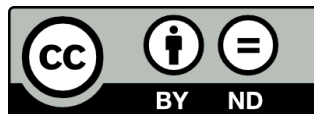




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Claves de análisis de las novelas para niñas: valoración histórica y literaria

Anna Díaz-Plaja Taboada



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- SenseObraDerivada 4.0.
Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - SinObraDerivada 4.0.
España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0.
Spain License.

**Universitat de Barcelona
Departament de Didàctica de la
Llengua i la Literatura**

**Claves de análisis de las novelas
para niñas: valoración histórica
y literaria**

**Tesis doctoral dirigida por el
Dr. Antonio Mendoza Fillola**

**Ana Díaz-Plaja Taboada
Barcelona, enero 2008**

Índice

A. MARCO TEÓRICO

1. Introducción	pág. 1
2. Hipótesis y objetivos	pág. 7
2.1. Las hipótesis de partida	pág. 10
2.2. Objetivos sobre la localización y delimitación del corpus	pág. 14
2.3. Objetivos sobre los estudios históricos	pág. 15
2.4. Objetivos sobre la sociología de la lectura	pág. 16
2.5. Objetivos sobre el análisis del corpus	pág. 17
2.6. Objetivos sobre las perspectivas didácticas	pág. 18
3. Metodología: perspectivas y fases	pág. 19
3.1. Perspectivas de análisis	pág. 19
3.1.1. Ubicación en la Historia de la Literatura Infantil y Juvenil en España. La Teoría Literaria	pág. 19
3.1.2. Ubicación en la crítica feminista. Problemas terminológicos y perspectivas de observación	pág. 24
3.1.3. Ubicación en la Didáctica de la Lengua y la Literatura	pág. 33
3.2. Fases del trabajo y modelos de análisis	pág. 34
3.2.1. La localización y documentación del corpus	pág. 34
3.2.2. La elaboración de un modelo de análisis de las obras literarias	pág. 36
4. La novela para niñas, ¿género juvenil?	pág. 45
4.1. Aproximación a la cuestión de género	pág. 45
4.2. Acotación y delimitación de los conceptos que conforman el corpus	pág. 46
4.2.1. Géneros al margen	pág. 46
4.2.2. Franja de edad de la lectora	pág. 47
4.2.3. Franja sociológica de la lectora	pág. 48
4.3. El término género y la Literatura Infantil y Juvenil	pág. 48
4.3.1. La Teoría Literaria	pág. 48
4.3.2. Acotando el concepto	pág. 51
4.4. Los problemas de definición de género en la novela juvenil	pág. 55
4.5. La novela (juvenil) para niñas	pág. 57
4.6. Recapitulaciones sobre el concepto de género	pág. 64
4.7. La novela para niñas, encrucijada de géneros	pág. 65
4.7.1. Desde la Literatura Infantil	pág. 66
4.7.2. Desde la Literatura Juvenil	pág. 68
4.7.3. Desde la narrativa popular	pág. 75
5. El esquema comunicativo femenino	pág. 79
5.1. Presupuestos iniciales	pág. 79
5.2. La autora	pág. 81
5.3. El personaje femenino	pág. 85
5.4. La lectora	pág. 95

6. El contexto histórico: cultura y política en España desde la posguerra al desarrollismo	pág. 103
6.1. Breve ubicación histórica	pág. 103
6.2. Etapas del Régimen franquista desde 1939	pág. 104
6.3. La posición de las mujeres (y de las niñas) en los primeros veinte años de franquismo	pág. 106
6.4. La organización de la Literatura Infantil a partir del franquismo	pág. 111
6.5. Otros factores de influencia en el desarrollo de la Literatura Infantil y Juvenil	pág. 114

B. ANÁLISIS DEL CORPUS: SITUACIÓN Y DEFINICIÓN

7 Novelas para niñas en la historiografía literaria española	pág. 117
7.1. Etapas de desarrollo de la Literatura Infantil y Juvenil en España desde 1939	pág. 117
7.2. Aspectos metodológicos: división cronológica y tipos de documentos	pág. 118
7.3. Historias de la literatura. Primer segmento	pág. 120
7.3.1. La <i>Literatura Infantil Española</i> , de Carolina Toral	pág. 120
7.3.2. La <i>Historia de la Literatura Infantil Española</i> de Carmen Bravo Villasante	pág. 125
7.4. Historias de la Literatura. Segundo segmento	pág. 127
7.5. Historias de la Literatura y estudios particularizados Tercer segmento	pág. 132
7.5.1. Historias de la Literatura	pág. 133
7.5.2. Desde la Literatura catalana	pág. 143
7.5.3. Estudios particularizados	pág. 144
7.5.4. Dos estudios referidos al tema de la literatura para niñas	pág. 147
7.6. Los repertorios	pág. 151
7.6.1. Repertorios. Primer segmento (1940-1960)	pág. 153
7.6.2. Repertorios. Segundo segmento (1960-1980)	pág. 163
7.6.3. Repertorios. Tercer segmento (a partir de 1980)	pág. 165
7.7. Valoraciones provisionales	pág. 167
8. Definición del corpus	pág. 169
8.1. Criterios generales para la elección de las obras	pág. 169
8.2. Criterios de selección de editoriales y colecciones	pág. 176
8.2.1. Ciudades de edición	pág. 176
8.2.2. Diferentes estamentos sociales	pág. 177
8.2.3. Arco cronológico de las colecciones	pág. 177
8.2.4. Colecciones específicas y colecciones afines Justificaciones en los peritextos	pág. 178
8.2.5. Obras originales y traducciones	pág. 179
8.3. Criterios de los paratextos (peritextos)	pág. 180
8.4. Aplicación del análisis de los paratextos a una colección paradigmática: Colección "Novelas para jovencitas", de Editorial Hymosa	pág. 192
9. Autoras y obras del corpus	pág. 197
9.1. Autoras españolas	pág. 197

9.1.1.	Listado de autoras	pág. 198
9.1.2.	Cronología y procedencia geográfica	pág. 200
9.1.3.	Filiación política: procedencia social	pág. 201
9.1.4.	Dedicación y producción de obras	pág. 203
9.1.5.	Valores literarios	pág. 204
9.1.6.	Vigencia en la crítica actual	pág. 205
9.1.7.	Justificación de las obras seleccionadas	pág. 206
9.2.	Autoras extranjeras	pág. 210
9.2.1.	Listado de autoras	pág. 211
9.2.2.	Procedencia, cronología y formación literaria	pág. 213
9.2.3.	Consideración crítica y reconocimiento actual	pág. 216
9.2.4.	Justificación de las obras seleccionadas	pág. 218
10.	La lectora histórica	pág. 221
10.1.	Fuentes de información	pág. 221
10.2.	<i>Cosas de niñas</i>	pág. 222
10.3.	Las memorias de escritoras	pág. 224
10.4.	Un apunte sobre el impacto lector de las novelas para niñas	pág. 225

C. ANÁLISIS DEL CORPUS: DESARROLLO

11.	Títulos	pág. 233
11.1.	Criterios de observación	pág. 233
11.2.	Tabla de síntesis	pág. 235
11.3.	Valoraciones	pág. 236
11.4.	Detalle	pág. 241
12.	Protagonista: edad	pág. 247
12.1.	Criterios de observación	pág. 247
12.2.	Tabla de síntesis	pág. 250
12.3.	Valoraciones	pág. 251
12.4.	Detalle	pág. 255
13.	Protagonista: clase social	pág. 261
13.1.	Criterios de observación	pág. 261
13.2.	Tabla de síntesis	pág. 264
13.3.	Valoraciones	pág. 265
13.4.	Detalle	pág. 270
14.	Protagonista: familia	pág. 275
14.1.	Criterios de observación	pág. 275
14.2.	Tabla de síntesis	pág. 277
14.3.	Valoraciones	pág. 278
14.4.	Detalle	pág. 283
15.	Personajes	pág. 289
15.1.	Criterios de observación	pág. 289
15.2.	Tabla de síntesis	pág. 292
15.3.	Valoraciones	pág. 293
15.4.	Detalle	pág. 300

16. Protagonista: cualidades	pág. 305
16.1. Criterios de observación	pág. 305
16.2. Tabla de síntesis	pág. 308
16.3. Valoraciones	pág. 309
16.4. Detalle	pág. 318
17. Argumentos	pág. 323
17.1. Criterios de observación	pág. 323
17.2. Tabla de síntesis	pág. 325
17.3. Valoraciones	pág. 326
17.4. Detalle	pág. 332
18. Narrador. Algunas consideraciones sobre estructura y estilo	pág. 337
18.1. Criterios de observación	pág. 337
18.2. Tabla de síntesis	pág. 339
18.3. Valoraciones	pág. 340
18.4. Detalle	pág. 345
19. Espacios	pág. 351
19.1. Criterios de observación	pág. 351
19.2. Tabla de síntesis	pág. 353
19.3. Valoraciones	pág. 354
19.4. Detalle	pág. 360
20. La ilustración	pág. 365
20.1. Desde el punto de vista de las colecciones	pág. 366
20.2. Desde el punto de vista de la autoría	pág. 368
20.3. Función y criterio estético	pág. 372
21. Conclusiones generales	pág. 377
21.1. Alcance de las conclusiones	pág. 377
21.2. Conclusiones a partir del marco teórico	pág. 378
21.3. Conclusiones a partir del análisis del corpus	pág. 380
21.3.1. Los aspectos literarios	pág. 380
21.3.2. La valoración ideológica	pág. 384
21.4. Perspectivas de estudio abiertas	pág. 386
22. Bibliografía	pág. 389
22.1. Bibliografía de consulta	pág. 389
22.2. Algunas webs consultadas	pág. 425
22.3. Bibliografía del corpus analizado	pág. 427
22.4. Otros libros infantiles mencionados	pág. 437

ANEXO 1. 100 fichas de análisis de los libros que forman el corpus

ANEXO 2. Encuestas a 20 lectoras sobre novelas para niñas

A. MARCO TEÓRICO

1. Introducción

Esta tesis se empezó a gestar en el trabajo de investigación del DEA, leído en septiembre de 2003.¹ A partir de este trabajo, que se convirtió en proyecto de tesis, aumentó el interés que sentíamos por la cuestión y empezamos a vislumbrar las enormes posibilidades de un tema que, sólo aparentemente, podía parecer marginal o anecdótico. Una cuestión como ésta – el estudio de las inocentes, intrascendentes, triviales, denostadas y casi olvidadas novelas para niñas- permitía observar cuestiones de formación lectora que podían iluminar aspectos de la actual Teoría de la Literatura Infantil o de la Didáctica de la Lengua y la Literatura, e incluso algunas cuestiones de Teoría Literaria o de Literatura general.

Observamos también que nuestra vieja deuda con novelas que habían contribuido tanto a nuestra formación lectora como a nuestra vocación profesional, reflejaba también algunos aspectos que habían jalonado nuestra trayectoria intelectual, y que se habían constituido en temas de preocupación intelectual y profesional. La investigación sobre estas novelas nos permitía desarrollar cuestiones observadas en el ejercicio de la profesión, en reflexiones personales como lectora y en los análisis de cuanto se escribe en torno a la Literatura Infantil. Y sobre todo, nos permitía una relectura de las novelas para niñas que recogía nuestra insatisfacción ante las verdades aceptadas, los consensos generales y la falta de reflexión crítica de que adolece, frecuentemente, la llamada crítica. Nuestro trabajo pretendía ser una matización del pensamiento único, por ideológicamente correcto que fuera, o por impecablemente académico que se pretenda. Por último, recogía nuestra casi crónica debilidad por temas aparentemente marginales, que, pese a este carácter subsidiario, en muchas ocasiones encierran notables posibilidades de análisis, de comprensión del fenómeno lector, de mecanismos de consolidación de un género o de creación de un tipo de público.²

Así, esta trayectoria profesional puede fijarse en los siguientes puntos:

¹ "Narrativa para niñas, 1939-1960", dirigido por el Doctor Antonio Mendoza Fillola, fue leído en septiembre de 2003 ante un tribunal formado por el Dr. Francisco José Cantero, la Dra. Gloria Bordons y el propio Dr. Mendoza. Estaba centrado en el análisis de los libros para niñas de Editorial Hymnsa.

² Nuestra tesina de licenciatura en 1975 versó sobre Alejandro Sawa, un epígono del Modernismo poco considerado por la crítica.

- a) **Trabajos sobre literatura y feminismo.** Nuestras primeras publicaciones, y muchas posteriores, se situaron en la órbita de investigación de la literatura femenina, y supusieron un rastreo sobre la posición de la literatura de las mujeres –escrita, protagonizada y leída por ellas– en el canon general. También se centraron en los trabajos de la crítica literaria de orientación feminista, que en aquellos momentos iniciales se acercaba a una posición enraizada, especialmente, en aspectos psicoanalíticos.³
- b) **Trabajos sobre producción y análisis de la Literatura Infantil y Juvenil.** Nuestra dedicación a la formación de maestros desde 1980 nos orientó hacia la observación y valoración de la producción literaria infantil. Actividades como la participación durante años en el Seminario de Bibliografía Infantil de Rosa Sensat; la práctica de la crítica de libros infantiles en diversas publicaciones y, especialmente, la docencia desde hace más de 20 años en Literatura Infantil en la Facultat de Formació del Professorat de la Universitat de Barcelona, nos llevaron a interrogarnos sobre los componentes formales y temáticos esenciales en los libros infantiles, así como a la necesidad de obtener un modelo de análisis que pusiera de manifiesto su valía literaria y destacara aspectos de su vigencia y de su posible impacto lector. Esta trayectoria se concretó en actividades como la participación en el Seminario de Análisis de Libros Infantiles, de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez entre 1999 y 2002, o en trabajos en la Xarxa Temàtica de les Universitats Catalanes entre 1999 y 2006, ambos bajo la dirección de la Dra. Colomer.⁴
- c) **Los análisis de relación entre la Literatura Infantil y la Literatura general.** La ubicación de la Literatura para niños en el sistema literario general, que ha sido también motivo de investigación en esta tesis, ha estado presente en diversos trabajos de análisis sobre el concepto de personaje literario y en actividades didácticas y culturales, como nuestra participación en el equipo asesor de la exposición *Personatge a la vista*, en 2005, dirigida por la Dra. Teresa Duran, realizada para el Departament de Presidència de la Generalitat de Catalunya, en 2005.⁵

³ Ver Díaz-Plaja, 1976, 1978, 1997; Chordá y Díaz-Plaja, 1977.

⁴ Véase Díaz-Plaja 2002 b, 2002 d, 2007 a, 2007 b.

⁵ Véase Díaz-Plaja y Postigo, 93; Díaz-Plaja, 2005 b.

- d) **Los análisis de la producción infantil actual**, y la reflexión sobre los componentes de calidad en la Literatura para niños, que nos conducían al análisis de los grupos que imponen estos criterios, dependiendo de las corrientes ideológicas y educativas de cada momento. Una cierta perspectiva histórica nos mostraba que los criterios de calidad en una época dejaban de serlo en otra; y que estos criterios pretendidamente objetivos eran, en realidad, deudores del contexto histórico, ideológico y social. Nos convencimos de que cada línea o cada tradición que se ensalzaba oscurecía inevitablemente otras líneas o tradiciones, que caían en el olvido o que quedaban proscritas. En este orillamiento dejaban de tenerse en consideración libros que *también* formaron muchos lectores, libros que *también* influyeron en la creación de libros posteriores, y libros que *también* contribuyeron a forjar el horizonte de expectativas de los escritores y de los lectores. A ello dedicamos también trabajos de análisis y prospectiva.⁶
- e) **Las propuestas didácticas** en las que hemos trabajado durante estos años, que se manifiestan a través de los primeros trabajos sobre Literatura Comparada realizados con el Dr. Antonio Mendoza, los numerosos cursos para profesores de secundaria y los libros escritos con la Dra. Gloria Bordons, nuestra dedicación a las guías didácticas para el Teatre Nacional de Catalunya desde 1999, juntamente con los profesores Civera y Palou, así como los seminarios de formación realizados en diversas universidades españolas o en el Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya. Esta fecunda práctica nos ha llevado a la distinción entre la deseable formación lectora de los adolescentes y su formación lectora real. Así, hemos comprobado que ésta no sólo se forjaba con materiales de calidad, sino también con literatura ínfima, con lecturas políticamente incorrectas, y con tradiciones que no tienen cabida en un canon homologado de la Literatura Infantil y Juvenil. Observamos también que es en el desconcierto de la adolescencia cuando el lector puede construir una pasarela entre diferentes estamentos de lectura. o entre la Literatura Infantil y Juvenil y la Literatura general.⁷

⁶ Véase Díaz-Plaja y Prats, 1998, 1999.

⁷ Díaz-Plaja y Mendoza, 1988, 1989, Bordons y Díaz-Plaja, 1993, 1997, 2004, 2005.

- f) **Las reflexiones sobre el lector real.** El paso del tiempo y el paso de diferentes promociones de lectores por las aulas nos llevaron también a la reflexión sobre lo que hemos denominado "el lector histórico"; es decir, el lector que responde a unas coordenadas de tiempo, de espacio, de ideología y de elementos rectores ajenos a su capacidad de elección lectora. Al mismo tiempo, nos hemos interesado por el "lector sociológico", es decir por la consideración de los niveles de Alta y Baja cultura que se entrecruzan en los lectores reales, que, a tenor de su ambiente sociocultural, se decantan hacia un tipo de lectura o otro.⁸

Así pues, nuestra aproximación a las viejas novelas para niña tuvo también una parte de prospección y de concreción de nuestras preocupaciones teóricas, metodológicas y prácticas sobre la lectura, las mujeres, la Literatura Infantil y Juvenil y la formación lectora de los adolescentes. Intentábamos hacer una lectura que fuera más allá del desprecio por estos libros en razón de ser ideológicamente reaccionarios o literariamente débiles, y queríamos superar su condena apriorística desde una supuesta defensa del canon de calidad que olvida atender otros factores.

El análisis de los libros de la editorial Hymnsa nos abrió el paso hacia otras novelas y otras colecciones de autoras tanto españolas como traducidas de otros idiomas. La afloración de estos materiales amenazaba con convertirse en exhaustiva, y era necesario un enfoque que primara la acotación de campo sobre la acumulación de datos; un enfoque que tuviera en cuenta las relaciones de estas novelas con otros textos de la Literatura Infantil y de la Literatura general; un enfoque que recogiera las aportaciones de la crítica especializada, especialmente la anglosajona, sobre las valoraciones de corte exclusivamente ideológico. Y, sobre todo, una aproximación que abriera nuevos campos de interpretación, de estudio y de análisis por encima de una presentación exhaustiva de materiales y temas. Hemos tenido que realizar un verdadero esfuerzo para acotar el propósito de nuestro trabajo y renunciar a otros campos que están esperando a futuros investigadores. De ellos damos cuenta en las conclusiones.

Durante este tiempo hemos trabajado de la mejor manera que hemos sabido, siempre con la dirección, el aliento, y las observaciones atinadas del director de la tesis, Dr. Antonio Mendoza Fillola, con quien me unen tantas afinidades profesionales e intelectuales. También hemos mantenido conversaciones iluminadoras con los doctores Mónica Baró, Glòria Bordons, Teresa Colomer, Luisa Cotoner, Jesús Díaz

⁸ Ver Díaz-Plaja, 2002, 2005 a, 2005 b; Díaz-Plaja (en prensa).

Armas, Teresa Duran, Jaime García Padrino y María González Davies, y hemos contado con la amistad cotidiana y el apoyo intelectual de muchos miembros del Departament de Didàctica de la Llengua i la Literatura de la UB, como Isabel Civera, Teresa Marbà, Gemma Pujals, Montserrat Riera y Eduard Sanahuja, y los doctores Francisco José Cantero, Julià Font, Juli Palou, Margarida Prats y Celia Romea, y así como con las oportunas advertencias de Carmen Núñez. Y con el recuerdo dolorido de Rosa Maria Postigo.

Este trabajo no hubiera sido posible tampoco sin los fondos y la organización del Centre de Documentació de Literatura Infantil, primero situado en la Biblioteca de Sta. Creu y después en la Biblioteca Xavier Benguerel. Quiero hacer constar mi agradecimiento a las bibliotecarias coordinadoras de los respectivos centros, Teresa González Borrajo y Natividad Calvo. También al equipo de bibliotecarias del Campus Mundet, especialmente a Teresa Barbero, Mercè Cardona, Núria Comas y Àngels Pedrazuela. Y a todas las lectoras (y a algún lector) que me facilitaron libros de sus colecciones y a las que se prestaron a contestar mi encuesta de forma desinteresada y amistosa, y cuyo anonimato preservo.

Desde el punto de vista personal quiero agradecer a Isabel Bosch, Roser Rodríguez y Miquel Rubirola su fundamental ayuda. A María José Díaz-Plaja la lectura atenta del documento completo. A Luis Carroggio y a Andrea Carroggio les debo el asesoramiento en la corrección, la asistencia técnica y la razón de mi vida. A mis cinco hermanas, Conchita, Aurora, Erika, Victoria y María José, y a mis hermanos Guillermo y Vicenç, el descubrimiento de muchos libros de esta tesis en horas de lectura y juegos compartidos. Y a la memoria de mis padres, Guillermo y Conchita, el origen de mi aprendizaje en la vida y en los libros.

2. Hipótesis y objetivos

El nacimiento de las novelas para niñas resume o aúna muchos de los aspectos que siguen caracterizando hoy la lectura femenina, tanto la *prefeminista* como la *postfeminista*. Este inmenso corpus se constituye en un sistema -o un género, o un grupo- dentro del sistema literario que configura la Literatura Infantil y Juvenil; un sistema rechazado hoy desde una perspectiva evolutiva de la Historia presidida por la noción de modernidad y progreso, donde mala cabida pueden tener estas novelas consideradas políticamente regresivas y literariamente antimodernas.

Al realizar una tesis de Literatura Infantil adscrita a un Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura se impone, por un lado, revisar la pertinencia del tema elegido desde un punto de vista de la Didáctica, y por el otro, ubicar las relaciones entre estas dos áreas de conocimiento: la Literatura Infantil y la Didáctica de la Lengua y la Literatura.

La Teoría de la Literatura Infantil tiene ya una larga trayectoria en el siglo XX; su historia es la de una emancipación de los campos de la Pedagogía y de la Filología (Colomer, 2002 c). En los últimos años ha experimentado un auge en sus fundamentos teóricos y sus nuevos enfoques críticos (Hunt, 1996; AAVV, 2001). Efectivamente, hace tiempo ya que la Literatura Infantil y Juvenil busca un marco que responda a las demandas propias de su ámbito y que le proporcione un lugar adecuado en el mundo de la investigación superior. La creciente presencia de esta materia en el mundo universitario no es ajena a este desarrollo e incluso puede llegar a generar su propia perversión (Chambers, 2001).

La teoría actual en la LIJ se alinea con las tendencias actuales de Teoría Literaria general y se ha sumado a los enfoques postmodernos de la crítica. Ha potenciado al máximo el eje comunicativo o semiótico formado por el autor -el texto- el lector. En el caso del texto, consolidando y buscando una adaptación pertinente de los enfoques de la crítica estructuralista o del estudio de la transtextualidad. Las teorías sobre el lector han sido vehiculadas a través de la Estética de la Recepción, y ha dado el fruto de interesantes estudios, como se ha visto más arriba. No son de menor importancia otras aproximaciones críticas que intentan hallar un entronque con el mundo de los mediadores, habida cuenta de que el crítico de LIJ no se dirige a sus naturales destinatarios.

Actualmente, el problema parece residir en fijar el lugar de la Literatura Infantil y Juvenil en el seno de la Didáctica de la Lengua y la Literatura y, en especial, de la Literatura. Así pues, no todos los estudios de Literatura Infantil y Juvenil formarían parte de pleno derecho de la DLL, sino que tan sólo ciertos aspectos de investigación deberían considerarse privativos del área Didáctica. Como plantea Colomer, los estudios en torno a la LIJ se dividen en tres grandes grupos: los que derivan de la consideración del producto cultural en sí mismo (el componente "Literatura"); los que derivan del comportamiento social de los lectores infantiles y adolescentes (el componente "Infantil") y, por último, los que se centran en la lectura como aprendizaje cultural. Así, el primer ámbito –el producto cultural en sí mismo: la Literatura- formaría, en realidad, parte de la Filología –en tanto que el segundo se relacionaría más con disciplinas como la Psicología, la Antropología o la Sociología. Así que sería tan sólo el tercer ámbito –la función de aprendizaje literario de la Literatura Infantil y Juvenil- el que podría justificar plenamente su pertenencia al campo de la Didáctica de la Lengua y la Literatura (Colomer, 2002 c: 234-239). Y ciertamente, así parecen encuadrarlo algunos estudios sobre la materia, bien sea los que recogen los planteamientos de la Estética de la Recepción y las teorías acerca de la construcción del lector (Colomer, 1998 b; Mendoza, 1998 b, 1999), bien los que parten de otras propuestas, como las de Meek (1988) o Applebee (1969), o bien los situados en la línea de "Reader's Reponse Criticism".

El tema es polémico y no está definitivamente zanjado. Así pues, a pesar de los avances en pro de hallar un espacio teórico propio, el estatus de la LIJ en el campo de la Didáctica de la Lengua y la Literatura sigue en una ubicación incierta, con el "peligro" de decantarse en exceso hacia otras áreas, como la Filología. Y sin embargo, su lugar, y sobre todo su lugar institucional, parece seguir estando en la Didáctica de la Lengua y la Literatura. De hecho, la mayor parte de las asignaturas impartidas en universidades españolas –tanto en primer ciclo como en doctorado- se relaciona siempre con el área de la DLL y con sus departamentos (Cerrillo y Utanda, 2000; Mañá y Cano, 2000). Y con este área se relacionan también gran parte de los congresos y publicaciones sobre Literatura Infantil y Juvenil, que siguen siendo raros aún en el campo de la Filología, cuando no directamente minusvalorados.

El tema de esta tesis, aunque con aspectos de Sociología de la Cultura y de perspectiva "de género", se encuadra en un campo de Historia Literaria, cuestión que, a tenor de lo expuesto líneas más arriba, la haría aproximarse al área de los estudios filológicos. Sin desdeñar esta posible contribución al panorama literario de la Literatura

Española –Infantil o General-, esta tesis se plantea también su contribución a una visión más dinámica de la Didáctica de la Lengua y la Literatura.

Hoy, en pleno siglo XXI, es una verdad incómoda que, pese a los esfuerzos educativos de integración de sexos en la escuela y en la cultura, al llegar a la adolescencia, se produce una división por sexos con intereses, gustos y aficiones distintos. Los hábitos culturales y de ocio suelen dividirse en dos grupos muy claros. Entre estos hábitos aparece la lectura como un hábito predominantemente femenino. También es hoy una verdad comentada desde diferentes ámbitos – culturales, sociológicos, estadísticos- que las mujeres constituyen un porcentaje elevado de lectoras.⁹ No es menos cierto que muchas lectoras se decantan por *materiales femeninos de lectura* en los que el factor espejo –el reflejo de intereses, problemas, aficiones e intimidad- juega un factor importante de identificación.

Los libros consumidos por el público femenino de lectura se suelen dividir en dos grandes grupos:

- 1) la literatura femenina de calidad, apreciada desde la Alta Cultura, considerada desde la crítica que asume los presupuestos feministas y busca un espacio cultural propio.
- 2) los materiales femeninos de Baja Cultura. Estos productos pueden ser de prensa (revistas del corazón, revistas de moda e imagen, etc.) o bien de literatura: las colecciones "románticas", herederas de las novelas rosas y del foto romance.

Pese a que estos dos grupos parecen situarse en las antípodas –pre y postfeministas- ambos comparten el gusto o interés por una literatura segregada del resto, de una cultura neutra o marcada con el signo de la masculinidad. Esta literatura se forjó en años, o en siglos de creación de un espacio lector femenino, pero se consolidó en el XIX, con la creación del público lector femenino.

La Literatura Infantil y Juvenil actual de calidad pretende haber superado esta segregación y no disponer de colecciones para niños y para niñas. Sin embargo, los mediadores (maestros, bibliotecarios, editores o libreros) saben que existe una tendencia marcada de las chicas hacia la lectura, y, sobre todo, hacia una lectura femenina.¹⁰ Desde esta perspectiva, se ignoran los subproductos femeninos de Baja Cultura.

⁹ Ver el estudio estadístico realizado por Enrique Gil Calvo (1992). Ver también Freixas, 2000, 42-47.

¹⁰ "Como editor, sabemos que a partir de los 12 años (1º de secundaria) solo las chicas leen con gusto. Porque la lectura es una actividad con unas características que la sociedad actual ha etiquetado como "femeninas": la tranquilidad, la introspección, la poesía, el vuelo de la fantasía... (...) esto lleva al editor a elegir los temas (y las colecciones) pensando en ellas. Lo cual, a la larga, acarrea una cierta feminización de las lecturas (que, a su vez, favorece que sean las chicas las que más leen.)". (Gonzalo, Moreno Castillo y Cortés, 2006: 147).

2.1. Las hipótesis de partida

Así pues, estos puntos de partida nos llevan a las siguientes hipótesis, que se ordenan según los apartados de desarrollo de la tesis:

1) El fenómeno de la literatura para público femenino está vigente y posee una tradición propia que tendría en las novelas para niñas un eslabón de gran importancia.

2) Aunque la valoración de estas novelas recibe hoy una doble crítica negativa: desde la crítica especializada y desde la perspectiva de género.

3) Sin embargo, las novelas para niñas constituyen una línea dentro de la evolución de la Literatura Infantil y Juvenil que ha de tenerse en cuenta si se pretende ofrecer una explicación global de ésta.

4) La Historia de la Literatura Infantil está constituida por diversas líneas o diversas tradiciones que son periódicamente valoradas y consideradas o denostadas y olvidadas.

5) El momento actual es proclive a estas últimas actitudes de olvido o denuesto de esta tradición. Sería necesario abrir una línea de reflexión, no sólo sobre su existencia, sino también sobre las diversas formas de construir la Historia de la Literatura Infantil y Juvenil.

6) Las novelas para niñas merecen una relectura, y han de ser estudiadas de manera descriptiva y valoradas de manera objetiva. Esta manera descriptiva no debe ser entendida como un modelo ideológico, sino como un análisis más atento, que dé cuenta de la complejidad de una realidad que no se presta a simplificaciones.

7) La Historia de la LIJ ha valorado muy negativamente esta narrativa desde hipótesis discutibles. Es preciso partir de la necesidad de describir lo que hay —o lo que hubo— y no lo que debería ser —o debería haber sido—. Hay que reexaminar el pasado para realizar disecciones sincrónicas que observen los elementos complejos, y aún contradictorios, presentes en la evolución de las formas, estilos de la comunicación literaria.

8) Las teorías de formación y de construcción del lector han tenido poco en cuenta la diferenciación sexual; es importante ver cuál es la creación de coordenadas y paradigmas cuando la materia ofrecida como base sí que responde a unos criterios de diferenciación sexual.

Los testimonios del pasado literario tienen diversas formas de incorporarse a la Historia de la Literatura. Ésta nunca es un valor absoluto, como es bien sabido, sino

que está sujeta a condicionantes, bien cronológicos, bien ideológicos, a las "creencias" del momento (Marina, 2000).

Planteamos ahora, en forma de preguntas -ya que estamos en un apartado de hipótesis-, cuáles pueden ser las creencias a cuestionar en el análisis que pretendemos del tema elegido:

a) La superestructura ideológica que conforma la Historia Literaria fue de afirmación nacionalista en Historias de la Literatura forjadas a partir del XIX. ¿Cuál ha de ser la superestructura actual, un momento de crisis de planteamientos globalizadores?

b) La definición de Literatura Infantil en cada momento histórico. ¿Cuáles son los géneros literarios valorados en cada momento histórico? ¿En qué medida conforman la definición de la Literatura? ¿Cuáles son los criterios de selección que conforman el panorama literario de un momento dado?

c) Los criterios historiográficos y las herramientas metodológicas del momento. ¿Qué priorizan o desvalorizan? ¿Qué movimientos, obras y autores sacrifican? ¿Qué lecturas sesgadas propician?

d) Los valores selectivos. ¿Han de ser los valores de legitimación canónica o de representatividad histórica los que conduzcan una Historia de la Literatura? ¿Cuántas veces coinciden estos dos aspectos?

e) El concepto de representatividad. ¿Qué representa realmente una época: la literatura de élite, o la literatura de masas?. ¿Cómo debe tratar el historiador los diferentes niveles socioculturales que conviven en una época, cuando intentamos describirla fielmente? ¿Qué trasciende una época, y qué la representa?

f) El concepto de legitimidad. ¿Quién legitima la producción literaria de una época? ¿Cuáles son las instituciones sancionadoras en cada momento: las asociaciones profesionales y educativas, la Universidad, desde los estudios literarios y filológicos, la Crítica, el Público?

g) El concepto de deslegitimidad. ¿De dónde parte? ¿Qué concepciones han convertido la novela para niñas en un subgénero, en el sentido de una cultura minorizada?

h) La formación y construcción del lector literario. ¿De qué parámetros de calidad y legitimidad ha de partir? ¿Cómo se ha formado un sector fundamental de la población?

i) ¿De dónde procede la formación de un conjunto importante de lectoras? ¿de lecturas del canon supuestamente objetivo, o de la opción femenina que les era destinada?

En consecuencia, pretendemos trabajar desde las siguientes coordenadas:

- Examinando las obras y dando cuenta de sus líneas temáticas, su diversidad de planteamientos.
- Detectando en ellas el/los modelo/s literario/s y viéndolas como un eslabón en una cadena de comunicación literaria.
- Profundizando en el esquema comunicativo formado por autora-texto-lectora, y considerándolo no sólo como un resultado de la discriminación femenina que responde a la ideología del momento, sino también como un afianzamiento de la presencia femenina en Literatura.
- Valorando el concepto de recepción como posibilitadora de lecturas diversas de una obra de arte (Fokkema e Ibsch, 1987).
- Convirtiendo la Historia de la Literatura en el propio sujeto de análisis. Es decir, incorporando a la Historiografía de la Literatura Infantil los análisis de su propia teoría. Como dice Pozuelo, es necesario analizar también "el control institucional de la interpretación" (Pozuelo y Aradra, 2000: 21). La LIJ es también deudora del sistema de valores críticos imperantes en el siglo XX.¹¹

Con el título de "**Claves de análisis de las novelas para niñas: valoración histórica y literaria**" abordamos la redacción de esta tesis en la que analizamos los componentes formales y temáticos de un corpus de 100 novelas publicadas entre 1940 y 1960. Este corpus está formado por dos sectores: uno de 70 títulos originales en lengua española escritos durante estas décadas, y otro de 30 títulos que son traducciones de diversas lenguas de libros escritos en diferentes épocas, desde finales del XVIII hasta el momento de su publicación en los 40 o 50. Así pues, el criterio de selección no se centra, exclusivamente, en textos producidos en un momento histórico determinado, sino en textos que fueron publicados en esta época y que constituirían un

¹¹ Como ejemplo significativo, la consideración de la Literatura Infantil como espacio de subversión, un lugar común vigente en la crítica de los últimos años (Lurie, 1998; Janer Manila, 2002, entre otros) que, si bien ha producido enfoques de gran interés, no es menos cierto que ha negado la existencia de otros ámbitos. Unos ámbitos que pueden dar cuenta de una historia de la recepción más matizada; en consecuencia, más rica y fiel a la realidad.

horizonte de lecturas pensadas para niñas y adolescentes de la época de entre 8 y 18 años.

La selección de títulos parte de los libros destinados a niñas, pero también del cumplimiento de otras dos premisas: la autoría y la protagonista también son femeninas. Así los tres vértices son femeninos: una autora, una protagonista femenina, y una lectora. Una literatura, pues, *creada por, consistente en, y destinada a*, personas del sexo femenino.

La elección del momento histórico (desde el final de la Guerra Civil Española hasta inicios de los años sesenta) nos sitúa en un periodo en el que se fomentaba la separación de sexos en la sociedad en general y en todas sus manifestaciones: trabajo, educación, cultura y, consecuentemente, en las lecturas. El Régimen imperante en España fomentaba esta separación y segregación, aunque no hay que olvidar que la integración e igualdad de los sexos ha sido y es una lenta conquista en el mundo occidental que empieza a extenderse con mayor firmeza a partir de la Segunda Guerra Mundial para llegar a un apogeo a partir de los años 70. El cronotopo –la España franquista de los años 40 y 50– es un espacio y un tiempo privilegiados desde el que observar en ampliación el fenómeno de la lectura en femenino; un excelente contexto para analizar un conjunto de abundantes materiales creados intencionadamente o pensados para las niñas, adolescentes y jovencitas. Unos materiales de lectura para niñas que muy pronto los parámetros educativos democráticos, con presupuestos igualitarios entre sexos y clases sociales arrumbarían como obsoletos, reaccionarios y periclitados. Así pues, como el arqueólogo que encuentra intacta una capa geológica rica en materiales históricos, el “hallazgo” – consecuencia, claro está, de una búsqueda– de un corpus femenino de lectura permite un juego de análisis complejo en que pueden desarrollarse varios objetivos.¹²

La elección de un tema enraizado en el pasado puede llevar a la idea de una tesis centrada en los aspectos históricos. Si bien estos son imprescindibles, no es menos cierto que nuestros objetivos intentan abarcar algunos aspectos de Teoría Literaria, de Sociología de la Lectura, y de análisis didáctico. Así pues, nuestro propósito es trascender el esquema de análisis histórico y adentrarnos en las constantes de este tipo de literatura acuñada mucho antes y en diferentes latitudes, escudriñar sus

¹²Es evidente que durante mucho tiempo la discriminación de géneros se aplicaba paralelamente al tipo de lecturas aptas para niños o para niñas, y ello se descubre hasta hace poco en muchas colecciones o series en las que se recrea la vida familiar o de internado escolar, cuyo máximo exponente es la conocida novela de Alcott, *Mujercitas*. Pero junto a la que se puede incluir la obra de escritoras como Joanna Spyn, *Florencia de Arquer* o *Enid Blyton* (Gárate, 1997: 13).

referentes y modelos, detectar sus constantes, y con carácter.¹³ Lo que interesa aquí es ver el modelo literario que se forjaba una lectora que leía simultáneamente a Joana Spyri y a Florencia de Arquer; a Ilde Gir y a Loise May Alcott; a K. Douglas Wiggin y a Elena Fortún, formando un todo que la reclamaba como lectora. Un modelo que no ha recibido la atención de la crítica que merece; las descalificaciones, negligencias u olvidos han arrinconado un corpus que tenemos obligación de releer y revisar.¹⁴

Presentamos a continuación los principales **objetivos del trabajo** divididos en los aspectos que contempla esta tesis.

2.2. Objetivos sobre la localización y delimitación del corpus

Al asomarse a un tema que puede parecer secundario o de escasa representatividad, llama poderosamente la atención comprobar la gran cantidad de obras y de libros susceptibles de ser analizados. En consecuencia, la inmensidad del corpus obligaba a una selección representativa. No era el objetivo de este trabajo inventariar exhaustivamente esta producción, ni convertirla en una enumeración de obras, sino llegar a realizar un análisis cualitativo, representativo de lo que se puede entender por novelas para niñas. Así pues, se decidió que se realizaría una muestra suficiente que se cifraría en cien libros. Esta cifra se considera suficiente como para presentar una variedad y al mismo tiempo acotar un terreno.¹⁵ Los textos han sido espigados de las diferentes colecciones de la época con el propósito de crear una muestra representativa, y los criterios de selección se detallarán convenientemente en su momento.

Tal como hemos afirmado en el párrafo anterior, la vastedad del posible corpus ha requerido una delimitación de objetivos que concretaremos en los siguientes aspectos:

- *Delimitar el género, ciñéndonos a la narrativa y excluyendo otros géneros.*

¹³ Baró lo recuerda así "per a les noies es recorre a un gènere específic, que altres editorials havien assajat en èpoques anteriors" (Baró, 2006: 146).

¹⁴ "It remains an important task for twentieth century commentators to rescue devalued texts from conventional critical hierarchies so that questions of literary exclusion and determinants of taste can be addressed with some understanding of their sources" (Foster & Simons, 1995: 19).

¹⁵ Así, *Un i un fan cent*, de Duran y Luna; *Cien libros para un siglo*, del Equipo Peonza; en otro orden de cosas, *Cien libros españoles*, de G. Díaz-Plaja.

- *Delimitar las edades lectoras*, que suelen determinar el género; así el cuento corresponde a las primeras edades y la novela rosa a las superiores.

- *Delimitar la cronología*. La delimitación cronológica tiene dos aspectos: las obras originales en castellano y las traducciones. En las obras originales nos hemos centrado en obras realmente escritas y publicadas por primera vez en la época.¹⁶ En el caso de las traducciones, nos hemos basado en la evidencia de que se trata de obras que fueron editadas en estos años; a veces en cuartas o quintas ediciones en la misma editorial.¹⁷

- *Delimitar las autoras y las colecciones*. Prestaremos especial atención a las obras y autoras reunidas por colecciones específicamente dirigidas a niñas. Esta atención a las colecciones no excluye la atención a escritoras de obras dispersas en varias colecciones y aún editoriales, como el caso de F. de Arquer o María Luz Morales. Se primará la presencia de autoras originales, especialmente las más prolíficas, por ser las más desconocidas. Sin embargo, es importante reconocer que españolas y extranjeras, contemporáneas e históricas solían formar un todo en las mismas colecciones.

2.3. Objetivos sobre los estudios históricos

- *Analizar los condicionantes históricos e ideológicos de las novelas para niñas*. El conjunto de obras analizadas requiere reflexionar sobre el contexto histórico en que se produjeron. Ubicar históricamente la producción, conocer brevemente las fases y momentos culturales y políticos de la época será un objetivo, si bien no prioritario, necesario en este trabajo. En cuanto al análisis ideológico, hemos intentado prescindir de conclusiones que, generalmente, estén dadas de antemano, a saber: que se trata de novelas para niñas distintas a las que leerían los varones, que se trata de novelas de escasa calidad literaria, que se trata de unos textos reaccionarios, de adoctrinamiento hacia la pasividad y sumisión femenina, que se trata de presupuestos antifeministas obvios. Todos estos aspectos podrían ser el elemento básico, el prejuicio a su lectura. La época seleccionada, bajo las directrices del franquismo,

¹⁶ Así, por ejemplo, hemos preferido elegir las obras de Elena Fortún escritas en los años 40 y 50, y no las reediciones de sus obras anteriores.

¹⁷ El ejemplo puede ser *Bibi*, de K. Michaelis, editada por Juventud en 1935, y reeditada diversas veces en la postguerra. Otro ejemplo serían las obras de la Condesa de Ségur, con un largo historial de traducciones en nuestro país y editadas en diversas editoriales en los 40 y 50.

abonaríamos esta tesis única. Uno de los objetivos de nuestro trabajo es mostrar que, si bien es obvio que la situación política de España en el momento exigía un adoctrinamiento ideológico, el fenómeno de las novelas para niñas no es ni exclusivamente español ni tan solo una consecuencia directa de la situación política ni de un momento histórico. La novela para niñas hunde sus raíces en fórmulas literarias y comunicativas anteriores y pervive en modelos posteriores.

- *Situar las novelas para niñas en la evolución histórica de la Literatura Infantil, especialmente la española.* Además del contexto histórico e ideológico, el conjunto de obras que analizamos necesita situarse en el campo de la historiografía para describir y precisar el momento de evolución de la Literatura Infantil y Juvenil; su contribución a la creación de un canon de clásicos, o, por el contrario, su arrumbamiento a una vía muerta. Un objetivo esencial de este trabajo será mostrar la diferente valoración de este tipo de literatura según la época desde la que se estudia el período y la diferente categorización según el planteamiento ideológico y literario que se establezca. En consecuencia, y de una forma indirecta, se pone en cuestión la pretendida objetividad del historiador literario y del establecimiento del canon.

- *Valorar el concepto de referencia en la Historia de la Literatura Infantil.* Conviene saber si lo que rescatamos de la Historia es simplemente lo que merece ser valorado desde criterios de calidad intrínseca, o es necesario no perder de vista aquello que representaba y simbolizaba una época. Será un objetivo de este trabajo revisar la pretendida objetividad de la revisión de un pasado hecho desde criterios ideológicos y metodológicos actuales.¹⁸

2.4. Objetivos sobre la sociología de la lectura

- *Reflexionar sobre el lector histórico y el desarrollo del concepto de lectura.* Un repaso a la Historia de la Lectura muestra cómo ha variado el valor y la función de la lectura a través de los siglos, y cómo van surgiendo diferentes tipos de lectores según su sexo, edad y condición social como respuesta a las condiciones sociales y culturales. Pretendemos señalar la aparición de un público especializado a lo largo del XIX que supondrá el afloramiento de una literatura concebida para diferentes destinatarios: el público infantil o el femenino, y, en consecuencia, también destinada a las niñas.

¹⁸ Como recuerda García Padrino (1992), G. Díaz-Plaja distingue entre "valor absoluto" y "valor de significación", "Con la primera entendemos establecer una determinada "calidad" cultural o estética; con la segunda, una situación importante como índice de un período determinado" (Díaz-Plaja, 1975: 23).

- *Reflexionar sobre el esquema comunicativo formado por elementos femeninos.* Nuestra intención es mostrar cómo las "novelas para niñas" constituyen un sistema exclusivo con leyes propias, que se sitúa en la periferia del sistema literario infantil pero que, simultáneamente, constituye un pilar básico de su génesis y desarrollo. Este sistema tiene una ubicación sociológica determinada (qué papel social tenían las autoras y para qué franja de niñas solían escribir) que condiciona su producción y su recepción.

- *Analizar la formación de una generación de lectoras.* Quisiéramos, en cierta forma, describir la *biblioteca ideal* de una *lectora ideal* que se formó en unos años en los que las muchachas leían obras diferentes a los muchachos.

2.5. Objetivos sobre el análisis del corpus

- *Analizar los componentes temáticos y formales de este tipo de novela.* Uno de los objetivos fundamentales de este trabajo es mostrar la variedad de planteamientos literarios que forman las "novelas para niñas". Para ello se realizará un análisis pormenorizado de argumentos y temas del corpus seleccionado, análisis que permitirá establecer las posibles tendencias y tipos de las novelas para niñas. Este análisis cuenta con dos grandes partes: a) el vaciado de cada novela en fichas de trabajo específicas que se encuentran en el Anexo 1, y b) la creación de unos esquemas de análisis -especificados en parrillas- en los que anotar en análisis binario la pertenencia o no a una categoría. El número de libros del corpus ha permitido agruparlos en secciones de 10 que facilitan la tarea de clasificación, análisis y lectura.

- *Analizar los paratextos editoriales de las colecciones en las que se integraban estos libros.* Ello supone un análisis valorativo de los reclamos gráficos y cromáticos. Así como los textos que determinaban la búsqueda de un público lector determinado. Hemos excluido, en cambio, un análisis pormenorizado de las ilustraciones, análisis interesantísimo que excede los límites de esta tesis.

- *Analizar estas tendencias para poder revisar el concepto de "género" aplicado a las novelas para niñas.* Es un objetivo de este trabajo analizar el alcance del concepto género aplicado a la Literatura Infantil y Juvenil y, consecuentemente, aplicado al tipo de novelas que nos ocupa. También se observará el reflejo de los géneros habituales

en Literatura Infantil y Juvenil en las novelas para niñas y, por el contrario, el reflejo que las novelas para niñas han aportado a la Literatura Infantil y Juvenil en general.

- *Observar el cruce de referentes literarios que conforman una literatura para niñas, desde los precedentes (folletín, novela bizantina) a los paralelos (Bildungsroman, modelos autóctonos de la LIJ). Pretendemos realizar el rastreo de unas constantes de la literatura infantil femenina que trascienden épocas, países y coordenadas ideológicas, y que componen una literatura escrita por mujeres, protagonizada por niñas y destinada a niñas, supone para las lectoras adolescentes una antesala de la novela rosa y la literatura "romántica", pero también de la novela intimista y lírica que suele calificarse de femenina.*

2.6. Objetivos sobre las perspectivas didácticas

- *Incidir en el debate sobre la lectura, uno de los temas más fecundos en el área de la Didáctica de la Lengua y la Literatura, a través de una indagación sobre pervivencia del esquema femenino de comunicación en algunos aspectos de la Literatura Infantil y Juvenil contemporánea.*

- *Aportar a los planteamientos didácticos la mirada del estudio histórico sobre las novelas para niñas. Es esencial en este trabajo reflexionar sobre la construcción de la lectora histórica, observar su intertexto lector y sus referencias estéticas, como un contrapunto importante a los análisis sobre el tema basados únicamente en lecturas actuales.*

- *Señalar nuevas directrices a la hora de valorar la diferencia entre los conceptos prescriptivos de lectura y el análisis real de los lectores reales. Pretendemos aportar una reflexión sobre la construcción del lector a partir de textos no homologados, ni canónicos, pero susceptibles de formar el gusto y las tendencias lectoras. Estas tendencias se concretan en un intertexto al que el lector apela en su construcción de significados.*

3. Metodología: perspectivas y fases

3.1. Perspectivas de análisis

Para desarrollar los objetivos propuestos, conviene centrar los componentes de la investigación, y combinar diversos enfoques metodológicos adecuados para cada momento del proceso de trabajo. Hay que recordar que las novelas para niñas parten de un esquema comunicativo centrado en la especificidad femenina: autoras que escribieron unos textos que recogen unos modelos "femeninos" de novela con la intención de que fueran leídos por destinatarios niñas. Este fenómeno, además, se inscribe en un contexto histórico determinado -la primera década de la instauración de un régimen político de unas determinadas características ideológicas y socioculturales- en el que se desarrolla un peculiar tipo de novela femenina. El eje central de nuestro trabajo comporta la necesidad de centrar un corpus determinado de novelas al que aplicar un análisis descriptivo, tanto desde el punto de vista bibliográfico, como formal y temático para poder proceder a una aquilatación desde un punto de vista literario. Así pues, convienen diversas aproximaciones metodológicas que deberían actuar de forma concéntrica -como los círculos de agua en un estanque- e interrelacionarse en diversos momentos de la investigación.

Esbozadas ya en los apartados anteriores las líneas maestras del trabajo, procede ahora precisar las coordenadas metodológicas en las que nos situamos para el análisis del corpus seleccionado, así como la pertinencia de cada una de ellas para la elaboración de este trabajo. Simultáneamente, fijaremos ciertos aspectos de terminología que pueden necesitar una fijación y aclaración.

Así las perspectivas de análisis se sitúan:

- a) Desde la Historia y la Teoría de la Literatura Infantil y Juvenil.
- b) Desde la crítica feminista.
- c) Desde la Didáctica de la Lengua y la Literatura.

3.1.1. Ubicación en la Historia de la Literatura Infantil y Juvenil en España. La Teoría Literaria

La época objeto de nuestro estudio fue reseñada inicialmente en los estudios históricos sobre Literatura Infantil y Juvenil española de Carolina Toral en 1957 o en la de Carmen Bravo, repartida en varias ediciones, correcciones y revisiones a partir de

1959. Parte de nuestro trabajo consistirá en ir tomando nota de las transformaciones que la historiografía de la LIJ ha experimentado desde sus albores a nuestros días: conviene revisar los conceptos historiográficos, las creencias y bases sobre las que se ha ido sustentando el canon; los diferentes conceptos de género, y, en especial, la visión que actualmente, en la historiografía moderna, ha dado al traste con este tipo de literatura. Efectivamente, ha sido en los últimos años cuando la revisión histórica de la Literatura Infantil y Juvenil española del XX ha tenido unos enfoques más sólidos e interesantes. Desde la historiografía de la Literatura Infantil, han aparecido compilaciones históricas de interés (García Padrino, 1987, 1992, 1995; Cendán Pazos, 1986; Colomer, 1992, 2001) realizadas con criterios rigurosos y sólidos. En líneas generales, la relectura del pasado de estas obras se basa en un análisis crítico de la producción literaria; una selección de las aportaciones que contribuyan a una visión progresiva de la literatura con planteamientos literarios nuevos, y una condena de todas las producciones consideradas anacrónicas o víctimas de una presión ideológica inaceptable. El intento subyacente es el de construir, en realidad, un canon de la Literatura Infantil y Juvenil del XX. También han aparecido interesantes estudios y/o esbozos sobre la época desde la perspectiva de la literatura catalana (Valriu, 1994 o Duran, 2002).¹⁹

Los últimos años han visto surgir repertorios y listas cercanas al establecimiento del canon de la LIJ de diverso alcance (*Mil libros, Entrequinientos, Quins llibres, Cien libros para un siglo*), donde, y es lógico también, son escasas las menciones de estas obras, nunca reeditadas, y además condenadas por su falta de sintonía con el espíritu de los tiempos actuales. También hay trabajos de búsqueda de los referentes básicos del canon español o universal, o de la definición de los clásicos (González, 1998, 2001; García Padrino, 2000 b; Pagès, 2006).²⁰

Todos estos trabajos –historias, compilaciones y repertorios– pretenden ser simultáneamente descriptivos y prescriptivos, y el enfoque del pasado se hace no sólo desde una perspectiva canónica de lo que debe ser la novela contemporánea, sino

¹⁹ Desde esta perspectiva, la posguerra supuso la entronización de una literatura en lengua castellana, mucha de la cual se escribía y se publicaba desde Barcelona. En estos análisis se suele lamentar este tipo de Literatura, prueba evidente de la silenciación de la cultura catalana y de la recurrencia a modelos periclitados de literatura. Nuestro corpus forma parte de esta literatura. Paradójicamente también muchas de las autoras que escribían desde aquí eran consideradas periféricas desde los manuales o repertorios editados desde Madrid.

²⁰ Interesante la definición de clásico que da L.D. González: "libros que son clásicos, otros que están en camino de serlo, y otros que quedarán como representativos de sus géneros que no es poco." (González, 1998, 13) Es la misma distinción de G. Díaz-Plaja entre "valor absoluto" y "valor de situación", que ya hemos visto antes.

también desde el punto de vista de un hipotético interés para el lector actual, e incluso, de su posible localización en ediciones recientes o en fondos vivos de las bibliotecas. Así pues, desde la historiografía actual, los materiales que pretendemos analizar aparecen como modelos "felizmente superados" de literatura infantil y juvenil. En consecuencia, este campo ha de tener especial interés para el historiador de la literatura así como para el estudioso que pretende contrastar diferentes modelos de novela y diferentes modelos de recepción de la LIJ de una forma diacrónica. En el campo de la Literatura Infantil se muestra la especialización femenina de autoras y público, y se considera, generalmente, como un lastre. Se impone el análisis acerca de la complejidad de este fenómeno y de la medida en que la especialización femenina ha contribuido y contribuye hoy también a una formación lectora diferente.

Con esta "*feliz superación*" corremos el peligro de que estos materiales desaparezcan de nuestro horizonte de estudio y que desaparezcan también los eslabones que unen distintos lenguajes literarios. Además, este olvido y "*feliz superación*" contrasta vivamente con el creciente interés que, por el contrario, suscitan en la literatura española las décadas de los 40 y los 50 –no sólo en sus manifestaciones innovadoras y críticas, sino también en las alineadas en un frente más conservador o reaccionario. La necesidad de una relectura, el cuestionamiento de la ausencia de vida intelectual en los años de la posguerra ha sido planteada por autores como Jordi Gracia (2001, 2004) o en los abundantes trabajos de J. Carlos Mainer (1971, 1994, 1999, 2005).²¹

La Literatura Infantil y Juvenil española de los años 40 necesita, pues, una revisión. De hecho, ya puede observarse una tímida recuperación de la época a través de algunos estudios particularizados, como, por ejemplo, acerca de la ilustración (Castillo, 2002) o sobre editoriales o colecciones, como Editorial Juventud (Baró, 2000) o Editorial Aguilar (Serrano, 2002), o los trabajos sobre ilustración en editoriales los años 40 de M. Castillo. Sobre nuestro tema han aparecido algunos trabajos aislados (los artículos de A. Moix en 1976; de A. Bermejo en 1995 y de I. Borda en 1999; el monográfico de *CLIJ* "Cosas de niñas" en 1992, y la importante monografía de Paloma Uría (2004), sin contar con los trabajos específicos al respecto de García

²¹ Así Mainer afirma: "No, no era la mala "vegetación del páramo" (que ha reivindicado *pro domo usa* Julián Marías)...Se engañan tanto los que arguyen la indudable existencia de señas de vida intelectual bajo el primer franquismo como quienes hablan de un largo túnel sin evolución alguna" (Mainer, 1999: 90). También es interesante ver lecturas de la época de los 40 bajo diferentes prismas, como por ejemplo J. Gracia: "Desechar la imagen del túnel, o del desierto, o del erial, puede servir para entender mejor algunas cosas específicas y otras generales, o para un tipo de verdad histórica más creíble y meditada. Su reglamento interno no es ya el de la historia padecida, ni heroica ni sacrificadamente, son el de la historia narrada comprensiva y analíticamente, es decir, con la pluralidad de puntos de vista (...) allí donde las texturas vuelven a hacerse complejas y no aceptan la imagen perezosa y quieta, ni la descalificación global" (Gracia, 2001: 36).

Padrino (2003). Estos trabajos aportan diferentes visiones: una valoración política en el caso de Moix y Uría, más situadas en la órbita de búsqueda de una literatura específica en los casos de Bermejo y Borda, una indagación sobre la lectora de aquellos años en el monográfico de *CLIJ*.

Cabe señalar que la publicación del libro de Uría constituyó un hito importante en el tratamiento del tema y supuso la creación de un verdadero vademécum sobre la materia, elaborado más desde criterios generales propios de la Literatura Española que desde los presupuestos teóricos y metodológicos de la Historia de la Literatura Infantil. Uría pretende inventariar la inmensa producción española y realizar una valoración ideológica de una literatura que a su juicio se escribe, prácticamente, como consecuencia histórica del franquismo: "Se trata, pues, de una literatura fuertemente ideologizada, que cumple con la misión encomendada por políticos y pedagogos del Régimen Franquista, consistente en educar a las niñas y jóvenes en determinados valores y costumbres, con una particular insistencia en la religiosidad y la moralidad más estricta. Por ello, una aproximación a este tipo de literatura ha de ser, por fuerza, también ideológica, analizando y valorando el mensaje que pretenden transmitir" (Uría, 2004: 240) (El subrayado es nuestro).

Pero es evidente que queda aún mucho por hacer: entre otras cosas, se impone una revisión de los criterios historiográficos dominantes en la construcción de la Historia de la Literatura Infantil y Juvenil; un análisis de la política de las colecciones (autoras españolas; autoras recuperadas de antes de la guerra); la política de traducciones; las vinculaciones de las empresas editoriales a la Iglesia, a la ideología dominante (Sección Femenina) o a la iniciativa privada; la observación del lector modelo de cada uno de estos campos; la valoración de los diferentes géneros y el análisis de las superestructuras ideológicas así como la disección de la realidad que supone la narrativa de la época. Nuestro estudio sobre las novelas para niñas pretende contribuir al justo examen estimativo de una época dura que debe estudiarse con toda la complejidad que merece. Las colecciones femeninas dan idea de una de las variantes ideológicas del momento, pero también de las circunstancias de creación y la constitución de un "esquema comunicativo femenino" (autora-lectora, temática femenina) en un siglo de cambios y en un contexto sociocultural dominado por una ideología reaccionaria.

Pero además, la Literatura Infantil ha visto enriquecer sus horizontes más allá de lo historiográfico. La teoría literaria, las aproximaciones sociológicas, la vinculación a la Didáctica han creado nuevas plataformas de análisis. La presencia de la Estética de la Recepción de la Escuela de Constanza, o los estudios sobre la formación del

lector en la línea de Iser o en la de Eco, o sobre la Intertextualidad, especialmente en la línea de Genette, han motivado la publicación a finales de los 90 de importantes trabajos en nuestro país sobre la materia (Colomer, 1998 b; Lluch, 1998; Mendoza, 1995; 1998 b; Sánchez Corral, 1995). En este sentido, la orientación de los estudios sobre Literatura Infantil está presidida por el análisis de la constitución del lector a partir del examen de sus materiales de lectura, lo que en muchos casos supone un estudio, selección y análisis de la Literatura Infantil contemporánea. El trabajo de Colomer, dividido en un repaso a los estudios sobre la LIJ y en una hipótesis sobre la construcción del lector a partir de textos de Literatura Infantil y Juvenil actual. También tienen especial importancia en nuestro trabajo las teorías sobre la función de la LIJ en el desarrollo de la competencia literaria, según A. Mendoza. Éstas son:

- Proyección y mantenimiento de valores, formas, estructuras y referentes que aparecen en el discurso literario.
- Aportación de los primeros conocimientos sobre las peculiaridades del discurso y de los géneros literarios.
- Apreciación de la permanencia del hecho literario como exponente cultural.
- Formación del hábito lector como medio progresivo de desarrollo de competencias lectoras.
- Aproximación a la formación de lector modelo (lector implícito) como destinatario ideal que requiere toda obra literaria
- Potenciación de la cooperación o interacción receptora. (Mendoza, 2001 a: 143-144).

Las novelas que analizamos proveen a sus hipotéticas lectoras de unos elementos particulares de competencia literaria, que quedarán definidos en el análisis que efectuemos. También los criterios de análisis de G. Lluch sobre los componentes pragmáticos de la Literatura Infantil han sido una aportación indispensable para este trabajo, así como las aportaciones sobre la constitución del lenguaje literario infantil o la formación del lector literario, teorías que nos tienden un puente hacia la Didáctica de la Lengua y la Literatura.

No menos interesante es la perspectiva sobre el análisis del lector literario; una perspectiva más sociológica, basada en criterios que parten de los hábitos de lectura y del análisis de los lectores reales, la cual se aproxima a la investigación sociológica y tiene también presencia en las directrices de la Didáctica de la Lengua y la Literatura.²²

²² Hemos resumido así esta perspectiva: "Una altra perspectiva inexcusable per afrontar la descripció de les lectures adolescents és l'anàlisi dels conceptes de *lector* i *lectura* en els enfocaments teòrics actuals. Les diferents perspectives que han afrontat el tema constitueixen un punt de partida des del que cal

3.1.2. Ubicación en la crítica feminista. Problemas terminológicos y perspectivas de observación

Hasta el momento presente, hemos utilizado algunos términos como "femenino" o "género" que merecen una acotación y explicación. Como se habrá comprobado, hemos procurado evitar la palabra género en la medida en que nos ha sido posible. Se trata de un término que requiere una acotación semántica especial en un trabajo como éste. En el diccionario de la R.A.E. (vigésima primera edición)²³ tiene un total de 10 acepciones: como conjunto de seres; como clase o tipo; como mercancía, en el Comercio; como clasificación, en las Artes; como clase en la Gramática, y como conjunto de especies, en Biología. No recoge la R.A.E., como puede verse, la acepción que el mundo feminista actual ha impuesto sobre el término "género".

Como es bien sabido, los estudios feministas –especialmente en el ámbito anglosajón- empezaron distinguiendo entre "sexo" y "género". El sexo es lo recibido por la biología, la división natural entre seres humanos, animales. Por género se entiende la creación cultural que se deriva de la condición biológica, y que puede tener diferentes manifestaciones. Hoy, el término se ha extendido al habla común y a la prensa. Se habla pues, de una crítica "de género" o de una violencia "de género". En este trabajo va a intentar eludirse esta fórmula; en ningún momento vamos a utilizar la expresión "literatura de género", referida a la literatura para niñas o literatura femenina, por el solapamiento inevitable con el término "género" de preceptiva literaria.²⁴ Aun a

situar-se a l'hora d'intentar una descripció fidel de la qüestió. Els intents més globals se situen en dues línies: una seria la línia deductiva, molt present a casa nostra, i que es basa en la inferència feta a partir de les *lectures* realitzades per infants i joves. Els referents teòrics són diversos, com ara l'Estètica de la Recepció, els treballs d'Eco o la teoria anglosaxona de la construcció del lector. Des d'aquesta línia es fa la caracterització del lector ideal o de la caracterització d'un lector a partir de les exigències de competència lectora que brollen dels propis textos. Així, aspectes temàtics o formals, o bé presència d'intertextualitat (Colomer, 1998; Mendoza 1998, 2001). Aquesta perspectiva s'eixampla vers aspectes de la producció, de la difusió i de la mediatització dels productes destinats al consum del jovent. (Lluch, 1998). L'altra línia és inductiva, i parteix de l'anàlisi del *lector real* més que de les *lectures*, i se situa en un enfocament sociològic (hàbits de la població, estudis estadístics d'acceptació o rebuig de títols, oscil·lació de gustos, etc.), en una línia molt desenvolupada per la crítica francesa. (Baudelot, 2002; Chartier, 2002; Lahire, 2004). Aquesta línia d'investigació quantitativa es combina amb els treballs fets des d'una perspectiva més qualitativa, centrada en l'anàlisi de les motivacions individuals, com ara la història personal de la lectura, els seus efectes de creixement personal; l'establiment de filtres afectius d'acceptació o rebuig; implicació de les influències i mentors en l'elecció de lectures, etc. (Sarland, 1991; Petit, 1999)." (Díaz-Plaja, en prensa).

²³ Tampoco lo recoge la vigésimo segunda, en línea.

²⁴ La lengua inglesa distingue entre "gender", género desde la perspectiva del rol cultural del sexo femenino, y "genre", aplicado al género literario.

riesgo de ir contracorriente – la fórmula "de género" está muy aceptada y extendida -, no será la opción de este trabajo.

Por lo que respecta a la palabra "femenino" como caracterizadora de un tipo de literatura, no es posible hacer una acotación tan breve como la que hemos dedicado al término "género" y su precisión requeriría un desarrollo de las teorías sobre la escritura de la mujer. "Femenino" es una palabra extraordinariamente desprestigiada en la crítica literaria. Hablar de "literatura femenina" connota una serie de atributos negativos. Ciertamente es que la crítica feminista recupera la palabra y le da una dimensión nueva. Sin embargo, varias autoras señalan el lastre absoluto de la palabra, en tanto que no sólo designa el sexo de quien escribe o lee, sino que se relaciona con todos los elementos de debilidad, marginalidad, subcultura y paternalismo de la definición. No obstante, tanto una como otra reivindican la recuperación o el uso de esta palabra para referirse a todo lo que atañe a la mujer. Así, Redondo afirma que "Sin embargo, aquí utilizo, por convicción y necesidad, las dos acepciones del adjetivo femenino y por ello me veo obligada a distinguirlas gráficamente. En primer lugar, como obra de mujer, en cuyo caso no cambia el tipo de letra, y en segundo lugar, como obra de mujer dentro de la epistemología patriarcal, en cuyo caso *femenino* va escrito en letra cursiva" (Redondo: 2001: 32). En la misma línea se sitúa Freixas (2000), quien ofrece testimonios de rechazo de las propias mujeres escritoras a un término que estuvo marcado –y está- de matices peyorativos, y repasa otros términos históricamente marcados, tales como poetisa, literata, mujer de letras, etc. así como los términos con los que se ha tratado de sortear el "maleficio" de la palabra:(así el "femenil" de la Pardo Bazán, o el más actual "de mujeres"). No olvidemos, añade Freixas, que es el concepto de una literatura definida por el sexo débil lo que produce un rechazo a quien aspira a la calidad literaria y a salir del gueto de la escritura *de-para-sobre* –mujeres (Freixas, 2000: 87-91).²⁵

En nuestro trabajo, la palabra "femenino" hace alusión a su sentido de diferenciación sexual, es decir, a todo lo relativo a las niñas, autoras y personajes femeninos del corpus seleccionado. Sin embargo, en algunos casos, este término lleva aneja la valoración ideológica de quien, desde diferentes ángulos, lo considera propio de una literatura de baja calidad o alejada del canon.

²⁵ Real, a su vez, analiza el uso de la palabra en el contexto político, histórico y cultural de la Cataluña de la preguerra, y estudia el uso de los términos "literatura femenina/públic femení" en la prensa de la época (artículos y análisis). Ve cómo se oscilaba entre un uso meramente descriptivo –de mujeres- como valorativo –culturalmente inferior, con características propias. Asimismo señala su opción: "he optat per l'ús de *femení* en la seva aplicació sexual, és a dir, per referència a les dones; si en algun cas m'interessa la significació relativa a la dimensió ideològica, incorporaré l'aclariment pertinent per evitar confusions" (Real, 2006: 27)

Pasemos ahora a ver las perspectivas de una crítica feminista en sus postulados generales y también en los aspectos esenciales de la Literatura Infantil. Por crítica feminista, y aun a riesgo de inexactitud, nos referiremos a la línea de pensamiento que pone la cuestión de la escritura de la mujer como eje esencial de sus investigaciones, tanto en su categoría de autora, personaje o lectora, como en las características que sería posible aislar como definidoras de una cultura diferenciada de la masculina.

Analizar una literatura escrita y leída "en femenino" debería llevarnos a un análisis de la esencia de la cultura femenina desde una perspectiva global de análisis de la cultura. Es interesante destacar que a principios del siglo XX las categorías de "cultura femenina" o "lectura femenina" formaban parte del análisis de la cultura. En algunos casos, la categoría de lo femenino iba más allá de la asignación a un sexo concreto, para basarse más en aspectos formales, temáticos y culturales adscribibles a un esquema que separaba dos tipos de cultura. Así la clásica obra de G. Simmel (1961) se situaría en estos parámetros.

En la primera mitad del siglo XX se empiezan a construir las primeras teorías de la mujer escritora y lectora, como pueden ser los trabajos de Virginia Woolf (1929) o los de Simone de Beauvoir (1949). Desde nuestras latitudes, más modestamente, una María Luz Morales (1928) intenta establecer los parámetros de la lectura femenina y la aportación de la mujer como lectora, en una línea lejana al sufragismo intelectual, más próxima a los postulados simmelianos.

Pero no es hasta los años 60 o 70, como indica Showalter²⁶, cuando la crítica feminista eclosiona en el mundo académico y surgen estudios especializados e investigaciones propias. Desde la década de los 70 han florecido diversos estudios que siguen esta tendencia; las líneas de trabajo y los debates ideológicos al respecto se han multiplicado. La Literatura Infantil también ha sido objeto de debate desde este punto de vista en múltiples tendencias y direcciones, como también pasaremos a ver enseguida.

Desde un punto de vista general, la crítica "de género" o feminista se divide en dos grandes grupos: la tendencia anglosajona, de tipo más cultural y temático, y la francesa, más formalista y psicoanalítica (en la línea de Cixous o Kristeva) o algunas autoras anglosajonas que han aceptado este enfoque (Wilkie-Stibbs, 2002).

También se suelen distinguir tres fases en la crítica feminista, a saber: una primera de rastreo de autoras olvidadas y de reivindicación de las mismas; una

²⁶ "In 1965, when I began to do research on my Ph. D. dissertation on Victorian Women writers, feminist criticism did not exist" (Showalter, 1999, xi).

segunda fase, de orden más formal, en la que se exploran las características femeninas y masculinas en los propios textos y sistemas literarios; y una tercera fase, en la que la cuestión "de género" se engarza con las especificidades de las clases sociales o las imposiciones étnicas (Higonnet, 1995).

Las bases metodológicas de la crítica literaria feminista suelen ser marxismo, psicoanálisis, lingüística y semiótica. Pero no menos importante es la revisión que la crítica feminista propone para la Historia Literaria. Borrás señala el concepto de *Resisting Reader*, acuñado por Judith Fetterley, según el cual las mujeres debieran empezar a leer la historia literaria despojándose de los prejuicios que la misoginia general de la cultura les da (Borrás, 1999). Suele señalarse como precedente el enfoque de Simone de Beauvoir en *Le deuxième sexe*. Las fases de aproximación serían:

- a) Un análisis de contenido; la búsqueda del reflejo de una literatura patriarcal. (la mujer como lectora de literatura masculina o femenina discriminatoria).
- b) Búsqueda de un estilo femenino o una escritura femenina. (elementos comunes temáticos, formas, argumentos y géneros comunes).

En la misma línea, Showalter sintetiza las preocupaciones de una crítica feminista en una evolución de tres fases, según el interés y el sentido de militancia de la mujer: en la fase *femenina*, la mujer intenta adoptar los modelos masculinos; en la fase *feminista*, existe una reivindicación de las posturas beligerantes de las mujeres, y en una tercera fase, o "*de mujer*" ésta vuelve sus ojos hacia su diferencia que reivindica.

Hay que subrayar, sin embargo, que la crítica de género, o la crítica feminista puede constituirse en escuela cerrada con tendencias y líneas propias; pero no es menos cierto que su influencia y su epistemología han impregnado las maneras de hacer de otras aproximaciones críticas, de manera que, aun sin participar plenamente en los postulados y en los combates del feminismo, gran parte de la crítica actual recoge ciertos aspectos y puntos de vista fundamentales de esta área.

