que la cocinera que trabaja para sus abuelos tuviera que ponerse a trabajar a una edad tan temprana que ni siquiera aprendió a leer y a escribir.

Además, durante su estancia en casa de sus abuelos, Paulina descubre las difíciles condiciones de los aparceros que trabajan para su familia. Estos descubrimientos hacen que Paulina se decida a hablar con su abuelo y pedirle que mejore su situación, ya que su capacidad de ponerse en el lugar de los demás la anima a seguir el dictado de su conciencia. Su abuelo, un hombre que la admira y respeta, no solo la escucha con atención y considera su punto de vista, sino que además sigue el consejo de su nieta. Además, financia el ingreso de Nin en un colegio para invidentes. El abuelo es, por tanto, un personaje adulto capaz de mostrar empatía y reparar su conducta. De todas maneras, hay que recalcar que “pocas veces, en el mundo novelesco de Ana M<sup>a</sup> Matute, un niño consigue cambiar el mundo hostil en el que está inmerso. Paulina es uno de esos niños” (Menéndez, 1994, p. 259).

En *Sólo un pie descalzo*, Gabriela muestra su empatía de una forma más sutil. Es una niña que, lejos de compartir los valores materialistas y

utilitaristas de su entorno, aprecia los objetos que conforman su pequeño mundo, como por ejemplo los lápices que ha gastado de tanto dibujar, incluso cuando estos ya no cumplen ninguna función práctica. Los lápices son importantes para ella, aunque estén gastados, porque le han deparado momentos de felicidad, y lo mismo le ocurre con Homolumbú, un muñeco roto al que ya nadie de la familia echa en falta. Ella le insufla vida gracias al poder de su imaginación y lo transforma en el cicerone que la guía por el País del Pie Descalzo, un lugar ficticio donde habitan objetos que, como ella, son marginados e ignorados por no cumplir con las expectativas de su entorno. La niña, en su incursión fantástica, no tarda en solidarizarse con personajes como “la Olla Grande Sin Tapadera, la Vieja Tetera Desportillada, el Azucarero de los Dibujos Azules, la Pequeña Sartén Negra, los números de su primer día de colegio, los lápices-enanitos, el Viejo Roble, el Espejo Roto...” (García Padrino, 2001, p. 158) y estos se sienten muy agradecidos con ella por mostrarles su apoyo y devolverles su orgullo a pesar de sus desperfectos. Ella también se siente agradecida, pues por primera vez en su vida no se siente rara o fuera de lugar y se da cuenta de que sus peculiaridades son valiosas.

Con respecto a la amistad, se trata de un vínculo que “está presente en todas las obras infantiles de Matute como un valor fundamental” (García Padrino, 2001, p. 159). Tanto Paulina como Gabriela parten de una situación de soledad y de incomunicación que al inicio de cada historia suplen a través de la fantasía y la literatura, recursos que las ayudan a conectar consigo mismas y aceptarse tal cual son, pero el encuentro con almas afines les resulta muy reconfortante. Paulina halla en Nin a una persona que, como ella, ha sido acogida en la casa de los abuelos por un motivo especial –ella a causa de su salud endeble y él a causa de su ceguera– y pronto se da cuenta de que les une su gran inteligencia, su amor por los libros y su carácter tranquilo, que les permite ser felices sin necesidad de embarcarse en grandes aventuras. Esa tranquilidad les permite intimar con rapidez: “sólo conociéndole como yo le conocía, podía saberse lo que estaba pasando” (P, p. 115). Gabriela, a su vez, encuentra en Gabriel un *alter ego* –sus nombres solo se distinguen por la letra que marca el género femenino– junto al que se siente segura y acompañada. Gracias a estas amistades, ambas niñas dejan de sentirse solas.

En cuanto a Ana María Matute, la empatía es, como se ha señalado antes, un valor muy presente en toda su obra. La importancia que le confiere a dicho valor nace del temor a no sentirse comprendida por quienes la rodean (Matute en Montero, 1996) y de su deseo de combatir la incomunicación que ella percibe en la sociedad:

Si hay algo que me pone enferma es el malentendido. La mayor parte de los malentendidos se solucionarían hablando. ¿Y por qué la gente tiene tanto miedo a hablar? Porque no sabe comunicarse. Esa incapacidad para defender tu visión del mundo, esa falta de voluntad para entenderse, es horrible. Lo que más me duele no es que la gente no se entienda, sino que no quiera entenderse, que no desee comprender al otro. (Matute en Prada, 1998, p. 18)

Además, a través de su literatura y a lo largo de su vida, Matute trata de estar del lado de los débiles, de los que sufren o no son tratados de forma justa (Matute en Pita, 1997). Dicha conciencia social está influida por sus vivencias de la Guerra Civil, que comienza cuando ella tiene apenas once años y que le muestra el lado más crudo del ser humano: “Fue espantoso, de repente la muerte, el odio y el hambre ya no eran únicamente palabras leídas en un cuento, un capítulo. [...] ¿Por qué nos machacaron a bombazos a nosotros, niños y población civil indefensa? ¿Con qué derecho?” (Matute en Salabert, 2015, pp. 13-14).

Con respecto a la amistad, Ana María Matute destaca el efecto reconfortante de este valor en su vida: “para mí, por ejemplo, el sentimiento de amistad me proporciona un gran bienestar espiritual. Le doy tanta categoría como al sentimiento de amor” (Matute en Martínez y Lara, 1994, p. 295). Además, a pesar de las dificultades que tiene durante su infancia y juventud en su relación con las otras niñas y adolescentes, en la edad adulta logra forjar sólidas amistades con otras mujeres, lo cual le resulta muy reconfortante: “Siempre tuve amigos, en cambio ahora tengo unas amigas espléndidas. Yo dentro de mí guardé mucho tiempo el deseo de tener una amistad femenina” (Matute en Pita, 1997).

## 8.6. Conclusiones

Tanto en *Paulina* como en *Sólo un pie descalzo* se hace evidente la difícil relación de ambas protagonistas con el mundo de los adultos. En el caso de Paulina, huérfana de padre y de madre, dicha dificultad radica en el autoritarismo de su prima Susana, cuya rigidez hace que solo se enfoque en corregir las imperfecciones de la niña en lugar de tratar de comprenderla y brindarle el amor que necesita. En el de Gabriela, el problema principal es la ausencia de amor materno, así como la falta de aceptación que percibe por parte de sus familiares y de las profesoras de su colegio por el hecho de tener un carácter distraído e introvertido.

En ambos casos, las niñas sienten que dichas dificultades las entristecen y afectan a su autoconcepto, pues las hacen sentir que no son suficientes a ojos de las personas mayores. Para Paulina, el amor y la admiración que recibe por parte de sus abuelos durante la larga estancia que realiza en su pueblo bastan para aumentar de forma notable la confianza en sí misma. Gabriela no tiene esa misma suerte, si bien es verdad que al final de la historia su madre logra mirarla con afecto y desprenderse del resentimiento que sentía hacia su hija menor por el hecho de no haber nacido varón.

Estas mejoras en su relación con el mundo adulto coinciden, para ambas protagonistas, con el fin de su infancia y la progresiva definición de una identidad propia, no supeditada al juicio adulto. De esta manera, Paulina se desprende de las etiquetas negativas que Susana le había atribuido y da cuenta de su valía como maestra, y Gabriela se percata de que su carácter introvertido y su tendencia a perderse en sus ensoñaciones no son rasgos negativos, sino atributos que la hacen única.

Otra de las cuestiones problemáticas para ambas protagonistas al inicio de cada historia es el hecho de ser mujeres en una sociedad patriarcal que las entrena para obedecer al hombre y no cuestionar el *statu quo*. Sin embargo, pese a los intentos de Susana por acallar su voz y pese a que las mujeres con las que convive en el pueblo de sus abuelos tengan un carácter sumiso, Paulina no acepta que por ser mujer su valor sea menor y confía plenamente en su criterio y sus capacidades.

En cuanto a Gabriela, desde el momento en el que nace siendo una niña en vez del niño que su madre deseaba, pesa sobre ella un condicionamiento que le indica que ser mujer es peor que ser hombre. Además, a medida que crece su carácter retraído es criticado por su familia, sobre todo por sus hermanas y sus compañeras de colegio, ya que de las mujeres se espera una personalidad sociable. Con todo, su falta de afinidad con las chicas de su entorno hace que su retraimiento se mantenga y que, de forma inconsciente, esta actitud suponga un acto de rebeldía frente a la presión de tener que poseer un carácter más gregario.

Por lo que respecta a la manera en que Paulina y Gabriela afrontan su realidad, ambas encuentran en la lectura y en la fantasía una manera de mitigar la soledad y el desamparo viajando a mundos más amables que la realidad en la que viven. Para Gabriela estos recursos son especialmente importantes, ya que solo se siente acompañada y comprendida en sus mundos de ficción, donde halla personajes afines a ella misma que la llevan a apreciar sus peculiaridades y a empatizar con el sufrimiento de quienes, como ella, son marginados por ser diferentes.

Pese a estos beneficios, tanto Paulina como Gabriela buscan establecer vínculos afectivos de calidad con personas de carne y hueso, ya que carecen de ellos al inicio de sus respectivas historias. La prima Susana solo interactúa con Paulina para detectar qué es lo que hace falta enmendar en ella, y a Gabriela le ocurre lo mismo en el ámbito familiar y escolar. Por este motivo, para Paulina resulta muy beneficiosa la llegada al pueblo de sus abuelos. Allí encuentra un trato afectuoso, sobre todo por parte de su abuelo, y además se hace amiga de Nin, cuya discapacidad impulsa a Paulina a mostrarse empática con sus necesidades y a que entre ellos se fragüe un fuerte vínculo amistoso. Además, el hecho de que ambos niños posean una edad similar favorece que entre ellos se establezca una complicidad que no pueden tener con las personas adultas.

Después de esta enriquecedora experiencia en el pueblo de sus abuelos, Paulina vuelve a la literatura, pero en este caso no lo hace a través de la lectura, sino de la escritura: el acto solitario de escribir le permite volver la



mirada hacia su interior e integrar todas sus vivencias. La soledad ya no es, pues, una amenaza, sino una forma de reconectar consigo misma. Gabriela, a su vez, pasa de trabar amistad con los personajes que pueblan el País del Pie Descalzo, un lugar que solo existe en su imaginación, a dar con Gabriel, un niño real con el que su personalidad encaja a la perfección y con el que no le resulta difícil entablar una amistad basada en el apoyo mutuo.

Tanto Paulina como Gabriela comparten rasgos con Ana María Matute. Al igual que ellas, la autora atraviesa una infancia difícil que la lleva a sentirse rara y diferente. Su personalidad soñadora y tímida, muy similar a la de Gabriela, hace que no encaje en los moldes de género de la época. Para ella, la lectura y la fantasía son, como les sucede a sus protagonistas, un bálsamo frente a la hostilidad de la realidad. Con respecto a los vínculos que establece con los demás, Matute se asemeja a Paulina en la defensa de los más débiles y confiere un gran valor a las relaciones de amistad.

Por último, es importante señalar cómo, a través de estas dos novelas infantiles, Ana María Matute acompaña a su joven público lector y demuestra que es capaz de entender las vicisitudes a las que han de enfrentarse las niñas en su interacción con el mundo adulto y dentro de una sociedad patriarcal. Según sus propias declaraciones, su capacidad de conectar con la infancia se debe a que conserva dentro de sí la esencia de su niñez. Dicho acompañamiento está, además, favorecido por el hecho de que tanto *Paulina* como *Sólo un pie descalzo* son novelas que permiten que sus lectores conecten rápidamente con el mundo interior de sus protagonistas: *Paulina* está escrita en primera persona y *Sólo un pie descalzo* está narrada en tercera persona pero reproduciendo con fidelidad los pensamientos y sentimientos de Gabriela.



## 9. Mariasun Landa y Asun Balzola

Mariasun Landa Etxebeste nace en Rentería el 5 de junio de 1949. En 1973 se licencia en Filosofía en París, donde ya había estado trabajando como *au pair* en 1968 y 1969, según narra en su novela autobiográfica *La fiesta en la habitación de al lado* (2007). A su vuelta de Francia, ejerce como profesora de Educación General Básica durante varios años, así como en el Servicio de Euskaldunización del Profesorado del Gobierno Vasco. Al final de su ciclo laboral trabaja como profesora titular de Didáctica de la Literatura en la Escuela Universitaria del Profesorado de Donostia, perteneciente a la Universidad del País Vasco (Landa, 2021).

Tal y como se detalla en su página web personal, Landa colabora en varias revistas y periódicos vascos, pero la literatura infantil y juvenil en euskera es su especialidad. Ha escrito más de treinta títulos para niños y niñas y su obra ha sido traducida al castellano, al catalán y al gallego, pero también a lenguas extranjeras como el inglés, el francés, el alemán, el árabe, el griego o el coreano. Entre sus galardones destacan el Premio Lizardi de literatura infantil en euskera recibido en 1982 por el cuento *Txan fantasma* (1984)<sup>69</sup> y el Premio Euskadi de Literatura Infantil y Juvenil de 1991 por la obra *Alex* (1990). Además, sus libros *Iholdi* (1988) y *Un cocodrilo bajo la cama* (2004) –obra escrita originalmente en euskera bajo el título *Krokodiloa ohe azpian* (2002)– han sido incluidos en la lista de honor del IBBY (Organización Internacional para el Libro Juvenil) en 1992 y 2006, respectivamente. También es la

---

<sup>69</sup> *Chan, el fantasma*. (ES)

escritora en euskera cuya obra ha sido traducida a más lenguas. Sus publicaciones más destacadas, además de las historias protagonizadas por Iholdi, son *Txan fantasma* (1984), *Julieta, Romeo eta saguak* (1994),<sup>70</sup> *Elefante txori-bihotza* (2001),<sup>71</sup> *La fiesta en la habitación de al lado* (2007) y *Azken balada* (2016)<sup>72</sup> (Landa, 2021).

Asun Balzola (1942-2006) nace en el Bilbao de posguerra. Una vez concluye sus estudios, trabaja en la imprenta industrial de Bilbao y, desde 1962, ilustra libros infantiles de la mano de la editorial Aguilar. Con tan solo veintidós años, un grave accidente automovilístico la deja seriamente afectada a nivel físico y la lleva a emprender un proceso de rehabilitación que se demora muchos años, además de obligarla a dejar su empleo. En 1978, tras una relativa recuperación, se dedica a la ilustración y a la escritura de libros infantiles y juveniles. Desde entonces no abandona dicha labor, que realiza ora en Madrid, ora en Italia (Rueda Pardo, 2021).

Entre sus premios destacan el Premio Lazarillo en 1965 por *Cancionero infantil universal*, el segundo Premio Nacional de Literatura Infantil a la Mejor Labor de Ilustración por *Historia de un erizo* (1978) y el Premio Nacional a las Mejores Ilustraciones Infantiles en 1985 por *Munia y la señora Piltronera*. Dentro de su labor narrativa, a su vez, destacan obras como *La cazadora de Indiana Jones* (1987) o *El efecto Guggenheim Bilbao* (2003). Como ilustradora, destaca su larga colaboración con Mariasun Landa: es Asun Balzola, de hecho, quien ilustra todas las obras protagonizadas por Iholdi. Con todo, su obra no se limita a la escritura e ilustración de obras infantiles y juveniles. Así lo demuestra su obra autobiográfica *Txoriburu: Cabeza de chorlito* (1998), en la que rememora sus primeros siete años de vida, o la escritura del libro *Cuentos rellenos* (1999), en el que refleja su afición a la cocina (“Asun Balzola”, 2021).

Para comprender la importancia de Mariasun Landa y Asun Balzola en el contexto de la literatura infantil y juvenil vasca, es necesario conocer las difíciles condiciones en las que esta se fragua. Como señala el académico Xabier Etxaniz (2010), tras la Guerra Civil la represión franquista corta de raíz

<sup>70</sup> *Julieta, Romeo y los ratones*. (ES)

<sup>71</sup> *Elefante corazón de pájaro*. (ES)

<sup>72</sup> *Mayi y Jakes: La última balada*. (ES)

los inicios de la LIJ vasca debido a la muerte o el exilio de la mayoría de los escritores y a la prohibición de hablar en euskera. Los primeros cambios importantes se empiezan a dar en la década de los cincuenta, con obras como *Alos-Torrea* (1950),<sup>73</sup> de Jon Etxaide, o con la colección de libros *Kuliska sorta* (1952-1973),<sup>74</sup> que “reúne a los mejores autores en lengua vasca de ese tiempo” (“Kuliska sorta”, 2021).

Con todo, Etxaniz (2010) explica cómo es la autora Marie Jeanne Minaberry, proveniente de la Baja Navarra –zona vascofrancesa– la que provoca el mayor cambio dentro de la literatura infantil vasca con su colección de cuentos *Itchulingo anderea* (1963)<sup>75</sup> y su poemario *Xoria kantari* (1965).<sup>76</sup> Gracias a ella se da impulso a la literatura de entretenimiento dirigida al público más joven. Por otra parte, en esta década se van creando las primeras ikastolas –escuelas vascas donde se enseña el euskera–, que a pesar de no ser del todo legales no son prohibidas por el régimen franquista. Estos centros son los grandes impulsores y consumidores de la literatura dirigida a niños y jóvenes.

Tras la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, los cambios sociales y políticos se suceden con rapidez. La matriculación de alumnos en las ikastolas, ya legalizadas, empieza a aumentar, en 1979 se aprueba el Estatuto de Autonomía y en 1982 queda aprobado el decreto de bilingüismo, que establece la implantación del euskera en todas las escuelas. Además, una vez terminada la dictadura, se fundan Hordago, Elkar y Erein, tres importantes editoriales para el impulso de la LIJ. Estas son las favorables condiciones que propician el surgimiento de la literatura infantil y juvenil de los años ochenta, cuyo principal requisito es ser atractiva, interesante y llamativa para los lectores vascos (Etxaniz, 2010).

Las tres obras que marcan el inicio de la década y que al mismo tiempo representan el inicio de la LIJ moderna son *Tristeak kontsolatzeko makina* (1981),<sup>77</sup> de Anjel Lertxundi, *Chuck Aranberri dentista baten etxean* (1982), de

<sup>73</sup> El título *Alos-Torrea* se traduciría como *La Torre de Alos*.

<sup>74</sup> El título *Kuliska sorta* hace referencia a un conjunto de aves.

