



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: #InfanciasLibres : las representaciones de la infancia y los roles de género en las colecciones “Antiprincesas” y “Antihéroes” de la Editorial Chirimbote

Autores (en el caso de tesis y directores):

Camila Verdugo

Paula Guitelman, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



#InfanciasLibres.

Las representaciones de la infancia y los roles de género en las colecciones “Antiprincesas” y “Antihéroes” de la Editorial Chirimbote.

Tesina de Licenciatura.

Ciencias de la Comunicación.

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Alumna

Camila Verdugo

verdugo.cami@gmail.com

Tutora

Mg. Paula Guitelman

Buenos Aires, 2021.

Índice

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL CORPUS	3
Marco contextual social: ahora que sí nos ven	3
Estudios de género y teoría queer	5
De la teoría a las calles	8
La editorial Chirimbote y su producto	9
Formato y medios de distribución	13
Morfología y maquetación	15
Trascender el formato	17
La tradición literaria infantil y la franquicia Disney	19
Los cuentos de hadas	22
El cuento de hadas a lo largo del tiempo y su forma de socialización	27
La hegemonía de Disney: los reyes del relato infantil en la cultura de masas	31
El libro infantil como espacio de disputa de sentido	41
CAPÍTULO II: EL CONTENIDO NARRATIVO	49
Las representaciones como concepto de análisis	49
Chirimbote y la creación de representaciones novedosas	52
La cadena significativa	53
Análisis de la propuesta de la editorial	55
Los roles de género: antiprincesas y antihéroes	56
La rebeldía	59
El romance	63
La maternidad / paternidad	70
La profesión / ocupación	77
La representación de la infancia: "Infancias Libres"	80
La curiosidad	81
Los años de la infancia	85
La escolaridad	89
Infancias libres	91
CAPÍTULO III: LAS FORMAS DE LA NARRACIÓN	92
La interpelación al público lector	92
Aprendizaje por moralejas vs. aprendizaje formal	93
Ficción vs. historia	96
Lenguaje tradicional vs. lenguaje inclusivo	98
CONCLUSIONES	100
BIBLIOGRAFÍA	105

Introducción

Vivimos en un contexto social que brinda señales claras de estructuras e interacciones que han cambiado, especialmente a partir del auge de movimientos como el feminismo y el movimiento LGBTQ+. Este contexto supone la consideración del movimiento feminista como un proceso que se ha gestado a lo largo de la historia moderna a partir del siglo XIX con fuertes hitos a lo largo del camino pero que, a partir del año 2015, ha tomado una gran visibilidad pública en Argentina. Adicionalmente, el cruce social con las luchas históricas del movimiento LGBTQ+, nos permiten identificar una puja por la introducción de la perspectiva de género dentro del espacio público (que refiere, en forma pormenorizada, a la introducción de una perspectiva que considera que las personas aprendemos a ser hombres o mujeres de acuerdo con lo que la sociedad establece que es propio de unos y de otras, descartando perspectivas biologicistas asociadas a instituciones tradicionales como por ejemplo, la iglesia).

A partir de este contexto, pareciera que ahora hay cosas que sí se pueden decir en la literatura infantil. Y una editorial pareciera decirnos “con los chicos sí”: La Editorial Chirimbote es una editorial de cuentos infantiles fundada en 2015 por la editora Nadia Fink, el ilustrador Emiliano “Pitu” Saa y el diseñador Martín Azcurra. Propone recorrer en sus historias la vida de personajes emblemáticos de la historia latinoamericana en clave infantil. En palabras de sus creadores, “propone temáticas que no abundan en la oferta infantil librera y plantean una disputa de sentido”. Chirimbote ha editado dos colecciones de interés: “Antiprincesas” y “Antihéroes” y, a partir de una lectura de estos materiales, hemos identificado que en ambas la vida de los protagonistas es construida a partir de representaciones específicas sobre la identidad, la infancia y los roles de género que son rupturistas respecto de la tradición hegemónica de cuentos infantiles. Adicionalmente, de la lectura de las colecciones surge que Chirimbote establece un diálogo contrastivo con los productos culturales de la franquicia Disney. En este contexto, Chirimbote construye su propia identidad como Editorial, así como la relación de identificación con su público lector, a través de una serie de opuestos con

la franquicia. A personajes ficticiales y cuentos de “hadas”, responde con figuras históricas, con biografías reales, ya contadas, reconstruibles, comprobables. A la figura de la princesa y de la mujer clásica, responde con la figura de la “antiprincesa”. A la figura del varón y del héroe viril responde con la del “antihéroe”.