Desde el punto de vista de la Literatura Infantil y Juvenil se han levantado múltiples voces en favor de someter su corpus a una visión de género. Para muchas autoras, es la propia Historia de la Literatura Infantil la que merece una revisión de concepto. Así, para Higonnet hay que reconstruir la Historia de la Literatura Infantil y desvelar la mentalidad femenina que había en los orígenes de la educación: una idea de lo efímero, de lo poco importante, que la "condenaba" al anonimato, y que partía, a veces, de la utilización de materiales perecederos o reclusos en el gineceo. Pero también hay que caer en la cuenta de cómo los clásicos de la LIJ están en manos de

hombres: "Par opposition à une très longue liste de noms masculins dont ceux de Perrault, Grimm, Twain, Carroll, Macdonald, Grahame. Verne, Hofmann, Bush et Collodi, on trouve une liste beaucoup plus courte de noms féminins connus, comprenant peut être Madame d'Aulnoy, Le Prince Beaumont, Bettina von Arnim, de Ségur, Alcott, Nesbit et Burnett. Ce n'est que après la première moitié du XXème siècle que nous ne trouvons une égalité durable" (Higonnet, 1993: 113-114). Higonnet debate a continuación si la literatura escrita por hombres no tiende más a la experimentación, a lo osado. Para Perry Nodelman, prosigue Higonnet, en virtud de su educación, los hombres tienden a una escritura anárquica, en tanto que la mujer a la más convencional; en cambio, Gilbert y Gubar y otras (Susan Lander o Nancy Husse) hablan del doble plano de la escritura de mujeres donde lo subversivo iría en una segunda voz, voz irreconocible desde un coro de hombres críticos. Pero sobre todo, Higonnet insiste en la necesidad de reexaminar los géneros literarios "particuliers créés par les femmes" o de redescubrir las adaptaciones femeninas de géneros reconocidos, como el *Bildungsroman* femenino.

Otro aspecto contemplado desde la perspectiva feminista aplicada a la Literatura Infantil es el del "género" simbólico atribuible que depasa el sexo de quien lo escribe y de quien lo lee. Llegados a este punto, el "quien" escribe supera la forma femenina. Se habla de una forma femenina de escribir, y, en cierto modo, la literatura infantil es una forma femenina de escribir, idea que sostienen, entre otros, Nancy Huse o Perry Nodelman; también Jean Perrot (1993), remontándose a Lacan, habla del lado masculino de cada uno de nosotros ("la ley y la cultura" y el lado femenino "el cuerpo y la naturaleza"). En suma, hay quien dice que pasar de los escritos hechos por mujeres al estudio de las referencias sexuales en obras de autores hombres o mujeres es un avance en la crítica feminista.

Otras autoras, como Lissa Paul (1999), no centran el paralelismo entre escritura femenina y Literatura Infantil desde el punto de vista de la forma, sino de la consideración social. La Literatura Infantil y la femenina se sitúan al margen del canon, de la Academia.²⁷ Para esta autora, como para Showalter, es necesario volver a acercarse a la Literatura Infantil y realizar una nueva lectura que comprendería tres movimientos:

- 1) Relectura ("Re-reading"), a partir de las teorías de K. Millet, partiendo del prejuicio de que la literatura buena y normal era la producida por hombres

²⁷ "les écrits féminins et la littérature enfantine ont en commun leur statut dévalué, un langage de l'altérité, et s'appuient sur des représentations de scènes domestiques et de personnages pris au piège" (Lissa Paul, "Enigma variations: What feminist Theory Knows about Children's Literature", *Signal*, 54 (1987), citado por Higonnet, 186-201).

blancos. Se basa en las teorías de la deconstrucción (Derrida), en las discusiones ideológicas a partir de Althusser y en Lacan. Basada en la búsqueda de la tradición femenina, tiene tres aspectos:

- a) Reinterpretación. Se vuelven a leer novelas para niñas tales como *The secret garden* o *Little Women* bajo un nuevo prisma, que analiza la identidad femenina o la simbología de sus enfoques.
 - b) Rehabilitación ("Rehabilitation"). También se rehabilitan textos considerados sin importancia o ridículos (por ejemplo, las moralistas de los períodos georgianos o románticos), dando importancia al papel que ocuparon en una sociedad que sólo reservaba a las mujeres los papeles de institutriz o de madre (el enfoque de la gynocrítica de Elaine Showalter).
 - c) Recreación ("Re-creation"). Las reescrituras o reinterpretaciones críticas, en la línea de Ursula Le Guin.
- 2) Recuperación ("Reclaiming").

El seguimiento y rescate de textos escritos por mujeres que ya están descatalogados o perdidos; también búsqueda de textos poco conocidos (especialmente en los cuentos de hadas) en los que las mujeres tuvieron un papel esencial. Estas recuperaciones a veces se hacían de cuentos en los que, de forma muy burda, las niñas asumieran completamente los papeles masculinos: ellas eran las heroínas, las rescatadoras, y no las víctimas y las rescatadas. Más adelante se afina un poco más y autoras como Angela Carter dan una visión más elaborada de la cuestión. Lo mismo cabría decir del descubrimiento de autorías femeninas detrás de obras pretendidamente anónimas. Aquí sitúan el libro de 1990 de Kimberley Reynolds, *Girls Only? Gender and popular Fiction in Britain, 1880-1990* o el de 1991 de Claudia Nelson de *Boys Will Be Girls: The Feminist Ethic and Feminist Children's Fiction 1857-1917*.

"The tunes-to borrow a phrase from Margaret Meek (1992) of women's texts are different from the ones established in the canon of being a value. What feminist theory has revealed, especially in reconstructions of a female literary tradition, is that the disproportionate emphasis placed in adventure, power, honour and public succes queezed ot feminine valuing of maternal, domestic voices, ideas of sisterhood and stories about lives of women" (Paul, 1999: 119).

3) Redirección ("Redirection").

En este apartado Lisa Paul se centra en las perspectivas de las directrices de la crítica feminista por décadas.

- Los años 60-70: una crítica inclusiva, que defendía "el derecho a estar incluida", Es una crítica que reclama la atención sobre la escritura marginada de las mujeres.
- Los años 80, los estudios feministas devienen estudios "de género", que intentan discernir las características esenciales de la escritura femenina.
- En los años 90: postcolonialismo y *cultural studies*, que ponen en cuestión la "esencialidad" de los conceptos de género, que son patrimonio de las mujeres de raza blanca y cultura occidental.

La mayor aportación de la crítica anglosajona de los últimos tiempos cabría situarlo en lo que Lisa Paul llama "Re-reading", esto es: recuperación y relectura de los denostados libros "femeninos", entre ellos las novelas para niñas. En primer lugar, se impone un reconocimiento de su marginación dentro de una ya visible marginación. Higonnet (1995) recuerda que las categorías "Literatura Infantil" y "Literatura de mujer" pueden participar en un mismo esquema de marginalización; idea a la que se suman también autores como Perry Nodelman o Lisa Paul. "Le fait que bien des femmes ont écrit pour les enfants (embrassant un genre sans prétentions culturelles, adapté en apparence aux vertus de la maternité) a paru confirmer une telle equation" (Higonnet, 1995:17).

En nuestro ámbito la mirada feminista o "de género" a la LIJ se basa casi siempre en estudios de denuncia de sexismo, bien sea en los textos o en la ilustración, como es el caso de la obra crítica de Adela Turín (1994, 1996). También en esta línea algunos trabajos de Colomer presentan la educación social de la LIJ a través del reflejo de los roles sexuales (Colomer, 1999 b: 59-60), o la utilización de estereotipos femeninos en la literatura juvenil actual (Colomer, 2004). Asimismo Lluch dedica parte de su trabajo a una indagación de los esquemas sexistas en la literatura infantil y juvenil y se decanta por una perspectiva beligerante. (Lluch, 1998: 66-76). Los trabajos de Aguilar Rodenas (un resumen en Aguilar Ródenas, 2006) destacan tal vez por una mayor dedicación y profundización en los aspectos teóricos y metodológicos en su intento de llevar al terreno de la discusión epistemológica la pertinencia de una visión feminista en los estudios de la LIJ. Señalan la presencia de diversos frentes, entre los que cabe contar: la cuentística tradicional y sus reescrituras, así como la literatura popular –revistas, novelas rosa-, y en no menor medida los loables esfuerzos por la creación de una literatura no sexista.

Como valoración general y síntesis de lo explicado, se observan dos tendencias fundamentales en la crítica de género actual: una dirección considera simplemente lo femenino como marginado por la cultura patriarcal y sostiene que debe ser reivindicado. Otra dirección perseguiría la reivindicación –o mejor aún, la asociación- de la escritura femenina a lo subversivo, revolucionario y anárquico. Se trata de un enfoque que considera la literatura de mujer marcada por ciertos aspectos temáticos y formales definitivos, a los que atribuye siempre una capacidad de innovación y ruptura de un orden establecido y burgués, aunque con diferentes matices, como Susan Lander o Nancy Huse (Huse, 1993), (Higonet, 1993: 114). Es la misma posición que defiende A. Lurie (1998) con respecto a la Literatura Infantil y Juvenil. Ahora bien, ambas coinciden en un único punto: la defensa de una literatura femenina de calidad, en la que se atisban esquemas de un nuevo orden literario (pensamos en Gertrud Stein o Virginia Woolf).

Pero en esta visión se potencia una clase determinada de literatura de mujeres: la que trasciende su propio modelo e instaura un orden nuevo. Es el nuevo canon dentro de la crítica feminista, el que conviene reivindicar porque da siempre una mirada progresista y revolucionaria del hecho de ser mujer. Como dice Iris Zavala: "A través de Julia Kristeva (por otra parte) se han difundido el psicoanálisis y las teorías de Jacques Lacan sobre el inconsciente y el imaginario; de esta manera se asocia lo femenino con lo abierto, lo inestable y el juego verbal y, por lo tanto, con lo revolucionario, subversivo y heterogéneo. En contraste, lo cerrado, lo fijo y lo establecido son masculinos". (Zavala; 1993 a: 42). Zavala sitúa aquí las teorías de H. Cixous o de L. Irigaray sobre "el parler femme".

Pero no toda la Literatura producida por mujeres se sitúa en estos parámetros. Hay también una literatura deliberadamente *femenina*, entendiendo por tal la que se situaba en los márgenes que la sociedad patriarcal le marcaba y asumía, bien por resignación, bien porque prefería esa condición marginal. Es una "literatura de gueto" al que la sociedad empuja y que las autoras y lectoras aceptan para situarse en una doble marginación; la primera desde el canon literario, que las menosprecia por ser una literatura menor, "femenina" en la acepción de subcultura. La segunda marginación se produce desde el propio feminismo: por ser obras que aceptan la sumisión de la cultura preponderante, masculina, y por no aportar un ápice de rebelión ni de escritura subversiva.

Aparece entonces la interesante contradicción que apunta Dolores Juliano: muchos de los discursos generados por las mujeres no interesan a las feministas, ya que se sitúan en unos esquemas puramente defensivos. El feminismo, erigido desde

un punto de vista esencialista –o metonímico- en portavoz de todas las mujeres, suele negar o desestimar algunas de estas subculturas: "En la búsqueda de reconocimiento, el discurso de las mujeres se ha bifurcado. Por una parte se encuentran las autoimágenes generadas desde las bases, que reflejan al mismo tiempo su posición subordinada y los intentos de revertirla en la práctica y en la acción cotidiana, sin entrar a cuestionar los modelos teóricos en que se apoya y legitima la discriminación. Esto configura una subcultura específica de renegociación desde posiciones débiles". (Juliano, 1998: 18). Puntualiza Juliano que esta cultura desde posiciones débiles ha sido la mayoritaria entre las mujeres y se traduce en fórmulas diversas en diferentes contextos culturales: es por, supuesto, el lugar en el que situamos nosotros las novelas para niñas. "En la brecha abierta entre la subcultura, con una capacidad de acción superior a su nivel de conciencia, y la contestación explícitamente feminista, más emparentada con los otros movimientos contestatarios de la época (marxismo, tercermundismo, antirracismo) que con la experiencia cotidiana de la mayoría de las mujeres, puede crecer la desconfianza y la incompreensión" (Juliano, 1998: 18-19).

Próximas a las tesis de Juliano están las observaciones de R. Auchmuty sobre la posición de la crítica feminista respecto a las novelas femeninas "populares" (en la acepción anglosajona), tales como las novelas románticas. Auchmuty clama por ir más allá del esquema simplista que reduce su análisis a la comprobación ideológica de aspectos de opresión y marginación femenina. La lectura que procede, sigue Auchmuty, es la que permite descubrir un mundo de referencias femeninas en las que las lectoras pueden construirse un mundo propio, tanto desde el punto de vista del comportamiento como del de la formación lectora; un mundo que raras veces pueden encontrar en la literatura prestigiosa (Auchmuty, 1992: 19-28).

En síntesis, el presente trabajo adopta las siguientes perspectivas

- a) Relectura y redescubrimiento de autoras marginadas por el canon, en la línea preconizada por Paul y Higonnet.
- b) Relectura de sus textos en una clave de crítica literaria feminista, también en la línea de Lisa Paul o de Iris Zavala.
- c) Reivindicación de la literatura de la marginación aun dentro del modelo feminista reivindicativo de modelos revolucionarios, en la línea propuesta por Juliano o Auchmuty.

3.1.3. Ubicación en la Didáctica de la Lengua y la Literatura.

La percepción del análisis actual de la competencia lectora –basada en aspectos de Psicología Cognitiva, Teoría de la Recepción- debe ampliarse a partir de una integración de la perspectiva histórica. Es necesario vincular una visión diacrónica de formas de lectura que permita contrastar procedimientos y conceptos vinculados al “aquí y al ahora”. La incorporación de los aspectos históricos en los estudios de DLL actual puede situarse en varios campos:

a) La Teoría de la Recepción y su lectura de las obras del pasado. Como dice Fokkema: “La Teoría de la Recepción tiene en cuenta el relativismo histórico y cultural puesto que es consustancial con ella un convencimiento de la mutabilidad del objeto – y por tanto de la obra literaria- a lo largo del proceso histórico (...) La época del crítico es un elemento esencial en la constitución del objeto estético porque ella es la que decide qué obras del pasado sobreviven como literatura y cuáles no” (Fokkema e Ibsch, 1981; 167-168).

b) El cambio de paradigma de la Teoría Literaria: “La teoría literaria de hoy, en cambio, ya no se mueve en el interior de tal circuito, es más, lo que ha sometido a crisis es el circuito mismo, y no porque no se reconozca un emisor, un signo y un receptor, sino porque lo que se ha sometido a desplazamiento del centro de su interés es la relación entre el circuito semiótico y los sujetos que lo estudian” (Pozuelo y Aradra, 2000: 20).

Pero También la Didáctica de la Lengua ha de incorporar ciertos aspectos de sociología de la cultura o de diferenciación sexual de los lectores:

a) El reconocimiento de la deuda con lo prescriptivo y lo actual en ciertos trabajos sobre la formación del lector (Colomer, 1998 b; Lluch, 1998). Colomer selecciona su corpus a partir de materiales premiados a partir de una cierta época; lo que garantiza su pertenencia a una cultura de élite cultural. Lluch acostumbra a incorporar los fenómenos de masas en sus análisis de series televisivas, pero se detecta una falta de trabajos que reconozcan la creación de una competencia lectora a partir de materiales no reconocidos en el canon actual. Ninguna ciencia tanto como la Didáctica de la Lengua está obligada a diseñar el auténtico horizonte de expectativas de sus sujetos; aquella doctrina estética, literaria que se erige en marco de referencia para sus prácticas culturales (Díaz-Plaja, 2002; Bordons Díaz-Plaja, 2006).

b) Como indica Baudelot (1999) la clase social y el género (sexo) son determinantes para establecer una buena descripción de los hábitos lectores, de la elección de preferencias y en suma, de la recepción lectora. También desde la crítica actual se señala la marca de clase y de sexo de los lectores de los años 40 (Colomer, 1999 a). Es esencial, pues, contribuir a un análisis histórico que integre estos importantes factores.

c) Otros sectores de la Didáctica de la Lengua y la Literatura han mostrado una preocupación por la diferenciación sexual en los proyectos educativos y, especialmente, en el análisis lingüístico, como puede verse en los trabajos de varios autores como Marco (1996), o J. Espín, C. Lomas y otros, recogidos en Lomas y Tusón (2001), o García Treviño (2001). Hay esfuerzos interesantes en el campo de la Didáctica de la Literatura, como los recogidos en Sancho, Ruiz y Gutiérrez (2003).

En nuestra investigación pretendemos incorporar al campo de la Didáctica de la Lengua y la Literatura herramientas de análisis dotadas de perspectiva histórica, que trasciendan la inmediatez de las observaciones de aula, de las verificaciones estadísticas o de la construcción de modelos e itinerarios de uso inmediato. Consideramos que esta disciplina debería vadear el peligro del utilitarismo o pragmatismo más directo e integrar herramientas de análisis capaces de establecer baremos de lectura "históricos"; o, como hemos dicho en otras ocasiones, recuperar al lector histórico (Díaz-Plaja, 2002).

3.2. Fases del trabajo y modelos de análisis

3.2.1. La localización y documentación del corpus

Las perspectivas de análisis anteriores nos pueden proporcionar unos puntos de partida sólidos y unas herramientas de interpretación del fenómeno. Pero, como indicábamos en los objetivos, el fin de esta tesis es el de una descripción concreta de la morfología, temática y alcance de unas obras publicadas durante una época concreta. En consecuencia, el eje central de nuestro trabajo lo constituye el análisis del corpus suficiente y representativo de un tipo determinado de literatura: las novelas para niñas. La elección de estas novelas supone una primera fase en la que se desarrolla una metodología positivista que comprende tres fases:

1) **localización de los textos** y búsqueda sistemática de información en archivos, bibliotecas, así como en la información complementaria (catálogos, repertorios, etc.).²⁸

2) **almacenamiento y clasificación de los datos**, que requiere la creación de archivos y bases de datos de textos localizados, colecciones y editoriales.

3) **selección del corpus** de 100 novelas para niñas a partir de diversos parámetros, esbozados en los objetivos y precisados en el apartado 7 de este trabajo.

Esta fase de trabajo supone un continuo desplazamiento y consulta de bibliotecas especializadas, como la del Centre de Documentació de Literatura Infantil i Juvenil de la Diputació de Barcelona, situada primero en la Biblioteca de Santa Creu y después en la Biblioteca Xavier Benguerel; la Biblioteca Francesca Bonnemaison, especializada en temas relativos a la mujer; la Biblioteca Nacional de Catalunya; el Centre de Documentació Artur Martorell; así como los espléndidos servicios de préstamo interbibliotecario del Catálogo Colectivo de las Universidades Catalanas que permiten el acceso a los catálogos y fondos de todas las universidades. También se han realizado numerosas consultas en línea, a catálogos de instituciones españolas, como la Biblioteca Nacional de Madrid, la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, la Biblioteca Virtual Cervantes, así como de instituciones extranjeras, desde la Biblioteca del Congreso de Washington, en Estados Unidos, a la Internationale Jugendbibliothek de Munich, o a numerosos portales de información, como Ricochet, Escritoras.com y otros. También se ha tenido en cuenta la visita y consulta de diversas colecciones privadas; de librerías de lance y ferias de ocasión. La información contenida en las propias obras ha sido, a veces, la única posibilidad de localización de nuevos textos; así como los vaciados de repertorios, bibliografías y catálogos y algunas revistas.

Esta fase viene seguida por la necesidad inmediata de ordenar y procesar una información que se va ramificando hasta extremos de difícil manejo. La lectura de numerosas obras –casi el doble de las seleccionadas finalmente– ofrece numerosas perspectivas que hay que acotar y delimitar. La creación de un fondo de consulta de obras leídas obliga a las primeras clasificaciones, conclusiones provisionales y descartes. Se impone una selección de obras ya en función de los aspectos que desean observarse, ya de las hipótesis realizadas sobre el tema.

²⁸ Uría (2004) también señala la dificultad de acceso a este corpus, su escasez en bibliotecas, y la dispersión de unos libros que no merecen consideración alguna en la actualidad.

3.2.2. La elaboración de un modelo de análisis de las obras literarias.

A. Los referentes

Como uno de los objetivos fundamentales de este trabajo es elaborar un análisis descriptivo de las novelas para niñas, se impone encontrar una base metodológica que se convierta en instrumento de disección de las obras. Hemos utilizado tres ejes:

1. El análisis formal y la especificidad del libro infantil
2. La metodología proppiana
3. Los componentes de la novela por entregas

Nos situamos en la órbita de la crítica francesa de narratología, heredera de algunos aspectos del formalismo ruso (Barthes, 1970; Todorov, 1970, 1971; Erlich, 1974; Genette, 1983, 1989), así como de algunos enfoques de la crítica anglosajona, de base formalista (Forster, 1957; Lodge, 1999). Para el análisis de contenidos, nos centraremos básicamente en las aportaciones de la Literatura Comparada e incluso en algunos aspectos de psicoanálisis. (Beller, 1984; Guillén, 1985; Sauvage, 1981; Bourneuf y Ouellet, 1983, Robert, 1973), así como en algunas síntesis de gran utilidad (Garrido-Domínguez, 1993; Baquero Goyanes, 1998; Trilla y Soler, 1989; Mayoral, 1990). Todos ellos, como puede observarse, planteamientos ya clásicos, pero que siguen siendo un punto de referencia metodológico inexcusable para un análisis descriptivo de la narración.

Algunos de ellos han pasado al análisis de la Literatura Infantil; recordemos los trabajos de Bortoloussi (1985), entre otros. Sin embargo, la crítica reciente especializada ve la necesidad de buscar una adaptación más precisa a la especificidad de los textos infantiles. Tal vez el trabajo más interesante es *Siete llaves para analizar las historias infantiles* (Colomer, 2002 b).²⁹ Este trabajo propone el análisis de los libros atendiendo a sus aspectos constitutivos, resumidos en este esquema, que ha influido claramente en la creación de nuestro diseño de análisis.

²⁹ Trabajo colectivo en el que colaboramos con intensidad. Se parte de la elección y análisis de 18 libros emblemáticos de la Literatura Infantil y Juvenil universal publicados desde la Segunda Guerra Mundial a nuestros días; tanto en español como en gallego, vasco y catalán.

Estructura	Lenguaje	Narrador
("Seguir historias con formas distintas"). Este capítulo se centra en las diferentes formas de organizar un relato; desde los inicios y finales; la progresión lineal o la compartimentación en diferentes momentos narrativos; la yuxtaposición de relatos situados en un mismo marco o la dispersión narrativa creando una falsa sensación de caos organizativo. Las bases del análisis estructural del relato avalan este enfoque.	Lenguaje ("Apreciar el espesor de palabras e imágenes"). Se analiza en este capítulo las diferentes formas de presentar el mensaje verbal e icónico de los libros infantiles; los universos poéticos o de referencia verbal que se pretende crear. Los aspectos retóricos o de análisis de la constitución del lenguaje poético están en la base de este apartado.	("Escuchar diferentes voces"). Se observa aquí la importancia creciente en la Literatura Infantil actual de la voz que cuenta la historia; el contraste entre las narraciones en tercera persona y las que son explicadas por su protagonista. Las diferencias entre narrador homodiegético y heterodiegético; extradiegético o intradiegético; el papel del narratorio en las narraciones infantiles; el papel de los diarios, cartas, etc. en la comunicación literaria.

Personajes	Tiempo, espacio, valores	Referentes literarios
("Ser otro sin dejar de ser uno mismo"). Un análisis tipológico y al mismo tiempo psicológico de los diferentes protagonistas de las narraciones infantiles ofrece la posibilidad del análisis de las criaturas literarias a diferentes niveles.	("Ampliar la experiencia del mundo propio"). Este capítulo pretende mostrar cómo analizar la ubicación de la historia en diferentes escenarios, familiares o no para el lector, desde el lugar donde transcurre la acción al tiempo en que se desarrolla, así como los valores que se desprenden del relato. La base de este análisis conjuga elementos del análisis estructural con el análisis ideológico	("Entrar en el ágora de la tradición literaria"). Se analiza en este capítulo la incardinación de las historias infantiles en el peso de su propia Historia, como en la de la Historia de la Literatura en general. Los homenajes, reescrituras y referencias voluntarias a textos precedentes como la asunción de unos parámetros de género o de tipo de relato. Los planteamientos de la Literatura Comparada y de la Intertextualidad planean sobre el concepto de este capítulo.

En el trabajo se dedica un apartado al análisis de la ilustración como componente narrativo ("Ver y leer: seguir historias a través de dos códigos") y como condicionante de una lectura estética determinada ("Apreciar el espesor de las palabras e imágenes").

Asimismo, la metodología de análisis empleada en el trabajo de Duran, Gasol, Luna (2000), base del trabajo de Duran y Luna (2002) *Un i un fan cent*, ha tenido un papel importante en la elaboración del modelo de análisis del presente trabajo, por cuanto ha permitido un "vaciado" de títulos y una construcción de tipologías, que hemos cifrado en los 8 aspectos de análisis de los libros. Esta metodología, que tiene una fuerte vinculación con los análisis estructurales de Propp y Greimas sobre el relato popular, clasifica a los personajes, las acciones y otros aspectos según sus funciones en el relato. Así los personajes se definen por sus funciones actanciales (*adversario-*

héroe-ayudante-etc), también por edades, ocupaciones y su "condición de sujeto" (animal, persona, etc.), de menos importancia para nuestro trabajo habida cuenta la naturaleza siempre humana de nuestras protagonistas. La acción, formulada como "registro de acción", clasifica lo que nosotros hemos denominado "tratamiento del tema", y lo subdivide en diversas clases, tanto del universo ordinario como del extraordinario, con sus consiguientes subdivisiones. También se realizan clasificaciones de los tipos de espacios.

Desde un punto vista similar, y **restringido a los personajes**, Ramon Bassa (1996) y Anabel Sáiz Ripoll (1992) proponen una clasificación de personajes basada en el análisis de los principales protagonistas de la Literatura Infantil europea y española, respectivamente. Bassa divide a los personajes según dos categorías: la edad de los personajes, y su papel en cuanto a la construcción del héroe. A partir de ésta, Bassa establece cuatro tipos esenciales, y Sáiz Ripoll plantea seis clases para analizar a los personajes de la Literatura Infantil y Juvenil española a través de los tiempos:

Bassa	Sáiz Ripoll
a.- <i>El niño ejemplo</i> . Está asociado a las narraciones con una fuerte carga didáctica (Gianetto, de Paravicini y todas sus secuelas)	-1875-1902: -Niño ejemplar (ej. <i>Cuentos de Calleja</i>)
b.- <i>El niño aventurero</i> . Protagoniza obras en las que toma la iniciativa para resolver problemas. (Emilio, de Emilio y los detectives).	-1902-1939: - Niño sumiso (ej. <i>El camarada</i> , de Dalmau Carles)
c.- <i>El niño víctima</i> . Basado en la novelística del XIX impregnada del folletín, en la línea de Dickens.	-1939-1950: - Niña traviesa- (ej. Antoñita)
d.- <i>El niño protagonista</i> . El antihéroe que se identifica con el lector (Pippi o Guillermo Brown).	-1951-1962: -Niño-travieso-ejemplar (ej. <i>Marcelino</i> , Sánchez Silva)
	-1963-1973: -Niño rebelde (ej. <i>El polizón del Ulises</i> , de A.M. Matute)
	1973: -Niño independiente (ej. <i>La ciudad que tenía de todo</i> , A. Gómez Cerdá)

Por último, otro de los referentes en la creación de nuestro modelo de análisis ha sido el establecido por Romero Tobar (1976) en su trabajo sobre la novela de folletín, que, como veremos, mantiene elementos de relación con las novelas para niñas. El modelo es éste:

Personajes	Universo cultural, técnico	Universo ocupacional	Universo psíquico
<ul style="list-style-type: none"> - Nombres simbólicos - Personajes con escasa evolución moral. - Oposición maniquea de personajes - Procedencia social condicionante - Huérfanos, hijos ilegítimos o ascendencia secreta - Radical diferencia entre clases sociales - Los personajes, símbolos trivializados de una concepción colectiva sobre la organización y el comportamiento de la sociedad 	<ul style="list-style-type: none"> - Valoración de la ciencia como algo fabuloso - Lectura de libros románticos - Importancia del hecho teatral 	<ul style="list-style-type: none"> - Ricos: Profesiones liberales: médicos y abogados. Médicos, prestigio total. - Mujeres: labores propias de su sexo: conversación, novelas románticas y la práctica de la caridad - Pobres: Proletariado marginal y peligroso. Presencia del bandido generoso - Mendigos 	<ul style="list-style-type: none"> - Dos sentimientos base: amor y odio. - Amor como relación de afecto familiar; intimidad amistosa o como pasión. Sugerencia erótica. Odio: contenciosos por amor; incomprensión de clases - Escasa caracterización psicológica. Desvanecimientos como forma de elipsis descriptiva.

Universo social: espacios, lugares	Aspectos formales	Narrador	Excursos
<ul style="list-style-type: none"> - Más espacio urbano que rural. Campo, referencia romántica y anhelada - Hogares pobres y hogares ricos - Usos lingüísticos regionales 	<ul style="list-style-type: none"> -Frases estereotipadas para definir a personajes, lugares o situaciones. - Estilo rígido 	<ul style="list-style-type: none"> - Presencia constante - Omnisciencia 	<ul style="list-style-type: none"> Directo...manifestación directa del autor en prólogos o notas o en la narración - Encubierto...largos parlamentos de personajes considerados modélicos.

B. La ficha de análisis de nuestro estudio

Los modelos precedentes nos llevaron a construir una ficha de análisis de todos los libros seleccionados, leídos y estudiados que se conforma de la siguiente manera.y cuya aplicación puede verse en el Anexo 1 de esta tesis.

Presentamos a continuación la ficha de trabajo organizada en dos columnas: a la izquierda, los conceptos analizados denominados con una terminología común a todos ellos. A la derecha explicitamos el alcance de estos términos y conceptos.

La ficha es la siguiente:

Procedencia del ejemplar	Información bibliográfica
Colección privada, Biblioteca o Institución pública	Datos bibliográficos (autor, título, subtítulo, ilustrador, traductor, ciudad, editorial y año, distinguiendo especialmente entre la primera edición –si se tiene esta información- y la edición consultada.

Paratextos	Argumento
Utilizamos aquí el concepto de Genette (1982) retomado por Lluch (1998) que los describe como todos los materiales que rodean un texto y complementan su información; esenciales en este caso para determinar la lectora implícita y las intenciones del autor; solapas, prólogo, dedicatoria, contraportada, etc. Se distingue entre el peritexto (en contacto directo con el propio texto) o epitexto (elementos relacionados con el libro desde, por ejemplo, la prensa. Nos centraremos básicamente en el peritexto, con alguna alusión muy ocasional a catálogos o referencias en prensa.	Utilizamos la distinción formalista entre historia y relato y analizo los siguientes aspectos: los trazos fundamentales que componen la historia desde el punto de vista temático o de fidelidad a un modelo; el tratamiento del tema (fantástico, realista), el tipo de subgénero esbozado (Bildungsroman, costumbrismo, psicológico, aventuras, acción, introspección) Todos ellos, elementos fundamentales para poder trazar una relación temática del conjunto de los libros e incluso determinar su subgénero

Personajes	Espacios
<p>Clases y tipos: la importancia de los personajes femeninos –la adolescente protagonista- los antagonistas; las figuras arquetípicas (huérfana, madrastras, falsas heroínas); la importancia de la edad y su simbología; personajes con evolución y madurez y personajes estáticos, la estratificación en clases (pobres y ricos) el esquema bueno-malo; las distinciones sociales (señores y criados), el pretendiente.</p> <p>La naturaleza de relaciones que establecen entre ellos (complementariedad, antagonismo, dependencia, etc.)</p>	<p>Hacemos distinción entre tipos de espacios:</p> <p>a) Espacios realistas o míticos: cerrados o abiertos, fijos o itinerantes: la casa de la protagonista, el hogar. Lo rural y lo urbano.</p> <p>b) Espacios míticos: caracterizadores de narrativa fantástica: el bosque, el castillo, la cueva</p> <p>c) Espacios emblemáticos: caracterizadores de géneros: la escuela, el “pueblo de vacaciones”, la naturaleza y la ciudad.</p> <p>d) Otros espacios: el viaje, lo extranjero.</p>

Tiempo	Estructura formal
<p>De este concepto, acotamos:</p> <p>-La situación de la acción en un momento histórico determinado –que puede ser contemporáneo a la lectora, o anterior a la época de la lectora. Para ello detectamos la presencia de datos que permiten ubicar históricamente el relato, o, por el contrario, los elementos narrativos que parecen convertir la acción en atemporal.</p> <p>-El “tempo” interno de la narración.</p>	<p>Básicamente,</p> <p>-La organización de las funciones del relato; la distinción entre historias lineales o historias construidas a partir de capítulos independientes. También, en la línea de los estructuralistas (Barthes, 1970), detección de la abundancia de acciones encadenadas (cardinales) o bien predominio datos iniciales o de catálisis para creación de una atmósfera. La linealidad de la acción o la presencia de acciones simultáneas, paralelas. La influencia del tiempo interno en la organización de la historia en la historia.</p> <p>-La voz del narrador: la importancia del narrador omnisciente; la utilización de diversos puntos de vista narrativos, tales como diarios, cartas...La presencia de narrarios y las oscilaciones de la voz narrativa. Las alusiones al lector. (Barthes, 1970; Colomer, 1998 a)</p>

Valores morales	Referentes literarios
<p>Presencia implícita o explícita de ideología y moral; clase de moral transmitida, especialmente en lo que concierne a la posición de la mujer en la familia y en la sociedad. Presencia/ausencia de consignas específicas asociadas a instituciones tales como la Sección Femenina o la Iglesia, etc. (Turín, 1995; Machado, 1995; Obiols, 1998) Diferencia de actitudes morales en las novelas traducidas o en las originales; rastreo de tradiciones religiosas o ideológicas de las diferentes culturas en las novelas traducidas.</p>	<p>Presencia implícita o explícita de modelos, tipos o personajes literarios. Transtextualidad: presencia de homenajes literarios en forma intertextual o bien asunción de esquemas genéricos de forma architextual Coordinadas que permiten asimilarse a uno u otro género (Genette, 1989; Mendoza, 1994; Díaz-Plaja, 2002 b).</p> <p>Con estos elementos se forma, pues, la ficha de análisis que aplicaremos en este trabajo, y que ha permitido el vaciado de las cien novelas seleccionadas. Estos vaciados –las fichas de análisis completadas- han dado como resultado la instauración de unos ejes de observación, que han permitido: a) comparar diferentes tratamientos estructurales en diversas novelas, y b) construir isotopías por colecciones, autoras o géneros.</p>

Esto ha permitido una esquematización de todos los títulos del corpus – agrupados de 10 en 10 para una mayor comodidad de lectura- y una construcción de tipologías, que hemos cifrado en los 9 aspectos. Éstos son: 1. Análisis de títulos; 2. Protagonista: edad; 3. Protagonista: Clase social; 4. Protagonista: situación familiar. 5. Protagonista: cualidades; 6. Personajes; 7. Argumentos; 8. Estructura y narrador; 9. Espacios. Los criterios que conforman estas tipologías son expuestos al inicio del capítulo correspondiente.

C. La ilustración: alcance y metodología de análisis

El análisis de la ilustración no es objeto fundamental de nuestro trabajo por dos razones. La primera es que la mayoría de los libros de nuestro corpus presentan una ilustración sucinta. Por otra parte, la diversidad de edades de las lectoras destinatarias genera también una gran variedad ilustrativa. En los libros para jovencitas, las narraciones no se sustentan en la ilustración, y, en muchos casos tan sólo se distribuye una media docena a lo largo de todo el libro. En aquellos otros para lectoras de la franja baja, niñas de 9 o 10 años, aumenta la proporción considerablemente. La segunda razón es que un trabajo a fondo en este terreno requeriría un aparato metodológico y teórico que desbordaría los propósitos de esta tesis, centrada fundamentalmente en los esquemas literarios de las novelas para niñas.

Sin embargo, y de la misma forma que hemos tenido en cuenta ciertos aspectos del diseño de la colección, etc., queremos dedicar una pequeña parte de nuestras conclusiones finales a comentar ciertos aspectos observados

La valoración de las ilustraciones se ha convertido hoy día en uno de los aspectos esenciales del análisis de la literatura infantil:

a) Consideradas como paratextos que complementan y orientan la lectura .hacia un lector determinado, decantan el significado de un texto o delatan su origen, en la línea inaugurada por Genette (Lluch, 2003 o Tabernero, 2005).

b) Consideradas como elementos esenciales de narratividad, que crean una sinergia entre texto (contenido), diseño del libro (distribución espacial uso de la tipografía, formato, etc.) e ilustración. Esta orientación se vuelve hacia una didáctica de la lectura visual, y se sitúa en una perspectiva semiótica y de la lectura de la imagen en la línea de Durand, Kiefer o Arnheim, una aproximación muy fructífera en el caso del análisis del libro-album (Duran, 2007; Silva Díaz, 2005; Díaz Armas, 2005 a y b).

c) Consideradas esencialmente en su aspecto artístico e historiográfico, paralelo al mundo literario. Esta perspectiva tiene como objetivo documentar y ubicar históricamente a artistas e ilustradores, relacionándolos con la evolución editorial y literaria (García Padrino, 2004; Castillo, 1998 b, 2002 a).

Así, los breves comentarios que realizaremos sobre las ilustraciones reposarán en los siguientes ejes:

Criterios unificadores de las colecciones y/o las editoriales	Desde un punto de vista de autoría	Desde un punto de vista estético
a) Compaginación	a) Dibujos edición original	- Utilización del color y de la forma.
b) Diseño	b) Ilustraciones a cargo de pintores	-Escenas y secuencias
c) Limitaciones cromáticas	c) Ilustraciones a cargo de artistas con reconocimiento actual.	-Estilos a) Línea "inglesa". b) Línea infantil "almibarada". c) Línea documentalista o de grabados. d) Esquemático infantil
d) Criterios de calidad	d) Otros ilustradores de interés	
e) Impresión	e) Ilustradores específicos	
	f) Curiosidades	

4. La novela para niñas, ¿género juvenil?

4.1. Aproximación a la cuestión del género

El objetivo de este apartado es el establecimiento de bases teóricas para delimitar y analizar las novelas para niñas que presentamos, en tanto que posible género, adscrito a la novela juvenil. El procedimiento será el siguiente:

- a) Una presentación de las hipótesis que nos llevan a interrogarnos sobre las novelas para niñas como género.
- b) Una acotación y delimitación de los conceptos que conforman nuestro corpus.
- c) Una reflexión sobre el término género en relación a la Literatura Infantil y Juvenil.
- d) Un rastreo de las definiciones sobre novelas para niñas.
- e) Unas primeras valoraciones sobre la novela para niñas como posible género.
- f) La novela para niñas, encrucijada de géneros.

Nuestro corpus se define, en primer lugar, por su evidencia: la evidencia de unas novelas publicadas en España entre 1940-1960, escritas por autoras españolas o extranjeras, publicadas en colecciones "para niñas", y con unos rasgos específicos que permiten agruparlas. Todo parece indicar que nos hallamos ante un *género* narrativo. Sin embargo, esta evidencia suscita ciertas reflexiones:

- a) Dada la situación de España en los años estudiados, este tipo de novelas podría ser calificado de *género*³⁰ forjado, creado y consumido únicamente como respuesta a la ideología imperante.
- b) Sin embargo, el rastreo de muchas obras traducidas –publicadas en sus países de origen en fechas diversas, desde 1868 a 1947- obliga a pensar que nos hallamos ante un *género* transhistórico y transnacional.
- c) En consecuencia, se impone abordar la cuestión partiendo de una delimitación del campo, una observación de las características comunes que lo definen como *género*, y de la existencia de unas lectoras que leen –o se ven obligadas a elegir- este tipo de libros.

³⁰ Baró lo define como género: "Així doncs per a les noies es recorre a un gènere específic" (subrayado nuestro) (Baró, 2006: 146).

- d) Es necesario situar el estudio de este corpus en la perspectiva teórica más conveniente para su definición y análisis, partiendo de la óptica desde la que ha sido tratado.

4.2. Acotación y delimitación de los conceptos que conforman el corpus

4.2.1. Géneros al margen

Comenzaremos acotando el campo y tratando de definir el corpus desde el punto de vista de pertenencia a un mismo **género**. Nuestro corpus se limita a libros de narrativa, que denominamos "novelas para niñas", pero bajo esta amplia denominación aparecen diversas modalidades, tanto estructurales como temáticas, aspectos estos que verificaremos en el análisis más particularizado del corpus. Conviene deslindar y acotar este posible *género* de otros géneros limítrofes, como el cómic, indudablemente narrativo, y que queda fuera de nuestros márgenes de estudio, y por supuesto, los géneros dramático y poético.

El universo de la receptora femenina, la búsqueda de la lectora, no se limitaba a las novelas y otros géneros narrativos. Existían otros muchos ámbitos en los que la especificidad femenina lectora formaba parte sustancial del título o de la colección. Estos textos merecerían un examen particularizado, que cabría considerar en estudios posteriores, pero no se incluyen en este corpus.

Así, situamos *al margen de nuestro corpus*:

*Biografías. Algunas autoras –y autores en algún caso- escriben para las niñas biografías de mujeres ilustres tanto en la Historia de España (Isabel la Católica, Teresa de Jesús) como en la Universal (Madame Curie). Las colecciones "Vidas de Mujeres Ilustres", de Seix y Barral o "Mujeres Insignes", de Mateu serían un ejemplo. Como género histórico, queda excluido de la investigación.

*Antologías de leyendas y cuentos especiales para niñas. Los repertorios de los años 40 y 50, e incluso las propias editoriales, distinguen en las antologías de leyendas o cuentos, bien sean de tipo tradicional, bien creación de la propia antóloga, las destinadas a niños de las que lo son para niñas. Un ejemplo sería *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*, de Elena Fortún. Interesante como fenómeno de caracterización de la lectora, al no ser obras originales, no forman parte del corpus.

*Libros documentales (economía doméstica, cocina, labor, etc.) En la época proliferaron obritas que orientaban a las pequeñas lectoras a prepararse para su vida futura. Son obras de tipo expositivo o instructivo, con un tono adecuado a las lectoras. Por esta razón y pese al interés comunicativo y representativo de este tipo de libros,

quedan fuera de los propósitos de nuestro trabajo. Un ejemplo sería *El libro de las niñas*, de Olive Richards, (Barcelona Juventud, 1953).

*Libros de lectura escolar. Es posible encontrar también algunos materiales interesantes destinados a la escuela en forma de libro de lectura escolar dirigido a jovencitas (Como ejemplo, véase Blecua y Díez Jiménez, 1942). Suelen ser antologías de textos de Literatura Española en general; en consecuencia, no forman parte del corpus.³¹

*Prensa infantil y juvenil femenina. Estos años se multiplican los esfuerzos de crear una prensa dirigida a niñas, bien fuera desde la Sección Femenina (*Bazar*), bien desde iniciativas privadas (*Mis Chicas*, de Consuelo Gil Roesset, en *Gilisa*; *Nana, nanita, nana* de Carmen Conde, suplemento de la *Estafeta Literaria* (García Padrino, 1992). Algunas de las escritoras analizadas colaboraron en estas revistas, y por esta razón hay que tenerlas en cuenta. Sin embargo, como género periodístico, no forman parte del corpus más que como documentos de referencia. Se trata de un tema muy poco estudiado que merecería consideración.³²

*El cómic. El comic femenino constituye un género de importante presencia en los años de la posguerra y ha sido estudiado con profundidad. (Ramírez, 1975). Comparte alguno de los rasgos de la narrativa, pero se diferencia en su esquema comunicativo y en el segmento de población al que se dirige. No entra, pues, en el corpus.

4.2.2. Franja de edad de la lectora

Otro aspecto que conviene delimitar es la *franja de edad* de las lectoras. Nuestro corpus se limita a narraciones para adolescentes y preadolescentes; una franja que abarcaría de los 9 a los 16 años. Los criterios de acotación de la edad de las lectoras se basan en:

- a) Los paratextos: la información suministrada por los propios libros, quienes señalan en sus propios textos la edad de la lectora.
- b) Las delimitaciones creadas por los repertorios de la época, que sitúan las novelas de nuestro corpus en lectores a partir de los 9 años y hasta los 16.

Hemos elegido esta franja para evitar los libros destinados a primeros lectores, que no suelen diferenciarse en masculinos y femeninos, y también para no sobrepasar la barrera de la lectora joven, cuyos géneros y problemática son completamente diferentes. Nos atenemos al momento en que la lectora va definiendo sus gustos y en que la sociedad –una sociedad sexista en general, y represiva en particular, como lo era la de la posguerra- le ofrecía ya productos para desarrollar unas apetencias lectoras diferenciadas de las masculinas.

³¹ Los libros de Mari-Sol, de J. Álvarez de Cánovas se subtítulan “Libro de lectura”; constituyen una excepción en nuestro corpus.

³² La prensa infantil actual y su diferenciación entre masculina y femenina tiene buenos trabajos de análisis (Cosín, 2003). También la prensa femenina (Figueras, 2005, 2007).

4.2.3. Franja sociológica de la lectora

La determinación del receptor no pasa únicamente por la selección de la edad lectora. Hay que determinar la *franja sociológica* que se atribuye al destinatario o lector ideal de una colección determinada. Y no solamente nos referimos al nivel socioeconómico, sino al nivel sociocultural e ideológico.

Como hemos dicho ya, no todas las destinatarias de productos "para niñas" forman parte del mismo arco, pues en él coexisten una literatura refinada para clases altas y una literatura de menor calidad, para clases bajas. Por supuesto, el momento histórico desnivelará la balanza de un producto concreto hacia un tipo determinado de público. Así pues, según algunos autores (Colomer, 1999 a; Durán, 2002; Uriá, 2004), las colecciones de narrativa de los años de posguerra se dirigían a lectoras de clases acomodadas, en tanto que las clases bajas se nutrían de otro tipo de lecturas. Esta afirmación se sustenta en dos aspectos:

a) el poder adquisitivo y de organización de la lectura. Los años de posguerra no tenían organizada ni una red de bibliotecas públicas potentes ni una institucionalización escolar de la lectura. Es lógico, pues, que sólo las clases pudientes y ligeramente ilustradas, dispusieran del poder adquisitivo para comprar libros y valorar la importancia de la lectura.

b) el tipo de argumentos, personajes, valores morales y tesis de los libros dibujan una "lectora implícita" situada en las clases acomodadas. Los análisis del corpus apoyan la validez de estas hipótesis. Es importante analizar los datos para la verificación de esta valoración y estudiar la construcción de la lectora implícita a partir de este prisma.

4.3. El término género y la Literatura Infantil y Juvenil

4.3.1. La Teoría Literaria

Hasta el momento hemos utilizado en letra cursiva la palabra *género* para referirnos al conjunto de obras que forman nuestro corpus. Provisionalmente, podríamos justificar el uso de la denominación porque se trata de un conjunto de obras delimitadas históricamente que comparten un conjunto de características, como son autora y destinataria. En cambio, en el conjunto de novelas analizadas observamos una dispersión temática y formal que podría poner en cuestión su unidad como

género; para lo cual es necesario saber de qué hablamos cuando hablamos de género literario.³³

El término "género" ha sido uno de los más definidos y controvertidos en teoría literaria; ciertas escuelas o estudiosos de la Literatura rechazan su uso o niegan su sentido. Sin embargo, desde un punto de vista descriptivo –y ya no hablemos desde un punto de vista didáctico- la consideración de los tres grandes géneros, Lírica, Épica y Dramática, suele ser indiscutida.³⁴ Wellek y Warren los llaman "géneros fundamentales" y se refieren a ellos en términos de "institución", y como tal, variables a través de la Historia, o incluso susceptibles de oposición, pero fundamental como referentes. "Todo estudio crítico y valorativo –a distinción de histórico- implica la referencia de algún modo a tales estructuras" (Wellek y Warren, 1974: 273). Otra cuestión más compleja es la dificultad para precisar el alcance y la definición de "subgéneros" (como "novela epistolar" o "vaudeville"). Como indica Kayser, la dificultad suprema estriba en que los criterios para concebir un género oscilan entre lo estético-formal, los aspectos de contenido y los aspectos históricos (Kayser, 1972: 436).

Otra cuestión diferente, que ha preocupado a los teóricos es la sujeción de las categorías de género a las coordenadas de tiempo y espacio. Así como defienden la existencia de géneros o subgéneros universales –que se dan en todas las literaturas, como la novela-, hay otros que se circunscriben a un lugar o a un tiempo determinado. Así, la novela pastoril se ciñe a un momento determinado del XVI y el sainete se adscribe a la literatura española. Tanto unos como otros recuerdan la dialéctica que existe en los géneros entre permanencia e inmutabilidad. Si bien hay unas formas fijas, también hay unas formas que van evolucionando o sustituyéndose unas a otras. Como recuerdan Warren y Wellek: "¿Quedan fijos los géneros? Es de suponer que no. Cuando aparecen nuevas obras, nuestras categorías se desplazan" (Wellek y Warren: 272). Como veremos, la Literatura Infantil también acuña géneros de larga duración y otros muy circunscritos a una época o a un país determinado.

En lo que concierne a la consideración de las novelas para niñas como género, o subgénero, hay que tener en cuenta los aspectos temáticos, formales e históricos que las configuran. Así, nos acogeremos a las definiciones de Claudio Guillén y de Marchese y Forradellas y trataremos de ver bajo su prisma este conjunto de obras.

Según Marchese y Forradellas "un género literario es, pues, una configuración histórica de constantes semióticas y retóricas que es coincidente en un cierto número

³³ Como veremos más adelante, la palabra "género" puede estar doblemente marcada en este trabajo. De momento, y hasta nuevas precisiones, nos referimos al género literario.

³⁴ Un buen resumen de las diferentes aproximaciones (expresivas o pragmáticas, referidas a escritor o lector), o bien estructurales o miméticos -referidas a la obra- en Hernadi, 1978: 8-88).

de textos literarios" (Marchese y Forradellas, 1989: 185). Para definirlo, añaden, conviene colocarlo "en presencia y oposición con otros géneros y discursos de los que selecciona, integra o altera ciertos estilemas y procesos". El corpus seleccionado de novelas para niñas responde, efectivamente, a una configuración de constantes semióticas y retóricas que las hacen reconocibles y perceptibles en sí mismas dentro de un sistema de literatura juvenil. También, siguiendo a Marchese y Forradellas, nuestro corpus deberá contrastarse con otras producciones dentro de su propio sistema, como son otros géneros colindantes provenientes de diferentes tradiciones; en este aspecto se verá el grado de fidelidad, de dispersión o de mimetismo que puede cuestionar la uniformidad o univocidad de este género que tratamos de definir.

Si seguimos a Guillén (1985), veremos que establece seis perspectivas para definir un género y relaciona con las disciplinas o enfoques de disciplinas que se relacionan:

1. Históricamente. Como conjuntos que ocupan un espacio, que puede ser de varios siglos y experimentan evoluciones diversas. Hay géneros "longue durée", que permanecen a lo largo de siglos, y otros muy circunscritos a una época determinada. En nuestro caso, estableceremos una definición de las "novelas para niñas" género a partir de su rastreo histórico y de su incorporación a la Literatura Infantil y Juvenil.
2. Sociológicamente. No alude aquí Guillén a la sociología de la literatura, sino a la capacidad que tienen los géneros para sobrevivir; para hacer compatibles la fidelidad y la trasgresión. En nuestro caso, contrastaremos las constantes del género en relación a otros subgéneros de que se apropia o de quienes toma prestados elementos definitorios.
3. Pragmáticamente. Recoge aquí Guillén las teorías de la Estética de la Recepción, y declara que un género busca a su público, que a su vez espera del género; cuanto más popular es la literatura más fidelidad se espera al modelo. La trasgresión o la ruptura está esperando a un nuevo público o intuyendo su existencia. En el aspecto pragmático, el estudio del esquema comunicativo creado por estas novelas mostrará uno de los factores esenciales para su definición.
4. Estructuralmente. Guillén señala una de las características más determinantes para el establecimiento de un género: la suma de opciones formales y temáticas que toma un género dentro de un sistema general de correlaciones. En este aspecto veremos como la variedad de planteamientos o la fidelidad a diversos modelos dificultan la adscripción a un único género.

5. Lógicamente. Más allá de las taxonomías, Guillén propone que la crítica sepa escuchar a la obra para determinar su posición en un sistema literario más amplio. La ubicación de las "novelas para niñas" en el marco literario de la Literatura Infantil y Juvenil o de la Literatura general resultará una indagación esencial para su definición.
6. Comparativamente. Es necesario el seguimiento de obras de diversos países, ver qué modelos se han consolidado como universales y cuáles no han trascendido su propia cultura; qué elementos de influencia o imitación ha habido entre diversas culturas.

T. Todorov postula un criterio interesante para la detección de géneros: uno inductivo, que comprueba la existencia del género, y otro deductivo, que postula a través del análisis de características dominantes en una o varias obras, la existencia de un tipo. Muy interesantes son también las reflexiones sobre fidelidad o transgresión a un género: el novelista "comprometido" con un género jamás tratará de ser original. (Todorov, 1971: 178-185). Este aspecto es de particular importancia en el caso de las novelas para niñas que repiten esquemas invariables en una muestra de fidelidad a un modelo que creían inviolable. También Lázaro Carreter analiza la cuestión para indicar el "uso" que realizan los escritores de los géneros: el escritor genial romperá las normas del género, mientras que el epígono será fiel a sus normas internas (Lázaro Carreter, 1979: 116-119).

En suma, el método que vamos a aplicar a lo largo de este trabajo consistirá en aproximar el corpus elegido a estos factores para ver en qué medida las novelas para niñas constituyen un género o bien suponen el cruce de diversos géneros.

4.3.2. Acotando el concepto

Más allá de estas premisas metodológicas, conviene recordar que la palabra género tiene un uso arbitrario y difícil de delimitar. Si consideramos que el campo de atención representado por nuestro corpus –novelas para niñas– forma parte de un área de la Literatura denominada Literatura Infantil, cabe analizar cuáles han sido las denominaciones más frecuentes a las que se ha recurrido para situarla en el sistema literario general. Puede resultar desconcertante saber que la propia Literatura Infantil ha sido también calificada de género, calificación del todo reprobable en tanto que sería un género que en sí mismo albergaría los tres géneros fundamentales de la Literatura.



En otros casos, como en la famosa definición de J. Rubió, se la ha denominado rama ("aquella branca de la literatura d'imaginació que millor s'adapta a la capacitat de comprensió de la infància i al món que de debò els interessa").³⁵ Si bien el término "rama" es confuso, no lo es la metáfora que construye con respecto de la relación que establece la Literatura Infantil y Juvenil con la Literatura general: una identidad de componentes esenciales.

Con mayor precisión teórica, Shavit considera la Literatura Infantil y Juvenil como un sistema periférico dentro de la Literatura general; Shavit se hace eco de las teorías de Even-Zohar sobre el polisistema; la Literatura general no sería más que un polisistema, un sistema de sistemas, central y periférico, que mantienen relaciones sincrónicas y diacrónicas: intercambios, préstamos, ascensos y descensos de nivel. Es decir, que no hay una relación de subdivisión de una misma materia, sino de paralelismo de sistemas (Shavit, 1986).³⁶

Esta caracterización es extremadamente útil para aplicar en el seno de la propia Literatura Infantil: un polisistema que se construye en torno a un sistema central, la Literatura Infantil canónica –la aceptada académicamente como Literatura de calidad, que suele parangonarse a la Literatura para mayores–, y de otro lado, los sistemas periféricos –la Literatura de consumo, la ideológicamente reprobable y no siempre aceptada, aunque tolerada. Estos sistemas se constituyen en "tradiciones" o "referencias" que la historiografía literaria rescata u olvida según los valores ideológicos y literarios en alza en cada momento. Shavit insiste en que se valora como síntoma de calidad aquella Literatura Infantil en que el destinatario adulto tiene una presencia obvia, en tanto que suele condenar aquella en la que hay,

³⁵ J. Rubió i Balaguer, "Els llibres per a infants", *La revista de llibres*, I, 8-9 (1925) págs. 115-127. Citado por Rovira, 1988: 421. Es interesante ver la ampliación y matización que hace T. Rovira de esta definición: "1) és el sector de la producció literària dedicat a un públic determinat, i en formació, que segons les edats presenta uns nivells diferents de comprensió i, per tant, una diversitat d'interessos i de gustos que condiciona la selecció del tema, del to, i de la llengua dels textos, i, també, l'ús que s'hi fa de la imatge. 2) comprèn els llibres que han estat escrits pensant en un públic d'infants i adolescents i, a la vegada, 3) d'altres, com el Robinson, les faules o els nombrosíssims contes populars de tots els països, que no els eren originàriament destinats però que, gràcies a unes qualitats que els feien susceptibles de despertar l'interès de l'infant/adolescent i amb una presentació adequada, s'han incorporat a la literatura infantil; pertant 4) no comprèn els llibres que serveixen per ensenyar unes matèries determinades, és a dir, les escolars; amb tot 5) hi ha antologies i llibres d'aprenentatge de la lectura que, per la tria de textos i la manera com són editats, són alhora llibre i literatura d'infants; 6) la relació text o contingut/objecte material o llibre, hi és sempre estreta de manera que, en estudiar les obres es fa difícil de prescindir de la seva presentació material –com en el teatre, de l'espectacle– que, sobretot gràcies al dibuix com a forma d'expressió paral·lela constitueix, sovint, una unitat amb el text; 7) alhora obra literària, objecte artístic, producte d'unes tècniques i –per la seva influència sobre la formació de l'infant– instrument d'educació, en el llibre infantil s'hi reflecteixen les diverses circumstàncies polítiques de la societat on es produeix" (Rovira, 1988: 421-422).

³⁶ Un buen resumen en Colomer, 1998 b: 81-82.

exclusivamente, un destinatario infantil.³⁷ La integración y aceptación de la Literatura Infantil en un sistema de Literatura General, supondría, desde este punto de vista, la existencia de un doble destinatario que "haría perdonar" su especificidad.

Aceptada su presencia en el sistema literario general, queda el problema de clasificar sus diferentes modalidades. En general, se suele optar por la división en los tres géneros fundamentales de la Literatura con más o menos matizaciones (Sotomayor, 2000; Moreno Verdulla, 1998; Díaz-Plaja y Prats, 1998). Sotomayor se extiende en su trabajo en caracterizar el lenguaje literario frente al estándar y después, simplemente, sin mayores justificaciones teóricas, se centra en los tres géneros mayores a los que denomina Narración, Poesía y Teatro. Pero también se contemplan en ocasiones las diferentes especificidades de la Literatura Infantil y Juvenil, y se erigen en géneros propios no asimilables a ningún género de la Literatura en general (por ejemplo, la nana o el álbum), que se asimilan a los grandes establecidos: Lírica, Épica y Dramática. La denominación de los diferentes apartados puede llamarse subgénero, (por supuesto en la acepción de subdivisión de un género establecido y no de una degradación.) Así, por ejemplo, la novela de aventuras sería un subgénero de novela juvenil. Pero, a su vez, la novela juvenil, podría formar un subgénero dentro de la Literatura Infantil y Juvenil, o dentro de la Literatura en general.

Sin embargo, en la Literatura Infantil concurren otros aspectos imposibles de obviar para una correcta caracterización. Si atendemos a las matizaciones de Rovira, observaremos la dificultad de una simple traducción de los esquemas de la preceptiva al campo de la LIJ. También es importante en esta controversia, ya en el campo de la Literatura Infantil y Juvenil, la distinción entre *género* y *tipo de libro*.³⁸ Si con Rovira (1988) aceptamos la importancia que tiene en la LIJ el objeto libro y todo el mundo visual que lo acompaña, aparecen nuevas categorías: imaginario, libro álbum, libro mudo, etc. que permiten distinguir entre género y tipo de libro. Ambas categorías – *género* y *tipo de libro*– se cruzan, de manera que podemos tener un álbum narrativo o un libro mudo lírico, o un libro juego-cuento (Duran y Ros, 1995).

El tema de los géneros y subgéneros que constituyen la Literatura Infantil dista de estar resuelto desde un punto de vista teórico. Los aspectos fundamentales utilizados en la delimitación de género suelen ser a) los temáticos y de personajes – así se habla de novelas de aventuras o de animales- y b) el tratamiento del tema: humor, fantasía, realismo; c) por adscripción a un género consolidado en la Literatura

³⁷ Se suele repetir, como síntoma de calidad, que una buena obra infantil es la que puede ser leída por un adulto.

³⁸ Siempre en el caso de que nos ciñamos exclusivamente a esta forma de transmisión, dejando aparte las formas orales o audiovisuales. (Duran, 2007).

general (leyenda, por ejemplo); d) por adscripción a un segmento de público determinado "libros para primeros lectores", o claro está "novela para niñas."; d) por la denominación del tipo de libro o forma de comunicación (desde "álbum" o "recortable" a "adaptación").

En atención a estos baremos se clasifican los libros para niños en historias de la literatura, tratados teóricos o repertorios y bibliografías; de esta forma se constituyen colecciones o se subtítulan libros. En algunos casos, el carácter utilitario de la clasificación prima sobre la reflexión teórica. También conviene recordar que el concepto de género (tanto en LIJ como en Literatura en general), y de sus subgéneros correspondientes, está sujeto al devenir histórico, de manera que en cada momento se han dado denominaciones a los géneros o subgéneros que responden a la producción literaria de la época. Hay géneros que perviven y otros que son circunstanciales. Así, los repertorios o clasificaciones generales de Literatura Infantil y Juvenil han dado lugar a géneros absolutamente coyunturales y discutibles en cuanto a su alcance teórico.³⁹ El tema de los géneros en Literatura Infantil dista de estar definido con nitidez.

Otro aspecto fundamental y propio de la Literatura Infantil y Juvenil es la delimitación de géneros por edades lectoras (Colomer, 1998 b: 185), que suelen tener géneros que les son propios y específicos (p. ej.: el imaginario es inconcebible fuera de los márgenes de las primeras edades). En otros casos es la propia edad la que denomina el género, y así se habla de la "novela juvenil" como un posible género. Puesto que nuestro campo de trabajo se define, en parte, por la edad de la destinataria (entre 9 y 16 años, pero con un grueso de producción entre los 12 y los 15 años), estaríamos ya aproximándonos a los parámetros de la novela juvenil.⁴⁰

³⁹ Un repaso a los géneros tratados por Hunt (1996) nos lleva a la misma conclusión. Frente a géneros tratados bien reconocibles y homologables, como "Science Fiction" o "Drama", aparecen otros como "Pony books", de desconocida importancia en nuestros medios. Más adelante se comprobará cómo los repertorios realizados en los 40 y los 50 también creaban divisiones genéricas impensables hoy, o en otras latitudes, con fórmulas como "aventuras misionales" o "cuentos de circo", o con subdivisiones detalladas de los libros religiosos.

⁴⁰ Hunt (1996) reúne, bajo el nombre de "Types and Genres" trabajos sobre libros según la edad del lector ("Books for Younger Readers"), sobre libros según su tipo ("The Modern Picture Book") o sobre un género más tradicional desde la perspectiva literaria ("Drama").

4.4. Los problemas de definición de género en la novela juvenil.

La Literatura Juvenil crea problemas de terminología y de concepto aún mayores que en la Literatura Infantil.⁴¹ ¿Literatura para jóvenes, para adolescentes? No parece claro el momento de la adolescencia en el que hay que aplicar una separación y un nuevo compartimento lector. Pero, incluso en el caso de aceptarse, no es sencillo delimitar las diferentes franjas de edad del público juvenil⁴², y en consecuencia, los límites de una Literatura Juvenil.

En primer lugar, se la considera una modalidad más reciente que la Literatura Infantil,⁴³ que ya tiene consolidada su existencia, aunque con dificultades, desde hace más de dos siglos. En segundo lugar, la Literatura Juvenil ha sido cuestionada y aún negada, porque a partir de cierta edad los lectores abandonan esa especificidad temporal y pasan a la consideración de lectores de Literatura en general. En tercer lugar, los aspectos de delimitación, denominación y características de la literatura juvenil suponen una de las recientes reflexiones en el campo teórico (Moreno Verdulla, 2006; Noguero, 2002; Eccleshare, 1996). En lo que respecta a la narrativa dirigida a los jóvenes, la novela juvenil, se ha hablado a veces de ella con reticencia, considerándola un género falso, que debe su existencia, bien a presiones de los editores, bien a la implantación de planes educativos que obligan a suministrar lecturas específicas para los públicos de esta franja.

Tal vez el interés teórico de este debate se base en que la polémica se sitúa menos en la caracterización de un género que en la vaguedad fronteriza del campo de lectura de los jóvenes. Así, Taher y Jean-Bart señalan que bajo ese epígrafe pueden situarse novelas específicamente juveniles, pero también novelas de adultos rescatadas para colecciones juveniles, o novelas de adultos sin rescate alguno por colecciones juveniles, pero que los chicos leen. También señalan la existencia de niveles de calidad o de aceptación dentro del canon, aspecto éste que será muy importante en la acotación de las novelas para niñas. Apuntan también los autores la

⁴¹ La lengua inglesa simplifica mucho, de la misma manera que Children's literature indica lo mismo literatura para los más chiquitos y para jóvenes, aunque se reserva las denominaciones "Teenage literature" o "for young adults" cuando se trata de literatura específica para adolescentes. . En lengua francesa hay ya más tropiezos y se oscila entre littérature de jeunesse, enfantine, etc (Taher /Jean-Bart, 2002) En castellano parece haberse impuesto el largo sintagma Literatura Infantil y Juvenil. La denominación Literatura Juvenil, referida a la franja de adolescentes, sigue creando reticencias y oscilaciones.

⁴² Una reflexión interesante sobre este particular en Ottevaere-van Praag. 2000.

⁴³ E. Teixidor lo relaciona con el "descubrimiento" de la adolescencia por parte de Hall en 1904 o de E. Erikson en 1950. (Teixidor, 2000: 8) También Eccleshare, 1996, 387-388.

importancia que tienen las recomendaciones de la institución escolar comparadas con los gustos de los adolescentes, lo cual crea diferentes niveles en la lectura juvenil. En la misma línea, Díaz-Plaja indica que los horizontes lectores de los adolescentes se reparten en diferentes instancias, según si nacen de la institución escolar o del propio mundo. Así, de un lado, desde las novelas aceptadas por el canon escolar tenemos:

- a) obras juveniles provenientes de la novela de aventuras del XIX (tipo Stevenson o Verne), que no siempre tuvieron de origen un destinatario juvenil. En este campo podemos situar diversos subgéneros, como el policíaco o la ciencia ficción.
- b) los clásicos universales y los clásicos nacionales, que forman parte de la formación literaria escolar (la clase de Literatura), estén o no adaptados a los lectores juveniles.
- c) *Bildungsroman*, a veces incluidos en colecciones de clásicos.
- d) Las novelas que forman parte de colecciones actuales de Literatura Infantil y Juvenil y que son bien aceptadas por la crítica y el mundo escolar (Díaz-Plaja, en prensa, Teixidor, 1995, 2000, 2003; Turin, 1999, 2003).

Del otro, el de las lecturas procedentes de un mundo propio, estaría toda la literatura de consumo a través de las publicaciones periódicas, la literatura "incorrecta" desde un punto de vista prescriptivo. Es decir, en el público adolescente y juvenil se crea la fisura entre lo canónico, relacionado con el currículum y sancionado por la institución escolar, y lo personal; entre lo que deberían leer y lo que realmente leen (Díaz-Plaja; 2002, 181-188; en prensa; Lluch, 2002). Esta distinción es importante en tanto que significa la convivencia de dos tipos de materiales en el horizonte lector, que crean además niveles sociológicos de lectura.

La aplicación de estas clasificaciones al momento histórico en que se sitúa nuestro corpus requiere algunas matizaciones importantes. Como ya hemos dicho, la lectura escolar -de clásicos o de obras juveniles específicas- no estaba tan implantada ni por metodología de enseñanza de la literatura ni por desarrollo del hábito de lectura desde la escuela. Las bibliotecas escolares eran, prácticamente, inexistentes, y los libros de ocio dependían exclusivamente de la iniciativa (y la economía familiar). Así pues, los adolescentes -básicamente de clase alta e ilustrada- leían a los clásicos nacionales, generalmente, en adaptaciones -ya se verá la importancia de este género en la época-; también los clásicos juveniles universales tenían una presencia

importante en sus lecturas.⁴⁴ Por último, las colecciones "actuales", contemporáneas al lector, que se diversificaban en géneros, autores o títulos que no siempre alcanzaron la categoría de referencia o de clásico. En este terreno se sitúan las novelas para niñas.

4.5. La novela (juvenil) para niñas

Las novelas para niñas se destacarían como un subgrupo dentro de la novela juvenil. Comparte con ella problemas de denominación. En español, se suele utilizar la preposición "para" "Novela para niñas", "para jovencitas". No suele utilizarse la palabra "adolescentes", que no lleva marca de género femenino. En inglés se habla de "girls' stories", y en francés de "roman pour fillettes".⁴⁵

La definición de las novelas para niñas, pese a ser negada muchas veces en la actualidad, ha preocupado a diferentes teóricos. Soriano niega la legitimidad actual (el libro es de 1975) de una novela para niñas, pero, muy inteligentemente, señala dos realidades insoslayables: por un lado, la pervivencia de colecciones femeninas de ensueños y de tonos rosas en la literatura de clases bajas,⁴⁶ y, por el otro, la elección de libros diferentes, según se trate de un lector o de una lectora, en colecciones aparentemente dirigidas a ambos. Así, los lectores optan por libros de aventuras, y las niñas por obras más psicológicas y sentimentales. Señala también la existencia de un cierto esquema femenino de comunicación: "La production courante en effet abonde en livres visiblement destinés aux fillettes, et qui ont pour personnages principaux des fillettes" (Soriano, 1975: 257). Carpenter y Pritchard, más adelante, también dedican un apartado a las "girl's stories", aunque eluden su definición y se centran en explicar su origen y desarrollo tanto en los Estados Unidos como en Gran Bretaña. Así, "Two

⁴⁴ En colecciones como la Cadete de Mateu. Hay que hacer constar también otro tipo de clásicos que hoy no constan en ningún inventario ni clasificación canónica, como por ejemplo las obras del Padre Finn.

⁴⁵ Como veremos más adelante, las denominaciones tienen un valor peyorativo: esto hace que se apele a denominaciones alejadas del campo semántico de "niña" o "femenino", y se recurra a otras formas cuando se pretende prestigiar. Así, González, al hablar de L.M. Alcott: "Publicó numerosos relatos cortos y novelas baratas antes de publicar *Mujercitas*, que fue la primera novela para niños estadounidenses con categoría de "best-seller" que ha llegado a ser un clásico, y un relato que inaugura el subgénero de las "historias familiares" (González, 2001: 32).

⁴⁶ "Dans le domaine de la littérature dite populaire, et au niveau des magazines à grand tirage, malgré l'existence de quelques oeuvres qui intéressent également les deux sexes, les répertoires sont nettement différenciés" (Soriano, 1975: 257).

juvenile classics, *Little women* (1868) and *What Katy did* (1872),⁴⁷ were chiefly concerned with girls, and a few decades later there was a fashion for stories about bright, energetic, jolly girls with a passion for setting the world to rights" (Carpenter y Pritchard, 1995: 207).

También A. Nobile (1992) trata de definir la novela para niñas. Nobile insiste en algunas de las características: el protagonismo femenino, casi siempre ligado a la orfandad; la abundancia de peripecias y el necesario final feliz; el contenido moralista. Nobile se pronuncia de forma ambigua: si bien este tipo de novela le parece execrable, no por ello deja de haber ejemplos notables de buena literatura.: "La historia de la literatura para la infancia y la juventud está plagada de novelas y narraciones que tienen como protagonistas a muchachas y jovencitas en flor, frecuentemente con gracia, pudor y fina capacidad de penetración psicológica, y que plantean problemas propios de la adolescencia. Basta pensar en *Las desventuras de Sofía*, de la Condesa de Ségur, *Mujercitas* de L. M. ALCOTT, *Heidi*, de SPYRI, *Pollyana* de PORTER, *Lisabetta* de Giuseppe FANCIULLI o *Pippi Calzaslargas* de LINDGREN. A estas y otras narraciones, divertidas y con indudable valor artístico, se une una interminable fila de huérfanas perseguidas o expuestas a todo tipo de malos tratos hasta que llega la justicia reparadora de final feliz, ofrecidas por toda una literatura didáctica, con unos claros contenidos moralistas o de denuncia social, pero que a veces alcanza unos niveles narrativos notables; como en el caso de *En familia* de MALOT, *Jane Eyre*, de Ch. Brontë. *La princesita* (*Sara Crewe*) de BURNETT, *La pequeña lady* (*Lady Jeane*) de JAMISON. Sin embargo, sólo cuando recientemente el amor se ha convertido en el tema central de la vivencias, se puede hablar de novela rosa" (Nobile, 1992: 78).

Es digna de remarcar la heterogénea relación de ejemplos, en los que coexisten novelas que la historiografía y la crítica han valorado con muy diferentes criterios. Así, *Heidi* o *Mujercitas* —que serían ejemplos de personaje sumisos— al lado de Pippi, máximo ejemplo de la creación de nuevos personajes femeninos rompedores y modernos, o bien *La princesita* junto a *Jane Eyre*: la primera a duras penas aparece registrada como Literatura Infantil, mientras que *Jane Eyre* es considerada literatura canónica de Literatura General. Es la autoría y la protagonista femenina lo que prevalece sobre cualquier variedad de género.

A continuación, Nobile señala la dificultad que hay para deslindar este mundo tan complejo y parece apuntar a una necesidad de precisión de género. Notemos que apunta hacia una caracterización transhistórica y a una presencia en diferentes

⁴⁷ Este título, de escasa repercusión en España, es una referencia en el mundo anglosajón, hasta el extremo que una de las principales obras de análisis sobre el género "girl's stories" le rinde homenaje en su título: *What Katy Read. Feminist Re-Readings of Classic Stories for Girls*, de Foster y Simons, 1994).

culturas y países, como lo prueba también la variedad geográfica de los ejemplos propuestos más arriba: "Recordemos, pues, que el género rosa no puede abarcar toda la producción literaria dirigida a las jovencitas y con protagonistas femeninos, según una tendencia omnipresente que aflora de cuando en cuando, sino sólo las obras narrativas para la juventud con las características que acabamos de señalar" (Nobile, 1992: 78).