<sup>75</sup> El título *Itchulingo anderea* se traduciría como *La señora de Itchulin*.

<sup>76</sup> El título *Xoria kantari* se traduciría como *El pájaro cantor*.

<sup>77</sup> *La máquina de la felicidad*. (ES)

Bernardo Atxaga y *Txan fantasma* (1984), de Mariasun Landa. En todas ellas, al igual que ocurre en el resto de España en esa época, influyen las tendencias provenientes de la literatura para niños y jóvenes europea. Lertxundi se inspira en Gianni Rodari, Landa en Christine Nöstlinger y Atxaga se inspirará en la fantasía, realidad y humor característicos de estos autores (Etxaniz, 2010). Es en esta misma década cuando Asun Balzola publica casi todas las historias protagonizadas por Munia y cuando Mariasun Landa escribe *Iholdi* (1988), que contará con las ilustraciones de Balzola.

Etxaniz (2010) señala cómo a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta va cobrando cada vez más importancia el realismo crítico, una corriente literaria que profundiza en la crítica social y en el conocimiento de uno mismo. Mariasun Landa, mediante historias en las que aparecen de forma recurrente temas como la soledad, la falta de cariño y la incomprensión del mundo adulto en sus relaciones con la infancia –también presentes en la serie protagonizada por el personaje de Munia, escrita por Asun Balzola–, es el principal ejemplo de esta corriente en la literatura infantil vasca. Por otro lado, también tienen peso en la difusión del realismo crítico las traducciones al euskera de otras lenguas europeas, que acercan al público vasco a autores como Ursula Wölfel, Maria Gripe, Peter Härtling o Christine Nöstlinger.

### **9.1. La serie “Iholdi” (1988-2005) y la serie “Munia” (1982-1990)**

Las obras escogidas para este capítulo se caracterizan por su brevedad, por estar acompañadas de ilustraciones y por tener, al igual que la serie “Celia” de Elena Fortún, una única protagonista como hilo conductor de las diferentes historias –Iholdi en las de Mariasun Landa y Munia en las de Asun Balzola–. De Landa se han escogido las obras *Iholdi* (1988), en la que se describen pequeñas escenas de la vida cotidiana de la niña, y *Los secretos de Iholdi* (2007), que comprende los tres relatos *Abuela, tu Iholdi, Marina y Muelas y tumbas*, inicialmente publicados en euskera<sup>78</sup> y de forma independiente entre

---

<sup>78</sup> Estos tres relatos se publicaron bajo el título *Amona, zure Iholdi* (2000), *Marina* (2005) y *Haginak eta hilobiak* (2005).

los años 2000 y 2005.<sup>79</sup> En todas estas historias, la autora da voz a su protagonista a través del recurso a la primera persona. En el caso de Balzola, se han escogido las obras *Munia y la luna* (1982), *Los zapatos de Munia* (1983), *Munia y la señora Piltronerá* (1984), *Munia y el cocolilo naranja* (1984) y *Munia y los hallazgos* (1990). En dichas obras quedan reflejados los problemas cotidianos de la niña, su relación con su familia o la percepción fantástica de su entorno. A pesar de tratarse de obras escritas en tercera persona, los numerosos diálogos y la adopción del punto de vista infantil son efectivos a la hora de lograr que exista una sensación de cercanía entre la protagonista y el público lector.

## **9.2. Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: El dolor de sentirse pequeñas**

Tanto Iholdi, la protagonista de las obras de Mariasun Landa, como Munia, protagonista de las creaciones de Asun Balzola, son niñas<sup>80</sup> cuya relación con el mundo adulto les genera, en ocasiones, preocupación y conflictos. En *Iholdi* (1988), que está narrado en primera persona a través de episodios muy breves que capturan diferentes escenarios vitales de la niña, Mariasun Landa pone el foco en varios momentos en los que el mundo de los mayores y el de la niña entran en colisión. El desencuentro más intenso tiene lugar a nivel familiar, concretamente entre Iholdi y su madre.

Para ejemplificarlo, Mariasun Landa recurre a una escena que forma parte de la rutina familiar: Iholdi acaba de acostarse y su madre acude a su cama a darle su beso de buenas noches. En ese momento, su hija le cuenta que las nubes le han arrebatado su cometa, una forma figurada de indicar que su cometa se le ha escapado de las manos y ha echado a volar. Entonces su madre, presa del enfado por el descuido de Iholdi, decide privarla de ese

---

<sup>79</sup> A pesar de que estos relatos fueran publicados a comienzos del siglo XXI, pueden analizarse de forma conjunta junto con *Iholdi* (1988), ya que conservan a la misma protagonista y no hay grandes variaciones formales o de contenido que marquen las casi dos décadas de diferencia entre la publicación de *Iholdi* y de los relatos posteriores.

<sup>80</sup> La edad de las protagonistas no se especifica en este caso, pero tanto las ilustraciones como el argumento de las historias que protagonizan indican que Munia alrededor de seis años, e Iholdi unos ocho o nueve años.

rutinario beso. A través de un fragmento de poco más de veinte palabras, la autora muestra cómo el amor que la niña recibe por parte de su madre no es incondicional, ya que el descuido infantil comporta la retirada de su afecto. Además, la negación del beso a Iholdi disgusta especialmente a la niña porque se trata de un gesto de cariño que todos los días acompaña a su ritual de irse a dormir. Que Iholdi decida incorporar ese acontecimiento a su narración denota el gran impacto que la ausencia de ese beso esperado produce en ella.

Munia también acusa los momentos en los que sus padres le retiran su afecto, tal y como se percibe en *Munia y la señora Piltroner*. Asun Balzola comienza la historia narrando cómo la protagonista amanece rabiosa por tener que madrugar e ir al colegio:

Munia se levantó toda rabiosa porque sin mantas tenía frío.

—¿Por qué tengo que ir al cole?, ¿por qué? —chillaba Munia en el desayuno mientras se llenaba el pichi de café con leche.

—Me parece que te has levantado con el pie izquierdo, Munia —le dijo su madre. Munia sentía que el corazón se le ponía duro. Se daba cuenta de que con aquel corazón de piedra iba a ser malísima todo el día. (Balzola, 1987, p. 9)

La actitud de su hija no complace nada a los padres de Munia, sobre todo cuando se dan cuenta de que el día avanza y el mal comportamiento de su hija no cesa. Entre otras cosas, Munia se va a comer a casa de un compañero de clase sin avisar a su familia y, cuando está de vuelta en casa, deja que las vacas que posee su familia invadan su jardín y lo destrocen. Los padres de la niña se encuentran presos de la desesperación porque no entienden por qué su hija se comporta con esa inquina, hasta el punto de que su padre pierde la paciencia y pide a Munia que desaparezca de su vista. Al ver a su padre tan enfadado, Munia decide retirarse a su cuarto. Allí, más calmada, piensa que sus padres han dejado de quererla por haber sido tan mala y este pensamiento le provoca mucho temor. Como bien señala Asun Balzola, esta inseguridad acerca de cómo reaccionarán los adultos son recurrentes en la infancia y se repiten generación tras generación (Balzola en Castillo, 1994).



En cualquier caso, mediante el recurso al humor y la fantasía, Munia y su familia logran reconducir la situación: Munia se disfraza de la Señora Piltronera, un personaje inventado, y decide hablar con sus padres de lo acontecido ese día desde la perspectiva de ese personaje ficticio, como si ella misma no estuviera presente. Refugiarse en la Señora Piltronera le permite tomar distancia de lo ocurrido y evitar el rechazo que ella espera recibir por parte de su madre y de su padre. Para su sorpresa, cuando expresa ante sus padres el miedo a que hayan dejado de quererla, su madre le dice con cierta ironía que lo que ellos habían pensado vista su negativa actitud era que Munia había dejado de quererlos a ellos. De esta original manera, Munia descubre aliviada que, a pesar de que de vez en cuando sus padres se sientan sobrepasados por su comportamiento, el afecto que le profesan permanece intacto. Al mismo tiempo, la protagonista descubre que no solo ella necesita sentir que sus padres le muestran su respeto y su amor incondicional a través de sus acciones incluso cuando están enfadados, sino que ellos también necesitan que Munia aprenda a gestionar su enfado.

Otra de las problemáticas entre la infancia y el mundo adulto mostradas en las obras de Mariasun Landa y Asun Balzola es el empeño de las personas mayores en tomar decisiones por los niños sin contar con su opinión. En *Marina*, uno de los tres relatos recogidos en *Los secretos de Iholdi* (2007), la protagonista se queja de que esta injerencia adulta ocurre desde el momento en el que nace y sus padres eligen para ella el extraño nombre de Iholdi, que la va a acompañar toda la vida, aunque a ella no le guste. Además, la protagonista siente que dicha injerencia continúa incluso ahora que poco a poco va camino de la adolescencia, aunque a su juicio ya cuenta con la edad suficiente para que se tenga en cuenta su criterio. El punto de vista de Iholdi se ilustra en el siguiente ejemplo, en el que la niña cuestiona la idea de sus padres de contratar una niñera para recogerla del colegio: “Me enfadé mucho porque a aquella chica le dijeron que tenía que irme a buscar por la tarde al cole y yo ya soy mayor, no tengo necesidad de eso; [...] los padres muchas veces hacen lo que quieren, nunca piden nuestra opinión” (Landa, 2007a, p. 30).

En los libros protagonizados por Munia, la protagonista también ilustra cómo las decisiones de los progenitores no tienen en cuenta los gustos o las opiniones de los niños en asuntos tan cotidianos como la alimentación. En *Munia y los hallazgos* (1990), Munia protesta porque está harta de que sus padres realicen experimentos culinarios que no son del agrado de su paladar infantil, pero ellos hacen caso omiso a sus quejas. En contrapartida, Munia sabe que sus ideas y sus decisiones personales suelen ser respetadas y alentadas por sus padres, incluso cuando no las entienden o comparten. Cuando hace saber a los suyos que quiere ser arqueóloga, nadie opone resistencia e incluso le proporcionan lo que necesita para que pueda desarrollar su nueva afición a su manera: “La madre la miró y luego le dio un plástico. Munia había decidido que quería ser arqueóloga y su mamá, que la conoce bastante bien, pensó que era mejor no discutir con ella” (Balzola, 1990, p. 5).

Al miedo que tienen Iholdi y Munia a la pérdida del amor de sus progenitores y a la sensación de que estos no siempre cuentan con ellas en su toma de decisiones se une, además, su sentimiento de desprotección por el hecho de sentirse pequeñas y vulnerables. Mariasun Landa ilustra dicha indefensión en una escena de *Iholdi* (1988) que tiene lugar en la escuela a la que acude. En esa escena, la profesora pide a sus alumnos que escriban un cuento corto. En el de Iholdi, que es tan breve que no llega a las dos líneas, se aprecian la vulnerabilidad y el desamparo de un niño tan pequeño que nadie se percata de su ausencia: “Ikastola batean haur guztiak oso txikiak ziren. Egun batean haur bat galdu egin zen eta zorri batek jan zuen. Eta inor ez zen konturatu. Amaiera” (Landa, 1988, p. 28).<sup>81</sup> Se trata de una narración triste que denota la falta de seguridad de los niños en un lugar en el que el hecho de ser pequeños es el que provoca, precisamente, que los adultos no les presten la atención debida y que nadie se dé cuenta de la falta de uno de ellos.

Cuando la profesora lee el microrrelato de Iholdi, decide enseñárselo al psicólogo del centro en lugar de preguntarle a la propia niña qué ha querido expresar con él. De hecho, Mariasun Landa indica humorísticamente cómo

---

<sup>81</sup> En una escuela vasca, todos los niños eran muy pequeños. Un día, un niño se perdió y se lo comió un piojo. Y nadie se dio cuenta. Fin. (Traducción de Iraide Talavera)

Iholdi se pregunta quién será esa persona llamada “Psicólogo”. Así, a la indefensión expresada en su corto relato se añade el desconcierto de la niña al no entender la reacción de su profesora. Como señala Olaziregi (1999) en referencia a la obra *Iholdi*, “la mayoría de las veces, el mundo infantil y los sentimientos de soledad, incompreensión o tristeza que habitan en él son reflejados como micromundos en los que contrasta la intromisión de los adultos” (p. 17).

En el caso de Munia, la sensación de desprotección se ilustra en *Munia y el cocolilo naranja* (1984), historia en la cual la protagonista pierde sus dientes de leche y tiene miedo a que no le crezca su dentadura definitiva. Sus padres le aseguran que a todos los niños les crecen los dientes y no logran empatizar con su temor, pues la ocurrencia de su hija de que en su caso no sea así les resulta descabellada. Sin embargo, ella no se siente reconfortada por la tranquilidad que los adultos le intentan transmitir, sino más bien frustrada por la falta de comprensión que percibe por parte de ellos.

Por último, en las historias sobre Iholdi y Munia se pone de relieve la tendencia de algunos adultos a considerar a los niños más ingenuos de lo que realmente son y a tratar de aprovecharse de esa supuesta ingenuidad. En el relato *Marina*, que forma parte del libro *Los secretos de Iholdi*, la niña detecta que su niñera se ha visto envuelta en un asunto relacionado con las drogas. Cuando pregunta a su niñera al respecto, esta trata de hacer que Iholdi dude de lo que ha presenciado para evitar ser despedida. Iholdi, sin embargo, confía en su propio criterio y en las observaciones que ha realizado y sigue haciendo preguntas, hasta que su niñera decide recurrir a la autoridad que le confiere ser adulta y la manda callar.

En cuanto a Munia, en la historia *Munia y los hallazgos* se relata cómo la protagonista logra identificar a un ladrón. La historia tiene lugar en un cobertizo cercano a su casa, al que ella acude para jugar a ser arqueóloga y hacer inventario de los objetos que halla en él. De pronto, aparece por el cobertizo un hombre que porta una bolsa de plástico, y ella piensa que es un arqueólogo de verdad. Por eso, empieza a entablar conversación con él. Es durante esa conversación cuando se da cuenta de que lo más probable es que

se esté haciendo pasar por arqueólogo y en realidad sea un ladrón, pues cuando Munia hace referencia a los cachivaches caseros que ha encontrado como si se tratara de grandes hallazgos arqueológicos, él no la rebate:

–¿Cómo supiste que era un ladrón? –le preguntó su padre.

–Pues eso, papá, por las cosas que tú me dices. Que le dije que un peine asqueroso que había encontrado era griego probablemente y dijo que sí.

Pero no era que estuviese jugando como yo ni nada, sino que me quería engañar. Así que apunté la matrícula de su coche...

[...]

Pensé que probablemente no era arqueólogo. Que probablemente era un ladrón. (Balzola, 1990, p. 21)

La niña demuestra en este diálogo cómo, si cuenta con la información necesaria, es capaz de desarrollar un razonamiento lógico igual o mejor que los adultos y de adivinar las intenciones de estos. De esta manera, desmonta la noción adulta de que los niños son crédulos y fácilmente manipulables y de que, por tanto, le es sencillo al adulto ostentar su poder sobre ellos.

La inspiración para crear a Iholdi y a Munia proviene, tanto en el caso de Mariasun Landa como en el de Asun Balzola, de su propia infancia (Arroitajuregi, 2012). Olaziregi (1999) señala en referencia a Landa cómo toda la obra de esta escritora está repleta de referencias a sus propias experiencias y recuerdos de la infancia, y Landa (2011) llega a afirmar que Iholdi es su “áster ego [sic] literario” (p. 43). En el caso de Balzola, también es fácil trazar un paralelismo entre Munia y ella. Tal y como señala Mariasun Landa en el prólogo a *Txoriburu: Cabeza de chorlito*, la autobiografía de infancia de Balzola, la niña descrita en esa obra tiene muchas cosas en común con Munia (Balzola, 1998).

Además, el hecho de que ambas autoras conserven nítido el recuerdo de sus vivencias infantiles y la forma en que vivieron dichas vivencias les permite escribir para la infancia sin idealizar este período vital. Tal y como señala Asun Balzola (1997) en referencia a la escritura de Landa, esta autora “no pensaba que la infancia y la adolescencia fueran un jardín de rosas e indagaba con acierto y paciencia de arqueóloga en la confusión sentimental

que una vive en esas etapas” (p. 8). Landa, a su vez, afirma que ni en la vida ni en la literatura infantil y juvenil ha de ocultarse la existencia de emociones desagradables, siempre que esta representación no se realice de manera traumática para los niños y jóvenes, y no entienda el empeño social en resaltar solamente los aspectos agradables de la vida ante los niños y las niñas (Landa, 2013).

### **9.3. Roles de género: El feminismo de las niñas**

La forma en la que los roles de género afectan a las mujeres es otro de los temas que tanto Mariasun Landa como Asun Balzola exploran en sus obras infantiles. En las historias protagonizadas por Iholdi, Mariasun Landa describe escenas en las que la niña observa las diferencias en el carácter y el comportamiento de hombres y mujeres. Una de ellas, relatada en la obra *Iholdi*, tiene lugar en el ámbito del juego infantil: Iholdi está con un grupo de niños y niñas y ellos les proponen a ellas jugar a indios y vaqueros. Ellos asumirán el papel de indios, mientras que ellas serán un grupo de mujeres que van montadas en la diligencia y que se desmayan al ver a sus atacantes. A ellas les parece bien la idea, pero, cuando termina la representación e Iholdi sugiere invertir los roles, ellos se niegan rotundamente porque desmayarse les parece un gesto de debilidad. Ellas, en respuesta, se enfadan porque sienten el deseo de asumir el papel de indios y desempeñar un rol más activo. Esta escena muestra cómo, ya desde una edad muy temprana, a los chicos se los educa en representar la fortaleza y huir de la debilidad, como si esta fuera a hacer tambalear su hombría. Las niñas de la historia, sin embargo, parecen tener una actitud más moderna y abierta a representar ambos papeles sin que ello suponga una amenaza a su identidad.

Otra de las escenas de *Iholdi* en la que las relaciones entre hombres y mujeres están condicionadas por los roles de género es aquella que ilustra la amistad entre Iholdi y Kike, uno de sus vecinos. Kike es un niño con el que se lleva muy bien y que le presta cómics, pero que se torna distante e incluso agresivo con ella en cuanto se topa con un chico de su clase, como si tuviera miedo de que los demás chicos fueran a considerarlo menos varonil por el

hecho de haber trabado amistad con una niña. Su comportamiento pone muy triste a Iholdi, que no entiende los motivos que mueven a Kike a comportarse de esa manera con ella.