Si bien la literatura infantil es analizada desde una perspectiva del sentido común como a-política, el campo de los estudios culturales nos demuestra que este objeto está muy lejos de serlo. Por lo tanto, planteamos una hipótesis: que los libros de la Editorial Chirimbote emergen como un producto cultural propio de un sector de la sociedad que puja por disputar ciertos sentidos dentro del marco de la literatura infantil, subvirtiendo sus representaciones hegemónicas. Veamos.

Capítulo I: contextualización y descripción del corpus

1. Marco contextual social: ahora que sí nos ven

Transitamos una época viral. El acceso a Internet, las redes sociales, la evolución tecnológica de las comunicaciones y los medios de expresión propia¹ han dado paso a un momento histórico en el que visibilizar demandas y reclamos es más posible que nunca. En este contexto, y con la ayuda de una tradición teórica que se fue consolidado a lo largo del siglo XX, el movimiento feminista y el movimiento LGBT+

¹ Con esta afirmación no estamos desconociendo las dinámicas capitalistas y de mercado que permean el acceso democrático a la tecnología. La brecha digital o *digital divide*, es el término que se utiliza para dar cuenta de la capacidad de acceso de una persona o población a internet y la tecnología moderna, reconociendo el impacto que esto tiene en su desarrollo social, educativo y económico en el mundo actual. De hecho, la brecha digital considera divisiones internas, como brecha digital de género y brecha digital social, dando cuenta de que el acceso a la tecnología está atravesado por la dinámica económica, social y de género y que no puede hablarse, entonces, de tal cosa como el “acceso universal a internet”. Sin embargo, este trabajo reconoce que, más allá de las desigualdades estructurales, en la actualidad transitamos el momento global en el que la mayor cantidad de personas en el mundo tiene acceso a estas tecnologías. - Digital Divide Council. *What is the Digital Divide?*, 22 de febrero de 2019, recuperado de <http://www.digitaldividecouncil.com/what-is-the-digital-divide/>

encontraron, en la segunda década del siglo XXI un espacio fértil para dinamizar sus demandas y ganar más derechos.

En este apartado no buscamos realizar ni un recorrido histórico ni un análisis de ambos movimientos, si no de dar cuenta de cómo el aumento de visibilidad y conquista de derechos han preparado el terreno social, desde lo discursivo, para la emergencia de un producto como el de la Editorial Chirimbote. En este sentido, de forma pormenorizada podemos decir que el feminismo es el movimiento social que articula las demandas de las mujeres a lo largo de la historia y que, como veremos más adelante, está respaldado por una serie de ideas que dan cuenta de la opresión que las mujeres sufren sólo por el hecho de ser mujeres. Mientras tanto, el movimiento LGBT+ hace lo propio por los derechos de las minorías sexuales: gays, lesbianas, bisexuales, transgénero y todas las personas dentro del espectro queer (asexuales, intersex, etc)², que son discriminadas por su elección sexual o de género dentro de, como veremos más adelante, la dinámica patriarcal.

Si bien el movimiento feminista y el movimiento LGBT+ han registrado tensiones en distintas instancias a lo largo de su historia, podemos sostener un fuerte punto en común en tanto mujeres y personas *queer* son sujetos subalternos dentro de la estructura patriarcal. Es que, allí, todo aquello que no sea un varón cisgénero entra dentro del terreno de lo subalterno, lo dominable. Por eso ambos movimientos, si bien transitaron distintos recorridos en su historia, se han encontrado en ideales y pensamientos compartidos.

² Existe una tensión histórica dentro del movimiento LGBT+ sobre las formas de autopercepción del colectivo y las identidades que ingresan al espectro. Por lo tanto, el término LGBT fue mutando a lo largo de la historia, con términos como LGBTIQ, LBTTIQ+, haciendo referencia a las distintas identidades que no eran nombradas dentro de sus siglas. En la actualidad existe un frágil consenso sobre el término (+) o PLUS, que engloba a todas las identidades dentro del espectro *queer*. Al respecto, el término *queer*, que en español significa "raro", comenzó a utilizarse a fines del siglo XIX por la propia comunidad homosexual, como término de identificación que abarcara más que a los varones gays como expresión de su deseo sexual por otras personas.

Estudios de género y teoría *queer*

Si bien ambos son movimientos sociales y políticos de reivindicación de derechos, también han desarrollado teoría dentro del campo de los estudios sociales, que respaldan los ideales de lucha y suman valor al campo de discursos en torno a ellas. El objetivo de este apartado no es detenernos en una descripción exhaustiva del pensamiento feminista o *queer*. Pero dentro de sus principales aportes como corriente del pensamiento, destacamos dos cuestiones que consideramos claros antecedentes del enfoque de los libros de la Editorial Chirimbote.