Así pues, la frontera establecida por la novela rosa es: una temática amorosa central y, en consecuencia, una franja de edad lectora que situaríamos en la segunda adolescencia. Pero estas delimitaciones de género no son sólo de tipo histórico, o teórico-literario sino también sociológico. Como Soriano, Nobile también insiste en la pervivencia (el libro es de 1990) de colecciones o productos netamente dirigidas a muchachas –con todas las marcas del erotismo incipiente y sexismo– entre la literatura de baja calidad.⁴⁸

Hunt (1996) no consigna las "girl's stories" en su selección de géneros, sin embargo en su obra colectiva se hace una revisión de este tipo de libros. A veces la novela para niñas aparece enmascarada bajo otras definiciones. G. Avery (1996: 338-347) agrupa la mayoría de estas novelas de referencia (en el mundo anglosajón, como *Rebecca of the Sunnybrook farm* o *Daddy-long-legs*) bajo la denominación "Family Story", como una variante del "realismo doméstico", que consignaremos más adelante. Señala muchas de las características de la novela para niñas, especialmente en lo que concierne a los aspectos de composición familiar, aunque no alude al componente femenino de estos libros.

Desde la bibliografía española, tenemos algunos trabajos dignos de reseñar que tratan de definir las novelas para niñas. El primero es un artículo breve pero muy interesante de Amalia Bermejo (1995), quien aborda la cuestión de la novela para niñas. La autora ve su origen en los libros morales y de buenas costumbres y de las versiones noveladas de la vida de niñas ejemplares "que habrían labrado su felicidad y la de cuantos las rodeaban ganándose el amor de todos por sus virtudes; o, por el contrario, relatos sobre niñas perezosas y egoístas arrastradas a la desdicha por sus defectos" (Bermejo, 1995:55). La autora apoya sus afirmaciones en los trabajos de M. Dahrendorf, quien ve el origen de este género en las condiciones sociales imperantes en el XVIII.

⁴⁸ "Por tanto, es un típico producto de consumo y entretenimiento, incluso fabricado en serie (l...) ofrecidas a buen precio especialmente en quioscos y supermercados y que tiene su correspondiente versión televisiva en las difundisísimas fotonovelas y dibujos (y sus correspondientes comics) como *Candy*, *Candy*, *Georgie*, *Licia*, *Creamy*, muy seguidos incluso en la adolescencia, además de la invasión de las telenovelas" (Nobile, 1992:79).

También explica su éxito porque "se basa en ofrecer situaciones similares a las que la lectora vive o imagina estar a punto de vivir: la protagonista, en edad igual o ligeramente superior a la de su lectora, es decir en los primeros años de la adolescencia, atraviesa una breve etapa de su vida marcada por pequeñas contrariedades, que se describen minuciosamente, para llegar a un final feliz, conseguido casi siempre gracias a la capacidad de sacrificio, bondad o simpatía de la jovencita, con la que las lectoras se identifican fácilmente. Estas novelas, que podrían considerarse un preámbulo de la novela rosa –de hecho se inicia ya un 'romance' de la protagonista- han variado muy poco a lo largo de los años" (Bermejo, 1995: 55), aunque después añade que en las actuales se da un toque de modernidad y barniz de profesionalidad a las protagonistas.

El reconocimiento tácito de un *género universal* llamado novela para niñas está presente en algún trabajo reciente; así, Garralón (2001: 91-96) reivindica la existencia de un género para niñas, al que dedica un especial epígrafe, que también tiene una datación histórica y que, aunque sea de forma involuntaria, reivindica el papel de la niña en el protagonismo de los libros infantiles. Señala las coordenadas históricas de su nacimiento, con un origen en el siglo XIX, a través de la Condesa de Ségur y de L.M. Alcott; asimismo señala la importancia de la producción anglosajona. Garralón señala la importancia de este ámbito por su "involuntaria reivindicación del rol de la mujer en los libros infantiles. A fines del XIX, este tipo de libros se desarrolló con generosidad, pues la lectura pasó a ser asunto de niñas, y estos libros reflejaban lo que la sociedad esperaba de ellas" (Garralón, 2001: 92).

Hasta el momento el último intento de definición de la novela para niñas lo tenemos en el trabajo de Paloma Uría (2004). Uría cifra en algunos aspectos formales, temáticos las características esenciales de una novela para niñas. Señalamos los aspectos remarcados:

- 1) Aspectos referidos al lenguaje: "el lenguaje empleado que podemos describir como pretendidamente femenino y que se caracteriza por el uso y abuso de diminutivos que tratan de crear una expresión cariñosa y maternal."
- 2) La función de la narradora: la postura de mujer/maestra que adopta "la narradora, que, en la mayoría de los casos es omnisciente, situada fuera del texto y que domina y que acoge a las protagonistas tratándolas con dulzura, cariño y condescendencia."
- 3) Los tipos de argumentos: "el desarrollo argumental y en la presentación de los ambientes": hogareños, con prolijas descripciones sobre diversiones y juegos de niñas, "y el desarrollo digamos blandengue, escasamente aventurero. Se

trata en definitiva, de una literatura en modo alguno varonil o recia, en el que los personajes fuertes, la intrepidez, la aventura, propia de la literatura juvenil masculina, están ausentes."

- 4) Ciertos rasgos que se han apuntado como característicos de la literatura de mujeres: "como pueden ser los recursos autobiográficos, la novela de concienciación, la reflexión sobre la condición femenina, la preferencia por determinados ambientes."
- 5) Las escasas pretensiones literarias de las autoras: no hay profesionales de la pluma, y, además, escriben de forma tópica, con descuidos, con personajes mal contruidos, etc.

Observemos que Uría cifra la existencia del género, en primer lugar, en la evidencia de un corpus. Cuando extrapola características que lo definen utiliza aspectos que atañen a aspectos constitutivos (el lenguaje, los ambientes...) y otros al posicionamiento de las autoras (su papel de mujer maestra; su no profesionalización y la inclusión de aspectos autobiográficos). Hay que recordar que esta selección de características se centra exclusivamente en novelas españolas, no en traducciones, y en las muestras más reaccionarias y endebles, aunque no deja de reconocer que "no pueden dejar de señalarse porque los veremos desarrollados en autoras posteriores de mayor trascendencia y calidad" (Uría, 2004: 244).

Otros aspectos interesantes son las definiciones de algunas autoras en la búsqueda de definición –y de dignificación– de este género que algunas de las autoras de mayor prestigio intelectual trataban de dar a sus novelas para niñas. Así, Marisol Dorao, reproduce una carta de Elena Fortún a Inés Field, hablando de la visita de aquella niña de 15 años (que es la editora y escritora Esther Tusquets):⁴⁹ "Me es muy útil su amistad porque por ella sé lo que les gusta o no les gusta a las chicas. Ahora se ha organizado aquí una editorial que se dedica a publicar novelitas para chicas de diez a quince años. Es decir, novela blanca sin amor. Ella me las cuenta, y el otro día me decía: 'Todas estas novelas dejan triste porque no tienen final; lo que ocurre en ellas puede seguir ocurriendo porque no se resuelve ningún problema.' Y he comprendido bien lo que es esto. La novela de amor, o económica, o filosófica, plantea un problema y le resuelve. Este tipo de novela blanca no puede hacerlo porque no tiene problema. Yo le dije 'me gustaría hacer una novela así'. Y ella me atajó enseguida: '¡No señora, no! Es mucho más bonito y alegre esto que usted hace, Cada capítulo tienen un pequeño nudo y un desenlace, y es alegre...y una se divierte...'" (Dorao, 1999: 305).

⁴⁹ Esther Tusquets fue la primera editora que creó una colección infantil declaradamente feminista: "A favor de las niñas" en Editorial Lumen, que alberga la colección "Femenino singular".

Desde los años 90, las novelas para niñas es una cuestión predilecta de la crítica anglosajona, que en los últimos años, a partir de los 90, ha dedicado varias monografías a la cuestión, en la línea de lo que Lisa Paul denominaba "Re reading". Los enfoques son diversos; así Foster y Simons (1994) cuyo libro se subtitula, precisamente, *Feminist Re-readings of Classic Stories for Girls*, o Reynolds (1990) pretenden definir las coordenadas del género, así como establecer un cierto canon de novelas para niñas en el campo anglosajón, cuyos títulos veremos más adelante.

O'Keefe (2000) se dedica más al análisis del impacto lector. Los trabajos de Wilkie Stibbs (2002), Auchmuty (1992), Saxton (1998) o Stoneley (2003) se dedican a cuestiones más particulares dentro del género.

Foster y Simon señalan algunos aspectos interesantes en cuanto al tipo del género que la novela para niñas intentó constituir y los géneros de los que se impregnó en sus orígenes: "In the mid-nineteenth century, girls'fiction on both side of the Atlantic takes domestic realism as its generic model, and all the works dealt with here owe their organizing principle to the realistic tradition as it was established in both England and North America, centred on a localized or domestic environment. Other literary types, such as romance or fairy tale, may feature subtextually, but the main engagement is always with the development and interplay of characters in a family or neighbourhood setting, geographically specific and usually contemporaneous" (Foster y Simons, 1994: 4). Foster y Simons señalan, a partir de allí dos corrientes: una de fuerte impregnación religiosa, y otra, de análisis más psicológico y de tránsito de la adolescente a la mujer adulta.

Showalter marca la importancia de una literatura para niñas que se gestó hacia la mitad del siglo XX y que partía de premisas educativas muy conformistas: "What is a 'girls' story'? Essentially moralistic, it was designed to bridge the gap between the schoolroom and the drawing room, to recommend docility, marriage, and obedience rather than autonomy and adventure. 'Girls' literature ought to help to build up women' says one nineteenth-century critic, Edward Salmon" (Showalter, 1989: xv). De esa estrechez, se evoluciona más tarde hacia formas más introspectivas o hacia formas abiertas; sin embargo, la deuda con la literatura didáctica es obvia.

La mayoría de estos libros eluden la cuestión de definir los rasgos de un género para niñas; más bien insisten en ciertos aspectos:

- a) Señalan la dependencia entre libros para niñas, autoras femeninas y personajes femeninos, que en algún caso se denominaban "domestic novels".⁵⁰

⁵⁰ Showalter señala la dependencia de las novelas para niñas con respecto a la "domestic novel" y muestra la existencia de un círculo femenino "Another set of literary models were the immensely popular

- b) Datan el nacimiento de la novela para niñas y establecen algunas fases en su desarrollo.⁵¹ La mayoría establecen el nacimiento a finales del XIX y en algunos casos se proponen épocas de evolución (Reynolds, 1990; Stoneley, 2003).⁵²
- c) Señalan causas para el nacimiento de una literatura específica: la necesidad de crear un género específico para niñas ávidas de lectura y que debían preservarse de las lecturas de los chicos (Reynolds, 1990) y la necesidad de continuar la separación de sexos de la escuela en una literatura para chicos y una literatura para chicas.⁵³
- d) Sitúan los libros para niñas en un ámbito de realismo (realismo doméstico) y no de fantasía, aunque subyacieran ciertos aspectos del cuento o de la novela fantástica.
- e) Crean un tipo de heroína de aventuras más limitadas, más interiores, pero que igualmente supone el tránsito de la infancia a la madurez. No se trata de conquistar parcelas indómitas del mundo, sino aspectos de la vida familiar.
- f) Marcan la libertad lectora de las niñas, quienes además de los libros destinados a ellas, leían los libros para chicos.
- g) Señalan la clasificación de los libros para niñas como una categoría inferior dentro de la literatura en general y de la literatura infantil en particular.
- h) Señalan el desprecio de la crítica por este tipo de libros.

domestic novels written by, for and about women, such as Susan Warner's *The Wide, Wide World* (1850) and Charlotte Yonge's *The Heir of Radclyffe* (1853)" (Showalter, 1989: xv).

⁵¹ "During the early nineteenth century...stories for boys and girls began to be sharply differentiated: boy's stories often involved travel to far-flung places and advocated the less reflective virtues –courage, endurance, loyalty patriotism. Stories for girls were typically set in the home and exemplified charity, kindness, patience and self-discipline, virtues which most girls had ample opportunities to practise ("Women Writers and Writing for Children: From Sarah Fielding to E. Nesbit", in Gillian Avery and Julia Briggs, >*Children and their books*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 238) citado por Foster y Simon, 1995: 2). También Showalter señala la necesidad histórica de crear un género que marcara las diferencias entre los deberes de los niños y los de las niñas, y recoge la cita de un crítico del XIX, Edward Salmon: "If in choosing the books that boys shall read it is necessary to remember that we are choosing mental food for the future chiefs of the race, it is equally important not to forget in choosing books for girls that we are choosing mental food for the future wives and mothers of that race"(Showalter, 1989: xv).

⁵² Stoneley marca las fechas 1870-1940 para el auge de las novelas para chicas y señala tres momentos cruciales: "Emergence", "Fulfillment" y "Revision."

⁵³ Como veremos más adelante, la España de los 40-60 también justificaba la necesidad de lecturas específicas atendiendo a características psicológicas y de aceptación. Como ejemplo, las palabras preliminares a las lecturas para niños entre 9 y 12 años: "Empieza a diferenciarse el gusto femenino del masculino. Son distintas las características psicológicas de uno y otro sexo, y si bien las niñas leen con agrado los libros apropiados para muchachos, no sucede así en el caso contrario" (Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1951: 38).

Las aportaciones de esta crítica anglosajona suponen una entrada importante de este marginadísimo aspecto de la Literatura Infantil; sólo por ello hay ya que señalarlas como aportaciones rectoras de nuestros enfoques.

4.6. Recapitulaciones sobre el concepto de género

Como primeras valoraciones de esta reflexión, cabe repasar las hipótesis de la crítica, centrarlas en varias premisas y aplicarles el esquema que Guillén establece para la delimitación de un género.

- *Desde el punto de vista histórico*, se observa que la novela para niñas se ubica en una determinada o determinadas épocas de la historia y experimenta una evolución, aunque cabe destacar la permanencia de ciertos rasgos. La mayoría de los autores la sitúan entre finales del XIX y mediados del XX; en muchos casos, se considera que el nacimiento de una literatura infantil moderna posterior a la Segunda Guerra Mundial –o en España, a partir de los años 60– daría al traste con este tipo de literatura. Sin embargo, es interesante mostrar su pervivencia en colecciones baratas, que hallan escaso eco en la prescripción académica de este ámbito literario infantil y juvenil (Nobile, 1992; Bermejo, 1995). Otros autores la vinculan más precisamente a una época (Uría, 2004).
- *Desde el punto de vista sociológico y pragmático*, las novelas para niñas suelen tener una franja de lectoras obviamente delimitada por su sexo; las novelas para niñas se definen, como la literatura infantil, por su destinatario: son las que están escritas para niñas o son leídas por ellas; la autoría de estas novelas es, indefectiblemente, femenina. Este rasgo se señala explícitamente en su agrupación en colecciones que responden a estos esquemas; los subtítulos o indicaciones en las portadas, el color de las cubiertas, etc. Por esta razón tiene extraordinaria importancia el análisis de los paratextos, las formaciones complementarias que delimitan los libros y decantan a los lectores,⁵⁴ cuya función es analizada por Lluch (1998, 1999, 2002).⁵⁵

⁵⁴ En este sentido, y en una línea paralela, la mera inclusión de un título, tal vez neutro, en alguna de estas colecciones introduce el texto en un circuito determinado. Esta inclusión no siempre merece el total beneplácito del autor, quien a veces vive con una cierta incomodidad la clasificación; a título de ejemplo, *La niña de los sueños de colores*, de Aurora Díaz Plaja, en la colección "Gacela Blanca", que no forma parte del corpus. Otras veces se fuerza el esquema histórico, incluyendo en una misma colección –y creando falsas ilusiones de contemporaneidad– obras producidas en momentos bien diferentes de la historia, en las que las ilustraciones y algún retoque en el texto crean la ilusión de actualidad (a título de ejemplo, *Las hijas del granjero* de la Condesa de Ségur en "Gacela Blanca."

- Desde el punto de vista estructural y formal, por la preferencia, casi generalizada, de ciertos aspectos narrativos, de tono y de construcción del personaje. Se prefiere siempre el realismo al mundo fantástico; se utiliza siempre el relato de protagonista frente al retrato coral, o de grupo; -los rasgos estructurales son los más problemáticos: hay algunas características esenciales que se mantienen a lo largo de la evolución histórica y a través de las diferentes culturas. Se podrían cifrar varios aspectos: indefectiblemente, el protagonismo femenino; también, la predilección por el realismo y la presencia de una cierta peripecia que convierte a la niña en adolescente. Sin embargo, es aquí donde las características temáticas y formales se bifurcan y se diversifican en distintas líneas.

Esta diversidad se produce a partir de una apropiación o aproximación a diversos géneros. La novela para niñas se sitúa en una encrucijada en la que convergerían diversos temas, diversas tipologías y tratamientos literarios. Algunos de estos géneros tienen una vinculación con la Literatura Infantil (el cuento popular, la literatura didáctica...); otros con los géneros emergentes desde el XVIII como el *Bildungsroman*; otros provienen de la literatura popular, como el folletín. Otros se engarzan con géneros emergentes que tienen, con frecuencia, un destinatario juvenil, como es la novela policiaca o la de aventuras. Y, por último, no es desdeñable tampoco la aportación de la Literatura general.

4.7. La novela para niñas, encrucijada de géneros

Llegados a este punto, podemos afirmar que la novela para niñas se sitúa en una posición en la que recoge algunos aspectos de campos literarios diversos, aunque conectados entre sí. Procederemos a una clasificación y breve caracterización de estos géneros:

- a) Algunos pertenecen al mundo de la Literatura Infantil, como son la cuentística popular o los libros didácticos.

⁵⁵ Lluch, siguiendo a Genette, establece que los paratextos constituyen un elemento indispensable en la caracterización de la LIJ; en la determinación y selección sociológica de sus lectores; en la creación de significados y de sentidos en la lectura. Así pues, nuestra selección del corpus y los análisis que se derivan van a tener en cuenta las intenciones y alcance de los paratextos, especialmente los llamados peritextos.

- b) Otros pertenecen a los géneros propios de la Literatura Juvenil, especialmente identificables con la novela del XIX de tipo realista: la novela de aventuras, la detectivesca o, con más propiedad que las otras, el realismo costumbrista.
- c) Algunos referentes se sitúan en la línea de la novela de iniciación, o *Bildungsroman*.
- d) Otros géneros se sitúan en la periferia de la Literatura general; se trata de géneros devaluados desde un punto de vista canónico, pero de enorme impacto en la creación de lectores: la novela rosa y el folletín.

Como se puede observar, se trata de unos referentes que pertenecen a diferentes sistemas literarios y que pueden tener destinatarios diversos, cuestión explicable al tratarse de una novela para adolescentes, espacio de contornos complicados de definir, como hemos visto más arriba. Como dice J.A. Pérez Millán "El concepto de lo infantil está hasta cierto punto claro, aunque en ocasiones se llegue a él por pura decantación o por eliminaciones sucesivas. En lo 'juvenil', en cambio, queda una vasta zona oscura, difícil de delimitar, en la que todavía vale lo infantil, en algunos casos, pero también empieza a valer lo adulto en otros" (Pérez Millán, 1989: 15).

4.7.1. Desde la Literatura Infantil

a) *El cuento popular.*

Camarena define el cuento popular –o cuento folklórico o de tradición oral– como "una obra en prosa, de creación colectiva, que narra sucesos ficticios y que vive en la tradición oral variando continuamente" (Camarena, 1995: 31). Puede también considerarse la cristalización de un cruce de motivos que se van combinando en formas fijas hasta convertirse en un número infinito de versiones y de variantes (Aarne Thompson, 1995; Propp; 1977; Pelegrín, 2004).⁵⁶ Los trabajos de Propp iluminan el esquema básico de este relato, caracterizado por el número finito de funciones y el número fijo de personajes, que se definen por su acción en la narración.⁵⁷

Como recuerda Todorov (1974) a partir de la teoría de las "formas simples" de Jolles, la gran literatura tiene siempre una deuda con los esquemas argumentales y

⁵⁶ Aarne Thompson divide los cuentos en 1. Cuentos de animales; 2. Cuentos folklóricos ordinarios; 3. Chistes y anécdotas; 4. Cuentos de fórmula; Cuentos no clasificados. Los cuentos maravillosos más conocidos se agrupan en el segundo grupo, bajo el epígrafe de "Cuentos de magia".

⁵⁷ Hay que recordar que Propp se centró en los denominados "maravillosos", que son los que consideramos aquí.

temáticos del folklore.⁵⁸ La Literatura Infantil establece, de hecho, una relación aún más intensa con el sustrato de la cuentística popular,⁵⁹ bien sea de imitación o reflejo, bien, de rechazo y contradicción, bien, de manipulación directa. La cuentística popular se constituye en el hipotexto por excelencia al que los autores recurren para construir sus modelos o subvertir sus esquemas (Díaz-Plaja, 2002 b). En el caso de algunas novelas para niñas, no hay una relación directa de reescritura o transformación deliberada de los cuentos populares; sin embargo se pueden observar dos rasgos esenciales: la construcción de ciertos personajes (como veremos más adelante) y el gusto por la repetición de esquemas ya sea narrativos, ya, formales. En cambio, discrepa profundamente en la utilización del elemento maravilloso o de las relaciones lógicas.

b) La Literatura Infantil didáctica

La Literatura Infantil didáctica tiene una definición menos precisa. Como es bien sabido, el nacimiento de la literatura infantil está indisolublemente ligado a los objetivos educativos de la infancia. Por eso, la literatura infantil didáctica es un género de difícil delimitación, y la concreción de sus límites y fronteras suele depender del criterio clasificatorio del historiador. El componente didáctico, aleccionador o moral, está presente bajo diferentes fórmulas y, claro está, al servicio de ideologías diversas. Los relatos didácticos pueden ser líricos o narrativos, e incluso documentales. Para muchos autores, las fábulas y los apólogos forman parte de la literatura didáctica, pero también los cuentos maravillosos y los populares en general lo serían, pues siempre suelen vehicular una lección moral. Pero los libros didácticos por excelencia son aquellos en los que una narración sirve como elemento conductor de lecciones de cosas o de lecciones de comportamiento para los lectores; esto es, una literatura didáctica que se extendió desde finales del XVIII y que -con formas más o menos camufladas y variando el contenido ideológico- se mantiene hasta hoy. El rechazo de este tipo de literatura era un lugar común en la historiografía de los 50 y 60, a partir de las valoraciones de Paul Hazard en 1948; hoy es un género directamente ignorado y claramente rechazado, a no ser que se recuerde en los libros de Historia de la Literatura Infantil o que tengan unas características gráficas especiales, como el caso de *Struwpeter* (Duran, 2007: 200).

⁵⁸ "Estas formas simples son extensiones directas de las formas lingüísticas; a su vez se convierten en elementos básicos en las obras de la "gran" literatura" (Todorov, 1974: 184).

⁵⁹ Para muchos autores, la cuentística popular es un género discutiblemente infantil, en tanto que para otros lo es por excelencia.

Por nuestra parte, queremos hacer especial mención de los equivalentes femeninos del *Gianetto*, de Paravicini; o de "las buena Juanitas"⁶⁰, puesto que la literatura infantil didáctica creó obras destinadas, claro está, a los niños y otras específicas para las niñas. Bermejo (1995) y Borda (1999) señalan el origen de las novelas para niñas en los libros didácticos y morales. Uría utiliza este epígrafe para agrupar una buena porción de novelas destinadas a niñas; así, su capítulo VI se llama "Narraciones didácticas y lecturas escolares". Uría define así el didactismo: "Dentro de las narraciones realistas nos encontramos con una serie de relatos en los que la intención didáctica apenas se manifiesta. Sin embargo, durante la primera postguerra, predominará la literatura didáctica en la que se exaltan los valores religiosos, familiares y el pasado histórico "glorioso", todo dentro de las directrices educativas del franquismo" (Uría, 2004: 169). Sin embargo, tanto esta definición como las novelas elegidas para este capítulo desdibujan las fronteras entre una literatura didáctica y un relato aleccionador, tema, por otro lado, nunca bien resuelto en el campo teórico de la LIJ, y casi nos atreveríamos a decir de la Literatura general.

4.7.2. Desde la Literatura Juvenil

La crítica considera géneros específicamente juveniles las novelas que se desarrollaron en el XIX destinadas a un público que buscaba entretenimiento, exotismo o diversión. Es importante destacar que es uno de los primeros casos de apropiación masiva de un género por parte de la Literatura Juvenil, puesto que los escritores de novela de aventuras no escribían especialmente para un público juvenil. La mayoría no forma parte de un canon de la Literatura general, pero sí se constituye en el canon de la literatura juvenil clásica (Pagès, 2006). Se trata de una literatura creada al amparo del desarrollo literario, ideológico y cultural del XIX: los rastros del Romanticismo y del Realismo. La huella de los avances científicos, la revolución industrial, las ideas filosóficas del momento, hallan eco en los planteamientos temáticos de esta novelística y los medios de difusión del libro o de la prensa periódica contribuyen a la creación y especialización de un público lector, juvenil o no.⁶¹ Es también en este momento cuando aparece una literatura específica para niñas.

Éstas eran:

a) *La novela de aventuras*

⁶⁰ El origen de las Juanitas españolas es *Flora o la educación de una niña*, de Pilar Pascual de San Juan (Borda, 1999: 9; García Padrino, 1992: 24-25). También se menciona la de P. Fornari, *La buena Juanita. Principios de lecturas para niñas. Arreglados para nuestras escuelas con autorización del autor por Saturnino Calleja*. Madrid: Saturnino Calleja: 1885 (García Padrino 1995: 267 nota 28).

⁶¹ Es importante destacar que es uno de los primeros casos de apropiación masiva de un género por parte de la Literatura Juvenil, puesto que los escritores de novela de aventuras no escribían especialmente para un público juvenil; en cambio, estas novelas se suelen situar en la Literatura Infantil clásica.

Nos hallamos ante el relato épico por excelencia; en ella podemos encontrar siempre un héroe que encarna los ideales de conquista, sea en el terreno de la exploración científica, sea en el de la conquista de las tierras salvajes por las potencias occidentales. Por supuesto, situamos en este ámbito todo Verne, Stevenson, Melville, Salgari, Haggart. Se puede dividir las novelas de aventuras según los cuatro espacios en que se desarrollan: tierra, mar, aire, espacio y tiempo. La lucha contra un enemigo hostil, la superación de dificultades y penalidades, la existencia de consejeros y de recompensas finales aproximan la novela de aventuras al esquema esencial de los relatos folklóricos, ya sean los mitos o los cuentos. (AAVV, 1988; Merlino, 1989; Savater, 1976). Como una rama de esta tendencia aparecerían también las novelas de **animales**. Las exploraciones sobre el espacio y el tiempo ya conectarían con la literatura fantástica, y constituirían un género nuevo, la **ciencia ficción** (Ferrerías, 1972 b).

La novela de aventuras del XIX es el referente esencial de las novelas infantiles y juveniles desarrolladas en el siglo XX; sus esquemas de heroicidad y aventura pueden variar, sus escenarios o sus objetivos morales se transforman, pero la aventura está en la base de los grandes libros infantiles y juveniles del siglo pasado. Ha poblado el mundo del cómic, se ha escrito en clave de parodia, con escenarios históricos o futuristas. Sin el género de aventuras no serían posibles obras emblemáticas, desde Tintin a *El Hobbit*, desde la serie de P. Vidal, de J. Carbó, a Harry Potter. Las novelas para niñas se intentarán aproximar a este modelo en la medida que la condición de sus protagonistas permita acercarse a los planteamientos heroicos. En muchos casos, como veremos, las aventuras son vividas a pesar de las protagonistas y no buscadas o motivadas por ellas. En el caso español, Florencia de Arquer o Ilde Gir trataron de introducir algunas de este tipo.

b) La novela policíaca o detectivesca.

Definimos como narración detectivesca aquella en la que el protagonista debe resolver el enigma que plantea un delito, generalmente un crimen, con ayuda de las deducciones e inferencias derivadas de la investigación de los hechos. Se considera a Edgar Allan Poe y Sir Arthur Conan Doyle los padres del género, que se ha desarrollado extraordinariamente a lo largo del siglo XX y ha dado lugar a diversos subgéneros, como la novela negra. La literatura juvenil del siglo XX lo ha cultivado en numerosas ocasiones, aunque por lo general sustituyendo el protagonista individual por un grupo. En el mundo anglosajón, las historias detectivescas vividas por

muchachos y muchachas experimentaron un desarrollo importante a partir de 1920, con series como "*Hardy boys*", que se multiplicaron hasta la aparición de series más populares entre nosotros, como los Hollister, de J. West, y gran parte de la obra de Enid Blyton, que se situaría en estas coordenadas.⁶² En la tradición europea habría que situar a E. Kästner, con *Emilio y los detectives*. En novelas para niñas, las aventuras detectivescas tienen también su origen en la literatura juvenil anglosajona; las series de "*Nancy Drew*", un icono popular en los 30 y 40 y que se prolongó hasta los 60. Estaba escrito por un colectivo firmado por "Carolyn Keene", que escondía a diversas escritoras, y que se prodigó en otras series detectivescas destinadas a las chicas (Homme, 2002: 33-73).⁶³ En las novelas para niñas aparecen tímidamente estos caracteres en la serie de Maite, de Florencia de Arquer que analizamos en nuestro corpus, y más adelante en los 60, en la serie de Montserrat del Amo "los Blok", protagonizada por una niña detective.

c) La novela realista o de costumbres.

Con este título, que puede resultar impreciso, agrupamos un conjunto de narraciones juveniles cuya trama, argumento y desarrollo de los personajes tiene lugar en diversos ámbitos reales –pueblos o ciudades, colegio, trabajos, hogar, etc– reconocibles por el lector y que serán el elemento esencial y el hilo conductor de la obra. Este tipo de novela no refleja ambientes exóticos, ni narra las trepidantes aventuras de unos personajes heroicos; se trata sencillamente de cómo el protagonista responde a las pequeñas o grandes dificultades que le depara el medio en que vive. Pueden tener una orientación humorística o trágica; costumbrista o sentimental. Así encontramos relatos de colegio, que la crítica anglosajona denomina "school stories", femeninos o masculinos (Ray, 1996), como los relatos del Padre Finn, de pequeñas travesuras (Mark Twain) o también de las dificultades de un personaje para sobrevivir, a veces en una línea próxima al folletín (como *Oliver Twist*, de Dickens), o, en última instancia, relatos de las situaciones humorísticas a que dan lugar los hechos de la vida diaria. Esta línea ha dado obras que han pasado a formar parte de los clásicos de la Literatura Infantil, y también autores que ocupan un lugar de honor en la Literatura general, como es el caso de Dickens.

⁶² La serie *Misterio* es un ejemplo claro de novela policiaca protagonizada por un grupo en lugar de por un protagonista único.

⁶³ "Nancy's cases, in general, are of a more feminine interests than those of the Hardy's. She always solves the mystery by story's end just as Frank as Joe did, but there are mentions of fashion, jewelry, and style along the way" (Homme, 2002:45).

Es en este terreno donde nacen las novelas para niñas, es aquí donde se desenvuelven mejor las heroínas privadas de grandes hazañas. Se inscribe aquí a L.M. Alcott con *Little Women*, que no en vano ha sido clasificada como "realismo doméstico"; o bien lo que la crítica anglosajona ha denominado "Family stories", como hemos consignado más arriba. También en los repertorios españoles se califica a muchas novelas de nuestro corpus de "Vida de hogar". Las relaciones en pequeños espacios –la casa, el colegio, la pequeña ciudad- son la base argumental de una gran parte de las novelas para niñas. A falta de la conquista del mundo, las heroínas desenvuelven sus posibilidades en el universo más inmediato.

De particular interés es el medio escolar. Las novelas de pensionados femeninos constituyen un género en sí mismo, que, además crea un mundo aparte – una cierta "suspensión" de la realidad- ficticio en el que todos los personajes son femeninos: compañeras, subalternas y autoridades: "authority figures as well as colleagues and comrades are female, where the action is carried on by women, and decisions are made by them. Girls and women rise to challenges presented by ideals such as honor, loyalty and the team spirit. Women's emotional and social energies are directed toward another women (...) School stories offer female readers positive models to set against a reality which is often restrictive or hostile to them" (Auchmuty, 1992: 6-7).⁶⁴ También Ray (1996) señala la importancia de los libros de pensionados femeninos en términos muy similares.⁶⁵

Muchos de estos medios poco épicos son el caldo de cultivo en el que se desarrollarán más adelante, a inicios del XX, los protagonistas más conocidos de la Literatura Juvenil actual. Son los que se califican de "niños reales" frente a héroes ejemplares. Un Guillermo Brown o una Celia serían impensables sin el desarrollo de esta novela realista que huye, en cierta forma, del esquema de la novela iniciática.

d) Las novelas fantásticas: su función en las novelas para niñas

Al margen debemos dejar la novela juvenil del XIX situada en los terrenos de lo fantástico. Se trata de los relatos que, al socaire del Romanticismo y sus secuelas, se adentran en la exploración de lo desconocido; su tratamiento podía dar frutos tanto festivos, como enigmáticos y terroríficos. El elemento cohesionador, diría Todorov, es

⁶⁴ Auchmuty revisa la obra de cuatro autoras de "schoolgirls": E.J. Oxenham, D.F. Bruce, E.M. Brent-Dyer y Enid Blyton. Las tres primeras son desconocidas en nuestro país.

⁶⁵ "School stories for girls differ from those for boys. Even before the advent of feminism, writers must have realised, albeit subconsciously, the advantages of setting a story in an all girl's school, where females are leaders and decision takers" (Ray, 1996: 348).

el desconcierto creado en el lector acerca de la viabilidad lógica de los hechos; que pueden explicarse recurriendo a fuerzas sobrenaturales, o quedar en el puro enigma.. Nace así la novelística de terror, de exploración de los límites de lo conocido y de lo percibido por la conciencia, incluida la constitución del propio ser humano. La obra de E.A. Poe ilustra esta tendencia, así como algunas otras: *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de R.L. Stevenson o *The turn of the Screw*, de H. James (Todorov, 1970; Roas, 2001).⁶⁶

Las novelas para niñas no suelen adentrarse en el terreno de lo fantástico, sino que suelen situarse en los márgenes del realismo. De ello se ha deducido el rechazo de las escritoras por los temas de la fantasía. Si bien esta afirmación es discutible –no hay que olvidar que *Frankenstein* es obra de una mujer, Mary Shelley– no es menos cierto que el conjunto de las novelas para niñas –y en consecuencia nuestra selección– tiene pocas muestras de este tipo de literatura.⁶⁷

Todos estos campos serán importantes porque en el siglo XIX el universo de la lectura se escinde en dos hemisferios: el femenino y el masculino; éste se vuelca hacia los libros de aventuras, de ciencia ficción, etc, mientras que aquél corre en pos de la literatura de corte doméstico, sentimental, y, sobre todo, protagonizada por seres como la propia lectora. Pero, ésta pide más, y las novelas para niñas sufrirán en su desarrollo el contagio de otros géneros de la literatura juvenil, especialmente la novela de aventuras y la policiaca. Las novelas para niñas adoptan frecuentemente parámetros de otros géneros. Así encontramos, pequeñas aventuras que desarrollan la eterna lucha del bien contra el mal, donde las protagonistas corren diversas peripecias y viajan por lejanos países, o tramas policíacas en las que el personaje central debe enfrentarse a un enigma que habrá de resolver gracias a su perspicacia, capacidad deductiva y dotes de observación. Estas narraciones policíacas se entrecruzan, frecuentemente, con las de aventuras, resultando un argumento en el que las deducciones detectivescas se entrelazan con la acción y la intriga. Nada diferente, pues, de una definición, digamos, "no sexuada" de estos dos subgéneros narrativos. Sin embargo, la pertenencia al denominado "esquema comunicativo femenino" es suficiente para asimilar estas narraciones a las novelas para niñas y, por lo tanto,

⁶⁶ Todorov relaciona la narración detectivesca con la fantástica, por partir ambas de un enigma que no parece tener resolución por las leyes lógicas de la realidad (Todorov, 1970).

⁶⁷ Una de las obras fantásticas por excelencia, *Alicia*, fue escrita por un autor masculino; quedaba fuera de nuestro corpus. *Mary Poppins*, de Pamela Travers, publicado por Juventud hubiera podido ser un ejemplo, que fue desechado por alejarse excesivamente de los parámetros de las novelas estudiadas. Con todo, en el corpus seleccionado hay algunos pequeños atisbos de literatura fantástica

condenarlas al gueto de una colección de características rosas y a la exclusión de toda consideración de interés crítico.⁶⁸

e) *Bildungsroman*

El *Bildungsroman*, o "Novela de aprendizaje" o "novela de formación" es definida así por V. Reyzábal: "Novela en la que el protagonista, que en el relato suele desarrollar su personalidad desde la adolescencia a la madurez, adquiere su concepción del mundo y de la vida a través de múltiples experiencias, que pueden provenir de viajes geográficos o interiores, encuentro con maestros, etc. Muestra la ruptura del mundo infantil y el paso al adulto; por ejemplo las novelas picarescas han sido consideradas como de formación o aprendizaje" (Reyzábal, 1998, I: 85).

Como vemos, puede tener relación con las novelas en las que se produce un cambio entre un estado (infancia o adolescencia) y otro (juventud y madurez). Conecta así con la cuentística popular o con la novela de aventuras, en la que un joven alcanza la madurez a partir de pruebas y peripecias que lo inician en la vida adulta.⁶⁹ Se trata, pues, de un género muy adecuado para la adolescencia —época en la que el lector busca un reflejo de su propio yo— y que tiene diferentes manifestaciones en géneros que parecen alejados entre sí, como pueden ser la picaresca o la novela de aventuras; el cuento popular o el relato psicológico. El origen de la novela de aprendizaje, o *Bildungsroman*, hay que situarlo en el XVIII con la publicación del *Wilhelm Meister*, de Goethe; se extiende a lo largo del siglo XIX y especialmente, a principios del XX.⁷⁰ El *Bildungsroman* es un género a caballo entre la Literatura general y la Literatura Juvenil: algunos de sus títulos aparecen en los cánones literarios y otros se sitúan, únicamente, en el campo de la Literatura Juvenil específica.

En el *Bildungsroman* dicho pueden distinguirse diferentes tendencias. Díaz Armas señala posibles tipologías según el énfasis que se dé a ciertos aspectos de la transformación, el cambio o iniciación. Así puede hablarse del *Künstlerroman* (el desarrollo de un artista) o el *Erziehungsroman* (el proceso educativo) o el

⁶⁸ J. Portell realiza un análisis de la colecciones de clásicos existentes en el mercado y señala los rasgos fundamentales que las caracterizan actualmente en nuestro mercado editorial: abrumadora presencia de lo anglosajón, y la importancia de personaje y lector masculino (Portell, 2004: 4).

⁶⁹ Se suele denominarlos relatos iniciáticos, relacionándolos con ciertos aspectos tanto de la Antropología como del Psicoanálisis.

⁷⁰ A lo largo de este siglo se mantiene tanto una corriente ortodoxa, como otra heterodoxa que desmitifica el principio de la entrada en la madurez. (Puértolas 1993). Un estudio teórico y de análisis del ámbito hispánico en el libro de Rodríguez Fontela, M. De los A. (1996): *Poética da novela de autoformación*. Santiago de Compostela: centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro"-Xunta de Galicia.

Entwicklungsroman (el proceso de crecimiento global) y el *Female Bildungsroman*, como un género reivindicado a partir de la crítica feminista (Díaz Armas, 2006: 74). También Higonnet reivindica este género, verdadera indagación en la adquisición del estatus de mujeres en una sociedad en la que se sabe ya de antemano el lugar asignado, y que permanece oculto en la teoría literaria actual "qui n'avait pas d'existence en théorie, et qui n'était pas conséquemment pas réellement *lisible*" (Higonnet, 1993: 115).

Como en el caso de las novelas de aventuras, parece difícil imaginar una protagonista femenina para unas novelas cuyo objetivo es el acceso de un adolescente al mundo adulto. En el XIX y principios del XX eran muy restringidas las entradas que una muchacha podía hacer en sociedad. El interés del *Bildungsroman* femenino es el de acercar este esquema al mundo interior de la muchacha y a las posibilidades que el mundo real le ofrecía. Una de ellas, era, precisamente la escritura (Díaz-Plaja, 2005). Es interesante ver también las eventuales frustraciones y desvíos de su trayectoria a que dan lugar las limitaciones con que tropieza, entre ellas la imposibilidad de abandonar el hogar. Muchas novelas para niñas se sitúan en esta perspectiva y de una forma a veces ingenua, se impregnan de los principios que rigen el *Bildungsroman*.

La crítica anglosajona se sitúa en esta perspectiva, y señala la polémica teórica sobre la creación del *Bildungsroman* femenino, bien sea visto como uno de los logros de la narrativa de mujeres del siglo XX, bien como una imposibilidad teórica (Fuderer, 1990: 1-6).⁷¹ En estudios sobre narrativa española empieza a notarse ya el punto de vista del *Bildungsroman* en el análisis de la narrativa femenina; a título de ejemplo, el estudio de C. Riddel (1995), sobre la narrativa de posguerra.⁷² Es más difícil encontrar estudios desde esta perspectiva en la Literatura Infantil; y menos aún, en la Literatura Infantil con protagonista niña. Destacamos en este sentido los trabajos de Hernández González y de Capdevila-Argüelles (2005).⁷³

⁷¹ Fuderer presenta una selección bibliográfica sobre el tema de casi 30 páginas, prueba de la vitalidad del asunto en la crítica anglosajona.

⁷² Riddel analiza bajo este prisma *Primera memoria* (1960), *Tristura* (1960), *Escribo tu nombre* (1965) y *Entre visillos* (1958).

⁷³ Por eso es particularmente interesante el trabajo de I. Hernández González (2000), un análisis de cómo *Heidi* recoge las características del *Bildungsroman*. Para empezar, recuerda que el título completo era *Heidis Lehr und Wanderjahre* (Los años de aprendizaje y peregrinación de Heidi), publicado en 1880, remedo del título de Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795 y *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, 1821. Ella lo unió todo en uno, y cuando publicó la segunda parte en 1881 *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat* (Heidi puede poner en práctica todo lo que ha aprendido). Señala a continuación, numerados, los aspectos en los que *Heidi* adapta este esquema.

4.7.3. Desde la narrativa popular.

Agrupamos bajo este epígrafe dos géneros que, si bien pertenecen a la Literatura general, pueden ser unificados en el concepto de narrativa popular (Romero Tobar, 1995).⁷⁴

a) *La novela de folletín*

La novela de folletín, también llamada por entregas, ha pasado de ser una denominación de tipo histórico a convertirse en un referente de estilo. V. Reyzábal lo define como "subgénero narrativo que aparece publicado por partes o entregas. Su interés radica en que hizo llegar la literatura a las clases populares, las cuales, para seguir el relato, debían comprar sistemáticamente el periódico o revista en que aparecía. Equivale, en el campo radiofónico y televisivo, a las radionovelas o a las telenovelas. Surge en el siglo XIX y trata de enredos, raptos, abandonos, amores contrariados, etc., que suelen tener final feliz. Por extensión, cualquier obra narrativa en que se entrelazan emociones primarias o sentimentaloides que buscan conmover a las personas de formación y sensibilidad muy elementales. Equivale, en las obras teatrales, al melodrama y tiene gran implantación en este siglo" (Reyzábal, 1998, I: 39). Reyzábal también destaca el público que gusta de este tipo de novelas; un público con escasa formación lectora y bien dado a conmoverse sentimentalmente, así como subraya igualmente los rasgos complicados que abocan a un final siempre feliz.

Ferreras, en su no superado estudio sobre la novela por entregas, establece las características del género y da sus coordenadas pragmáticas; es decir, no sólo caracteriza el folletín desde sus puntos de vista formales, sino por su implantación en la sociedad como producto editorial y de consumo. Ferreras divide su estudio en grandes ejes: lectores, editores, autores y especialistas. Acerca de los lectores, destaca el papel relevante que tuvo el público femenino. "Los temas y las intrigas de las obras parecen destinadas a un público femenino; son sentimentales (en el peor sentido de la palabra; abundan los protagonistas del bello sexo, se plantean problemas familiares, también según la tónica más tradicional." La mayor parte de los personajes femeninos de estas obras pertenecen, aunque no es general, al mundo del trabajo:

⁷⁴ "entiendo por narrativa de consumo popular la que recogen aquellos relatos que hoy conocemos gracias al soporte de un texto impreso, o, dicho de otra manera, gracias a la intervención de una red de difusión vinculada al funcionamiento de la industria editorial (...) su más significativa especificidad reside en su naturaleza de registro impreso que dibuja una imprecisa línea separadora entre dos tipos de público o dos actitudes diversas hacia la lectura: el público de los doctos y su consumo profesionalizado, y el universo de los receptores corrientes que persiguen el acto gratuito del simple consumo" (Romero Tobar, 1995: 25).

obreras, sirvientas, costureras, planchadoras, etc.(...) "La mujer rica, la mujer con cierta situación económica es descrita como dura, cruel, avariciosa, ambiciosa. En estas obras el matrimonio, la maternidad sobre todo, suele jugar un papel primordial." (Ferrerías, 1972 a: 27-28).

Sintetizando las dos aportaciones generales, parece dibujarse en el folletín la confluencia de unos rasgos literarios formales y un esquema comunicativo determinado. Temas como el ascenso social, la recuperación de herencias, la separación y pérdida de personajes con su correspondiente anagnórisis, el amor contrariado, etc. son rasgos folletinescos que nos remiten también a la novela bizantina, llena de peripecias y de giros de fortuna con abundantes intervenciones del *deus ex machina*. Todo ello nos lleva a "motivos", casi desde un punto de vista de la folklorística, que se comparten con el cuento popular y con la novela de aventuras.⁷⁵

a) La novela rosa.

También la novela rosa tiene posibles acepciones según si la caracterizamos como género histórico o como conjunto de rasgos de estilo que trascienden una ubicación temporal determinada. La novela rosa es definida así por Victoria Reyzábal: "Subgénero narrativo, por lo común adscrito a la subliteratura, que tiene como conflicto central de la intriga las relaciones sentimentales de los protagonistas. En España su auge comienza en la segunda década de este siglo y su vigencia parece no haber desaparecido. Dirigida a cierto sector de público femenino (adolescentes poco cultas), ello no impide que atraiga a lectores masculinos. En cuanto relatos, éstos repiten constantemente los mismos modelos estereotipados y conservadores tanto ideológicos como técnicos, lo que les lleva a cumplir una función esencialmente evasiva. Los personajes responden a retratos maniqueos, son guapos, fuertes, sanos, jóvenes, se mueven sin limitaciones económicas (viven en palacios, mansiones, casonas, etc.) atendidos por pulcros servidores". (Reyzábal, 1998, I,: 92). También Estébanez Calderón la define en términos parecidos, y señala su pertenencia a la paraliteratura o subliteratura, y remarca las diferentes líneas que puede tomar según primen en ella unos u otros elementos. Y señala que "se dirigen a un público predominantemente femenino y de escasa cultura" (Estébanez Calderón, 1996: 764). Romero Tobar la asimila a las "narrativas populares", junto con el folletín o la novela galante, y la define como un "irreal trazado de episodios sentimentales acaecidos a personajes bellamente arquetípicos" (Romero Tobar, 1995: 28).

⁷⁵ De menor interés para nuestros propósitos es el estudio de A. Amorós, *Sociología de la novela rosa* (1968), excesivamente centrado en Corín Tellado, pero que aporta también rasgos temáticos y formales definitorios del género.

La novela rosa se define, pues, como un género que tuvo su momento histórico —si seguimos a Reyzábal desde los XX a la posguerra española— pero también como un tipo de novela que trasciende épocas y lugares. Se define también desde otros puntos de vista: en primer lugar, por sus características intrínsecas de tema y forma y en segundo lugar, y esto es lo más importante, por sus destinatarias: eran novelas escritas *para* público femenino, y aunque no siempre los autores fueran mujeres, solían tener autoras femeninas. La identificación de las escritoras con este género provocaba aceptación en sus lectoras y desprestigio en la crítica. De nuevo se establece un circuito de lectura del que están excluidos, tanto los hombres en general como los lectores cultos en particular. Un género que desprestigiaba a quien lo leía y a quien lo escribía, y que cualquier mujer escritora o lectora debía aprender a superar o a enfrentarse a su impacto. En este sentido la presenta Carmen Martín Gaité, que ha estudiado el fenómeno con atención y sensibilidad en varios de sus trabajos. En *Usos amorosos de la postguerra española*, habla de las novelas leídas por las chicas casaderas, especialmente las de clase baja, que veían en estos libros una transposición del mito de la Cenicienta" (Martín Gaité, 1994: 144).⁷⁶

Pero tal vez sea A. Nobile quien ha concedido más atención a la novela rosa como género colindante con las novelas para niñas, y, lo que es más, como género abierto a otras formas artísticas muy consumidas por las niñas de la clase baja: tebeos amorosos y fotonovelas, que, a su vez, se relacionan con productos televisivos de baja estofa; tema que nos remite a la diversa delimitación sociocultural de las lectoras de literatura para niñas, como ya tuvimos ocasión de ver más arriba.

Nobile señala también la valoración constantemente negativa que ha tenido la novela rosa desde la crítica de la LIJ; especialmente desde la feminista. Pese a que parece lamentar algunos de sus excesos, Nobile se alinea con ella para lamentar el nefasto impacto lector, el nefasto modelo sociológico y político que suponen estas novelas para las lectoras, puesto que son lectoras femeninas las principales consumidoras de estos productos. Señala que hay dos sectores socioeconómicos en el público de la novela rosa; las de modesta condición, que consumen fotonovelas y

⁷⁶ Comenta también Martín Gaité que la novela rosa estaba tan desprestigiada, que incluso muchas de las autoras que la practicaban renegaban de ella. Por eso llama la atención que Azorín titulara su *María Fontán*, de 1944, "novela rosa". "Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra protestaron por las mismas fechas, declarando sus preferencias por un color más aséptico y que comprometiera menos la definición de sus historias. Ambas dijeron que su novela no era 'rosa', sino 'blanca' y 'moderna' (Martín Gaité, 1994: 148).

También Martín Gaité en "La chica rara" de *Desde la ventana* se refiere a estas novelas en una línea muy parecida a *Usos amorosos...* Con todo, el objetivo del trabajo es mostrar cómo las protagonistas de *Nada* de C. Laforet, o *Los Abel*, de A.M. Matute o *Nosotros los Rivero*, de D. Medio, o "[las que creaba] yo misma" significaron una respuesta en negativo al modelo de chica de estas novelas (Martín Gaité, 1992 b:101-122).

prensa rosa, y las de clase más elevada. A pesar de los pesares, Nobile rescata algunos valores de tipo narrativo: "la feliz invención narrativa, una cierta gracia y fuerza a nivel lingüístico, el interesante y trepidante desarrollo de la vivencia, que una vez más favorece un proceso de inmediata y total identificación con los protagonistas, la sutil penetración psicológica de los personajes, la realista y delicada descripción de sus estados de ánimo, de sus sentimientos y de sus primeras turbaciones amorosas, la honesta moral, aunque un tanto tradicional y burguesa que refleja y la conclusión positiva de la vivencia, casi siempre culminación de una sufrida historia de amor, con su conocida función terapéutica y compensatoria" (Nobile, 1992 : 81).

5. El esquema comunicativo femenino

5.1. Presupuestos iniciales

Al repasar el apartado anterior observamos que la existencia de una novela para niñas escrita por mujeres y con protagonista femenina es, tal vez, la constante que supera épocas, naciones, tendencias y tipos de novelas. Observamos también que, si bien puede existir alguna dificultad para establecer los límites temáticos y formales del género novela para niñas, suele ser infalible la presencia de estos tres componentes.

Como ya se ha señalado anteriormente, el examen de los componentes de comunicación es esencial para cualquier análisis sobre la obra literaria.⁷⁷ Pero en el análisis de la Literatura Infantil y Juvenil es especialmente necesario atender a los aspectos constitutivos del proceso comunicativo. La Literatura Infantil se suele definir no tanto por su esencia, como por el lector que la aprecia y valora; en suma, el adjetivo "infantil" no hace referencia a ningún elemento intrínseco formal o temático, ni a una voluntad expresa de sus autores, sino al hecho de ser leída fundamentalmente por un público infantil. Tres matizaciones se imponen: En primer lugar, y como sabemos desde Shavit y otros investigadores (Sánchez Corral, 1995, Colomer, 1998 b, 1999), debemos contar con la existencia de un doble receptor: el niño y el adulto, que se erige en mediador y/o sancionador de la obra. Estos mediadores pueden formar parte de un entorno directo, pero también de uno más institucionalizado, como pueda ser la política educativa o el mundo editorial que rodea la producción literaria del niño. (Colomer, 1998: 131; Lluch, 2003: 29-32). En segundo lugar, también se debe tener presente que se trata de un lector que cambia con la edad, tanto en capacidades cognitivas como en apetencias lectoras (Colomer, 1998 b: 139). En tercero, que es un lector sujeto a la evolución de los sistemas ideológicos y las coordenadas culturales del momento, así como perteneciente a un sector sociológico o sociocultural determinado. (Díaz-Plaja, 1994; Colomer, 1998).⁷⁸

⁷⁷ Como es sabido, es posible una clasificación de las teorías literarias del siglo XX tomando como base el énfasis otorgado a cada una de ellas, así como una adscripción de diferentes escuelas didácticas a cada una de estas teorías. (Díaz-Plaja, 2002c: 172-176).

⁷⁸ Lluch insiste particularmente en señalar una estratificación de los gustos y de las posibilidades receptoras de los niños de la "masa" frente a los elegidos, si bien centra sus apreciaciones en el análisis de la Literatura Infantil y Juvenil actual. Son muy interesantes las reflexiones de esta autora sobre las

La consideración de estos tres aspectos –emisor, mensaje y receptor- se inscribe en otros aspectos propios de la comunicación literaria. Lluch distingue los aspectos contextuales (concepto de infancia, enseñanza, libro, circuito literario). Todos y cada uno de estos aspectos influyen no sólo en la constitución de la obra, sino en la forma de ser concebida y en la forma de ser leída. (Lluch, 2003: 23-35; también Tabernerero, 2005: 58-60). Nuestro trabajo tiene en cuenta los aspectos contextuales fundamentales de la novela para niñas –formas de mediación y comunicación literaria, sociedad en que se inscribe, etc.-, a través del estudio del contexto social e historiográfico y a través del análisis de los elementos comunicativos de las colecciones y repertorios. En este apartado, sin embargo, nos vamos a circunscribir al análisis histórico y tipológico del eje autora-protagonista femenina- lectora.

El estudio de las novelas para niñas ha de considerar una doble especificidad en la lectora: la especificidad infantil y la femenina. Se trata de un subsistema comunicativo –las novelas para niñas- dentro del sistema general de la Literatura Infantil. Una lectora que sirve, a su vez, para definir el género. Así, "Tout comme la littérature enfantine se définit comme un genre à part, en raison de son public spécifique, de même des sous-genres se créent au sein de la littérature enfantine, en termes du sexe du lecteur" (Higonnet, 1993: 121). Este análisis de la lectora va indisolublemente ligado a la creación de un círculo femenino –una mujer escribe lo que otra leerá- ; un mundo en que autora y lectora se encontrarán confinadas, pero al mismo tiempo libres para expresar sin ambages sus inquietudes, sin el temor de que serán consideradas fútiles o irrelevantes. Es un mecanismo defensivo, y, al mismo tiempo, el inicio de un sistema de comunicación literaria al margen.

Este "esquema de comunicación femenino es percibido por otros estudiosos. Así, Higonnet afirma que la pregunta pertinente en toda producción femenina es: "Qui? Quoi? Pour qui? Plus concrètement, on pourrait reconsidérer ces trois sujets de réflexion peu nouveaux qui sont: 1) le fait d'être un auteur femme, 2) la représentation de personnages masculins et féminins et 3) la ségrégation de sexes par le public. En fin de compte, nous pourrions soulever les problèmes des desseins secrets de la littérature enfantine et de la critique elle-même" (Higonnet, 1993: 111). También lo percibe así A. Redondo, quien lo aplica a la Literatura general para calificar una literatura femenina: "¿Es literatura femenina completa cuando lo sean autora, obra y receptora? Sin duda y, dentro de ellas, también hay matizaciones cuantitativas de

ofertas de consumo para el público infantil de clase baja, "Acostumbramos a decir que ahora los niños leen menos o libros de menor calidad, sin percibir que cuando hablamos de los niños o jóvenes de ahora y de los de antes, no comparamos grupos culturalmente homogéneos porque "los de antes" eran los de nuestro círculo, mientras que los de ahora" son todos los que obligatoriamente tienen que estudiar, sin ninguna selección previa" (Lluch, 2002).

mayor o menor presencia e importancia, que afectan a cada una de las tres instancias" (Redondo, 2001: 20).⁷⁹ Este trío de elementos se combina con los otros aspectos de la comunicación literaria. Monrarde (1995) habla de un eje formado por autora, lectora, y, como tercer elemento, por el editor, quien conoce la demanda de una literatura propia de chicos o de chicas, y, en consecuencia, optará según su conveniencia. Ésta pasa por subrayar u ocultar el carácter femenino de una autora, pues es consciente de que ha de atraer al público femenino pero que puede provocar un cierto rechazo del masculino. En esta tesitura deberá orientar el proyecto de una colección o elegir un diseño de portada en función de que sus destinatarios sean lectores o lectoras. La política editorial es, obviamente, una pieza fundamental en la creación de un sistema literario.

5.2. La autora

La incorporación de la mujer a la Literatura en general de una forma decidida y declarada se produce, como es bien sabido, a lo largo del siglo XIX, y se va afianzando a lo largo del XX.⁸⁰ Curiosamente, es también la época en que la Literatura Infantil se empieza a destacar como una rama con entidad propia que busca su ubicación en el sistema general de la Literatura.

No es casual que coincida en el tiempo con la incorporación de la mujer a la autoría literaria en el mundo occidental. Gilbert y Gubar, en *The Madwoman in the Attic*, publicado por primera vez en 1979, señalan cómo la irrupción de las mujeres en el mundo de la escritura coincide con un momento en que los autores (masculinos) se definen en función de sus propios referentes; necesitan rebelarse y destruir el modelo que les precede. En cambio, las autoras carecen de estos referentes; es así como se ven obligadas a inventar su propia tradición, contra la que obviamente no se pueden levantar y que tampoco pueden acatar; es más bien un reinventar su propia tradición y, utilizando las armas que les son propias, un crear una nueva forma de novela. Las

⁷⁹ Obviamente, la elección de la protagonista femenina supone una exclusión de los lectores masculinos. Observemos la conversación fingida entre la autora y un chico en el epílogo de *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*:

"Oye...te molestará si voy una tarde?"

No; pero me parece que no te van a gustar.

Bueno..., pero ¿qué vienen a ser esos cuentos

Pues...sucedidos imaginarios.

Y a quién le suceden los sucedidos?"

Generalmente, las protagonistas son niñas.

Bah! ¡Ya decía yo! Y ¿no sabes otros que les sucedan a chicos?" (E. Fortún, 1955: 172).

⁸⁰ Ciertas tradiciones literarias y culturas tendrán, precisamente, como rasgo distintivo, la importancia de la incorporación de la autora a la vida literaria. Así lo señalan Fornas (1987) o Ridel (1995), entre otros trabajos, de los que nos ocuparemos más adelante.

heroínas y los argumentos de las hermanas Brontë, o de Jane Austen están tan equidistantes de los modelos masculinos como de las "novelas de señoras", como diría Elliot. Crean un nuevo modelo de novela, y por ende, de narrativa: una novela de interiores y de conflictos personales. Lo admirable de las novelistas del XIX es que "hallaron modos viables de sortear las estrategias problemáticas que acabamos de subrayar" (Gilbert y Gubar, 1998: 86).

La progresiva incorporación de las mujeres a las nóminas de las distintas literaturas occidentales ha dado pie a diversas especulaciones teóricas sobre su formación como grupo independiente frente a los modelos generales (que son masculinos) o bien su integración y disolución en estos modelos literarios generales. El conocido trabajo de Showalter *A literature of their own*, publicado por primera vez en 1978, supuso una revisión de esta incorporación –de autoras anglosajonas– en diversas fases y con distintos grados de integración en la alta cultura o en los márgenes de la Literatura. Una literatura aparte, femenina, ha sido tradicionalmente vista como una subliteratura; en cambio, la disolución en el modelo general también se ha visto como una renuncia a la voz propia que las mujeres pueden aportar a la literatura.⁸¹ Pero, siguen señalando Gilbert y Gubar, la vacilación en la entrada en el mundo de la escritura, lleno de referentes masculinos, produce una respuesta en las mujeres que desean convertirse en escritoras; el refugio en géneros donde su feminidad no quede en entredicho: "Por una parte, podían aceptar la 'corona de perejil' de la renuncia, escribiendo géneros 'menores' –libros para niños, cartas, diarios- o limitando sus lectores a 'meras' lectoras como ellas y produciendo lo que George Elliot denominó 'novelas de damas novelistas'". (Gilbert y Gubar 1979: 86). Freixas también se sitúa en esta perspectiva, y menciona los géneros periféricos –aunque, significativamente, olvida la Literatura Infantil– como la carta, el libro o el diario íntimo (Freixas, 2000: 110-112).

Sin embargo, el refugio en géneros menores, deliberadamente denigrados era detectado por escritoras de mayor ambición, como G. Elliot: "novelas tontas de señoras novelistas..., género con muchas especies, determinadas por la particular clase de tontería que predomine en ellas: la vaporosa, la prosaica, la piadosa o la pedante. (...) La disculpa habitual para las mujeres que se convierten en escritoras sin contar con ningún talento especial es que la sociedad las aparta de otras escenas laborales" ("Silly Novels by Lady Novelists" en *Selected Critical Writings*, ed. Rosemary Ashton (Oxford, 1992), citado por Manguel, 1998: 266).

⁸¹ Éste es uno de los principales aspectos analizados por la crítica feminista, como veremos más adelante, incluyendo la valoración del término "femenino."

Estas autoras insisten en la idea de que la literatura femenina y la infantil pertenecen a la misma esfera "devaluada", o "subcultura" dentro del sistema literario general. Esto ha llevado a varios autores a considerar la Literatura Infantil como una escritura de carácter femenino, más allá del sexo de sus autores. Lissa Paul añade que "les écrits féminins et la littérature enfantine ont en commun leur statut dévalué, un langage de l'altérité, et s'appuier sur des représentations de scènes domestiques et de personnages pris au piège" (Lissa Paul, "Enigma variations: What feminist Theory Knows about Children's Literature", *Signal*, 54 (1987), citado por Higonnet, 1993: 186-201). Y ha llevado también a curiosas relaciones con respecto al canon. Llama la atención que, a pesar de la dedicación de las mujeres del XIX a la Literatura Infantil, la mayor parte de escritores infantiles aceptados por el canon sean hombres. Las mujeres autoras de Literatura Infantil van creando, pues, su gueto particular.

Pocas veces se aborda esta cuestión frontalmente. En un trabajo especializado, J. García Padrino afirma la presencia de las mujeres como autoras y transmisoras de la Literatura Infantil; se interroga, no obstante, sobre las razones. Señala García Padrino esta unión en la esfera devaluada a la que alude Higonnet: "Hablar de las relaciones entre Mujer y Literatura Infantil es hablar de dos realidades sociales que parecen condenadas a una unión marcada por dos notas bien discutibles. La primera de tales notas podemos definirla como la supuesta adecuación de estas relaciones (...). Y la segunda, el hecho de que mujeres y niños han sido durante muchísimo tiempo –y habrá que preguntarse sobre si sigue aún siendo así– destinatarios marginados en la consideración social de la Literatura". La cuestión, dice más adelante, es si se puede hablar de Literatura Infantil como un género de mujeres, o si hay que distinguir dentro de ella, una Literatura Infantil específicamente femenina.

⁸² Reconoce que el tema es polémico y menciona la necesidad de indagar a través de un trabajo amplio y riguroso: "es muy difícil sentar principios generales si no es después de un trabajo de análisis muy particularizado, que, desde luego, hasta ahora no he realizado" (García Padrino, 2003: 97-98). Esta tesis se sitúa en el camino de realizar este análisis.

En los primeros tiempos de incorporación a la Literatura Infantil y Juvenil hallaríamos la importante presencia de mujeres en las tareas de transmisión de folklore. Como guardianas de la tradición del hogar y de la educación de los hijos, las mujeres son depositarias del acervo oral (Janer Manila, 2003). Sin embargo, como

⁸² García Padrino se extraña, en sendas notas a pie de página, de que pocas veces se inquiera sobre Literatura Infantil cuando se habla de Literatura Femenina, tal como hemos indicado en otras partes de este trabajo. También menciona uno de los trabajos más sólidos en este terreno, el Coloquio de Eaubonene de 1994, ampliamente mencionado en este apartado (G. Padrino, 2003: 98, notas 7 y 8).

hace notar Higonnet, su importancia decrece en cuanto el folklore deviene un ejercicio canónico, aceptado por la academia, lo cual explicaría la escasa presencia de mujeres entre los grandes folkloristas del XIX.

También aparecen mujeres en la creación de los primeros libros de literatura didáctica, a la que nos hemos referido anteriormente. La educación de los niños, bien sea desde la maternidad, bien sea a través de una de las primeras profesiones ejercidas por la mujer del XIX, institutrices o maestras, se convierte en una vía de unión entre la escritura de las mujeres y la Literatura Infantil. En este sentido, Lluch distingue tres tipos diferentes de autores: lo que denomina el "autor-instructor"; el "autor-política educativa" y el "autor-mass media". Para el primero "nos referimos al responsable de una serie de obras diseñadas para el ámbito privado y que con el tiempo los traspasan de manera que el primer lector, un niño cercano como por ejemplo un hijo o un alumno, se transforma en público" (Lluch, 2003: 28). El "autor-política educativa", sigue Lluch, es el que desdibuja sus contornos personales para ponerse al servicio de una ideología. Por último, el "autor mass media" es el que también diluye su autoría en la creación de un producto industrial extraordinariamente pautado por directrices externas, sean comerciales o pedagógicas. Las autoras de novelas para niñas debieran situarse claramente en los dos primeros tipos; es decir, en las autoras-instructoras y en la segundas; autoras-política educativa. En el primer caso, como ya ha señalado Uría, esta adscripción tiene mucho que ver con la huída de la notoriedad, la no profesionalización de muchas autoras, quienes se declaran simplemente "entretenedoras" de sus hijos, sobrinos, etc.⁸³

A lo largo del XVIII y del XIX las escritoras se van incorporando a la recién inaugurada Literatura Infantil desde estos presupuestos. Efectivamente, figuras como Madame Leprince de Beaumont, institutriz; o la Condesa de Ségur, o las españolas Fernán Caballero, Pilar Pascual de Sanjuan o Faustina Melgar, aparecen ligadas a una literatura infantil de carácter didáctico o aleccionador. La novela de aventuras, de esquemas masculinos les ofrecía pocas oportunidades de desarrollo. La aparición de una literatura para niñas permitió a muchas escritoras unificar los objetivos educativos con otros géneros vigentes en la narrativa juvenil y situarse en un ámbito indiscutido de creación literaria. Poco a poco las escritoras infantiles se irán

⁸³ Muchas de las autoras infantiles referidas escriben exclusivamente para sus hijos, o como consecuencia de su dedicación maternal a ellos. Toral (1957) presenta a muchas escritoras como madres que prolongan su dedicación en la escritura. A título de ejemplo, María Luisa Gefaell dice: "En realidad escribo para mis niños (...). Y hay también una forma de "literatura infantil" que todas las madres cultivamos: los cuentos que se inventan cualquier tarde, cuando los niños se han cansado de dar guerra y las madres zurcimos (...)." Recogido por Bravo Villasante, 1959: 213-214 y 1963: 206.

diversificando, e irán instalándose en los terrenos de creación acordes con los derroteros que iba tomando la LIJ a principios del XX.

Atendiendo a la época que nos proponemos estudiar, es importante destacar que los últimos años han aparecido abundantes estudios sobre la Literatura Española de posguerra. Casi todos señalan la importancia de la incorporación de mujeres novelistas a la novelística de la época, en panoramas, monografías o enciclopedias.⁸⁴ Como afirma García Padrino, es curioso, en cambio, que se silencia la participación de muchas de estas escritoras en el mundo de la Literatura Infantil y Juvenil. Tal vez este silencio sea una forma de "ennoblecere" literariamente a estas autoras, puesto que el cultivo de la Literatura Infantil supone en muchos casos, la caída en una literatura "femenina" o devaluada, una forma tan devaluada como la novela rosa.⁸⁵

5.3. El personaje femenino

El segundo elemento, el **personaje femenino** tiene una larga tradición en los estudios literarios; tanto desde la tematología como desde la Teoría de la Literatura. Frenzel (1976) distingue tipos genuinos de figuras femeninas que comportan, a su vez,

⁸⁴ Así, irían desde las alusiones a la cuestión en obras generales de distinta índole (Martínez Cachero, 1975; Fuente, 2001), como el estudio del tema desde un punto de vista específico, como en Riddel, M.C. (1995) *La escritura femenina en la posguerra española*. O. Pérez, J. (ed.) (1983): *Novelistas femeninas de la posguerra española*. Asimismo, la bibliografía actual se ha enriquecido con numerosas compilaciones y vademecums de escritoras españolas, como con los trabajos compilados y analizados por A. Caballé (2004): *La vida escrita por mujeres*; o la monumental obra de I. Zavala (ed.) (1993 b): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. 6 vols; o el *Diccionario universal bio-bibliográfico de autoras que escriben en castellano. Siglo XX*, y numerosos compendios surgidos del mundo académico anglosajón; así el de J. Pérez y M. Ihrle, (eds.) (2002): *The feminist Encyclopedia of Spanish Literature*. También Gould-Levine y G. Feldman (eds.) (1993): *Spanish women writers. A Bio-Biographical Source*; o el de Carolyn L. Gallerstein (1986): *Women writers of Spain. An annotated Bio-Bibliographical Guide*; o el de C. Davies (1998): *Spanish Women's writing 1849-1996*, o el trabajo de L. Vollendorf (ed.) (2005): *Literatura y feminismo en España (siglo XV-S. XXI)*. Muchos de estos compendios y enciclopedias son obra de hispanistas norteamericanas. La mayor parte de estos trabajos consiste en artículos independientes sobre autoras relevantes de la literatura hispánica; la presencia de escritoras infantiles es inexistente salvo interesantes excepciones (*The feminist Encyclopedia* de Pérez e Ihrle (eds): 2002.) Incluso se obvía la participación en la Literatura Infantil y Juvenil de algunas autoras que tienen la doble vertiente de escritoras para adultos y para niños. Por eso llama la atención un precedente tan remoto como la obra publicada en 1954 por Isabel Calvo de Aguilar, *Antología biográfica de escritoras españolas*, donde coexisten M.L. Gefaell o Montserrat del Amo con Carmen de Icaza o las Linares, junto con D. Medio, A.M. Matute.

⁸⁵ Comenta Martínez Cachero en un epígrafe llamado "Las mujeres novelistas", que en la época llama la atención el fenómeno de la incorporación a la novela de mujeres escritoras. "Cultivadoras de la novela "rosa" había desde tiempo atrás pero las novelistas actuales, algunas de ellas cuando menos, no se han quedado a la zaga de sus colegas masculinos y han hecho neo-realismo, naturalismo, tremendismo o como se guste llamar a lo fuerte y desagradable. ¿Es mero deseo de asombrar, de asustar incluso? ¿o es, más importante, un afán reivindicativo contra la tónica y peyorativa separación literatura masculina/literatura femenina?". Señala las opiniones al respecto recogidas en un monográfico de *Estafeta literaria* (29-XII-1956), como las de Alejandro Núñez Toledo, que se admira del momento actual, y de Carlos Foyaca, que dice que "la mediocridad imperante es lo que posibilita y explica el auge de la mujer metida a novelista pues ella 'es más meticulosa y tenaz en lo pequeño'" (Martínez Cachero, 1979: 186-187).

desarrollos argumentales específicos. Así, Frenzel señala las figuras de la Amazona, la Cortesana Desinteresada, La Esposa Difamada, La Mujer Rechazada, la Seducida o la Seductora Diabólica, amén de algunas réplicas femeninas de arquetipos masculinos, como puede ser la figura de la "picara", por ejemplo. Entre los arquetipos, también suele utilizarse la metáfora mitológica, literaria o bíblica para caracterizar los diferentes modelos de la protagonista femenina en la Literatura Universal, o bien se recurre a las figuras arquetípicas: así, por ejemplo, Mayer nos habla de Salomé, Dalila o Judit como tres figuras simbólicas a las que se aproxima la iconografía literaria femenina. (Mayer, 1977). La perspectiva mitológica nos acerca a las heroínas de la tragedia griega, verdaderos iconos de figuras de amor filial o fraternal en Antígona o Electra; de la locura arrebatada en Medea o Dido.⁸⁶ Otras veces, las tipologías de protagonistas o personajes femeninos se hacen acotando un campo determinado, como la literatura fantástica.⁸⁷

El desarrollo de figuras femeninas complejas y reales se desarrollará en la novela del XIX, y es la perspectiva feminista la que ha dado una orientación más interesante sobre esta cuestión. Gilbert y Gubar dividen a los personajes femeninos según la autoría femenina o masculina; sostienen que en la tradición masculina los personajes femeninos son reductibles a la metáfora de Blancanieves: o la heroína pasiva —es más, muerta y esperando en un ataúd su hipotética resurrección, que correrá a cargo de otra persona- o bien ejecutora de sus propios destinos, aspirante a un poder que no desea compartir, como la madrastra. Es María y es Eva. Tan sólo a partir de la incorporación de la mujer a la autoría, a partir del XVIII, aparecen nuevas heroínas que, en muchos casos, parten de la concepción pasiva; de ahí el título que dan Gilbert y Gubar a su libro, puesto que rastrean la presencia de heroínas enfermas, locas, dormidas o muertas, o bien encerradas en desvanes o mazmorras. La eclosión de las novelistas inglesas, estudiada por Showalter (1999), desde Jane Austen y George Elliot a las Brontë crean una galería de personajes femeninos que rompe los estereotipos descritos desde la escritura masculina y que reseñábamos más arriba.