En el relato *Abuela, tu Iholdi*, incluido en los *Los secretos de Iholdi*, hay otro episodio en el que la protagonista padece las consecuencias de los estereotipos de género. Iholdi se dirige a través de una carta a su abuela recientemente fallecida, porque está convencida de que esta podrá ofrecerle consejo desde el cielo. Le cuenta que está en un compromiso, porque su primo y ella han encontrado una pistola cargada en el estanque del parque y él está empeñado en jugar con ella, a pesar de que Iholdi se opone porque le da mucho miedo: “Y yo, al principio, que ni hablar, que ya sabía que jugar con armas de verdad era muy peligroso, que se habían muerto muchos niños así... Y él, nada, que no fuera cobarde, que no fuera gallina como suelen serlo todas las chicas” (Landa, 2007a, p. 15).

Iholdi actúa de forma muy racional al negarse a jugar con la pistola y no permite que la afirmación de su primo la lleve a cogerla, ya que hacerlo puede provocar un accidente mortal, pero su primo le dice que su miedo se debe a la cobardía femenina. De nuevo, pues, aparece un personaje masculino que necesita mostrar agresividad y dureza como atributos y que asocia lo femenino con la debilidad, cuando en este caso la decisión de Iholdi está asociada a la sensatez. Así pues, los relatos protagonizados por Iholdi muestran un contexto social en el que los niños aún están muy condicionados por los atributos que se le presuponen tradicionalmente a un hombre, mientras que las niñas tienen una forma de pensar más abierta y se oponen a la idea de que ser mujer equivale a ser débil y cobarde.

La serie “Munia” de Asun Balzola no se centra demasiado en los roles de género, pero en la caracterización del personaje protagonista se percibe que la autora ha querido crear una niña alejada de la obediencia y la sumisión. A Munia le gusta estar al aire libre, mancharse, realizar sus exploraciones arqueológicas y relacionarse libremente con la gente independientemente de si son hombres o mujeres, jóvenes o ancianos. Es traviesa, contestataria, habladora, imaginativa, decidida y valiente y, al igual que Iholdi, no cree que el

hecho de haber nacido niña deba condicionarla en modo alguno. Pero no solo se caracteriza por su valentía o su rebeldía, rasgos tradicionalmente relacionados con la masculinidad, sino que también posee una gran sensibilidad. Aúna, pues, rasgos prototípicos de ambos géneros sin preocuparse de establecer barreras entre los mismos.

Con respecto a las autoras, tanto Mariasun Landa como Asun Balzola sienten desde la más tierna infancia que hay una gran diferencia entre haber nacido niño o niña, tal y como expresa Landa (2011) a través de este pasaje: "¡Qué rocambolesco camino psicológico tuvimos que hacer las niñas de mi generación, educadas en colegios religiosos, no mixtos, para identificarnos con los chicos que nunca seríamos y queriendo ser distintas de los modelos femeninos que se nos inculcaban!" (p. 43). Asun Balzola, a su vez, se describe en *Txoriburu: Cabeza de chorlito* como una niña que sufre por pertenecer al sexo femenino, ya que los chicos estaban mucho menos oprimidos por su entorno:

—¿Cuando sea mayor me podré cambiar de nombre?

—¡Qué tonterías dice esta niña! Pues, claro que no. Y, ¿para qué quieres cambiarte de nombre, además?

Creía a pies juntillas que eran los padres los que decidían el sexo de sus hijos. Si a uno le llamaban Martín, tendría derecho a llevar el coco rapado y vestir pantalones, pero si le llamaban Mariasun, tendría que apechugar con los bigudíes y las enagüas [sic] de por vida. [...] Pasados unos años papá y mamá comprenderían que yo era mucho más feliz de chico que de chica, y les convencería de que me cambiaran el nombre. Para entonces ya habrían disfrutado lo suficiente del absurdo capricho de tener una nena y yo, por fin, podría adquirir la libertad. Y la libertad era sin ninguna duda privilegio masculino. (Balzola, 1998, p. 80)

Sin embargo, con el paso de las décadas las autoras son partícipes de las corrientes feministas y antiautoritarias derivadas de Mayo del 68, que favorecen en la sociedad un cambio de mentalidad que es bienvenido entre las generaciones más jóvenes (Landa en Vélez de Mendizabal, 2008), y ambas tratan de fomentar la igualdad de género a través de sus historias. Además, tal y como se aprecia en la serie "Iholdi" de Mariasun Landa, la autora no solo

pone de relieve la forma en que el sexismo daña a la mujer, sino también cómo este hace que los hombres estén presos de unos roles de género que les hacen obviar su vulnerabilidad: “Pensaba, y sigo pensándolo, que el sexismo es también empobrecedor y negativo para los chicos, para los hombres. Para empezar se les niega el mundo de la afectividad, de la expresión y gestión de los sentimientos, valores característicos de lo femenino” (Landa, 2011, p. 44).

En cualquier caso, Landa también manifiesta la duda de si es posible una literatura feminista en una sociedad que no lo es sin que el resultado sea panfletario y al mismo tiempo admite no querer sacrificar su libertad creativa a la transmisión explícita de una ideología (Landa, 2011). Por eso, ante la pregunta de si ella escribe literatura feminista, la autora aclara que no cree que la literatura precise de etiquetas y explica que lo que ocurre es que sus valores se reflejan en aquello que escribe (Landa, 2013).

Asun Balzola, por su parte, también se considera feminista, pero, al igual que Landa, sostiene que la libertad de creación debe primar sobre cualquier otro valor:

Está bien que nos hayamos dado cuenta de que las chicas nunca éramos las protagonistas de los cuentos; es importante comprender lo mal que hemos tratado a otras culturas, colores o religiones, pero sin llegar a condicionarnos tanto como para perder la libertad de creación. [...] Así que, por un lado, yo soy feminista, quiero luchar contra las diferencias [...], y por otro lado, quiero ser libre y, sobre todo, no quiero exagerar. (Balzola en Castillo, 1994, p. 46)

#### **9.4. Fantasía y literatura: La vida hecha cuento**

Tanto Iholdi como Munia muestran a lo largo de sus historias una necesidad imperiosa de recurrir a la fantasía, a la lectura o a la escritura. En el caso de Iholdi, la propensión a fantasear no es tan acentuada como en el de Munia, pero la protagonista tiene una visión poética de la realidad, como cuando en la obra *Iholdi* le dice a su madre que las nubes le han robado su cometa o cuando en el relato *Abuela, tu Iholdi* piensa que su abuela, recientemente fallecida, estará dirigiendo el tráfico desde el cielo. Con todo, lo que más destaca de Iholdi es su afán narrativo, que no precisa de la creación de



mundos imaginarios para desplegarse, sino que se nutre de su vida cotidiana: “A Iholdi le gustaba contar historias a todas horas: al principio contaba pequeñas historias que le sucedían en casa, en el colegio o en la calle, pero poco a poco empezó a contar historias más largas, en las que también contaba la vida de sus amigos” (Arroitajauregi, 2012, p. 22).

Una de las situaciones en las que queda reflejado este deseo de narrar se da en el relato *Abuela, tu Iholdi*. La niña escribe una carta a su abuela muerta para contarle sus problemas, ya que tiene la esperanza de que esta podrá enviarle una contestación desde el cielo. Cuando la historia termina, Iholdi logra resolver su problema y piensa que ha sido gracias a la mediación de esa persona que la protege desde arriba. Con todo, al mismo tiempo siente que el propio proceso individual y solitario de narrar sus problemas le resulta terapéutico, pues le permite aclarar sus ideas. Además, esta capacidad de ayudarse a sí misma mediante la escritura la llena de satisfacción: “Después de escribirte lo que me pasa, siempre se me ocurre alguna solución. Ya sé que no es solo mérito mío, que tú me ayudas a tomar las decisiones, pero de todas formas siempre me quedo así como orgullosa de mí misma” (Landa, 2007a, pp. 27-28). Tal y como señala la propia autora, “Iholdi, al escribirle aquella carta a su abuela, [...] tanteaba en la formación de su YO, se amparaba en el recuerdo de aquella magnífica mujer, su referencia y su espejo, para dirigir el timón de su vida” (Landa, 2016, p. 132). Esta reflexión concuerda con las afirmaciones de Daiute y Buteau (2002) sobre el poder terapéutico de la escritura para los niños y las niñas. El acto de escribir también resulta central en *Marina* y *Muelas y tumbas*, los otros dos relatos recogidos en *Los secretos de Iholdi*.

En cuanto a Munia, su percepción fantástica de la realidad es mucho más intensa que la de Iholdi. De hecho, es esta manera de mirar el mundo la que propicia el desarrollo de las historias que protagoniza. En *Munia y la luna*, por ejemplo, la niña mantiene una conversación con la luna. En *Munia y el cocolilo naranja*, a su vez, habla en sueños con un cocodrilo y traba amistad con él, un hecho que a ella le resulta totalmente natural.

En esta historia, además, la fantasía tiene una función terapéutica para la niña. La caída de sus dientes de leche y el temor a que no le vuelvan a crecer propicia que Munia sueñe con amenazantes cocodrilos verdes de dientes afilados, pero una noche aparece un pequeño cocodrilo de color naranja que tampoco tiene dientes y que quiere ser su amigo. Al igual que ella, el cocodrilo tiene miedo de quedarse sin dientes para siempre, de ser ridiculizado por los demás y de no ser ni siquiera capaz de pronunciar la “r” de “cocodrilo” debido a la ausencia de una dentadura. Juntos, Munia y el pequeño cocodrilo tienen la sensación de que, si han de permanecer sin dientes para siempre, al menos no están solos. Así pues, en esta historia la imaginación sirve a la niña de protección: los violentos cocodrilos dentados que ve en sus sueños representan a los adultos, ya desarrollados, y ella teme quedarse desdentada y, por tanto, ser una niña indefensa para siempre. Gracias a la fantasía, da con un amigo en su misma situación que calma el miedo que los adultos no han sabido aplacar.

En *Munia y los hallazgos*, la niña vuelve a hacer gala de su inmensa imaginación y usa la fantasía de forma intencionada para que sus juegos le resulten más divertidos. Como le encanta la arqueología, se ha aficionado a rescatar objetos viejos y a exponerlos como si fueran maravillosas reliquias obtenidas en sus excavaciones arqueológicas. Al padre de Munia este recurso no le parece del todo bien al principio, porque confunde la inventiva de su hija con la mentira, pero la niña subraya que si no inventa cosas se aburre. En su juego, no altera la realidad para engañar a nadie, sino para enriquecerla. Esta habilidad para fabular está, por cierto, nutrida por la literatura. Munia tiene un enorme afán de adquirir conocimientos y los libros le proporcionan la posibilidad de aprender acerca de muchos temas.

Por lo que respecta a las autoras de estas obras, tanto Asun Balzola como Mariasun Landa manifiestan ser como Munia e Iholdi en lo que respecta a su afición por la fantasía y la literatura:

Leer en la cama con una linterna, leer y dibujar en el suelo, leer los libros de los adultos, leer los libros de los hermanos, leer los letreros de las tiendas, leer, leer, leer... Al igual que sus pequeñas, las dos autoras hablan se [sic] sí

mismas como grandes lectoras desde la infancia, y en este caso, también es sorprendente la coincidencia de sus testimonios, a pesar de que la lectura se veía desde perspectivas muy diferentes en cada una de las familias. (Arroitajauregi, 2012, p. 25)

Como señala Arroitajauregi en esta última cita, la literatura no se contempla de la misma manera en la familia de Mariasun Landa y en la de Asun Balzola. En el caso de la primera, nacida en una familia tradicional y humilde, el acto de leer es una actividad transgresora (Landa, 2013) y los libros bienes a los que apenas tiene acceso (Landa en Vélez de Mendizabal, 2008). Asun Balzola, por su parte, se cría en una familia intelectual y acomodada en la que no faltan los libros (Balzola, 1998). Estos no solo le permiten sumergirse en mundos fantásticos, sino también asumir identidades distintas a la suya gracias a los personajes de sus libros y así huir del rol de niña que le toca representar en la vida real: “Ahora me doy cuenta de que, cuando era niña, nunca era yo, sino Yolanda, la hija del Corsario Negro, o Robín de los Bosques o Sherezade, quien fuera; cualquier personaje de libro o de película, con tal de no ser la niña del lacito” (Balzola, 1998, p. 16).

Otra de las maneras en que la pequeña Asun Balzola da rienda suelta a su fantasía es el dibujo. En su caso no es la escritura, sino la ilustración, la que constituye “una forma de crear un mundo personal, pero también de desear que su mundo tenga algo de vida” (Kortazar, 1998). Así pues, puede decirse que esta capacidad creadora es la que permite a Asun Balzola escapar del día a día de una infancia que no siempre le resulta grata.

Por último, no hay que olvidar que es este amor por la literatura desarrollado en la infancia el que marca la inclinación que ambas autoras empiezan a sentir por la escritura una vez llegan a la etapa adulta. En el caso de Mariasun Landa, el nacimiento de su deseo de escribir se detalla en su autobiografía *La fiesta en la habitación de al lado*, donde narra el año que pasó en París al término de su adolescencia. Durante ese período, desempeñó el empleo de niñera y el contacto con la infancia que implicaba su trabajo la llevó a crear un cuento infantil que la conectó con su capacidad creadora y con su propia niñez, tal y como indica en el siguiente fragmento: “escribir cuentos para

niños me resultaba divertido, me aligeraba de la pesada carga de ser adulta, me consolaba y abría las compuertas de una imaginación viva de la que ni yo era muy consciente” (Landa, 2007b, p. 52). Asun Balzola, a su vez, comienza trabajando como ilustradora de libros infantiles, pero al comprobar que aquellos textos que le corresponde ilustrar no tienen una calidad excesiva siente el deseo de expresarse a través de la literatura y decide que no es una mala idea ilustrar y escribir sus propias obras (Balzola en Revista Babar, 1998).

### **9.5. Empatía y amistad: Alguien a quien narrar la vida**

A lo largo de las historias protagonizadas por Iholdi y Munia, se aprecia la necesidad que ambas niñas tienen de comunicarse y de ser comprendidas, así como el valor que asignan a la amistad como relación en la que dicha comprensión es posible.

Por lo que respecta a Iholdi, su necesidad de comunicación se hace evidente en los tres relatos que componen la obra *Los secretos de Iholdi*. A pesar de que el título del libro indica que se trata de secretos, la protagonista no puede evitar imaginar receptores a los que narrárselos, incluso aunque dichos receptores no estén presentes –en *Abuela: tu Iholdi*, la destinataria es su abuela fallecida–, no le resulten conocidos –en *Muelas y tumbas*, sus receptores son el jurado de un concurso– o no lleguen a recibir su mensaje –en *Marina*, Iholdi destruye su redacción antes de mostrársela a nadie–. Para la niña, el propio acto de imaginar que sus palabras pueden ser leídas por un receptor empático cubre su necesidad de comunicarse y la libera del peso de los secretos que guardaba para sí.

Otra de las formas que tiene Iholdi de intentar satisfacer su necesidad de comunicación con otras personas es la búsqueda de amistades, aunque no siempre le resulta fácil. En una de las escenas de *Iholdi*, como se ha citado con anterioridad, la protagonista se siente feliz en compañía de Kike y lo considera su amigo, pero este se distancia de ella en cuanto otros chicos se acercan porque no quiere que lo vean junto a una niña. En el relato *Marina*, a su vez, Iholdi piensa que ella y su niñera se han hecho amigas, pero su niñera la trata

de forma distante y condescendiente en cuanto Iholdi empieza a sospechar que está implicada en un asunto turbio. A cambio, Iholdi llega a dar con una relación de amistad correspondida. Esta amistad no es otra que la de Munia, a quien Mariasun Landa hace aparecer al comienzo de su obra *Iholdi* como forma de homenajear a Asun Balzola, que no solo es la autora de las historias protagonizadas por Munia sino que también es la ilustradora de *Iholdi*.

Al igual que Iholdi, Munia es una niña comunicativa. En su caso, dicha comunicación suele tener lugar a través del diálogo y se caracteriza por tener como receptores tanto a personas de carne y hueso como a seres imaginarios. Gracias a su capacidad de fantasear, Munia interactúa con la misma naturalidad con la luna en *Munia y la luna* que con el zapatero del pueblo en *Los zapatos de Munia*. La niña llega, incluso, a trabar amistad con personajes extraídos de su imaginación, tal y como se ha indicado en el apartado anterior. En *Munia y el cocolilo naranja* se hace muy amiga del pequeño cocodrilo imaginario que se le aparece en sueños, ya que es el único capaz de empatizar con ella cuando se le caen sus dientes de leche. De esta manera, Munia subsana la falta de empatía que recibe por parte de los adultos a través de una amistad que, aunque proveniente de su imaginación, sabe ponerse en su lugar y le proporciona el consuelo que necesita. En resumidas cuentas, tanto Iholdi como Munia tienen la necesidad de comunicarse con los demás y de establecer, si es posible, relaciones de confianza –generalmente, amistades– que les permitan expresarse libremente y sentirse comprendidas, aunque esto no siempre les resulte fácil en su día a día.

A través de estas obras, Mariasun Landa y Asun Balzola tratan de poner en valor la empatía y la amistad como forma de hacer frente a la soledad y a la incomunicación, que para Mariasun Landa son los principales males que padece nuestra sociedad de hoy en día (Landa en Vélez de Mendizabal, 2008). Al mismo tiempo, el vínculo entre los personajes de Iholdi y de Munia sirve a ambas autoras para celebrar el valor de su propia amistad, que, como indica

Landa en su artículo “Asun Balzola gure artean”,<sup>82</sup> incluido la obra *Txikiaren handitasuna literaturan* (2018),<sup>83</sup> iba más allá de su colaboración profesional.

## 9.6. Conclusiones

Las historias de Mariasun Landa y Asun Balzola tienen como protagonistas a dos niñas cuya relación con las personas adultas no es tan difícil como en las novelas anteriormente analizadas, lo cual no significa que esté exenta de conflicto.