El primero es el enfoque de los llamados estudios de género³. Dentro del campo de los estudios sociales, emergen nuevas perspectivas que consideran al género como un campo político donde intervienen relaciones de poder y dominación. Una de sus representantes es la filósofa Judith Butler, cuyos principales aportes han sido producir una ruptura con las categorías generales respecto de las ideas del sexo y el género que son aceptadas sin un cuestionamiento crítico⁴. El concepto de género postula que aprendemos a ser hombres y mujeres según lo que las sociedades van definiendo como propio de unos y de otras. No hay nada “natural” en cómo expresamos la masculinidad o la femineidad⁵, sino que son nociones aprendidas en nuestro propio proceso de socialización y por lo tanto, están atravesadas por las relaciones sociales, políticas e históricas que permean a toda experiencia social. Entonces, lo que significa ser mujer o varón varía a lo largo de las sociedades y los momentos históricos. El género es una construcción social y cultural que expresa lo que una sociedad espera de hombres y mujeres.

El enfoque de Butler radica en desarmar la concordancia unívoca entre el sexo biológico de una persona (los caracteres sexuales asignados al nacer) y su propia

³ El campo de los estudios de género no está limitado a la corriente de pensamiento feminista, sino que está también relacionado con las luchas del movimiento LGTB+.

⁴ Universidad Nacional de Tres de Febrero. *Una introducción al pensamiento de Judith Butler*, Argentina, 2019, recuperado de <https://www.untref.edu.ar/mundountref/introduccion-teoria-judith-butler>

⁵ Tarducci, Mónica y Zelarallán, Marcelo. *Nuevas historias: géneros, convenciones e instituciones* en Merchán, Cecilia y Fink, Nadia (comp.). *Ni una menos desde los primeros años: educación en géneros para infancias más libres*, Chirimbote / Las Juanas, Buenos Aires, 2016, p.17.

expresión de género, es decir, la manera en la que cada quien tiene de expresar su propia experiencia como mujer, como varón o como ninguno de ellos. Por lo tanto, desde una primera información biológica a lo largo de la socialización se va construyendo la "identidad de género" de una persona, un concepto propuesto por Robert Stoller desde el campo de la psicología y que hace referencia a la propia vivencia y entendimiento sobre el propio género.

De este primer aporte teórico se desprende el segundo antecedente conceptual en relación con la editorial Chirimbote: la inclusión de la dimensión de género dentro de las dinámicas de dominación. La tradición marxista que ha trabajado en el concepto de dominación (del que hablaremos más adelante) se ha centrado en la dimensión económica/de clase. Ahora bien, a la hora de describir las dinámicas de dominación sobre las mujeres, el género es un factor fundamental, dado que dentro de las concepciones de lo que implica ser varón o ser mujer se ponen en juego derechos, espacios y oportunidades que les son asignados a unos por sobre otras.

Dentro de esta postura emerge el concepto de patriarcado como la estructura de relaciones de dominación social que convierte en desigualdad social la diferencia sexual. Dentro de la estructura patriarcal, presente en mayor o menor medida en todas las sociedades a lo largo de la historia, se les asigna a las mujeres y varones distintos roles en la dinámica social, quedando ellas relegadas al ámbito privado, a cargo de las tareas de concepción, crianza y cuidado dentro de la familia. En cambio, los varones han dominado la esfera pública, la acción política y el trabajo. Esta división de roles, tal como sucede con la división de clase, asigna a varones un papel dominante y a mujeres uno subalterno. Y de esta división surgen una serie de atributos asignados a las mujeres que nada tienen que ver con lo biológico: que son débiles, sentimentales, poco racionales y cuyo fin último es la maternidad. Entonces, de un atributo arbitrario como es la biología, se asume como natural, como dado, que las mujeres han nacido y están biológicamente configuradas para desempeñar ciertos papeles. De aquí se

desprende el mayor mandato: el de la maternidad y del cuidado, como propósito absoluto de toda mujer en la dinámica social y que configura su opresión.

“El doble aspecto de la opresión de las mujeres: la apropiación privada por un individuo (marido o padre) y la apropiación colectiva de todo un grupo —incluyendo las personas solteras— por la clase de los hombres. En otras palabras, la «sexuación». Si no estás casada, tendrás que estar disponible para cuidar a los enfermos, a los ancianos, a los débiles (como hacen las monjas y los trabajadores voluntarios), con independencia de que pertenezcan o no a tu familia.”⁶

Más allá de estos dos antecedentes teóricos claros, es importante mencionar otro aporte fundamental de Butler: las tensiones y articulaciones permanentes que se dan entre el sexo biológico, la identidad de género y el deseo o expresión sexual (la atracción erótico-afectiva que sentimos por otras personas). Es decir, que dentro de este espectro de relaciones encontramos posiciones diversas y que, por lo tanto, que la propia identificación de género coincida con el sexo biológico asignado al nacer (denominado cisgénero) y que nuestra orientación o deseo sexual sea por el sexo opuesto (heterosexualidad) no son la norma, sino una forma más de expresión. Esta es la base de la teoría *queer*, un campo disciplinar dentro de los estudios de género que es fundamento teórico del movimiento LGBT+.