La presencia de personajes femeninos experimenta a finales del XIX un pujante incremento de heroínas que despiertan o que se rebelan contra un status quo de sumisión o de exclusión de la vida social, y no siempre a manos de autoras femeninas:

⁸⁶ A título de ejemplo, véase el trabajo de María José Ragué Arias (1990) sobre personajes femeninos de la tragedia griega en el teatro catalán del siglo XX.

⁸⁷ En el campo de la literatura fantástica, especialmente en su expresión de cultura popular, Luis Gasca (1969) señala los siguientes tipos femeninos: diosas, amazonas, ángeles, brujas, diablesas y endemoniadas, mujeres-vampiro, hadas, fantasmas, enanas y gigantas, flores y plantas, las mujeres animales, sirenas, alienígenas y mujeres mecánicas.

la novela, el teatro presentan esta nueva imagen de mujer que dará lugar a un nuevo tipo literario (y humano) en el siglo XX. En el mundo nórdico, la Hedda Gabbler o la Nora de *Casa de muñecas*, de Ibsen; la Sue de *Judas el Oscuro*, de Th. Hardy, a título de ejemplo, prefiguran la irrupción de personajes que los autores masculinos empiezan a mirar desde otra óptica, y que preceden a la aparición de personajes femeninos que poblarán el XX. La bibliografía anglosajona utiliza la expresión "New Woman" para referirse a los nuevos personajes literarios de mujer, que asoma como personaje en crisis frente al arquetipo de personaje femenino (Gardner, V. y S. Rutherford, 1992).⁸⁸

Esta "New Woman", opuesta a los valores de la heroína pasiva, se desarrolla en la literatura tanto masculina como femenina del XX. Mujeres emprendedoras vital, afectiva y profesionalmente, o activas sexualmente o dueñas de su destino van aflorando como modelos literarios. Pero también, la narrativa femenina del XX narra la frustración o soledad que conlleva el apartamiento de un mundo ajeno en el que el papel de la mujer busca una nueva definición (pensemos en las heroínas de Colette, pero también en las de Virginia Woolf o K. Mansfield, de Laforet o Matute). Estos modelos coexisten con las heroínas pasivas o sufrientes, herederas de las del XIX perpetuadas en modelos populares – novelas rosa, novelas "románticas" y literatura *femenina* en su acepción discriminatoria.

Otra línea interesante de investigación es la que analiza a la muchacha, o la joven, o la adolescente, como personaje arquetípico de la novela para adultos del XIX, y, sobre todo, del XX. La crítica anglosajona contrapone las heroínas adolescentes y juveniles del XIX (las forjadas por Austen, Elliot o las Brontë), o las heroínas del folletín, con las que se han desarrollado a partir de la narrativa del XX, "The new girl", en la que se muestran las distintas contradicciones de la educación de las adolescentes que tiene diferentes acepciones si se trata desde la alta cultura o desde la cultura baja o popular (Saxton, 1998: xxi).⁸⁹

Este esquema de diferenciación entre la heroína pasiva, horizontal y la emergencia de un nuevo personaje femenino que refleja las contradicciones de un

⁸⁸ Ver también Showalter, 1998. En la bibliografía española contamos con algunos trabajos interesantes sobre la presencia del personaje femenino en la novela de postguerra. (Fornas, 1987; Riddel, 1995).

⁸⁹ In popular culture as well as in the literature we study in our college classrooms, the icons of the Girl are constantly being rewritten. The body of the young girl -whether athlete or potential Miss America- is the seat of heated battles, not only among the parents, teachers, and coaches, but also among those who would exploit her sexuality. (...) On one hand the Girl in popular culture is an endangered species -in her own house as well as on the streets, vulnerable to rape, abuse, violence inflicted by others, and subject also to self-inflicted violence through diet pills, illegal substances, eating disorders, and self-mutilation. Yet on the other hand, girlish vulnerability is simultaneously being reinscribed as Girl Power by bands, zines, and films that acknowledge the culture's violence but portray girls as active perpetrators and self-defenders rather than passive victims" (Saxton: 1998, xxi).

mundo en que se empieza a desarrollar el feminismo es un trasfondo esencial para el análisis de la Literatura Infantil y Juvenil. Como indica Colomer, la mayoría de los estudios sobre este particular se han centrado en el análisis de personajes que representan los arquetipos y prejuicios sexistas a lo largo de la formación de una literatura infantil: desde los clásicos del XIX, representados por *Mujercitas*. El interés de esta autora reside en el análisis del personaje femenino actual y en la evidencia de la función socializadora y educativa de la LIJ en la transmisión de modelos de comportamiento e ideológicos. El análisis de Colomer, aunque bien matizado y documentado, se decanta por una visión valorativa de esa transmisión.

Las aportaciones de una crítica feminista, o, simplemente, de una crítica avanzada que ha absorbido algunos de los planteamientos de la crítica feminista, han ido analizando los personajes femeninos de la literatura infantil desde diversos ángulos. Señalemos algunas de las directrices esenciales, y, sobre todo, marquemos los grandes grupos de personajes femeninos en la Literatura Infantil y Juvenil. El recorrido del personaje femenino en la literatura infantil tiene cuatro grandes grupos.

- **El primer grupo** estaría formado por el personaje femenino de la cuentística tradicional. Estamos ante los estereotipos más conocidos de la protagonista femenina de la Literatura Infantil popular de tradición oral. Zipes, basándose en R. Moore, construye la siguiente lista:

1. Females are poor girls or beautiful princesses who will only be rewarded if they demonstrate passivity, obedience and submissiveness.
2. Stepmothers are always evil
3. The best woman is the housewife
4. Beauty is the highest value for women.
5. Males should be aggressive and shrewd.
6. Money and property are the most desirable goals in life
7. Magic and miracles are the means by which social problems are solved
8. Fairy tales are implicit racist because they often equate beauty and virtue with the colour white and ugliness with the colour black (Citado por Wolf, 2004: 172).

Por supuesto que este análisis recoge una visión bastante conocida de los personajes femeninos en los cuentos maravillosos; una visión que ha provocado un sinnúmero de reinterpretaciones de estos arquetipos, especialmente en la recreación de cuentos, en la línea de lo que Lissa Paul llama la reinterpretación de la tradición. Asimismo, los análisis de Pinkola Estes, que no niegan esta visión,

aportan por el contrario una lectura gynocéntrica en la que los aspectos más “femeninos” de los personajes se interpretan desde un punto de vista de la fuerza telúrica de la mujer, savia primigenia de la sociedad; en esta línea se sitúa también Nancy Huse (1993). Sin embargo, al tratar la cuentística popular, sería interesante destacar y recordar que los cuentos maravillosos no son los únicos cuentos populares. Si nos atenemos a la clasificación de Aarne Thompson, hay historias en cuentos de hombres y mujeres pero también, en cuentos menos conocidos, mujeres como protagonista de situaciones de ingenio en los que desaparece esta imagen de pasividad y horizontalidad femenina (Díaz-Plaja, 1997).

- El **segundo grupo** lo formarían los personajes femeninos protagonistas de una literatura infantil en proceso de creación y consolidación: nos referimos al arco cronológico que arrancaría, con excepciones, del siglo XIX y que constituiría el grueso de la Literatura Infantil y Juvenil *clásica*.⁹⁰ Es una literatura de autor, compuesta –casi siempre– pensando ya en un público infantil, en la que, poco a poco, se van precisando diferentes ámbitos: *géneros* (se van definiendo los géneros propios de la LIJ de autor), en *tipos de libro* (se rastrean los primeros álbumes, las primeras colecciones con rasgos definidos, etc.), en *canales de comunicación* (libros de lectura escolar, prensa especializada, editoriales propias) de prensa especializada. Y, por supuesto, en *selección de público*: las novelas para chicos y las novelas para chicas. Existe también una sincronía universalista, de manera que los países –por supuesto los países del mundo occidental– empiezan a intercambiar ideas, textos y personajes.

El canon de la Literatura Infantil y Juvenil se suele nutrir de las obras y de los personajes de este grupo. Desde hace unos años, que coinciden con la publicación de *The Western canon*, de H. Bloom en 1994, todo ámbito literario ha tratado de establecer el suyo propio; los intentos por seleccionar el corpus de la LIJ universal –o local– han sido frecuentes; las formas de selección han sido variadas: por títulos, por autores, o por destino escolar (el canon formativo) (Mendoza 2001 b; Hermida y Cañón, 2002; López Molina, 2004).

Pocas veces se ha realizado un canon partiendo de los personajes. En el momento presente de nuestro trabajo es interesante rastrear uno de los pocos

⁹⁰ Muy pertinentes las preguntas de J. Portell sobre la definición de clásico: “Un clàssic és aquell llibre que té més de X anys i que encara segueix viu entre els lectors? O és aquell que tard o d’hora passarà, si és que encara no hi és inclòs, a formar part del canon de lectures bàsiques que qualsevol persona d’una nació, per sentir-se membre d’aquesta i de la seva cultura, hauria de llegir? O és aquell que un seguit de caps pensants, després d’haver sospesat els pros i els contres, determinen que ha esdevingut clàssic?” (Portell, 2004: 3) Ver también Kermode, 1998.

conocidos, como es el libro *Un i un fan cent*⁹¹ (Duran i Luna, 2002), donde se seleccionan 100 personajes representativos de la Literatura Infantil y Juvenil Universal, especialmente de literatura de autor. Una vez descartados los personajes femeninos provenientes de la cuentística popular (Blancaneu, Caputxeta) y los de naturaleza animal o de tipología fantástica (Rateta - la "Ratita presumida" de la cuentística popular- y Queixaluda, de *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer*, de M. Ende), se arroja la siguiente nómina:

- Alicia (de *Alice's Adventures in Wonderland*, de L. Carroll).
- Celia (de la serie de E. Fortún).
- Dorothy (*The Wizard of Oz*).
- Heidi (obra homónima de Joana Spiry).
- Jo March (*Little women*, de L.M. Alcott).
- Margarida (de la obra homónima, de Lola Anglada).
- María (la protagonista de *Nussknacker und der MäuseKönig*, de E.T.A. Hoffmann).
- Mary Poppins (de la obra homónima de P.Travers).
- Matilda (de la obra homónima de R. Dahl).
- Pippi Langstrump (de la obra homónima de Astrid Lindgren).
- Tres Bessones (de la serie de M. Company i R. Capdevila).
- Wendy (de *Peter Pan*, de J.M. Barrie).

Notése que esta lista es muy inferior a la nómina masculina y que la mayoría de personajes provienen de obras de tipo fantástico (Alicia, Dorothy, Mary Poppins, Matilda; Pippi o Wendy; en cierto modo también Margarida) frente a una minoría de tipo realista (Celia, Heidi, Jo March). La actual valoración de los libros clásicos potencia lo fantástico frente a lo realista, y realza personajes femeninos, en cierta manera exploradores de mundos atemporales o fabulosos (Alicia, Dorothy, Mary Poppins, María, Margarida o Wendy) o provenientes de ellos (Mary Poppins), o subvertidores de la realidad (Matilda o Pippi). Otras características de los personajes femeninos seleccionados en este canon son:

- son personajes con carácter independiente; sean o no valientes, estas muchachas tiene la iniciativa, la suerte o el hado de lanzarse solas a la exploración.

⁹¹ En otro lugar de este trabajo presentamos la clasificación de V.Pagès (2006), que también revisa la Literatura Infantil y Juvenil clásica, pero con el objetivo de definir un canon, y no con el de estudiar los personajes. Pagès elige dos novelas de niñas anglosajonas: *Anna of the Green Leaves*, de Lucy Maud Montgomery, y *The secret garden*, de Frances Hodgson, dos tipos de personaje muy parecidos, en la línea de las niñas taumaturgicas. También elige a *Jane Eyre*, de Ch. Brontë, un tipo diferente.

- suelen ser personajes que actúan solos o con el trasfondo de unos hermanos a quienes guían. No hay cooperación ni espíritu de grupo.

- en esta soledad suele incluirse, en muchísimos casos, la orfandad: las niñas no tienen madre o bien se han extraviado o está enferma, de manera que la relación con ella es inexistente.

- no se viven aventuras de conquista, de salvación del honor o de los valores de un pueblo, sino de descubrimiento de algún mundo nuevo.

- son relatos iniciáticos en la medida de que hay transformación de la protagonista, pero se suele volver al status quo al acabar la narración

- no hay esquema amoroso explícito, aunque sí una cierta atracción por algún personaje masculino.

Si atendemos a la autoría de los 11 personajes, observaremos que hay 5 creados por hombres (Lewis Carroll, E.T.A. Hoffmann; R. Dahl, J.M. Barrie) y 6 creadas por mujeres (E. Fortún, J. Spiry, L.M. Alcott, L. Anglada, A. Lindgren i M. Company). Si atendemos al cruce de autora femenina, protagonista y tratamiento realista nos encontramos con tres personajes (Celia, J. March y Heidi) que se acercan peligrosamente a las llamadas novelas para niñas; tal vez representan lo más "salvable" dentro de una tradición de personajes femeninos de novelas de niñas que analizaremos a continuación en el tercer grupo. Pero hay también representación de las "nuevas protagonistas femeninas" que examinaremos en el último punto, y cuyo ejemplo sería Pippi Langstrump o Matilda, dos obras escritas con posterioridad a la segunda guerra mundial, época en la que coexiste la protagonista de la genuina novela para niñas y las nuevas protagonistas femeninas.

- El **tercer gran grupo** se desgaja del anterior y lo formarían casi todos los personajes femeninos de la novela de niñas, las creadas por escritoras y dirigidas a lectoras. La primera característica que conviene destacar es su adscripción al tratamiento realista y no fantástico. T. Mañá señala la diferencia entre los autores, que suelen alinearse en los modelos fantásticos, como L. Carroll (*Alicia en el país de las maravillas*) o F. Baum (*El mago de Oz*), y las autoras, que se sitúan siempre en el realismo.⁹² Unos personajes rastreables desde la creación de una novela especializada para niñas y que tienen una tipología más extensa de la que normalmente se quiere hacer creer, y, sobre todo, que necesita de una lectura

⁹² "Es curioso observar cómo son las autoras las que sitúan a las protagonistas en mundos posibles y reales. Sus personajes se desenvuelven en un entorno social preciso, ya sea conservador o progresista" (Mañá, 1992: 46).

menos prejuiciada ideológicamente. El análisis de nuestro corpus pretende establecer una tipología matizada sobre este tipo de personajes y sus cruzamientos con otros tipos de personajes femeninos.

Sobre las características de estos personajes femeninos, Debora O'Keefe señala algunas características esenciales: en primer lugar, su constitución física y moral; en segundo lugar, el trato con los adultos, y, en tercer lugar, su relación con el amor. En el primer aspecto, las niñas de las novelas para niñas frecuentemente presentan las características de "heroínas horizontales", tal como las caracterizan Gilbert y Gubar; hay frecuentes personajes enfermos, o paralíticos, o necesitados de ayuda o protección. Tal vez en esta línea de desvalimiento, de horizontalidad, cabría situar otro de los rasgos que caracterizan la práctica totalidad de las muchachas protagonistas de novelas para niñas: la orfandad. Este rasgo, vivido en muchos casos como herencia directa del folletín o en otros casos, como herencia de la cuentística popular, ofrece unos rasgos más complejos de los que a simple vista pudiera parecer. Foster & Simons señalan la importancia de la desaparición de las figuras paternas –por muerte o por alejamiento, o simplemente por un papel irrelevante en el desarrollo del libro, y, en cambio, la importancia de la orfandad: "Many of these young heroines are fatherless or orphans; at the same time, there is an increased emphasis on mother or mother-figures who have significant power, at least within the domestic environment" (Foster y Simons, 1994: 7).

En el segundo lugar, O'Keefe sitúa a niñas que han de lidiar con personajes adultos duros y difíciles, a los que más adelante conquistarán: tías avinagradas, abuelos que no las aceptan, institutrices insoportables o hermanas mayores intolerantes. Estas niñas, mediante su encanto, generosidad y mano izquierda, lograrán no sólo superar esta intolerancia, sino también convertir a los antiguos enemigos en incondicionales; simultáneamente, no se trata sólo de un cambio de carácter, sino en muchos casos de una mejora en la vida del adulto conflictivo. Así es, por ejemplo, en *Pollyana*, *The secret garden* o en *Little women*.

Esta capacidad de seducción de las niñas se extiende a veces a algún personaje de su misma edad: la niña crea una alianza con un personaje que tiene alguna característica, también, peculiar: una enfermedad, marginación social. O'Keefe ejemplifica con la amistad entre Mary y Collin en *The secret garden*.

Foster y Simon señalan los dos tipos de niñas que aparecen respecto a su comportamiento con los adultos: por un lado, las niñas modélicas de una infancia idealizada; por el otro, las niñas más reales que buscan la identificación con la lectora.

En tercer lugar, O'Keefe presenta las niñas como protagonistas de romances, o pre-romances, que pueden cuajar en un volumen posterior de la serie o bien muy al final del libro. En algunos casos, el futuro marido es un antiguo protector, maestro o mentor, como es el caso de *Papaíto piernas largas*; en la prolongación de *Mujercitas* vemos el matrimonio de Jo, no con su amigo-enamorado, el vecino Lurie, sino con el maduro profesor alemán que conoce en su vida profesional.. Para O'Keefe estos matrimonios suponen la anulación de la personalidad o de la fuerza creadora de las protagonistas y una demostración más de sus efectos perversos sobre las lectoras.

Esta clasificación comprendería las heroínas de novela para niñas, un modelo que, según O'Keefe, quedaría periclitado por la aparición de novelas con protagonistas que suponen otro concepto de la infancia y de las niñas, que comentaremos en el apartado siguiente (O'Keefe, 2000).

- El **cuarto y último grupo** lo formarían las protagonistas que componen un personaje rebelde, y rompedor. Frente a la sumisión, dulzura y pasividad del grupo anterior, se alzan ahora la decisión, contestación y coraje. Son figuras rompedoras, que suponen una nueva mirada; el equivalente de la New Woman en literatura de adultos. A partir de finales de la década de los 40, la literatura infantil occidental incorpora presupuestos feministas, o simplemente, se hace eco de una evolución de la posición de la mujer. Las protagonistas femeninas de los libros infantiles, según Uría, se dividen en dos grandes grupos; las herederas de *Mujercitas* o la Condesa de Ségur y las herederas de Pippi Langstrump. "Hay que esperar a bien entrado el siglo XX para encontrar a un personaje que no corresponda al estereotipo, o más bien que rompa con él; me refiero a Pippi Langstrump, de Astrid Lindgren, publicada en 1944" (Uría, 2004: 27). También O'Keefe señala el cambio de modelos femeninos de la Literatura Infantil a partir de los años 50, con el personaje de Pippi como portaestandarte. O'Keefe hace notar, en cambio, que a partir de los 80 aparecen series baratas para niñas, como podrían ser la serie de "Sweet Valley" o Harlequin que, pese a algunos toques de modernidad, reproducen la tipología de las protagonistas de las "novelas para niñas". Lluch afirma que sólo desde la última década, (es decir, desde los 80, desde la perspectiva de su trabajo) los libros infantiles reproducían los estereotipos tradicionales atribuidos a hombres y mujeres (Lluch, 1998: 66-67).

A este grupo dedica Colomer sus principales reflexiones sobre el personaje femenino, que se inscribe en su visión de la literatura infantil actual como vehículo

de nuevas formas de relación social, nuevas formas de familia o de planteamientos generales. Inicia sus reflexiones comentando la aparente invasión de personajes femeninos liberados y avanzados en la Literatura Infantil y Juvenil actual. Sin embargo, matiza más la postura, se siente menos optimista y centra su análisis en los personajes de niña y de mujer en los libros infantiles actuales. En ellos, analiza la pervivencia de personajes o posiciones tradicionales (un lugar secundario en las obras de acción o de aventuras), o bien la asunción de valores masculinos (valentía, arrojo, descaro, etc.) Por supuesto, en esta línea se situaría la reescritura de los cuentos populares, en las que las otrora sumisas princesas u obedientes caperucitas devienen intrépidas conquistadoras o rebeldes feministas. Pero Colomer señala también la creación, en la Literatura Infantil y Juvenil actual, de un tipo de personaje de niña –en novelas muy leídas por adolescentes actuales– que reivindica la intimidad, la introspección psicológica y la interrogación acerca de conflictos vitales. También señala la insistente reivindicación de la sabiduría ancestral de las mujeres, vivida como reivindicación de brujas, ancianas; “la identificación directa con los personajes femeninos infantiles no permite progresar demasiado en una socialización no discriminatoria” (Colomer, 1999 b: 55). La autora, en suma, cree que falta todavía una producción más comprometida con la emancipación real de la mujer.

Entre el tercer y el cuarto grupo deberíamos situar el estudio del personaje femenino infantil y adolescente en la novela del XX –y con orígenes en el XIX– pero, atención, que no está dirigida a lectores infantiles. Se trata de una derivación del *Bildungsroman*, como ya indicamos en el apartado anterior. S. Puértolas (1993) y, especialmente, Díaz-Plaja y Postigo (1993) se han ocupado de este fenómeno y muestran como la narrativa del XX abunda en personajes que buscan su definición y su camino: “Los adolescentes que se pasean por las páginas de estas novelas llenan nuestras mentes de cuestiones para las que no es fácil encontrar respuestas” (Puértolas, 1993: 183). También señala a personajes como S. Dedalus, de J. Joyce, o al protagonista de *El lobo estepario*, de H. Hesse. Para Díaz-Plaja y Postigo, la narrativa del XX siente una fascinación por este tipo de personajes. Los adolescentes en las novelas de adultos tienen una tipología diversa,⁸³ y no sólo se ciñe a los personajes masculinos. Es fácil encontrar ejemplos que se extienden a través de todas las literaturas: la literatura anglosajona (K. Mansfield, Carson Mc Cullers, S. Plath) o la francesa (M. Duras). La narrativa española de la postguerra escrita por mujeres desarrolla con especial dedicación la figura de la adolescente, o la joven,

⁸³ Díaz-Plaja y Postigo clasifican a los personajes en varios tipos: “felices”, “trágicos” y “siniestros”.

desconcertada, buscando su camino. Son las "chicas raras", que Carmen Martín Gaité contrapone a las protagonistas de la novela rosa, y se refiere a los personajes de C. Laforet, Matute o ella misma (Martín Gaité, 1999: 101-122; también Riddel, 1995).

Hemos mencionado este conjunto de personajes con la certeza de que no forman parte del corpus de la literatura infantil por dos razones: la primera, porque por razón de su tema, algunos de estos títulos se han deslizado en las colecciones de novela juvenil, pues como decían Taher y Jean-Bart (2002), la novela juvenil acoge a veces en sus colecciones obras que no forman parte de su literatura específica. La presencia de estos personajes abre nuevas perspectivas de análisis a los de la Literatura Infantil, y les arroja una nueva luz. Carmen Martín Gaité las enfrenta a las protagonistas de la "novela rosa". Sería muy interesante establecer una comparación con las protagonistas de las novelas para niñas. Uno de los aspectos fundamentales a observar es la pervivencia de rasgos entre todos los grupos mencionados: ciertos aspectos constitutivos de los personajes que atraviesan géneros y atraviesan etapas.

5.4. La lectora

El estudio de la lectora puede abordarse desde diversas disciplinas, bien sea teóricas, bien sea de tipo más empírico. Desde el primer enfoque nos situaríamos en la Teoría Literaria; desde el segundo, en las ciencias experimentales y empíricas como la Sociología.⁹⁴ En el primer enfoque, nos hallamos en un momento histórico de potenciación extrema de la figura del lector en la construcción del proceso literario. Los enfoques de la Estética de la Recepción del lector modelo han tenido extraordinarias repercusiones en la Didáctica de la Literatura y en la Literatura Infantil. Sin embargo, ninguna de estas formulaciones teóricas ha tenido muy en cuenta el análisis sobre la diferenciación de lectores en función de su sexo; muchos de los análisis que contemplábamos en el apartado anterior son producto de esta "lectura de mujer" sólo la crítica feminista contempla este extremo desde diversos enfoques.

En casi todos los casos, la crítica feminista considera poco menos que un deber como mujeres el tomar partido frente a los textos canónicos y analizar críticamente los personajes femeninos que la cultura oficial nos lega; así, Borràs señala la tendencia del posicionamiento de las lectoras ante una cultura patriarcal según la línea norteamericana: "Leer como mujer es una orientación crítica literaria

⁹⁴ Esta cuestión fue abordada desde principios del siglo XX desde perspectivas ensayísticas ligadas al análisis de la cultura. Así, aparece en un texto muy temprano de María Luz Morales y recoge las opiniones de diversos pensadores y escritores (Ramon y Cajal, D'Ors, Gómez de la Serna, etc. que atribuyen a la lectura femenina propiedades salvíficas de una parte importante de la cultura (Morales, 1928: 63-70)

que en los Estados Unidos se interesa por la imagen visual y la *temática* significativas, y enfoca la representación de la mujer como tema de las obras literarias. Atiende a *las imágenes de las mujeres* en las obras de los autores de los textos patriarcales o androcéntricos. Conduce la atención hacia los mitos de las mujeres, sus representaciones, los temas y repertorios tópicos que revelan ideologías políticas y sexuales de las obras canónicas, la simplificación del carácter de las mujeres y el lugar que esta reducción tiene en la ordenación de los valores masculinos. En este tipo de estudio sobre las imágenes de las mujeres y los estereotipos, se ha privilegiado la novela como el género representacional por excelencia [...]” (Borràs, 1999: p. 44-45). Borràs se sitúa en la órbita de J. Culler en su trabajo “Reading as a Woman”. Culler, sensible a los avances de la crítica feminista, presenta el punto de vista femenino en la lectura: un punto de vista que lleva “a afirmar la continuidad entre la experiencia de la mujer de las estructuras sociales y familiares y su experiencia como lectores. La crítica fundada en este postulado de continuidad se interesa considerablemente en la situación y psicología de los caracteres femeninos, investigando mujeres o “imágenes de mujeres” en las obras de un autor, un género o un periodo” (Culler, 1982: 46). Este posicionamiento ha de llevar a rechazar una identificación de la lectora con los presupuestos vividos y sentidos por héroes creados por hombres desde valores falocéntricos. Culler también señala la marginalización del “esquema comunicativo femenino”, cuando señala que el género sentimental “escrito por, sobre y para las mujeres, y es considerado por tanto como deshecho, o por lo menos como falta de valor para merecer la consideración de la crítica seria” (Culler, 1982: 55).

Sin embargo, y siguiendo la línea de análisis idónea para nuestra investigación, es interesante –y aún poco estudiado– observar esta mirada selectiva de las mujeres – y de las niñas– respecto a la elección de una literatura que les está destinada. No estamos hablando de la mirada crítica de las feministas respecto a modelos ofensivos o androcéntricos; estamos hablando de la mirada ingenua que busca, examina y se identifica con unos productos literarios o artísticos en los que reconoce la voz en la que ha sido educada y para la que ha sido educada: la prensa femenina, el cómic femenino, los cuentos para niñas, modulan su voz y educan sus gustos lectores.

Por supuesto que es una literatura, como hemos dicho ya en otras ocasiones, “de gueto”; que condena a la lectora femenina a los márgenes de la sociedad culta. Pero no hay que olvidar también, que dentro de estos guetos de “literatura para mujeres” las mujeres se escuchan a sí mismas; empiezan a tener una voz y, lo que es más importante, alguien que cuenta con ellas. Están al margen de la sociedad, están al margen del canon, pero a solas con ellas mismas empiezan a construir una

voz propia. Gilbert y Gubar aluden a la "literatura de interiores", que requiere también una demanda *femenina* a la hora de leer. Una literatura como la de Jane Austen, o de las Brontë, desprovista de épica, requiere una actitud de lectura fácilmente forjada en los "guetos" femeninos: una literatura hecha de observar mundos pequeños.

Sin embargo, dentro de estos guetos de lectura femenina, hay también profundas diferencias históricas, sociológicas y culturales. Por eso, mucho más interesantes para los propósitos que nos ocupan en esta investigación son los enfoques desde la Sociología de la Literatura y la Historia. Desde estos campos, hay varios estudios que rastrean la formación de una conciencia de lectora diferente de la del lector; una conciencia testificada por la Historia. Desde las diversas preferencias por diferentes géneros orales hasta la progresiva alfabetización, se va creando una conciencia del lector autónomo. Este lector, especialmente a partir del siglo XVIII, elige sus propias lecturas y se especializa a tenor de variables como la clase social, la cultura y el sexo. Es aquí donde diversos estudiosos sitúan la creación de un público lector femenino culto que marcará un rumbo de cultura femenina en la Europa del XVIII y que se materializará en lo que algunos estudiosos han denominado "la cultura de la conversación" o "la cultura de los salones" (von der Heyden-Rynsch, 1998; Craverí, 2003). Esta cultura no sólo presenta una nueva forma de sensibilidad, sino que provoca la entrada en la escritura de muchas damas: "el salón representa una forma de sociabilidad libre de fines y de trabas cuyo punto de materialización es una mujer" (von der Heyden-Rynsch 1998: 16). Esta autora insiste en los tres momentos femeninos de la cultura europea: el XIII, con la expansión del amor cortés; el XVIII, con los salones y la Europa del XX con la expansión de la creación femenina.

Pero, en el otro extremo, la historia de la lectura, también se nos habla de la aparición de la lectora diferenciada del lector a lo largo del XIX.⁹⁵ Frente a la preferencia de los hombres por la prensa, las mujeres descubren la novela como género que se dirige a ellas; las de clase baja eligen siempre el folletín. (Farreras, 1972 a). Los géneros, pues, se decantan hacia los lectores dependiendo de su sexo y, además, de su posición en la sociedad.

Sin embargo, hay ensayistas como Manguel que insisten en que el fenómeno de la división de lectores por su sexo se remonta a épocas muy anteriores; sostiene que la división de lecturas en masculinas y femeninas ya se remonta a la Grecia clásica, y que lo que se destinaba a las mujeres eran novelas de amor y aventuras, "el héroe y la heroína siempre jóvenes, hermosos y de buena familia; les acontecían desgracias, pero nunca faltaba el final feliz; había que confiar en los dioses, así como

⁹⁵ Véase Lyons, M.: 2001, 393-430, un estudio excelente sobre la aparición del nuevo público en el XIX.

en la virginidad o en la castidad de los personajes (al menos de la heroína)". Se leían estas novelas en la Grecia del I "hasta el Bizancio del siglo XII (cuando se escribieron los últimos de estos romances)" (...) "Siglos más tarde, leyendo novelas de caballería (en ocasiones inspiradas en los romances griegos) Santa Teresa encontró su literatura preferida" (Manguel, 1998: 258-259).

Adler y Bollman (2005) repasan la figura de la mujer leyendo en la historia de la pintura occidental y concluyen que, tras las santas y las vírgenes leyendo el Libro Sagrado por antonomasia, la pintura a partir del XVII y, sobre todo, a partir del XIX comienza a dedicarse al tema de la mujer leyendo: prensa, cartas, postales; y sostienen que la aproximación de la mujer a la lectura se explica, entre otras causas, por la desacralización de la lectura que se produce a partir de la Ilustración. La lectura ofrece una variedad de temas, y busca su público. La mujer es una lectora para quien el libro y la lectura eran instrumentos más de placer que de instrucción; más de diversión que de obligación.

Además de los estudios históricos y sociológicos, el tema de la mujer lectora ha dado pie a una interesante literatura ensayística rica en interpretaciones: la mujer lectora deviene peligrosa, pues está presta a incurrir en excesos; la figura de Emma Bovary, por ejemplo, incluso en su trasunto quijotesco, es una muestra del poder de seducción que la lectura obra en las mujeres. Los excesos sentimentales, por un lado, o, en el otro extremo, los excesos intelectuales pervierten la esencia de la mujer.⁹⁶

También Manguel advierte de las consecuencias: "Son por lo menos dos las clases de lectura que parecen producirse en un grupo segregado. En el primer caso, las lectoras, como arqueólogas imaginativas excavan las canteras de la literatura oficial con el propósito de rescatar de entre líneas a otras proscritas como ellas (...). En el segundo, las lectoras pasan a ser escritoras, inventando nuevas maneras de contar historias con el fin de redimir sobre la página las crónicas cotidianas de sus vidas relegadas al laboratorio, al estudio del cuarto de costura, a las junglas de la habitación de los niños." La lectura destinada a las mujeres o los libros dedicados a las niñas, crean, de inmediato, un doble sentido de pertenencia a un gueto y de exclusión de la sociedad en general: "Apartar una serie de libros o un género para un grupo concreto de lectores (ya se trate de novelas griegas o de la colección de cubiertas de color de rosa de mi infancia) no sólo crea un espacio literario cerrado que a esos lectores se les estimula a explorar; también, con mucha frecuencia, impide el paso a otros." (Manguel, 1998: 260). Ésta es también la visión de Sarland (2003), quien ve la auténtica división de lectores: los masculinos se resisten a leer las obras

⁹⁶ Laura Freixas recuerda las diferentes burlas sobre las mujeres educadas y cultas desde el refranero español al teatro del XVII (*Les femme savantes* o *Les précieuses ridicules*) (Freixas, 2000: 87).

para niñas, en tanto que es una literatura, además, desprestigiada desde el punto de vista canónico. Leer libros para niñas devalúa el acto de lectura, de un ámbito ya de por sí devaluado. Como dice Reynolds, "books for girls came to be seen as a sub-genre within the already devalued areas of juvenile publishing" (Reynolds, 1990: 105).

Sin embargo, hay quien da la vuelta al argumento y ve ventajas de formación lectora en esta discriminación. Se considera la lectora femenina con un doble arco de posibilidades por encima del lector masculino, que no puede jamás leer libros para niñas en tanto que la niña curiosa y culta participa de ambos. (Reynolds, 1990; Montrarde, 1995). En este sentido, son reveladoras las afirmaciones realizadas con toda ingenuidad por un trabajo fechado en España en 1962: "Después, lo único que procede es no dar al niño 'lecturas femeninas', mientras que la niña puede enfrentarse con 'lecturas masculinas'" (Grimalt, 1962: 33).⁹⁷

¿Qué leen las niñas? Existe una preferencia real de lecturas diferenciadas? Por mucho que nos disguste aceptarlo hoy día, así parece ser, y, desde luego, así lo ha sido durante muchos años. Deborah O'Keefe señala las preferencias de las chicas por lo íntimo, lo familiar y las relaciones interpersonales, mientras que los chicos prefieren historias en las que se juegue la conquista de algo desconocido. "Realistic, family – and-friends-and-school stories were read primarily by girls" (...) "The adventure stories preferred by boys involve journeys, quests, battles, struggles to survive and win" En conclusión, añade O'Keefe, "To say that boys liked action stories is to say that they were interested in whether the hero achieved his personal goals. To say that girls liked characters stories is to say that they cared most about social interaction, about achieving a relationship or a reconciliation. I think boys liked adventure stories because the focus was individual, the values heroic, while girlslike family-and-friendsstories because the focus was social; the qualities they most admired were sensitivity, cooperation and sacrifice" (O'Keefe, 2000: 26).

Pero, como hemos dicho más arriba, las niñas como abstracción deben situarse en coordenadas históricas, ideológicas y sociológicas determinadas. Desde el punto de vista histórico y sociológico, la separación de sexos en la lectura puede ser analizada como una consecuencia directa de una ideología reaccionaria; una ideología que condenaría a las mujeres a un papel subalterno, y, en consecuencia a una cultura subalterna, devaluada, desde sus orígenes. Así, las novelas para niñas responderían, exclusivamente, a un dirigismo ideológico. Así lo ve, por supuesto, P. Uría (2004) cuando determina que la proliferación de novelas para niñas en la España de Franco

⁹⁷ La reflexión que continúa presenta algunos matices: el autor señala que la mayoría de libros para niñas son sensibleros y flojos, lo cual tampoco es conveniente para ellas, que sólo se acostumbrarán después a lo rosa, a lo escabroso y a lo falsamente romántico. Y concluye "Por eso son *más* peligrosas para los chicos." (Grimalt, 1962: 33).

era una consecuencia casi directa de la ideología imperante: relegación de la mujer, falta de coeducación y reaccionarismo imperante. Uría se acoge a una teoría aceptada y casi indiscutida que, sin embargo, merece una revisión, puesto que, como hemos observado, la separación de gustos lectores según el sexo es un fenómeno presente en el desarrollo de la Historia de la Lectura, y que se concreta en diferentes momentos, culturas y circunstancias políticas e ideológicas.

Desde el punto de vista sociológico, ciertos autores ligan la literatura leída por niñas con la literatura de las clases bajas, especialmente en el cómic. Así, Reynolds: "High fiction consists of those works recognized as having literary merit, among which boy's adventure and school stories, depictions of bourgeois family life, and a hybrid of fantasy and riddle a la *Alice in Wonderland* or Lear's nonsense books predominate. Low fiction includes those works denied literary merit, notably girls' stories and "bloods" or comics. The high, which also contains the mainstream of children's literature, tended to be read by both sexes. It glorified the child, and make links between a notion of moral order and the child's capacity of use language 'purely': that is without ambiguities, double meanings, and compromises characteristic of adult communication. In these words, knowledge is power, and the most part, possessed by educated, amel children of the middle and upper classes. The low-status or mass circulation books and periodicals, by contrast, were predominately written for girls and working-class children, and appear to have been as much concerned with sensationalism as with didacticism" (Reynolds, 1990: XVI y XVII).

Esta asimilación de la lectura para niñas con la clase baja debe matizarse con cuidado. Porque, si bien hay ciertos productos para niñas que se decantan actualmente hacia un público socialmente bajo (cómic femenino, ciertas colecciones como "La gemelas de Sweet Valley"), no es menos cierto que las novelas para niñas o las novelas rosas ocupaban una parte importante del ocio femenino de las clases sociales acomodadas, como bien recuerda en su sentimental prólogo Paloma Uría (Uría: 2004, 7-12). Así pues, ni siquiera en la determinación de la lectora femenina es posible hacer un reduccionismo esencialista: están limitadas por las clases sociales. Lo que los dos ámbitos comparten –una literatura femenina barata y una literatura femenina para señoritas de clase alta- es el desprecio desde la Alta Cultura. La lectura femenina sólo obtiene legitimación y reconocimiento de la Alta Cultura a partir del feminismo y no sin dificultades. (Freixas, 2000).

Así pues, el análisis de la lectora, de la consumidora de novelas para niñas se suele hacer desde un punto de vista ideológico, o como indica Baudelot, desde un punto de vista de *lectura ética*: los textos, las obras literarias son portadoras de valores

y los lectores/as sólo leen para encontrar pautas de comportamiento. Las novelas para niñas han educado a una generación, nos dicen algunas autoras como Deborah O'Keefe, que sostiene que las lectoras han sufrido la decepción y la mala influencia de los libros dirigidos a ellas. Por otro lado, pocas veces la valoración de la lectura de los "libros para niñas", de la huella que han dejado en las lectoras suele hacerse desde el punto de vista de una lectura *estética*, es decir, de los esquemas y modelos de lectura a que se habituaban las niñas que leían estas novelas. Pocas veces se ha realizado un análisis *estético* de estos libros, y cómo conformaron no una *forma de ser* sino una *forma de leer*.⁹⁸

⁹⁸ "La lecture formaliste ne s'attache pas au monde représentée par le livre, mais au dispositif de sa représentation. Très éloignée de ce rapport formel, la relation éthique consiste au contraire à apprécier une oeuvre d'art sur la base des valeurs éthiques ou professionnelles que met en oeuvre dans la vie le groupe social auquel on appartient." (Baudelot et al, 1999: 158).

6. El contexto histórico: cultura y política en España desde la posguerra al desarrollismo

6.1. Breve ubicación histórica

Dedicamos este apartado a realizar un breve repaso a los parámetros históricos y sociológicos en los que aparecieron las novelas para niñas que forman parte de nuestro corpus. Se ha de partir de la premisa que el hecho de haber mezclado obras originales y traducciones ensancha algo nuestros horizontes históricos: la publicación de *Pippi Langstrump* o de *Little women*, novelas escritas en contextos tan distintos como la América de 1868 o la Suecia de los años 40, relativiza la tesis de que los libros para niña editados en la España de los años 40, 50 y 60 tengan como único marco la España franquista. Las condiciones sociales, culturales e históricas de los países de las novelas de origen también deberían tener un peso en la contextualización histórica de este corpus. Sin embargo, fue aquí donde se editaron o reeditaron; aquí donde se concibieron las colecciones, los referentes y el mundo de las novelas para niñas de nuestro corpus. Por esta razón es necesario establecer el marco de referencia en el que se produjo un desarrollo de la LIJ y en particular, las novelas para niñas.

El período de tiempo que enmarca la selección de nuestro corpus forma parte de uno de los más difíciles de la Historia de España; un período que, visto desde ahora, suscita el mayor rechazo y el juicio más severo. A más de 31 años del fin de la dictadura el lógico contraste entre las entusiastas interpretaciones de la época y las realizadas desde criterios democráticos es más que notable, y entre ellas no faltan las simplificaciones, que no ayudan precisamente a esclarecer las líneas maestras sobre las que transcurría y transcurrió el régimen franquista.

La bibliografía en torno al tema es exhaustiva y no es éste, desde luego, lugar para un análisis profundo del franquismo y sus avatares históricos. Nuestro objetivo es establecer una sinopsis tendente a situar las condiciones en que se desarrolló y se fomentó una corriente determinada dentro de la Literatura Infantil y Juvenil de la época: las novelas para niñas.

- Etapas del Régimen franquista desde 1939.
- La posición de las mujeres y de las niñas en los primeros veinte años de franquismo;

- La organización de la Literatura Infantil a partir del franquismo;
- Otros factores de influencia en el desarrollo de la Literatura Infantil y Juvenil;
- Etapas de desarrollo de la Literatura Infantil en España desde 1939.

6.2. Etapas del Régimen franquista desde 1939

Como es bien sabido, el Régimen no es un bloque monolítico en su devenir histórico, ni en sus planteamientos culturales ni tampoco en su coloración ideológica. La amalgama de tradicionalistas, falangistas, monárquicos y ejército que organizaron el Alzamiento de 1936 intentaron, a cada momento, establecer su jerarquía en un sistema de valores que tan sólo Franco sancionaba y autorizaba. Pero los cambios en el interior del Régimen también se produjeron a partir de la evolución social y económica de la sociedad, de la incorporación de nuevos planteamientos religiosos, económicos e ideológicos (un ejemplo sería el Opus Dei) y, simultáneamente, del desarrollo de los hechos en Europa o la evolución de la política y la sociedad occidental.

A partir de estas premisas, Payne (2000) establece varias épocas, cada una de ellas caracterizada por una tendencia ideológica:

- Desde el final de la guerra hasta 1945: una época en la que los postulados falangistas parecen triunfar en el aspecto ideológico. La economía se mueve en un régimen autárquico.

- De 1945 a 1950, tras el triunfo de los aliados en la Segunda Guerra Mundial, se inicia una época de desconcierto del Régimen, con un cierto retroceso del falangismo y una redefinición de las perspectivas monárquicas.

- De 1950 a 1959, aparece una tendencia hacia la moderación ideológica y una orientación hacia los principios de la liberalización económica "que poco a poco trajo consigo una liberalización cultural" (Payne, 2000: 258). Es el momento de incorporación de España a las Naciones Unidas (1955).

- A partir de los 60 tiene lugar la llegada de los tecnócratas del Opus Dei y una orientación hacia la sucesión en la figura de Juan Carlos de Borbón. Coincide con una etapa de desarrollismo económico a partir de diversos factores (turismo, emigración). Desde el punto de vista social, se produce el primer relevo generacional desde después de la Guerra Civil.

Paralelamente, los planteamientos culturales del franquismo corren paralelos a esta clasificación. Así, hay una constante entre los primeros años de implantación de

la censura –empezó a funcionar a partir de 1938- y los años después de la Segunda Guerra Mundial. Los primeros años tras la Guerra Civil se caracterizan por un fuerte control estatal de los medios de comunicación y los canales de cultura –educación, publicación de libros, etc. etc. Las pautas venían marcadas por directrices culturales fascistas, con un rechazo militante de todo vestigio de planteamiento democrático, o de una religiosidad conservadora y alineada en los presupuestos políticos –el denominado nacionalcatolicismo; la exaltación de una cultura española de corte tradicionalista, basada en la idea imperial y unificadora, alejada de los presupuestos liberales, modernizadores y europeístas que había defendido la cultura gestada en la República. Desde un punto de vista lingüístico, el castellano se impone como única lengua de educación y cultura, con la consiguiente represión de otras lenguas y su efecto en la producción literaria, especialmente en la Literatura Infantil y Juvenil. En educación, los principios de Falange y la fidelidad al Movimiento se correspondían en paralelo con una abundante presencia y protección de escuelas llevadas por órdenes religiosas, que se ocuparon de la educación de amplios segmentos de la población infantil.⁹⁹ Los planteamientos de estas escuelas religiosas se caracterizaban por una visión religiosa muy conservadora, una estratificación clara en clases sociales, y, por supuesto, una separación total de sexos tanto en la escuela pública como en la privada.

Sin embargo, lo más importante desde el punto de vista cultural, fue la imposición de una tradición cultural que podía tener sus referentes sólidos y relevantes, pero que resultaba totalmente ajena a los principios democráticos y liberales que hoy valoramos. Estos aspectos impregnaron la cultura desarrollada en el franquismo hasta épocas muy tardías, pero es evidente que a partir de 1945 algunos objetivos empezaron a cambiar y se atisbaba ya la necesidad de conectar con otros referentes culturales. Fusí (2000) afirma que el carácter escasamente intelectual de Franco llevó a los cuadros falangistas a la recuperación o búsqueda de sus referentes entre la cultura liberal, tesis también defendida por Gracia (1999, 2004) o Mainer (1999, 2005), tendencia que suavizaba los rígidos planteamientos iniciales de una política cultural basada en modelos muy limitados.

Tal vez ello ayudó a tímidos acercamientos a la cultura democrática occidental, aunque provinieran de medios claramente vinculados al mundo cultural falangista. En consecuencia hubo, paralelos a la evolución del propio Régimen, recuperaciones y logros culturales de esa tradición más demócrata y liberal, que los 40 años de

⁹⁹ “En los primeros años del nuevo estado la actividad constructora de centros de enseñanza media fue literalmente nula: 119 institutos había en 1940 y 119 seguían en 1956: todo el incremento del alumnado se dirigió a los centros regentados por religiosos, que conocieron entonces una verdadera edad de oro” (Juliá, 2000: 84).



franquismo fueron permitiendo o desarrollando, y que más que enfrentarse con los presupuestos ideológicos, se incorporaban al devenir cultural del franquismo. Algunos hitos como el paso de Joaquín Ruiz Giménez (1951-1956) por el Ministerio de Educación, o, especialmente la llegada de M. Fraga al Ministerio de Información y Turismo en 1962 supuso "una tímida y contradictoria liberalización, que culminó en la nueva ley de Prensa de 1966, que supuso, por ejemplo, apoyos económicos para promover cine, teatro y aún música de calidad, y mayor tolerancia para con editoriales y revistas progresistas" (Fusi, 2000: 211). Esto tendría especial relevancia para la paulatina apertura hacia las lenguas no castellanas a partir de los 60. En el caso de la cultura catalana supuso el primer balón de oxígeno a un contexto cultural asfixiado por falta de aire en el sistema educativo, la producción editorial, la formación de hornadas de escritores y los hábitos de consumo. Este aspecto será importante en la producción de nuevos libros para niños que recogían una tradición diametralmente opuesta a la que representaban las novelas para niñas, como veremos más adelante. Además, la publicación de la Ley de Prensa (la "ley Fraga") en 1966 –una ley que suprimía la censura previa, pero que sancionaba duramente toda disidencia inaceptada- creó un cierto espejismo de apertura que, aunque engañoso, permitió una cierta modernización cultural más acorde con las nuevas generaciones que habían crecido ya tras la Guerra Civil.

6.3. La posición de las mujeres (y de las niñas) en los primeros veinte años de franquismo

Antes de centrarnos en el papel de la mujer en la cultura, la sociedad y la educación en los años franquistas, hay que partir de una reflexión sobre los presupuestos historiográficos y sociológicos utilizados para estudiar esta época. La mayoría de estudios generales consultados¹⁰⁰ no suele conceder sino escasa atención a esta cuestión; no hay un análisis del papel de las instituciones políticas, las políticas educativas, los esquemas culturales o los esquemas sociales de la mujer en la valoración global de la sociedad franquista. Su situación es analizada, cuando lo es, como una consecuencia de los presupuestos ideológicos del momento, pero nunca como un agente modificador u orientador ideológico o social. Abundantes estudios analizan los vaivenes políticos del Régimen, sus luchas ideológicas, la evolución de su cultura o de su pensamiento, pero el papel de la mujer (o de organizaciones de

¹⁰⁰ A título de ejemplo, Juliá (2000) o Fusi (2000).

mujeres, como por ejemplo de la Sección Femenina, o asociaciones religiosas, como Acción Católica) parecen ser irrelevantes para los analistas. Y probablemente lo eran. Valgan las anteriores reflexiones para constatar la existencia de un limbo político y cultural en el que la mayoría de mujeres se situaron excepto en los casos de significación política determinada. Así pues, para ver el papel de la mujer en el desarrollo del franquismo hay que dirigirse a estudios centrados en el tema – generalmente escritos por mujeres- para rastrear con una cierta fiabilidad su papel en aquellos años.

Analizar el papel de la mujer en estos años supone observar su ubicación en la sociedad desde tres ángulos: la organización política, la posición de la Iglesia y la vida social y cultural. Los dos primeros aspectos han sido espléndidamente estudiados, especialmente por Molinero (1999) y Richmond (2004). Martín Gaité ha hecho interesantes aproximaciones desde el punto de vista de la cotidianidad.¹⁰¹ También en este sentido es interesante el trabajo de M. Mercè Roca (2004).

Molinero centra su papel en el análisis de modelo de mujer propugnado por el falangismo, basado en la necesidad de reconducir a la mujer hacia la familia y de alejarla del trabajo. El discurso falangista sobre la mujer ofrecía un rasgo que lo diferenciaba de otras organizaciones fascistas europeas, que era el constante recuerdo de la obligación de toda mujer en su sumisión al hombre. Richmond aventura que este rasgo puede tener que ver con el hecho de que muchas de las dirigentes habían sido reclutadas como familiares. A este respecto, se remite a ejemplos de la intervención de P. Primo en el V Congreso Nacional de Barcelona en 1941, o el Consejo Nacional del Servicio Español del magisterio en 1943.

Estos temas son ampliados por Richmond, quien dedica una monografía a analizar el papel que jugó la Sección Femenina tanto en el interior del Régimen como en las relaciones que establecía con otros sectores de la sociedad. Es un repaso sustancioso y bien documentado del ideario de Falange, de la absoluta dependencia de las directrices de Pilar Primo de Rivera, y que pone de manifiesto ciertos aspectos complejos que se escapan en un análisis más somero. A título de ejemplo, la lucha de fracciones internas, como las que enfrentaban a Mercedes Gómez Bachiller con P. Primo de Rivera, o su curiosa rivalidad con las mujeres de Acción Católica, a las que consideraban excesivamente pasivas y remilgadas (“ñoñas” era el adjetivo empleado

¹⁰¹ Muchos de los estudios que relacionan “mujer” y “franquismo” lo hacen desde dos puntos de vista: la recuperación del patrimonio feminista (cultural o cívico) perdido con la República: bien sea a través de las voces disidentes, o bien a través del exilio, como el libro de Carmen Alcalde *Mujeres en el franquismo* (1996). Otros libros, como El libro de Inmaculada de la Fuente *Mujeres de la posguerra* (2002) ensaya también una caracterización sociológica de las chicas y mujeres de la época, pero centra después su trabajo en el análisis de diferentes figuras concretas del mundo de la literatura.

por ellas). Richmond concede importancia a la contradicción base de las mujeres de Sección Femenina: si bien defendían las posturas de la mujer tradicional que abandona los deseos de liberación para volver a casa, que está sumisa al hombre, no es menos cierto que las falangistas militantes cultivaron una cierta apología del trabajo, una cierta defensa de la independencia encarnada en un espíritu de misión; e incluso presionaron en favor de algunos derechos conculcados por la ultramontana legislación franquista.

La cuestión religiosa merece especial detenimiento. Por supuesto que las mujeres de Sección Femenina se situaban en los estrechos márgenes del nacionalcatolicismo, pero en su día a día surgían curiosas contradicciones. Por ejemplo, Richmond señala un cierto enfrentamiento o distancia con las escuelas religiosas, al imponerse ciertas materias obligatorias (gimnasia, formación política, etc.) que debían impartir delegadas de la Sección Femenina. El gusto por ciertos aspectos de liturgia cisterciense, o la significativa adopción como patrona de Santa Teresa de Ávila, santa intelectual y emprendedora, en vez de la Virgen María, que remite a una imagen más pasiva.

Su actuación cultural estaba muy estratificada por clases; no se impartía lo mismo a las mujeres trabajadoras que a las universitarias. Fue importante el compromiso de la Sección Femenina con la regeneración del mundo rural y su educación.¹⁰² Por supuesto, su papel frente a la educación lectora de las mujeres (y por extensión, de las niñas) era intervencionista. En el Consejo de 1941 se advirtió a los mandos "Conjuntamente con la petición de que la mujer lea, señalamos el peligro inmenso que determinados libros puedan representar : "(...) Pues no se debe dar a todo el mundo que quiera leer un libro cualquiera, sino que es preciso darle a cada cual aquella literatura que debe leer" (Discurso de J. Lasso de la Vega en el Consejo nacional de la SF de 1941 en *SF Consejos nacionales (libro segundo)*, p. 147; citado por Richmond (2004: 215).

Es interesante ver la visión que tenían las falangistas de cuadros de las mujeres burguesas: "Mientras fuera de la S.F. las mujeres de su misma procedencia económica y cultural seguían fundamentando su visión del mundo en normas burguesas y católicas, los mandos tenían de sí mismas una imagen diferente. La S.F. desdeñaba el modo de vida observado en las mujeres adineradas, a las que atribuía un conjunto de características desfavorables, como la vaciedad de pensamiento, la pasividad y una general falta de empuje. Odiaba la idea de que las mujeres de familias adineradas no necesitaran ganarse la vida y pudiesen beneficiarse de los esfuerzos de

¹⁰² Un reflejo en la novela de nuestro corpus *Marí-Sol, maestra rural*, de J.Álvarez de Cánovas.

los demás sin realizar ninguna aportación. El disgusto de la S.F. se centraba de manera especial en la práctica del catolicismo de aquellas mujeres, cuyas apariencias externas parecían disfrazar una falta de sinceridad" (Richmond: 2004, 231-232).

Es una lástima que Richmond no profundice más en la implicación que las mujeres de Falange tuvieron en el mundo de la Literatura Infantil, desde su intervención en las prescripciones lectoras, su participación en la creación literaria (el caso de J. Álvarez de Cánovas) o la creación de revistas como *Bazar*. Richmond, incide, en cambio, en su relación con el mundo educativo, a través de su imposición en los colegios tanto estatales como los religiosos, y en la formación de sus propios cuadros, con la creación del Servicio Social.

Tal vez una de las autoras que enfoca este limbo sea Carmen Martín Gaité (1994). Esta autora realiza un repaso al "sentir" de la época relacionado con las jovencitas (más que a las niñas o adolescentes): el apoyo a los pilares de la familia, el matrimonio, la admiración por la heroicidad, la decencia o la castidad. El método de análisis de Martín Gaité no es la documentación oficial o el repaso de las directrices políticas, sino el análisis de revistas femeninas de la época; declaraciones anónimas, "cartas al director", entrevistas a artistas, consultorios sentimentales, etc. es decir, de una cultura de baja calidad pensada para el entretenimiento y el ocio de las muchachas al margen –una vez más el *limbo*- de proclamas ideológicas y políticas. Como dice Martín Gaité, una chica "normal", ilusionada con la boda, enamoradiza, realista, que no huyera por las evasiones de lo rosa, pero que fuese romántica; para nada "rara". En otro lugar hemos analizado la importancia de la lectura de novela rosa para toda esta generación de chicas "normales" y en qué medida la aparición de una nueva novela femenina en la línea de C. Laforet o A.M. Matute cambió sus esquemas.

Junto a estas chicas "normales", M. Gaité analiza también los modelos del poder. En el capítulo "El legado de José Antonio", hace un repaso a la actitud de la SF; señala, por ejemplo, la imposibilidad de realizar nada sin haber pasado por el Servicio Social; nada, excepto contraer matrimonio. Sin embargo, ya en la línea de Richmond, señala las querellas de la SF con las autoridades religiosas en temas como la práctica de la gimnasia, etc... Señala también la contradicción entre la "modernidad" de la camaradería y del trabajo, la actividad y la huida de la ñoñería, con una defensa a ultranza del papel secundario y pasivo de la mujer. Señala en otro capítulo el reparto de las chicas en inamovibles clases sociales; por un lado, las señoritas o las muchachas deseosas de "venir a más", educadas en colegios de monjas; por otras las proletarias, quienes, tras una escasa educación, iban al mercado de trabajo. En los institutos públicos se proclamaba que había "mucho mezcla".

Otras autoras recurren a la memoria y la experiencia personal. Así, M. Mercè Roca (2004) basa su trabajo en una suma de entrevistas a 10 mujeres de edades comprendidas entre los 50 y los 80 años; Roca transcribe sus monólogos organizados a partir de unos puntos de reflexión sobre la vida cotidiana (educación, amor, relaciones con la Sección Femenina, diversiones, estudios, represión, y también lecturas) Las diferentes entrevistadas componen un retrato de sumisión – especialmente en las mayores–, de limitaciones –tanto en sus relaciones con el sexo masculino como en el trabajo o las perspectivas de estudios y trabajo– y también de distracciones condicionadas por la clase social a la que pertenecían; pero comparten casi todas la sensación de vivir una cultura aparte del significado histórico. Muchas de ellas recuerdan sus distracciones, como cine o teatro, con diversión y ligereza. En cuanto a lecturas, muchas de ellas recuerdan con deleite la lectura de *Mujercitas* y de otros libros para niñas, como *Mari-Paz* (Roca, 2004: 53, 91, 108).

Así pues, en resumen, la educación de las muchachas en la posguerra estaba marcada por dos aspectos fundamentales:

a) Una clara división de sexos en la escuela que acarreaba un mundo de ocio muy diferenciado, así como una evidente estratificación en clases sociales que delimitaba su acceso a la cultura.

b) Una poderosa influencia de la Iglesia y de la Sección Femenina al principio (su cronología de influencia se va debilitando progresivamente) que conforman los dos ejes educativos: una escuela pública altamente impregnada de valores falangistas velados por la SF, y una escuela privada, religiosa que fomentaba los valores conservadores femeninos. No siempre lograban calar en otros aspectos de la vida cotidiana.

Sin embargo, los estudios consultados se centran básicamente en la posición de la mujer en el franquismo, ya sea desde un punto de vista de las organizaciones políticas, ya desde la cotidianidad. No hay estudios paralelos referidos a las niñas. Cuesta encontrar análisis del *limbo* político e ideológico en que se educaron muchas niñas de diferentes clases sociales; una educación segregada cuyos orígenes hay que buscar en el nacimiento de las grandes órdenes religiosas educadoras femeninas en el siglo XIX. Es evidente que está por hacer el estudio de esta educación en femenino, que arrojaría mucha más luz sobre los análisis de la cultura femenina en general.

6.4. La organización de la Literatura Infantil a partir del franquismo

Es necesario enmarcar la Literatura Infantil y Juvenil del período seleccionado para nuestro trabajo en los canales políticos, administrativos y comerciales que vehicularon su producción. Desde un punto de vista oficial, la Literatura Infantil transcurrió por los cauces que el franquismo marcaba; su evolución corre pareja a la evolución política y cultural del siglo y está sujeta a muchas de sus contingencias. Desde el punto de vista de las disposiciones oficiales, conviene recordar las leyes en torno al libro infantil que reglamentaban su tendencia, uso y normativa. Así, es imprescindible la consulta del trabajo de Cendán Pazos (1986) para poder hacer un seguimiento detallado de la "vida oficial" del libro infantil bajo el franquismo. Señalamos las principales leyes que jalonaron su desarrollo:

- 1941, 8 de marzo: Orden ministerial que obligaba a todos los editores a presentar semestralmente sus planes editoriales, y la de 1943 Oficio de la Vicesecretaría de Educación Popular (dependiente entonces de la Secretaría General del Movimiento).

"Solamente deben publicarse aquellos cuadernos en los que se reconozca un notable valor educativo, para lo cual los editores deberán seguir la tendencia de buscar argumentos en la literatura popular española o de la antigüedad clásica y, en general, sobre temas heroicos y morales" (Cendán Pazos, 1986: 52).

- 1943, 23 de noviembre: Oficio referido a los libros escolares de iniciación a la lectura, en que se pide que desenvuelvan "temas religiosos, patrióticos y del Movimiento, sin excluir ninguno de ellos. La parte gráfica (...) no debiendo faltar la bandera de España, las del Movimiento y los retratos del Caudillo y de José Antonio (...)" (Cendán Pazos, 1986: 53).

- 1944, 24 de marzo: una Orden que atribuye competencias a las Delegaciones Provinciales de Educación popular para "Censurar las publicaciones de carácter infantil insertas en volúmenes inferiores a treinta y dos páginas, debiendo cuidar especialmente de que "la literatura destinada a los niños tenga carácter educativo o, por lo menos, inocuo a este respecto, vigilando especialmente textos que se refieren a la Historia de España y al sentido de nuestra cultura" (Cendán, 1986: 52-53).

- 1952, Orden Ministerial del 12 de enero, que crea la Junta Asesora de Prensa Infantil, dependiente del Ministerio de Información y Turismo. Cristalizó en la publicación de la ordenación de publicaciones infantiles y juveniles; más tarde extendió su jurisdicción a las publicaciones no periódicas. La Junta Asesora desarrolló unas

normas concretas para todos los libros de Literatura Infantil no escolares, que a su vez dependían del Ministerio de Educación Nacional.

- 1955, el decreto de 24 de junio crea un Reglamento que supone una prolija legislación en lo tocante a forma externa, por su contenido o por el público al que van destinadas. Respecto a este último concepto, fundamental para nuestro trabajo, el reglamento dividía las publicaciones en

- a) para niños
- b) para niñas.
- c) para niños y niñas.
- d) para adolescentes del sexo masculino.
- e) para adolescentes del sexo femenino.¹⁰³

¹⁰³ Reproducimos la orden al completo:

1. *En función de su forma externa*

- a) Los libros que, sin estar comprendidos en el segundo párrafo del anterior (los de carácter pedagógico) estén destinados a los niños o adolescentes.
- b) Los fascículos de narraciones de cualquier clase y folletos para niños y adolescentes, con ilustraciones o sin ellas, periódicos o no en su publicación.
- c) Los periódicos infantiles propiamente dichos que se publiquen con una frecuencia determinada.
- d) Los cuadernos de historietas gráficas y álbumes de cromos, tengan o no carácter periódico y formen o no colecciones o series sistemáticas.
- e) Los suplementos infantiles de diarios o revistas de adultos. /) Los ángulos, tiras y folletones de carácter infantil en diarios y revistas.
- g) Cualesquiera otras modalidades de publicaciones para niños o adolescentes no exceptuadas expresamente en este reglamento.

2. *Por su contenido*

- a) Formativas, cuando persigan una finalidad predominantemente educativa o cultural.
- b) Recreativas, si se proponen fundamentalmente el entretenimiento, aunque con un trasfondo intelectual, moral y artístico.

3. *Por el público al que van destinadas*

- a) Para niños.
- b) Para niñas.
- c) Para niños y niñas.
- d) Para adolescentes del sexo masculino.
- e) Para adolescentes del sexo femenino.

En relación con las orientaciones a tener en cuenta para la redacción e ilustración de su contenido, las publicaciones destinadas a los niños o adolescentes deberían observar «con todo rigor» las siguientes normas, según el Reglamento en cuestión:

1. *Respecto a la religión*

Se evitarán:

- a) Errores más o menos velados sobre las verdades de la fe y sobre los relatos de la Sagrada Escritura.
- b) Ataques a la Iglesia Católica, a sus Sacramentos, al Culto o a los Ministros, así como ridiculizarlos en cualquier forma.
- c) Éxitos que aparezcan como consecuencia de invocaciones al diablo, descripción o elogio de sesiones espiritistas, a no ser para descubrir la superchería.
- d) Narraciones o historietas que contengan ejemplos destacados de laicismo, descripciones tendenciosas de ceremonias o costumbres correspondientes a cultos de otras religiones o confesiones que puedan inducir a error o a escándalo.

2. *Respecto a la moral*

Se evitarán:

- a) Los dibujos o descripciones que puedan excitar morbosamente la sensibilidad de los niños y adolescentes.
- b) Los relatos en que se describan o se aludan a amores ilegítimos y aquellos en que se ensalce o se presente como natural el divorcio.

- 1962 : se transfieren las funciones de la Junta Asesora de Publicaciones Infantiles a la Comisión Asesora de Publicaciones Infantiles.

- 1967 se aprueba el estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles.

Otros aspectos importantes son las instituciones que velaban directamente por el desarrollo moral de la LIJ. Una fue la creación del Gabinete de Lectura santa Teresa en 1942 como iniciativa particular del Consejo Superior de Mujeres de Acción Católica, que a través de diferentes catálogos, exposiciones y, especialmente a partir del 1957, del repertorio selectivo *El Lazarillo del lector* formado por "escritoras, catedráticas, bibliotecarias, maestras y madres de familia, aglutinadas por África Ibarra y Paulina Junquera y entre las que destacarían Isabel Niño y Carolina Toral" (García Padrino,

c) Toda descripción que pueda despertar una curiosidad malsana en orden a la fisiología de la generación.

d) Los relatos en que el amor sea tratado con excesivo realismo, sin la indispensable idealidad y delicadeza, y los cuentos que ofrezcan crudeza de expresión o dibujo que puedan calificarse de inmorales.

e) Las novelas o relatos policíacos y de aventuras en los que se exalte el odio, la agresividad y la venganza; aquellos en que aparezca atrayente la figura del criminal u ofrezca a la imitación de los pequeños lectores las técnicas del robo, el fraude, la mentira, la astucia, la hipocresía y el bandidaje.

f) Cuanto implique directa o indirectamente la exaltación del suicidio, la eutanasia, el alcoholismo, la venganza, la toxicomanía y demás plagas sociales.

g) Toda desviación del humorismo hacia la ridiculización de la autoridad de los padres, de la santidad de la familia y del hogar, del respeto a las personas que ejercen autoridad, del amor a la patria y de la obediencia a las Leyes.

h) Narraciones o dibujos en las que se hace triunfar al protagonista perverso e indisciplinado, pero dotado de fuerza, astucia o doblez.

i) Relatos en los que se ensalce la aparente bondad del niño que finge sumisión, o se condene la rebeldía del que se opone a la injusticia.

3. Desde los puntos de vista psicológicos y educativos Deberán evitarse:

a) Las escenas terroríficas o de cualquier otra índole que puedan afectar profundamente el equilibrio psicológico del niño.

b) Los relatos que presenten a una luz favorable las reacciones antisociales, bien porque muestren el éxito logrado poniendo en juego los mecanismos de agresión al margen de las leyes, bien porque den de lo social una versión tendenciosa y errónea, a base de «grupos o partidas» en que se acumulen los instintos vindicativos de sus componentes y las posibilidades de triunfo amoral.

c) Las narraciones que evidencien una concepción de la vida como sucesión constante de peligros casi siempre siniestros, sin lugar para el optimismo y la esperanza.

d) Un sentido del humor demasiado cerebral y escéptico para ser infantil, con desconocimiento u olvido del candor y la ingenuidad en que se fundamenta el sentido infantil de la ironía.

e) Asuntos que no pertenezcan al «mundo del niño», tales como infidelidades conyugales y otros semejantes.

f) Toda construcción de la fantasía imbuida de superstición científica, que sobreestime el papel y significación de la técnica, frente a los valores espirituales.

4. Atendiendo a los aspectos patrióticos y políticos

Los autores se abstendrán de:

a) Menoscabar o ridiculizar las instituciones sociales y políticas que sustentan la convivencia nacional.

b) Fomentar, directa o indirectamente, sentimientos de odio, envidia, rencor o venganza entre las clases sociales.

c) Cuanto atente contra los valores que inspiran la tradición, la historia y la vida española.

5. Desde los puntos de vista literarios, artísticos y técnicos

Se evitarán:

a) Las expresiones y giros extranjerizantes, así como las construcciones que revelen deficiencia o incorrección en el uso de la lengua española.

b) Los estilos: almibarado, conceptuoso o retórico, chabacano o grosero.

c) Los tipos de letra excesivamente pequeños, las ilustraciones y confección carentes del sentido de la belleza. (Cendán pazos, 1986: 55-59)

1992: 516). El gabinete prosiguió su andadura hasta 1969, fecha del fallecimiento de Isabel Niño (Cendán Pazos, 1986: 266) y que se dedicó a una labor de análisis y selección de libros que encontraremos en los Repertorios que analizamos en esta parte de este trabajo.

A medida que la Literatura Infantil española iba entrando en cauces más acordes con la evolución europea y occidental, se crearon otras instituciones de importancia, menos vinculadas a las esferas de poder. Así, otra institución que velaba por el desarrollo del libro infantil fue la Comisión Católica Española para la Infancia, creada en 1961, y que incorporó criterios y enfoques metodológicos renovadores. En 1981 se creó la Asociación Española de Amigos del IBBY, con lo cual España entraba a formar parte de la más prestigiosa institución internacional de Literatura Infantil internacional. Así, el Gabinete de Lectura Santa Teresa, la C.C.E.I. y la Asociación Española de Amigos del IBBY representan tres tipos de instituciones en tres décadas diferentes, que encajan a la perfección con los segmentos historiográficos que desarrollamos más adelante.

6.5. Otros factores de influencia en el desarrollo de la Literatura Infantil y Juvenil

La serie de disposiciones oficiales enumeradas fríamente no darían la medida de lo que supuso el desarrollo de la Literatura Infantil entre 1939 y 1965, hay otros factores, algunos derivados de ellos, y otros paralelos, que explican las tendencias y orientaciones de los libros para niños en la posguerra; la censura, por ejemplo. Los libros infantiles se sometieron férreamente a la censura y a las disposiciones ministeriales y sufrieron restricciones y castigos en algunos casos de tipo surrealista, como recuerda Baró (2006) en su trabajo sobre Editorial Juventud.¹⁰⁴ Y no sólo

¹⁰⁴ Dice Baró: "En aquesta línia que està sempre al límit de l'absurditat, i encara el 1953, el censor extrema el seu zel d'observància catòlica en un llibre que, aparentment, s'adequava a la legislació vigent. Es tracta de l'obra de l'escriptora Ildè Gir —pseudònim, recordem-ho, de Matilde Gironella Escuder— titulada *Las peripecias de Anina*, que el lector defineix com a "linda narració infantil de las dolorosas vicisitudes por las que atraviesa una niña al quedar huérfana de padre y madre, viéndose obligada a partir de la casa donde la tenían confiada por los malos tratos. que la dispensan. Por fin viene a saberse que es nieta de una condesa sevillana que había confiado su busca a la policía. Pero al llegar al palacio de su abuela, otra niña, sobrina del secretario de la abuela había suplantado la personalidad de la nieta auténtica, descubriéndose la identidad por fotos y documentos. Muy edificante esta lectura". No obstant aquesta opinió favorable a una narració que s'endevina d'una moral irreprotxable, el censor té alguns retrets a fer, i indica que s'haurien de "suprimir párrafos que no están claros. Se habla de la cena de Navidad y se supone que comían pavo, lo cual en aquel tiempo no debía hacerse por ser ayuno y abstinencia. En la pág. 44 puede suprimirse el pavo y en la 45 también o convertir la cena en comida del día de Navidad no de Nochebuena". Aquestes supressions eren prou importants per modificar la composició de l'obra, i l'editorial intenta evitar les modificacions. En una carta de descàrrec, Conxita Zendera, com a responsable de les edicions infantils, argumenta que el text ja explica que els protagonistes viuen tan lluny del poble que no poden anar a Missa del gall i que hi van l'endemà, i que,

estaban sometidas al rigor estatal, sino que después seguían un segundo filtro de censura u observaciones aceradas de la mano de los repertorios realizados por equipos de asesores, como el Grupo de Mujeres de Acción Católica y por el Gabinete de Lecturas Santa Teresa, que aportaban una segunda condena o ensalzamiento.