En el caso de Iholdi, la protagonista de las historias de Landa, uno de los hechos que más afecta a la niña es que el afecto de su madre esté condicionado por su comportamiento. De hecho, el desamor materno le causa dolor e inseguridad. Así mismo, a medida que crece, Iholdi no se explica por qué sus padres no confían en su criterio cuando se trata de decisiones que le competen. Munia comparte con Iholdi este cuestionamiento del comportamiento adulto, así como el miedo a perder el amor de sus progenitores cuando se porta de forma desobediente u hostil. Con todo, en este caso particular, Munia aprende que del mismo modo que ella necesita sentir que el amor de su madre y de su padre hacia ella es incondicional, ellos también precisan que ella los trate con cordialidad y respeto. Por otro lado, en ocasiones, ni Iholdi ni Munia se atreven a confiar sus problemas a los adultos más cercanos por miedo a no ser tomadas en serio o a ser reprendidas, lo cual les genera mucha ansiedad porque se sienten solas frente a dichos conflictos.

Con respecto a los roles de género, ni Iholdi ni Munia parecen haber sido educadas en la sumisión. De hecho, en las historias protagonizadas por Iholdi las chicas parecen tener más interiorizada la igualdad entre hombres y mujeres que los chicos, que están condicionados por estereotipos de género que dictan su comportamiento. Por este motivo, se sienten frustradas cuando ellos no las tratan como a iguales.

---

<sup>82</sup> Se traduce como “Asun Balzola entre nosotros”.

<sup>83</sup> Podría traducirse como “La grandeza de lo pequeño”.

Iholdi y Munia coinciden también en los recursos que emplean para hallar cierta seguridad ante los retos de su día a día. Ambas son niñas muy aficionadas a la lectura, lo cual les permite evadirse de la realidad por medio de la fantasía. En el caso de Iholdi, la inclinación por la lectura va unida a la necesidad de narrar. Iholdi se entrega a la solitaria tarea de escribir para poner orden en aquello que le sucede, para desahogarse y para resolver sus problemas. A medida que escribe, se va dando cuenta de que todo acontecimiento, independientemente de si es real o imaginario, tiene el potencial de convertirse en materia narrativa. Munia, por su parte, tiende a hacer uso de la fantasía a través de sus juegos, y en sus interacciones con el entorno queda patente su forma de percibir la realidad desde un prisma fantástico. Esta capacidad no solo le otorga la posibilidad de dotar de sabor a su vida cotidiana, sino también de afrontar problemas con más seguridad, tal y como se observa en las narraciones *Munia y la señora Piltrонера* y *Munia y el cocolilo naranja*.

Finalmente, Iholdi y Munia coinciden en su búsqueda de conexión con otras personas. Ambas desean sentirse escuchadas y comprendidas, así como establecer vínculos de amistad, aunque se dan cuenta de que la conexión que buscan no siempre es fácil de obtener y de que en ocasiones ha de darse por cauces como la escritura –tal y como se observa en las cartas que Iholdi manda a su abuela– o la imaginación –tal y como ocurre cuando Munia sueña con el cocodrilo de color naranja y entabla amistad con él–. Además, cada una de ellas cuenta con la amistad de la otra a pesar de vivir distantes.

Por lo que respecta a Mariasun Landa y a Asun Balzola, ambas autoras proyectan en Iholdi y Munia sus vivencias infantiles. Durante su infancia y adolescencia, su interacción con el mundo adulto no resulta sencilla y perciben la presión de los estereotipos de género que la sociedad trata de imponerles por el hecho de ser mujeres, aunque sientan que no encajan en ellos. En cuanto a la fantasía y la literatura, leer es la tabla de salvación de ambas autoras frente a la realidad gris de su infancia. Ya en la edad adulta, su capacidad de fantasear y su amor por la literatura las llevan a hacer de la escritura su profesión. Con respecto a su necesidad de conexión, ambas autoras dotan de un gran valor a las relaciones de amistad. De hecho, si hay

algo que destaca en la relación entre Mariasun Landa y Asun Balzola es el profundo vínculo amistoso que las une.

A través de las historias protagonizadas por Iholdi y Munia, Mariasun Landa y Asun Balzola reflejan su convicción de que la infancia no es una época fácil y de que es necesario subvertir los estereotipos de género. También transmiten la necesidad de seguridad, afecto y conexión empática de la infancia y señalan cómo la fantasía, la literatura y los vínculos de amistad satisfacen dichas necesidades.

Para poder acompañar a sus lectores, Landa y Balzola optan por crear historias protagonizadas por dos niñas introspectivas que exponen su punto de vista sobre la realidad –en el caso de Iholdi en primera persona, en el de Munia en tercera persona pero profundizando en el punto de vista de la niña a través de los diálogos incluidos en el texto– y que además se transforman en cómplices de su público lector al dejar en evidencia los comportamientos de una sociedad adulta que no siempre tiene en cuenta las necesidades infantiles.



## 10. Jacqueline Wilson

Jacqueline Wilson nace en Bath (Reino Unido) en 1945, año en el que finaliza la Segunda Guerra Mundial, pero pasa la mayor parte de su niñez en Kingston-on-Thames, al suroeste de Londres. Antes de dedicarse a tiempo completo a la escritura de libros para niños y jóvenes, trabaja como redactora de una revista juvenil llamada *Jackie* (“Jacqueline Wilson. Biography”, 2021).

Las obras de Jacqueline Wilson se caracterizan por las difíciles situaciones familiares con las que deben lidiar sus protagonistas infantiles y juveniles, ya sean situaciones de abandono, como en *The Story of Tracy Beaker* (1991), una niña que acaba en un hogar infantil a causa de la negligencia de su madre; de problemas económicos, como en *The Bed and Breakfast Star* (1994), que narra los avatares de una niña cuya familia vive en una pensión o de conflictos con alguno de los progenitores, como en *The Illustrated Mum* (1999). La elección de este tipo de temáticas hace que Jacqueline Wilson tenga un gran éxito entre su público lector, ya que conecta con las preocupaciones de los niños y jóvenes. Prueba de este éxito es haber vendido más de diez millones de copias de sus libros, o que sus obras hayan sido traducidas a más de treinta idiomas. Además, la autora también cuenta con el reconocimiento de la crítica, como demuestra el haber sido galardonada con premios tan importantes como el Carnegie Medal o el Astrid Lindgren Memorial Award (“Jacqueline Wilson. Biography”, 2021). Así mismo, en 2008 recibe el título honorífico de Dama, concedido por la Casa Real de Inglaterra, por sus servicios a la literatura (“Jacqueline Wilson becomes a Dame”, 2008).

Por lo que respecta al contexto literario en el que emergen las obras de Jacqueline Wilson, este destaca por la abundancia de publicaciones de literatura infantil y juvenil, que desde 1970 habían comenzado a experimentar un constante crecimiento (Watkins y Sutherland, 1995). Otro de los rasgos destacados de este período es el cambio en la forma de representar la familia dentro de la literatura para niños y jóvenes. Avery (1996) explica cómo, por lo menos hasta la década de 1960, el modelo imperante es el de la familia feliz de clase media, en la que no existen los problemas matrimoniales ni hay conflictos reseñables en las relaciones entre los progenitores y sus hijos e hijas. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX la representación de un hogar ausente de problemas en la LIJ llega a resultar excéntrica y prolifera la representación de familias con problemas domésticos. Tal y como señala Avery (1996), “in the last quarter of the twentieth century, domestic security is seemingly unknown, and children struggle to strive against a background of problem parents” (p. 335). Las autoras más destacadas en la representación de este tipo de problemas durante la década de 1980 y 1990 son Anne Fine con novelas como *Madame Doubtfire* (1987), *Crummy Mummy and Me* (1988) o *Goggle Eyes* (1989) y Jacqueline Wilson con *The Suitcase Kid* (1992), además de con las ya citadas *The Story of Tracy Beaker* (1991) o *The Illustrated Mum* (1999). Así mismo, Avery (1996) destaca cómo a partir de 1970 florecen las obras específicamente dirigidas al público adolescente, en las cuales se reflejan los cambios madurativos y emocionales que se experimentan durante dicho período, tradición que las autoras Anne Fine y Jacqueline Wilson seguirán durante los años ochenta y noventa.

### **10.1. Secrets (2002)**

*Secrets*, publicada en el año 2002, es una novela que se desarrolla en la Inglaterra de principios del siglo XXI. La historia está narrada en primera persona por India y Treasure, dos preadolescentes de extracción social muy distinta –India proviene de una familia muy rica, mientras que Treasure pertenece a una familia de escasos recursos– que comparten sus dificultades en la interacción con sus respectivas familias, su carácter fantasioso y su amor

por la lectura y la escritura. El relato de estos personajes, que se ceden el testigo de la narración a través de capítulos alternos, no se dirige a sus lectores, sino a sus respectivos diarios, lo cual confiere al público lector la sensación de ser partícipe de confidencias a las que nadie más tiene acceso.

En dichos cuadernos, las muchachas relatan su día a día y ponen de relieve sus confrontaciones con las personas mayores de su entorno. India proviene de una familia acomodada: va a un buen colegio y sus padres, en apariencia, conforman un matrimonio feliz. Sin embargo, la realidad es que la relación de sus progenitores está a punto de romperse y que ella, pese a no tener carencias a nivel material, acusa una gran falta de afecto por parte de ellos, además de padecer las continuas críticas de su madre por tener sobrepeso.

Treasure, a su vez, pertenece a una familia desestructurada de un barrio marginal y es víctima del maltrato de Terry, el nuevo novio de su madre. Para protegerla del mismo, su abuela Nan decide llevársela consigo, pero Terry y su madre intentan recuperarla contra su voluntad. Para evitarlo, Treasure escapa del apartamento de Nan y se refugia en el ático de India, con quien ha trabado amistad poco tiempo atrás a pesar de las evidentes diferencias sociales que existen entre ambas. El plan de ambas niñas funciona durante varios días, pero cuando finalmente son descubiertas Treasure ha de abandonar su escondite. Por suerte para ellas, la abuela de Treasure logra su custodia y la amistad entre ambas protagonistas permanece inalterable.

## **10.2. Relación de la infancia y la adolescencia con el mundo adulto: India y Treasure aprenden a protegerse**

Desde el principio de la novela *Secrets*, sus protagonistas manifiestan un profundo sufrimiento en su relación con los adultos de su entorno. En el primer capítulo, la autora nos presenta a Treasure detallando en un cuaderno el daño que le ha causado Terry, la nueva pareja de su madre. Este, que cuando había empezado a salir con su madre se había mostrado simpático para ganarse la confianza de Treasure, no tarda en desplegar conductas autoritarias y

agresivas una vez se ha integrado en la familia y, en uno de sus accesos de ira, golpea a la muchacha en la cabeza con su cinturón, rompiendo sus gafas y dejándole una profunda herida en la frente. Esta agresión resulta muy dolorosa para Treasure, pero lo que más pesar le causa es que su madre, al enterarse, solo busca que nadie descubra el incidente para encubrir a su pareja. De hecho, llega a pedir a Nan, la abuela de la niña, que no la lleve al hospital. Así pues, la figura materna no cumple una función protectora en este caso, sino que deja a Treasure desamparada.

A pesar de todo, los sentimientos de Treasure hacia su madre son ambiguos: se siente abandonada por ella, pero al mismo tiempo la considera una persona débil que ni siquiera sabe cuidar de sí misma y que actúa de forma egoísta movida por el miedo que Terry le produce. Además, no puede evitar que a su mente asomen los buenos momentos pasados junto a ella, aunque no tarde en darse cuenta de que estos han sido escasos y de que los aspectos negativos pesan más que los positivos:

It was great when I was little and it was just Mum and me.

No it wasn't. She mostly didn't want to play, she just wanted to lie back and smoke her roll-ups and drink and watch telly and if I pestered her she'd yell at me or give me a shove or a smack. She'd really lose it sometimes, telling me it was all my fault, if I hadn't been born she'd be out with her mates having fun instead of stuck at home night after night with a boring little brat like me. (Wilson, 2003, p. 141)<sup>84</sup>

Por lo que respecta a India, en apariencia goza de una infancia mucho menos problemática que la de Treasure, ya que no sufre maltrato físico por parte de sus padres y todas sus necesidades están cubiertas. Sin embargo, sus progenitores apenas le hacen caso porque están inmersos en sus propios problemas y dicha falta de atención provoca en ella una gran sensación de desamparo. La relación con Moya Upton, su madre, es especialmente difícil: India siente que esta no la acepta tal y como es y que no tiene interés en pasar tiempo con ella. Además, la madre de India se empeña en devaluar las

---

<sup>84</sup> Para las posteriores referencias a la obra *Secrets*, se empleará la sigla S acompañada del número de página correspondiente.

virtudes de su hija. India es una muchacha inteligente y estudiosa, pero para Moya la apariencia externa y las relaciones sociales son mucho más importantes que la inteligencia y los estudios:

I shrugged and mumbled something about homework.

'Oh darling, you and your homework!' she said, as if it's my personal eccentricity.

She is the only mother in my class who really doesn't care about her daughter's marks. She seems to find it vaguely embarrassing when I come top. (S, p. 105)

Con respecto a la relación entre India y su padre, esta pasa por una fase difícil durante el período en el que transcurre la novela, ya que él ha de hacer frente a una serie de problemas que le desbordan y olvida que su hija necesita de su afecto. Cuando India se acerca a él en busca de cariño, él la despacha sin miramientos, como si ella le estorbase. En ocasiones, le contesta con tal brusquedad que hace que su hija sienta miedo e inseguridad. A esta inseguridad se añade la incertidumbre sobre el futuro de la relación de sus padres. El matrimonio no está atravesando una buena época e India teme que lleguen a divorciarse.

Así pues, tanto Treasure como India sufren por no sentirse queridas. En cualquier caso, ambas cuentan con adultos que compensan la falta de amor que padecen por parte de sus referentes más cercanos. En el caso de Treasure, es su abuela Nan quien trata de proporcionarle el afecto que su madre le niega. De hecho, después del grave episodio en el que Terry agrede a su nieta, Nan decide llevársela a su casa, pero cuando la madre de Treasure y su novio Terry la reclaman no tiene la capacidad de protegerla. India, a su vez, cuenta con el ocasional apoyo de su tutora, la señora Gibbs, pero sabe que no puede contar con ella para hablarle de sus problemas familiares, pues la señora Gibbs idolatra a Moya Upton y no encajaría bien las críticas que India vierte contra su madre.

Por lo tanto, incluso aquellas personas mayores que actúan con la voluntad de ayudar a ambas protagonistas fracasan a la hora de brindarles toda la protección que necesitan y las dejan indefensas frente a unos adultos que no las quieren bien. India, ante esta sensación de desamparo, llega a la

conclusión de que ningún adulto es de fiar. Por eso, cuando la madre de Treasure y su novio Terry intentan llevársela consigo y Treasure acude a su casa para pedirle ayuda, ella decide alojarla en su ático sin que su familia ni Nan sepan nada. Con el paso de los días, sin embargo, las niñas se van dando cuenta de que no se bastan solas, ya que Treasure padece asma y no tiene su inhalador consigo. Como consecuencia de ello, y a pesar del miedo a que su amiga deba volver a convivir con el hombre que la ha maltratado, India se ve obligada a revelar su paradero.

Finalmente, la abuela de Treasure logra la custodia de la niña y, por mucho que le duela, Treasure asume que su madre nunca será capaz de quererla bien porque no tiene la madurez necesaria para ello, pero decide no guardarle rencor. India, por su parte, empieza a acudir a terapia con Chris, un joven psicólogo. A partir de sus conversaciones con él, aprende a procesar el hecho de que el matrimonio de sus padres ha fracasado y a poner los límites necesarios para que el comportamiento de estos la afecte lo menos posible. Además, una vez pone dichos límites se vuelve más capaz de apreciar que sus progenitores, pese a sus evidentes imperfecciones, también poseen atributos positivos.

Las experiencias negativas de India y de Treasure con el mundo de los adultos son un reflejo de las vivencias que tiene la propia autora a lo largo de su niñez y de su adolescencia y que relata a sus jóvenes lectores en sus obras autobiográficas<sup>85</sup> *Jacky Daydream* (2007) y *My Secret Diary: Dating, Dancing, Dreams and Dilemmas* (2009).<sup>86</sup> De hecho, la descripción de la forma en la que los padres de Jacqueline Wilson interactúan con su hija, así como la inestabilidad de su matrimonio, guardan un gran parecido con la descripción de los padres de India y de su relación de pareja. Bidy, la madre de Jacqueline Wilson, no logra aceptar a su hija tal y como es y censura cualquier brote de espontaneidad que esta pueda mostrar.

Con respecto a Harry, su padre, la autora siente por él un amor que a menudo es rechazado sin piedad. Ella quiere complacerle continuamente, pero

---

<sup>85</sup> *Jacky Daydream* se centra en la infancia de la autora y *My Secret Diary: Dating, Dancing, Dreams and Dilemmas* se centra en su adolescencia.

<sup>86</sup> Debido a la longitud de este título, de ahora en adelante se hará referencia al mismo como *My Secret Diary*.

comprueba cómo, cuanto más lo intenta, más despectivo se muestra él con ella: “Other little girls could charm their fathers. They could laugh and tease and joke and their fathers would smile at them fondly. I didn’t have a clue how to *do*<sup>87</sup> that” (Wilson, 2014, p. 98). Además, cuando su hija se muestra alegre, él busca la manera de arruinar su felicidad mediante un comentario sarcástico, actitudes que también se perciben en el padre de India a lo largo de *Secrets*. Este comportamiento vuelve a la niña insegura, pues siente que nunca será lo bastante buena para él. Por fortuna, Jacqueline Wilson cuenta con el cariño de sus abuelos y con el apoyo de profesores que admiran su carácter fantasioso y su capacidad para elaborar historias (Wilson, 2014).

Por otra parte, la relación entre los padres de Jacqueline Wilson no es buena y tienden a involucrar a su hija en sus discusiones, aunque ella quiera mantenerse al margen de estas para no posicionarse a favor o en contra de ninguno de ellos. Durante su adolescencia, Jacqueline Wilson ya no es tan sensible al modo en que sus padres se comportan con ella y, al igual que India al final de la novela *Secrets*, logra tomar distancia en lo relativo a los conflictos matrimoniales de sus progenitores (Wilson, 2010).

En cualquier caso, la escritora refleja también los rasgos positivos de sus progenitores tanto en *Jacky Daydream* como en *My Secret Diary*. Gracias a la perspectiva que le da la edad, logra mostrarse compasiva con los errores cometidos por ellos. Puede deducirse que es por ese motivo que, al final de la novela *Secrets*, la autora decida que Treasure e India, gracias a la madurez y a la mayor capacidad de decisión que derivan del paso de la infancia a la adolescencia, sean capaces de mostrar una mayor tolerancia hacia las imperfecciones de sus familias y, al mismo tiempo, impedir que les hagan daño.

### **10.3. Roles de género: El machismo no entiende de clases**

La subordinación de la mujer afecta a todos los personajes femeninos de *Secrets* independientemente de su condición social y de su edad. La autora

---

<sup>87</sup> Cursiva de la autora.

hace hincapié en este hecho para denunciarlo y para mostrar cómo la opresión de la sociedad patriarcal se convierte en una traba para ambas protagonistas, pues hace que la definición de su identidad y su paso a la edad adulta estén marcados por las imposiciones asociadas al sexo femenino.

Treasure es quien se encuentra en una situación de mayor riesgo, pues pertenece a un entorno carente de recursos en el que muchas mujeres se quedan embarazadas siendo aún adolescentes y, como consecuencia de ello, abandonan sus estudios y cualquier ambición profesional. Así les ha sucedido tanto a Tammy, su madre, como a Loretta, su tía, cuyas parejas además se desentendieron de la crianza de sus vástagos. Estas dos experiencias tan negativas, unidas al maltrato de Terry, la nueva pareja de su madre, hacen que Treasure desconfíe de los hombres y decida no casarse nunca.

India, por su parte, vive en un entorno en el que muchas chicas dan por hecho que acabarán sus estudios, obtendrán un título universitario y tendrán un buen trabajo con el que ganarse la vida. El dinero no es un impedimento para ellas y sus familias vigilan que sus vidas se orienten hacia la consecución de dichos logros. Además, India cuenta con el ejemplo de unos padres que siempre han dado prioridad a su vida profesional y no a la familiar: tanto su madre como su padre han tenido éxito en su profesión gracias a que su poder adquisitivo les permite pagar a una persona que cuide de su hija mientras ellos están ausentes, así como a otra que se haga cargo de las labores domésticas.

Sin embargo, el que la madre de India, a diferencia de la madre de Treasure, no haya tenido que renunciar al desarrollo de su carrera laboral no significa que esté libre de la influencia de la sociedad patriarcal. Moya siente que para gustar a los demás y tener éxito en su trabajo ha de estar delgada. De hecho, ella misma fomenta esta idea como diseñadora de su popular marca de ropa Moya Upton, en la cual no tienen cabida las tallas grandes. Por otra parte, Moya busca la delgadez porque se siente amenazada por aquellas mujeres más atractivas y jóvenes que ella, ya que su marido tiende a flirtear con ellas. En lugar de disolver su matrimonio, ella prefiere seguir aparentando ante su entorno que ambos conforman una pareja feliz, pues siente sus problemas matrimoniales como un fracaso personal. Lo único que hace, a



modo de prevención, es reprender a su esposo por su actitud cuando no hay nadie delante y despedir a todas las jóvenes *au pair* que llamen la atención de este. Así lo explica India al inicio de la historia: “Wanda is our latest au pair. We’ve had lots since I stopped needing a nanny. They never stay long. Mum never likes them. Dad likes the pretty ones so Mum gets rid of them sharpish” (S, pp. 21-22). Con todo, estos despidos no evitan que él le sea infiel con Wanda, la última *au pair* cuyos servicios contratan.

El comportamiento de este matrimonio no solo revela cómo la madre de India se siente encorsetada por los valores de la sociedad patriarcal, sino también cómo el padre de India, por el hecho de ser hombre, se cree en el derecho de cortejar a todas las mujeres que le atraigan, pese a que se trate de personas que trabajan para la familia y que pueden sentirse incomodadas por su comportamiento. Además, este cortejo ocurre a la vista de su mujer y de su hija, lo cual indica que no le importa que su actitud promiscua las hiera o moleste. Se trata, pues, de un hombre que antepone su disfrute personal a los sentimientos del sexo opuesto. Este carácter egoísta también queda patente cuando, tras dejar embarazada a Wanda, hace lo posible por que su mujer la despida, dando a entender que no es una buena *au pair*, en lugar de hacerse cargo de lo ocurrido.

En cualquier caso, el comportamiento violento de Terry, la nueva pareja de la madre de Treasure, reviste aún más gravedad. Tal comportamiento no entra dentro del registro del padre de India, cuya hija tiene claro que nunca la maltrataría físicamente. Con todo, pese a las diferencias que existen entre ambos hombres, los dos comparten su sensación de dominio sobre el sexo femenino, así como un carácter que podría tildarse de embaucador, pues en la historia se señala que no siempre han sido temperamentales o agresivos, sino que también han mostrado su faceta más cariñosa para ganarse la confianza de las mujeres de su entorno. Estas, incluidas India y Treasure, caen en la trampa y tardan en darse cuenta del tipo de personas que son: India descubre que cuando su padre la agasaja diciéndole que es muy especial para él se trata de palabras vacías de contenido, pues en cuanto él se ve envuelto en problemas se olvida de ella por completo. Treasure, por su parte, recuerda con

pesar que cuando conoció a Terry este la colmó de regalos y le hizo creer que era un tipo encantador, para después mostrar su faceta más violenta.

Cuando ambas niñas descubren la verdadera faz de estos dos hombres, Treasure se pregunta por qué su madre sigue con Terry a pesar de que este la maltrate. No entiende cómo esta puede seguir presa de la imagen ideal que él le vendió de sí mismo y que, incluso, trate de convencerla de que él ha sido una buena figura paterna para ella: "I don't care what you say, he's been a good dad to you in lots of ways, and I've tried my hardest to be a good mum too, even though you've never been an easy kid to get on with" (S, p. 212). En cuanto a India, al final de la historia deja de sentirse fascinada por el carácter halagador y seductor de su padre y pasa a considerarlo repugnante. Además, se enamora de un hombre totalmente opuesto a su progenitor. Se trata de Chris, su psicólogo. Este es un joven culto que admira su inteligencia y con el que siente que puede hablar de cualquier cosa sin ser juzgada. Gracias a él, India descubre que los hombres y las mujeres pueden y deben relacionarse en términos de igualdad, confianza y respeto. También se da cuenta de que es la ausencia de estos valores la que ha conducido a que sus padres decidan divorciarse y a que la convivencia familiar haya sido tan problemática.

Otro de los cambios que se producen en ambas protagonistas tiene que ver con la percepción de su físico. India empieza a acudir a las clases de baile en línea que la abuela de Treasure imparte y descubre que para moverse de forma grácil y pasar un buen rato en compañía de otras personas no tienen importancia ni el aspecto físico, ni la edad, ni si se es hombre o mujer. Gracias a ello, descubre que los en ocasiones exitosos intentos que hacía su madre de avergonzarla por tener sobrepeso no tienen ningún fundamento y logra sentirse más feliz dentro de su propia piel. Treasure, por su parte, comienza a trabajar como modelo para la marca de ropa de Moya Upton y este trabajo hace que perciba de forma más positiva su propio físico, ya que siempre se había considerado excesivamente delgada y poco agraciada, sobre todo

después de que Terry la golpease en la cara y su rostro quedase marcado por una cicatriz.<sup>88</sup>

Por lo que respecta a las vivencias de la autora, la subordinación de la mujer es un hecho que forma parte de la educación de Jacqueline Wilson desde su más tierna infancia. Durante los años cuarenta y cincuenta, que es cuando su infancia y su adolescencia tienen lugar, los roles de género tradicionales están mucho más integrados en la sociedad que a comienzos del siglo XXI, que es cuando transcurre la novela *Secrets*. Tal y como se explica en *Jacky Daydream*, Jacqueline Wilson crece en una época en la que se espera de las mujeres que se casen lo antes posible y formen una familia. Por este motivo, Bidy –la madre de la escritora– decide casarse con Harry, su padre, a los pocos meses de conocerle a pesar de no estar enamorados. Ella tiene veintiún años y cree que corre el riesgo de convertirse en una “solterona” si espera más tiempo. Poco tiempo después de la boda nace Jacqueline, su única hija. Durante sus primeros años de vida, es Bidy quien se encarga de cuidarla y de realizar las tareas domésticas mientras el padre trabaja para mantener a la familia, pues así lo dictan las convenciones sociales. Por esta razón, él espera que su esposa sea una perfecta ama de casa y se cree en el derecho de ponerse furioso cuando ella no se amolda a sus expectativas (Wilson, 2014).

Bidy, sin embargo, no acepta sus exigencias con sumisión, lo que hace que Jacqueline aprenda una importante lección: su madre no es un ama de casa porque le apasionen las tareas del hogar, ni cree que dichas tareas solo competan a las mujeres. De hecho, en cuanto Jacqueline crece un poco, Bidy se pone a trabajar para poder salir de casa y sentirse menos dependiente de su marido. Gracias a ello, Jacqueline Wilson va entendiendo la importancia de la igualdad entre hombres y mujeres (Wilson, 2014). Con respecto a su matrimonio, este continúa su declive, pero durante la infancia y la adolescencia de la autora ninguno de los cónyuges decide romper su vínculo, pues el divorcio no está bien visto en su tiempo: “People thought so differently about

---

<sup>88</sup> En el libro se da a entender, en cualquier caso, que el que Moya Upton contrate a Treasure implica que la diseñadora sigue promoviendo la delgadez extrema y que esta práctica es cuestionable.

divorce in those days. They frequently *whispered*<sup>89</sup> the word. It was considered shameful, barely socially acceptable” (Wilson, 2014, p. 156).

Por lo que respecta a su educación, en *Jacky Daydream* Jacqueline Wilson no menciona haber sido instruida en el desafío a las convenciones de género, ni tampoco haber sido abiertamente rebelde en este aspecto. Sin embargo, hay un rasgo que comparte con sus protagonistas India y Treasure y que durante su niñez y juventud la distingue del resto de las muchachas de su entorno: se trata de su necesidad de soledad y de privacidad, que la lleva a ser feliz cuando a los seis años logra disfrutar de su propio dormitorio, a preferir jugar sin compañía y a adorar ir sola al colegio para poder entregarse a sus ensoñaciones sin que estas sean interrumpidas por nadie, un rasgo que denota cierta rebeldía en un tiempo en el que se fomenta que las mujeres tengan un carácter sociable y en el que no se las invita a la introspección (Wilson, 2014). Según la autora señala en *My Secret Diary*, el deseo de realizar este trayecto a solas se intensifica durante su adolescencia, un período durante el cual la mayor parte de su tiempo está reservado a actividades de carácter social y en el que su grupo de iguales y su madre la presionan para que encuentre novio. La joven Jacqueline no se opone a iniciar una relación, pero al mismo tiempo tiene claro que sería incapaz de compartir su mundo interior con un joven de su edad. Dicho mundo es la base de su identidad, que ella protege de la incompreensión de un entorno superficial que no concibe que una adolescente disfrute con su propia compañía (Wilson, 2010).

En definitiva, el contexto en el que crece la autora, la rebeldía de su madre y su carácter reflexivo y solitario la impulsan a cuestionar los roles de género tradicionales y a tomar conciencia de la necesidad de emancipación femenina. Dicha necesidad queda patente en novelas como *Secrets*, que pese a desarrollarse a comienzos del presente siglo muestra numerosas maneras en las que los hombres siguen siendo privilegiados frente a las mujeres. Gracias a su capacidad de introspección, claro reflejo del carácter de la autora, las protagonistas India y Treasure buscan definir su propia identidad sin que esta esté condicionada por los roles de género vigentes en el entorno en el que viven.

---

<sup>89</sup> Cursiva de la autora.

#### 10.4. Fantasía y literatura: Dos cuadernos cargados de emociones

*Secrets* es una obra que se vertebra en torno a la lectura, la escritura y la fantasía. Desde el inicio de la misma queda claro que Treasure e India tienen una gran imaginación y que les gusta expresarse por escrito. La escritura tiene para ellas una función terapéutica, pues en el día a día no tienen a quién comunicar sus sentimientos, y el acto de escribir, tal y como señalan Daiute y Buteau (2002), permite que las personas liberen las emociones que guardan dentro de sí.

En el caso de India, su pasión por la escritura se debe a la inspiración que le proporciona la lectura de *The Diary of a Young Girl* (1952),<sup>90</sup> escrito por la joven judía Anne Frank durante el tiempo que ella y su familia permanecieron escondidos de los nazis. A ambas jóvenes las separa una gran distancia espacial y temporal y sus circunstancias no son comparables, pero pese a ello India siente que ella y Anne Frank son almas afines debido al amor que ambas comparten por la escritura. Además de su diario, India escribe ficción y se considera muy imaginativa.

Treasure, por su parte, es una muchacha muy ocurrente que usa las palabras y la escritura como forma de descargar su rabia. Si algún niño o niña se mete con ella en el colegio, sus imaginativas amenazas bastan para provocarles tal temor que optan por dejarla en paz: "I mostly just say stuff. [...] Sometimes they cry, even the really mean tough ones. Then they leave me alone" (S, p. 54). Además, tiene la costumbre de escribir en un cuaderno los distintos tipos de torturas que le gustaría infligir a Terry, el novio de su madre. Es una actividad que realiza a modo de divertimento y que le permite vengarse figuradamente del hombre que la ha maltratado, a sabiendas de que nunca pondría dichas torturas en práctica. Su cuaderno también le sirve de confidente cuando se siente sobrepasada por las circunstancias que le toca vivir.

Jacqueline Wilson, al igual que India y Treasure, recurre a la lectura, la escritura y la fantasía durante su infancia y su adolescencia. El título de sus

---

<sup>90</sup> Obra originalmente publicada en holandés.

obras autobiográficas *Jacky Daydream* y *My Secret Diary* ya es un importante indicio de que la fantasía y la literatura constituyen su forma de encarar la vida desde su más temprana infancia o, como señala ella en *Jacky Daydream*, desde el instante en el que llega al mundo: “I’m sure babies *do*<sup>91</sup> think, even though they can’t actually say the words. What would I do now if I was lying all by myself, hungry and frightened? That’s easy. I’d make up a story to distract myself” (Wilson, 2014, p. 2). A lo largo de su infancia, la escritora disfruta creando amigas imaginarias que le hagan compañía e inventando historias antes incluso de aprender a leer. En cuanto descifra el significado de las vocales y consonantes que aparecen en sus libros, empieza a aficionarse a aquellos cuentos protagonizados por niños y niñas que, como ella, atraviesan momentos difíciles y va sintiendo el deseo de escribir ese tipo de narraciones cuando sea mayor (Wilson, 2014).

En la escuela primaria, Jacqueline Wilson tiene la suerte de encontrar profesores que aprecian su amor por las palabras. El más importante es el señor Townsend, que apoya su vívida imaginación y confía en que será escritora algún día. Además, él es quien le explica que, en el contexto de la escritura, recurrir a la fantasía para embellecer la realidad no tiene nada que ver con mentir (Wilson, 2014). Y es que, tal y como reflexiona la autora en *Jacky Daydream*, las dificultades de su día a día hacían que su realidad nunca fuera del todo satisfactoria y que tuviera que hallar refugio en la fantasía para paliar su insatisfacción.

Tal y como la autora detalla en *My Secret Diary*, a lo largo de su adolescencia, Jacqueline Wilson decide que quiere dedicarse de forma profesional a la escritura cuando sea adulta y para ello decide establecer una rutina de escritura. Como en el caso de India, su fuente de inspiración es Anne Frank y por eso opta por el diario personal como caudal de expresión. Durante esta época, la autora también se entrena en la escritura de historias cortas y poemas, e incluso realiza varios intentos de escribir novelas, aunque siempre las deja sin terminar. Sin embargo, no abandona su objetivo y por ello lee los consejos de escritoras de éxito en busca de inspiración y mantiene la convicción de que escribir es su única vocación. Además, es durante ese

---

<sup>91</sup> Cursiva de la propia autora.

período cuando va definiendo su propio estilo, que se corresponde con la convicción íntima de que la literatura no tiene por qué reflejar una versión edulcorada de la realidad.

De hecho, una de las cuestiones que más indigna a Jacqueline Wilson es el empeño que ponen autoras tan populares como Enid Blyton en retratar un universo desprovisto de problemas en sus novelas infantiles. Ella tiene claro que el tipo de libros que quiere escribir no deben idealizar las dificultades reales que muchos niños padecen:

So Enid Blyton got me reading fluently and reinforced my desire to write, though I knew right from a very early age that I wanted to write very different sort [sic] of books. I wanted to write books that didn't seem to exist yet – books about realistic children who had difficult parents and all sorts of secrets and problems; easy-to-read books that still made you think hard; books with funny bits that made you laugh out loud, though sometimes the story was so sad it made you cry too. (Wilson, 2014, pp. 206-207)

### **10.5. Empatía y amistad: Un vínculo a prueba de prejuicios**

*Secrets* es una novela en la que el vínculo más importante no es el familiar, sino el amistoso. Es la alianza entre ambas protagonistas la que les permite evitar sentirse solas y desamparadas ante un mundo conformado por adultos que no solo fallan a la hora de comprenderlas y protegerlas, sino que en ocasiones suponen un peligro para ellas. Antes de conocerse, tanto India como Treasure hallan su vía de escape en la escritura, pero este medio no satisface su necesidad de una persona real que las escuche y las acepte tal cual son. Además, ambas tienen una edad a la que, tal y como indica Demetriou (2018), las relaciones de amistad cobran especial relevancia.

Para subsanar esta ausencia de amistades al inicio de la novela, India se dirige por escrito a una amiga imaginaria llamada Kitty, el mismo nombre que usaba Anne Frank para la receptora ficticia de sus diarios, pero sigue anhelando conectar con una persona real y su deseo se incrementa al comprobar que todas sus compañeras de colegio cuentan con amistades

sólidas: “Everyone in my class has got a best friend – or else they go round in little gangs like Lucy and Imogen and Sarah and Claudia. It’s awful not having a gang, not having a best friend” (S, p. 19). Treasure también desea trabar amistad con alguien, pero los niños más aplicados de su clase suelen provenir de familias de clase acomodada y no la integran en su círculo de amistades, mientras que los niños menos pudientes la desprecian por ser muy estudiosa, de tal modo que no logra formar parte de ninguno de los dos grupos.