La mención de estos avatares puede hacer suponer que la producción de libros infantiles corría a cargo de editoriales de la Iglesia. De hecho, algunas órdenes religiosas tuvieron sus editoriales –Ediciones Paulinas o Editorial Librería Religiosa, a título de ejemplo – que forman parte de nuestro corpus. Baró añade también Hormiga de Oro o Salesiana Balmes. El Estado difundía libros (aunque generalmente eran de lectura escolar a través de la Editorial Magisterio Español). Sin embargo, es muy importante la producción privada de editoriales comerciales, generalmente barcelonesas, creadas de nuevo cuño o bien continuadoras de la labor anterior a la guerra: algunas en un claro giro de adaptación a la nueva situación, otras simplemente continuando o adaptando los mismos libros. Baró menciona Juventud, Molino, Roma, Maucci, Araluce en Barcelona y Calleja, Espasa Calpe o Aguilar en Madrid. Señala también las de nueva creación como Gilsa, Escelicer o Boris Bureba, o Aymá, Argos, Bruguera, Ferma o Lucero en Barcelona (Baró, 2006: 59). Algunos historiadores de la Literatura Infantil y Juvenil de la época, como Toral (1957) dan puntual noticia de la aparición de estas editoriales. También los historiadores actuales reseñan la aparición de nuevas editoriales en la posguerra o la reanudación de actividades de algunas existentes ya antes de la Guerra Civil (Duran, 2002; García Padrino, 1995), como veremos más adelante.

Es de destacar que en 1957 se crea la Comisión de Literatura Infantil y Juvenil del Instituto Nacional del Libro Español, que aglutinaba a los editores del ramo, así como a críticos, pedagogos, librereros, "así como representantes de otras entidades y organismos directa o indirectamente relacionados con la literatura infantil: centro de Orientación Didáctica de Enseñanza Primaria, Gabinete de Lectura Santa Teresa, etc." (Cendán Pazos, 1986: 264).

per tant, estan exempts del dejuni. També fa valer que l'obra té "nihil obstat" i que no poden retardar la publicació que esperen vendre per Nadal. Sembla que els arguments, sobretot el permís del bisbat, són prou contundents i l'obra rep permís per a imprimir-se. (Baró, 2006: 362,363).

B. ANÁLISIS DEL CORPUS: SITUACIÓN Y DEFINICIÓN

7. Novelas para niñas en la historiografía literaria española

7.1. Etapas de desarrollo de la Literatura Infantil y Juvenil en España desde 1939

La época elegida para la selección de nuestro corpus tiene una fecha de inicio perfectamente definida: 1939. La mayoría de estudiosos contemporáneos están conformes en que el final de la Guerra Civil española supuso una ruptura brusca con el concepto moderno de Literatura Infantil acuñado por la República.. Se inicia entonces una época sombría que genera una literatura teñida de los peores aspectos del Régimen. De "literatura de los niños queridos" la cataloga García Padrino (1987, 1992); de "apagada general" la califica Duran (2002). Más abajo precisaremos los aspectos que los diferentes estudiosos atribuían a la literatura de la época.

Como la evolución del propio Régimen, la Literatura Infantil y Juvenil pasa por diferentes etapas. La mayoría de los estudiosos están conformes en que los finales de los 50 supone la aparición de nuevos aires con la creación de los Premios Lazarillo, la renovación de la Editorial Aguilar o la creación, más adelante, de Doncel. Por otro lado, hay que considerar la evolución socioeconómica y sociopolítica del país a partir de la década de los 60, con datos significativos como la aparición de nuevas editoriales, el acercamiento a la Literatura Infantil europea, así como los primeros índices de apertura hacia las otras culturas peninsulares (Baró 2000 y 2006; García Padrino, 1992; Duran, 2002; Rovira, 1998).

En cambio, Borda o Valriu prefieren la fecha de 1970 para marcar el fin de una época y el inicio de una Literatura Infantil y Juvenil más acorde con los tiempos modernos. Es en esta década cuando se producen los cambios sociales y editoriales; también nuevas investigaciones en el campo de la psicología infantil y nuevas corrientes pedagógicas (Valriu, 1994: 125 y ss.; Borda, 1999:9-10).

Otros estudiosos matizan más las divisiones de la etapa 50 y 70. Saiz Ripoll parte la década en dos. 1950-1960 y 1963-1973, para distinguir incluso dos modelos de socialización que se reflejan en la Literatura Infantil (Saiz Ripoll, 1992). En resumen, así como la fecha de inicio es muy clara para todos los historiadores, no hay una fecha significativa de cierre de la etapa en que nos situamos. Y esto porque, si bien los años 60 acaban con un modelo periclitado de Literatura infantil y Juvenil, en el que, como dice Baró "la producció de llibres per a infants i joves potencia una clara

diferenciación sexual, d'acord amb una educació discriminada" (Baró: 2006: 60), la década de los 60 ve iniciar nuevas colecciones destinadas a niñas. Es cierto que caen muchos de los valores defendidos y potenciados durante los años 40 y 50 (exaltación de valores familiares, esquemas caducos morales o valores como una España grande y libre, como señala Baró), pero la diferenciación sexual se mantiene como una corriente más o menos subterránea, más o menos desplazada hacia una literatura más barata, pero siguiendo una línea que se prolonga hasta el presente y que es una de las hipótesis a demostrar en este trabajo.

Dedicamos este apartado a realizar un esbozo de la historiografía de la LIJ desde 1939 a nuestros días para observar el contexto historiográfico y las valoraciones a que se sometían las novelas para niñas. Vistas desde hoy, estas novelas parecen tener una difícil ubicación historiográfica e incluso parecen no haber existido nunca. Un repaso a las Historias de la Literatura contemporáneas y posteriores, así como otros documentos de consulta, permitirá ver la evolución de la consideración que merecían y las relaciones que mantenían con otros géneros. Se dividirán en tres segmentos temporales y se analizarán diversos tipos de materiales de estudio.

7.2. Aspectos metodológicos: división cronológica y tipos de documentos.

Cronológicamente, las Historias de la Literatura Infantil y Juvenil publicadas en España se pueden organizar en tres segmentos:

El primer segmento, de 1940-1960, con el punto de partida de la obra de Carolina Toral *Literatura Infantil Española* de 1957 y la primera edición de la *Historia de la Literatura Infantil* de Carmen Bravo Villasante publicada en Revista de Occidente en 1959. En ellos se aplaude la existencia de novelas para niñas, que se valoran por su delicadeza de lenguaje, su intachable moral o el atrevimiento de algún tema.

El segundo segmento, de 1960-1975. En 1960 se inicia el despegue de una Literatura Infantil española renovada; se amplían las publicaciones a partir de nuevas o reformadas iniciativas editoriales; se consolidan los premios literarios, como el Lazarillo. Desde el punto de vista de estudio, estas dos décadas están definidas por las reediciones y ampliaciones de la obra inicial de Carmen Bravo. También se publican en España obras de síntesis de referencia en Europa, como la de B. Hürlimann o E. Petriní, cuyos apéndices sobre literatura española suponen interesantes síntesis (Sirvent, 1963; Sarto, 1968). En este segmento, las novelas para niñas siguen valorándose, aunque se recrimina ya el edulcoramiento de algunos

planteamientos, como los de I. Gir, y se celebra la aparición de algunas obras que ofrecen nuevos enfoques, como las novelas de Montserrat del Amo.

El tercer segmento, a partir de 1975¹⁰⁵, año de la muerte de Franco, ve surgir importantes cambios en el concepto de Historia de la Literatura Infantil. El mundo editorial vive un auténtico boom, la presencia del libro infantil en el mundo escolar empieza a ser una realidad y se crean nuevas instituciones o se afianzan las ya existentes en torno al tema (Fundación Germán Sánchez Ruipérez; secciones españolas del IBBY). Son los años de implantación de la Literatura Infantil en la Universidad y su consolidación en el Área de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Es el momento de publicación de obras de peso sobre la materia, como todos los trabajos de García Padrino (1987, 1992, 1995, 1996, 2000 b y c), la obra de Cendán Pazos (1986) u otros estudios panorámicos (Colomer, 1992, 2001). También de la aparición de primeras síntesis importantes de literaturas escritas en España en lengua catalana, como la de T. Rovira. (1988, 1989) C. Valriu (1998) o T. Duran (2002).

Presentamos a continuación las tres clases de documentos que aportamos para nuestra revisión historiográfica:

- **Historias de la Literatura Infantil y Juvenil**

En este apartado se revisan obras que tienen como objetivo compendiar y reunir la producción general de Literatura Infantil española, sea cual sea su extensión. Así pues, hallaremos en este apartado tanto obras formadas por más de un volumen (Toral, 1957), por volúmenes únicos de notable extensión (García Padrino, 1992), como por artículos o apéndices de libros, de menor extensión, pero que igualmente son un intento de síntesis o compendio de una época (Sirvent de Otero, 1963; Colomer, 1992). Estos estudios no sólo son importantes como inventario de publicaciones, sino también por el concepto de la Literatura Infantil que de ellos se desprende desde el punto de vista de la acotación de géneros o de la consideración de pervivencia de obras, como hemos señalado ya en el apartado 2 de este trabajo. El análisis se realizará a partir de un esquema de trabajo similar para todos los casos.¹⁰⁶

- **Estudios particularizados sobre la época.**

¹⁰⁵ El límite de fechas es 2007, por razones de redacción de este trabajo.

¹⁰⁶ El esquema es: Planteamiento general del libro o artículo; géneros privilegiados destacados; presencia de alusiones a escritoras, colecciones o "novelas para niñas"; referencia a la recepción y lectura de traducciones de novelas de nuestro corpus.

Se sitúan en este apartado los estudios –breves o más extensos- que pretenden analizar un aspecto determinado de la literatura en la época de posguerra. Al ser estudios sobre algún aspecto concreto, no hemos seguido ningún esquema preestablecido de vaciado, sino que atendiendo a sus especificidades, recogeremos los datos sobre la literatura para niñas en estos trabajos. Nos ocuparemos de estudios particularizados aparecidos en el tercer segmento cronológico; es decir, desde 1975 en adelante.

- **Repertorios**

Entendemos por "repertorios" las guías de lectura, listados, bibliografías, catálogos, etc. elaboradas en un momento u otro por alguna institución solvente que sancione la producción de Literatura Infantil y Juvenil aparecida en los años recientes a su publicación. Es interesantísimo observar la evolución de las instituciones sancionadoras, así como los criterios de valoración de las obras seleccionadas; todo un índice ideológico que da la pauta y la medida de lo que aquí se pretende analizar. Es, pues, otro de los vehículos del canon.

7.3. Historias de la Literatura. Primer segmento

7.3.1. La *Literatura infantil española*, de Carolina Toral

Publicada en dos volúmenes por Coculsa, es tal vez la primera Historia de la Literatura Infantil y Juvenil de la posguerra. Es interesantísima por cuanto presenta una división en géneros que denota un concepto de la LIJ en absoluto vigente hoy. En consecuencia, da mucha información que hoy se consideraría irrelevante, pero que pone al investigador actual sobre la pista del ambiente literario real de los años 40 y 50. La organización, en dos volúmenes que describimos a continuación, es supuestamente ordenada, aunque en realidad resulta un tanto acumulativa y caótica; se alterna la ficha descarnada con una redacción retórica y pretendidamente poética. Los errores de transcripción de nombres; el caos organizativo, lo atrabiliario de algunos conceptos y clasificaciones no resta mérito documental al lector de hoy, como así reconoce García Padrino (García Padrino, 1992: 516). Por esta razón, y por caer de lleno en la época que estudiamos, la analizaremos con detenimiento.

Tras un prefacio en que N. Ruiz Martínez pretende definir qué es Literatura Infantil, la autora esboza su propio concepto del objeto del libro, así como del método que va a emplear. El objeto del libro, nos dice Toral, es reseguir la Literatura Infantil desde sus orígenes. Sin embargo, hasta el XVIII no se puede hablar propiamente de Literatura Infantil. Pero sí de historias, leyendas, temas y personajes, que convenientemente adaptados, pueden ser el deleite de los niños. A partir del XIX, prosigue, empieza a haber ya una Literatura Infantil dirigida a niños. Toral la sintetiza de una forma curiosa y un tanto confusa: mencionando los principales monumentos ciudadanos dedicados a personajes literarios clásicos que hay en el mundo occidental. No deja de ser curioso que entre ellos menciona la proximidad de la inauguración del monumento a Celia en los jardines de la Moncloa de Madrid. Con la presentación del objeto, la propia Toral presenta el plan del libro: "abarca la primera parte hasta principios del siglo XX inclusive; la segunda, los temas cuya escasez no permite una colocación cronológica tan detallada. La religión, la poesía, el teatro, las revistas y las traducciones" (Toral, 1957, I: 14).

En cuanto a la metodología del libro, Toral quiere dar fe de unas limitaciones que el lector encontrará. Considera su libro unos "apuntes": "Es posible que algún día estos apuntes sirvan para escribir la Historia entera de la Literatura Infantil Española. Se encuentran en ellos cortas biografías, datos y libros de escritores españoles y de algunos extranjeros, cuyos héroes han tomado carta de nacionalidad entre nuestro público infantil" (Toral, 1957, I: 14).

Asimismo, sigue afirmando Toral, no forma parte de los criterios metodológicos del libro la valoración moral de los textos reseñados; incluso aclara que no se recomiendan los libros mencionados: "los que deseen una seria garantía moral religiosa en las obras infantiles pueden, y deben, consultar los varios catálogos Críticos de Literatura Infantil, que han publicado: la Dirección General de Archivos y Bibliotecas en 1954; la Asociación de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, en 1952, y el Consejo Superior de Mujeres de Acción Católica, en 1948", y están todos ellos redactados y seleccionados por el Gabinete de Lectura Santa Teresa de Jesús, única entidad en España que se entrega a estas actividades" (Toral, 1957, I: 14).

Ante estas declaraciones de principios sobre objeto y metodología, los dos volúmenes del libro presentan un concepto de la literatura y sus géneros muy acorde con la época y la autora. El primer volumen, como ella recuerda, está dedicado a "las adaptaciones. Desde el principio al siglo XVIII (inclusive)"; sigue un repaso de la Historia de la Literatura Española en sus grandes hitos: El Cid, Berceo, etc., y sitúa, a continuación, las adaptaciones infantiles realizadas, y que el lector puede encontrar en

el mercado. El libro cambia de ritmo al llegar al XIX, en el que mezcla a adaptadores con autores originales en una cierta confusión.

El siglo XX se dedica, por fin, a los creadores, que procede a presentar de uno en uno, sin aventurarse a la clasificación por géneros, ni etapas, ni temas. En cuanto a las autoras seleccionadas en nuestro corpus, encontramos a Elena Fortún, Josefina Álvarez de Cánovas, Gracián Quijano, Carmen Martel, Borita Casas y María Luisa Gefeall; en un apéndice añade a Florencia de Arquer. Toral termina el Volumen I con unos apartados dedicados, respectivamente, a "Las biografías"; "Las colecciones" "Enciclopedias" y "Los Premios". De especial interés para este trabajo es el inventario de colecciones que realiza, ordenadas por editoriales; merece la pena destacar las específicamente "femeninas" que reproducimos junto con las palabras que dedica a presentar cada una de ellas:

-GILSA. Colección "Ardilla escocesa": "especialmente dedicada a chicas de doce a quince años. Tiene valor recreativo y están bien presentadas, con sencillez, en rústica. Publican en ella autoras españolas, como Gracián Quijano y Marisa Villardefrancos" (Toral, 1957: 178).

-EDITORIAL HYMSA "Novelas para jovencitas": "en cartóné, grabados en negro y rojo; muy bien presentadas. Muchos autores extranjeros. Como españoles colaboran María Luz Morales, Matilde Muñoz, etc." (Toral, 1957: 179).

-LIBRERÍA RELIGIOSA: "Biblioteca Rosa": "recoge las obras de la Condesa de Ségur (...) que son veinticuatro volúmenes en rústica, portadas en color."

-MATEU. "Colección Mujeres insignes": "Vidas femeninas que han dejado huella en la Historia Universal. Relatos vivaces sobre la Historia" (Toral, 1957: 180).

-MOLINO "Jovencitas": en cartóné. "Son generalmente de autores extranjeros"

-RIVADENEYRA, "Serie Blanca": cuentos para niñas.

-STUDIUM DE CULTURA "Colección Muchacha Cristiana": "Integrada por las obras del Muy Ilustre Señor canónigo Don Emilio Enciso. Son libros de formación para las chicas que ya han cumplido los quince años, escritas en estilo dinámico y moderno y bonitamente presentadas, con portadas en colores. Aborda todos los problemas de la juventud femenina moderna." (Toral, 1957: I, 184).

En otras editoriales Toral indica la adecuación a los dos sexos:

-CIES, "Colección Amenus": Dirigida a niños y niñas de nueve a doce años.

-MARFIL Denomina su colección "El Roble", y está encajada "para chicos y chicas de 12 a 15 años y mayores. Son lecturas amenas e interesantes, de aventuras y de la vida real otras. En rústica, con cubiertas en colores. Cuenta ya con 14 volúmenes"

-SEIX Y BARRAL, "Vida de Grandes Hombres", "Vida de Mujeres Ilustres" y "Los Grandes Exploradores". "Están hechos con seriedad histórica, bien presentados, con reproducciones de cuadros. Colaboran autores extranjeros" (Toral, 1957: I, 179- 184).

El segundo volumen está dividido en los apartados dedicados a Poesía, Teatro, Revistas y Traducciones. Este último apartado, de particular interés en nuestro trabajo.

C. Toral se hace eco de algunas de las autoras que hemos seleccionado en el segundo volumen de su obra, en el apartado dedicado a las traducciones, que organiza por países. Toral no está tan interesada en mostrar la importancia de los autores extranjeros en una Historia general de la Literatura infantil, sino de mostrar su presencia en los libros disponibles para las jóvenes lectoras de la época, aspecto que favorece sobremanera nuestro propósito de observación un momento determinado en la historia de la lectura para niñas. Toral menciona y sitúa a los autores extranjeros traducidos, y señala algunas de las colecciones españolas donde pueden encontrarse obras de los autores que selecciona. En consecuencia, esta información, aunque incompleta y con errores de bulto apreciables, es de gran interés para el objetivo de nuestro trabajo. Así pues, es conveniente rastrear la presencia de las autoras extranjeras de nuestro corpus.

Del ámbito anglosajón, menciona a dos de las autoras de nuestro corpus en estados Unidos, Louise M. Alcott (que ella llama Louise Alcott) y F. H. Burnett (llamada por ella Burnet Dogson). Así, de L.M. Alcott destaca su fecha y lugar de nacimiento y muerte, y pasa a realizar una curiosamente demoledora crítica: "autora de deliciosas novelas en las que se hace resaltar el encanto levemente anticuado del hogar y de su época. Canta las sublimes tonterías de la dicha íntima, con acentos de ternura, en sus *Mujercitas*, *Aquellas mujercitas*, *Una muchacha anticuada*, *Juventud de los ocho primos*, *Hombrecitos*, *¿Qué fue de nuestros hombrecitos?* *Cuentos de la tía Jo*. *Bajo las lilas*. Y forma en ellos el prototipo de la novela para la jovencita moral y sana, sentimental y fuerte, por la contraposición de los caracteres de los personajes, que la han hecho justamente conocida en todos los ambientes. De esta autora hay muchas traducciones que se encuentran en varias editoriales." (Toral, 1957: II, 287). De F. Hodgson Burnett tan sólo destaca la presencia de *El pequeño Lord* en Ed. Paulinas y en la Juvenil Cadete o en G. Gili, así como *La pequeña Lady* en Ed. Paulinas (Toral, 1957: II, 290).

De Inglaterra cita a Enid Blyton (Enid Mary Blyton), de quien destaca "su especialidad en pedagogía, Literatura juvenil e Historia natural", así como sus

pantomimas y series de "Aventuras", aunque omite que las editaba Molino en la década de los 50 y 60 (Toral, 1957: II, 320).

Del ámbito germánico menciona, claro está, a Joana Spyri, de quien destaca que sus cuentos "rebosan de ingenua frescura y piedad; alta moral unida a la gran dosis de ternura con que describe los caracteres infantiles" (Toral, 1957:II, 281). Da sus opiniones sobre *Sin patria*, o *Hijos de los Alpes*, pero al final sitúa un listado de sus obras principales: *Heidi*, *Los niños Gritli*. *Otra vez Heidi*, *Otra vez los niños Gritli*, *Hijos de los Alpes*, *Sin patria*. Aunque señala el subtítulo que estas novelas tienen en la edición de Editorial Juventud, no indica que los haya publicado ésta ni otra editorial.

De ámbito nórdico, en Dinamarca, alude a Karin Michaelis, a quien denomina Karna Michaelis. De ella alaba la creación del personaje Bibi, cuya novela resume. Presenta en la lista *Bibi*, *El gran viaje de Bibi*, *Bibi y las conjuradas*, que publicó Juventud, en 1934 y 35, con reediciones en los 40, datos que omite (Toral, 1957: II, 285).

Del ámbito francés recoge a las dos autoras seleccionadas en nuestro corpus. A la Condesa de Ségur le dedica un comentario extenso, especialmente a *Las travesuras de Sofía*, en quien Toral ve un trasunto de la biografía de la propia condesa, y *Las niñas modelo*, y recuerda su vinculación a la Biblioteca Rosa de la Editorial Hachette. "En España las hemos leído todos de pequeños y hay dos editoriales que las han traducido y siguen editando las obras de esta gran dama, que 'muere siendo la abuela de todos los niños del mundo', son: Serie lecturas juveniles: *Nuevos cuentos de hadas*, *Las desgracias de Sofía*, *Las niñas modelo*, *Los niños buenos*, *En vacaciones*, *Después de la lluvia, el sol*, *La posada del Ángel de la Guarda*, *El general Durakine*, *Pobrecito Blas*, *memorias de un burro*, *Juan que ríe y Juan que llora*, *Francisco el jorobado*. Biblioteca Rosa: *Nuevos cuentos de hadas*, *Aventuras imaginarias de Leoncio*, *Las travesuras de Sofía*, *Los dos ilusos*, *Un buen diablillo*, *Diloy el vagabundo*, *memorias de un asno*, *¡Pobre Blas!*, *El general Durakine*, *La posada del Ángel de la guarda*, *Juan el Risueño y Juan el Gruñón*, *El mal consejero*, *Tras la borrasca el sol*". De estas dos colecciones no señala la editorial, que es Aguilar, la primera, y Librería Religiosa, la segunda. También señala su presencia en la Juvenil Cadete (Toral, 1957: II, 297-299).

Asimismo menciona a Berthe Bernage de quien dice: "Novelista contemporánea que es muy apreciada en Francia y Bélgica, pues sus novelas, además de formativas, son dinámicas y poéticas." Destaca la traducción de tres novelas en la biblioteca de lecturas Ejemplares, de Escelicer (Toral, 1957: II, 306).

En conclusión, la obra de Carolina Toral tiene el interés de la clasificación y selección de autores; de los implícitos que supone –la existencia de la adaptación como el género esencial de la Literatura Infantil– así como la atención por unos géneros peculiares, que actualmente dejaron de cultivarse. Aunque no justifica ni define su esencia, acepta la existencia de colecciones y obras específicas para niñas y, sobre todo, como hemos dicho, debe reconocérsele el inventario exhaustivo que, pese a sus incoherencias, hace de la Literatura Infantil contemporánea a la redacción de su obra, con incursiones hacia el pasado y a lenguas distintas de la castellana (hay referencias a la Literatura Infantil Catalana anterior a la Guerra Civil, como por ejemplo un inventario de la revista *Patufet* y de su colección derivada), el inventario de revistas, algunas de ellas de características nimias, etc.

7.3.2. La *Historia de la Literatura Infantil española* de Carmen Bravo Villasante

Publicada por *Revista de Occidente* en 1959 es la primera historia de la LIJ realizada con criterios metodológicos más actualizados. Es el primer intento de reclamar una Literatura Infantil con criterios “modernos”, aunque algunas de sus valoraciones puedan seguir en la onda ideológica de la década que cierra.

Así, en el prólogo, la autora intenta una definición del alcance de la Literatura Infantil: “es la que se escribe para los niños –desde los cuatro a esa línea incierta de los catorce o quince años– y que los niños leen con agrado” (Bravo Villasante, 1959: 11). Después considera las ramificaciones de esta definición, y que comprenden la literatura oral, los libros que no fueron escritos para ellos pero sí adoptados por los jóvenes lectores –en la línea de Hazard– la literatura oral, e incluso los libros de carácter pedagógico, aunque recuerda el inmenso lastre que ésta puede suponer en una buena literatura para niños.

El libro está estructurado cronológicamente; rastrea también las producciones para lector infantil desde los orígenes medievales, pero sin hacer tanto hincapié en las adaptaciones y otros géneros limítrofes como su predecesora Carolina Toral. Bravo entra de lleno en la Literatura Infantil específica: una prueba de ello es que más de la mitad del libro está centrado en el desarrollo contemporáneo de la Literatura Infantil y Juvenil; de esta manera, dedica diez capítulos a los aspectos históricos y nueve al siglo XX. Es importante hacer notar que la Literatura Infantil universal está también incluida, en capítulos en los que da cuenta de las traducciones usuales para el lector infantil español.

Bravo intenta presentar la variedad de géneros (poesía popular, de autor, teatro, cuento, narrativa, obras didácticas, etc.) y de medios de difusión (libro, prensa, instituciones) ¹⁰⁷ que constituyen el campo de la Literatura Infantil. Con todo en algunos momentos, el libro mezcla conceptos y campos. Así, el capítulo IX, "Influencias de la literatura infantil extranjera", mezcla referentes genéricos, con traducciones y con atención a autores españoles.

También hay vaivenes en sus valoraciones. Así, en el capítulo XII, "Un nuevo concepto de cuento infantil", señala la importancia de la "emancipación del niño" y de los cuentos que retratan a niños reales, y no personajes modélicos, y sobre todo, la necesidad de una literatura "moderna". En este capítulo quedan reseñados Salvador Bartolozzi, Elena Fortún, Borita Casas y Carmen Conde. Bravo no dedica ningún apartado especial a las novelas para niñas; de hecho las sitúa en el capítulo de "literatura didáctica". Esta necesidad de modernidad no está reñida con la consideración de las novelas edificantes; menciona elogiosamente a Matilde Gironella: "Matilde Gironella (Ilde Gir) es autora de numerosos cuentos y pequeñas novelitas, siempre de intención ejemplar. Los títulos más destacados son *Miguita*, *Las peripecias de Anina*, *Marialí*, con ilustraciones de M. Llimona. Esta última, muy amena y bien escrita, intenta despertar la compasión de las niñas y las incita a la bondad y a proteger a los desgraciados. Bien presentada, con bonitos dibujos y muy amena, puede decirse que es la mejor obra de la autora." Después subraya la importancia de Florencia de Arquer, "también en la línea edificante" (Bravo Villasante, 1959: 229). A continuación destaca la colección de biografías "Mujeres hispánicas" de Gracián Quijano (seudónimo de Francisca Sáez de Tejada). También en este apartado cita a Josefina Álvarez de Cánovas, a quien dedica un comentario un tanto circunspecto.

Menciona alguna otra de las autoras de nuestro corpus en otros apartados; así María Luz Morales es incluida en el capítulo de aventuras y viajes en *Maribel y los elefantes*; de ella alaba su buen estilo y su labor como traductora y adaptadora. También alaba como traductora a Matilde Ras, y recuerda de pasada su *Charito y sus hermanas* o a María Luisa Gefaell. Otras autoras españolas de nuestro corpus

¹⁰⁷ En el capítulo llamado "Literatura didáctica" señala la importancia del Magisterio en los nuevos planteamientos y alaba la labor de Carolina Toral, como creadora —no dice nada de su Historia de la Literatura Infantil— señalando su pertenencia al Gabinete Santa Teresa de Jesús "donde ejerce la crítica de libros y es supervisora de las secciones infantiles en las Bibliotecas Populares." Comenta la labor del Gabinete de Lectura Santa Teresa: "esta benemérita agrupación femenina, la única que en nuestros días se ha preocupado seriamente de las lecturas infantiles y de todo lo relacionado con las bibliotecas para la infancia. Aunque en este catálogo se omiten algunos autores, debido al criterio particular de la asociación y al fin propagandístico que persigue, de acuerdo con su concepto de literatura infantil, importa señalar que este catálogo de nombres de autores y libros es un verdadero índice orientador de todo lo que hasta hoy se ha escrito para niños" (Bravo Villasante: 1959, 228- 229).

(Carmen Martel, María Cruz de Arce, Pilar Sepúlveda, por ejemplo) no aparecen reseñadas.

Bravo Villasante, reproduce muchos de estos aspectos en su reedición de 1963. En ella, las referencias a las autoras extranjeras están distribuidas de forma un tanto arbitraria y, a veces, mezcladas con autores extranjeros. Así en el apartado "Influencias de la Literatura Infantil extranjera" aparecen los Hermanos Grimm o Julio Verne, junto a Ortega Munilla o a Pérez Galdós (Bravo Villasante, 1963: 100-111). Aún así, y desde el caso que nos ocupa, señala a la Condesa de Ségur, a Joana Spyri, a Karin Michaelis y su *Bibi* (Bravo Villasante, 1963:183) y, muy de pasada, a L.M. Alcott, simplemente como influencia de las novelas de Florencia de Arquer. (Bravo Villasante, 1963: 197) Entre las contemporáneas, a Astrid Lindgren (pero no menciona a Pippi).

7.4. Historias de la Literatura. Segundo segmento

En 1963¹⁰⁸ se publica la traducción de dos libros europeos escritos a finales de los 60. El primero era el de Enzo Petrini, *Avviamento critico alla letteratura giovanile* (1958 Brescia: La Scuola Editrice), traducido al español como *Estudio crítico de la literatura juvenil*, y publicado por Rialp en 1963. El segundo era el de B. Hürlimann, *Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten*, traducido como *Tres siglos de literatura infantil europea*, y publicado por Juventud en 1968. El primero resulta hoy un tanto confuso y denso; dedica una gran parte a teorizar sobre el alcance de la Literatura Infantil, las edades lectoras y los géneros de la Literatura Infantil y no hace sino un somerísimo repaso histórico de los hitos de su desarrollo. Con respecto al tema que nos ocupa hay algunas menciones de interés: al ocuparse de las "lecturas para adolescentes", un género, según el autor, muy reciente, pero que indefectiblemente está derivando hacia una sentimentalidad fácil y hacia un rechazo de una literatura más dirigida al intelecto y al espíritu. En este contexto, deplora las narraciones para jovencitas "que exigen un tono especial porque, a pesar de haber cambiado las circunstancias, ellas siguen siendo un público especial" (Petrini, 1963: 143), y cita a una autora, que ya en 1943 se exclama sobre la resistencia de la literatura separada para las niñas, a la que se refiere con la afortunada expresión del *hortus conclusus* de las niñas.

¹⁰⁸ Deberíamos iniciar este segundo segmento con la revisión de la *Historia de la literatura infantil española* de Carmen Bravo Villasante, que editó Doncel en 1963. Al tratarse de una reedición de la de Revista de Occidente de 1959, con escasísimos cambios, no volveremos sobre lo dicho.

El libro de Hürlimann, en cambio, está concebido desde criterios más historicistas que teóricos. Tal como el título indica, se trata de un repaso a la Literatura Infantil europea desde el XVIII hasta la mitad del siglo XX. Su enfoque combina el seguimiento por países con el señalamiento de hitos fundamentales de la evolución de la Literatura Infantil. Debido a la nacionalidad de la autora, la producción en lengua alemana es tratada con especial consideración. No hay una atención particularizada sobre las novelas para niñas, pero sí hay comentarios de interés al tratar algunas de las que hemos seleccionado en nuestro corpus. Así, dedica páginas a *Heidi* y a J. Spyri, pero en su enfoque prima más su posición en el seno de la Literatura Infantil suiza que como representante de una línea universal de novelas para niñas. Para Hürlimann, Joana Spyri, amiga de intelectuales suizos (por dos veces destaca su amistad con el escritor Conrad Ferdinand Meyer) y persona con una formación sólida, dio un tono más elevado al libro infantil y consagró un tipo de historia basado en lo cotidiano y en la observación de la naturaleza, que fue un referente para los escritores infantiles suizos. Sin embargo, su influencia tuvo también un aspecto perjudicial pues llenó la literatura suiza de secuelas de *Heidi*, una especie de "estribillo suizo general" (Hürlimann, 1968: 273) que impidió el desarrollo de libros más imaginativos.

La estela de *Heidi* llega incluso hasta América. Según Hürlimann, el realismo cotidiano de *Heidi* impregna *Mujercitas*; aún más próximos resultan los libros de Annie Follows Johnston, *El pequeño coronel* (1895), el de Kate Douglas Wiggin (*Rebeca en la Granja Sunnybrook* (1903), y el de Eleanor Parker, *Pollyana* (1912). "Los tres últimos, cuyas autoras fueron contemporáneas de Johanna Spyri, respiran, por mucho que se diferencien entre sí, un espíritu análogo de naturalidad y de sano sentido común que se opone a la falseada sociedad de los adultos. A menudo estos sufren una transformación (...) gracias a la actuación de una conmovedora figura infantil" (Hürlimann, 1968: 265). Hürlimann destaca aquí lo que más adelante calificaremos de "niña taumatúrgica" y también señala el valor rompedor de heroínas como Pippi, a quien dedica un comentario entusiasta.

La obra de Hürlimann y la de Petrini fueron publicadas con unos apéndices: en el libro de Petrini, el de María Jesús de Sirvent de Otero. En el de Hürlimann había apéndices dedicados a la Literatura Infantil en lengua castellana y catalana.¹⁰⁹ Aquí analizaremos el dedicado a la Literatura Infantil en lengua castellana, de Montserrat Sarto. Sirvent, en la línea de Petrini, pretende combinar la reflexión teórica sobre géneros y alcance de la Literatura Infantil y con una valoración de las principales

¹⁰⁹ El de Literatura Infantil catalana lo firmaba Teresa Rovira.

tendencias y sus representantes actuales (contemporáneos a la autora). Sarto, en cambio, pretende realizar una visión diacrónica, delimitando épocas y señalando los autores que merecen una consideración de calidad desde una perspectiva contemporánea a la autora. Ambos trabajos aparecen hoy algo confusos, con objetivos metodológicos poco delimitados, aunque tal vez el de Sarto resulte más preciso.

Sirvent empieza su trabajo refiriéndose al momento de renovación que está viviendo la Literatura Infantil española. Menciona los avances de Doncel, como editorial renovadora; también alaba la labor de Aguilar a través de sus colecciones "Globo de colores" e "Iniciación literaria". Cita las editoriales Apostolado de la Prensa, Cid, Aitana, Cigüeña, Bruguera, Maucci, que han renovado el panorama, o el papel de los premios, como el Lazarillo, el Doncel o Virgen del Carmen. Sin embargo, el grueso del trabajo lo dedica la autora a señalar el cultivo actual de algunos géneros y a los escritores que destacan en ellos. Intenta definir lo que ella denomina "cuento infantil", que parece utilizar como sinónimo de "narración para niños". También se pronuncia sobre las edades lectoras y los objetivos del cuento. Más adelante, en "Antología del cuento actual", expone lo que a su parecer suponen los géneros más utilizados y dignos de consideración de la Literatura Infantil española contemporánea, y destaca cuáles son los autores principales que los cultivan. Así distingue el *cuento maravilloso*¹¹⁰; dentro de este apartado figuraría la *leyenda*, donde destacan García Nieto, Morales, Alejandro Rodríguez Casona y Amando Lázaro Ros, en la nueva colección de Aguilar. También destaca las *narraciones de tipo histórico*, con Joaquín Aguirre Bellver y otros¹¹¹. El *humor* lo dedica a tres autoras: una es Elena Fortún, "que sigue editando y publicando aventuras de Celia y Cuchifritín" (Sirvent, 1963: 216); Emilia Cotarelo, con su Mari-Pepa y Liboria Casas, con Antoñita. Por último, en la *narración de aventuras* destaca a Esteban Busquets Moles, Eduardo Marcos y Enrique Cuenca.

Las novelas para niñas no aparecen reseñadas como tales. Sirvent, sin embargo, las tiene en cuenta y las define de la siguiente manera: "Un tipo de narración que lleva cierta intención constructiva y moralizadora, dirigida —a veces con exceso— al sentimiento cultivan Matilde Gironella, Florencia Arquer y con mayor vigor Montserrat del Amo" (Sirvent, 1963: 217). Añade al final las colecciones de "cuentos tradicionales y clásicos: "Perrault, Andersen, Hoffmann, Condesa de Ségur, Grimm, Collodi, Walt Disney, Kipling, Carroll Lewis (sic), Dickens, etc" (Sirvent, 1963: 217). Como vemos,

¹¹⁰ Entre los autores que lo cultivan, Rafael Morales, José García Nieto, Ana María Matute, Miguel Buñuel, José María Sánchez Silva, Carmen Conde. También Concha Castroviejo, junto con María Luisa Gefaell, José Pizá, Pedro Collado, Ernesto Galindo, Isabel González Ruíz, Francisca Sáenz de Tejada

¹¹¹ Añade Carmen García Bellver, Andrés Barberín, Carmen Verdejo, Hernández de la Torre, etc.

una especie de cajón de sastre, en el que no se distinguen géneros, nacionalidades, épocas, etc.

Montserrat Sarto afirma que la Literatura Infantil española partió de una excelencia dominada por la intervención de los grandes autores, como Valle o Benavente; que los años 30, con Bartolozzi, Fortún y Antoniorrobes llegó a cotas de creatividad y originalidad difícilmente superables. La Guerra Civil, en cambio, “transtornó el camino iniciado con bastante acierto por los autores de los años treinta, quienes habían roto con las ‘migajas’ de la literatura de adultos dadas a los niños. La edición de las obras infantiles de valía no se produjo hasta cumplidos los años cuarenta” (Sarto, 1968:298). A continuación, Sarto destaca el trabajo de diversas autoras, como Emilia Cotarelo, Borita Casas, Aurora Mateo, Carolina Toral, de quienes, afirma, deben su acierto a la elaboración de un personaje concreto, como Antoñita o Mari Pepa. Les dedica un breve epígrafe a cada una. Cita, a continuación un abundante elenco femenino: María Luisa Gefaell, Montserrat del Amo, Carola Soler, Carmen Vázquez Vigo, Ana María Matute, Ángela C. Ionescu, y Carmen Kurtz. Entre los escritores, destaca a José María Sánchez Silva, Joaquín Aguirre Bellver, Antonio Jiménez-Landi y Juan Antonio de la Iglesia. En un epígrafe final que llama “Quisiéramos citar a todos” aparecen algunas autoras profusamente citadas en nuestro corpus: “Y no debemos olvidar a *Ilde Gir* (seudónimo de Matilde Gironella de Romagosa), autora de numerosas novelas para jovencitas, que, además de Marialí, protagonista de diversas narraciones, ha creado otros populares personajes; ni tampoco a *Florencia de Arquer* (Mercedes Paluzie de Gibert), quien suele situar sus relatos en ambientes exóticos -*Princesa del Bósforo*, *El silencio de Ethel*, etc.- y tiene en su haber un centenar de novelas” . (Sarto, 1968: 311-312).

Como vemos, Sirvent y Sarto tenían en cuenta a las principales autoras españolas de novelas para niñas –Ilde Gir y Florencia de Arquer- aunque su valoración sobre su trabajo presentara algunas objeciones. Las novelas para niñas empiezan a ponerse en crisis, aunque se valora su aproximación al mundo de la aventura vivida en femenino.

Analizamos ahora dos libros de difícil clasificación. No se trata de estudios particularizados sobre un tema; tampoco son libros que pretendan historiar la literatura española ni universal. Son, más bien, reflexiones generales sobre la Literatura Infantil. Merecen destacarse puesto que en ambos hay reflexiones sobre la literatura segregada por sexos. Así, a inicios de esta época (1962), aparece el trabajo de M. Grimalt *Los niños y sus libros* publicada por Sayma. En él se reflexiona, entre otras cosas, sobre la diferencia de los libros para niños y los libros para niñas. Grimalt,

inicialmente, parece resistirse a una literatura segregada. Dice "una selección racional nos lleva a apartar a los niños de aquellas lecturas segregadas de las niñas, mientras no hay ningún inconveniente en que éstas lean las narraciones destinadas a los muchachitos" (Grimalt, 1962: 32). Tras apelar a los avances de la mujer en todos los terrenos, Grimalt no se deja engañar y termina por recomendar vivamente que los chicos jamás lean narraciones destinadas a niñas. "Brevemente, lo que importa es que el niño de nueve a doce años no se aficione a 'libros expresamente escritos para chicas'" (Grimalt, 1962: 33), puesto que los hará blandos y de lágrima fácil. Sin embargo, Grimalt lamenta que incluso las propias chicas se aficionen únicamente a estos libros, puesto que se convertirán en pasto del género rosa, y lo que es peor aún, en oyentes de seriales.

Hacia mitad de este segundo segmento aparece otra obrita de este tipo. Se trata de la obra de J.M. Requejo Vicente *Sobre literatura para niños y adolescentes*, que publicó la Editora Nacional en 1969. Sin interés como aportación teórica, destaca como elemento documental que muestra hasta qué punto la división entre lecturas femeninas y masculinas, que parecía estar haciendo ya crisis, estaba aún vigente en algunas mentalidades. Para empezar, la autoría femenina es vista como un lastre importante en la Literatura Infantil. Así, en el capítulo VI, "Vulgaridades en las estanterías", afirma: "Es de pena echar un vistazo a las editoriales más "directamente" unidas al Magisterio Primario. Las obras que ofrecen son adaptaciones de pedagogos caducos o "creaciones" de mujeres solteras. Uno no tiene nada contra las solteras ni contra las mujeres en general... Uno está convencido de que la mujer es magnífica para contar con ternura a los pequeñines. Pero cuando la afectividad, más o menos fallida, de una mujer se canaliza en libros para niños, sobre todo si es para niños un poco mayores, hay que echarse a temblar..." (Requejo Vicente, 1969: 19).

En cambio, este autor cree que la diferenciación de lecturas es inevitable y deseable. En el capítulo "Según el niño crece", el autor realiza un extenso comentario sobre la diferencia entre niños y niñas, y, por ende, la necesidad de libros diferentes para cada sexo. Comenta que las niñas se pueden sentir atraídas por los libros de los niños, pero no al revés. Es bueno que sean diferentes para que luego puedan complementarse. "La diferencia de sexos queda claramente marcada, fisiológica y psicológicamente en la adolescencia. Pero la diferenciación de libros debe comenzar antes. Aunque el ejemplo no sea perfectamente válido, es del vulgo que los niños prefieren, desde pronto, caballos para jugar y las niñas, muñecas". Prosigue Requejo comentando la diferenciación sexual lectora a través del crecimiento del niño. "Así, en la segunda infancia, los libros se diferencian poco. Pero se advierte, en las niñas, más

viva, la tendencia a alimentar su ternura y su fantasía. En la tercera infancia, los niños manifiestan sus tendencias activistas con exploraciones de la naturaleza, noticias de fieras, viajes, descubrimientos humanos, luchas...Las niñas reposan sus sueños en relatos familiares, en cuentos del mundo de los niños, en temas religiosos y florales. En la adolescencia, el chico prefiere revistas deportivas, aventuras del mundo de la ciencia, invenciones, desentrañamiento de la mecánica, vulgarizaciones. La chica alimenta su sensibilidad con novelas emotivas y sentimentales, temas amorosos, libros sobre adolescentes, revistas femeninas, música y poesía. Y a ellos y ellas, vienen bien libros que vayan descubriendo el misterio de la vida" (Requejo Vicente, 1969: 58-59).

Obras como ésta muestran hasta qué punto la división de lecturas por sexos era una idea que prevalecía a pesar de la apertura y evolución de la Literatura Infantil española a finales de los 60.

7.5. Historias de la Literatura y estudios particularizados. Tercer segmento

La desaparición de Franco y el inicio de una cultura democrática no sólo reporta un nuevo enfoque ideológico de la Literatura Infantil. A partir de esta fecha, empiezan a publicarse obras con criterios historiográficos más sólidos, y, sobre todo, con un criterio sobre la Literatura Infantil y Juvenil que se aproxima a los baremos que todavía hoy rigen para su aquilatamiento y valoración. Las historias de la Literatura Infantil tratan de basarse en criterios de calidad literaria, de innovación temática y formal, de acompañamiento a las corrientes universales de la literatura, de abandono de planteamientos ideológicos conservadores y de redefinición de sus propios campos o géneros (a título de ejemplo, desaparece el interés por las adaptaciones o biografías; en cambio aparecen con fuerza los nuevos, como los álbumes). La búsqueda de una Literatura Infantil sólida y acorde con los tiempos literarios y sociales también lleva a reinterpretar su propia historia. Como hemos visto, es en esta época cuando se hacen las relecturas más duras de la literatura de los años 40 y 50, o incluso cuando empiezan a desaparecer nombres que hasta el momento habían formado parte del panorama histórico.

Al mismo tiempo, es la época en que comienzan a proliferar los trabajos parcializados sobre el tema; aumenta la investigación universitaria y las revistas especializadas que recogen los trabajos

Destacaremos cuatro grandes grupos:

- 1) Historias de la literatura: los trabajos del CCEI, Cendán Pazos, García Padrino y Colomer.
- 2) Desde la literatura catalana. T. Duran, C. Valriu, T. Rovira.
- 3) Algunos trabajos particularizados.
- 4) Dos trabajos esenciales: Ana Moix y Paloma Uría.

7.5.1. Historias de la Literatura

El primer trabajo importante de la década de los ochenta es una obra colectiva formada por diez "cuadernos de trabajo" escritos por diferentes autores, que formaban un curso por correspondencia.¹¹² Pese a que el criterio de selección es difuso, y tiende hacia lo enumerativo, este trabajo constituye un precedente en la concepción de las historias de la Literatura Infantil posteriores. Dividida en diferentes temas de trabajo, supone una orientación rigurosa a los conceptos, los subgéneros y los límites de la Literatura Infantil. Sus intentos de clasificar líneas y tendencias en algunos campos –la Literatura Infantil extranjera del XIX por ejemplo– la hacen valiosa. En otros casos, lo enumerativo gana terreno y el trabajo pierde interés.

Cuatro son los cuadernos que interesan en el tema de esta tesis. Son el 1, *Terminología y formas literarias de la literatura infantil* (Autores: Jesús Mayor, Lola Romero y Carmen Rute); el 3, *La literatura infantil en el siglo XIX* (Autora: Isabel Rodrigo); el 4, *Autores extranjeros del siglo XX* (Autores: María Solé); y el 5, *Autores españoles del siglo XIX* (Autora: Carmen Rute).

Es interesante destacar la ausencia total de valoración de una literatura destinada a niñas; ni como algo digno de denuesto, como harán otras historias de la literatura, ni como constatación de una corriente histórica. No aparece, por supuesto, como un posible género en la literatura actual (cuaderno 1), pero tampoco aparece constancia histórica. En el cuaderno dedicado al XIX se mencionan algunas autoras seleccionadas en nuestro corpus formando parte de autores de "tendencia didáctica"; allí aparecen reseñadas la Condesa de Ségur o L.M. Alcott, pero tan sólo en su obra *Hombrecitos*. De nuevo se habla de algunas en el apartado "Realismo: costumbrismo": L.M. Alcott, esta vez con su *Mujercitas*. También se menciona toda la obra de Joana Spyri (Rodrigo, 1982: 10-11 y 20-22).

¹¹² AAVV (1982): *Curso de literatura infantil por correspondencia*. Centro de Enseñanza de Prensa y LI. Madrid: Acción Católica Ediciones.

Los dos cuadernos dedicados a autores del siglo XX extranjeros (el 4) y españoles (el 5), el trabajo tiende hacia la enumeración de autores por orden alfabético con escasa distinción de géneros, de épocas o de tipos de comunicación literaria. No se menciona ningún papel en la construcción de un sistema de comunicación femenino o de la creación de novelas para niñas. En cuanto a autoras extranjeras de nuestro corpus, Solé menciona a Enid Blyton –sin especial mención de los libros escolares femeninos– y a Astrid Lindgren, con especial dedicación al personaje de Pippa. Solé destaca la importancia de una protagonista femenina encarnando un personaje rebelde: "En la literatura infantil no es difícil hoy encontrar niños independientes y también desobedientes, pero raras veces son niñas. Y Pippa viene equipada con los valores que, en la cultura occidental, se dan en el género masculino: fuerza, éxito, desafío y gran movilidad" (Solé, 1982: 21).

C. Rute, autora del trabajo sobre los autores españoles del XX, organiza su trabajo a partir de un inmenso listado de autores; en él mezcla a autores "históricos" – que publicaron su obra a principios del XX– con autores que recién terminaban de publicar sus trabajos en el momento de la redacción del libro. De nuestro corpus selecciona a Elena Fortún, María Luisa Gfaell; a la primera dedica entusiastas comentarios sobre sus Cielas anteriores a la Guerra Civil.¹¹³ En las páginas finales dedica un par de líneas a "otros autores" (una especie de "repeca" del siglo XX) en la que aparecen diversas autoras de nuestro corpus, como J. Álvarez de Cánovas, Ildé Gir, Borita Casas, María Luz Morales, Gracián Quijano.¹¹⁴ No deja de ser curioso que se mezclen en esta segunda lista nombres tan reivindicados hoy, como los de Borita Casas, con nombres denostados, como el de Ildé Gir.

La siguiente aportación histórica de este tercer segmento correspondería al libro de Fernando Cendán Pazos publicado en 1986, *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*. Este libro, impagable en cuanto a aportación de documentación sobre legislación, instituciones, vida editorial y otros aspectos, es en cambio discutible en cuanto a su valoración de la producción y análisis de obras de

¹¹³ La lista completa es: J.M. Folch i Torres; Salvador Bartolozzi; Elena Fortún; Lola Anglada; Antonio Robles; Carmen Conde; Antonio Jiménez Landi; J.M. Sánchez Silva; Carmen Kurtz; Dora Vázquez; José García Nieto; Juan Antonio de Laiglesia; María Luisa Gfaell; Pura Vázquez; Carmen Bravo Villasante; Tomás Salvador; Josep Vallverdú; Carmen Vázquez Vigo; Miguel Buñuel; Ana María Matute; Montserrat del Amo; Lolo Rico de Alba; María Puncel; Jaime Ferrán; Joaquim Carbó; Consuelo Armijo; Ángela C. Ionescu; Fernando Alonso; María Isabel Molina; Pilar Molina; Josep Albanell; Joan Barceló. Es curiosa la incorporación de autores catalanes.

¹¹⁴ Jacinto Benavente; Antonio Oliva; María Luz Morales; Josefina Álvarez de Cánovas; Ildé Gir; Federico Muelas; Aurora Díaz-Plaja; Mercedes Llimona; Borita Casas; Concha Castroviejo; Gracián Quijano (seudónimo de Francisca Sáenz de Tejada); María Luisa Villardefrancos; Emilia Cotarelo; Josefina Bolinaga; María Héctor; Rafael Morales; María Elvira Lacaci; Marta Osorio; Carlos María Ydigoras; Carlos Murciano.

Literatura Infantil. Dedicamos unas breves páginas a trazar un repaso de la trayectoria de la Literatura Infantil española en el Siglo XX. Empieza citando la teoría de Paul Hazard sobre la inexistencia de buenos autores españoles para niños, opinión que estima injusta. En consecuencia, cita la nómina de escritores anteriores a la Guerra Civil que desmienten esta idea: Juan Antonio Bastinos, Folch i Torres, Encarnación Aragoneses (Elena Fortún), María Luz Morales y otros varios. A partir de ahí, traza un recorrido de la Literatura Infantil desde la posguerra a nuestros días en el que destacan dos aspectos, por un lado, la nómina un tanto sorprendente de autores que cita,¹¹⁵ y por otro, la valoración –que también recoge Montserrat Sarto, y más adelante García Padrino–, de la crisis del libro infantil en torno a los 50, manifestada por algunas voces críticas,¹¹⁶ y que supuso el punto de partida para el despegue que se concretaría a partir de los 60. A continuación, Cendán hace un resumen por décadas en el que destaca la mención a literaturas en lenguas distintas de la castellana. Con todo, sus valoraciones y clasificaciones son endebles, y de escaso interés para nuestro trabajo.

Carmen Bravo Villasante publica en 1988 sus cuatro volúmenes de *Historia y antología de la literatura infantil universal*, de Editorial Miñón. El valor fundamental de este trabajo es el antológico y el de la exhaustividad de su concepto universal. Las introducciones históricas, muy breves, son reseñas muy ceñidas de las líneas y autores esenciales de cada país.

Con las aportaciones de Jaime García Padrino se da un sesgo definitivo al análisis histórico de la Literatura Infantil en la España de la posguerra. La publicación en 1992 de *Libros y literatura para niños en la España contemporánea* inaugura una forma rigurosa de hacer Historia de la Literatura Infantil, con abundantes materiales contrastados, una clasificación afinada y, como ya dijimos, con una valoración

¹¹⁵ A título de ejemplo, la aportación de Julián Pemartín, primer director del INLE, que publica en Calleja *Garbancito de la Mancha*, ilustrada por Arturo Moreno, que muy pocos autores destacan. Cendán prosigue recordando que el verdadero éxito editorial de los años 40 "tiene sin lugar a dudas, otro autor y otro personaje más representativo, independientemente de sus valores literarios, que no nos incumbe enjuiciar aquí" (Cendán Pazos, 1986: 21), refiriéndose a la serie del Coyote, publicado a partir de 1950 en Ediciones Clíper. Otra aportación curiosa es la del nombre de Isabel Flores de Lemus, autora especializada en obras de tipo religioso (aunque no cita ningún ejemplo). O la publicación en 1955, en Gilsa, de *Doce cuentos maravillosos*, escritos por Fabiola, reina de los belgas. También menciona a Pedro Collado, editor de sus propias obras, "que leía a sus amigos."

¹¹⁶ Cita unas palabras de Pere Vergés de una entrevista de del Arco en *La Vanguardia*: (recogidas por *El Libro Español*, febrero de 1961): "Yo entiendo que no hay libro infantil porque los autores, creyendo ponerse a tono al nivel de los niños, hacen argumentos ñoños. En cambio, como no dejan de ser literatos, escriben con palabras sabias que no están dentro del vocabulario ni de la construcción infantiles" Cendán recuerda que son palabras parecidas a las de María Luisa Gefaell en un artículo publicado en *Revista de Educación* (reproducido en *Bibliografía hispánica*, dic 1954) También recuerda que en 1958 Gefaell, José Miguel Velloso y Montserrat del Amo fueron candidatas a la lista de honor del Andersen, y una mención para M. del Amo por *Patio de corredor*.

canónica de su orientación literaria y metodológica. Su arco cronológico abarca desde finales del XIX a la Guerra Civil; sin embargo, la obra posee un apéndice en el que recoge y analiza la producción desde 1939 hasta prácticamente la publicación del libro.

El análisis de García Padrino parte de la idea - ya esbozada por otros autores- de ruptura y destrucción para la Literatura Infantil a partir de la Guerra Civil. Las causas, imaginables, se distribuyen en varios aspectos: pobreza general y específica para el sector editorial debido a la escasez de papel,¹¹⁷ y, sobre todo, las consecuencias ideológicas a partir de la implantación de la dictadura franquista. Estas eran, sigue García Padrino, el exilio de autores que representaban una línea de innovación (Bartolozzi, Magda Donato, Elena Fortún) y, especialmente, una férrea censura que no sólo impedía la publicación de obras desacordes con el Régimen, sino que imponía unas coordenadas ideológicas y literarias que resume así: "una exaltación de los valores familiares, dentro de un modelo de vida presidido por una orientación religiosa y por un obligado canto a los valores históricos del pasado imperial de España" (García Padrino, 1992: 498-499). Estas obras presentaban una monotonía en la repetición de temas, una "cursilería y ñoñez", un humor caduco y unos personajes periclitados. Aquí se inscribe su análisis de las novelas para niñas.

Además del análisis del papel que las novelas para niñas jugaron en estos años, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea* propone la división por épocas de la Literatura Infantil de posguerra. Es importante y bien documentada la trayectoria que esboza García Padrino referida a dos cuestiones: una, los hitos de renovación que marcan las épocas en que puede dividirse el período. La otra es un repaso a los elementos dinamizadores, como revistas o editoriales que se mantuvieron, se reformaron o surgieron en la época.

Tal como hemos dicho ya, para García Padrino las etapas de la Literatura Infantil española posterior a 1939 se pueden clasificar por sus décadas. Las fechas clave son, en primer lugar 1951 y 1952, momento en que hay una reactivación del interés por buscar una literatura infantil de calidad,¹¹⁸ o en que se da el Premio Nacional de Literatura a María Luisa Gfaell por *La princesita que tenía los dedos mágicos*; o en que se celebran exposiciones dedicadas al libro infantil en la Biblioteca Nacional, de las que derivaron catálogos de interés. Otra fecha es 1958, cuando se

¹¹⁷ Detalles interesantes sobre este particular en Baró, 2006: 53-54

¹¹⁸ Alude al artículo publicado por M. L. Gfaell en el *Correo Literario*, n. 47 el 1 de mayo de 1952. García Padrino lo editó en *Lazarillo*, 2003, n. 10, Año XXI, 2ª época, p. 5-8.

ponen en marcha Premios Lazarillo y la creación de la editorial Doncel, considerada renovadora en la década de los 60.

1959 es consignada como la fecha en que "la literatura infantil española experimentó una renovación considerable en los temas de sus creaciones y en la calidad de sus tratamientos literarios" (García Padrino, 1992: 523). Esta década, la de los 60, ve surgir nombres como los de Ana María Matute, Angela C. Ionescu o Gloria Fuertes, que forman parte de los pocos clásicos "salvados" en la valoración actual, así como la creación de nuevas instituciones que velan por la calidad de la Literatura Infantil, y que convocan premios prestigiosos, como la Comisión Católica Española para la Infancia (CCEI). Los años 60, recuerda García Padrino, son también los del arranque de la edición de los libros infantiles en catalán, a cargo de ediciones como La Galera. Estos libros catalanes creaban un modelo de literatura que conectaba, por un lado, con los modelos literarios europeos, y por otro lado con los modelos de renovación pedagógica propios de la tradición catalanista y republicana. La caracterización de los años 70 ya no compete al trabajo de esta tesis.

La dedicación de García Padrino a las novelas para niñas es extensa. García Padrino señala su presencia como una de las consecuencias de la ruptura producida por la Guerra Civil. El nuevo régimen propicia la creación de una literatura segregada por sexos consecuencia "de una supresión radical de la coeducación" y que cristalizaría en colecciones como "Novelas para jovencitas" de Hymza, como ejemplo de literatura para niñas, caracterizada por temas, personajes y por aspectos formales. Los chicos, mientras, leían libros de héroes y de mayor exaltación patriótica.¹¹⁹

A continuación, García Padrino destaca la labor de muchas escritoras, parte de las cuales forman parte de nuestro corpus. En ellas hay ejemplos de autoras muy vinculadas a los ideales del Régimen, como Josefina Álvarez de Cánovas, pero también señala a los autores y autoras que remontaron la línea de flotación de la mediocridad o indignidad, como Matilde Ras, con su *Charito y sus hermanas* (1946) o a Borita Casas, con sus *Antoñitas*. Destaca como una de las aportaciones más interesantes los *Cuentos del viejo reloj* (1941), de Elisabeth Mulder, y *Doña Ratita se quiere casar* (1944) y *Maribel y los elefantes* (1945) de María Luz Morales. Señala también la poesía de Celia Viñas como uno de los pocos esfuerzos dignos en el

¹¹⁹ "La separación de sexos en la escuela afectó a los temas, a los contenidos e incluso a las características formales de aquellas publicaciones, como sucedió con la colección "Novelas para jovencitas", donde la Editorial Hymza, a partir de 1942, incluía títulos de Ildé Gir (*Emma y María*), de María Luz Morales (*Rosalinda en la ventana, Coppelia*) de Pilar Sepúlveda (*Un colegio de muñecas*), de Matilde Muñoz (*La golondrina en el espejo* [en realidad *espino*] de Carmen Martel (*Las vacaciones de Lidia*) [en realidad *María Rosa*] junto a traducciones de Kate D. Wiggin, Astrid Lindgren, Elsa M. Hinzelmänn... Para encontrar una similar adecuación temática para los niños y los muchachos, debemos acudir al "cómic"(...) (García Padrino, 1986. 118 y abreviado en 1992: 500).

género. Pero junto a estas escritoras, García Padrino señala que otras escritoras seguían escribiendo libros melodramáticos y fuera de lugar: "Ildé Gir (seudónimo de Matilde Gironella) y María Luisa Villardefrancos coincidieron en adornar con tonos melodramáticos sus historias pobladas por niños y niñas huérfanos y pobres en situaciones desafortunadas, pero cuya extremada virtud les hacía merecedores de la felicidad en el final de tales peripecias" (García Padrino, 1992: 503). También señalará que la Editorial Aguilar reedita los antiguos libros de Celia, edita los libros escritos en los 40 y los 50 (García Padrino, 1992: 511).

Otro aspecto destacado por García Padrino son las revistas destinadas a niñas, como *Bazar* (desde 1947), con sus colaboradoras Aurora Mateos, Sofía Morales; Josefina de la Maza; E. Sánchez Pascual; también *Maravillas*, dirigida por Fray Justo Pérez de Urbel, desde 1936, con sus colaboradoras Gloria Fuertes y Mercè Llimona, o también *Mis chicas*, dirigida por Consuelo Gil Roesset y vinculada a Gilsa.

García Padrino había ya dedicado atención detallada al tema de las novelas para niñas, y con mayor amplitud, en un trabajo anterior, titulado "La Literatura infantil en la posguerra española (1939-1952): la difícil servidumbre de la literatura en la educación del niño", y publicado en 1987.¹²⁰ En él se mencionan y detallan algunas de estas novelas, que se valoran en el contexto represivo y arcaico de la época, y se desmenuzan más detalles -negativos- de gran parte de las novelas para niñas en su acepción más anquilosada y repetitiva. Así, afirma: "Su traducción literaria sería esa serie interminable y repetitiva de protagonistas infantiles, convertidos más bien en arquetipos femeninos y masculinos. El realismo costumbrista y la vuelta a nuevas fórmulas naturalistas animaron las obras de autoras como Ildé Gir o Carmen Martel. Una prosa retórica, altisonante y con descuidos formales -achacada por Sanz Villanueva a la literatura española de los primeros cuarenta- tomaba cuerpo en una amplia serie de relatos y novelitas infantiles, desde los que manifestaban unas intenciones de corte moralizante hasta los que ofrecían un tratamiento fantástico de apariencia menos 'comprometida'."

"La oferta temática no ofrecía una mínima variedad: Los asuntos se repetían con muy leves variantes: el abnegado huérfano que, después de demostrar unas increíbles -por lo perfectas- cualidades morales, encontraba a sus perdidos familiares; aquel otro muchacho o jovencita que hacían frente, con honradez y 'dignidad' a ultranza, a los más duros y penosos avatares de la vida [incluye aquí una nota -28- con ejemplos de novelas de Ildé Gir (*Marialí*, *Las peripecias de Anina*, *La novela de un muchacho*, *Lili*, *la ahijada del colegio*) y de Carmen Martel (*Las vacaciones de María*

¹²⁰ Posteriormente recogió parecidas tesis sobre el desarrollo de la Literatura Infantil y Juvenil en la posguerra, con especial dedicación al papel de las autoras de nuestro corpus (García Padrino, 1995).

Rosa y La pequeña Robinson); historias de rebuscada ejemplaridad a través de los comportamientos descritos en sus protagonistas...(...)" (García Padrino, 1987: 122).

El autor finaliza el recuento con esta reflexión (reproducida casi con exactitud en su obra de 1992, como hemos visto más arriba): "Cerremos este recuerdo a aquellas escritoras/escribidoras –curiosa especialización femenina en la creación de tales prototipos heroicos o ejemplificantes –con el recuerdo de otras heroínas creadas por Ilde Gir o por M.Luisa Villardefrancos, coincidentes en los acentos melodramáticos que adornaban sus historias. Niñas huérfanas y pobres, en situaciones bien desafortunadas, pero virtuosas en extremo, tanto que se hacían siempre merecedoras de la felicidad en los finales de sus peripecias" (García Padrino, 1987: 125-126).

Merece la pena recordar que la valoración de aportaciones novedosas, de "calidad", progresistas e innovadoras, seguía coexistiendo con colecciones, autoras, obras y planteamientos literarios anteriores. Tal vez en este momento se crea una división entre los lectores: por un lado, los niños pertenecientes a las élites intelectuales –no las élites económicas– que conocen y degustan una literatura innovadora de calidad. Por otro, la gran mayoría de lectores que consumen productos menos elaborados y sofisticados, en los que perviven esquemas literarios tal vez ya superados. En los años 60, la corriente de novelas para niñas se alinea claramente en este lugar.

García Padrino publicó más tarde otros trabajos en los que revisa las coordenadas metodológicas de una historiografía infantil y plantea principalmente el canon de clásicos no sólo de la Historia de la Literatura Infantil española, sino universal (García Padrino 2000 c, d, e). Así, en "Clásicos de la literatura infantil española" (2000 e) hay interesantes reflexiones en torno al canon de la LIJE, comenzando por el propio concepto de canon. Aludiendo a Harris, analiza los objetivos de la canonicidad ¹²¹ y observa desde qué instancias se construyen los cánones (instituciones, autoridades en la materia, etc.). También repasa algunos de los repertorios y bibliografías publicados desde el de Castro Alonso en 1977 a las propuestas de Colomer en 1999. Y, para terminar, propone autores de referencia en el siglo. Sus propuestas generales sobre la época 1939-1960 mantienen su selección de 1992 (María Luz Morales, Elisabeth Mulder, Borita Casas, Gloria Fuertes, María Luisa

¹²¹ Estos son, primero, proveer de modelos, ideas e inspiración. Segundo, transmitir una herencia intelectual. Tercero, crear marcos de referencia comunes, tanto para la creación como para la crítica e investigación. A ellos añade Harris intercambio de favores, legitimación de la teoría, historización y pluralismo.

Gefaell, y todas las renovadoras como Ana María Matute, A. Ionescu, Carmen Kurtz, C. Vázquez Vigo). Añade a final del trabajo un canon personal.¹²²

Años más tarde en 2003, Jaime García Padrino publicó un trabajo específico sobre el papel de la mujer en la Literatura Infantil y Juvenil Española. Tras una serie de reflexiones interesantes sobre las relaciones entre Literatura Infantil y Mujer, que recogemos en otro lugar de esta tesis, García Padrino revisa la presencia femenina desde el siglo XIX a nuestros días, con especial hincapié en los años 40 y 50, donde recoge -y actualiza con algunos detalles nuevos- sus tesis de 1987, 1992 y 1995), así como referencias a su trabajo monográfico sobre Josefina Álvarez de Cánovas (García Padrino, 1998).

Los años en que se publican estos trabajos de García Padrino coinciden con una fuerte actividad en torno al canon y en torno a la selección histórica de calidad: el cambio de siglo lleva a diversas iniciativas de selección de excelencia en la Literatura Infantil y Juvenil española ("Los cien mejores libros de la Literatura Infantil Española" seleccionados por un equipo de críticos que coordinaba la Fundación Germán Sánchez Ruipérez)¹²³ o la selección de Literatura Infantil Universal del Equipo Peonza *Cien libros para un siglo* (que no se publicó hasta 2004). Al socaire de estos trabajos se sitúan las reflexiones de Colomer sobre la selección de los cien libros de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez en el verano de 2000. Para la selección se decidió "relegar la importancia histórica en favor de la vigencia literaria de tales obras, la elección de una sola obra por autor o la división entre 70 textos y 30 álbumes" (Colomer, 2001:134). Colomer caracteriza la década de los 40 como de profunda ruptura con la década anterior, a la que se suma por decreto un nuevo modelo de libro infantil, definido en 1943 por la Vicesecretaría de Educación Popular en la afirmación de que las publicaciones infantiles debían ser "rigurosamente edificantes y pedagógicas, con vinculaciones al pasado heroico." En esa década aparece casi en solitario el libro de Celia Viñas, que, recuerda Colomer, pertenecía al Institut Escola, formación progresista vinculada a los movimientos educativos regeneracionistas. En

¹²² García Padrino propone la incorporación de literatura infantil en otras lenguas del estado, y la de autores sudamericanos. A continuación da su canon, basado en lecturas recomendadas a sus alumnos, que, además puedan ser libros de fácil acceso en las bibliotecas públicas o librerías (el subrayado es nuestro). De su selección 1939-1970 y de la década 1940-1960 sólo encontramos:

-Borita Casas, *Antoñita la fantástica*

-María Luisa Gefaell, *Las hadas de Villaviciosa de Odón* (1953); *La princesita que tenía los dedos mágicos* (1953) *Antón Retaco* (1955)

-Salvador de Madariaga, *El sol, la luna y las estrellas* (1954)

-José María Sánchez Silva, *Marcelino pan y vino* (1954)

-Celia Viñas, *Canción tonta de sur* (1948).

¹²³ VI Simposio sobre literatura infantil y lectura. 100 Obras de literatura infantil española del siglo XX.

esta afirmación aparece el concepto –compartido con García Padrino y tantos otros– que tan sólo enlazando con la tradición republicana de la Literatura Infantil se puede concebir calidad y progreso. De las dos décadas siguientes, sigue Colomer, hay sólo una decena. Destacan autoras aisladas: Ana María Matute, Carmen Kurtz y Angela Ionescu. Y añade: “la mayoría de libros de este periodo seleccionados por el Simposio resultan poco representativos de las corrientes predominantes en la Europa de la época. Nos habla sobre todo de la calidad literaria de unos autores en lengua castellana que escribieron en un país ensimismado y ajeno a la reflexión sobre literatura infantil. Tal vez pueda decirse que “afortunadamente”, en estos casos concretos, ya que la literatura de posguerra europea se hallaba profundamente impregnada de una decidida voluntad realista y civilizadora que condicionó enormemente su producción” (Colomer, 2001: 139).

Este trabajo se alinea con otros anteriores de Colomer, como el apéndice que publicó en el libro de A. Nobile, donde utiliza bastantes argumentos que luego recogerá en su artículo del *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* en 2001. En su búsqueda por una literatura infantil que atienda a criterios de calidad y progreso, la época de 39 hasta los años 60 es despachado en una página donde se insiste que todo eran narraciones religiosas y patrióticas, poniendo como ejemplo *Rastro de Dios*, *Marcelino pan y vino* y *El juglar del Cid*.¹²⁴ Sin embargo, aunque es una idea que también recoge en su artículo de 2001 en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, insiste en la independencia de la literatura española con respecto a la europea, que acusaba las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, con “fuerte acentuación educativa de los mensajes de libertad, solidaridad, conocimiento entre pueblos, participación social, autonomía personal, etc.” (Colomer, 1992: 140).

Una literatura europea moderna, que caracteriza en otro trabajo suyo posterior, y que no sólo atiende a parámetros formales o temáticos, sino a una concepción de la lectura y de la educación infantil y juvenil muy diferente a la de la España de los 40. En la segunda mitad del siglo XX nace “la literatura infantil i juvenil moderna tal com la coneixem avui dia, com a fenomen editorial i educatiu lligat a les escoles i al consum generalitzat de masses. És doncs, respecte d'aquests darrers llibres, publicats entre els anys quaranta i seixanta, que reacciona la producció actual amb un salt d'experimentació molt notable” (Colomer, 1999 a: 31). En consecuencia, desaparecen los valores patrióticos y religiosos en la posguerra española y –de máxima importancia para el tema de esta tesis– las formas de organización social y lectora: “Llibres per a

¹²⁴ Es curioso hacer notar que muchas de estas obras fueron saludadas de los 60 –y aún en la historiografía de este tercer segmento– como obras renovadoras.

nois (que continuaven els de Verne o de Salgari), llibres per a noies (que perllongaven les *Mujercitas*, d'Alcott), llibres per a les classes mitjanes i altes que eren les que tenien llibres (Colomer, 1999 a: 36). Colomer parece indicar, una vez más, que la diferenciación sexual de la lectura es tan sólo una consecuencia de la educación franquista. Es importante hacer notar, también, la insistencia en un público acomodado como lectoras de estas historias. Los libros infantiles y juveniles, prosigue Colomer, cambiarán a partir de los 60: "Les històries que s'adrecen als infants representen un diàleg entre el món constituït i les noves generacions que hi arriben, un instrument més de la seva socialització a l'interior d'una cultura. Aquestes històries es mouen sempre en un quadre dibuixat per dues fronteres: allò que els adults ens sembla convenient per als infants i allò que ens sembla que poden entendre. La gràcia de les millors històries al llarg del temps és que han intentat barallar-se amb aquests límits, han intentat reformular allò que és convenient i allò que és comprensible" (Colomer, 1999 a: 40).

Para acabar este bloque, mencionaremos una de las últimas aportaciones de Carmen Bravo Villasante (fallecida en 1994) en la que brevemente repasa la Historia de la Literatura Infantil y Juvenil española en forma muy diferente a sus visiones de 1959 y 1963. Se alinea con las nuevas corrientes para reconocer que "el periodo de la Guerra Civil y algunos años posteriores detiene el desarrollo de la literatura infantil" (Bravo Villasante, 1993: 23). Después cita -con un cierto caos cronológico y sin demasiadas valoraciones- los nombres ya canónicos en la historiografía de los 90: Elena Fortún, Borita Casas, Alejandro Casona, María Luz Morales (de quien destaca *Rosalinda en la ventana* y *Maribel y los elefantes*, y su labor de traductora), Manuel Abril, José María Sánchez Silva y María Luisa Gefaell. Señala a continuación el papel renovador de la Editorial Doncel y añade los nombres de Miguel Buñuel, Concha Zardoya ("Concha de Salamanca"), Joaquín Aguirre Bellver, Jaime Ferrán, Ángela Ionescu y Carmen Kurtz.