India y Treasure coinciden en la calle un día en el que India pasea por Latimer State, el barrio de Treasure, y a pesar de sus obvias diferencias sociales conectan gracias a una suerte de flechazo amistoso. Así lo narra India: “She [Treasure] saw me staring. She stuck her tongue out at me. I wagged mine back at her. Then she grinned. I grinned. It was just as if we knew each other” (S, p. 66). Su inesperada amistad fluye de una manera tan sencilla que, después de su primer encuentro, India teme haber idealizado a Treasure, pues hasta entonces no ha conocido a nadie que se muestre tan amigable con ella. Treasure, por su parte, considera que la aparición de India es el acontecimiento más fantástico que le ha sucedido en la última temporada.

El gran afecto que ambas muchachas se profesan, además, las ayuda a arrinconar sus prejuicios. Treasure descubre que el que India provenga de un entorno elitista no significa que ella también lo sea e India se da cuenta de que el que Treasure viva en un ambiente marginal no significa que esté peor preparada que ella ni que sea menos inteligente que ella. Desde que conoce a su amiga, además, India es mucho más consciente del desprecio y el recelo con el que sus padres se refieren a Latimer State y siente rabia cuando observa que sus compañeros de clase comparten la opinión de sus padres. Su amistad con Treasure anima a India a poner en evidencia el esnobismo de sus compañeros, ya que no le parece moralmente correcto permanecer en silencio.

Por otro lado, su amistad ayuda a ambas protagonistas a olvidarse de sus propios problemas y a escuchar los de la otra. India le cuenta a Treasure que la vida en Parkfield, su flamante barrio, no es todo lo perfecta que podría parecer a simple vista. Treasure, por su parte, le relata la violencia que Terry ha ejercido sobre ella y la angustia que le produce pensar en él. India, que



jamás ha vivido un episodio similar en su casa, se queda consternada. Por eso, cuando su amiga acude a Parkfield en busca de auxilio, no duda en socorrerla y en proporcionarle todo tipo de comodidades mientras permanece escondida en su ático. India, a quien el afecto le ha sido negado tantas veces por su padre y por su madre, no tarda en volcar todo su cariño en Treasure, que a su vez muestra su gratitud hacia ella mediante un dibujo que rinde homenaje a su amistad.

Gracias al estrecho vínculo que las une, ambas niñas ahuyentan su soledad e India deja de sentir la necesidad de encabezar las entradas de su diario con el saludo “Dear Kitty”, pues ya no necesita una amiga ficticia. Treasure, por su parte, está encantada de poder trabajar como modelo para Moya Upton porque de esta manera no pierde el contacto con India y porque su intención es seguir siempre unidas. India, además, da con una amistad adulta y empática. Chris, su psicólogo, no solo la escucha con interés y sin juzgarla, sino que además la aprecia y admira como ningún adulto lo había hecho antes.

Tanto en *Jacky Daydream* como en *My Secret Diary*, Jacqueline Wilson afirma que su “yo” infantil y adolescente trata de gozar de momentos de soledad, pero que esto no significa que no valore las relaciones de amistad o que en ocasiones no se sienta sola. Esta es la razón por la que durante su primera infancia tiene amigos imaginarios, a veces extraídos de sus libros, y también el motivo por el que fantasea con la posibilidad de haber tenido una hermana gemela con quien jugar durante todo el día en vez de tener a sus padres como única –y, a menudo, incómoda– compañía (Wilson, 2014).

En la escuela primaria, Jacqueline Wilson tiene la suerte de dar con un conjunto de chicos y chicas afín a ella, dentro del cual goza de bastante liderazgo. Dentro de este grupo tiene muy buena sintonía con Christine, una muchacha que ha de cuidar de su madre, víctima de un cáncer terminal. Gracias a Christine, Jacqueline Wilson aprende que la amistad no solo consiste en pasar un buen rato en clase y en el patio, sino también en solidarizarse con las dificultades de la otra persona y en ofrecerle apoyo y consuelo. La empatía de Wilson es tal que el día que su tutor reprende a

Christine por llegar tarde a clase no vacila en enfrentarse a su autoridad y defender a su amiga, lo cual se considera un gran atrevimiento en una época en la que ningún alumno osaba replicar a un profesor (Wilson, 2014). Esta capacidad para enfrentarse a la autoridad en nombre de la amistad es la misma que despliega India en *Secrets* cuando sus compañeros de clase se burlan de los habitantes del barrio de Treasure.

La forma que tiene Jacqueline Wilson de ponerse en el lugar de quien está sufriendo, reflejada en su amistad con Christine, también queda patente en la compasión que, durante la escuela primaria, le inspira una niña a la que todos sus compañeros marginan a causa de su obesidad (Wilson, 2014) o en la impotencia que le produce ver cómo sus profesoras de la escuela secundaria, en lugar de compadecerse de los apuros económicos de aquellas alumnas que no pueden costearse el uniforme escolar reglamentario, las reprenden y castigan por ello: “It taught me the lesson that some teachers were appallingly unfair, so caught up in petty rules and regulations that they lost all compassion and common sense” (Wilson, 2010, p. 47).

Esta empatía con los más débiles también se refleja en su preferencia por novelas protagonizadas por niños que atraviesan momentos difíciles y en el deseo de escribir historias de ese tipo una vez llegada la edad adulta, así como en el hartazgo que le producen los libros infantiles en los que la vida de los protagonistas transcurre exenta de problemas: “I was irritated by the smug, safe, middle-class world of most of my children’s books” (Wilson, 2014, pp. 271-272). Al fin y al cabo, su propia experiencia vital, narrada en *Jacky Daydream* y *My Secret Diary*, es una muestra de que la infancia no es un paraíso, de que no todas las familias conviven de forma armoniosa y de que las desigualdades sociales están muy presentes en la sociedad. Mediante sus libros, Jacqueline Wilson se solidariza con aquellos niños y jóvenes que sufren y trata, al mismo tiempo, de ofrecerles la esperanza de que su situación puede mejorar, tal y como se aprecia en *Secrets*.

## 10.6. Conclusiones

La obra *Secrets*, de Jacqueline Wilson, presenta la problemática relación con los adultos de dos niñas que van camino de la adolescencia. Cada una de ellas proviene de entornos muy diferentes: Treasure vive en un barrio marginal e India en la zona más adinerada de la ciudad, pero ambas coinciden en la falta de amor y de atención por parte de sus progenitores. En el caso de Treasure, eso sí, la situación reviste más gravedad debido a que padece maltrato físico por parte de la pareja de su madre, que es quien cumple el rol paterno. Ante estas situaciones, las niñas sienten tristeza y rabia y buscan la ayuda de figuras adultas alternativas que puedan brindarles consuelo. Treasure dispone del apoyo de su abuela Nan, pero India no tiene la suerte de contar con nadie que le proporcione el cariño y la comprensión que le faltan.

En cualquier caso, la ayuda que Nan ofrece a Treasure tampoco es total, ya que no puede evitar que la madre de Treasure la reclame para sí pese a las conductas negligentes y violentas que tanto ella como su novio Terry han manifestado hacia la niña en el pasado. Esto hace que ambas niñas lleguen a la conclusión de que ningún adulto es de fiar. Con todo, al final de la novela Treasure logra que su abuela asuma su custodia e India da con Chris, su psicólogo, una figura adulta capaz de proporcionarle seguridad y comprensión.

Por lo que respecta a los roles de género, tanto Treasure como India son conscientes de cómo su entorno está lejos de haber alcanzado la igualdad entre los hombres y las mujeres. En el barrio de Treasure, muchas mujeres –incluidas su madre y su tía– han tenido hijos a una edad muy temprana, lo cual ha interrumpido el desarrollo de sus estudios y de su carrera profesional y las ha condenado a perpetuar su situación de marginalidad y pobreza. Treasure, que sabe que tiene las aptitudes necesarias para prosperar en sus estudios, no desea para sí ese futuro y tiene la suerte de que su abuela Nan apoye sus ambiciones.

India, a su vez, siente que los estereotipos de género que su madre le transmite condicionan la forma en que percibe su aspecto físico. Su madre es una mujer de gran éxito profesional, pero incluso así sufre la presión de tener que cumplir unos estándares de belleza determinados para resultar deseable a

su marido y trata de imponer esos mismos estándares a su hija. La reacción de India es rebelarse, pero ello no impide que se sienta agobiada por la insistencia materna hasta que, al final de la historia, se topa con un grupo de mujeres cuyo físico ajeno al canon impuesto por la sociedad no impide que se quieran a sí mismas y disfruten de una vida plena.

Ante las situaciones vitales tan desafortunadas que ambas protagonistas padecen al inicio de cada novela, las dos hacen uso de recursos similares, entre los cuales destacan la fabulación y la escritura. Treasure, a modo de desahogo, idea estrategias para vengarse de la pareja de su madre, aunque sepa que nunca va a ponerlas en práctica, y también escribe en un cuaderno todos los sentimientos que la atenazan. India, a su vez, narra a su diario todo lo que no puede expresar de viva voz en casa y dirige las entradas de dicho diario a una amiga imaginaria. En la página en blanco, pues, ambas muchachas hallan un espacio seguro que les permite regular sus emociones y poner orden en lo que les sucede, lo cual les proporciona cierta sensación de control en un día a día en el que son otras personas las que manejan los hilos de sus vidas.

Una vez Treasure e India se conocen mutuamente, la amistad cobra valor como un recurso que les proporciona seguridad –cuentan con alguien con quien pueden ser ellas mismas con tranquilidad– y, sobre todo, conexión. Si escribir era una tarea comunicativa solitaria, ahora tienen la posibilidad de comunicarse entre sí. Además, el hecho de que ambas hayan sufrido problemas en su interacción con el mundo de los adultos hace que sean capaces de empatizar la una con la otra, arrinconar sus prejuicios y apoyarse mutuamente. Esta conexión empática, unida a la que halla en su psicólogo, hace que India ya no tenga la necesidad de desahogarse tanto mediante la escritura, ya que puede hacerlo con personas de carne y hueso.

Jacqueline Wilson, al igual que India y Treasure, padece una infancia acompañada de sentimientos de indefensión y angustia debido a la falta de afecto de sus padres hacia ella, así como a la mala relación del matrimonio que conforman sus padres. Estas sensaciones se mantienen a lo largo de su infancia, aunque una vez llega a la adolescencia la autora va logrando tomar

distancia y sentirse menos afectada por el ambiente que reina en su hogar. En lo relativo a los roles de género, en su casa observa que es su madre quien se hace cargo de criarla y de las tareas domésticas, pero también percibe en ella cierta rebeldía contra el hecho de que las cosas sean así. Jacqueline Wilson, por su parte, desea poder tener una carrera profesional y, ya en la pubertad, subvierte las convenciones que indican que las chicas adolescentes han de ser sociables e interesarse especialmente en la búsqueda de una pareja. Su carácter introspectivo hace que ella no renuncie a sus momentos de soledad y que, durante la adolescencia, dedique mucho tiempo a escribir, una actividad que le permite pasar tiempo consigo misma.

En cuanto a los recursos de la autora para transitar los momentos angustiosos de su día a día, la fabulación, la lectura y la escritura –ya sea de diarios o de historias de ficción– son las herramientas que Wilson usa de manera regular. Gracias a ellas, mitiga su sensación de desamparo y logra desconectar de la hostilidad que se palpa entre sus padres. Cabe recalcar con respecto a su escritura que, desde una edad temprana, la autora tiene claro que escribir es su vocación y que además desea crear historias en las cuales sus lectores puedan verse reflejados, pues tiene la sensación de que los libros infantiles tienden a mostrar entornos familiares idealizados con los que los niños como ella no se sienten identificados. Con respecto a las relaciones de amistad, Jacqueline Wilson da a lo largo de su adolescencia con amistades que, como les ocurre a India y a Treasure, le ofrecen la tranquilidad, la comprensión y el afecto que no obtiene a nivel familiar.

Por lo que respecta a la manera en la que Wilson acompaña a su público lector, es necesario afirmar que su deseo de crear historias en las que sus lectores puedan verse reflejados se hace realidad, ya que tanto *Secrets* como el resto de su bibliografía se caracterizan por dar cabida a todas aquellas problemáticas que puedan padecer los niños y jóvenes, sobre todo en el ámbito de las relaciones familiares. Además, la selección de dos protagonistas que narran sus avatares en primera persona facilita más aún la identificación de sus lectores con las sensaciones y pensamientos de India y Treasure.



## 11. Conclusiones finales

Tras el análisis de las obras seleccionadas, se confirman las dos partes que componen la hipótesis de partida de este trabajo. Por un lado, que todas las autoras de las obras analizadas centran sus novelas en la discriminación que sufrieron durante su infancia y adolescencia por ser mujeres y menores de edad, así como en las estrategias a las que recurrieron para hacerle frente. Por otro, que acuden a la literatura infantil y juvenil como el medio más adecuado para abordar dicha discriminación, ya que este tipo de literatura les permite conectar con su joven público lector –en especial, las niñas y adolescentes–, que también la padece, y mostrarle que sus derechos merecen ser respetados y reivindicados.

La discriminación que las autoras sufrieron por ser menores de edad se refleja en sus novelas a través de las vivencias de sus protagonistas, niñas y adolescentes que pueden considerarse un *alter ego* de ellas mismas.<sup>92</sup> La principal fuente de malestar para todas ellas es la interacción con los adultos de su entorno, sobre todo dentro del ámbito familiar o del ámbito escolar. Estos suelen mostrar un carácter rígido y autoritario y esperan que ellas respondan con obediencia y con sumisión. De hecho, en muchas ocasiones tratan de acallar su voz y no creen que las opiniones, las necesidades y los sentimientos de la infancia merezcan ser tenidos en cuenta.

Otro de los problemas que más afectan a las protagonistas, en este caso en la relación con sus progenitores y en especial con sus madres, es que

---

<sup>92</sup> En el caso de Christine Nöstlinger, la protagonista es la propia autora cuando era niña.

el amor que les profesan está a menudo condicionado a que se adapten a sus expectativas. Si traicionan dichas expectativas, las niñas se topan con el rechazo materno. También se dan casos en los que la relación de las niñas con sus madres está marcada por la total carencia de afecto e, incluso, por la negligencia y el maltrato. Así les ocurre a Halinka y a Treasure, que protagonizan las novelas *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen* y *Secrets*, respectivamente.

A esta violencia hay que sumar la que ya de por sí se da en la sociedad y de la que los niños son las víctimas más indefensas. Uno de los ejemplos que ilustra este tipo de violencia se da al final de la serie protagonizada por Celia, ya que la protagonista de las historias de Elena Fortún ve truncado su futuro a causa del estallido de la guerra civil española. La crueldad de la guerra tiene también su reflejo en *Maikäfer, flieg!* y *Zwei Wochen im Mai*, de Christine Nöstlinger, cuya protagonista padece los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y la escasez de la posguerra.

Tanto la falta de amor y comprensión que sienten como la violencia que padecen o que presencian en su entorno provocan serias secuelas emocionales en las protagonistas. Sobre todo, las hacen sentirse indefensas y causan un deterioro en su autoestima. Sin embargo, su sensación de indefensión no impide que cuestionen el trato que reciben por parte de los adultos, ya sea de viva voz o para sí mismas.

En cualquier caso, no todas las figuras adultas que forman parte del entorno más cercano a las protagonistas las tratan de forma autoritaria, carente de afecto o agresiva. También hay adultos que las tratan con respeto, que están dispuestos a escucharlas y que les brindan amor y protección. Ese es el tipo de relación que existe entre Sara Crewe y su padre en *A Little Princess*, entre Halinka y su tía Lou en *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen*, entre Paulina y su abuelo en *Paulina*, entre Treasure y su abuela Nan en *Secrets*, o entre Munia y sus progenitores en la serie homónima que este personaje protagoniza. Incluso aunque en este último caso surjan desavenencias entre la niña y sus padres, la disposición de estos a repararlas prueba que son una fuente de afecto y seguridad para ella.



A la discriminación que sufren las protagonistas por parte del mundo adulto se añade la que padecen por ser mujeres dentro de una sociedad patriarcal. Obviamente, dicha desigualdad es mayor en las novelas escritas a principios del siglo XX que en aquellas escritas a finales de ese mismo siglo o a principios del siglo XXI, pero aun así el peso de los roles de género es evidente en todas las historias analizadas. Incluso en los casos en los que parece reinar una mayor igualdad entre hombres y mujeres –en la serie “Iholdi” de Mariasun Landa, por ejemplo–, los niños tienen interiorizados estereotipos de género que discriminan a la mujer, lo cual demuestra que existe una cultura machista que opera de fondo. Además, llama la atención que las niñas de las historias de Landa traten de subvertir estos estereotipos y hacer suyos atributos tradicionalmente masculinos, pero que los niños rehúyan identificarse con cualquier característica que consideren femenina y la asocien con la debilidad.

Esta subversión por parte de las niñas no solo se produce en las historias de Landa, sino que es común a todas las protagonistas, que realizan acciones que desafían los roles de género tradicionales o que buscan lugares donde poder estar en soledad cuando de las mujeres se espera un carácter gregario. También es necesario señalar que son varias las protagonistas a las que dichos roles les son impuestos por las mujeres de su entorno –en especial, por sus madres o por las figuras que cumplen esa función– y no tanto por los hombres, lo cual quiere decir que tanto los hombres como las mujeres pueden transmitir una ideología patriarcal.

Por lo que atañe a los recursos empleados por las protagonistas para hacer frente al malestar derivado de la falta de conexión y amor que reciben por parte de las personas mayores, casi todas ellas hallan refugio en la fantasía y la lectura. Gracias a estos recursos, logran evadirse de sus dificultades, enriquecer un día a día poco estimulante e, incluso, expandir a través de su imaginación los límites impuestos por su entorno. De hecho, cuanto más duras son las situaciones a las que han de enfrentarse en la vida real, más tienden a hacer uso de la fantasía y de la lectura como refugio.

Al amor por la fantasía y la lectura se une, en la mayoría de los casos, el gusto por la escritura. Muchas de las protagonistas escriben, ya sean historias inventadas protagonizadas por ellas mismas o historias de su día a día. El acto de escribir les permite poner orden en su experiencia y el ser las protagonistas de sus historias les otorga la posibilidad de asumir el control y la capacidad de decisión que les faltan en el día a día. Para otras, el acto de escribir es un intento de comunicación. Es así en las cartas que escribe Halinka a su tía Lou, en las que Iholdi dirige a su abuela fallecida o en el diario que India escribe para una amiga ficticia llamada Kitty. En estos casos, las niñas escriben con un destinatario en mente, aunque la conexión con dicho destinatario finalmente no se produce: Halinka no manda sus cartas para que sus preocupaciones no abrumen a su tía, la abuela de Iholdi no puede recibir el mensaje de su nieta y Kitty no es más que un personaje inventado por India. Así pues, a pesar de dirigir sus palabras a otra persona, las auténticas destinatarias de sus textos son las propias protagonistas, que gracias a la escritura pueden reflexionar sobre sus pensamientos y emociones.