En resumen, las historias de la literatura publicadas en este tercer segmento aluden en su mayoría a las novelas para niñas como ejemplo de una literatura caduca, generalmente ligada a una situación política e ideológica nefasta. Estas aproximaciones desvinculan esta literatura de novelas para niñas de otros países y de tradiciones diferentes. En definitiva, la ruptura con la literatura anterior a la Guerra Civil evitó una alineación con las formas de comunicación literaria infantil que se producían en el mundo occidental.

7.5.2. Desde la Literatura catalana.

La historiografía de la Literatura Infantil y Juvenil catalana ha visto publicarse interesantes trabajos a partir de los 80. Los trabajos de Rovira (1988 y 1989), de Valriu (1994) o de Duran (2002), representan una lectura rigurosa y realizada desde parámetros actuales. Como es lógico, todas ellas se centran en la producción de Literatura Infantil y Juvenil en lengua catalana. Podría parecer, pues, que nos alejamos del objeto de esta tesis, centrada en la producción escrita en castellano o traducida a esta lengua. Sin embargo, la peculiar situación cultural, política y lingüística de España en el siglo XX, antes y después de la Guerra Civil, así como la presencia del sector editorial en Cataluña, aconseja observar brevemente la forma en que se realiza hoy la valoración de la época. Los años 40 y 50 en Cataluña no sólo fueron aquí nefastos desde un punto de vista político, sino que dieron al traste con muchos proyectos editoriales y literarios iniciados en la anteguerra. En consecuencia, la sustitución de este tipo de literatura por parte de otra en otra lengua y con otros presupuestos -y de la que las novelas para niñas formaban parte- merece una revisión en el seno de este trabajo.¹²⁵

Rovira, en su riguroso y excelente trabajo de 1988, es la primera que menciona la existencia de una literatura en lengua castellana que, inevitablemente, hay que considerar usurpadora de los derechos de la catalana. Mientras la producción catalana era casi inexistente y estaba perseguida, la producción en lengua castellana se desarrollaba de manera, digamos, normal. Una normalidad que incluía, claro está, las novelas para niñas: "La producció era tanmateix ben escassa i els lectors infantils /adolescents llegien llibres en llengua castellana publicats el més sovint per editorials catalanes" (En la nota 4 especifica: "les col.leccions de sempre d'Araluce i Seix i Barral, els contes de Mercè Llimona, les traduccions de Marià Manent, les novel.letes per a nenes de Juventud o d'Hyma, els reculls de contes populars o els dibuixos animats de Molino") (Rovira, 1988: 461) (el subrayado es nuestro).

Duran divide la Literatura Infantil catalana en diversas épocas. La que nos interesa particularmente es "del 1940 a 1962" que es definida así: "Anys foscos per a una literatura que no pot publicar-se pel fet de ser catalana (però també una època en què els infants continuaven llegint, i alguns dibuixants, il·lustrant")(Duran, 2002: 33). Esta época es caracterizada por Teresa Duran, significativamente, como de "Apagada general". Duran se hace eco, también, de la destrucción de los esquemas que

¹²⁵ Nos limitaremos a Rovira (1988) y Duran (2002), que presentan aspectos interesantes para esta tesis.

alimentaban la Literatura catalana de anteguerra. Editoriales que desaparecían, o que eran obligadas a cambiar de lengua, inviabilidad de publicar revistas en catalán, exilio de escritores e incluso desvirtuación de algunas ilustradoras, que ponían su arte al servicio de causas espúreas: así, habla de una Elvira Elías (...) "il·lustrant la sensibleria d'Ildé Gir (...) per a la editorial Joventut, hereva de Mentora" (Duran, 2002: 38).

Duran, retomando la idea de la presentación de una época en la que los niños continuaban leyendo pese a todo, inicia una perspicaz reflexión sobre los posibles lectores de uno y otro tipo de literatura: "Però en canvi, els infants continuaven llegint obres d'autors catalans. Ho fèiem en català els qui vam tenir el privilegi que els nostres pares no haguessin llençat a les escombraries els llibres de la seva infantesa, o que estiguessin dins les xarxes clandestines de distribució; i es llegien en castellà els llibres que en aquesta llengua traduïen o creaven autors com Víctor Mora, Ildé Gir, Maria Pascual, Ferrándiz. I tenia capitalitat catalana la immensa majoria d'editorials especialitzades en llibre per a infants i "juvenilcadetes". Juventud (...) Aymà i Ariel van ser les editorials que van mantenir viva la torxa d'una cultura digna per a infants, ni que fos a base de traduir el millor del que es produïa llavors a Europa. Molino (amb el seu Guillermo Brown i la seva Enid Blyton) van ser les editorials que van nodrir l'afany popular dels nens de barri per les aventures, sense capficar-se mai per la llengua, cosa que els va proporcionar uns beneficis folgats i uns tiratges que rara vegada s'assoleixen avui" (Duran, 2002: 39).

Y no únicamente se consolidaba una división lingüística, social y cultural. Duran apunta también a uno de los aspectos fundamentales de esta tesis, que es la determinación de las franjas socioculturales de lectores y los productos que les son destinados; cómo ciertas actitudes o valores culturales minoritarias durante una época descenden hacia franjas más populares en la siguiente. También es relevante la importancia de las editoriales radicadas en Barcelona en la difusión del libro infantil en lengua castellana en América.¹²⁶

7.5.3. Estudios particularizados

Terminamos la breve revisión de los trabajos sobre temas particularizados de este tercer segmento a partir de la publicación de cuatro trabajos en lengua catalana,

¹²⁶ "De manera que, històricament, el més rellevant d'aquesta època no són les seves obres, sinó el fenomen socioeconòmic, nou fins aleshores, que demostrava que una editorial catalana podia tenir abast estatal (...) i amb el descobriment que allò que es produïa aquí podia proporcionar interès i beneficis no solament aquí, sinó també allí i allà (allà és Amèrica)" (Duran, 2002: 38) Ver també Moret, 2002 y Baró, 2006.

de diferente alcance y magnitud, pero que aportan algunos datos interesantes. Lo dos primeros son en torno a ilustradores catalanes de los 40, ilustradores, inevitablemente, al servicio de unos ideales literarios inadecuados a sus orígenes y formación. Así, Castillo (2002) presenta un trabajo interesante por abarcar la misma época, y por justificar las mismas fechas que las de nuestro corpus, mientras afirma la ausencia total de estudios sobre la época y espera que sus estudios puedan servir de base para análisis posteriores. Así, Castillo describe la trayectoria de varios ilustradores, y señala también la de algunas de ellas –Mercè Llimona, Elvira Elias- que ilustraron “novel·les per a jovenetes” de la editorial Hymosa (Castillo: 2002: 76-77). En la misma línea y con el mismo tema, E. Virgili traza una reflexión en el catálogo de la *XXI mostra del fons històric.Llibres infantils il·lustrats 1940-1960*, que se celebró en Barcelona en la Biblioteca de Santa Creu. Virgili señala la necesidad de dedicarse a una época en la que escasas veces se detiene la atención de la crítica y que tiene muchos interrogantes por responder: “Ens trobem davant una època poc estudiada, i per això poc coneguda i no prou valorada. Silenciada. En canvi, hi ha tantes preguntes a fer-se. Quins encàrrecs rebien els il·lustradors? Quins materials il·lustraven? Què se'ls donava als infants per llegir? Quin marge de llibertat tenia l'il·lustrador respecte al contingut del text a il·lustrar o respecte a l'estil i la tècnica? On es varen formar? En quin ambient? Tenien contactes amb els moviments artístics d'avantguarda? Quins eren els seus referents? Etcètera, etcètera, etcètera. Exposant una selecció de llibres il·lustrats del període de la postguerra, esperem poder respondre a algunes d'aquestes preguntes, saber-ne més de com s'il·lustraven els llibres i, en definitiva, poder desvetllar una part de la nostra història malauradament confusa, és a dir, complicada, no pas desdibuixada!” (Virgili, 2002, [2]).

También hay que atender a los trabajos de Baró (2000; 2006), dedicados a la trayectoria de la Editorial Juventud, una editorial que inició su singladura en los años veinte. El primero dedica un epígrafe a “Les edicions de postguerra”, en la que en la línea de Rovira, Duran o García Padrino se analiza la trayectoria de una literatura sometida a “imperatius del nou règim, per exemple, “*Por servir bien a Espanya* (1940), que traspua les essències del nacionalcatolicisme, alguns títols religiosos –encara pocs, per l'època- que es concreten en diverses vides de sants, o d'altres obres amb un caràcter marcat de moralina educativa que entronquen directament amb el segle XIX” (Baró, 2000:20). También destacan la importancia de las novelas para niñas: “Una altra línia d'edició la tenim representada per les autores femenines –Elizabeth Mulder, Mercè Llimona, que il·lustra els seus propis textos; Ilde Gir (pseudònim de Matilde Gironella Escuder) o la mateixa Concepció Zendera, que s'especialitzen en

obres destinades específicament a les noies, seguint el model de separació de sexes que el nou règim preconitza. Així, Ilde Gir, ens proposa valors educatius per a les joves de casa bona, que no obstant això, poden quedar contrarestats per les influències que continuen arribant de les traduccions estrangeres" (Baró, 2000: 20-21).

Baró amplió considerablemente el trabajo en 2006, convertido en una excelente tesis en la que repasa con detenimiento la trayectoria de esta editorial, enmarcándola, primero, en su contexto histórico, político e incluso de subsistencia ideológica; también en relación al mundo editorial infantil de España antes y después de la Guerra Civil. Baró analiza también su evolución, explicando el desarrollo de su fondo editorial, el tipo de colecciones y autores rescatados, traducidos y de nuevo cuño. Ofrece también un análisis pormenorizado del libro como producto, en el que analiza los libros desde un punto de vista formal, comercial e histórico. Las novelas para niñas aparecen mencionadas como una de las líneas jugadas por la editorial, a través de diferentes colecciones, autoras y títulos: "en aquest període també apareixen al catàleg de Joventut el que en podriem anomenar "novel·les de joves", destinades, tal com indiquen els subtítols de moltes d'elles, a lectores entre els deu i el catorze anys. Es tracta de novel·les originals en castellà, d'entre les que destaca la sèrie escrita per Ilde Gir (pseudònim de M. Matilde Gironella)" (Baró, 2006: 146).¹²⁷

En otro sentido, centrado en el estudio de los personajes, podemos mencionar el de Mercedes Gómez del Manzano, en 1987 *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX*¹²⁸, o el Díaz-Plaja y Postigo (1993) sobre tipologías de análisis de personajes adolescentes, que mencionamos en otras partes de este trabajo.

En lo que respecta a algunas monografías o estudios sobre autoras de la época hay que señalar los trabajos de García Padrino sobre Borita Casas o Elena Fortún.¹²⁹ Sobre esta última hay también trabajos interesantes de Carmen Martín Gaité

¹²⁷ Otros trabajos centrados en editoriales de la época, pero de menor envergadura, como el dedicado a la Editorial Aguilar de Serrano Gómez (2002).

¹²⁸ Se trata de la tesis doctoral de la autora, en la que se recoge con prolijidad la presentación metodológica, los repertorios utilizados, cuadros sinópticos de estadísticas. Después un enfoque psicopedagógico sobre el tema, el libro resulta un tanto bastante confuso y mal editado. Así pues, pese a que no es una Historia de la Literatura Infantil, hace un inventario de 1950 a 1975 y un repaso de 1920 a 1950, en que destaca los siguientes campos o subgéneros: Panorama poético; El teatro infantil; Leyendas; Hagiografías y biografías; Los niños ejemplares. Figuras de la historia y los antepasados. (tipo "Cuando los grandes héroes eran niños..."); Pervivencia de cuentos clásicos; Revistas (Carmen Conde y sus "Nana" de *La estafeta literaria*). En un extraño apéndice, hace un listado por orden alfabético, que no es índice onomástico de "Autores de Literatura infantil", en el que aparecen mencionadas algunas autoras de nuestro corpus: Florencia de Arquer, Borita Casas o Elena Fortún. También otras como Aurora Díaz Plaja, Florentina del Mar, J. Bolinaga, Mulder, E.; Toral, C.; Zendera, C.

¹²⁹ A título de ejemplo: García Padrino, J. (1986 a) : "El mundo literario de Elena Fortún". En AAVV, *Elena Fortún 1886-1952*. Madrid: Asociación Española de Amigos del IBBY, p. 31-54., García Padrino, J. (1997 b): "Los ilustradores de Celia". *CLIJ*, 90, enero, p. 24-31, o García Padrino, J. (2000 a): "Borita la

o Marisol Dorao. También algunos artículos de Anabel Sáiz Ripoll, que mencionamos también en otras partes.

Desde la bibliografía española ha habido pocos estudios particularizados sobre las autoras de nuestro corpus; tal vez merece la pena señalar algunos trabajos publicados en la revista *CLIJ* o en algunas publicaciones aisladas.¹³⁰ También es de destacar algún estudio global sobre Literatura Infantil Universal que nos permita enmarcar, desde la perspectiva hispánica y con una metodología y enfoque actualizados, aspectos del tema que nos ocupa. Son ejemplos *Un i un fan cent*, de Duran i Ros; *Historia portátil de la literatura infantil*, de Ana Garralón, en 2001; la *Guía de clásicos* de 1998 y *Que comience la fiesta* de Daniel González, de 2001 o *Cien libros para un siglo*, que hemos comentado en otros apartados de este trabajo.

7.5.4. Dos estudios referidos al tema de la literatura para niñas

Situamos aquí el comentario detenido de dos trabajos monográficos esenciales en el tema que nos ocupa. Fueron publicados casi con 30 años de distancia; es obvio que la situación política y cultural entre uno y otro marcan diferencias no sólo de valoración ideológica sino también de enfoque metodológico. Difieren, además, en su extensión y alcance. El primero, el de Ana María Moix, fue escrito en 1976 en *Vindicación Feminista*, una revista dirigida por Lidia Falcón y, como su nombre indica, de carácter militantemente feminista. Era de extensión breve, de comentarios mordaces en la línea de marcada denuncia ideológica de la revista, y se basaba en los recuerdos y la memoria más que en un análisis minucioso de materiales. El segundo, la tesis doctoral de su autora, es un trabajo que parte de una metodología de búsqueda casi exhaustiva y muy acumulativa, que matiza después con unos análisis rigurosos. El posicionamiento en un enfoque feminista y de izquierdas es inequívoco.

El artículo de Ana María Moix es trabajo profusamente ilustrado, con datos de interés, pero con trayectoria errática, olvidos y omisiones frecuentes. No es un artículo erudito, ni, mucho menos, sistemático: pretende señalar la educación machista que la Literatura Infantil leída en los 40 y 50, y básicamente escrita en España, otorgaba a las

fantástica". En *CLIJ*, n. 123, p. 7-13. También Martín Gaité, C. (1992 a): "Pesquisa tardía sobre Elena Fortún". En Elena Fortún, *Celia lo que dice*. Madrid: Alianza, p. 7-37; Dorao, M. (1999): *Los mil sueños de Elena Fortún*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

¹³⁰ A título de ejemplo, -Mañà, T. (1994): "Reencuentro con Astrid Lindgren". *CLIJ*, 62, junio. Mañà, T. (1995): "Una cincuentona llamada Pippi". *CLIJ*, 78, diciembre, p. 15-18.

niñas lectoras.¹³¹ Se trataba de una literatura que dividía a los lectores, a los que daba diferentes modelos de comportamiento y de literatura: valientes y decididos los masculinos, cursis y flojos los femeninos. Moix comienza criticando la figura femenina en los cuentos de hadas y aporta, a lo largo del artículo, suficientes ejemplos de esta literatura o esta actitud en la escritura infantil. Así, hace notar que incluso un autor tan comprometido como Antoniorrobes cae en la trampa y da nombres significativamente sexistas de sus dos personajes míticos: Rompetacones, el niño, y Azulita, la niña, que le llevan a invitar a la lectora a comparar la diferencia. Otro ejemplo en la misma línea aportados por Moix serían los dos libros de Matilde Ras para Aguilar: *Mi libro azul de cuentos* y *Mi libro rosa de cuentos*, una segregación estúpida. También se refiere a colecciones, como Marujita “cuyas aventuras empiezan: ‘como todos sabéis, Marujita es una niña sumamente trabajadora. Hete aquí que un día estaba en su casita, limpiando las cosas con el cuidado y la atención que su mamá le enseñara a poner en cuanto realizase” (Moix, 1976: 34-35), aunque la colección Marujita, recuerda Moix, enseguida se pasó a la publicación de cuentos para lectores niños y niñas. Moix dedica muchas líneas a la crítica de iniciativas editoriales en prensa femenina y en cómic; especialmente la revista *Mis Chicas*, “funesta idea de Consuelo Gil”, *Chicas*, en 1950, y otras como *Azucena*, *Ardillita* y *Margarita*. También *Florita*, *Sissi* o *Serenata*.

Al analizar personajes femeninos, Moix no oculta su simpatía por la Celia anterior a la Guerra Civil, y también la de Matonkiki, a quienes considera heroínas vitales y decididas. De Celia señala su lógica que choca con la de los mayores y lo antirrepresivo y casi anarcoide de algunos de sus comentarios.¹³² Moix no comprende la decepcionante evolución en las novelas posteriores, que son las elegidas en nuestro corpus, como por ejemplo en *Celia madrecita*, en una línea que después recogerá García Padrino. “No se comprende muy bien, dentro de la trayectoria de la obra de Elena Fortún, como su personaje, la niña que siempre ha hecho lo que le ha dado la gana, que no quería aprender a coser, a cocinar ni a lavar, deja sus estudios y se va a Segovia, en cuya casa, por cierto, hay tres criadas, y donde Celia representa perfectamente el papel de madrecita sacrificada y estudia por las noches” (Moix, 1976: 33). Con todo, señala con agrado algún aspecto interesante que “redime” a Elena

¹³¹ La autora, sin embargo, no puede evitar unos toques irónicos de remembranza de una estética “camp” que recuerdan su pertenencia a una generación de poetas -los Nueve Novísimos- que se declaraban, al mismo tiempo, participantes de una refinadísima cultura elitista internacional, y, por otro, reivindicadores irónicos de lo populachero y lo banal.

¹³² En algunos momentos, Moix le saca más punta de la debida a alguna frase inocente, como el episodio de *Celia lo que dice* en el que conversa con la niña que presume de papá general, que Moix considera una muestra de antimilitarismo.

Fortún, como la mención de la preferencia de alguno de sus personajes femeninos por leer *La Montaña mágica*, de Thomas Mann, frente a las novelas rosas. No menciona ni las posteriores novelas de Celia, ni las de Patita ni Mila.

Alguna otra heroína llama la atención de A.M. Moix. Tiene palabras de una cierta consideración para la Mari-Pepa de Emilia Cotarelo, que aportaba alguna perspectiva refrescante; después tiene palabras de encomio para Antoñita, en la que ve un intento de seguir la estela de Celia, pero a la que, afirma, se le nota el paso de la guerra (le gusta coser, estudiar Historia Sagrada, etc.).

Moix acaba el artículo con una enumeración de autores "dedicados con más o menos fortuna a la literatura infantil." Señala con horror las adaptaciones religiosas de C. Toral; habla de pasada del *Antón Retaco* de María Luisa Gefaell, sin mención especial y termina el repaso de una Literatura Infantil retrógrada señalando los nuevos horizontes que abrieron Ana M. Matute y de Carmen Kurtz. Y acaba. "La obra de los autores mencionados es para niñas y niños. A parecer, los escritores (algunos, al menos) que se dedican a la literatura infantil (comics aparte) intentan no acrecentar las filas de 'rosas' y 'azules', cosa de la que ya se encarga la sociedad y todas sus instituciones" (Moix, 1976: 39).

Como puede apreciarse, el artículo de Moix es irregular en alcance y en referencias: rescata unos temas para salvarlos (Antoñita, Mari Pepa, la Celia anterior a la Guerra Civil, tema en el que coincidirá más adelante con Uría, García Padrino) y critica ciertas actitudes segregadoras en la literatura al uso, y especialmente en el mundo de la prensa. En cambio, no menciona nada de las novelas para niñas de Hymza, Molino, Paulinas, Juventud o Gacela Blanca, y pierde una espléndida ocasión para reforzar sus tesis. Sin embargo, durante un tiempo, ha sido el único artículo de referencia sobre esta olvidada época, hasta la publicación en 2004 del libro *En tiempos de Antoñita la fantástica*, de Paloma Uría, tesis doctoral presentada por su autora con el subtítulo de "Narrativa para niñas 1940-1969." Por tratarse de una primera aproximación rigurosa, conviene presentar un resumen exhaustivo de este trabajo.

Se trata de un libro estructurado en siete grandes partes más una presentación. En ésta, P. Uría evoca una infancia en la que leía estos libros sin conciencia de la atrocidad ideológica que representaban. El cap. I, "La Literatura Infantil", está dedicado a mostrar las coordenadas ideológicas del franquismo en lo que a coeducación y libros para niños se refiere y a establecer unos referentes en las novelas para niñas. Así, tras afirmar la escasez o inexistencia de personajes femeninos en las novelas de aventuras, rastrea personajes femeninos como Sofie, de la Condesa de Segur, o

Heidí, y destaca que *Mujercitas* –y se basa en G. Lianas– es la primera novela de características femeninas de la historia, en la que, pese a su retrato de vida de hogar los personajes muestran afanes de independencia. Según Uría, Heidí “corresponde más bien al estereotipo femenino de las niñas modelo, cariñosas, obedientes y sensibles. Hay que esperar a bien entrado el siglo XX para encontrar a un personaje que uno corresponda al estereotipo, o más bien que rompa con él; me refiero a Pippi Calzaslargas, de Astrid Lindgren, publicada en 1944” (Uría, 2004: 27). En este sentido, también alaba la fantasía y la magia de *Mary Poppins*.

A partir de ahí dedica tres capítulos a las que considera las heroínas principales de la época y a sus autoras: Celia y Elena Fortún (cap. II); Antoñita y Borita Casas (cap. III) y Mari-Pepa y E. Cotarelo (cap. IV). Pasa revista a la bibliografía completa y culmina cada capítulo con una “Recapitulación” en la que se destacan los rasgos formales y temáticos y se hace la valoración ideológica.

El capítulo V inaugura las misceláneas de autoras y obras, en un trabajo exhaustivo aunque no siempre claro en sus clasificaciones. “Los cuentos infantiles: fantasía y realismo”, presenta las breves colecciones de cuentos realizadas por autoras que siguieron fieles al modelo de fantasía, tales como Elisabet Mulder, María Hector o María Luz Morales. También Matilde Ras (*Charito y sus hermanas*) o Elena Fortún (*Los cuentos que Celia cuenta a las niñas*) Señala las aportaciones de Carmen Conde o de Dolores Medio, María Luisa Gfaell (*La princesita que tenía los dedos mágicos* y *Las hadas de Villaviciosa de Odón*). También menciona la importancia de Celia Viñas.

En cambio, el criterio de selección parece más discutible en el Capítulo VI “Narraciones didácticas y lecturas escolares”: la fijación de criterios para este capítulo es más ambigua, pues aquí reúne, novelas de corte realista y otras con intención didáctica. La razón que da para establecer esta intención didáctica es de difícil precisión: “Dentro de estas narraciones realistas nos encontramos con una serie de relatos en los que la intención didáctica apenas se manifiesta. Sin embargo, durante la primera posguerra, predominará la literatura didáctica en la que se exaltan los valores religiosos, familiares y del pasado histórico ‘glorioso’, todo dentro de las directrices educativas del franquismo, como veremos en los cuentos de Matilde Gironella, de Carolina Toral, de Carmen Martel y de Montserrat del Amo” (Uría, 2004: 169). Tras esta presentación viene un cierto “totum revolutum” en que se mezclan algunas de las narraciones de Ildé Gir, M.L. Villardefrancos, con los libros de lecturas escolares, tipo los que propone Magisterio Español, escritos por J. Álvarez de Cánovas, de corte propagandístico, junto con libros claramente adoctrinadores, como los de Bolinaga.

Con todo, la "Recapitulación" de este capítulo es inteligente, y destaca algunos aspectos tales como la ideología difusa de conservadurismo y religiosidad frente a una ideología más beligerante representada por escritoras de la Sección Femenina, en la línea que hemos señalado más arriba. También apunta Uría con acierto muchos rasgos formales, estructurales y temáticos, como la dependencia de lo folletinesco, o tópicos como la orfandad, el ascenso social o la muerte, a los que nos referimos en este trabajo en diversas ocasiones.

Por último, el capítulo VII, "Las novelas para jovencitas", acota un terreno también definido con una cierta ligereza: "novelas escritas para niñas que están a punto de entrar en la adolescencia o que ya no son 'jovencitas' como púdicamente se aludía entonces a esa complicada edad juvenil. Serán, pues, lectoras comprendidas entre los diez y los dieciséis años" (Uría, 2004: 207). Aquí dedica un primer subapartado íntegro a Ildé Gir y a Florencia de Arquer, que recapitula con acierto. Después, bajo el epígrafe "Otras colecciones para jóvenes" (Cap. VII., 3) aparece de forma un tanto inventariada y caótica "Novelas para jovencitas", de Hymza, con un repaso autora a autora, y lista de las traducciones; "Gacela Blanca", de Ferma; "Biblioteca Rosa" de la Librería Religiosa. De gacela Blanca destaca algunas autoras. Luego destaca, con profusión de detalles, "lecturas Ejemplares" de Escelicer.

La obra concluye con un Epílogo, en el que aparecen las conclusiones del trabajo, y que ya hemos apuntado en otro lugar: las novelas para niñas son un reflejo educativo de las directrices del Régimen para inculcar un mensaje ideológico a las niñas. Este mensaje se divide en tres aspectos: 1) apología del nuevo orden social; 2) religiosidad; 3) feminidad tradicional. Matiza después, con acierto, las diferentes vías de ideologización: pocas veces de forma directa, muchas de forma indirecta y sutil; especialmente en la insistencia en lo religioso. Señala también, una vez más, la opción por la literatura realista como consecuencia de la ideología imperante, y no como opción literaria seguida por las novelas para niñas desde su origen, como hemos apuntado ya aquí. También vuelve a insistir en crear lecturas diferenciadas, consecuencia de la falta de coeducación.

7.6. Los repertorios

Como en el caso de las historias de la literatura, no existe un trabajo previo de vaciado exhaustivo de estos repertorios, que es tarea ingrata y exhaustiva. No es tampoco el objeto de este trabajo realizarlo, sino hacer una observación que permita situar las novelas de nuestro corpus en ellos. Para el propósito que mueve a esta



tesis, acotaremos el campo en dos aspectos. El primero, tomando una selección de repertorios; el segundo, ciñéndonos a un esquema de trabajo que prime aspectos que beneficieren a nuestros objetivos y desestimen otros.¹³³

Como en el caso de las historias de la LIJ, dividimos esta producción en diversos segmentos, que presentan algunas peculiaridades que señalamos a continuación.

- *El primero*, del año 1940 al año 1960, está presidido por los repertorios realizados por las Mujeres de Acción Católica, y el Gabinete de Lectura Santa Teresa. Se trata de trabajos que dan cuenta de una selección de las obras publicadas en España con comentarios sobre su valor literario, y más especialmente su valor moral, que hoy resultan de enorme interés para captar el tono preceptivo de la época. Los libros de nuestro corpus tienen aquí especial presencia. Por todas estas razones vamos a realizar en este segmento el análisis más pormenorizado, centrándonos en los repertorios de 1945, de 1951, el de 1954, así como en un texto especial de 1959.
- *El segundo segmento*, los años comprendidos entre 1960-1980. Se vive una cierta "tecnocratización" de los repertorios. Existen varias fuentes, a veces complementarias: los *Lazarillo del lector* (1961-1977) editados por la Dirección General de Archivos y Bibliotecas; y los *Libros Infantiles y juveniles* editados por el I.N.L.E. Conviene destacar los *Lazarillos* de 1961, 1963 y 1967 y los *Libros infantiles y juveniles* de 1965, 1968 y 1970. El segmento comprendido entre 1960 y 1980 marca una transición entre dos épocas y dos maneras de concebir la Literatura Infantil y Juvenil. Comparados con los repertorios del primer segmento (1940-1960), los catálogos se vuelven más técnicos y se abandonan los repertorios fuertemente ideologizados.

A partir de los 70 se empieza a disponer de otro tipo de materiales que se consolidarán en el segmento 1980-2000; así por ejemplo, aparecen las primeras compilaciones de *Quins llibres han de llegir els nens*, de l'Associació de Mestres Rosa Sensat. Nos centraremos en *Libros Infantiles y Juveniles* de 1965.

- *El tercer segmento*, que se inicia en 1980 y llega hasta nuestros días, se enmarca ya en un momento de consolidación de instituciones académicas o de investigación. Éstas realizan trabajos de selección y análisis que se concretan en repertorios realizados con valor casi prescriptivo; hay también algunos esfuerzos individuales de interés. Coincide también con un aumento espectacular de la

¹³³ Este esquema sería: Ficha bibliográfica: Autoría (si se indica); Estructura del libro; Ideas fundamentales del prólogo; Criterios de género; Autores/comentarios a destacar. Téngase en cuenta que no pretendemos transcribir literalmente el esquema utilizado.

edición de libros infantiles, que obliga a realizar constantes puestas al día. Simultáneamente, aumenta el interés en crear cánones o selecciones que, a partir de la publicación en nuestro país de la obra de Bloom (1994), intentan definir el canon de la Literatura Infantil Española, europea y universal y dirigen su mirada al recorrido de todo un siglo, o aun más. En cuanto a instituciones, conviene recordar que es durante esta época cuando se crean las diversas delegaciones del IBBY en España, los departamentos universitarios y las instituciones privadas más potentes, como la Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Ni que decir tiene que durante esta época las novelas para niñas desaparecen prácticamente de los repertorios, salvo excepciones que comentaremos.

Así, en cuanto a repertorios aparecidos en esta época, la Comisión Católica Española para la Infancia sacó sus *Más de mil libros infantiles y juveniles* en 1986; Otras se convirtieron en referencias esenciales a partir de los 90: la Fundación Germán Sánchez Ruipérez (*Mil libros*, 1996; *Entrequeientos*, 2000, así como su influyente *100 libros del siglo XX*, 2000) o el Seminario de Bibliografía Infantil de Rosa Sensat (las diversas ediciones de *Quins llibres han de llegir els nens?*), que se iniciaron en los 70. También las publicaciones periódicas de estudio sobre la LIJ se multiplican en estos años, y no es difícil encontrar síntesis o propuestas de canon. *Platero*, *Peonza* o *CLIJ* son algunas de las publicaciones que presentan repertorios selectivos. En los últimos años el esfuerzo de la Red de Selección de Libros Infantiles y Juveniles trata de unificar los esfuerzos de diversas instituciones También hay algunos trabajos individuales de interés, como el de L.D. González (1998; 2001) o el de Vicenç Pagès (2006). Nos centraremos en el del equipo Peonza, *100 libros para un siglo*, y en los de L.D. González y el de V. Pagès para el canon universal de clásicos juveniles. El canon español será revisado desde la selección *100 libros del siglo XX*, del VI Simposio sobre literatura infantil española del siglo XX, promovido por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

7.6.1. Repertorios. Primer segmento (1940-1960)

a) Primer segmento. Repertorio 1:

Ficha bibliográfica: Consejo Superior de Mujeres de Acción Católica. Gabinete de lectura "Santa Teresa de Jesús". *Catálogo crítico de libros para niños*. Madrid: 1945 Ilustraciones: Rosario de Velasco.

- *Ideas fundamentales del prólogo:* El prólogo pretende ser, a un tiempo, una explicación de los criterios que organizan el libro y de los principios morales que lo sustentan. Se estructurará por edades lectoras y se insiste mucho en que se acierte en la adecuación a las edades de los niños. Desde el punto de vista de los principios, parte de la idea de que los libros que se venden para los niños no son todos recomendables; así, hay que dar a leer libros buenos a los niños. Por esta razón, los libros se dividen en tres grandes grupos; los "Recomendables" ("Los de reconocido mérito y moralidad."); los "Aceptables" ("Los que, sin alcanzar el grado anterior pueden ponerse en todas las manos, aunque algunos exigen cierta cautela por los reparos que oportunamente se indican."); los "Tolerables" ("Los que se pueden permitir a determinados lectores, dadas sus circunstancias, sin autorizar su lectura a la generalidad."). Y por último, los "Inconvenientes" ("impropios para niños, aún cuando hayan sido escritos expresamente para ellos" (Sin paginar).

- *Criterios de género:* El prólogo no defiende ni estructura ninguna idea sobre los géneros a tratar; tampoco en los listados se distingue entre un género u otro. Sin embargo, se detectan a lo largo del repertorio algunos géneros propiamente literarios como novela, cuento o algo de teatro. Llama la atención la abundante presencia de cuentos de países exóticos, orientales; por supuesto, abundantes adaptaciones de clásicos españoles y universales. De lo que hoy día consideraríamos novela juvenil, está la clásica (obras de Verne, Dickens), la femenina (*Mujercitas*, *Emma* y *María y Marialí*) o la contemporánea (*Emilio y los detectives*, de E. Kästner.) Dentro de lo que no serían géneros estrictamente literarios, habría libro documental instructivo, biografía, libros religiosos, libros de tema histórico, libros patrióticos o libros prácticos.

El libro está dividido por edades (de 3 a 6 años; de 6 a 9; de 9 a 12 y de 12 a 15) cada una de las cuales se subdivide en los varios apartados que hemos señalado: "Recomendables", "Aceptables", "Tolerables" e "Inconvenientes." Cada libro lleva una detalladísima ficha bibliográfica y un comentario, y se ordenan, numerados, de forma correlativa del 1 al 916. No se subdividen por géneros ni por cualquier otro criterio. Los autores españoles se combinan con los extranjeros entre éstos destaca la presencia de anglófonos, en especial de escritores de la Compañía de Jesús: el Padre Finn, Henry Spalding o J. Spillmann. Pero también Daniel Defoe, Beecher Stove, Carlo Collodi y muchos otros. Hay, al final, un índice onomástico.

A título de ejemplo, presentaremos algunos de estos comentarios, seleccionando, por supuesto, autoras que forman parte de nuestro corpus.

- Entre los "Recomendables":

- 403, Josefina Alvarez, *Mari-Luz, Libro de lecturas para niñas*. Ilustraciones de J. Fernández Cidre. Madrid, Magisterio Español. Amena y ejemplar narración, en estilo selecto, bien presentada e ilustrada con graciosos grabados. (p. 69).

- 432 [Gironella Escuder, Matilde] Ilda (sic) Gir [anagr.] *Como hermanitas*. (Novelita para niñas) -(S-I: Barcelona)-Imprenta "La Hormiga de Oro"-1942-30 págs. Páginas entretenidas y muy ejemplares en las que se hace resaltar el éxito que logra la buena voluntad de un caritativo corazón infantil. (p. 74).

- 479 Spyri, Johanna. *Heidi*. Una narración para los niños y para los que aman a los niños. Traducción del alemán por T.H. Scheppelmann. Quinta edición-Barcelona-Juventud-1941. La pequeña Heidi vive feliz con su querido abuelito en los Alpes, hasta que en cierta ocasión una tía la lleva a Francfort para que acompañe a una niña paralítica que se muestra muy cariñosa con ella. Sin embargo, ahora siempre a su abuelo, sus montañas y sus cabritas. Consigue por fin volver y reconciliar a su abuelo con la Iglesia y la sociedad, de las que estaba apartado. Sencillo y emotivo. (p. 81)

- 480, Spyri, Johanna, *Otra vez Heidi*. Una narración para los niños y para los que aman a los niños. Traducción del alemán por Th. Scheppelmann.-Segunda edición.-Barcelona-Editorial Juventud-1942. Volvemos a encontrar a Heidi en los Alpes. Su amiguita de Frankfort viene a pasar una temporada en la montaña. El ambiente saludable hace que sane de su enfermedad y que vuelva feliz a su ciudad. Positivo valor moral y bonitos grabados en negro. (p. 81).

- Entre los "Aceptables":

- 498, [Aragoneses Urquijo, Encarnación]: Elena Fortún [seud.] *Celia lo que dice*. Dibujos de Molina Gallant. Madrid, Aguilar, 1943. Colección Lecturas Juveniles. Diversas escenas de la vida una niña traviesa contadas por ella misma, con mucha gracia y lenguaje infantil, capaz de despertar interés de niños y mayores. Puede considerarse poco eficaz para lectoras de temperamento discolo, pues a veces pone en ridículo a personas respetables y hace demasiado atractivas las faltas infantiles. (p. 84)

- Entre los "Tolerables":

- 844.- Hinzemann, Elsa M.: *¿Qué le pasa a Úrsula?* Novela para niñas de doce a dieciséis años. Versión española de Francisco Vives. Es obra muy interesante y en algunos momentos aleccionadora. Pero el problema que plantea lo resuelve atendiendo mucho más a la moral social que a la moral cristiana, aunque la solución es acertada. También las costumbres de nuestras muchachitas difieren o deberían diferir de algunas de las que allí presenta. Mayores de catorce años.

-Entre los "Inconvenientes":

- 916- Wiggins, Kate Douglas: *Lo que contó Rebeca a sus amigas*. Novela americana para niñas de trece a dieciséis años. Traducción de Zoe Godoy. Ilustraciones de Mercedes Llimona- (S.!) –Ediciones HYMSA-1945-188 págs + 2 hojas-Cart.-Grab. En negro y verde, vertical. De nuevo encontramos a la simpática americanita que conocimos en Rebeca de la granja sol. La obra que ahora enjuiciamos tiene ciertos pasajes que la hacen impropias para la edad a la que se la destina (p. 15).

b) Primer segmento. Repertorio 2:

Ficha bibliográfica: -Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos. *Catálogo Crítico de Libros Infantiles redactado con motivo de la Exposición de Bibliotecas Infantiles celebrada en la Biblioteca Nacional del 8 al 25 de marzo de 1951.* Redactado con motivo de la Exposición de Bibliotecas Infantiles celebrada en la Biblioteca Nacional del 8 al 25 de marzo de 1951.¹³⁴ Madrid: Publicaciones Españolas, 1951 Ilustraciones de Luisa Butler, Milagros Daza, María Rosa Bendala y María de los Ángeles López-Roberts. Libro de pequeño formato, edición cuidada y dibujos bonitos, con láminas sueltas a todo color.

- *Ideas fundamentales del prólogo:* el prólogo es muy breve y está escrito en un tono poético. Destaca la importancia de la lectura "entre cuentos de hadas, historias maravillosas, relatos de grandes hechos, de vidas santas y heroicas, queremos que se formen los niños para que lleven martilladas en el alma las enseñanzas nobles y bellas que encontrarán en estos libros." En el prólogo se agradece al "Gabinete de Lectura "Santa Teresa de Jesús", cuyos ficheros han sido utilizados para la formación de este Catálogo de Bibliotecas Infantiles. Insiste mucho en la labor educativa de los libros

¹³⁴ No confundir con el *Catálogo de la exposición de libros para niños, Navidad 1951. Separata del Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas de Septiembre de 1952*, hecha por el Consejo Superior de Mujeres de Acción Católica, Gabinete de Lectura "Santa Teresa de Jesús"

recreativos, "que no enseñan ciencia ni cosas prácticas, pero sí que enseñan a vivir. Especial cuidado deben poner padres y educadores en la elección del libro." No hacen aquí distinción entre chicos y chicas, aunque sí la harán más adelante.

- *Estructura del libro*: Se trata de un libro de pequeño formato, edición cuidada y dibujos bonitos, con láminas sueltas a todo color. Tiene un breve prólogo, más una división por edades. Cada división de edades comporta un prólogo con las características lectoras de esa franja de edad. También las características psicológicas y espirituales del lector. Estas divisiones son: *De tres a seis*; *De seis a nueve*; *De nueve a doce* y *De doce a quince*. En estos dos últimos apartados se anuncia la necesidad de crear dos tipos de lectores, como veremos más adelante. Los libros llevan una numeración correlativa, del 1 al 572. Hay índice de autores y de títulos, y de materias.

- *Criterios de género*: El prólogo no dedica atención a esta cuestión. Sin embargo, en cada apartado de edad, las entradas están divididas en diversos géneros. Los hay propiamente literarios (poesía, narrativa, teatro y, por supuesto, adaptaciones), pero también se presta atención a los libros didácticos: religiosos, de actividades, manualidades, históricos, leyendas o biografías. Llama la atención la puntuosidad de las divisiones, que detallaremos a continuación. También citaremos las entradillas correspondientes a cada edad, en las que se declara la pertinencia de separación entre lectores y lectoras. Señalaremos ejemplos de dónde se ubican algunos de los títulos de nuestro corpus.

- "*Lecturas de nueve a doce años*":

En el prólogo se comienza a recomendar que los niños y las niñas diversifiquen sus lecturas: "Empieza a diferenciarse el gusto femenino del masculino. Son distintas las características psicológicas de uno y otro sexo, y si bien las niñas leen con agrado los libros apropiados para muchachos, no sucede así en el caso contrario" [...] Las niñas sueñan todavía con lo fantástico. Para ellas, en especial, están destinados los títulos que aparecen en el apartado correspondiente. Las leyendas y cuentos populares, aunque algunas veces repiten los temas, siempre proporcionan datos característicos de cada país, lo que aumenta su valor. Los relatos que personifican a las muñecas y los que tratan de la vida del hogar tienen gran aceptación entre las lectoras. En cambio, los muchachos prefieren conocer a través de descripciones

amenas las maravillas de la Naturaleza y los inventos de la inteligencia humana." (p. 38-39).

En cuanto a los géneros en que se dividen las obras para niños entre 9 a 12 años:

- 1) Adaptaciones
- 2) Biografías
- 3) Canciones y poesías
- 4) Cuentos y novelitas
 - a) Aventuras
 - b) Fantásticos
 - c) Históricos
 - d) Humorísticos
 - e) Leyendas y cuentos populares
 - f) Misionales
 - g) Vida de colegio
 - h) Vida del hogar. Es aquí donde se agruparán la mayoría de libros que consideramos en nuestro corpus. A título de ejemplo, aparecen:
 - 269 Aragonese Urquijo, Encarnación: Elena Fortún. *Celia, madrecita*. Madrid, Aguilar, 1943
 - 271 Casas, Liboria. *Antoñita la fantástica*. II. Zaragüeta. Madrid, Gilsa, 1948
 - 273 Dowd, Emma C. *Polly rayo de sol*. Barcelona, Hyma, 1946
 - Gironella Escuder, Matilde. Ilde Gir (seud.). *Como hermanitas*. Barcelona, La hormiga de oro, 1942
 - 283 *Rostchopine, Sophie, Condesa de Segur. *Las niñas modelo*. Trad. Matilde Ras. Dibujos de María Luisa Villardefrancos. Madrid, SIN FECHA
 - 284 *Rostchopine, Sophie, Condesa de Segur. *Los niños buenos*. Trad. Matilde Ras. Dibujos de Galiana. Madrid, SIN FECHA
- 5) Folklore
- 6) Formación religiosa y moral
 - a) Biblia
 - b) Consejos y máximas
 - c) Meditaciones
 - d) Vida de Jesucristo
 - e) Vida de la Virgen
 - f) Vida de santos y niños ejemplares

- 7) Juegos y deportes
- 8) Libros de la Naturaleza y el Progreso
- 9) Teatro
- 10) Trabajos manuales:

- 338 Aragoneses Urquijo. *El bazar de todas las cosas*. Dibujos de López Rubio. Madrid, Aguilar, 1942.

- "*Lecturas de doce quince años*"

En el apartado de doce a quince años se sigue insistiendo sobre la conveniencia de separar lecturas: "Comienza ahora una edad difícil para la niña, por su tendencia al sentimentalismo. Sus lecturas no deben exacerbarlo, sino encauzarlo. Para ello, son adecuadas las novelas en las que la vida se refleja con sencillez, en las que se presentan problemas que las muchachas ven a su alrededor, y que se resuelven con acierto. También convienen los libros de aventuras que distraen el ánimo de una exagerada introspección" (p. 67). Recomiendan la biografías, si son de personajes ejemplares. También lo policiaco, si se eliminan los pasajes desagradables. Y se concluye: "Algunas de las obras traducidas que figuran en este Catálogo no son de ambiente católico, pero como no las encontramos perjudiciales, las hemos incluido en él" (p. 68).

Los géneros delimitados son los siguientes:

- 1) Adaptaciones
- 2) Arte
- 3) Biografías
- 4) Canciones y poesías
- 5) Ciencias
- 6) Cuentos y novelas

a) Aventuras

496 Morales, María Luz. *Maribel y los elefantes*. Barcelona, Agora, 1945

b) Históricos

c) Misionales

d) Policiacos

g) Vida de colegio

e) Vida del hogar. Nuevamente, este "género" recoge algunas de las novelas o autoras de nuestro corpus:

- 505 Alcott, Louise Maria. *Una muchacha anticuada*. Barcelona, Hyma, 1944. Col. "Para tí".

- 508 Alvarez, Josefina. *Mari-Sol*. Madrid, Magisterio Español, 1944
- 510 Bernage, Berthe. *Historia de tres niñas y un pierrot*. Versión al castellano de carolina Toral. Madrid, Escelicer, 1947
- 511 Bernage, Berthe. *Isolda*. Versión al castellano de Carolina Toral. Madrid, Escelicer, 1948
- 513 de Leeuw, Adele. *Las ambiciones de Nancy*. Versión española Delia Piquerez. Barcelona, Molino, 1948. Col. Jovencitas, n. 6
- 514 De Leeuw, Adele. *Linda Marsh*. Barcelona, Molina, 1948. Col. Jovencitas, n. 4
- 515 Cregan, Mairin. *Rathina*. Novela para niñas. Trad. Francisco Vega. Barcelona, Juventud, 1949.
- 517 Gironella Escuder. Ilde Gir. *Emma y María*. Barcelona, Hymosa, 1943.
- 518 Gironella Escuder, Matilde. Ilde Gir (seud.) *Gentileza*. Barcelona, Molino. "Jovencitas", 1
- 519 Gironella Escuder, Matilde. Ilde Gir (seud.) *Marialí*. Ilustraciones de M. Llimona. Barcelona, Juventud, 1940.
- 520 Gironella Escuder, Matilde. Ilde Gir (seud.) *Otra vez Marialí*. Ilustraciones de Montserrat B. Barcelona, Juventud, 1940.
- 521 Hinzelmann, Elsa M. *Las dificultades de Gloria*. Novela para niñas de trece a dieciséis años. Trad. del alemán de manuel Scholz. Barcelona, Hymas, 1947
- 522 Hinzelmann, Elsa M. *¿Qué le pasa a Úrsula?* Novela para niñas de doce a dieciséis. Versión española de Fco. Vives. Ilustraciones de Juan Ferrándiz. Barcelona, Hymosa 1947
- 523 Martel, Carmen. *Las vacaciones de María Rosa*. Novela para niñas de doce a dieciséis años. Barcelona, Hymosa, 1949
- 525 Morales, María Luz. *Rosalinda en la ventana*. Novela para niñas de nueve a dieciséis años. Ilustraciones de Montserrat. Barcelona, Hymosa, 1945.
- 529 Rostopchine, Sophie, Comtesse de Segur. (Sofía Rostopchine) *En vacaciones* (Novela para niñas). Traducción de Matilde Ras. Obra ilustrada con 108 dibujos de Zulueta. Madrid, Aguilar, 1945- Lecturas juveniles.
- 531 Spyri, Johanna: Juana Syri. *Los niños Grilli*. Una narración para los niños y para los que aman a los niños. Traducción de Carlos Guerindain. Barcelona, Juventud, 1942.

- 532 Spyri, Johanna: Juana Syri. Otra vez los niños Gritli. Una narración para los niños y para los que aman a los niños. Barcelona, Juventud, 1942.
- 533 Wiggins, Kate Douglas. *Rebeca de la granja sol*. Novela americana para niñas de 12 a 16 años. Traducción del inglés de Zoe Godoy. Ilustraciones de Mercedes Llimona. Barcelona, Hyma, 1943

7) Economía doméstica

8) Formación moral y religiosa

- a) Consejos, máximas y ejemplos.
- b) Meditaciones
- c) Vida de Jesucristo
- d) Vida de la virgen
- e) Vidas de santos

9) Teatro

c) Primer segmento. Repertorio 3:

Ficha bibliográfica: Gabinete de Lectura Sta. Teresa. *Catálogo crítico de libros para niños*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1954.

El análisis de este tercer repertorio tiene como referente los dos anteriores. Aquí ha desaparecido la clasificación entre "Tolerables" o "Recomendables". Los libros se clasifican por materias, como en el catálogo de 1951, pero se recupera la ficha con resumen del libro, como en el de 1945. Otra novedad es la indicación de autoría, y un cuadro sinóptico de "materias", que ahora detallaremos.

-*Autoría:* redactoras técnico-literarias: M^a Isabel Niño Mas; María África Ibarra, María Luisa Poves Bárcenas, Elena Amat de Winken, Justa Moreno Garbayo y Carolina Toral Peñaranda.

Clasificación de materia; la clasificación de la materias no aparece adscrita a una edad concreta, sino que se plantea para la totalidad de los libros. Ésta es:

- Abecedarios
- Adaptaciones
- Antologías
- Arte
- Biografías
- Canciones

- Cuentos y novelas
 - a) Animales
 - b) Aventuras
 - c) Circo
 - d) Colecciones
 - e) Deportes
 - f) Escolares
 - g) Históricos o de ambiente histórico
 - h) Humorísticos
 - i) Juguetes
 - j) Maravillosos y leyendas
 - k) Misionales
 - l) Países exóticos no misionales
 - m) Policíacos o de misterio
 - n) Vida real
- Economía doméstica
 - a) Arreglo del hogar
 - b) Cocina
 - c) Corte y confección
- Enciclopedias
- Fábulas y poesías
- Formación Profesional
- Historia
- Iniciación científica
- Juegos y deportes
- Lecturas cívicas y patrióticas
- Lecturas escolares
- Libros de estampas
- Religión
 - a) Obras generales
 - b) Ángel de la guarda
 - c) Biblia o Historia sagrada
 - d) Catecismo
 - e) Formación religiosa y moral
 - f) Historia de la Iglesia
 - g) Leyendas religiosas

- h) Libros de oraciones y meditaciones
 - i) Liturgia
 - j) Primera comunión
 - k) Vida de Jesucristo
 - l) Vida de la Virgen María
 - m) Vida de niños ejemplares
 - n) Vidas de santos
- Teatro
 - Trabajos manuales
 - Viajes.

d) Primer segmento. Repertorio 4

Un repertorio muy peculiar en la época, pero que merece una cierta atención por su especificidad (para niñas) y selección (una elección recomendada) es una selección bibliográfica publicado en un libro "práctico" para muchachas. Se trata de *El libro de las niñas*, de Olive Richards Launders, editado por Juventud en 1953 (hay una primera edición en 1935 y una segunda en 1944). En esta tercera edición aparecen aconsejados libros de diferentes ámbitos: clásicos de literatura universal (*La Divina Comedia*, de Dante; clásicos españoles (el *Romancero*, pero también libros prácticamente contemporáneos a la primera edición, publicados en los 20 o en los 30, como los de Benavente, Marquina, o varios títulos de Martínez Sierra); clásicos juveniles de aventuras, como *Las minas del Rey Salomón*, de Haggart; clásicos de autor de la Literatura Infantil (Peter Pan), recopilaciones de cuentística popular (Grimm, Perrault). Aparecen novelas para niñas que forman parte de nuestro corpus: así, *Bibi*, de K. Michaelis; *Marialí*, de Ildé Gir; *Otra vez Marialí* y *Adiós Marialí*; *Primita Lidia*, de Ildé Gir; *Ho Ming, hija de la nueva China*, de E. Foreman. Asimismo se recomiendan "Todas las novelas publicadas por la Novela Rosa y las publicadas en la colección "Para todos" y "Mujercitas" (Richards Launders, 1953: 49-50). Es una selección que denota la mano inteligente –y conocedora de la realidad en la que se movían las niñas lectoras- de la autora de la versión española, María Luz Morales.

7.6.2. Repertorios. Segundo segmento (1960-1980)

A modo de resumen de la década de los 60, esencial para nuestro trabajo, presentamos el catálogo *Libros infantiles y juveniles* editado por el Instituto

Nacional del Libro Español en 1965. Desaparecen los comentarios y los resúmenes; a menudo se combina la lista de fichas bibliográficas organizadas por edades y géneros, con la publicidad, tal como ya había aparecido en algunos repertorios anteriores, como en *Libros infantiles y juveniles*, Madrid, INLE: 1959. No se manifiesta ninguna **autoría**, ni siquiera en las breves palabras iniciales. El catálogo está **estructurado** en dos grandes partes; en la primera se agrupan alfabéticamente y clasificadas por géneros, más de 5000 fichas bibliográficas, sin comentario crítico ni resumen argumental. La edad lectora está indicada a base de unos iconos representativos (de 3 a 6 años); de 6 a 9; de 9 a 12 y de 12 a 15.

La segunda parte del catálogo la forman la publicidad encartada de diversas editoriales; es de notar la aparición ya de algunas editoriales catalanas como La Galera, y algunas de las editoriales renovadoras de la época (Aguilar, Doncel, etc.). Hay también índice onomástico de autores, de títulos y relación de editoriales.

Como puede apreciarse, la estructura del catálogo recoge y sintetiza fórmulas que habíamos visto en catálogos anteriores: la creación de fichas por edades y géneros, como en los de 1951 y 1954, y la publicidad directa de las editoriales implicadas, como en el de 1959.

Los criterios de género no aparecen explicitados. Como en otros repertorios anteriores, la división es prolija, detallada. Sigue la fusión entre géneros literarios (incluyendo adaptaciones) y géneros más ligados al libro documental o prácticos. La lista es la siguiente:

- Abecedarios y escritura
- Antologías generales
- Arte:
 - a) Obras generales
 - b) Dibujo. Pintura .
 - c) Música. Canciones. Danza

- Biografías
- Cuentos, novelas y narraciones
- Diccionarios y enciclopedias generales
- Economía doméstica
- Formación social y profesional
- Geografía
- Historia

- Iniciación científica
- Juegos y deportes
- Libros de la Naturaleza
- Mitología
- Poesía y fábulas
- Recortables
- Religión:
 - a) Ángeles
 - b) Biblia. Historia Sagrada
 - c) Formación religiosa y moral
 - d) Historia de la Iglesia
 - e) Jesucristo
 - f) Libros de oraciones y meditaciones
 - g) Liturgia
 - h) Santos y Beatos
 - i) Virgen María
- Teatro y Cine
- Trabajos manuales
- Viajes y exploraciones

Como puede verse, ya no aparece aquel subapartado de “Vida del hogar” donde se situaban muchas de las novelas de nuestro corpus. En la publicidad de las editoriales, y en relación al apartado que nos ocupa, observamos una disminución en la oferta de colecciones separadas para niños y niñas, aunque las de nueva creación, como Dalia, tiene su publicidad específica.

7.6.3. Repertorios. Tercer segmento (a partir de 1980)

Hay que empezar por la selección del VI Simposio sobre literatura Infantil y lectura, *100 obras de literatura infantil española del siglo XX*.¹³⁵ En él, como ya dijimos, un grupo de expertos pertenecientes a las instituciones académicas, de investigación y privadas, seleccionaron 30 álbumes y 70 libros publicados desde 1910

¹³⁵ Se trata de uno de los trabajos de selección de canon en la línea de Bloom. Bloom publicó en 2003 una reformulación de una antigua antología suya de 1963 y que seleccionaba lo que, en su opinión, vigorizaba la magra calidad de lo que se considera literatura infantil: Autores que escribían para niños, autores que escribían para adultos, de calidad probada. Dado que la mayoría de los textos son poemas o cuentos, y de la tradición anglosajona, no puede considerarse un canon de referencia de la Literatura Infantil, como algunos críticos señalaron (González Iglesias, 2003).

a 1999. De entre ellos, 18 son anteriores a 1970; el resto se publicaron en los últimos 20 años del siglo XX. Entre 1940 y la mitad de la década de los 60, tan sólo aparecen dos autoras de nuestro corpus, y con ninguno de los títulos que elegimos. Así, en 1933, *Celia lo que dice*, de Elena Fortún y en 1956, *Antón Retaco*, de M.L. Gefaell.¹³⁶

Cien libros para un siglo, del Equipo Peonza, no plantea ningún criterio de selección, ni los baremos por los que va a regir su elección. El esquema del libro es su propia justificación: se trata de elegir un libro por año de los que componen el siglo XX. Los méritos en virtud de los cuales se ha elegido quedan al criterio del especialista que escribe el breve trabajo que lo acompaña. Desde el punto de vista de nuestro tema, tan sólo uno de los personajes coincide con alguno de nuestro corpus: se trata de Pippa, puesto que *Pippa en los Mares del Sur*, de Astrid Lindgren, es el elegido en 1947. En esta misma década aparece, en 1942, una de las autoras de nuestro corpus, Enid Blyton, pero con ninguna de sus novelas sobre pensionados femeninos, sino con su libro *Los cinco y el tesoro de la isla*. En la década de los 50, en 1955, se señala a otra de nuestras autoras, María Luisa Gefaell, con su *Antón Retaco*. En la década de los 60 aparece Ana María Matute, con *El polizón del Ulises*. También se elige otra autora, María Gripe, con *Los hijos del vidriero*.

Sorprende el caso de Luis Daniel González (2001), atento a bastantes novelas para niñas, en las que remarca relaciones interesantes. Así, recoge la presencia de K. Michaelis, con su *Bibi*, y pone a esta escritora como eslabón entre Selma Lagerlof y Astrid Lindgren y señala que sus libros están "hoy agotados" (González, 2001: 351-352). También la de Eleanor Hodgman Porter, y señala las concomitancias de *Pollyana con Heidi*, de J Spyri o con *Ana la de las tejas verdes*, de A.M. Montgomery, o la de los personajes de F. H. Burnett.¹³⁷ De esta autora señala la calidad de *El jardín secreto*, y vuelve a insistir en el paralelismo entre las capacidades curativas y salvíficas de su protagonista, Mary, y las de Heidi. También recoge en sus entradas a L.M. Alcott (González, 2001: 32); a Enid Blyton (González: 2001: 70-71). También menciona a la Condesa de Ségur.

En esta línea hay que considerar también la obra de Vicenç Pagès, *De Robinson Crusoe a Peter Pan*, publicada en 2006, que se arriesga a nombrar un canon de novela juvenil clásica. Reconociendo la posible subjetividad de su elección –

¹³⁶ Paralelamente se eligieron treinta álbumes; tan solo uno era anterior a 1970. Se trata de *El muñeco de papel*, de M. Llimona (1942).

¹³⁷ "Novela sentimental y colorista, enmarcada en un ambiente campesino y burgués, que presenta la naturalidad y el sano sentido común del niño como revulsivo para una transformación alrededor, del mismo modo que, por ejemplo, la logra *Heidi*, o *Ana la de las tejas verdes*, o los y las protagonistas de los relatos de Hodgson Burnett. (...)." Como vemos, González da las características de lo que más adelante calificaremos de "niña taumatúrgica". Aunque *Pollyana* tendrá muchas secuelas, señala que tan solo *Pollyana crece* (*Pollyana grows up*, 1915) pertenece a la autora (González: 2001: 245).

como también hace García Padrino- Pagès define sus criterios: calidad en el texto, atractivo para el lector, y una cierta solidez en su ubicación en el marco literario. Pagès rechaza el adjetivo de *clásico* para las obras escritas a lo largo del XX, puesto que para él se acaba la Literatura Juvenil clásica con la publicación de *Peter Pan*. Propone, pues, 28 títulos, que acompaña de una guía de lectura y propuestas de uso y disfrute. Desde el punto de vista de nuestro trabajo, llaman la atención diversas cuestiones. En primer lugar, una grata noticia para las novelas para niñas, puesto que selecciona dos obras tales como *Anna de les teules verds*, de Lucy Maud Montgomery, y *El jardí secret*, de Frances Hodgson Burnett, obras que no hemos podido seleccionar al no haber ninguna edición en la época que nos corresponde, pero que ciertamente entran de lleno en esta tipología, y que han sido muy tratadas por la crítica actual sobre las *girl's stories*. En segundo lugar, la selección de un libro limítrofe, como *Jane Eyre*; limítrofe, porque aparece en algunas colecciones juveniles, aunque en la mayoría de los casos aparece en colecciones de clásicos no juveniles. En tercer lugar, la elección de *L' abadía de Northanger*, de Jane Austen, muy poco frecuente en las colecciones juveniles, de niñas o no. Llama la atención, en cambio, la ausencia de *Mujercitas*, de L.M. Alcott.

7.7. Valoraciones provisionales

A modo de recapitulación, señalamos las características esenciales de los tres segmentos cronológicos, tanto en los que se refiere a Historias de la Literatura, estudios temáticos o repertorios.

En el primer y segundo segmento (1939-1960; 1960-1980):

- Importancia de géneros hoy día muy desestimados, sino infravalorados, como por ejemplo las adaptaciones o las biografías. De hecho, la gran mayoría de obras presentadas, por ejemplo, por Toral, son adaptaciones.

- En la narrativa proliferan las clasificaciones genéricas y subgenéricas que resultan hoy algo insólitas, y sin atenerse a ningún tipo de rigor. Criterio de clasificación de géneros que responde a demandas de la época, como unas impagables "aventuras misionales".

- Utilización de la Historia de la Literatura Española como eje conductor de la Literatura Infantil.

- Fuerte presencia de autores consagrados de literatura para adultos.

- Abundancia de nombres que van desapareciendo en posteriores revisiones históricas de la LIJ.

- En el segundo segmento se empieza a valorar "el nuevo concepto de niño" protagonista de las obras infantiles.

- Presencia, también en el segundo segmento, de autores exiliados, como Magda Donato o Elena Fortún.

En el tercer segmento (1975 -2000):

- Elaboración de ejes propios de organización de la Historia de la Literatura Infantil, más al margen de la Literatura Española.

- Metodología de análisis que incorpora aspectos de la crítica, la estética y la historiografía actuales.

- Lectura de los materiales históricos en función de la educación lectora actual.- Intento de establecimiento de un canon válido para lectores actuales, a veces desde criterios de permanencia editorial.

- Desaparición de muchas figuras "consagradas" de la Literatura para adultos.

- Desaparición, o casi desaparición, de algunos géneros muy valorados en décadas anteriores, especialmente biografías y adaptaciones.

8. Definición del corpus

8.1. Criterios generales para la elección de las obras

Los objetivos de este trabajo, fijados en el apartado 2, requerían la selección de un número determinado de novelas que permitieran aplicar la metodología de análisis. La cantidad de material revisado se convertía, paradójicamente, en una dificultad a la hora de establecer unos criterios válidos para esta tarea. Así pues, se trataba de realizar unas calas fiables y centrarse en un número acotado de obras a analizar, que fijamos en 100, por razones de manejabilidad y de acotamiento de objetivos. No ha sido sencillo reducir a un número fijo un corpus que por su extensión resultaba a veces inabarcable. Pero para seleccionarlas, ha sido necesario fijar unos criterios de representatividad, que partían de algunas acotaciones ya mencionadas, como las de *género* y *franja de edad o esquema comunicativo femenino*, que mencionábamos en el apartado 5 de este trabajo y que recordamos a continuación:

- a) **El género**, que será siempre la novela, y no la colección de cuentos o relatos independientes entre sí. Hay algún caso limítrofe, como el de *Las hadas de Villaviciosa de Odón*, de M.L. Gefaell, o *Charito y sus hermanas*, de Matilde Ras, que nos parece justificada por el marco en que la escritora engarza sus relatos. Así pues, novelitas cuya extensión suele rebasar las 100 páginas, con contadísimas excepciones. Así, *Mari Ana en otoño*, de la colección "Muñequitas", de Ed. Roma, es muy breve, pero se incluye por los motivos que se aducen a continuación.
- b) **La franja de edad**: pese a que existen libros para niñas destinados a edades muy tempranas, y, por supuesto, para jóvenes, hemos centrado nuestra selección en libros dirigidos a lectoras a partir de 8-9 años y hasta los 16-17; bien fuera porque así venía indicado en los paratextos editoriales, bien fuera por la tipología de argumento y personajes. Han quedado excluidos, grosso modo, libros planteados como álbumes infantiles o novelas rosas destinadas a jóvenes a partir de 18 años. En este sentido, hemos puesto una representación de la colección "Muñequitas", de Editorial Roma, destinada a lectoras de unos 8 o 9 años, y alguna de las colecciones "Mujercitas" de Juventud o de Escelicer, para muchachas entre 16 y 18 años, para representar los extremos de acotación del campo de lectura. El grueso del corpus lo constituirán los

libros destinados a la franja central, lo cual nos ha hecho priorizar unas determinadas editoriales, colecciones y autoras.

Sin embargo, para centrar el número elegido, hemos utilizado también estos otros criterios, que ampliaremos en los siguientes apartados:

- a) **La fecha de publicación.** Nos hemos basado en la fecha de publicación del libro en una colección española y no en la de publicación original. Este aspecto es particularmente importante para las traducciones. En el corpus aparecen libros traducidos que se publicaron originalmente en el XIX (los de L.M. Alcott o los de la Condesa de Ségur, así como otros publicados originalmente en la década de los 40 o incluso 50 (*Cartas de Brita Mari* de Astrid Lindgren, o *Las mellizas O'Sullivan*). En lo que respecta al corpus español, hemos dado preferencia a obras publicadas originalmente en este período, aunque no siempre hemos utilizado la primera edición (en la medida de lo posible, indicamos las fechas de otras ediciones).
- b) **Representatividad por colecciones.** Hemos dado primacía absoluta a las colecciones directamente destinadas a las niñas; algunas están representadas en su totalidad, aunque hemos seleccionado también libros de colecciones menos unívocas en su elección de destinatarias.
- c) **El esquema femenino de comunicación.** Dentro de estas colecciones, hemos dado prioridad al esquema femenino de comunicación; es decir libros escritos por autor femenino. Esto explica que colecciones como "Abril y Mayo" o "Tía Tula", que tiene también autores masculinos, estén menos representadas que "Gacela", en la que prácticamente todas las autoras son femeninas.
- d) **Editoriales menos estudiadas.** Hemos primado obras publicadas en editoriales más desconocidas en el panorama de los estudios sobre producción de libros infantiles (Escelicer, bien representada en Uría, 2004; Aguilar o Gilsa, bien seguidas en los trabajos sobre Elena Fortún de Dorao, Rolón Collazo o García Padrino), frente a Ferma o a Roma.
- e) **Representatividad de las autoras extranjeras.** Hemos elegido un 70% de autoras españolas y un 30% de autoras extranjeras. Esta proporción responde a que algunas de las autoras extranjeras están representadas y repetidas en muchas de las colecciones; de manera que la selección de alguno de sus libros "abarcaba" la representación de otras editoriales. En este caso hay autoras "clásicas de referencia", L.M. Alcott, cuyas *Mujercitas* están publicadas en diversas colecciones de la época; la Condesa de Ségur, cuyas obras se

publicaban, simultáneamente, en la "Biblioteca Rosa" de Librería Religiosa y también en Aguilar, y en alguna otra, así como la *Heidi* de Joana Spyri (Juventud, Gacela Blanca).

- f) **Autoras nuevas.** También hemos elegido alguna otra de nuevo cuño en la época, como Berthe Bernage, o Adele de Leeuw, que publicaba en "Jovencitas", de Molino; y también en "Obras juveniles", de la misma editorial.
- g) También concurrimos con **otras autoras canónicas** de las novelas para niñas, pero con menor presencia en las editoriales españolas, como Frances Hodgson. Burnett (Mateu), Jean Webster (Gilsa y Mateu) o Kate Douglas Winnig (sólo publicada en Hyma), o Eleanor Porter (sólo en Bruguera), o autoras que serían de referencia más adelante, como Astrid Lindgren.
- h) **Rescates, descubrimientos y relecturas de autoras españolas.** Hemos procurado que en el corpus figuraran, por una parte, escritoras hoy olvidadas, pero autoras de una ingente producción, como Florencia de Arquer o Ilde Gir. Por otra parte, también hemos incluido autoras más reivindicadas por la crítica actual, como Elena Fortún, o autoras que viven hoy un cierto proceso de rehabilitación, como María Luz Morales.

En conclusión, en las páginas sucesivas presentaremos la justificación de estos nuevos criterios apoyándonos en diferentes datos y tipos de análisis, a saber:

- a) Justificación de las colecciones y las editoriales.
- b) Justificación de las autoras elegidas.

A continuación presentamos las editoriales y colecciones seleccionadas:¹³⁸

Editoriales de Barcelona :

- **Agora (1)**

1- F3- *Maribel y los elefantes*. MORALES, María Luz.

- **Bruguera (3)**

2- B1- *Aventuras de Laura*. BOCCARA, Elsa.

3- E3- *Laura*. BOCCARA, Elsa.

4- H9- *Pollyana*. PORTER, Eleanor. Colección "Dalia".

¹³⁸ La bibliografía completa del corpus aparece al final, en su apartado correspondiente. Aquí, y en sucesivas páginas, aparecerán listas de autoras, títulos o colecciones en forma sintética. Sólo en esta ocasión hemos añadido junto a cada título aparece también la letra y el número con el que se identificarán en el apartado de análisis.

- **Editorial Librería Religiosa (2)**

- 5- *G7-niñas modelo, Las.* CONDESA DE SÉGUR. Col. "Biblioteca Rosa",
6- *J7-travesuras de Sofia, Las.* CONDESA DE SÉGUR. Col. "Biblioteca Rosa".

- **Ferma (21)**

- 7- *A3-Albergue tirolés.* FLORENCIA DE ARQUER. Col. "Gacela Blanca".
8- *A4-Allende el mar.* FLORENCIA DE ARQUER. Col. "Gacela Blanca".
9- *A8-Aquella niña insignificante.* ILDE GIR. Col. "Gacela Blanca".
10- *B10-ciegucecita, La.* ARCE, Mari Cruz de. Col. "Gacela Blanca".
11- *C8-dulce Wisely, La.* SPYRI, Juana. Col. "Gacela Blanca".
12- *D1-En los Alpes.* FLORENCIA DE ARQUER. Col. "Gacela Blanca".
13- *D3-Florequilla de Hungría.* FLORENCIA DE ARQUER. Col. "Gacela Blanca".
14- *D4-fugitiva, La.* ROMAGOSA, Matilde. Col. "Gacela Blanca".
15- *D6-gran aventura de Zulima, La.* FLORENCIA DE ARQUER. Col. "Gacela Blanca".
16- *D10-hijas del granjero, Las.* CONDESA DE SÉGUR. Col. "Gacela Blanca".
17- *E2- La ilusión de Cly.* ILDE GIR. Col. "Gacela Blanca".
18- *E4-Leyla.* ILDE GIR. Col. "Gacela Blanca".
19- *E7-Lise.* ROMAGOSA, Matilde. Col. "Gacela Blanca".
20- *E9-Maite en la costa brava.* FLORENCIA DE ARQUER. Col. "Gacela Blanca".
21- *F8-Mi amiguita Esther.* ILDE GIR. Col. "Gacela Blanca".
22- *G1-Monaguilla.* ILDE GIR. Col. "Gacela Blanca".
23- *G6-niña del guarda, La.* ROMAGOSA, Matilde. Col. "Gacela Blanca".
24- *H1-Papá, mi querido papá!* FLORENCIA DE ARQUER. Col. "Gacela Blanca".
25- *H4-Pequeña expatriada.* FLORENCIA DE ARQUER. Col. "Gacela Blanca".
26- *I9-Regina (Gentileza).* ILDE GIR. Col. "Gacela Blanca".
27- *J5 -Soy Maite.* FLORENCIA DE ARQUER. Col. "Gacela Blanca".
28- *J10-zagalilla, La.* ARCE, Mari-Cruz de. Col. "Gacela Blanca".

- **Gráficas Manén/Editorial Roma (10)**

- 29- *B3-Blanca y sus vecinitos.* ILDE GIR. Col. "Novelas para niñas adolescentes".
30- *B9-chicas del internado, Las.* JEMY NAUVER – Col. "Novelas para niñas adolescentes".

- 31- *C9-Elenita en la casa gris*. ILDE GIR. Col. "Novelas para niñas adolescentes".
- 32- *E10-Mari Ana en otoño*[sin fecha]. Narrado por J. Montaner. Coolección "Muñequitas".
- 33- *F10-Mina*. ILDE GIR. Col. "Novelas para niñas adolescentes".
- 34- *G2-Moñitos*. FLORENCIA DE ARQUER Col. "Novelas para niñas adolescentes".
- 35- *I4-Principal Izquierda*. FLORENCIA DE ARQUER. Col. "Novelas para niñas adolescentes".
- 36- *I10-Retal*. ILDE GIR- Col. "Novelas para niñas adolescentes".
- 37- *J4 Soledad*. JEMY NAUVER. Col. "Novelas para niñas adolescentes".
- 38- *J8-"Tremenda Yola"*. ILDE GIR. Col. "Novelas para niñas adolescentes".

- **Hyma (18)**

- 39- *B4-Cartas de Brita Mari*. LINDGREN, Astrid. Col. "Novelas para jovencitas".
- 40- *C1-colegio de muñecas, Un*. SEPÚLVEDA, Pilar. Col. "Novelas para jovencitas".
- 41- *C2-Coppelia*. MORALES, María Luz. Col. "Novelas para jovencitas".
- 42- *C5-Cuatro corazones*. VICK, Constanza. Col. "Novelas para jovencitas".
- 43- *C7-diablura de Lidia, La*. MIRANDA, Teresa. Col. "Novelas para jovencitas".
- 44- *C10-Emma y María*. ILDE GIR. Col. "Novelas para jovencitas".
- 45- *D5-golondrina en el espino, La*. MUÑOZ, Matilde. Col. "Novelas para jovencitas".
- 46- *E8-Lo que contó Rebeca a sus amigas*. WIGGIN, Kate Douglas. Col. "Novelas para jovencitas".
- 47- *F6-Medianita*. ILDE GIR. Col. "Novelas para jovencitas".
- 48- *F9-milagro de la casa amarilla, El*. WIGGIN, Kate Douglas. Col. "Novelas para jovencitas. "
- 49- *G4-muñecas en vacaciones, Las*. SEPÚLVEDA, Pilar. Col. "Novelas para jovencitas".
- 50- *H5-pequeña Robinson, La*. MARTEL, Carmen. Col. "Novelas para jovencitas".
- 51- *H8-Polly rayo de sol*. DOWD, Emma C. Col. "Novelas para jovencitas".
- 52- *I5-¿Qué le pasa a Úrsula?* HINZELMANN, Elsa M. Col. "Novelas para jovencitas".
- 53- *I8-Rebeca de la granja sol*. WIGGIN, Kate Douglas Col. "Novelas para jovencitas".
- 54- *J9-vacaciones de María Rosa, Las* - MARTEL, Carmen. Col. "Novelas para jovencitas".
- 55- *J1-Rosalinda en la ventana*. MORALES, María Luz. Col. "Novelas para jovencitas".

- **Juventud (16)**

- 56- A2-*Adiós, Marialí*. ILDE GIR.
- 57- B2-*Bibi*. MICHAELIS, Karin.
- 58- C3-*Cristina*. BERNAGE, Berthe .Col. "Mujercitas".
- 59- C4-*Cristina y sus hijos*. BERNAGE, Berthe. Col. "Mujercitas".
- 60- D8-*Heidi*. SPYRI, Juana.
- 61- E1. *Ho Ming, hija de la nueva China* .FOREMAN, Elisabeth.
- 62- E5-*Lili, la ahijada del colegio*. ILDE GIR.
- 63- F1-*Marialí*. ILDE GIR.
- 64- G10-*Otra vez Heidi*. SPYRI, Juana –
- 65- H6-*peripecias de Anina, La*. ILDE GIR.
- 66- H7-*Pippa*. LINDGREN, Astrid.
- 67- I1-*Primita Lidia*. ILDE GIR.
- 68- I2-*Princesa del Bósforo* . FLORENCIA DE ARQUER.
- 69- I7-*Rathina*. CREGAN, Mairin.
- 70- J2-*secreto de María del Mar, El*. FLORENCIA DE ARQUER.
- 71- J3-*silencio de Ethel, El*. FLORENCIA DE ARQUER.

- **Molino (7)**

- 72- A9-*Aquellas mujercitas*. ALCOTT, Loise May. Col. "Jovencitas".
- 73- A10-*aventura en Bali, Una*. -LEEUW, Adele de. Col. "Jovencitas".
- 74- E6-*Linda Marsh*. LEEUW, Adele de. Col. "Jovencitas".
- 75- F7-*mellizas O'Sullivan, Las*. BLYTON, E.
- 76- G3—*Mujercitas*. ALCOTT, Louise May. Col. "Jovencitas".
- 77- I3-*Princesita, La*.HODGSON BURNETT, Frances. Col. "Obras Juveniles".
- 78- J6-*Sue Barton, enfermera*. BOYLSTON, Helen Dore . Col. "Jovencitas".

- **Paulinas ¹³⁹ (6)**

- 79- A1-*Ada*. FLORENCIA DE ARQUER.
- 80-A5-*Andanzas de Marija*. FLORENCIA DE ARQUER.

¹³⁹ A finales de los 50 tiene también libros editados en Madrid.

81- B5-caserío misterioso, *El*. FLORENCIA DE ARQUER. Col. "Alborada".

82- G8-odisea de Gina y Beth, *La*. FLORENCIA DE ARQUER.

83- G9-Otra aventura de Gina y Beth. FLORENCIA DE ARQUER.

84- I6-¿Quién es Delia? FLORENCIA DE ARQUER.

Editoriales de Madrid:

- **Aguilar (6)**

85- B6-Celia institutriz en América. ELENA FORTÚN. Col. "Lecturas Juveniles".

86- B7-Celia, madrecita. ELENA FORTÚN. Col. "Lecturas Juveniles".

87- B8-Charito y sus hermanas. RAS, Matilde. Col. "Lecturas Juveniles".

88- C6-Después de la lluvia el sol. CONDESA DE SÉGUR. Col. "Lecturas Juveniles".

89- D9-hermana de Celia, Mila y Piolín, *La* -ELENA FORTÚN. Col. "Lecturas Juveniles".

90- H3-Patita y Mila estudiantes. ELENA FORTÚN. Col. "Lecturas Juveniles".

- **Escelicer ¹⁴⁰ (3)**

91- D2-enigma de mademoiselle, *El* -. FLORENCIA DE ARQUER. Col. "Biblioteca de Lecturas Ejemplares".

92- G5-Nena y Gladys. BAGUER, Mercedes. Col. "Biblioteca de Chicas, Chicas".

Escelicer

93- H10-La primera de mis siete vidas. GRACIÁN QUIJANO. Col. "Biblioteca de Tía Tula".

- **Gilsa (3)**

94- A6-Antoñita la fantástica. CASAS, Borita-

95- A7.Antoñita la fantástica y su hermana Titeris. CASAS, Borita

96- H2-Papaíto piernas largas. WEBSTER, Jean. Col. "Biblioteca de Chicas".

- **Magisterio Español (3)**

¹⁴⁰ Escelicer editaba en Madrid y en Cádiz.

97- F2-Maribel (*la niña de los suburbios*). ÁLVAREZ DE CANOVAS, Josefina.

98- F4--Mari-Luz. ÁLVAREZ DE CANOVAS, Josefina.

99-F5-Mari-Sol, *maestra rural*. ÁLVAREZ DE CANOVAS. Josefina.

- **Nueva Época (1)**

100- D7-hadas de Villaviciosa de Odón, *Las*. GEFAELL, María Luisa.

8.2. Criterios de selección de editoriales y colecciones

Hemos seleccionado cien libros, que pertenecen a unas 20 colecciones¹⁴¹, correspondientes a 14 editoriales.

Para realizar la selección atendiendo al máximo de representatividad, hemos seleccionado:

- Representación de las ciudades de edición.
- Representación de editoriales ligadas a diferentes estamentos sociales: Iglesia, Estado, iniciativa privada.
- Representación del arco cronológico elegido.
- Representación de colecciones específicas, de colecciones afines y de otros casos.
- Representación de colecciones que recogieran obras originales y traducciones.

8.2.1. Ciudades de edición

De estas editoriales hay que distinguir las radicadas en Barcelona, las radicadas en Madrid, y alguna con sede en otra ciudad. Las editoriales barcelonesas de nuestra selección superan con creces a las editoriales situadas en otros ámbitos geográficos, lo cual es perfectamente explicable: Barcelona, como es bien sabido, era cuna del mundo editorial, y se manifiesta en los años 39-60 la capitana de la edición en España, como se puede comprobar no sólo consultando trabajos especializados

¹⁴¹ Como veremos más adelante, el concepto de colección tiene variabilidades importantes entre editoriales y aún en la misma editorial.

(Moret, 2002), sino también vaciando los repertorios, catálogos e inventarios de la época. Pero estos datos cuantitativos serían insuficientes si no se tuviera en cuenta el aspecto gremial-familiar de las editoriales barcelonesas, como muy bien explican Díaz-Plaja (2003 a) y Baró (2006) que influirá definitivamente en los conceptos de colección, de autoría e incluso, de creación de lectoras.

Es evidente la desproporción de editoriales (y después lo será de autoras y títulos) de las editoriales barcelonesas frente a las otras. Además de las razones aducidas, hay un deliberado deseo de acotar también los campos de lectoras y de influencias literarias, a partir de los análisis de modelos y de hábitos lectores.

8.2.2. Diferentes estamentos sociales

En nuestra selección hemos querido tener una representación de editoriales vinculadas al aparato del régimen (Magisterio Español), a confesiones religiosas (Librería Religiosa, vinculada a los movimientos de Acción Católica, o Ediciones Paulinas, a la Congregación de San Pablo). Sin embargo, el corpus tiene una mayor presencia de libros editados en editoriales comerciales. Hay que distinguir entre las editoriales fundadas a principio de siglo XX y que tras la Guerra Civil reemprenden su trayectoria intentando mantener la línea precedente (Juventud en Barcelona, o Aguilar, en Madrid) y aquellas que inician una nueva singladura, algunas con vistas muy comerciales y de baja calidad editorial (Ferma), y otras que pertenecen a empresas que ya existían antes de la Guerra pero que diversifican sus productos, como Bruguera, o como Hymosa (Díaz-Plaja, 2003 a).

8.2.3. Arco cronológico de las colecciones

Hemos primado colecciones iniciadas –o continuadas– en la década de los 40: "Novelas para jovencitas", de Hymosa; "Novelas para niñas/Novelas para jovencitas", de Juventud; las obras de Magisterio Español y algunas de "Lecturas Ejemplares", de Aguilar; la mayoría de las colecciones de Escelicer, como "Tía Tula", "Chicas-Chicas", "Novelas Ejemplares" de Escelicer; "Biblioteca Rosa", de Librería Religiosa; "Jovencitas", de Molino. Y de los 50, "Alborada", de Paulinas; "Novelas para niñas adolescentes", de Gráficas Manén/Roma; "Mujercitas" de Escelicer y "Mujercitas", de Juventud y "Gacela Blanca" de Ferma, por encima de las iniciadas a partir de 1960,

aunque hemos puesto algunas representaciones, como "Dalia", de Bruguera; "Serie aventura", de Molino; "Obras juveniles", de Molino, en razón de obras muy significativas. Tienen una pequeña representación en el corpus.

8.2.4. Colecciones específicas y colecciones afines. Justificaciones en los peritextos y epitextos

Aunque hemos trabajado siguiendo el rastro de colecciones destinadas a las niñas, no todos los libros que forman parte de nuestro corpus se integran en un mismo tipo. El corpus seleccionado contempla obras cuya vinculación con las novelas para niñas se produce desde diferentes aspectos, generalmente a partir de su nombre y, especialmente, de su presentación en folletos, catálogos, publicidad, que señalamos en notas (epitextos). Más adelante analizaremos con detalle otros paratextos.

- a) **Colecciones específicas**, que son las que intencionada y deliberadamente fueron creadas para un público lector de niñas y adolescentes. La identificación de estas colecciones pasa por diferentes claves: desde el nombre "Novelas para niñas", a la identificación por los paratextos que luego presentaremos. Contemplamos aquí "Novelas para jovencitas", de Hymosa, con unos 20 títulos y "Gacela" o "Gacela Blanca", de Ferma, que sacó casi una cincuentena; "Novelas para niñas adolescentes", de Gráficas Manén/Roma, que sacó unos 12 títulos; y "Muñequitas", de Gráficas Manén/Editorial Roma, unos 10. También "Mujercitas",¹⁴² de Juventud, o "Dalia",¹⁴³ de Bruguera. El caso de Ediciones Paulinas y de Juventud presenta características especiales dentro de este grupo, debido a la oscilación de su identificación como novelas para niñas. Así, "Novelas para niñas" de Juventud no acaba de formar una colección

¹⁴² Dice un catálogo de la editorial: "Mujercitas", de Juventud: "Integran la colección 'Mujercitas' novelas que unen a su indiscutible valor literario un límpido fondo moral, cuidadosamente seleccionadas y revisadas, de modo que puedan ponerse confiadamente en manos de las jóvenes lectoras"

¹⁴³ Dalia es presentada así en el catálogo *Libros infantiles y juveniles*, 1965: "Las mejores novelas para jovencitas. Autores que han dado vida a personajes inolvidables, como Pollyana, Brigitte, etc". O en un catálogo de la editorial la colección "Dalia": "Una colección ideal para la edad de los sueños y las ilusiones. Libros sanos, alegres, impregnados de ternura y conmovedora sencillez. La mejor lectura para poner en las manos de la niña que comienza a ser mujer. Una biblioteca para jovencitas. Dos volúmenes mensuales". No difiere mucho de la presentación de la colección "Mujercitas", de Juventud: "Integran la colección Mujercitas novelas que unen a su indiscutible valor literario un límpido fondo moral, cuidadosamente seleccionadas y revisadas, de modo que puedan ponerse confiadamente en manos de las jóvenes lectoras",

definida, con lo cual resulta más difícil contabilizar sus libros de este apartado.¹⁴⁴ Todas ellas tienen una buena representación en el corpus.

- b) **Colecciones afines.** Son las que no se identifican exactamente con las novelas para niñas en cuanto a sus principales paratextos, pero que publicaron títulos que se adscriben perfectamente a "novelas para niñas" por diferentes conceptos. Así, casos como "Obras Juveniles", de Molino; o "Lecturas juveniles", de Aguilar. Dentro de este grupo indefinido, hay que señalar algunos casos especiales, como "Celeste", de Editorial Ferma.
- c) **Libros sin colección definida,** que no pertenecen a una colección excesivamente definida, (Ágora), que albergan novelas para niñas pero sin declarar expresamente su filiación. Han sido seleccionados por su interés particular.

8.2.5. Obras originales y traducciones

A la clasificación anterior se superpone el concepto de traducción u obra original, que divide las colecciones en:

- a) **Colecciones que mezclan autoras españolas y autoras traducidas.** ("Gacela" o "Gacela Blanca", de Ferma, con una altísimo porcentaje de novelas españolas y una pequeña representación de traducciones; "Novelas para jovencitas", de Hymza, o "Novelas para niñas", "Mujercitas" de Juventud, casi con un 50% de cada o Col. "Biblioteca Infantil Juventud", de Juventud.
- b) **Colecciones de autoras españolas exclusivamente** ("Colección", de Paulinas, Gráficas Manén/ Editorial Roma;
- c) **Colecciones con traducciones exclusivamente** (Col. "Jovencitas", de Molino; "Dalia", de Bruguera.)

¹⁴⁴ De hecho, bajo el nombre de "Novelas para niñas", sólo hemos encontrado la contraportada de *Las peripecias de Anina* y da la siguiente lista: *Bibi*, Karin Michaelis; *Rathina*, Mairin Grehan; *El gran viaje de Bibi*, Karin Michaelis; *Bibi y las conjuradas*, Karin Michaelis; *Alicia en el país de las maravillas*, L. Carroll; *Ho-Ming, hija de la nueva China*, F. Foreman; *Otra vez Heidi* (pero en su interior está presentada como "novela para los niños y para los que aman a los niños", subtítulo que aparece en otros libros). Otros títulos no aparecen recogidos aquí, en cambio, tienen en su subtítulo "Novelas para niñas", como es el caso de *Marialí y toda nuestra selección*. Baró muestra la dificultad para precisar los libros que pertenecían a la Biblioteca Infantil Juventud, que luego continuaría en Colección Juventud, y en paralelo, los libros para niñas. (Baró: 2006: 199, 209 y 158). Este aspecto es evidente también en el catálogo *Libros infantiles y juveniles*, editado por el INLE en 1965.

Paulinas menciona en sus las solapas de sus libros los títulos "de la misma colección"..., que no tiene nombre. Estos son: *La odisea de Gina y Beth*; *Algo más de Gina y Beth*; *Ada, ¿Quién es Delia?*; *En los Alpes*, todos ellos firmados por Florencia de Arquer, y *Laurita detective*, de Matilde Romagosa. Más adelante, inicia una colección, "Alborada" en la que se entremezclan alguno de estos títulos con otros nuevos, de Florencia de Arquer en su mayoría.

Respecto a las traducciones, conviene recordar que muchas obras traducidas aparecían en diversas colecciones a la vez.¹⁴⁵ . Esto explica, también, que a la hora de seleccionar textos para nuestro corpus, los títulos españoles sobrepasen a los extranjeros.

8.3. Criterios de los paratextos (peritextos)

Comenzaremos analizando las colecciones que hemos mencionado en los apartados anteriores. Como veremos, varias eran las estrategias utilizadas para vincularse a un público determinado. Estas eran, por supuesto, la selección de títulos, que analizaremos más adelante, pero también los diferentes paratextos. Así:

- **Nombre de la colección.** Pueden llevar un título denotativo, en que se explique el objetivo de público femenino en tránsito de la infancia a la juventud, con todas sus variantes terminológicas: "Novelas para niñas" (Juventud), "Novelas para niñas adolescentes" (Roma), "Jovencitas" (Molino), "Mujercitas" (Escelicer y Juventud), "Novelas para niñas adolescentes" (Roma) y "Biblioteca de Chicas-Chicas", (Escelicer). Pero puede haberse optado por algún recurso connotativo (la elección de un color; una metáfora de personas, animales, objetos que se relacionasen en diversos grados con la idea de la feminidad: "Biblioteca Rosa", "Gacela" o "Gacela Blanca" "Abril y Mayo" "Tía Tula" "Dalia" o "La Ardilla Escocesa". No siempre el sentido de la connotación aparece claro, y algunas colecciones pueden tener lema o subtítulo; así "La Ardilla Escocesa": "Con la tierna vivacidad de la ardilla, salta tu vida de niña a mujer". Y por último, hay títulos neutros, que no parecen querer comprometer su fondo de colección con la búsqueda de un público determinado. Sería el caso de "Lecturas juveniles" (Aguilar), u "Obras juveniles" (Molino) que utilizaban otras estrategias para marcar la adscripción de alguno de sus títulos a las "novelas para niñas", como por ejemplo los subtítulos.
- **Subtítulos.** Junto al título suele aparecer la indicación de "Novela para niñas"; esta información puede aparecer en colecciones específicas

¹⁴⁵ Las obras de L.M. Alcott (*Mujercitas*, *Aquellas mujercitas*, *Los hombrecitos de Jo*) o de J. Spyri (*Haidi*, *Otra vez Heidi*, *La dulce Wisely*) o incluso *Papaito piernas largas*, de J. Webster, aparecen editados en numerosas editoriales y colecciones, y con un buen número de ediciones. La Condesa de Ségur tenía serie en "Biblioteca Rosa", de Librería Religiosa y en "Lecturas juveniles", de Aguilar. Más llamativo es el caso de la serie "Cristina", de B. Bernage, que aparece recogido en "Mujercitas", de Escelicer; en "Mujercitas", de Juventud, y en la colección "Dalia", de Bruguera, aunque recuperando el nombre francés de la protagonista, Brigitte.

destinadas a niñas, como veremos en el caso de Hymssa, o a veces obviarse por pertenecer cada uno de los libros, claramente, a una colección para niñas, como es el caso de Ferma. También puede aparecer –o no– el subtítulo en las colecciones afines, de tipo más general. Así, en la colección "Lecturas Juveniles", de Aguilar, hay novelas con el subtítulo "Novelas para niñas", como por ejemplo, *Después de la lluvia el sol*, de la Condesa de Ségur, o *Patita y Mila, estudiantes*, de Elena Fortún. Se utiliza a veces la concreción de edad ("Novela para niñas de 10 a 13 años") y el subtítulo puede ir o no entre paréntesis. Así viene en diversos títulos de la Editorial Juventud, que también utilizaba el subtítulo "Libros para niños y para los que aman a los niños", como en el caso de *Heidi*. En otras editoriales aparece la indicación "Narración para niñas", como en algún título de Paulinas. Hay algún caso de subtítulos en los que se alude a la madre: "El libro de las niñas y de las mamás", en *Aventuras de Laura*, de Bruguera. Imaginamos que, en la mayoría de los casos, la utilización o no del subtítulo "novela para niñas" o "narración para niñas", o de lo que fuera, se deba a criterios algo arbitrarios.

- **Diseño de la colección** (cubiertas, portada, guardas, diseño de páginas). Las colecciones que presentamos tienen muy distinto alcance en cuanto a la calidad y el tono general de producción. Podríamos clasificarlas en dos grandes grupos: uno, colecciones de diseño cuidado y de un cierto lujo en su presentación: cartoné, e incluso tela, con sobrecubiertas, como pueden ser las de Juventud, Hymssa o algunas de Gráficas Manén /Editorial Roma; o "Jovencitas", de Molino. En algunas de ellas, la sobrecubierta reproduce el dibujo de la cubierta; en otras hay una variación, que suele ser un silueteado, un motivo gráfico, como puede verse en Imágenes 1 y 2. El segundo grupo lo formarían libros de edición más sencilla, "Gacela", de Molino, sería un ejemplo.

Imagen 1



Imagen 2



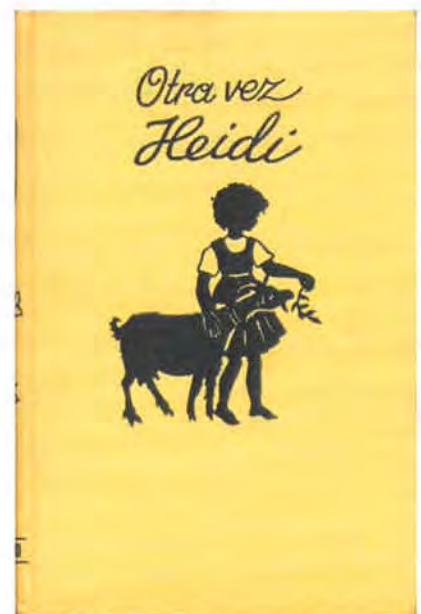
Pilar Sepúlveda. *Un colegio de muñecas*. Ilustraciones: Mercedes Llimona. Barcelona: Hyma, 1943. Colección "Novelas para jovencitas".

También se recurre al silueteado, como en imágenes 3 y 4,

Imagen 3



Imagen 4



Juana Spyri. *Otra vez Heidi*. Ilustraciones: María Dolores Salmons. Barcelona: Juventud, 1960.

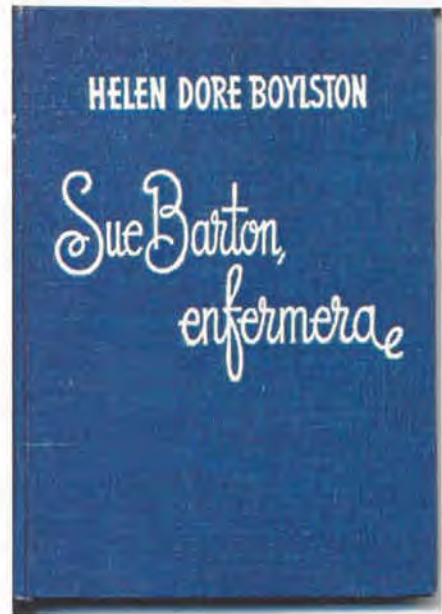
o a las letras del título, como en imágenes 5 y 6.

Imagen 5



Helen D. Boylston. *Sue Barton, enfermera*. Cubierta e ilustraciones: J. Bocquet. Barcelona: Molino, 1954. "Col. Jovencitas"

Imagen 6



Otras son de presentación más sencilla (tapas blandas, menos calidad de presentación, etc.) como Paulinas (imagen 7),

Imagen 7



Florencia de Arquer. *Ada*. Ilustraciones de la autora. Barcelona: Ediciones Paulinas, 1952

Magisterio Español, "Biblioteca de Lecturas Ejemplares" de Escelicer (imagen 8) o "Biblioteca para Chicas", de Gilsa. Sucede con frecuencia que la sobrecubierta está realizada por un ilustrador diferente al del interior, con lo que no sólo hay discrepancia, sino que se intenta apelar a un reclamo algo engañoso con respecto al contenido de la novela o de sus ilustraciones. Así, hay casos en que la sobrecubierta apela más al mundo contemporáneo a la lectora, o a una imagen más cinematográfica que la de las ilustraciones originales, como en el caso de la portada de *Papaíto piernas largas* de "Biblioteca para Chicas", de Gilsa (Imagen 9). Hay, curiosamente, casos opuestos, como

este ejemplo –de una edición que no forma parte de nuestro corpus –en las que es la

Imagen 8



Florencia de Arquer, *El enigma de mademoiselle*. No indica ilustrador. Madrid: Escelicer, 1955. Colección "Lecturas ejemplares".

Imagen 9



Jean Webster. *Papaíto piernas largas*. Portada y lámina en color: Félix Fuente. Ilustraciones: "Jesusa Abbot". Madrid: Gilsa, 1952. Col. "Biblioteca de Chicas".

ilustración de la portada la que remite a un mundo remoto, mientras que las del interior son más más próximas a la lectora. Sin embargo, hay que hacer notar que incluso dentro de una misma colección no suelen mantenerse criterios uniformes de calidad o de mantenimiento del diseño.

Pero aquí nos interesa especialmente tratar de los paratextos que decantan la colección hacia un público determinado; es decir, el público femenino. Así, la *elección de colores* rosa para los fondos, para las ilustraciones o la *utilización de bandas* para marcar la orientación. También el *logotipo* o los *dibujos de las guardas* pueden dar información a este respecto. Así, la colección Gacela presentaba una unidad utilizando para la cubierta y la sobrecubierta el color rosa-fucsia, sobre el que se superponía la ilustración de portada. También utilizaba el rosa la "Biblioteca Rosa" para sus portadas¹⁴⁶ (Imagen 10).

¹⁴⁶ Incluso las colecciones de biografías podían ser "para niños" o "para niñas". Sin embargo, había editoriales que marcaban con otros colores algunas de sus colecciones de biografías femeninas, como "Celeste", de Ferma.

Imagen 10



Florencia de Arquer. Soy Maite.
Portada: Busquets. Ilustraciones: Anita.
Barcelona: Ferma, 1959. Colección
"Gacela Blanca"

Otras utilizaban las *guardas* para identificar el destinatario femenino: unos dibujos-marca que se repetían en toda la colección, como es el caso de "Jovencitas", de Molino, que presentaba unas bellas siluetas de muchachas leyendo, sentadas, de pie, de frente o de perfil.¹⁴⁷ (Imagen 11). Es el mismo procedimiento que la colección "Mujercitas", de Juventud, con una silueta de una muchacha orlada por la palabra "Mujercitas", que puede aparecer en diversos colores de fondo (Imagen 12 y 13). A veces ese pequeño dibujo aparece en la contraportada, como en "Jovencitas" (Imagen 14). También Juventud utilizó para su colección "Biblioteca Infantil Juventud" unas guardas en las que unas damiselas daban un toque femenino (Imagen 15). Otras editoriales utilizaban guardas ambiguas: "Lecturas

juveniles", de Aguilar, utilizó siempre las mismas: un dibujo muy completo en el que se

Imagen 11



Colección "Jovencitas", Editorial Molino

¹⁴⁷ La colección "Obras juveniles", de Molino, mantiene su ambigüedad en las guardas: presenta también una ilustración de siluetas de dos lectores: el de la izquierda es una muchacha, y el de la derecha, un muchacho.

Imagen 12



Colección "Mujercitas", Editorial Juventud

Imagen 13



Colección "Mujercitas", Editorial Juventud

Imagen 14



Colección "Jovencitas", Editorial Molino

abusaron del rosa o de las siluetas identificatorias. Colecciones con nombres tan inequívocos como "Novelas para niñas adolescentes" o "Novelas para jovencitas" no utilizaban el rosa para ningún aspecto de su grafismo o de su ilustración.

ve a Celia, en primer plano, rodeada de personajes y paisajes de la cuentística. En esta colección, las guardas cambiaban de color: marrón-naranja en la serie Condesa de Ségur. No se utilizaba el rosa. (Imagen 15 y 16). Otras editoriales, muy cuidadas, elaboraban una guarda específica para cada novela. (Imágenes 17, 18 y 19). Algunas decoraban sus páginas con cenefas (Imagen 20), y algunas crearon unos diseños sorprendentemente modernos, y muy interesantes, como los libros de Laura, de Bruguera.

Pero, contrariamente a lo que se cree, no todas las colecciones destinadas a niñas

Imagen 15



Colección "Biblioteca infantil Juventud", Juventud
que en un alto porcentaje son mujeres. En segundo lugar, porque pese a sus

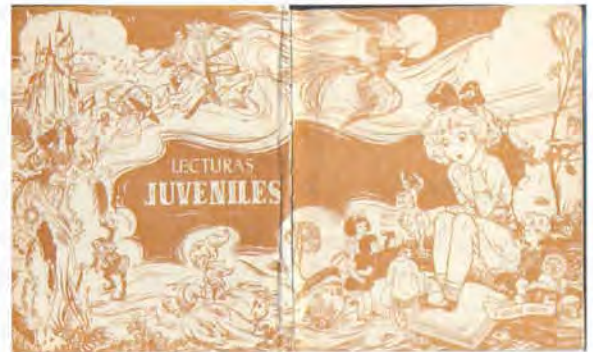
Breves consideraciones sobre la ilustración. Como hemos visto, las cubiertas, las guardas y el diseño de la colección están muy relacionadas con las ilustraciones del interior del libro. Éstas, además, presentan dos aspectos fundamentales en el universo de los libros para niñas: en primer lugar, porque parece seguir formando parte del esquema femenino de comunicación, debido a

Imagen 16 a



Colección "Lecturas Juveniles", Editorial Aguilar.
Serie Celia

Imagen 16 b



Colección "Lecturas Juveniles", Editorial Aguilar.
Serie Condesa de Ségur

Imagen 17



María Teresa Miranda, *La diablura de Lidia*.
Ilustraciones: Prudencia Antón. Barcelona:
Hymosa, 1955. Col. "Novelas para jovencitas"

variaciones de estilo y concepto todas parecen ajustarse a los parámetros estéticos de una literatura para niñas. Sin embargo, y pese a estas consideraciones, no han formado parte directa de los criterios de selección del corpus, que es lo que presentamos en este apartado. En consecuencia, se analizarán globalmente en un capítulo específico en los

análisis de contenidos de esta tesis.

Imagen 18



Pilar Sepúlveda. *Las muñecas en vacaciones*. Ilustraciones: Montserrat Barta. Barcelona: Hymnsa, 1948. Col. "Novelas para jovencitas".

• Informaciones

editoriales.

Nos referimos aquí a los datos que la editorial –a veces a través de la autora– pone en la sobrecubierta o últimas páginas (contracubierta, contraportada, solapas). La sobrecubierta, con sus solapas, ha sido tradicionalmente un buen lugar para promocionar la autora o

la colección que se tiene entre las manos; asimismo, es el lugar ideal para presentar la búsqueda del lector ideal y de las intenciones de la colección. Así, "Muñequitas", de Roma, anuncia sus propósitos en las solapas,¹⁴⁸ y las últimas páginas son la opción que Ferma elige para sus colecciones, entre ellas, "Gacela Blanca".¹⁴⁹ Otra opción es presentar en las solapas no tanto el listado de la colección, sino título por título, mostrando las características comunes de todos los libros. Llama la atención los resúmenes presentados en la colección "Novelas para niñas adolescentes," de Gráficas Manén/Roma, en la que se destaca el carácter dinámico y atractivo de la

¹⁴⁸ "Muñequitas" utiliza una estrategia de dedicatoria a todas las lectoras: "Es éste un libro que va a proporcionarte, lectorcita ingenua, muy buenos ratos, pues, al propio tiempo que irás leyendo, con creciente interés, las narraciones en él contenidas, podrás deleitarte mucho jugando a vestir y a desnudar a las pequeñas protagonistas de las mismas.

Además al leerlas verás cuántas y cuán graciosas travesuras, pequeños rasgos y buenas acciones se desprenden de la vida de estas cuatro monadas, durante un año. Cuatro narraciones, un volumen para cada niña, correspondiente a la estación que más cuadra a su nombre, y las cuatro íntimamente relacionadas entre sí. Esperamos pasarás con ello horas amenas y felices al amor de Dios y de tus papás. La Editorial"

¹⁴⁹ N. 5: "En esta COLECCIÓN GACELA se publicarán libros escogidos entre los más selectos para que la lectura de los mismos sea, a la vez, divertida y educativa. ¡La COLECCIÓN GACELA es la mejor biblioteca para las jovencitas de 7 a 16 años!"

-N. 10: "En la Colección Gacela irán apareciendo los mejores libros de los más acreditados autores en literatura juvenil. Cada tomo es un compendio de moralidad, ternura y bondad. ¡Ésta es la mejor biblioteca para chicas publicada en lengua española!"

N. 13: "¡Leed todos los libros de la Colección Gacela! Es la mejor que se publica en España por sus obras escogidas entre las mejores/...por su rigurosa censura moral...por su presentación moderna...por lo instructiva y amena que es su lectura. Y solo cuesta 25 pesetas ejemplar".

-N. 33: "¡Jovencitas! Recordad que la Colección Gacela Blanca es la más selecta e instructiva de las que se publican en lengua española".

colección, utilizando adjetivos tan pintorescos como "novela movida" o "fuerte", realmente chocante cuando se han leído los títulos de la colección.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Solapa 1:

"SOLEDAD"

de JEMI NAUVER

Ilustr. de Constanza

La madre de Maribel pierde la memoria a causa de un choque nervioso motivado por una inundación. Atendida por el doctor Salvia, cuyo hijo Jorge siente gran vocación por la música, recobra la memoria mientras está escuchando la ejecución de una obra del joven compositor, titulada "Soledad". Jorge y Anita, virtuosos de la música, van contratados por una temporada a EE. UU; salen acompañados por Maribel, su madre y su tío Henry, que vino de Norteamérica llamado por el doctor. Triunfo de los concertistas y bodas de dos parejas El interés del lector no decae ni un momento

" MOÑITOS"

de FLORENCIA De ARQUER Ilustr. de M.a D Salmons

Novela fuerte y aleccionadora. Una criatura abandonada junto a una barca en un pueblo de la costa, es recogida y criada por un matrimonio pescador que la llaman Estela, pero en el pueblo es conocida por Moñitos. Felipe, nietecito de la condesa de Villacerrada, es salvado de ahogarse por la chica, que pasa a vivir con la aristócrata familia por mor de un gran parecido, según creen con Julio de Villacerrada, víctima con su familia de una guerra civil. Aparece de pronto la madre de Estela, largo tiempo ausente en América, se da a conocer a su hija y marchan a vivir en Bretaña Descubierta la buena voz de Estela, tras aprovechados estudios musicales, triunfa como famosa soprano y recibe en un renombrado Teatro, clamorosos aplausos

"MANOLO"

de MATILDE ROMAGOSA Ilustr. de M a D. Salmons

Novelita llena de candor y de vigor, con graciosas aventuras llevadas a cabo por Manolo en favor de Merceditas, niña enferma, hija de los Solís, que se cura, diríamos, por milagro. Revés de fortuna en la familia Solís, debido en parte a la felonía del hombre de confianza, luego detenido Tía Antonia, parienta de Manolo, de carácter raro, complicada en el sucio asunto. Protegido el héroe, en premio a sus virtudes, por la familia Solís, rehecha de su pesadumbre, puede cursar estudios, casándose años después con la señorita

"BLANCA Y SUS VECINITOS"

(2.a Edición) de ILDE GIR - Ilustr. de Montserrat B.

Con ejemplos dignos de imitar, escenas verdaderamente graciosas a cargo del encantador grupito formado por la gentil cuanto traviesa protagonista y sus buenos vecinos.

Solapa 2:

"ELENITA EN LA CASA GRIS"

de ILDE GIR Ilustr. de S. Vallvé

De asunto lleno de gracejo. Elenita, toda candor y gracia; sus saladísimos protectores Santi, Nolo y Jeromín, y Octavio, joven noble y simpático, harán las delicias de los lectores.

"RETAL"

de ILDE GIR Ilustr. de Constanza

Después de muchas peripecias, la protagonista ingresa en un taller de modista, viéndose molestada por ciertas compañeras. La vida pone a "Retal" frente a situaciones en las que actúa como astuta diplomática Nadie es pequeño animado de gran corazón

"TREMENDA YOLA"

de ILDE GIR Ilustr. de M.a Teresa Romagosa

Variadísimo el ambiente en que se desarrolla; señorial en el Castillo de Urruel; encantador en casa de tía María; de rebeldía en el Pensionado. . Víctima de sus diabluras, corre Yola muchos riesgos y aventuras, y acaba por escarmentar de la manera más inesperada.

,"MINA"

de ILDE GIR Ilustr. de Constanza

La simpática heroína, corazón de oro, contribuye a hacer felices a una patrullita en cuyo centro ha caído providencialmente, y se ve mezclada al tierno idilio y al destino de Silvia, prima maestra que le hace de madre. Abnegación, triunfo de la verdad y castigo de la maldad destacan en placentera literatura.

También la información sobre la colección podía encontrarse en catálogos o repertorios de referencia., como "Mujercitas"¹⁵¹ de Juventud, o "Dalia"¹⁵², de Bruguera.

• **Otros datos complementarios:**

a) **Dedicatorias.** Es importante distinguir aquí entre libros escritos originalmente en español y traducciones, puesto que en éstas no suelen aparecer dedicatorias ni prólogos. En cambio, los libros escritos en español suelen tener ambos paratextos. Las dedicatorias se suelen dirigir, casi en su totalidad, a niñas, símbolo de las lectoras; niñas con las que la autora mantiene una relación familiar (hijas, sobrinas...), o bien una relación de amistad, generalmente en razón de que son hijas de amigas también autoras o ilustradoras.¹⁵³ En estas dedicatorias se suele recordar que la niña es una buena lectora o se desea que lo sea. También es frecuente observar dedicatorias a otras autoras que publicaban en las mismas colecciones o en las mismas editoriales. Esto es muy visible entre las escritoras adscritas a editoriales barcelonesas.¹⁵⁴

"PRINCIPAL IZQUIERDA"

de FLORENCIA DE ARQUER Ilustr de Constanza

Novela de trama muy variada y fuerte, cautivadora de la atención del lector, aunque sea persona mayor. Muchos personajes en escena (varios primos que viven en una casa de pisos en la ciudad) componen la corte de Maruja, heroína y protectora del esforzado y noble Manuel, que ve convertidos en realidad sus sueños.

"LAS CHICAS DEL INTERNADO"

de JEMI NAUVER Ilustr de Constanza

Describe la vida de unas adolescentes en un Internado en el que airean directrices de sana cuanto moderna pedagogía; cada una de ellas, es protagonista de algo relevante ocurrido dentro o fuera del Colegio. Emocionante y formativa.

¹⁵¹ Así, la colección "Mujercitas", de Juventud: "Integran la colección Mujercitas novelas que unen a su indiscutible valor literario un límpido fondo moral, cuidadosamente seleccionadas y revisadas, de modo que puedan ponerse e confiadamente en manos de las jóvenes lectoras" (*Libros infantiles y juveniles*, Madrid, INLE, 1959).

¹⁵² "Una colección ideal para la edad de los sueños y las ilusiones. Libros sanos, alegres, impregnados de ternura y conmovedora sencillez. La mejor lectura para poner en las manos de la niña que comienza a ser mujer". "Una biblioteca para jovencitas. Dos volúmenes mensuales". (*Semana Nacional del Libro Infantil, 16 al 23 de diciembre de 1961*, Madrid: INLE, p. 4).

¹⁵³ Ilde Gir dedica *Retal*, de Gráficas Manén a la encantadora niña "Mercedes Escalas Llimona", que era la hija de la autora e ilustradora Mercedes Llimona., recordando que fue la ilustradora de su Mariall (Juventud); asimismo dedica *Elenita en la casa gris*, también de Manén, a "Inmaculada Manén", hija de los editores.

¹⁵⁴ Obsérvese la dedicatoria que incluye Florencia de Arquero en *La odisea de Gina y Beth*, (Paulinas): "A la exquisita escritora Ilde Gir. Sirva esta dedicatoria como sencillo homenaje de agradecimiento a la que un día despertó en mí, el deseo de tomar la pluma. F. de A". Ilde Gir le dedicó, a su vez, *Aquella niña insignificante*, de Ferma, con estas palabras: "A mi amiga, la notable escritora Florencia de Arquero, tan amante de la literatura infantil, que hoy muy cariñosamente le dedico esta obrita escrita expresamente para niñas, segura de que ha de leerla con ilusión e interés, como una niña más". Matilde Romagosa dedicó *Lise* a Ilde Gir (Ferma).

-b) **Prólogos.** No suele ser frecuente que las ediciones de la época llevaran prólogos firmados por expertos, estudiosos o incluso amigos; en una palabra, por personas que no fueran la propia autora. De nuevo encontramos diferencia entre las autoras traducidas y las autoras españolas, puesto que son sólo estas últimas quienes los escriben. Es evidente que algunos prólogos hubieran sido de gran utilidad para contextualizar algunas de las historias o a algunas de las autoras o explicar alguna clave de traducción (la españolización de los nombres, por ejemplo).

Imagen 19



Constanza Vick. *Cuatro corazones*. Ilustraciones: Montserrat Barta. Barcelona: Hymosa, 1957. Col. "Novelas para jovencitas".

Los prólogos no son tan frecuentes como las dedicatorias; suelen ser muy breves. Por supuesto se dirigen en femenino, claro está, a sus lectoras y se utiliza un tono cariñoso y "maternalista". Su objetivo suele ser presentar algún personaje nuevo, para situar a las lectoras dentro de una serie (recordar que el libro que tienen en las manos tiene un o unos precedentes.) También para recordar su carácter formativo.¹⁵⁵

¹⁵⁵ He aquí la "Presentación" que escribe Florencia de Arquer para *Soy Maite* (Ferma): "Os presento una nueva amigueta. Se llama Maite y es una niña de doce años, alegre, vivaracha y dinámica como hay pocas". Luego se dirige a las lectoras con propósito de lectura: "Mi mayor deseo es que la colección de novelas que os dedico entretengan agradablemente vuestros ocios y ayuden a vuestra formación espiritual, aficionándonos a lo bueno o a lo bello que nos rodea (p. 6)". En otras novelas de Maite contextualiza al personaje y menciona otros títulos de la serie.

-c) **“Otros libros de la colección o de la autora”**. Frecuentemente los libros de estas colecciones, como puede comprobarse en los seleccionados en el corpus, aparecen llenos de propaganda interna de sus propias colecciones, de sus propios títulos. El epígrafe “De la misma autora” puede aparecer en las páginas finales o en las solapas de un libro de autora española o de autora extranjera. Sin embargo, y en connivencia con las empresas editoras, muchas autoras aprovechaban la circunstancia para mostrar con todo lujo de detalle sus otros títulos, pertenecieran o no a esta colección, creando listas larguísimas.

Imagen 20



Pilar Sepúlveda. *Las muñecas en vacaciones*. Ilustraciones: Montserrat Barta. Barcelona: Hyma, 1948. Col. “Novelas para jovencitas”

Presentaremos la aplicación de estos criterios a las editoriales siguiendo un orden jerárquico, comenzando por las editoriales que presenten mayor definición como novelas para niñas, con mayor riqueza de paratextos, y tratando de seguir un orden cronológico, desde las que presenten las ediciones más antiguas a las más modernas. Como se verá, este orden va, aproximadamente, en consonancia con la cantidad de títulos presentados en el corpus.

8.4. Aplicación del análisis de los paratextos a una colección paradigmática: Colección “Novelas para jovencitas”, de Editorial Hyma

En el apartado anterior hemos presentado las diferentes estrategias utilizadas por las colecciones de novelas para niñas a través de sus paratextos. Para ilustrarlas hemos dado suficientes ejemplos en las notas a pie de página., que pueden complementarse con la lectura de las fichas de trabajo, situadas en el ANEXO 1. Sin embargo, hemos juzgado oportuno dedicar este apartado a la aplicación del análisis de los paratextos a una única colección. “Novelas para jovencitas”, de Hyma. De esta colección hay seleccionadas en nuestro corpus 17 obras, entre autoras españolas y extranjeras. Su primer libro se publicó en 1941 y sus ediciones se prolongaron hasta finales de los años 50. La totalidad de la colección son unas 20 novelas; en ella se

encuentran obras originales y traducciones de obras anglosajonas, suecas o alemanas; algunas autoras poco conocidas, como Pilar Sepúlveda o Teresa Miranda y autoras de referencia como Ildé Gir o Carmen Martel; alguna adaptación realizada por María Luz Morales. Es, por tanto, un buen paradigma de las colecciones que hemos utilizado para construir nuestro corpus, y puede ser de utilidad ver la aplicación detallada del esquema de análisis de los paratextos.

1. Nombre de la colección. Tal como aparece en las solapas de algunas obras, la colección se denominaba "Novelas para jovencitas". El nombre de la colección no aparecía en el lomo ni en ninguna otra página, y los ejemplares no iban numerados. El nombre resulta, pues, inequívoco a la hora de buscar su tipo de público. Hay que hacer constar que parece que el nombre se adoptara a partir de un momento determinado, puesto que en los primeros libros no consta este nombre. La editorial se limita, en la segunda solapa, a anotar "Títulos publicados". Una pequeña nota las identificaba como miembros de una colección. Por otro lado, los títulos presentados en este caso, llevaban un subtítulo entre paréntesis con la indicación "Apta para niñas de x a y años".

2. Subtítulos de los libros. Todas las novelas de la colección llevan el subtítulo de "novela para niñas," con el añadido de la franja de edad en la que se consideraba oportuna la lectura del libro. No se observa un criterio definido para el establecimiento de la franja de edad; probablemente quedaba al albur de la autora. Hay variaciones inmensas; desde *Un colegio de muñecas*, que es "novela para niñas de 8 a 12 años" (incluso de 6 a 12 años: en la solapa de *¿Qué le pasa a Úrsula?* éste aparece consignado como de 6 a 12 años), a *Cuatro corazones*, que se subtitula "novela para niñas de 14 a 18 años".¹⁵⁶ Como puede observarse, no hay una correspondencia entre el título de la colección, "novelas para jovencitas" y los subtítulos, siempre, "novela para niñas".

3. Diseño de la colección. "Novelas para jovencitas" no utilizó los colores rosas o malvas. Eran libros editados en cartóné, en un elegante tramado marrón y con el título grabado. Tenían una sobrecubierta ilustrada a dos tintas, encargada al ilustrador del libro. Tal vez puedan detectarse "detalles femeninos" en el diseño interior de las páginas, enmarcadas en una cenefa. Las guardas solían llevar una ilustración, diferente en cada libro, generalmente referida a la protagonista o a algún aspecto del libro.

4. Informaciones editoriales. Como hemos dicho, el índice de la colección se recogía en la solapa 2 de la mayoría de los libros. Además, muchos de ellos llevaban también

¹⁵⁶ Las otras son "de 2 a 16; de 9 a 16, de 10 a 15, de 13 a 16, de 10 16".

observaciones sobre el objetivo de la colección. Observemos la solapa 1 de *Rosalinda en la ventana*, de María Luz Morales: “La literatura española contemporánea no abunda aún, ciertamente, en obras de amena literatura que seduzcan a las imaginaciones juveniles sin exponerlas a las turbaciones o a fracasos, que entrañan las novelas escritas para mayores. La jovencita de 10 a 16 años necesita en sus lecturas un cuidado especial, muy delicado, para que el mundo de la ficción le sirva, no de enervación, como suele ocurrir con frecuencia, sino de estímulo para el camino de la vida. Si, por una parte, le resultan para esa edad poco emotivos los relatos infantiles, le causan, por otra, demasiada turbación o demasiado aburrimiento, las novelas escritas para inteligencias ya formadas. El tener en cuenta esos detalles de moralidad y emoción para mantener vivo, sin daño, el interés de las niñas de aquella edad, hacen difícil la creación de una novela de este orden. Sin embargo, María Luz Morales ha sabido crear una obra maestra del género con su ROSALINDA EN LA VENTANA. Y la fama ya alcanzada por María Luz Morales en la literatura para niñas y jovencitas dice por sí sola, a favor de ROSALINDA EN LA VENTANA, más de cuanto nosotros pudiéramos decir”. Y en la solapa 2 del mismo libro: “Todas las novelas que figuran en esta colección son obras aptas para niñas y jovencitas y ofrecen la doble cualidad de tener encantos suficientes para cautivar las imaginaciones juveniles y de no exponerlas en ningún momento a las inquietudes o los fracasos que les producen casi siempre las novelas escritas para los mayores. Todas ellas están pulcramente impresas, con ilustraciones de prestigiosos dibujantes”. También la solapa 1 de *Un colegio de muñecas*, de Pilar Sepúlveda: “La general aceptación con que el público ha acogido nuestra colección de novelas para niñas nos estimula a seguir la publicación de nuevos títulos, para llenar en lo posible este vacío que se nota en la actual literatura española, sobre todo en comparación con lo ricas y variadas que son en este género otras literaturas”.

En algunas informaciones paratextuales se quiere insistir en la variedad de la colección. Así en la solapa 1 de *Las vacaciones de María Rosa*, de Carmen Martel: “Uno de los propósitos que principalmente mantiene vivo el editor de esta colección de novelas para jovencitas es el de dar amplia variedad a los temas novelados, a fin de evitar el escollo –muy fácil de presentarse en este género de obras- de que todas las novelitas parezcan cortadas por el mismo patrón. Lejos de ello, las lectoras que hayan seguido la colección se habrán dado cuenta de la diversidad de temas y estilos que se dan en los títulos hasta ahora publicados; tal, por ejemplo se ve entre *Un colegio de muñecas* y *Las dificultades de Gloria* o bien entre *Emma* y *María* y *Coppelia*”.

En otros se insiste en la inclusión de obras dirigidas a lectoras modernas, jóvenes o dinámicas, y se aprovecha la presentación de una obra en concreto: "Nos encontramos ante una novela eminentemente moderna, concebida con plausible deseo de ofrecer a la juventud lectura sana y amena, y desarrollada con todos los recursos técnicos de una novela de superior enjundia. Así en la solapa 1 de *¿Qué le pasa a Úrsula?*, de Elsa M. Hinzemann o bien en la solapa 1 de *Cuatro corazones*, de C. Vick." He aquí una novela que posee todos los alicientes que requiere una obra destinada al público juvenil: dinamismo, gracia., ingenuidad y, sobre todo, una moralidad sana y edificante, que la hace especialmente apta para las jóvenes lectoras a que va destinada".

5. Otros datos complementarios. "Novelas para jovencitas", de Hyma, mantiene la tónica de restringir las dedicatorias y los prólogos a las obras originales y prescindir de todos estos complementos en las traducciones. Las características de ambos mantienen la tónica general.

- **Dedicatorias.** En "Novelas para jovencitas" de Hyma es frecuente encontrar libros dedicados, aunque tal vez no con tanta frecuencia como en otras colecciones, como por ejemplo "Gacela Blanca", de Ferma. Estas dedicatorias tienen las mismas características que mencionábamos: amistades, familia, que en muchos casos ha tenido que ver con el argumento del propio libro. Ya en el primero, *Emma y María*, de Ilde Gir, la autora se extiende en una dedicatoria que es casi una declaración de principios: "A mis hijitas y con ellas a todas las niñas aficionadas a la lectura, para que encuentren en esta obrita, a ellas dedicada, un agradable pasatiempo, que, a la par que las entretenga con una trama adecuada a su gusto, les ofrezca, en sus infantiles protagonistas, ejemplos que reflejan las cualidades y los defectos frecuentes en las niñas y las inicie en las virtudes que deben adornar a una mujercita cuando comienza a pisar los umbrales de la adolescencia. La autora". En otros casos, se trata de los sobrinos, como en el caso de *Un colegio de muñecas* y *Las muñecas en vacaciones*, ambos de Pilar Sepúlveda: "A mis sobrinas Carmen, Paloma, Piedad, Teresa y María José, para las que fue inventado todo lo que leeréis en este libro". O en *La pequeña Robinson*, de Carmen Martel: "A Merceditas Martel y Adeler, mi sobrina graciosa y buena, con el cariño de su tía. La autora".

- **Prólogos.** De nuevo los prólogos se dedican más a las obras originales, aunque no son muy frecuentes. Es interesante el prólogo de Pilar Sepúlveda a *Un colegio de muñecas*, en que explica la génesis del libro; una génesis, que, como muchas novelas para niñas, se justifica en tanto que juego doméstico y familiar. Así, P. Sepúlveda comienza diciendo que todo empezó a partir de un colegio de muñecas de juguete que

trajeron los Reyes Magos, y que proporcionaba horas de distracción a las niñas de casa. “Pronto los juegos de la tía Pi, como ellas me llaman, se hicieron famosos entre sus amiguitas, que también venían a participar de ellos, y claro es que a medida que aumentaba el auditorio iba aumentando el repertorio de aventuras de las muñequitas y éstas iban teniendo su fisonomía propia; su manera de ser, sus gustos, sus aficiones..., en una palabra, su personalidad. Las niñas se encariñaron con ellas, sentían que el juego se acabase y me pedían que se lo escribiera para poder recordarlo.

Al fin me he decidido hacerlo, y ahí tenéis el porqué de este libro, que espero os entretendrá.

Para mí, como me gustan tanto las niñas, es una verdadera alegría el pensar que así podrán ser muchas más las que disfruten y se diviertan de los juegos de “La Tía Pi” (p.10).

Otro caso interesante es el prólogo de *Coppelia*, una de las pocas adaptaciones que presentamos en el corpus, y aún más, una adaptación de un texto de un escritor varón. Su autora, María Luz Morales, experta adaptadora de tantos libros de Araluce, le da un toque de “libro para niñas” del que la obra original tal vez adolecía: El prólogo se titula “De la autora a las niñas que lean este libro”: habla de la importancia del clásico de Hoffmann, pero, ante todo, de su fascinación ante el primer ballet que vio de pequeña, que era precisamente, *Coppelia*. “Cuando los señores de HYMSA” le proponen hacer una versión de un “viejo y grave libro de la biblioteca”, decidió acercarse más al ballet que ser fiel al libro: “y de esto no quisiera que la Crítica se enterase, pues sería capaz de ir a contárselo a Hoffmann al otro mundo (p. 8)”. Firma María Luz.

9 Autoras y obras del corpus

9.1. Autoras españolas

Tal como declarábamos en el capítulo 2 de esta tesis (Objetivos), nuestro trabajo no pretende, en absoluto, pasar revista a la inmensa cantidad de autoras censadas en el universo de las novelas para niñas, sino seleccionar un corpus representativo. La creación de un corpus cerrado, necesario para el análisis propuesto en este trabajo, obligaba a combinar los aspectos defendidos en el apartado anterior con diversos criterios y categorías que expondremos más adelante.

La selección de autoras y de títulos se ha basado en los siguientes criterios:

a) Importancia de la autora en la/s colección/es seleccionadas y en el panorama de las novelas para niñas.

b) Representatividad de las obras seleccionadas:

b.1) en el conjunto de obras de la autora. Elegimos obras significativas en la trayectoria de la autora, o bien obras que puedan marcar un cambio de rumbo en su trayectoria, o bien el inicio de una serie.

b.2) en la tipología de novelas para niñas. Buscamos una representatividad de diferentes géneros, tanto por lo que respecta a su estructura formal –novelas lineales junto con novelas formadas por episodios semiaislados; novelas de evolución de la protagonista y novelas de presentación de un personaje estático-, como por lo que respecta a su variación temática: novelas que se aproximan al esquema del relato de aventuras, o detectivescas, etc. junto con novelas de realismo doméstico o de otros tipos más próximos al folletín.

c) Por fecha de publicación. La trayectoria de una autora interesa en la medida que tiene obra nueva publicada en las dos décadas elegidas, pero también puede interesar en la medida que se reeditan obras que habían sido publicadas originalmente décadas atrás, especialmente en las autoras traducidas.

9.1.1. Listado de autoras

Presentamos el listado completo de autoras y obras españolas, señalando la editorial y el año de la primera edición de la publicación de las novelas:

- **ÁLVAREZ DE CANOVAS, Josefina**
 - Mari-Luz. Editorial Magisterio Español, 1941.
 - Mari-Sol, maestra rural. Editorial Magisterio Español, 1943.
 - Maribel (la niña de los suburbios). Editorial Magisterio Español, 1944.

- **ARCE, Mari Cruz de**
 - *ciegucita, La*. Editorial Ferma, 1958.
 - *zagallita, La*. Editorial Ferma, 1958.

- **BAGUER, Mercedes**
 - *Nena y Gladis*. Editorial Escelicer, 1949.

- **BOCCARA, Elsa**
 - *Aventuras de Laura*. Editorial Bruguera, 1944.
 - *Laura*. Editorial Bruguera, 1943.

- **CASAS, Borita**
 - *Antoñita la fantástica*. Editorial Gilsa, 1948.
 - *Antoñita la fantástica y su hermana Titerris*. Editorial Gilsa, 1950.

- **ELENA FORTÚN (Encarnación Aragoneses)**
 - *Celia institutriz en América*. Editorial Aguilar, 1944.
 - *Celia, madrecita*. Editorial Aguilar, 1939.
 - *hermana de Celia, Mila y Piolín, La*. Editorial Aguilar, 1949.
 - *Patita y Mila estudiantes*. Editorial Aguilar, 1951.

- **FLORENCIA DE ARQUER (Mercedes Paluzie)**
 - *Ada*. Ediciones Paulina, 1952.
 - *Albergue tirolés*. Editorial Ferma, 1958.
 - *Allende el mar*. Editorial Ferma, 1959.
 - *Andanzas de Marija*. Ediciones Paulinas, 1964.
 - *caserío misterioso, El*. Ediciones Paulinas, 1964.
 - *En los Alpes*. Editorial Ferma, 1956.
 - *enigma de mademoiselle, El*. Editorial Escelicer, 1955.
 - *Florezilla de Hungría*. Editorial Ferma-[1958].
 - *gran aventura de Zulima, La*. Editorial Ferma, 1958.
 - *Moñitos*. Editorial Roma, 1960.
 - *odisea de Gina y Beth, La*. Ediciones Paulinas, 1951.
 - *Otra aventura de Gina y Beth*. Ediciones Paulinas, 1957.
 - *Papá, mi querido papá!* Editorial Ferma, 1958.
 - *Pequeña expatriada*. Editorial Ferma, [1958].
 - *Princesa del Bósforo*. Editorial Juventud, 1958.
 - *Principal Izquierda*. Editorial Roma, 1958.
 - *¿Quién es Delia?* Ediciones Paulinas, 1955.

- *secreto de María del Mar, El*. Editorial Juventud, 1954.
- *silencio de Ethel, El*. Editorial Juventud, 1959.
- *Soy Maite*. Editorial Ferma, 1959.

- **GEFAELL, María Luisa**

- *hadas de Villaviciosa de Odón, Las*. Editorial Nueva Época, 1953.

- **GRACIÁN QUIJANO (Francisca Sáenz de Tejada)**

- *La primera de mis siete vidas*. Editorial Escelicer, 1953.

- **ILDE GIR (Matilde Gironella)**

- *Adiós, Marialí*. Editorial Juventud, 1952.
- *Aquella niña insignificante*. Editorial Ferma, 1963.
- *Blanca y sus vecinitos*. Editorial Roma, 1953.
- *Elenita en la casa gris*. Editorial Roma, 1956.
- *Emma y María*. Editorial Hymosa, 1941.
- *ilusión de Cly, La*. Editorial Ferma, 1959.
- *Leyla*. Editorial Ferma, 1958.
- *Lili, la ahijada del colegio*. Editorial Juventud, 1958.
- *Marialí*. Editorial Juventud, 1947.
- *Mi amiguita Esther*. Editorial Ferma, [1958].
- *Mina*. Editorial Roma, 1958.
- *Monaguilla*. Editorial Ferma, 1961.
- *peripecias de Anina, Las*. Editorial Juventud, 1953.
- *Primita Lidia*. Editorial Juventud, 1949.
- *Regina (Gentileza)*. Editorial Ferma, 1959.
- *Refal*. Editorial Roma, 1957.
- *"Tremenda Yola"*. Editorial Roma, 1957.

- **JEMY NAUVER**

- *chicas del internado, Las*. Editorial Roma, 1958.
- *Soledad*. Editorial Roma, 1960.

- **MARTEL, Carmen**

- *pequeña Robinson, La*. Editorial Hymosa, 1954.
- *vacaciones de María Rosa, Las*. Editorial Hymosa, 1957.

- **MIRANDA, Teresa**

- *diablura de Lidia, La*. Editorial Hymosa, 1955.

- **MORALES, María Luz**

- *Coppelia*. Editorial Hymosa, 1959.
- *Maribel y los elefantes*. Editorial Agora, 1945.
- *Rosalinda en la ventana*. Editorial Hymosa, 1945.

- **MUNTANER, J.**

- *Mari-Ana en otoño*. Editorial Roma, 196?

- **MUÑOZ, Matilde**

- *golondrina en el espino, La*. Editorial Hymosa, 1946.

- **RAS, Matilde**
 - *Charito y sus hermanas*. Editorial Aguilar, 1944.

- **ROMAGOSA, Matilde**
 - *fugitiva, La*. Editorial Ferma, 1959.
 - *Lise*. Editorial Ferma, 1960.
 - *niña del guarda, La*. Editorial Ferma, [1958].

- **SEPÚLVEDA, Pilar**
 - *colegio de muñecas, Un*. Editorial Hyma, 1943.
 - *muñecas en vacaciones, Las*. Editorial Hyma, 1948.

- **VICK, Constanza**
 - *Cuatro corazones*. Editorial Hyma, 1957.

9.1.2. Cronología y procedencia geográfica

Las novelas seleccionadas de las autoras españolas ascienden a 70; de ellas, hay una publicada en 1939; otras veinte, en la década de los 40; cuarenta y tres, en la de los 50 y unas seis se adentran en la década de los 60 (la fecha de publicación más tardía es 1964). Como puede apreciarse, es la década de los 50 la que tiene una mayor representación, con una fecha clave, 1958, en la que coinciden casi 15 libros. En la década de 1950 a 1960, como recuerda García Padrino (1992), la Literatura Infantil española empezó a dar síntomas de una cierta revitalización. Esta revitalización se basaba no tanto en nuevos planteamientos temáticos o formales, como en un mayor desarrollo de la industria editorial, superados los primeros problemas económicos de los duros 40. A las editoriales que publicaban contra viento y marea en los 40 se unen nuevos impulsos como Ferma o Roma.

Por los datos de que disponemos, las autoras de nuestro corpus habían nacido entre 1800 y 1910, aunque sólo podemos dar fechas exactas de algunas de ellas.¹⁵⁷ Sobre el resto disponemos de pocos datos, y la mayoría dispersos. Así pues, muchas de ellas estaban en la treintena o cuarentena al llegar la Guerra Civil, y en la cincuentena o más en la época seleccionada en nuestro corpus. Tampoco conocemos, en muchos casos, el lugar exacto de su nacimiento,¹⁵⁸ por lo que resulta más sencillo

¹⁵⁷ Josefina Álvarez (1898-¿??); Borita Casas (1911-1999); María Luz Morales (1886-1980); Elena Fortún (1886-1952); María Luisa Gefaell (1918-1978); Gracián Quijano (1896-1974).

¹⁵⁸ Conocemos los lugares de nacimiento de Elena Fortún (Madrid); Josefina Álvarez de Cánovas (Puertas de Cabrales, Asturias); Borita Casas (Madrid); María Luisa Gefaell (Madrid) e Ilde Gir (Ampurdán). En otros casos se las puede ubicar por apellido y trayectoria, así, Carmen Martel, M. Muñoz, Gracián Quijano, o M. Ras, en Madrid; en Barcelona, o Cataluña, Florencia de Arquer, J. Muntaner o Matilde Romagosa. Hay autoras de otras procedencias (Gracián Quijano, de Andújar (Jaén); M.L. Morales (La Coruña). Todos estos datos provienen de Toral (1957); García Padrino (1992) y Uria

vincularlas a las ciudades de las editoriales en que solían publicar. En primer lugar, y tal como hemos hecho en las editoriales y colecciones, deberíamos distinguir entre las autoras que solían publicar en editoriales de Barcelona (Mari Cruz de Arce, "Florencia de Arquer" (Mercedes Paluzie), "Ildé Gir" (Matilde Gironella), J. Muntaner, Matilde Romagosa, María Luz Morales), y a las vinculadas a editoriales de Madrid (Josefina Alvarez de Cánovas, Borita Casas, Elena Fortún, Carmen Martel, Matilde Muñoz, Matilde Ras, Gracián Quijano). Como es sabido, la ciudad de origen de las editoriales va más allá de la diferente filiación geográfica de las autoras. Supone el acceso a formas distintas de concebir la edición, a dos círculos distintos de trabajo, e incluso a dos formas de ser valoradas por la crítica actual. Si bien las autoras no catalanas se dividen únicamente en función de sus simpatías políticas o de su adhesión a modelos ideológicos o literarios diversos, las escritoras catalanas de novelas para niñas tienen en su contra, además, el hecho de haber perpetuado y consolidado "la lengua del invasor", así como sustituido los modelos infantiles literarios de la rica tradición literaria catalana de la preguerra, como nos recuerdan diversos historiadores (Baró, 2000; Rovira, 1988 o Duran, 2002).

Hay que anotar la presencia de casos curiosos: los nombre de Elsa Boccara, Jemí Nauver o Constanza Vick, en los que suenan ecos extranjeros y que, sin embargo, hemos adscrito al grupo de españolas por dos motivos: el primero, que en ningún lugar de los créditos de los respectivos títulos aparecen indicios de que la obra sea una traducción. El segundo, que el contenido de los libros no ofrece ningún dato de identificación con ningún país extranjero. Aventuramos que pueden tratarse de seudónimos cuya filiación desconocemos.¹⁵⁹

9.1.3. Filiación política y procedencia social

En segundo lugar las escritoras se pueden clasificar según su filiación política o ideológica. No deja de ser curioso ver que el cultivo de las novelas para niñas unió a escritoras de diferente signo y talante. Empecemos por las más "propagandísticas",

(2004). También algunas escritoras tiene página web propia. Así, Elena Fortún <http://www.elenafortun.com/index.html>; Otras escritoras aparecen reseñadas en wikipedia (María Luz Morales; Borita Casas) o en <http://www.escritoras.com/>. En algunos casos aparecen en webs locales asociadas a su provincia de nacimiento, como Gracián Quijano: <http://www.yayyan.com/yayyan/personajes/saenzdetejada.htm>

¹⁵⁹ No hemos encontrado información sobre estas autoras en ninguna fuente consultada.

ligadas a la ideología y a los ambientes franquistas (Álvarez de Cánovas,¹⁶⁰ Carmen Martel¹⁶¹). Frente a ellas, encontramos a las autoras que tuvieron que exiliarse por su vinculación a la República (Elena Fortún¹⁶² o Matilde Muñoz¹⁶³). Algunas de estas autoras, muy relacionadas con los círculos intelectuales liberales, tuvieron que cambiar de orientación tras acabar la Guerra Civil, a veces con depuraciones de por medio, como podrían ser el caso de Matilde Ras o de María Luz Morales.

Hay otros casos de autoras con filiación política neutra, propia de un *limbo* femenino al que hemos hecho referencia más atrás, y que es cómplice de una ideología –conservadora, franquista– en la medida que es seguidora de unos modelos literarios determinados más que por una beligerancia al respecto, aunque hay diferentes matices en unas y otras: Ilde Gir, por ejemplo, suele presentar notas de

¹⁶⁰ García Padrino señala la profesión de J. Álvarez de Cánovas, que era Inspectora de Enseñanza Primaria y profesora de Escuela Normal, como recuerdan también las portadas de sus libros. Reproduce la apóstrofe al lector del principio de *Mari-Sol*, y señala la proyección particular de esta autora en sus creaciones. Destaca un comentario favorable que mereció en el Catálogo de la Feria Nacional del Libro, 1949, Madrid, INLE, 1949, p. 119 (García Padrino 1987: 123-124). Uría (2004: 180) completa la información. Pese a que no se encuentra el dato de su posible adhesión a Falange, sus simpatías por el Movimiento y sus adalides son más que manifiestas en sus novelas de Mari-Sol.

¹⁶¹ García Padrino sitúa a Carmen Martel en el campo de las escritoras más marcadas ideológicamente; así: "Dentro de este ambiente instructivo no faltó la labor de proselitismo ideológico, más apreciable en los años cercanos al fin de la guerra". Citando ejemplos de Manuel Aznar o de Giménez Caballero, menciona "títulos tan significativos como *Nueva Raza*, de Josefina Bolinaga, o los episodios que Carmen Martel hacía vivir en la guerra civil al protagonista central de sus *Aventuras de Juanillo*" (García Padrino, 1987: 121). También Uría, 2004.

¹⁶² La autora más interesante de la pre y posguerra española tiene además una vida curiosa, interesante y muy triste. Como es sabido, Elena Fortún tuvo una adolescencia y juventud en el Madrid de la República: su mundo era el de los intelectuales liberales, a los que trataba asiduamente, a través de sus propias amistades (muchas veces se ha hecho referencia a su pertenencia al Lyceum Club, también recogido como de pasada en *Celia, lo que dice*), de su actividad profesional (colaboraba en prensa, radio y otras actividades culturales) y de las amistades de su marido, el escritor y militar republicano Eugenio Gorbea, quien, como también es sabido, le proporcionó el nombre de Elena Fortún, de una de sus novelas. Una actividad y ambiente de plenitud que no le ahorró desgracias familiares, como la muerte de uno de sus hijos, Bolín, a los 10 años. La Guerra Civil dio al traste con toda la vida que conocía; pasó la guerra en Madrid (con experiencias recogidas en su libro póstumo *Celia en la revolución*) y tras un accidentadísimo viaje hacia el exilio –Inés Field incluso habla de un barco abandonado a la deriva por el Mediterráneo (Field, 1986: 21-22)– hasta que, tras un paso por Francia y Suiza, llega a Argentina. Sin embargo, E. Fortún fue visitando España –sus novelas se seguían publicando en Aguilar– y, tras la muerte de su marido, se instaló en Barcelona. Para los datos de sus vivencias en la guerra, exilio y posterior regreso ver Dorao (1999). También García Padrino (1986), Field (1986), Martín Gaité, 1992 a, Rolón-Collazo, 2001; El Houda Kasbi (1990) o Bravo, 2002 y Uría, 2004.

¹⁶³ M. Muñoz tiene un rastro más difícil de seguir, pero de indudables simpatías republicanas. Shirley Mangini la presenta en su libro *Las modernas de Madrid* de la siguiente manera: "Matilde Muñoz fue una periodista feminista vinculada a la revista *Mujer*, autora también de dos novelas. Muñoz perteneció a la cruzada de *Mujeres Española*, encabezada por Carmen de Burgos". (Mangini, 2001: 194) Después nos la sitúa junto a la periodista María Luz Morales en la campaña pro monumento a Concepción Arenal (Mangini, 2001: 216, n. 91), y en un homenaje a Clara Campoamor en la que participaron varias asociaciones de mujeres. Matilde Muñoz estaba por *Mujeres Periodistas*. (Mangini, 2001: 217, n. 99). Se la recuerda también en un artículo como colaboradora de la revista *Mujer*, con Concha Espina, Margarita Nelken, Carmen de Burgos, Sara Insúa, etc, extremo que confirma Blanca Bravo Cela en su biografía de Carmen de Burgos (Bravo Cela, 2003 : 205). Su firma aparece también en un manifiesto de apoyo a Azaña en 1935.

reaccionarismo más claras que una Florencia de Arquer, que introduce alguna reflexión más o menos liberal, de vez en cuando.

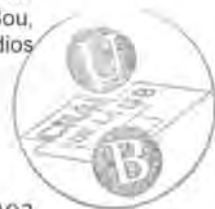
En el caso de las escritoras barcelonesas, es importante señalar su relación con el medio en que trabajaban; es decir, un mundo vagamente ilustrado relacionado con las editoriales en que publicaban. Esto se hace evidente a través del análisis de las dedicatorias, que dan una cierta sensación de pertenencia a unos círculos determinados, como es el caso de las catalanas Ildé Gir y Florencia de Arquer. Estos medios presentaban una gama variada de matices; había escritoras que se movían en ambientes acomodados, pero había algunas que provenían de situaciones más precarias. No estamos hablando de "señoras aburridas y ricas". Hay que recordar que en muchos casos estas escritoras habían de trabajar en diversos medios; traducir y publicar con frecuencia en ámbitos mal pagados y peor reconocidos.¹⁶⁴ También hay que hacer notar que muchas de estas escritoras, pese a su talante liberal o incluso progresista, no se cuestionaban la existencia de una literatura juvenil separada por sexos. Lo que hoy nos parece una aberración ideológica, no era percibido ni vivido en esa época de una forma tan negativa. Así, no es raro que escritoras liberales como M. Ras firmara una antología de cuentos rosas o azules según su destinatario, o que E. Fortún hiciera lo propio con una selección de cuentos de su creación.

9.1.4. Dedicación y producción de obras

El corpus recoge obras de autoras que estaban en activo antes de la guerra civil, bien fuera escribiendo ya para niños, como Elena Fortún, bien fuera trabajando en campos diferentes. Así, Ildé Gir, vinculada a la novela rosa, María Luz Morales¹⁶⁵,

¹⁶⁴ A este respecto, véase los comentarios a ciertos aspectos de la vida de María Hèctor, reogidos por M. Dorao.