Hay, sin embargo, un caso en el que estos recursos no están presentes. Se trata de las novelas *Maikäfer, flieg!* y *Zwei Wochen im Mai*, de Christine Nöstlinger. En ellas, la rebeldía de la protagonista y su confianza en sus posibilidades de influir en su entorno para mejorarlo hace que no sienta la necesidad de evadirse a través de la fantasía y de la lectura. Además, su tendencia a la acción más que a la reflexión no favorece que durante su infancia se dedique a la escritura como forma de pensar acerca de sus vivencias.

Otra de las maneras en las que las protagonistas tratan de compensar la falta de conexión con el mundo adulto es estableciendo vínculos afectivos ajenos al núcleo familiar –por lo general, vínculos de amistad con personas de su edad– que les proporcionen empatía y apoyo. En este caso, se trata de una necesidad manifestada por todas las protagonistas sin excepción y acentuada por el hecho de que casi todas ellas estén a medio camino entre la infancia y la adolescencia. A esa edad, las relaciones de amistad con sus iguales cobran una gran importancia, a la vez que se produce un cierto distanciamiento de sus progenitores. En cualquier caso, es necesario puntualizar que las protagonistas

no solo buscan amistades que las apoyen, sino que ellas mismas manifiestan ser muy capaces de conectar con las necesidades de los demás. De hecho, tienden a solidarizarse con aquellas personas que, por una razón u otra, sufren la marginación de sus semejantes.

Como se ha indicado al inicio de estas conclusiones, los resultados de este trabajo de investigación también demuestran que las autoras de las obras analizadas encuentran en la literatura infantil y juvenil el medio propicio para conectar con su público lector y transmitirle las experiencias de discriminación que sufrieron durante su infancia y adolescencia. Este intento de conexión conduce a las autoras a la creación de protagonistas de una edad similar a la de sus lectores potenciales. De esta manera, resulta más fácil que estos se sientan identificados con ellas. Las novelas, además, están escritas en primera persona con la excepción de *A Little Princess*, *Sólo un pie descalzo* y la serie “Munia”, que están escritas en tercera persona. La escritura en primera persona proporciona a los lectores un acceso directo al mundo interior de las protagonistas, que se erigen en narradoras de sus vivencias y dan cuenta de sus pensamientos y sentimientos sin intermediarios. La escritora Elena Fortún llega, incluso, a enfatizar al inicio de la serie “Celia” cómo es su protagonista la que toma la palabra a través del título *Celia, lo que dice*.

En el caso de *A Little Princess*, *Sólo un pie descalzo* y la serie “Munia”, las autoras optan por un narrador omnisciente en tercera persona para acercar el mundo interior de sus protagonistas a sus lectores. Esta elección puede deberse, en el caso de *A Little Princess* y de *Sólo un pie descalzo*, a que estas dos obras comparten rasgos con los cuentos de hadas, tradicionalmente escritos en tercera persona. En cuanto a la serie “Munia”, el hecho de que la protagonista sea aún demasiado pequeña como para desarrollar una narración elaborada puede haber llevado a Asun Balzola a optar por ese tipo de narrador. De cualquier manera, el uso del narrador omnisciente también permite saber qué piensan y qué sienten las protagonistas de estas obras. Además, las autoras recurren a los diálogos con el fin de dar voz a sus protagonistas y, en ocasiones, también reproducen sus pensamientos de manera literal.

Otro de los aspectos que ayudan a que se establezca un vínculo entre las protagonistas y su público lector es que su narración gira en torno a la discriminación que padecen por ser mujeres y menores de edad, un tipo de discriminación con la que los lectores –y, sobre todo, las lectoras– de las obras seleccionadas pueden sentirse identificados. Además, las protagonistas no se limitan a describir cómo son tratadas por parte de la sociedad adulta, sino que también cuestionan este trato. Gracias a este cuestionamiento, el público lector puede tomar conciencia de que merece ser tratado con el mismo respeto que las personas adultas y de que, en caso de no ser así, tiene derecho a protestar.

Cabe indicar que varias de las autoras escogidas –sobre todo Ana María Matute, Christine Nöstlinger y Mariasun Landa– no solo transmiten este mensaje reivindicativo de apoyo a la infancia y a la adolescencia en sus novelas, sino que a través de sus artículos y entrevistas muestran su compromiso para con su público lector menor de edad haciendo énfasis en la discriminación que las personas sufren durante este período vital, sobre todo si son mujeres.

Esta tesis doctoral, por lo tanto, muestra cómo la literatura infantil y juvenil, más allá de entretener a sus lectores, puede acompañarlos en momentos de dificultad e, incluso, impulsarlos a rebelarse contra las injusticias que padecen. Así mismo, hace patente cómo el reflejo de la discriminación de las niñas y adolescentes por el hecho de ser mujeres y menores de edad es una constante desde los inicios del siglo XX hasta los inicios del siglo XXI en los países europeos analizados. Y, aunque la necesidad de acotar el número de autoras y de obras que componen esta investigación a un período de tiempo específico y a un número de países limitado hace que no se pueda afirmar con rotundidad si esta situación de discriminación también queda reflejada en la literatura infantil y juvenil previa al siglo XX o en los países no occidentales, no parece excesivamente aventurado pensar que también allí el estudio correspondiente descubriría dicha constante.

A modo de apunte final y en relación con posibles investigaciones relevantes que podrían partir del estudio presente y enlazar con él, sería de

interés analizar la recepción que las obras seleccionadas han tenido en su joven público lector, sobre todo en las niñas y adolescentes, con el fin de responder a las siguientes tres cuestiones: ¿Les han ofrecido consuelo o acompañamiento? ¿Les han servido para hacerse más conscientes de sus derechos? ¿Les han ayudado, una vez llegadas a la edad adulta, a velar por el buen trato a la infancia y la adolescencia? La respuesta afirmativa a estas preguntas sería la prueba irrefutable de que la literatura infantil y juvenil, gracias a su poder reivindicativo, puede ayudar a crear un mundo en el que las personas menores de edad sean consideradas personas de pleno derecho.



## 12. Referencias

### 12.1. Bibliografía primaria

Balzola, A. (1982). *Munia y la luna*. Ediciones Destino.

Balzola, A. (1983). *Los zapatos de Munia*. Ediciones Destino.

Balzola, A. (1984). *Munia y el cocolilo naranja*. Ediciones Destino.

Balzola, A. (1987). *Munia y la señora Piltrонера*. (2ª ed.). Ediciones Destino.

Balzola, A. (1990). *Munia y los hallazgos*. Ediciones Destino.

Fortún, E. (1981). *Celia, madrecita*. Aguilar.

Fortún, E. (2001a). *Celia en el colegio*. Alianza Editorial (Biblioteca Juvenil).

Fortún, E. (prólogo de Martín Gaité, C.). (2001b). *Celia, lo que dice*. Alianza Editorial (Biblioteca Juvenil).

Fortún, E. (2001c). *Celia, novelista*. Alianza Editorial (Biblioteca Juvenil).

Fortún, E. (2001d). *Celia y sus amigos*. Alianza Editorial (Biblioteca Juvenil).

Fortún, E. (2006). *Celia en el mundo*. Alianza Editorial (Biblioteca Juvenil).

Hodgson Burnett, F. (2014). *A Little Princess*. Puffin Books.

Landa, M. (1988). *Iholdi*. Erein.

- Landa, M. (2007a). *Los secretos de Iholdi* (incluye los relatos *Abuela, tu Iholdi, Marina y Muelas y tumbas*). (Trad. M. Landa). Ediciones SM.
- Matute, A. M. (2001). *Todos mis cuentos* (incluye la obra *Sólo un pie descalzo*). Lumen.
- Matute, A. M. (2002). *Paulina*. Editorial Lumen.
- Nöstlinger, C. (1988). *¡Vuela, abejorro!* (Trad. E. Alfonso). Alfaguara.
- Nöstlinger, C. (1989). *Zwei Wochen im Mai: Mein Vater, der Rudi, der Hansi und ich*. (3ª ed.). Beltz&Gelberg.
- Nöstlinger, C. (1991). *Dos semanas de Mayo: mi padre, Rudi, Hansi y yo*. (Trad. R. P. Blanco). Alfaguara.
- Nöstlinger, C. (1996a). *Maikäfer, flieg!: Mein Vater, das Kriegsende, Cohn und ich*. Gulliver von Beltz&Gelberg.
- Pressler, M. (1996). *Si llega la suerte, ponle una silla*. (Trad. B. Llovet). Ediciones SM.
- Pressler, M. (1998). *Wenn das Glück kommt, muss man ihm einen Stuhl hinstellen*. Gulliver von Beltz&Gelberg.
- Wilson, J. (2003). *Secrets*. Corgi Yearling Books.

## 12.2. Estudios críticos

- Abrams, J. (2014). *Recuperar el niño interior*. (Trad. C. Figueras). Kairós.
- Antón Cabello, M. M. y Molero, J. A. (julio-septiembre 2012). Elena Fortún. Personajes en su historia. Estudios biográficos. Elena Fortún. *Gibralfaro, revista de creación literaria y Humanidades*, (77). Recuperado el 6 de junio de 2021.  
[http://www.gibralfaro.uma.es/biografias/pag\\_1820.htm](http://www.gibralfaro.uma.es/biografias/pag_1820.htm)



- Arroitajauregi, J. (2012). La verdadera historia de Munia y Iholdi (o por qué Balzola y Landa son amigas). *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (250), 20-27.
- Asun Balzola. (2021). Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. Recuperado el 6 de junio de 2021.  
[http://www.culturaydeporte.gob.es/premiado/mostrarDetalleAction.do?prev\\_layout=PremioMejoresIlustracionesInfJubPremios&layout=PremioMejoresIlustracionesInfJubPremios&language=es&id=191&cache=init](http://www.culturaydeporte.gob.es/premiado/mostrarDetalleAction.do?prev_layout=PremioMejoresIlustracionesInfJubPremios&layout=PremioMejoresIlustracionesInfJubPremios&language=es&id=191&cache=init)
- Avery, G. (1996). The family story. En P. Hunt (Ed.), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (pp. 335-344). Routledge.
- Ayuso, A. y Matute, A. M. (2007). "Yo entré en la literatura a través de los cuentos". *Entrevista con Ana María Matute*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Recuperado el 6 de junio de 2021.  
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html>
- Balzola, A. (diciembre 1997). Mariasun Landa o la soledad de una loba esteparia. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (100), 7-12.
- Balzola, A. (prólogo de Landa, M.). (1998). *Txoriburu: Cabeza de chorlito*. Destino.
- Berg-Ehlers, L. (2018). *Inolvidables: grandes autoras que escriben para los pequeños*. (Trad. R. P. Blanco). Maeva.
- Bórquez, N. H. (2011). Memoria, infancia y guerra civil: el mundo narrativo de Ana María Matute. *Olivar*, 12(16), 159-177.
- Bravo, M. E. y Maharg-Bravo, F. (2003). De niñas a mujeres Elena Fortún como semilla de feminismo en la literatura infantil de la postguerra española. *Hispania*, 86(2), 201-208.

- Breyer, A y Pressler, M. (15 de octubre de 2015). *Mirjam Pressler: "Ich war sehr auffällig"* [Entrevista de Ariane Breyer a Mirjam Pressler]. Zeit Online. Recuperado el 6 de junio de 2021.  
[https://www.welt.de/print/welt\\_kompakt/frankfurt/article142688331/Ich-wollte-Erfolg-als-Autorin-nicht-als-Juedin.html](https://www.welt.de/print/welt_kompakt/frankfurt/article142688331/Ich-wollte-Erfolg-als-Autorin-nicht-als-Juedin.html)
- Caamaño, B. (2007). Cosas de niñas: la construcción de la feminidad en la serie infantil de Celia, de Elena Fortún. *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)*, (23), 33-59.
- Cai, X. (2012). *La infancia en la obra de Ana María Matute* [Tesis de doctorado no publicada].
- Capdevila-Argüelles, N. (2005). Elena Fortún (1885-1952) y "Celia". El "bildungsroman" truncado de una escritora moderna. *Lectora: revista de dones y textualitat*, (11), 263-282.
- Castillo, M. y Balzola, A. (diciembre 1994). Asun Balzola. Ilustración, pintura y cocina: formas del querer [Entrevista de Montserrat Castillo a Asun Balzola]. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (67), 44-54.
- Cerrillo, P. C. (2015). *LIJ. Literatura mayor de edad*. Ediciones de la Universidad de Castilla La-Mancha.
- Coetzee, J. M. y Kurtz, A. (2015). *El buen relato: Conversaciones sobre la verdad, la ficción y la terapia psicoanalítica*. (Trad. J. Calvo). Literatura Random House.
- Colomer, T. (diciembre 1998). Las voces que narran la historia. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (111), 18-27.
- Colomer, T. (2010). La evolución de la literatura infantil y juvenil en España. *Bookbird*, (1), 1-5.
- Craig, I. (2000). La censura franquista en la literatura para niñas: Celia y Antoñita la fantástica bajo el Caudillo. En F. Sevilla Arroyo y C. Alvar

Ezquerro (Eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Vol. 4)* (pp. 69-78). Castalia.

Daiute, C. y Buteau, E. (2002). Writing for their Lives: Children's Narratives as Supports for Physical and Psychological Well-Being. En S. J. Lepore y J. M. Smyth (Eds.), *The writing cure: How expressive writing promotes health and emotional well-being* (pp. 53-73). American Psychological Association.

<https://doi.org/10.1037/10451-003>

Demetriou, H. (2018). *Empathy, emotion and education*. Palgrave Macmillan.

Deutscher Jugendliteraturpreis 2010 - Sonderpreis Gesamtwerk. (22 de octubre de 2010). MirjamPressler.de. Recuperado el 6 de junio de 2021. <https://www.mirjampressler.de/presse/149/deutscher%E2%80%94jugendliteraturpreis%E2%80%942010%E2%80%94sonderpreis%E2%80%94gesamtwerk#:~:text=Mirjam%20Pressler%20wurde%20zur%20Frankfurter,Ausnahmeautorin%20pers%C3%B6nlich%20diese%20hohe%20Auszeichnung>

Díaz-Plaja, A. y Postigo, R. M. (julio-agosto 1993). La infancia literaria. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (52), 7-71.

Dorao, M. (julio-agosto 1990). Elena Fortún y Celia: retazos de vida y sueños. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (19), 22-26.

Dorao, M. (1999). *Los mil sueños de Elena Fortún*. Universidad de Cádiz.

Escobar, M. P. (1996-1997). Los relatos de Elena Fortún. *Philologica canariensis*, 2-3, 59-74.

Etxaniz, X. (2010). Evolución de la literatura infantil y juvenil vasca. *Bookbird: A Journal of International Children's Literature (Special Issue)*, 1-5. Recuperado el 6 de junio de 2021.

[http://www.ibby.org/fileadmin/template/main/bookbird\\_specialissue/BB\\_Spanish\\_July\\_Art5\\_Castellano\\_Rev.7-07.pdf](http://www.ibby.org/fileadmin/template/main/bookbird_specialissue/BB_Spanish_July_Art5_Castellano_Rev.7-07.pdf)

- Ewers, H. H. (2005). Zwischen geschichtlicher Belehrung und autobiographischer Erinnerungsarbeit. Zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur von Autorinnen und Autoren der Generation der Kriegs- und Nachkriegskinder. En G. von Glasenapp y G. Wilkending (Eds.), *Geschichte und Geschichten: die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis* (pp. 97-128). Peter Lang.
- Ewers, H. H. (19 de enero de 2017). Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Eine problemgeschichtliche Skizze. *Goethe Universität (Frankfurt am Main)*. Recuperado el 6 de junio de 2021.  
[https://www.uni-frankfurt.de/64851467/Geschichte\\_der\\_KJL.pdf](https://www.uni-frankfurt.de/64851467/Geschichte_der_KJL.pdf)
- Fernández, R. (2007). *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*. Universidad de Granada.
- Fortún, E. (prólogo de Capdevila-Argüelles, N.). (2016). *Oculto sendero*. Editorial Renacimiento.
- Galve Rivera, R. (2014). La literatura infantil como aparato de protesta: El marxismo en Ana María Matute. En L. Martins (Ed.), *New Readings in Latin American and Spanish Literary and Cultural Studies* (pp. 151-161). Cambridge Scholars Publishing.
- García Cañete, M. (2007). Enseñar deleitando. Un análisis de las primeras publicaciones de Elena Fortún en "Gente Menuda" (junio-diciembre 1928). En: A. Calvo Revilla. *Voces de la feminidad (Vol. II). Estudios de literatura, lingüística y retórica* (pp. 9-21). CEU Ediciones.
- García Padrino, J. (2001). *Así pasaron muchos años...: (en torno a la literatura infantil española)*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Gelberg, B. (2001). *Werkstattbuch Mirjam Pressler*. Beltz&Gelberg.
- Gómez del Manzano, M. (1987). *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX: incidencias en el desarrollo de la personalidad del niño lector*. Narcea.

- Gutiérrez, E. y Matute, A. M. (13 de junio de 2010). *Entrevista a Ana María Matute*. Culturamas. Recuperado el 6 de junio de 2021. <https://www.culturamas.es/2010/06/13/entrevista-a-ana-maria-matute/>
- Held, J. (1987). *Los niños y la literatura fantástica: función y poder de lo imaginario*. (Trad. M. T. Brucao y N. L. Fabiani). Paidós.
- Hervé, F. y Nöding, I. (1998). Aus der Vergangenheit gelernt? (1945 bis 1949). En F. Hervé (Ed.), *Geschichte der deutschen Frauenbewegung* (pp. 127-138). PapyRossa Verlag.
- Hodgson Burnett, F. (2007). (introducción y notas de Gerzina, G. H.). *The Annotated Secret Garden*. W. W. Norton.
- Hodgson Burnett, F. (2012). *The One I Knew the Best of All*. Forgotten Books.
- Jacqueline Wilson becomes a Dame. (7 de mayo de 2008). The Telegraph. Recuperado el 6 de junio de 2021. <https://www.telegraph.co.uk/news/1935412/Jacqueline-Wilson-becomes-a-Dame.html>
- Jacqueline Wilson. Biography. (2021). British Council - Literature. Recuperado el 6 de junio de 2021. <https://literature.britishcouncil.org/writer/jacqueline-wilson>
- Kaminski, W. (1990). Neubeginn, Restauration und Antiautoritärer Aufbruch. En R. Wild (Ed.), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur* (pp. 299-327). J. B. Metzler.
- Kirchhoff, U. (1990). Die Achtziger Jahre. En R. Wild (Ed.), *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur* (pp. 354-371). J. B. Metzler.
- Kortazar, J. (1 de octubre de 1998). *Autobiografía en clave de literatura infantil*. Revista de Libros. Recuperado el 6 de junio de 2021. <https://www.revistadelibros.com/articulos/txoriburu-cabeza-de-chorlito-de-asun-balzola>

Kuliska Sorta. (2021). Auñamendi Eusko Entziklopedia. Recuperado el 6 de junio de 2021.

<https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/kuliska-sorta/ar-55043/>

Lage, J. J. (marzo 1997). Las madres en la obra de Nöstlinger. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 10(92), 16-22.

Landa, M. (2007b). *La fiesta en la habitación de al lado*. Erein.

Landa, M. (2011). El enfado de las niñas. *CLIJ: Cuadernos De Literatura Infantil y Juvenil*, 24(240), 42-46.

Landa, M. (diciembre 2013). "Izan ginen haurrak ez dira inoiz hiltzen". *Behinola: haur eta gazte literatura aldizkaria*, 28,13-27.

Landa, M. (2016). *Puertas y ventanas abiertas*. Pamiela.

Landa, M. (2018). *Txikiaren handitasuna literaturan*. Erein.

Landa, M. (2021). *Mariasun Landa*. Mariasun Landa.

<https://www.mariasunlanda.net/>

Launer, C. (2001). „Wahrhaben und wahr machen. Ein Porträt.“ En: B. Gelberg (Ed.), *Werkstattbuch Mirjam Pressler* (pp. 25-31). Beltz&Gelberg.

Ley 8 de 2021. De protección integral a la infancia y la adolescencia frente a la violencia. 5 de junio de 2021. BOE No. 134.

Lin, M.-C. (2002). *Familienkonflikt in der Kinder- und Jugendliteratur: Literatur als Spiegel der gesellschaftlichen Realität*. Tectum.

Loudon, J. (2014). Hacerse niño. En J. Abrams (Ed.), *Recuperar el niño interior* (pp. 307-320). Kairós.

Mahle, N. y Nöstlinger, C. (7 de diciembre de 2011). *Christine Nöstlinger im Interview: Ich bin keine Erzieherin*. Planet Interview. Recuperado el 6 de junio de 2021.

<https://www.planet-interview.de/interviews/christine-noestlinger/35510/>

- Malina, P. (2003). „Man kann nur erzählen, was man weiß“. Zu Christine Nöstlingers Zeitgeschichte(n). En S. Fuchs y E. Seibert (Eds.), „...weil die Kinder nicht ernst genommen werden“. *Zum Werk von Christine Nöstlinger* (pp. 41-56). Praesens.
- Martín Gaité, C. (julio-agosto 1991). Mi amiga celia. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, (30), 58-60.
- Martín Gaité, C. (octubre de 1992). Celia, lo que dijo [Resumen de conferencia]. *Cursos Universitarios Fundación Juan March*, 31-36.
- Martín Gaité, C. (2007). *Tirando del hilo*. Ediciones Siruela.
- Martínez, P., Lara, A. y Matute, A. M. (1994). Contrapás [Entrevista de Pilar Martínez y Antonio Lara a Ana María Matute]. *Compás de Letras. Monografías de literatura española (Ejemplar dedicado a Ana María Matute)*, (4), 287-295.
- Matute, A. M. y Rico, F. (1998). *En el bosque. Discurso de ingreso en la Real Academia Española*. Real Academia Española.
- Menéndez, M. del M. (1994). Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute. *Compás De Letras. Monografías De Literatura Española (Ejemplar dedicado a Ana María Matute)*, (4), 254-276.
- Miller, A. (2015). *El drama del niño dotado y la búsqueda del verdadero yo*. (Trad. J. J. del Solar). Austral.
- Montero, R. y Matute, A. M. (8 de septiembre de 1996). Ana María Matute. El regreso del cometa [Entrevista de Rosa Montero a Ana María Matute]. *El País Semanal*, 52-56.
- Nieva de la Paz, P. (2009). *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*. Rodopi.
- Nöstlinger, C. (1996b). *Geplant habe ich gar nichts. Aufsätze, Reden, Interviews. Zum 60. Geburtstag*. Dachs.

- Ochs, E. y Capps, L. (octubre 1996). Narrating the self. *Annual Review of Anthropology*, 25(1), 19-43.  
<https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.25.1.19>
- Olaziregi, M. J. (diciembre 1999). Mariasun Landa o la poética de la ternura. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 12(122), 7-21.
- Olaziregi, M. J. (2000). El universo literario de Mariasun Landa: la grandeza de lo pequeño. En I. M. Zavala (Ed.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. 6 (pp. 425-448). Universidad de Puerto Rico.
- Peck, M. S. (2014). El amor y el miedo al abandono. En J. Abrams (Ed.), *Recuperar el niño interior* (pp. 138-144). Kairós.
- Pirker, U. y Nöstlinger, C. (2007). Familiengeschichten. [Entrevista de Ursula Pirker a Christine Nöstlinger]. En M. Mauthe (Ed.), *Christine Nöstlinger. Die Buchstabenfabrikantin* (pp. 32-55). Molden Verlag.
- Pita, E. y Matute, A. M. (14 de diciembre de 1997). *Entrevista. Ana María Matute*. La Revista (El Mundo.es). Recuperado el 6 de junio de 2021.  
<https://www.elmundo.es/larevista/num113/textos/entrevista.html>
- Prada, J. M. y Matute, A. M. (5 de julio de 1996). Entrevista a Ana María Matute: "Escribir es siempre protestar". *ABC Literario*, 16-19.
- Prada, J. M. y Matute, A. M. (16 de enero de 1998). Entrevista a Ana María Matute: "Jamás me vi como académica de nada". *ABC Literario*, 16-18.
- Prego, V. y Matute, A. M. (28 de febrero de 1999). Ana María Matute. "Lo peor en este mundo es sobrevivirse" [Entrevista de Victoria Prego a Ana María Matute]. *Revista Blanco y Negro*, 16-25.
- Redondo, A. (2000). La narrativa de Ana María Matute. En M. Villalba (Ed.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)* (pp. 51-66). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.



- Redondo, A. y Matute, A. M. (1994). Entrevista a Ana María Matute. *Compás de letras. Monografías de literatura española (Ejemplar dedicado a Ana María Matute)*, (4), 15-26.
- Revista Babar y Balzola, A. (1 de marzo de 1998). *Entrevista a Asun Balzola*. Revista Babar. Recuperado el 6 de junio de 2021. <http://revistababar.com/wp/entrevista-a-asun-balzola/>
- Ricart, M. y Nöstlinger, C. (febrero de 1989). Entrevista: Christine Nöstlinger: a favor de los niños. *CLIJ: Cuadernos De Literatura Infantil Y Juvenil*, 2(3), 28-33.
- Riedl, E. y Nöstlinger, C. (25 de abril de 2016). *Dummheit ist meist eine Ausrede* [Entrevista de Elisabeth Riedl a Christine Nöstlinger]. Ursache Wirkung. Recuperado el 6 de junio de 2021. <https://www.ursachewirkung.com/top19>
- Rueda Pardo, S. (2021). *Balzola, Asun*. Auñamendi Eusko Entziklopedia. Recuperado el 6 de junio de 2021. <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/balzola-asun/ar-969/>
- Salabert, J. y Matute, A. M. (2015). Ana María Matute, a este lado del paraíso [Entrevista de Juana Salabert a Ana María Matute]. *Campo de Agramante: revista de literatura*, (22), 5-17.
- Schinnerl, I. (14 de julio de 2018). *Nöstlinger, Christine*. Austria-Forum. Recuperado el 6 de junio de 2021. [https://austria-forum.org/af/Biographien/N%C3%B6stlinger%2C\\_Christine](https://austria-forum.org/af/Biographien/N%C3%B6stlinger%2C_Christine)
- Scholz, M. y Pressler, M. (18 de junio de 2015). „*Ich wollte Erfolg als Autorin, nicht als Jüdin*“ [Entrevista de Martin Scholz a Mirjam Pressler]. Welt.de. Recuperado el 6 de junio de 2021. [https://www.welt.de/print/welt\\_kompakt/frankfurt/article142688331/Ich-wollte-Erfolg-als-Autorin-nicht-als-Juedin.html](https://www.welt.de/print/welt_kompakt/frankfurt/article142688331/Ich-wollte-Erfolg-als-Autorin-nicht-als-Juedin.html)

- Sotomayor, M. V. (2007). El humor en la literatura infantil del franquismo. *Anales De Literatura Española*, (19), 237-252. <https://doi.org/10.14198/aleua.2007.19.14>
- Talavera, I. (2019). Lo que Celia dice: La doble subordinación de las niñas en la serie Celia, de Elena Fortún. En E. Cámara Aguilera (Ed.), *Traducciones, adaptaciones y doble destinatario en literatura infantil y juvenil* (pp.365-377). Peter Lang.
- Torres, L. (24 de noviembre de 2010). *Ana María Matute, la "niña asombrada" de la posguerra*. RTVE.es. Recuperado el 6 de junio de 2021. <https://www.rtve.es/noticias/20101124/ana-maria-matute-nina-asombrada-posguerra/374438.shtml>
- Townsend, J. R. (1980). *Written for Children: An Outline of English-Language Children's Literature*. Penguin Books.
- Vázquez, C. (2010). *Dialógos intertextuales 3: En busca de la voz femenina. Temas de género en la literatura infantil y juvenil de la Península Ibérica y Latinoamericana*. Peter Lang.
- Vélez de Mendizabal, J. M. y Landa, M. (31 de octubre de 2008). *Mariasun Landa: La utopía es el motor de la historia y en aquel mayo del 68 nosotros conocimos eso* [Entrevista de Josemari Vélez de Mendizabal a Mariasun Landa]. Euskonews 459 zenbakia. Recuperado el 6 de junio de 2021. [https://www.euskonews.eus/0459zbk/elkar\\_es.html](https://www.euskonews.eus/0459zbk/elkar_es.html)
- Watkins, T. y Sutherland, Z. (1995). Contemporary Children's Literature (1970-present). En P. Hunt (Ed.), *Children's Literature. An Illustrated History* (pp. 289-321). Oxford University Press.
- Wilson, J. (2010). *My Secret Diary: Dating, Dancing, Dreams and Dilemmas*. Corgi Books.
- Wilson, J. (2014). *Daydreams and Diaries* (incluye la obra *Jacky Daydream*). Doubleday.

### 12.3. Otros títulos mencionados

Alcott, L. M. (1868). *Little Women*. Roberts Brothers.

Atxaga, B. (1982). *Chuck Aranberri dentista baten etxean*. Erein.

Balzola, A. (1978). *Historia de un erizo*. Editorial Miñón.

Balzola, A. (1989). *La cazadora de Indiana Jones*. SM.

Balzola, A. (2003). *El efecto Guggenheim Bilbao*. SM.

Balzola, A. y Ríos, A. (1999). *Cuentos rellenos*. Gaviota mágica.

Boie, K. (1990). *Mit Kindern redet ja keiner*. Oetinger.

Carroll, L. (1865). *Alice's Adventures in Wonderland*. Macmillan.

Escarpit, D. (1986). *La literatura infantil y juvenil en Europa: panorama histórico*. Fondo de Cultura Económica.

Fecha de publicación original en francés: 1978

Etxaide, J. (1950). *Alos-torrea*. Itxaropena.

Fine, A. (1987). *Madame Doubtfire*. Puffin.

Fine, A. (1988). *Crummy Mummy and Me*. Puffin.

Fine, A. (1989). *Goggle Eyes*. Puffin.

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

Fortún, E. (1947). *El cuaderno de Celia*. Aguilar.

Fortún, E. (1949). *La hermana de Celia (Mila y Piolín)*. Aguilar.

Fortún, E. (1950). *Celia se casa (cuenta Mila)*. Aguilar.

- Fortún, E. (1950). *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*. Aguilar.
- Fortún, E. (1950). *Mila, Piolín y el burro*. Aguilar.
- Fortún, E. (1951). *Los cuentos que Celia cuenta a los niños*. Aguilar.
- Fortún, E. (1951). *Patita y Mila, estudiantes*. Aguilar.
- Fortún, E. (1987). *Celia en la revolución*. Aguilar.
- Fortún, E. (s.f.). *El pensionado de Santa Casilda*. (Novela inédita).
- Frank, A. (1952). *The Diary of a Young Girl*. Doubleday.
- Gil, B. y Balzola, A. (1965). *Cancionero infantil universal*. Aguilar.
- Härtling, P. (1993). *Lena auf dem Dach*. Beltz&Gelberg.
- Härtling, P. (1996). *Lena en el tejado*. Alfaguara.
- Hodgson Burnett, F. (1879). *Haworth's*. C. Scribner's Sons.
- Hodgson Burnett, F. (1883). *Through one administration*. F. Warne.
- Hodgson Burnett, F. (1886). *Lille Lord Fauntleroy*. Charles Scribner's Sons.
- Hodgson Burnett, F. (1894). *Piccino and Other Child Stories*. Charles Scribner's Sons.
- Hodgson Burnett, F. (1895). *Two Little Pilgrim's Progress*. Charles Scribner's Sons.
- Hodgson Burnett, F. (1901). *The making of a marchioness*. Frederick A. Stokes.
- Hodgson Burnett, F. (1907). *The Shuttle*. Frederick A. Stokes.
- Hodgson Burnett, F. (1911). *The Secret Garden*. Frederick A. Stokes.
- Hodgson Burnett, F. (1914). *That Lass O' Lowrie's*. Scribner.

Fecha de publicación original: 1877

- Hürlimann, B. (1968). *Tres siglos de literatura infantil europea*. Juventud.  
Fecha de publicación original en alemán: 1959
- Kingsley, C. (1863). *The Water Babies*. Macmillan.
- Landa, M. (1984). *Chan, el fantasma*. La Galera.
- Landa, M. (1984). *Txan fantasma*. Elkar.
- Landa, M. (1990). *Alex*. Erein.
- Landa, M. (1994). *Julieta, Romeo eta saguak*. SM.
- Landa, M. (1994). *Julieta, Romeo y los ratones*. SM.
- Landa, M. (2000). *Amona, zure Iholdi*. Erein.
- Landa, M. (2001). *Elefante corazón de pájaro*. Anaya.
- Landa, M. (2001). *Elefante txori-bihotza*. Grupo Anaya.
- Landa, M. (2002). *Krokodiloa ohe azpian*. Alberdania.
- Landa, M. (2004). *Un cocodrilo bajo la cama*. Ediciones SM.
- Landa, M. (2005). *Haginak eta hilobiak*. Erein.
- Landa, M. (2005). *Marina*. Elkar.
- Landa, M. (2016). *Azken balada*. Erein.
- Landa, M. (2017). *Mayi y Jakes: la última balada*. Erein.
- Lertxundi, A. (1981). *Tristek kontsolatzeko makina*. Erein.
- Lertxundi, A. (1988). *La máquina de la felicidad*. Alborada.
- MacDonald, G. (1872). *The Princess and the Goblin*. Strahan & Co.
- Matute, A. M. (1947). *Los Abel*. Ediciones Destino.
- Matute, A. M. (1954). *Pequeño teatro*. Editorial Planeta.

Matute, A. M. (1960). *Primera memoria*. Ediciones Destino.

Matute, A. M. (1970). *Los hijos muertos*. Planeta.

Fecha de publicación original: 1958

Matute, A. M. (1971). *La torre vigía*. Ed. Lumen.

Matute, A. M. (1972). *Los soldados lloran de noche*. Destino.

Fecha de publicación original: 1964

Matute, A. M. (1991). *El polizón del Ulises*. Ed. Lumen.

Fecha de publicación original: 1965

Matute, A. M. (1994). *Fiesta al Noroeste*. Cátedra.

Fecha de publicación original: 1952

Matute, A. M. (1996). *Olvidado Rey Gudú*. Espasa Calpe.

Matute, A. M. (2000). *Aranmanoth*. Espasa Calpe.

Matute, A. M. (2008). *Paraíso inhabitado*. Ediciones Destino.

Matute, A. M. (2014). *Demonios familiares*. Destino.

Minaberry, M. J. (1963). *Itchulingo anderea*. Goiztiri.

Minaberry, M. J. (1965). *Xoria kantari*. Ikas.

Nesbit, E. (1904). *The Phoenix and the Carpet*. Newnes.

Nöstlinger, C. (1970). *Die feuerrote Friederike*. dtv Verlag.

Nöstlinger, C. (1972). *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig*. Beltz&Gelberg.

Nöstlinger C. (1987). *Me importa un comino el rey Pepino*. Salvat.

Nöstlinger C. (2002). *Federica la pelirroja*. Ediciones SM.

Pressler, M. (1981). *Bitterschokolade*. Beltz& Gelberg.

Pressler, M. (1982). *Novemberkatzen*. Beltz& Gelberg.

Pressler, M. (1989). *Gatos de noviembre*. Alfaguara.

Pressler, M. (1992). *Ich sehne mich so: die Lebensgeschichte der Anne Frank*. Beltz&Gelberg.

Pressler, M. (2001). *¿Quién era Ana Frank?* Muchnik Editores.

Pressler, M. (2019). *Chocolate amargo*. Anaya.

Twain, M. (1884). *Adventures of Huckleberry Finn*. Chatto & Windus.

Vv. Aa. (1952). *Kuliska sorta*. Itxaropena.

Wilson, J. (1991). *The Story of Tracy Beaker*. Doubleday.

Wilson, J. (1992). *The Suitcase Kid*. Doubleday.

Wilson, J. (1994). *The Bed and Breakfast Star*. Doubleday.

Wilson, J. (1999). *The Illustrated Mum*. Doubleday.

Yonge, C. M. (1853). *The Heir of Redclyffe*. John W. Parker and Son.