¹⁶⁵ M.L. Morales desarrollaba una espléndida tarea de intelectual antes de Guerra Civil. Guillermo Díaz-Plaja la menciona en su *Retrato de un escritor* como una de las participantes en el curso de cine organizado por él mismo en la Universidad de Barcelona en el año 1932. A cargo de Morales iba la conferencia "El cine y la moda". GDP recuerda la dedicación al cine de María Luz Morales, que firmaba con el nombre de "Felipe Centeno" sus críticas de cine (Díaz-Plaja, 1975 a: 110). También Mangini la recuerda vinculada a las periodistas progresistas de Madrid "Aunque residente en la ciudad condal, Morales escribía su columna "La mujer, el niño y el hogar" en el diario madrileño *El Sol* entre 1926 y 1934. En sus frecuentes viajes a Madrid, se alojaba en la Resí, y acabó al cargo de la dirección de la Residencia de Señoritas en Barcelona. Morales fue también la redactora jefa de *La Vanguardia* durante la guerra civil y fue encarcelada después" (Mangini, 2001: 194, n. 22). Después, Mangini la presenta como una de las promotoras del monumento a Clara Campoamor, junto a Matilde Muñoz (Mangini, 2001: 216). Es posible que estas coincidencias sirvieran para que Morales recomendara a Muñoz en la editorial HymSA, y así pudiera publicar su *Golondrina en el espino*. Tal como decía en una conversación privada Juli Bou, periodista de estrecha relación histórica con HymSA, el fichaje de escritoras se producía por los medios más familiares y amistosos. Ver también Uria, 2004.



vinculada al periodismo y a la universidad, aunque también dedicada a la edición para niños; Matilde Muñoz, también proveniente del periodismo. De éstas se han seleccionado obras publicadas después de 1939, y no reediciones de las obras anteriores a 1936. Así es en el caso de Elena Fortún. Junto a ellas, aparecen las autoras que empezaron a publicar ya pasada la guerra, como sería el caso de Florencia de Arquer, Matilde Romagosa o Borita Casas.

Otra cuestión relevante a la hora de presentar las obras es la dedicación de las autoras a la literatura infantil en exclusiva o su compaginación con otras tareas literarias o profesionales. Así, María Luz Morales dedicó esfuerzos importantes a la adaptación, al ensayo, al periodismo; Florencia de Arquer, a la biografía; o Álvarez de Cánovas a la docencia, o a la creación de Literatura para mayores, como es el caso de I. Gir.

Compartida con otras tareas o dedicación exclusiva, ciertas autoras produjeron un número importantísimo de obras, presentes en muchas de las colecciones seleccionadas. Este factor explica la diferencia de representación entre unas y otras autoras en el corpus. Como es obvio, Florencia de Arquer o Ildé Gir tienen una mayor representación que Matilde Ras, puesto que su producción y publicación en las colecciones que hemos privilegiado en este trabajo era muy superior.

9.1.5. Valores literarios

En nuestra selección hemos procurado dar cabida a diferentes valores literarios:

- Lo *innovador* de M.L. Gefaell frente al *conservadurismo* literario de una Ildé Gir. Efectivamente, como la crítica ya ha señalado en varias ocasiones, la aparición de los trabajos de M.Luisa Gefaell es la puerta de entrada a una renovación de la LIJ y es la puerta de entrada también de nuevas escritoras que, si bien desarrollaron su obra a partir de los 60, heredaron algunos resabios de las novelas para niñas. Nos estamos refiriendo a Angela Ionescu, Carmen Kurtz, Montserrat del Amo, y especialmente Ana María Matute.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Ana María Matute fue una de las autoras que utilizó, depurándolos, algunos esquemas de las novelas para niñas (*Paulina*, 1960), tanto en su producción infantil como en la de adultos, como recuerda Riddel, 1995.

- La *densidad intelectual* o la búsqueda de nuevas fórmulas dentro de los márgenes de la "novela para niñas" de María Luz Morales o María Luisa Gefaell, frente a la repetición de fórmulas de una Ilde Gir o T. Miranda o Mari Cruz de Arce.

- *Diferentes prácticas literarias*: El corpus tiene representación mayoritaria de novelas de estructura lineal. Pero hay también una representación de novelas formadas por episodios más o menos independientes, como son la serie Laura o Antoñita.

- *Diversos subgéneros literarios*. El corpus recoge diferentes formas de concebir la "novela para niñas", y que dará lugar a los diferentes subgéneros o tipos de argumentos: novelas de reconocimiento de posición, próximas al folletín, como la mayoría de las de Ilde Gir; novelas de relaciones personales (próximas al *Bildungsroman*, al libro de episodios de humor, al costumbrismo), como las de J. Álvarez de Cánovas, Elena Fortún, Borita Casas, Matilde Ras o Elsa Boccara, y de aventuras, con sus múltiples variables, como las policiacas o de intriga o de países lejanos, como las de Florencia de Arquer o María Luz Morales.

- *Aproximación a géneros limítrofes*. Hay alguna representación de un género limítrofe, como es el de las colecciones de cuentos, siempre y cuando estén contenidos en un marco argumental. En este sentido, la presencia de *Las hadas de Villaviciosa de Odón*, de M.Luisa Gefaell (Madrid, Nueva Época, 1953) actúa en representación de otros libros de la misma estructura, como *Cuentos del viejo reloj*, de E. Mulder (Barcelona, Juventud, 1942), también espléndidamente tratado por la crítica actual, pero con un esquema femenino menos evidente que el seleccionado en este corpus. También *El cuaderno de Celia* (Madrid, Aguilar, 1947), excluido por la presencia de otros libros de la autora. Los libros cercanos al libro de conocimientos, como *Mari-Ana en otoño*, (Barcelona, Roma) de J. Montaner, que podrían tener un paralelismo con la serie "Mari-Pepa", de E. Cotarelo, autora que hemos descartado por considerar la franja de edad a que se dirige inferior a la acotada en este trabajo. Asimismo, el estudio que le dedica Uría (2004, 101-118) nos inclina a favorecer análisis de obras más desconocidas y vinculadas a editoriales barcelonesas.

9.1.6. Vigencia en la crítica actual

Otra cuestión es su *consideración crítica*, que permite dividir las en:

- **Autoras olvidadas.** Se trata de autoras que hoy no merecen el favor de los historiadores, ni de la crítica, ni mucho menos, de la reedición de sus obras. Tal vez esto las clasifica entre las autoras más representativas de la novela para niñas de esquemas periclitados o denostados hoy. Entre ellas hay autoras extraordinariamente prolíficas, como es el caso de Florencia de Arquer y de Ilde Gir. Esto explica su relevante presencia en este corpus.¹⁶⁷ Hay también autoras de producción mucho menor, adscritas a veces a una única editorial o colección, y que, por distintas razones, merecen también un lugar en nuestro corpus, bien sea como seguidoras de una línea determinada; así Teresa Miranda o Mari Cruz de Arce como seguidoras de Ilde Gir, o bien por alguna interesante aportación que no ha sido conocida ni valorada, como la buena factura de Matilde Muñoz, o el original planteamiento de una Gracián Quijano o la capacidad de creación de personajes en Elsa Boccara.

-**Autoras con reconocimiento actual.** Situamos aquí a autoras que tienen un lugar en la crítica actual y una consideración como valores rescatables –y rescatados– aunque con diferentes matizaciones. Están en este caso Elena Fortún, Borita Casas, María Luisa Gfaell, y, en menor medida, María Luz Morales.

9.1.7. Justificación de las obras seleccionadas

La mayoría de las autoras seleccionadas tiene una obra limitada y la elección del título que aparece en nuestro corpus no responde más que al deseo de ofrecer una muestra de su presencia en una u otra colección o serie, y no requiere mayor justificación. Así, Mari Cruz de Arce, una autora de bibliografía escasa, tiene dos obras en nuestro corpus, publicadas en Editorial Ferma, que constituyen una buena muestra de la estela literaria de I. Gir. O Borita Casas, por ejemplo, que se dedicó casi exclusivamente a la serie de "*Antoñita la fantástica*", tiene seleccionadas dos obras de la susodicha serie.¹⁶⁸ Es evidente que los criterios de delimitación de género (protagonista femenina, novela de una cierta extensión, colección dirigida a niñas adolescentes) ya actúan como criterio de selección de obras de autoras que en muchos casos, se prodigaron en otros campos de Literatura Infantil (cuentos para

¹⁶⁷ "Es, junto con Ilde Gir, la escritora más fecunda en lo que a novela para niñas se refiere" (Uriá, 2004: 211).

¹⁶⁸ Toral da 9 referencias (Toral, 1957: I, 147-148), Uriá reseña 12 (Uriá, 2004: 252). García Padrino da 19 (García Padrino, 2000 a: 13).

pequeños, teatro, antología, etc.) y que ya están excluidas de antemano de nuestro corpus.

Sin embargo, a título de ejemplo, merece la pena detenerse ante autoras que, o bien presentan una gran producción, o un interés especial, para observar cómo hemos procedido en la selección de sus obras. Así, analizaremos a continuación los casos de J. Álvarez de Cánovas, Florencia de Arquer, Ilde Gir, Elena Fortún,¹⁶⁹ y observaremos los criterios en los que nos hemos basado para seleccionar sus obras en nuestro corpus

-Elección de temas, géneros representativos

-Elección de ejemplos de series o de protagonistas recurrentes.

-Cotejo de las obras seleccionadas con las bibliografías realizadas por Toral (1957) y Uría (2004), así como referencia a las entradas encontradas en la Biblioteca Nacional de Madrid. La elección de estas dos obras de referencia se justifica, en el caso de Toral, por la inmediatez del documento, de proximidad a las fuentes, aunque ello acarree imprecisiones y faltas de rigor. En el caso de Uría, por ser el estudio más reciente, y además especializada y seleccionada, con propósitos similares a los que aquí nos ocupan.¹⁷⁰

-Cotejo con alguna bibliografía específica (artículo especializado, información de paratextos).

-Descarte, por supuesto; de las obras que no responden al género o las coordinadas de este trabajo: biografías, antologías, libros documentales u obras para mayores.

-Descarte de reediciones de obras publicadas con anterioridad a 1939 o posteriores a 1965.

- **Josefina Álvarez de Cánovas**

¹⁶⁹ Hay otros casos que conviene remarcar. Mercedes Baguer, por ejemplo, llegó a tener una "Colección Baguer" en la Librería Religiosa, y hemos elegido tan sólo una obra para dar cuenta de su presencia. Otro caso interesante es el de María Luz Morales, de quien hemos seleccionado las tres obras que más se adaptan a los criterios de este trabajo, y que tiene una copiosa bibliografía, especialmente de adaptaciones de obras de la Literatura Universal. Esta actividad como adaptadora se ve reflejada en el corpus en *Coppelia* (Barcelona, Hyma, 1946), una "adaptación para niñas".

¹⁷⁰ Renunciamos a otras obras de referencia, como las de Carmen Bravo Villasante, 1959 y 1963, o García Padrino, 1992 y Cendán Pazos, 1987, de gran valor crítico, pero sin listados bibliográficos.

Nuestro corpus presenta tres libros de esta autora ¹⁷¹: *Mari-Sol, maestra rural* (1943); *Mari-Luz* (1944) y *Maribel, la niña de los suburbios* (1944), todas ellas publicadas en Magisterio Español. De las novelas con protagonistas femeninas, hemos elegido una representación de su serie Mari-Sol, y, dentro de la serie, nos hemos decantado por la obra en la que Mari-Sol inicia su singladura profesional, punto de engarce entre la Mari-Sol infantil y aquellas en la que aparece como pequeña. También hemos elegido de su producción dos modelos femeninos muy diferentes, Mari-Luz, la niña buena y Maribel, la niña en peligro.

• Florencia de Arquer

Florencia de Arquer presenta una bibliografía extensísima y difícil de precisar en su totalidad.¹⁷² Nuestro corpus presenta veintiuna de sus obras publicadas en diversas editoriales. Así, seis en Ediciones Paulinas: *Ada* (1952); *Andanzas de Marija* (1964); *El caserío misterioso* (1964); *En los Alpes* (1956); *La odisea de Gina y Beth* (1951); *Otra aventura de Gina y Beth* (1957); *¿Quién es Delia?* (1955); una en Escelicer: *El enigma*

¹⁷¹ Las obras de Josefina Álvarez de Cánovas varían según la fuente; Toral menciona 14, sin citar la Editorial ni el año de publicación. Son las siguientes. *Más cuentos míos*; *Carmelín, la niña diablo*; *Mari-Sol* (colegiala); *Mari-Sol* (Pequeñita); *El niño Emigrante* (Historia de Pepín Villamarzo); *Mari Luz*; *Historia de Alfredo* (El niño ciego); *Historia de Víctor Capitán* (niño de suburbios); *Marisol, maestra rural*; *Pepe Luis*; *Mi gran amiga*; *Teatro de los niños para niños*. (Toral, 1957, I: 137-138). P. Uria señala 9, ciñéndose a las de protagonista femenina: *Mari-Sol colegiala* (Madrid, Magisterio Español, 1942); *Mari-Sol, maestra rural* (Madrid, Magisterio Español, 1943); *Maribel, la niña de los suburbios* (Madrid, Magisterio Español, 1944); *Mari-Sol, inspectora* (Madrid, Magisterio Español, 1946) y añadiendo *Mis cuentos* (Madrid, Magisterio Español, 1947) y *Más cuentos míos* (Madrid, Magisterio Español, 1949). Y *Cuentos para los chiquitines* (Madrid, Magisterio Español, 1954) La Biblioteca Nacional da 36 entradas entre 1940 y 1960.

¹⁷² He aquí un listado procedente de *El caserío misterioso*, Paulinas, 1964:

Para niñas de siete a nueve años.: *Manojito de cuentos*; *Mis cuentos*; *Cuando cae la lluvia*; *Relatos Eucarísticos*.

Para niñas de nueve a catorce años: *La odisea de Gina y Beth* (3.^a edición); *Algo más de Gina y Beth* (2.^a edición); *Otra aventura de Gina y Beth* (2.^a edición); *Ada* (3.^a edición); *¿Quién es Delia?* (2.^a ed.); *En los Alpes* (2.^a edición); *¿Por qué haces esto?* (2.^a edición); *Campanilla* (2.^a edición); *Andanzas de Marija.*; *El caserío misterioso*; *Hacia el Polo Norte*; *El secreto de M.^a del Mar*; *Princesa del Bósforo*; *El silencio de Ethel*; *Florencia de Hungría* (2.^a edición); *Pequeña expatriada*. (2.^a edición); *Albergue tirolés* (2.^a edición); *Las tres hermanitas* (2.^a edición); *¡Papá... querido papá!*; *La gran aventura de Zulima*; *Allende el mar*.; *Soy Maite*; *Maite hace camping*; *Maite, colegiala y detective*; *Maite investiga*; *La niña y su mundo*; *Principal Izquierda*; *Moñitos*; *Mi Alegría*; *El manso de las golondrinas*; *El conflicto de Aurora*; *El enigma de mademoiselle*.

Para jovencitas de catorce a diecisiete años.: *Misteriosa aventura*; *Incomprensible*.

Para mayores: *El prometido de Marta*; *Nobleza sin blasones*; *Siempre mamá*.

Obras traducidas: *L'odyssée de Gina et de Beth*; *L'odissea di Lisa e Greta*;

A esta lista hay que añadir las biografías escritas para Ferma (Serie Verde Celeste); así como colaboraciones en otros trabajos.

F. De Arquer no tiene lista en Toral, 1957. P. Uria (2004) destaca 13 obras: *La odisea de Gina y Beth*. (Zalla, ediciones paulinas, 1951); *El secreto de María del Mar* (Barcelona, Juventud, 1954); *Las tres hermanitas* (Barcelona, Juventud, 1957); *Siempre mamá* (Zalla, Paulinas, 1957); *Florencia de Hungría* (Barcelona, Ferma, 1957); *Pequeña expatriada* (Barcelona, Ferma, 1957); *La gran aventura de Zulima* (Barcelona, Ferma, 1958); *Principal izquierda* (Barcelona, Roma, 1958); *Princesa del Bósforo* (Barcelona, Juventud, 1958); *¡Papá, querido papá!* (Barcelona, Ferma, 1958); *Albergue tirolés* (Barcelona, ferma, 1958); *El silencio de Ethel* (Barcelona, Juventud, 1959); *Maite colegiala y detective* (Barcelona, Ferma, 1960) La BN da 40 títulos entre 1940 y 1960, y 67 más entre 1960 y 1975.

de *mademoiselle* (1955); dos en editorial Roma: *Moñitos* (1960) y *Principal izquierda*; ocho en Ferma: *Albergue tirolés* (1958); *Allende del mar* (1959); *Florezilla de Hungría* (1958?); *Papá, mi querido papá!* (1958); *Pequeña expatriada* (1958); *Soy Maite* (1959) y *Maite en la Costa Brava* (1964) y tres en Juventud: (*Princesa del Bósforo* (1958); *El secreto de María del Mar* (1954) y *El silencio de Etel* (1959). De la cuantiosa producción de Florencia de Arquer, nos hemos inclinado por aquellas obras representativas de sus temas principales, que son los de aventuras con algunas matizaciones: a) la novela de países exóticos y aventuras y b) las detectivescas, con la creación de personajes de serie. En nuestra selección hemos optado por obras situadas en países exóticos o que recogen algún hecho puntual de la historia. Hemos seleccionado también obras representativas de series, como la de *Gina y Beth*, (la primera y la última, obviando la central *Algo más de Gina y Beth*); o de Maite, de la que hemos elegido la primera, *Soy Maite*, presentación de la protagonista y *Maite en la costa brava*, muy representativa de la saga. También algunas pinceladas de la semi-serie que se inicia con *Florezilla de Hungría*, sigue por *Pequeña expatriada* y tiene alguna derivación en *Albergue tirolés*. También hay representación de obras de carácter más costumbrista, como *Ada*.

- **Ildé Gir**

Ildé Gir tiene también una bibliografía ancha y extensa.¹⁷³ De Ildé Gir hemos seleccionado 14 libros, 5 de Editorial Juventud: *Marialí* (1940) *Adiós, Marialí* (1952) ; *Lili, la ahijada del colegio* (1958) ; *Las peripecias de Anina* (1953) ; *Primita Lidia* (1949) ; 3 de Editorial Roma: *Blanca y sus vecinitos* (1953); *Mina* (1958); *Retal* (1957); "*Tremenda Yola*" (1957); 1 de Hymza: *Emma y María* (1951); 5 de Ferma: *Aquella niña insignificante* (1963); *La ilusión de Cly* (1959); *Leyla* (1958); *Mi amigueta Esther* (1958); *Monaguilla* (1961); *Regina (Gentileza)* (1959). Al ser su producción más monocorde, hemos procurado una representación de las varias editoriales donde publicó, así como una muestra de la serie *Marialí*, que tiene, además, la peculiaridad

¹⁷³ Toral (1957) señala: *Como hermanitas; Emma y María; Marialí; Pulgarcín; Luy el pajecillo; Miguita; José Andrés; las peripecias de Anina; Primita Lidia; Otra vez Marialí; Adiós Marialí; Blanca y sus vecinitos; Gentileza, Elenita de la casa gris; Lili; Medianita; El libro de la niña buena.* (Toral, 1957: I, 143) . Uría selecciona 17: *La tacita de plata* (Barcelona, F. Cajas de ahorro); *Emma y María* (Barcelona, Hymza, 1941); *Como hermanitas.*(Barcelona, La hormiga de oro, 1942); *Otra vez Marialí* (Barcelona, Juventud, 1947); *Gentileza* (Barcelona, Molino, 1947); *Adiós, Marialí* (Barcelona, Juventud, 1952); *Blanca y sus vecinitos* (Barcelona, Roma, 1953); *Las peripecias de Anina* (Barcelona, Juventud, 1953); *Elenita de la casa gris* (Barcelona, Roma, 1956); *Leyla* (Barcelona, Ferma, 1956); *Medianita* (Barcelona, Hymza, 1957); *Mi amigueta Ester* (Barcelona, Ferma, 1958); *Mina* (Barcelona, Roma, 1958); *Lili, la ahijada del colegio* (Barcelona, Juventud, 1958); *La ilusión de Cly* (Barcelona, Ferma, 1959) La Biblioteca Nacional da un total de 61 obras.

de recoger y reelaborar para niñas una obra anterior a 1936, *Su ideal*, publicada en 1931 en la "Novela Rosa" de Juventud.

- **Elena Fortún**

El caso de Elena Fortún tiene una problemática bibliográfica especial, de la que se hace eco M. García, quien elabora una fiable bibliografía de colaboraciones en prensa y de libros.¹⁷⁴ De ellos hemos seleccionado claramente los escritos y publicados a partir de 1939, descartando, una vez más, los que no se ajustan a las coordenadas de este trabajo. Hemos seleccionado dos protagonizados por Celia: *Celia madrecita* (1939) y *Celia, institutriz en América* (1944), que constituyen dos buenas muestras de la evolución de su famoso personaje infantil, y muestran las habilidades de Elena Fortún con la protagonista adolescente y juvenil. También hemos elegido dos libros protagonizados y narrados por la pequeña Mila, la hermana de Celia, en los que la autora trató de recrear un personaje infantil con voz propia. De ellos hemos seleccionado *La hermana de Celia, Mila y Piolín* (1949), como muestra de la mini-serie de viajes por España, constituida por éste y por *Mila, Piolín y el burro*, que hemos desestimado por demasiado semejante a su pareja. También y *Patita y Mila estudiantes* (1951), su última obra, en la que elige una figura adolescente, la de Patita, y, sobre todo, en la que recrea la ciudad de Barcelona, fruto de su estancia en esta ciudad de regreso del exilio y ya cercana a su muerte.

9.2. Autoras extranjeras

Nuestro corpus presenta obras de autoras extranjeras que tienen una doble función: por un lado, son modelos de referencia para las autoras españolas que compartían colecciones, editoriales y público lector, y, por otro lado, para las lectoras,

¹⁷⁴ Para los libros, véase M. García (1986: 58 y 59). A su vez, Toral señala: *Celia lo que dice; Celia en el colegio; Celia, novelista: aventuras con los titiriteros; Las vacaciones de Lita y Lito; Celia en el mundo; Celia y sus amigos; Cuchifritín el hermano de Celia; Cuchifritín y sus primos; Cuchifritín en casa de su abuelo; Cuchifritín y Paquito; Las travesuras de Matonkiki; Matonkiki y sus hermanas; Celia madrecita; El cuaderno de Celia; La hermana de Celia, Mila y Piolín; Mila, Piolín y el burro; Celia se casa; Los cuentos que Celia cuenta a las niñas; Los cuentos que Celia cuenta a los niños; Patita y Mila, estudiantes; Pues señor...; San Martín, niño; El bazar de todas las cosas; Teatro para niños; Canciones infantiles, Celia institutriz en América.* (Toral, 1957: I, 135-136).

Uría selecciona: *Celia, madrecita* (Madrid, Aguilar, 1939); *El bazar de todas las cosas* (Madrid, Aguilar, 1940); *Celia, institutriz en América*; (Madrid, Aguilar, 1944); *El cuaderno de Celia* (Madrid, Aguilar, 1947); *La hermana de Celia (Mila y Piolín)* (Madrid, Aguilar, 1949); *Mila, Piolín y el burro* (Madrid, Aguilar, 1949); *Celia se casa* (Madrid, Aguilar, 1950); *Los cuentos que Celia cuenta a las niñas* (Madrid, Aguilar, 1950); *Los cuentos que Celia cuenta a los niños* (Madrid, Aguilar, 1951); *Patita y Mila, estudiantes* (Madrid, Aguilar, 1951); *Celia en la revolución* (Madrid, Aguilar, 1987); *Pues señor...* (Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 1998) (Uría, 2004: 253;254).

las autoras extranjeras ocupaban el mismo rango de importancia y contemporaneidad que las españolas. En concreto: para una lectora de la época, una obra de la Condesa de Ségur era "contemporánea" y del mismo tipo que una obra de Ilde Gir. O, por ejemplo, esa misma lectora sabía que las obras de Joanna Spyri o las de Florencia de Arquer o las extraordinariamente conservadoras de Ilde Gir formaban parte del mismo universo lector que la Pippa de Astrid Lindgren, puesto que podían comprarse y leerse en la misma colección. Con todo, algunas veces ya se señalaba la diferencia entre los ambientes descritos y las perspectivas morales de algunos de estos libros extranjeros y lo que debía ser normal en las novelas para niñas.¹⁷⁵

El criterio de selección de estas autoras extranjeras para nuestro corpus ha respondido a esta doble vertiente: por un lado, hemos seleccionado clásicas de las novelas para niñas, que, como tales, se han reeditado en nuestro país desde tiempo inmemorial: L.M. Alcott, J. Spyri, Condesa de Ségur. Pero por otro, hemos atendido a la presencia de autoras extranjeras en las colecciones seleccionadas, y hemos elegido muestras de autoras que tienen relevancia en sus países de origen, y que, en muchos casos constituyen el canon de las novelas para niñas en sus ámbitos, como es el caso de F.H. Burnett, J. Webster, K. D. Winnig, y que están siendo recuperadas por la bibliografía actual sobre el tema. Pero también hemos seleccionado algunas que sólo aparecen tímidamente en la bibliografía crítica y, con todo, suponen diversos modelos de novelas para niñas de extraordinario interés, como Berthe Bernage o Adele de Leeuw.

Las autoras seleccionadas y sus obras son las que anotamos a continuación, presentadas por orden alfabético, y con mención de la edición que hemos utilizado en este trabajo (editorial, año). A continuación anotamos el título original y año original de publicación.

9.2.1. Listado de autoras

- **ALCOTT, Louise May**

- *Aquellas mujercitas*. Molino, 1950 (*Good wives*, 1869).
- *Mujercitas*. Molino, 1956 (*Little women or Meg, Jo, Beth and Amy*, 1868).

¹⁷⁵ El catálogo de 1945 coloca *Lo que contó Rebeca a sus amigas* en la sección de "Inconvenientes" y da la siguiente valoración: "De nuevo encontramos a la simpática americanita que conocimos en *Rebeca de la granja sol*. La obra que ahora enjuiciamos tiene ciertos pasajes que la hacen impropia de la edad para que se destina" (p. 153). También el mismo catálogo advierte de algunas cosas chocantes en la obra de E.M. Hinzelmann (p.139-140).

- **BERNAGE, Berthe**

- *Cristina*. Editorial Juventud, 1953 (*Brigitte, jeune femme*, 1928).
- *Cristina y la felicidad*. Editorial Juventud, 1956 (*Brigitte maman*, 1931).

- **CONDESA DE SÉGUR (Sophie Rostochpine)**

- *Después de la lluvia el sol*. Editorial Aguilar, 1950 (*Après la pluie le beau temps*, 1871).
- *hijas del granjero, Las*. Editorial Ferma, 1958.
- *niñas modelo, Las*. Editorial Librería Religiosa, 1952 (*Les petites filles modèle*, 1865).
- *travesuras de Sofía, Las*. Editorial Librería Religiosa, 1958 (*Les malheurs de Sophie*, 1864).

- **BLYTON, Enid**

- *mellizas O'Sullivan, Las*. Editorial Molino, 1960 (*The O'Sullivan twins*, 1942).

- **BOYLSTON, Helen Dore**

- *Sue Barton, enfermera*. Editorial Molino, 1947 (*Sue Barton, senior nurse*, 1936).

- **CREGAN, Mairin**

- *Rathina*. Editorial Juventud, 1949 (*Rathina*, 1942).

- **DOWD, Emma C.**

- *Polly rayo de sol*. Editorial Hymosa, 1959 (*Polly of the hospital staff*, 1912).

- **FOREMAN, Elisabeth (Elizabeth Foreman Lewis)**

- *Ho Ming, hija de la nueva China*. Editorial Juventud, 1952 (*Ho-Min, girl of the New China*, 1934).

- **HINZELMANN, Elsa M**

- *¿Qué le pasa a Úrsula?* Editorial Hymosa, 1945 (*Ursula Amreins Böse Stunde*, 1940).

- **HODGSON BURNETT, Francis**

- *Princesita, La*. Editorial Molino, 1961 (*Sara Crewe*, 1888, reeditado en 1905 como *A Little Princess*).

- **LEUW, Adele de**

- *aventura en Bali, Una*. Editorial Molino, 1947 (*Island adventure, a novel for girls*, 1934).
- *Linda Marsh*. Editorial Molino, 1948 (*Linda Marsh*, 1943).

- **LINDGREN, Astrid**

- *Cartas de Brita Mari*. Editorial Hymosa, 1949 (*BrittMar lättar sitt hjarta*, 1944).
- *Pippa*. Editorial Juventud, 1962 (*Pippi Lanstrump*, 1945).

- **MICHAELIS, Karin**

- *Bibi*. Editorial Juventud, 1948 (*Bibi*, 1929).

- **PORTER, Eleanor**

- *Pollyana*. Editorial Bruguera, 1959 (*Pollyana*, 1913).

- **SPYRI, Johanna**

- *dulce Wisely, La*. Editorial Ferma (*Wie Wisely's Weg gefunden wird*, 1878).
- *Heidi*. Editorial Juventud, 1947 (*Heidi*, 1880-1881).
- *Otra vez Heidi*. Editorial. Juventud, 1960 (*Heidi grows up*, 1938).

- **WEBSTER, Jean**

- *Papaíto piernas largas*. Editorial Gilsa, 1952 (*Daddy long legs*, 1912).

- **WIGGIN, Kate Douglas**

- *Lo que contó Rebeca a sus amigas*. Editorial Hymosa, 1945 (*More about Rebeca*, 1907).
- *milagro de la casa amarilla, El*. Editorial Hymosa, 1952, (*Mother carey's chicken* 1911).
- *Rebeca de la granja sol*. Editorial Hymosa, 1946 (*Rebeca of the Sunnybroke farm*, 1903).

Para presentar a las autoras elegidas, y justificar sus correspondientes obras, seguiremos el siguiente esquema:¹⁷⁶

9.2.2. Procedencia, cronología, formación literaria

Las autoras seleccionadas se distribuyen en diversos ámbitos literarios y lingüísticos con irregular frecuencia.

-*Ámbito anglosajón*, que está ampliamente representado por L.M. Alcott (1832-1888), Enid Blyton (1897-1968), E. H. Boylston (1875-sin fecha fallecimiento), Mairin Cregan

¹⁷⁶ Conviene recordar de nuevo que éste no es un apartado de estudio profundo y análisis exhaustivo de autoras de Literatura Infantil, sino una presentación y ubicación de las autoras que figuraban en las colecciones analizadas.

(¿), Emma .C. Dowd (¿-1938), Elisabeth Foreman (1892-1958), Francis Hodgson Burnett (1849-1924), Adele de Leeuw (1900-1988), Eleanor Porter (1868-1920), Jean Webster (1876-1916) y E. D. Wiggan (1856-1923). De ellas, la mayoría son americanas, excepto la irlandesa Mairin Cregan (1891-1975)¹⁷⁷ o la británica Enid Blyton (1897-1968). F.H. Burnett también es británica, aunque desarrolló su carrera en Estados Unidos.

- *Ámbito germánico*: la suiza Joanna Spyri (1800-1874) y la alemana Elsa Hinzemann (1895-1969).

- *Ámbito francófono*: la Condesa de Ségur (1779-1874) y Berthe Bernage (1886-1972).

- *Ámbito escandinavo*: la danesa Karin Michaelis (1872-1950) y la sueca Astrid Lindgren (1907-2002).

Como puede comprobarse, hay un arco cronológico que iría desde la Condesa de Ségur, nacida en 1779, hasta Astrid Lindgren, fallecida en 2002: un arco de más de dos siglos en el que se establecen las bases de lo que aquí hemos denominado novela para niñas, y que aparece en las colecciones de la franja cronológica seleccionada. Sin embargo, es muy importante hacer notar que las editoriales y colecciones en las que se publicaban sus trabajos, no señalaban la diferencia de procedencia de las autoras ni su distinta ubicación histórica. De hecho, su adscripción a las colecciones de novelas para niñas era atemporal, y, por omisión, se las incorporaba como coetáneas de las autoras españolas con las que compartían serie.

En cuanto a los años de publicación, hay que observar dos grupos. El primero, formado por obras escritas y publicadas muy anteriormente a 1940-1960, como las obras de la Condesa de Ségur, o *Mujercitas*, o *Heidi*, editadas en español desde muchos años antes a 1940, y de cuyas abundantes ediciones damos cuenta más abajo. El segundo grupo lo formarían obras de autoras menos consagradas, y que se publicaron por primera vez, en su mayoría, en los años 40-60. En este grupo vemos que se distinguen: a) obras publicadas en las dos primeras decenas del siglo XX, como *Rebeca de la granja sol*, *La princesita*, *Papaíto piernas largas* o *El milagro de la casa amarilla*; b) Obras publicadas entre 1920 y 1940, como las de Adele de Leeuw o las de Berthe Bernage y c) algunas publicadas originalmente a partir de los 40. En este sentido, llama la atención la premura con que Juventud publicó *Rathina* o *Hymssa Cartas de Brita Mari* y *Qué le pasa a Úrsula?*, publicadas originalmente sólo unos 5 o 10 años antes.

¹⁷⁷ Nacida en Kerry, escribió algún otro libro como *Old John*.

En cuanto a sus coordenadas biográficas, aunque no siempre ha sido posible encontrar datos, también hay una diferencia capital entre unas y otras. Algunas tuvieron un papel relevante en los círculos intelectuales de su país o de su comunidad, mientras otras no aparecen mencionadas en ninguna Historia de la Literatura "con mayúsculas". Entre las primeras, L.M. Alcott, J. Spyri o K. Michaelis formaron parte de los círculos intelectuales de sus respectivos países y publicaron algunas novelas para adultos.¹⁷⁸

Otras tuvieron una dedicación exclusiva a la LIJ, y algunos avatares vitales interesantes, como E. Blyton o F.H. Burnett.¹⁷⁹ En otros casos destacan sus dedicaciones profesionales de las que luego se derivarían sus textos, como el de la enfermera H. Boylston.¹⁸⁰ Sin embargo, hay algunas con copiosa bibliografía sobre su vida y obra, y otras, en cambio, tienen escasas referencias, como Leeuw¹⁸¹, Foreman o Dowd, Hinzelmänn¹⁸² o Bernage.¹⁸³

¹⁷⁸ L.M. Alcott, educada por un severo padre dedicado a la Pedagogía, trató a Emerson, quien la animó en sus trabajos. J. Spyri, también educada estrictamente, frecuentaba a los intelectuales suizos como K.F. Mayer. También K. Michaelis está considerada como una de las escritoras más importantes de las letras danesas, y la publicación de su *Den farlinge Alder* en 1910 supuso un hito en la Literatura de su país. También Jean Webster, sobrina de Mark Twain, vivió en un medio intelectual alto (ver Bloom, 1998; Hürlimann, 1968 y Díaz-Plaja, 2005 a).

¹⁷⁹ F.H. Burnett comenzó a publicar sus libros tras trabajar de maestra. Sus peripecias vitales la llevaron al cultivo de la Teosofía y las sectas vinculadas a la Christian Science y a la jardinería casi entendida en un sentido místico (Bloom, 1978: 12). Enid Blyton intentó construirse una biografía en la que aparecía un personaje de escritora infantil sencilla y risueña, aunque más tarde se puntualizaran algunos aspectos menos festivos de su existencia. Pese a que Toral la presenta como pedagoga y experta en Historia natural, el alcance intelectual de Blyton es más limitado.

¹⁸⁰ W. Fisher incluye a las siguientes autoras en su *Who's is who in Children's Books*: L.M. Alcott, E. Blyton, H. Boylston, K.D. Wiggin, F. Hodgson Burnett, A. Lindgren, K. J. Spyri, E. Porter. Pese a ser un libro de referencia, no aparecen muchas de las autoras seleccionadas en este corpus, y tampoco se mencionan algunas autoras básicas, aunque ajenas al ámbito anglosajón, como la Condesa de Ségur. También se ha consultado Carpenter y Pritchard (1995) y Buongiorno (2001), así como la web <http://www.ricochet-jeunes.org/sommaire.asp> y www.loc.gov/index

¹⁸¹ Adele de Leeuw tiene reseñados unos 60 libros de temas variados en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos; desde biografías a libros prácticos pasando por recopilación de leyendas indonesias y novelas para niñas.

¹⁸² La Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos da diversos títulos de esta autora, publicados entre 1935 y 1942, todos con el subtítulo de "für mädchen" o "für jungmädchen". Nació en Leipzig; trabajó en ámbitos científicos y se especializó en novelas para niñas. También publicó libros para adultos, con seudónimo (Margrit Hauser). Información en <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F43921.php>

¹⁸³ A título de ejemplo, sobre la Condesa de Ségur, L.M. Alcott, J. Spyri, E. Blyton y A. Lindgren hay monografías interesantes e incluso webs oficiales, algunas de ellas con orientaciones de investigación. Destacamos algunas de ellas. Así, sobre la Condesa de Ségur hay publicadas cerca de veinte monografías en Francia entre 1980 y 2000. Para este trabajo es especialmente relevante la obra de Vinson. *L'éducation des petites filles chez la Comtesse de Ségur* (1987), y los trabajos de Nières-Chevrel (1985, 1990, 2001). Sobre L.M. Alcott hay que destacar Bloom, 1998, con textos de H. James, K.C. Chesterton y una exhaustiva bibliografía, así como una web oficial, <http://www.alcottweb.com/>. O el prólogo de Elaine Showalter a la edición de *Little women* de Penguin 1989, donde, asimismo, se indica una amplia bibliografía académica sobre la autora. Sobre J. Spyri, hay una web oficial <http://www.geocities.com/EnchantedForest/Glade/8905/>, así como una biografía en alemán, de Jean Vilain (*Johanna Spyri und ihre Zeit*), que no hemos consultado. Para nuestro trabajo es de especial interés

9.2.3. Consideración crítica y reconocimiento actual

Otra cuestión es su *consideración por parte de la crítica*, que permite dividirlas en dos apartados de diferente alcance. Por un lado, el eco que estas autoras tuvieron en la bibliografía española de la época, básicamente en el trabajo de C. Toral (1957), así como la valoración que merecieron en los diferentes cánones de Literatura Infantil y Juvenil, normalmente de clásicos, que se han establecido en nuestro país en la última década, como ya hemos visto. Por otro, la consideración general de estas autoras en la historiografía y crítica de sus respectivas culturas, su lugar en los respectivos cánones así como su pervivencia en la actualidad.

La vigencia o valoración positiva de la mayoría de estas autoras extranjeras se manifiesta con claridad, especialmente, en el mundo anglosajón, que, como ya hemos dicho en anteriores ocasiones, ha retomado las novelas para niñas (*girls' stories*) bajo nuevas perspectivas críticas. Carpenter y Pritchard (1995) mencionan a algunas de las autoras seleccionadas como representantes del género, desde la pionera L.M. Alcott a las continuadoras K. D. Wiggin, Jean Webster y E-H. Porter. Louise M. Alcott o F. Hodgson Burnett están presentes en dos cánones actuales sobre literatura femenina, los de Bloom y Foster & Simons. Además de L.M. Alcott, Bloom selecciona a Frances Hodgson Burnett, Louise Fitzhugh, Kate Greenway, Ursula K. Le Guin, Madeleine L'Engle, Lucy Maud Montgomery, Edith Nesbit, Katherine Paterson, Beatrix Potter, P.L. Travers y Laura Ingalls (Bloom, 1998).

Las otras autoras –y obras- elegidas por Foster y Simons son: Susan Warner (*The Wide, Wide World*), Charlotte Yonge (*The Daysi Chain*), Susan Coolidge (*What Kathy Did*), E. Nesbit (*The Railway Children*), L.M. Montgomery (*Anne of Green Gables*), F. Hodgson Burnett (*The Secret Garden*) y Angela Brazil (*The Madcap of the School*) (Foster y Simons, 1995).¹⁸⁴

Hernández (2000) y Gresser (2006). Sobre E. Blyton hay también, abundantes monografías, aunque la mayoría se orientan hacia sus series de tipo los Cinco, y una web oficial, <http://www.enidblyton.co.uk/> Sobre A. Lindgren hay una monografía de E.M. Metcalf (2000). En nuestro país, véase Mañá, 1994 y 1995 o consúltese su biografía *Mi mundo perdido* (1985) Para Alcott, y Webster ver también Díaz-Plaja (2005 a), y para K. Michaelis, Díaz-Plaja (2007 b). Sobre la Condesa de Ségur, véase NièresChevrel(2001), así como su web oficial <http://perso.orange.fr/ecole.comtesse/Comtesse/index.html>, donde aparece consignada una importante bibliografía.

¹⁸⁴ Tan sólo L.M. Montgomery y E. Nesbitt han tenido traducciones al castellano o al catalán, y todas ellas muy entrados en los años 60. Esto explica la ausencia de estas autoras "canónicas" de las "girls' stories" en nuestra selección. *Anne of the Green Gables* dio lugar a una serie de televisión muy popular (Dir. Kevin Sullivan, 1985).

Otras autoras de nuestro corpus, como A. de Leeuw, C. Dowd, Mairin Cregan o E. Foreman no aparecen recogidas en repertorios, cánones, ni monografías en la medida en que hemos sabido localizarlas.

De las autoras que pertenecen al mundo germánico, Johanna Spyri permanece como indiscutible referente histórico en todas las historias de la Literatura Infantil universal, y como representante de la literatura suiza, aunque escasamente analizada como novelista “para niñas”. Paralelamente, en el mundo nórdico, Astrid Lindgren, como ya se ha dicho en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo, se erige en referente de la Literatura Infantil contemporánea posterior a la segunda Guerra Mundial, y como ícono feminista, aunque nunca es vista como autora de novelas para niñas, tal como la presentamos en este trabajo, ni se han vuelto a reeditar sus *Cartas de Brita Mari*.

Por lo que respecta al mundo francés, hay que decir que, si bien la Condesa de Ségur aparece a veces como un referente histórico importante, no se reivindica en absoluto como creadora de referentes femeninos, como en Vinson, 1987. Berthe Bernage ha caído en el absoluto olvido.

En nuestra selección hemos alternado obras muy desconocidas y olvidadas con otras mucho más conocidas y populares. Algunas de estas obras más conocidas fueron adaptadas al cine o a la televisión por medio de series. Es evidente que la fama de muchas de ellas puede deberse, simultáneamente, a la novela o a su versión cinematográfica. De hecho, algunas personas que mencionan el conocimiento de alguna de estas obras lo hace solamente por su versión cinematográfica. A título de ejemplo, *Mujercitas* y sus secuelas han tenido más de doce adaptaciones al cine desde 1917 a 1994. De *Heidi* hay unas veinte versiones, incluyendo la famosa serie japonesa de Yatsuji Ayakawa y Masao Kurodada 1973, de inmenso éxito televisivo en España; De *Papaíto piernas largas* existen unas seis, incluyendo el famoso musical por J. Negulesco en 1955.¹⁸⁵ Otras novelas, de menor fama en nuestro país, como *Rebeca de la granja sol*,¹⁸⁶ tienen versiones cinematográficas menos conocidas, que sería interesante reseguir en posteriores trabajos.

¹⁸⁵ Para más datos, consultar <http://us.imdb.com/>

¹⁸⁶ También a título de ejemplo, *Rebeca of the Sunnybroke farm*, dirigida por Allan Dwan en 1938 e interpretada por Shirley Temple.

9.2.4. Justificación de las novelas seleccionadas

a) **Presencia en editoriales y colecciones.** Como en el caso de las autoras españolas, la elección de títulos de autoras extranjeras ha estado condicionada por su representatividad en las colecciones seleccionadas. Algunos de los títulos son calas en diversas colecciones, como es el caso de *Una aventura en Bali* o *Linda Marsh*, de Adele de Leuw, o *Sue Barton enfermera*, de Susan Boylston, de la colección "Jovencitas", de Molino, dedicada básicamente a traducciones. O bien los dos volúmenes de la serie "*Cristina*", de Berthe Bernage, como representantes de la colección "Mujercitas", de Juventud, de la "Biblioteca Abril y Mayo", de Escelicer y más tarde, de la colección "Dalia", de Bruguera.¹⁸⁷ También podían formar parte de colecciones mixtas de títulos españoles y títulos traducidos, con amplia presencia en este corpus como "Novelas para jovencitas", de Hyma, o los libros para niñas de la Editorial Juventud. Así, en Hyma hemos recogido títulos de autoras extranjeras, tanto históricas como K.D. Wiggin, E. Dowd¹⁸⁸ o nuevas como E. Hinzelman, y en Juventud autoras como Mairin Creigin, E. Foreman o K. Michaelis.¹⁸⁹

En otros casos, las novelas elegidas no lo han sido como representantes de la colección seleccionada (vg, *Después de la lluvia el sol*, de la Condesa de Ségur, presentada aquí por la edición de Aguilar), sino como ejemplos de otras colecciones que, simultáneamente, también las traducían y editaban. Como recordaba más arriba Toral (1957), las obras de la Condesa de Ségur eran editadas casi simultáneamente por la colección "Lecturas Juveniles", de Aguilar, y por la "Biblioteca Rosa" de Editorial Librería Religiosa, por no mencionar otras obras en algunas de las colecciones más habituales en la época, dirigidas a niñas o no, como "Gacela Blanca", de Ferma, "Cadete", de Mateu, o "Historias", de Bruguera. De esta forma, y como ya dijimos, la representatividad del corpus es mucho más precisa, puesto que al analizar una única obra estamos incidiendo en varias colecciones a la vez, y, de esta manera, estamos cubriendo varios espacios de lectura de "novelas para niñas". Este aspecto sucede

¹⁸⁷ A lo largo de los 50, "Abril y Mayo" publicó unos 13 títulos de la serie "*Cristina*". La colección "Mujercitas", de Juventud, publicó tres. En la colección "Dalia", *Cristina* recuperó su nombre y se llama Brigitte. En 1936 se tradujo como "Brígida". En la misma colección "Dalia" esta autora también se publicó la serie de "*Elisabeth*".

¹⁸⁸ Probablemente, las primeras –y únicas– traducciones al español de estas autoras; *Lo que contó Rebeca a sus amigas*, 1945, 1948, 1957; *El milagro de la casa amarilla*, 1952; *Rebeca de la granja sol*, 1943 y 1946.

¹⁸⁹ Juventud rescató títulos de sus ediciones anteriores a 1936. *Bibi* había sido traducida en 1934 por C. Guerindain. Después de la guerra se editó en 1943, 1948 y 1960.

con otros títulos de autoras que podríamos considerar referentes históricos de las novelas para niñas, como L.M. Alcott, J. Spyri o, en cierta manera, F.H. Burnett o J. Webster, cuyos títulos aparecen editados en diversas colecciones y editoriales de entre los años 1939 y 1960, como nos muestra el catálogo de la Biblioteca Nacional de España.¹⁹⁰

Es de notar que muchas de estas autoras consagradas e históricas compartían catálogo con otras perfectamente desconocidas, como mínimo en nuestro país. Este sería el caso de Joanna Spyri, publicada a la par que Mairin Cregan en Juventud. Al mismo tiempo, algunas de estas autoras históricas y convencionales compartían también catálogo con autoras más audaces e innovadoras, como es el caso de E. C. Dowd y Astrid Lindgren en Hyma, o de Astrid Lindgren y J. Spyri en Juventud. Una prueba más de que las novelas para niñas no distinguían entre enfoques conservadores o progresistas, o entre pasado histórico y presente.

b) Obras representativas de las autoras. El criterio fundamental ha sido buscar los títulos más representativos de las autoras siempre que hubieran sido publicados en la época elegida para este trabajo. Así, por ejemplo, hemos descartado obras muy representativas de algunas escritoras, como *El jardín secreto*, de F.H. Burnett, que no se publicó en las décadas elegidas para nuestro trabajo, y hemos optado por *La princesita*. Al mismo tiempo, hemos procurado que las obras elegidas respondieran a las características del esquema comunicativo femenino: además de autora y colección destinada a niñas, una protagonista femenina; así se descarta, de la misma autora, *El pequeño lord*. Simultáneamente, hemos procurado incluir pequeñas muestras de series: *Rebeca de la granja sol* y *Lo que contó Rebeca a sus amigas*; *Mujercitas* y *Aquellas mujercitas*, y el caso peculiarísimo de *Heidi* y *Otra vez Heidi*,¹⁹¹

¹⁹⁰ Así, de *Mujercitas* de L.M. Alcott la BN presenta las siguientes ediciones entre 1939 y 1960: De Molino, 1943, 1948 y 1956; de Juventud, 1949 y 1952 (ya en catálogo desde 1933); de Baguña, 1951 y 1956; de Mateu, 1950 y 1958; de Bruguera, 1956, 1957 y 1958; de Cremades, 1956; de Orvy, 1957; de Fher, 1959; de Gaisa, 1960. De *Aquellas mujercitas*: Mateu, 1952, 1959 y 1960; de Molino, 1952 y 1958; de Ferma, 1959. (Hay 24 ediciones más si nos alargamos hasta 1965). Alcott tiene otras muchas entradas.

De *Heidi* aparecen las ediciones de Juventud, 1941 y 1945; de Molino, 1956 y 1960 y de Bruguera, 1957, 1958 y 1959. De *Otra vez Heidi*, Juventud, 1942, 1956 y 1960; de Bruguera, 1958 y 1959 y de Molino, 1958. (datos de la Biblioteca Nacional de España).

De *Papalito piernas largas*, además de una remota traducción de 1925 (Barcelona, Imprenta Imperio), hay ediciones en Juventud 1951 (en la colección "Mujercitas"); en Gilsa, 1952; en Mateu, 1958 así como dos ediciones sin editorial en Madrid, 1958 (Imprenta Pueyo) y en 1953 en Barcelona (Imp. La Académica).

De F. Hodgson Burnett sólo encontramos una traducción de *La princesita*, la de Mateu 1960 ("Juvenil Cadete"). No hay ninguna traducción de *El jardín secreto*. Hay, en cambio, 10 ediciones de *El pequeño lord*.

¹⁹¹ Aunque no es muy sabido, parece que las secuelas de *Heidi* fueron escritas por el traductor de esta obra Charles Trille; así *Heidi grows up* (New York, 1938) y *Heidi's children* (1950). Ningún editor mantiene esta autoría y la obra se atribuye siempre a J. Spyri.

paralelo al de *Pollyana*.¹⁹² Hay obras que forman parte de series, pero que en España aparecieron en solitario. Así, *Polly rayo de sol* forma parte de una serie de diversas novelas,¹⁹³ como también lo es *Sue Barton, enfermera*. En el caso de series muy extensas, como "*Cristina*" (o "*Brigitte*") nos hemos limitado a poner un par de muestras. Otras series, como la que iniciaba *Las mellizas O'Sullivan*, de la popularísima Enid Blyton, representan una autora que se convirtió en referente de los libros para niños en España a partir de 1960. Sus obras, hoy criticadas desde un punto de vista de calidad formaron a una multitud de lectores, y fueron inspiradoras de una Literatura Infantil española que empezaba a ponerse a la hora europea. Las series "*Las mellizas*"¹⁹⁴ o "*Santa Clara*" formaban un subapartado "femenino" dentro de las numerosas series que escribió la autora "*Aventura*", "*Misterio*", "*los Cinco*", todas de inmensa popularidad.

También reivindicamos la presencia peculiar de *Coppelia*, de Hoffmann, cuya adaptación a manos de M.L. Morales traslada la autoría a esta escritora.

¹⁹² Aunque *Pollyana* tendrá muchas secuelas, señala que tan solo *Pollyana crece* (*Pollyana grows up*, 1915) pertenece a la autora. (González, 2001: 245).

¹⁹³ *Polly and the princess*; Boston, New York, Houghton Mifflin Company, 1917; *When Polly was Eighteen* Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1921 (Cambridge : Riverside Press). De E. Boylston: *Sue Barton, Visiting Nurse*, 1938; *Sue Barton, Rural Nurse*, 1939; *Sue Barton, Superintendent of Nurses*, 1940; *Sue Barton, Neighbourhood Nurse*, 1944; *Sue Barton, Staff Nurse*, 1952. Molino tradujo *Sue Barton estudia para enfermera* en 1953.

¹⁹⁴ Periódicamente se va emitiendo la serie "Las mellizas O'Sullivan"

10. La lectora histórica

10.1. Fuentes de información

En diversos momentos de este trabajo hemos tratado cuestiones acerca de la lectora considerada desde un punto de vista teórico, histórico y sociológico. En este apartado plantaremos un esbozo de la *lectora histórica*. Pese a que el objetivo de esta tesis se ha centrado en el estudio de las obras, pensamos que sería de interés un estudio de las lectoras de estas novelas que tuviera en cuenta estos dos aspectos:

a) la huella real que dejaron las novelas para niñas en lectoras reales (en qué medida son recordadas, qué autoras, títulos, personajes o colecciones se recuerdan).

b) la influencia de este tipo de lecturas en su formación lectora.

Este estudio puede abordarse desde tres puntos de vista: desde el análisis sociológico cuantitativo (estudios estadísticos y porcentajes de libros y lectoras); desde el análisis cualitativo de las lectoras individualizadas, y, por último, también puede enfocarse desde una perspectiva ensayística de rememoración y valoración ideológica.

Sin embargo, se trata de un terreno en el que hay muy poca información disponible. No conocemos trabajos fiables ni compendios en que se analice cuantitativamente el público lector de las novelas para niñas. Tampoco hay ningún ensayo o trabajo de análisis de la lectoras infantiles de los años 40 en la línea de lo que C. Martín Gaité hizo con la lectoras de la posguerra, si exceptuamos las aportaciones en este terreno de Moix y Uría, que ofrecen algunos datos. Por ejemplo, Uría señala que estos libros iban dirigidos a "niñas y adolescentes de la clase media", asistente a colegios religiosos y que provocaba un deseo de sublimación y de compasión "sensiblera a los desfavorecidos" (Uría, 2004: 241), pero también "una parte de esta producción literaria, en concreto la producida por las maestras nacionales, tuvo como destinatarias a niñas pobres de escuelas de barrios o de zonas rurales" (Uría, 2004: 241). También Colomer, como hemos visto, insiste en la adecuación de estas lecturas a niñas de la clase alta. Sin embargo, ninguno de estos trabajos explora el impacto lector.

Con respecto a la aproximación cualitativa, sólo tenemos noticia de algún trabajo aislado, que luego comentaremos.

El mejor procedimiento de aproximación a la lectora histórica pasa, como es lógico, por el conocimiento de su trayectoria lectora personal, en la línea de

investigación cualitativa de Sarland (2003) o Petit (1999), o en nuestros ámbitos, J. Portell (2005). Se trata de indagar en las características y el itinerario de los lectores: las obras que se leían, el recuerdo que ha quedado, y, sobre todo, el modo en que influyeron en la lectora posterior. Sin embargo, esta aproximación al análisis de la lectura no está muy desarrollado en nuestro país; y las historias personales de lecturas abundan todavía menos en el terreno en el que nos movemos. En consecuencia, este capítulo pretende ser una primera aportación a este campo y se constituye en un esbozo de análisis de las lectoras.

Hemos partido de tres únicas fuentes:

- a) Un monográfico dedicado a lecturas femeninas de un buen número de escritoras españolas (AAVV, *Cosas de niñas*. Número monográfico de la revista *CLIJ*, n. 41. julio/agosto 1992) que ofrece aspectos de reflexión que merece la pena comentar.
- b) Algunos libros de memorias de escritoras españolas contemporáneas.
- d) Un breve trabajo de indagación personal.¹⁹⁵

10.2. *Cosas de niñas*

El número extraordinario de la revista *CLIJ* pretendía, en palabras de su directora; "recuperar la memoria de la infancia, valorizarla vindicando la trascendencia de esos momentos a simple vista insignificantes." Las mujeres seleccionadas eran todas escritoras, bien fuera para niños, bien para niños y adultos. *CLIJ* pretendía, precisamente, recuperar a aquella lectora histórica y ver en qué habían influido las lecturas infantiles en su vocación de escritoras. "Mujeres escritoras que han rememorado para *CLIJ* retazos de su propia biografía, en la que -¿podría ser de otra manera? – los libros y la lectura, compañeros cotidianos jugaron un papel decisivo en su formación humana e intelectual" (AAVV, 1992: 5).

La nómina de escritoras que colaboraron es extensa, y abarca generaciones diferentes. Hay autoras que ya estaban escribiendo en la época que hemos trabajado (sería el caso de Montserrat del Amo o Carmen Kurtz); pero la mayoría se formaron como lectoras en la época en que las novelas para niñas estaban en su apogeo.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Ante la falta de informaciones directas, en 2005 planteamos un breve trabajo de indagación personal en el que encuestamos a 20 lectoras nacidas entre 1940 y 1960 para observar la pervivencia de las lecturas femeninas.

¹⁹⁶ La nómina concreta es: Montserrat del Amo, Blanca Andreu, Consuelo Armijo, Carmen Conde, Cristina Fernández Cubas, Carmen Kurtz, Mariasun Landa, Gemma Lienas, Pilar Mateos, Ana María Moix, Pilar Molina Llorente, M. Victoria Moreno, Lourdes Ortiz, Cristina Peri Rossi, Marta Pessarrodona,

Sin embargo, el resultado es un tanto desalentador, pues la mayoría niega, u omite, haber leído este tipo de libros. De hecho, suelen componer un retrato en el que su infancia deja traslucir la mujer progresista que luego ha sido, alimentadas con clásicos de la Literatura (universal y juvenil), con visitas precozmente intelectuales a las bibliotecas de sus padres, en las que elegían excelente literatura contemporánea. Las heroínas y las lecturas que suelen citarse son "las rebeldes": Celia, Alicia, Pippi... Hay pocas, por no decir ninguna, que reivindicuen sus lecturas de novelas para niñas. En algunos casos se citan las adaptaciones de los clásicos, especialmente las mayores (Montserrat del Amo, por ejemplo) o Julio Verne, Salgarí, etc... También Guillermo Brown, en una línea savateriana (Blanca Andreu). O las lecturas de misterios y las narraciones orales de las sirvientas, venidas de pueblos con tradiciones orales bien vivas (C. Fernández Cubas, C. de Posadas). O la lengua en la que no se les dejó leer (G. Lienas, Mariasun Landa), que las llevó a traducciones de buena literatura extranjera (Gemma Lienas).

Entre las que reflexionan brevemente sobre las novelas para niñas, está Pilar Mateos, que cita *El diario de una muñeca*, de Marisa Villardefrancos. También Ana Moix deja entrever que con los Salgaris y los libros de Julio Verne se mezclaba L.M. Alcott o *La pequeña Dorrit*; Maupassant con Jorge Manrique, poniendo de manifiesto una elección variopinta (AAVV, 1992: 37). Consuelo Armijo menciona muy de pasada los libros de Escelicer "muy recomendada en los colegios, que seguro que han perdido toda actualidad pero que entonces nos gustaban" (AAVV, 1992: 14). Lourdes Ortiz hace referencia al modelo femenino de los cuentos de hadas, que "crearon un fondo ya para siempre inalterable de expectativas en la niña que yo era, en las niñas que somos y que seguimos arrastrando en nosotras, como fardos ligeros en la edad adulta" (AAVV, 1992: 53). Sin embargo, más adelante abandonó a estas princesas por las niñas rebeldes que lo ponían todo en entredicho (Jo March, de *Mujercitas*, Antoñita o La pequeña Lulú). Soledad Puértolas ilustra con claridad la división de sexos en la lectura: "Mi primo lee las novelas del Coyote. Mi prima mayor, novelas rosas. Nosotras libros de Escelicer, Celia, Antoñita..." (AAVV, 1992: 64). Rosa Regás se centra en una historia personal relacionada con *La Regenta*, sin embargo en otro lugar reivindicó la importancia de los personajes femeninos anónimos de las novelas juveniles.¹⁹⁷ En cambio Lola Salvador tiene palabras duras para Jo March: "las cursiladas de Jo" (AAVV, 1992: 79) en una reivindicación de la propia escritura.

Carmen de Posadas, Soledad Puértolas, Rosa Regás, Carme Riera, M. Mercè Roca, Ana Rossetti, Lola Salvador,

¹⁹⁷ Rosa Regás reivindica una de estas novelas: la novela *Katrina*, de Sally Salminen. Barcelona, Ediciones del Zodiaco, 1943. "A veces me digo que podría haberme buscado otra heroína de ficción más

Las respuestas de las lectoras rememorando su infancia se sitúan en una línea previsible: la mayoría de las autoras, como decíamos, dice haberse formado en una órbita prestigiada de la Literatura general o juvenil. Como recuerda Freixas (2002), muchas mujeres intelectuales rechazan la adscripción a una literatura femenina –ni siquiera en una línea progresista y de calidad- como elemento discriminador. En consecuencia, aún menos tienen en cuenta la formación en una tradición femenina tan desprestigiada como las novelas para niñas.

10.3. Las memorias de escritoras

Otra posible fuente de indagación –y es una línea de trabajo muy interesante y prometedora- puede ser el rastreo de libros de memorias de escritoras. Como recuerda Showalter en su prólogo a *Little women*, las memorias de algunas escritoras reconocen importantes deudas con esta novela, como Simone de Beauvoir, aunque no es la única. "I could cite equally ardent testimonials to Alcott from many others women writers and intellectuals from Gertrude Stein to Joyce Carol Oates" (Showalter, 1989: vii). Recuerda S. de Beauvoir en sus *Memoria de una joven formal* las novelas *Mujercitas* y de *Aquellas mujercitas* como una lectura impactante en su infancia, lectura en la que se identificó con Jo y en la que analizaba las perspectivas vitales – vocación intelectual, amor, matrimonio- de las protagonistas.¹⁹⁸

El análisis aplicado a escritoras españolas que se educaron como lectoras en la época de nuestro trabajo se presenta como una perspectiva interesante que no ha merecido la atención de los investigadores hasta el momento. En las memorias de Paloma Díaz Mas, nacida en 1954, *Como un libro cerrado*, 2005; o de Soledad Puértolas, nacida en 1947, *Memorias de otra persona*, 1996, o de Cristina Fernández Cubas, nacida en 1945, *Cosas que ya no existen*, 2001, que son verdaderos rastreos

famosa, o más brillante, o más heroica. Pero ésta es la que he tenido presente durante años" (...). "Esta es la mujer cuya reflexión al final de la vida más me ha hecho pensar, más sensaciones y sentimientos me ha provocado, la que me ha mostrado con más claridad lo que yo quería que fuera mi futuro, la que me ha ayudado a encontrar la pauta de mujer que yo quería ser, y me he enseñado el comportamiento que yo no debería seguir jamás" (Regás, 1999: 224).

¹⁹⁸ "Pero hubo un libro en el que creí reconocer mi rostro y mi destino: *Mujercitas*, de Louisa Alcott. Las chicas March eran protestantes; su padre era un pastor y su madre les había dado como libro de ecabecera, no *La imitación de Cristo*, sino *The Pilgrim's progress*. (...) Me identifiqué apasionadamente con Jo, la intelectual. Brusca, angulosa, Joe trepaba, para leer, a la copa de los árboles; era mucho más varonil y osada que yo; pero como yo compartía su horror a la costura y su amor por los libros. Escribí; para imitarla reanudé mi pasado y compuse dos o tres relatos" (Beauvoir, 1995: 85). También le preocupa a S. de Beauvoir la elección de su marido, y así, más adelante, comenta la decepción que le produce que Jo no se case con Laurie y en cambio lo haga con el profesor Baehr. Pero Beauvoir comprende su decisión por haber encontrado Joe un compañero de su talla intelectual.

de formación lectora, hay en cambio muy pocos testimonios de lecturas infantiles femeninas.

Tal vez sea Díaz Mas la única escritora que se acerca al análisis de sus lecturas de infancia con un espíritu de positivo reconocimiento hacia esa literatura y por extensión hacia las novelas para niñas, como ponen de manifiesto sus palabras de gratitud a una autora que no forma parte de nuestro corpus, Montserrat del Amo y su novela *Rastro de Dios*; una obra de la que apenas nadie se acuerda actualmente en los ámbitos literarios en que se mueve la autora, ni en la Literatura Infantil en general: "Es el primer libro de verdad que tuve. (...) ha sido un objeto importante para mí, hasta el punto en que hoy, más de cuarenta años después, aún lo tengo conmigo (Díaz Mas, 2005: 77). También tiene palabras de elogio para la Colección "Historias", de Bruguera, una colección que se inició en los años 60 y que –al estilo de la "Cadete", de Mateu- mezclaba clásicos juveniles con novelas para niñas. Díaz Mas menciona *Heidi* o *Mujercitas* como parte de sus lecturas, y señala la importancia que tuvo para su formación lectora el acceso a esa colección, aunque también reconoce su deuda con el Capitán Trueno y su creador (Díaz Mas, 2005: 52-54).

10.4. Un apunte sobre el impacto lector de las novelas para niñas

El análisis que ofrecemos a continuación forma parte de un proyecto de análisis del impacto lector de las novelas para niñas entre hipotéticas lectoras que vivieron su infancia, adolescencia en los años elegidos para nuestro corpus. Las edades comprendidas entre treinta y sesenta y cinco años, con una gran mayoría entre los cincuenta y los sesenta, con dos casos por encima de los sesenta y otros dos entre los treinta y los cuarenta.

El muestreo se eligió entre mujeres con estudios universitarios, seleccionadas por su afición a la lectura y/o interés profesional en el mundo de la creación literaria. También era requisito indispensable:

a) Pertenencia a una clase ilustrada y acomodada (se preguntaba la profesión de los padres). La mayoría eran hijas de profesionales cualificados: médicos, notarios, profesores universitarios, ingenieros, arquitectos, algunos dedicados al comercio y servicios... La mayoría de las madres, amas de casa.

b) Estudios secundarios, universitarios y profesiones en ejercicio. La mayor de las encuestadas tenían estudios universitarios, excepto dos (secundarios) y todas

poseían un nivel intelectual alto. La mayoría había estudiado en escuelas privadas religiosas, con alguna excepción laica.

Los resultados profesionales fueron:

2 Médicos (Psiquiatra y Traumatóloga Rehabilitadora)

1 Diplomada en Turismo

1 Profesora de Inglés

1 Periodista

3 Profesoras Universitarias (Didáctica de la Lengua Inglesa; Romanística;

Hispanicas)

1 Dependienta

1 Administrativa

1 Asistente Social

1 Pedagoga

1 Maestra de Primaria

1 Diseñadora

1 Publicitaria

2 Profesoras de Secundaria

2 Psicóloga

El modelo de análisis fue:

BLOQUE 1

Informante n. <u>NO PONER NADA</u>	
Nombre <u>NO PONER SI NO SE DESEA</u>	
Edad actual (Una cruz)	Entre 20 y 30 Entre 30 y 40 Entre 40 y 50 Entre 50 y 60 Entre 60 y 70
Profesión actual	
Número hermanos (total)	
Número hermanas	
Lugar entre ellos/as	
Algo más que reseñar	

BLOQUE 2

Estudios (Una cruz. Especificar si se desea)	Primaria Secundaria Universitarios Otros
Tipo de escuela (Una cruz. Especificar si se desea)	Pública Privada Religiosa Laica Institución Extranjera
Lugar de residencia entre 1939 y 1960 (ciudad, país)	
Profesión de los padres	
Lengua/s utilizada en casa	
Lengua utilizada en la escuela	
Algo más que reseñar	

BLOQUE 3

Señala:

Con una cruz las autoras que conoces (“te suenan”) de esta lista.

Con dos cruces las autoras cuyos libros o libro has leído.

Josefina Álvarez de Cánovas
Florencia de Arquer
Elsa Boccara
Borita Casas
Emilia Cotarelo
Elena Fortún
María Luisa Gefaell
Ilde Gir
Mercè Llimona
María Luz Morales
Elisabet Mulder
Matilde Muñoz
Pilar Sepúlveda
Carmen Sert
María Luisa Villardefrancos
Algo más que reseñar

BLOQUE 4

Señala:

Con una cruz las autoras que conoces (“te suenan”) de esta lista.

Con dos cruces las autoras cuyos libros o libro has leído.

Louise M. Alcott
Lola Anglada
Frances Hodgson Burnett
Enid Blyton
Karin Michaelis
Condesa de Segur
Joanna Spyri
Jean Webster
Algo más que reseñar

BLOQUE 5

Señala:

Con una cruz las colecciones o editoriales que conoces (“te suenan”) de esta lista.

Con dos cruces las colecciones o editoriales cuyos libros o libro has leído.

Col. Alborada (Ed. Paulinas)
Col. La Ardilla Escocesa (GILSA)
Col. Biblioteca Rosa (Librería Religiosa)
Col. Cadete (Mateu)
Col. Gacela Blanca (FERMA)
Col. Historias (Bruguera)
Col. Jovencitas (Molino)
Col. Novelas para niñas (HYMSA)
Col. Niñas-Niñas (ESCELICER)
Col. para niñas adolescentes (Editorial Roma)
Col. Lecturas Juveniles (Aguilar)
Col. Oasis (Reguera)
Col. Para niñas (Juventud)
Algo más que reseñar

BLOQUE 6

Señala:

Con una cruz los personajes que conoces ("te suenan") de esta lista.

Con dos cruces los personajes cuyos libros has leído.

Antoñita la Fantástica
Celia
Charito
Gina y Bet
Laura
Maite
Marialí
Mari-Pepa
Mari-sol
Matonkiki
Tomasica
Algo más que reseñar

BLOQUE 7

Señala:

Con una cruz los títulos de libro que conoces de esta lista.

Con dos cruces los que has leído.

<i>Albergue tirolés</i>
<i>Bibi</i>
<i>Blanca y sus vecinitos</i>
<i>Celia institutriz</i>
<i>Celia: lo que dice</i>
<i>Un colegio de muñecas</i>
<i>Emma y María</i>
<i>Después de la lluvia el sol</i>
<i>El jardín secreto</i>
<i>Margarida</i>
<i>Las mellizas en Santa Clara</i>
<i>Mujercitas</i>
<i>Papaíto piernas largas</i>
<i>Las peripecias de Anina</i>
<i>Pequeña expatriada</i>
<i>¿Quién es Delia?</i>
<i>Rosalinda en la ventana</i>
<i>El silencio de Etel</i>
<i>La zagalilla</i>
Algo más que reseñar

BLOQUE 8

Si leías este tipo de libros, ¿qué influencia han tenido en ti como lectora? (Una cruz. Especificar si se desea)	Negativa Positiva Nula
Qué otros libros solías leer <u>en vez de o además</u> de estos	
Algo más que reseñar	

Como puede observarse, la encuesta abordaba la lectura de la novela para niñas desde diversos puntos de vista: autoras españolas; extranjeras; colecciones y editoriales, personajes; títulos. La encuesta fue planteada de manera que las informantes pudieran recordar desde diversos ángulos, o por el contrario, para comprobar si su recuerdo estaba sólidamente anclado o había una cierta intuición de la respuesta. Así se permitían el leve recuerdo ("me suena") o la identificación total. Por ejemplo, *Mujercitas* figuraba en el capítulo de obras, y Louise May Alcott en el de autoras; sin embargo, *Heidi* no figuraba en el de títulos y Joana Spyri sí que figuraba entre las autoras. Celia figuraba como personaje, como título; y Elena Fortún como autora. Suele suceder con frecuencia que alguien recuerde y afirme conocer un título, pero no reconocer a la autora, y viceversa.

Estos son algunas de las conclusiones de los datos, que puede consultarse íntegramente en el ANEXO 2.

- **Personajes.** Los personajes españoles más conocidos son Celia, Antoñita, Mari Pepa; entre los extranjeros, los de *Mujercitas* y *Papaíto piernas largas*.
- **Autoras.** De las autoras españolas, se suele recordar bien a Elena Fortún, como autora de Celia, o Borita Casas, la autora de Antoñita, pero no se reconoce, en cambio, a Emilia Cotarelo. De las autoras extranjeras, L.M. Alcott y Enid Blyton son las más reconocidas; seguidas de la Condesa de Ségur. Hay dificultades para reconocer a Joanna Spyri y a Jean Webster, pese a que muchas informantes recuerdan *Papaíto piernas largas*. Es innegable que la aportación del cine tiene mucho que ver con el reconocimiento de algunos títulos.
- **Colecciones.** Con respecto a colecciones, la colección "Historias" es reconocida por una gran cantidad de informantes, seguida, tal vez, de la "Cadete" o "Lecturas Juveniles", de Aguilar. La colección "Novelas para

jovencitas", de Hymza, o "Jovencitas", de Molino ocuparían un cuarto lugar. Pocas recuerdan Escelicer, Paulinas o Gilsa.

- **Obras.** El título más recordado es, indiscutiblemente, *Mujercitas*; casi todas las informantes lo mencionan sin ningún tipo de dudas y con la certeza de haberlo leído.

Las informantes suelen contestar a la pregunta acerca de otro tipo de lecturas señalando lecturas "para chicos": J. Verne, Zane Grey, Salgari; Aventuras de Guillermo o lecturas de otros ámbitos, como clásicos, u obras contemporáneas no juveniles (como *Nada*, de Carmen Laforet). Hay quien declara que leía libros "sin género. Para chicos y chicas". También hay quien recuerda la lectura religiosa de la época. Algunas señalan algunos tebeos "masculinos", como el capitán Trueno o Roberto Alcázar.

- **Valoraciones.** En este apartado llama poderosamente la atención la valoración de las novelas para niñas en su formación lectora: una gran mayoría la señalan como positiva; incluso hay quienes afirman que fue muy positiva. Tan sólo una informante la considera nula, y otra añade que no leyó nunca libros para niñas.

En conclusión, parece como si las lectoras recordasen mejor el poso dejado por estas lecturas que los datos reales y concretos que las conforman. Muchos nombres y títulos permanecen olvidados, especialmente españoles.