“Estos estudios parten de la consideración de que la orientación sexual y la identidad sexual o de género de las personas son el resultado de una construcción social y que, por lo tanto, no existen papeles sexuales esenciales o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino formas socialmente variables de desempeñar uno o varios papeles sexuales. La Teoría Queer rechaza la clasificación de los individuos en categorías universales como “homosexual”, “heterosexual”, “hombre” o “mujer”, sosteniendo que éstas esconden un número enorme de variaciones culturales, ninguna de las cuales sería más fundamental o natural que las otras.”⁷

⁶ Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual*, Egales, Madrid, 2006, p.17.

⁷ Universidad Nacional de Tres de Febrero. *Una introducción al pensamiento de Judith Butler*, Argentina, 2019, recuperado de <https://www.untref.edu.ar/mundountref/introduccion-teoria-judith-butler>

A los aportes de la teoría *queer* le sumamos el debate emergente sobre las masculinidades e identidades disidentes, en tanto la masculinidad hegemónica propia del orden patriarcal establece la dominación no sólo de las mujeres, sino de todo aquello que se desvíe de la norma de lo masculino. En esta categoría ingresan los varones homosexuales, los hombres trans y toda identidad *queer*, que al no ser considerada propia de los ideales de masculinidad, es receptora de actitudes discriminatorias y adoctrinantes, como ejemplos “desviados” de la norma. Dentro de este contexto y del reconocimiento de las mujeres como sujetos subalternos, existe un debate vigente sobre la masculinidad y la necesidad de deconstruir los mandatos propios de lo que significa ser varón, la opresión que se ejerce sobre las mujeres y las personas *queer* y el desarmar las actitudes patriarcales en su vínculo con ambos.

De la teoría a las calles

Los postulados teóricos y las consignas que los abanderan se han retroalimentado a lo largo de la historia. Los estudios de género y la teoría *queer* se han ido formando junto con las luchas de los movimientos que les dieron origen y fortaleciendo a estos últimos, a su vez.

Llegamos a un momento en el que estas ideas han tomado fuerza y posibilitado la conquista de derechos. Tanto el movimiento LGBTQ+ como el feminismo han pasado de la voluntad sufragista, las manifestaciones de stonewall, la emancipación sexual de los ochenta, entre otros hitos, para desembocar en un siglo XXI en el que se fueron conquistando cada vez más derechos. La lucha por el matrimonio igualitario, la Ley de Identidad de Género, la despenalización del aborto, los cupos laborales femeninos y trans, por nombrar sólo algunas de las consignas más representativas del último tiempo en Argentina, han hecho mella en gran parte de la sociedad, que ha incorporado los debates que vienen por detrás dentro del propio Senado hasta la mesa familiar.

Este contexto de circulación de discursos sociales y del ingreso de estas luchas en la opinión pública, fue el momento propicio para que las producciones culturales masivas comiencen a incorporar algunas de estas consignas. Ya hablaremos más adelante sobre la dinámica hegemónica y de las producciones culturales como espacio de disputa de sentido con efectos en lo político, pero en esta instancia podemos decir que la Editorial Chirimbote encontró, en el año 2015, el terreno fértil para introducir una serie de personajes infantiles que se van de la norma sobre lo que significa ser mujeres y varones, para poner en primera plana estructuras familiares diversas y narrar aventuras de mujeres que de sentimentales y maternales, poco tenían.

2. La editorial Chirimbote y su producto

La Editorial Chirimbote es una editorial de cuentos infantiles fundada en 2015 por la editora Nadia Fink, el ilustrador Emiliano “Pitu” Saa y el diseñador Martín Azcurra. La editorial propone recorrer en sus historias la vida de personajes emblemáticos de Latinoamérica en *clave infantil*. En palabras de sus creadores, *“propone temáticas que no abundan en la oferta infantil librera y plantean una disputa de sentido”*⁸.

El proyecto nació a partir de la confluencia de los creadores en diferentes proyectos de la Editorial Sudestada, otra editorial dedicada a la publicación de textos infantiles, que incursionaron en la creación de una saga de libros llamada “Antiprincesas” en una edición especial de esta editorial, con el objetivo de construir protagonistas alejados de los conocidos cuentos infantiles.

Luego de esta primera experiencia, los creadores conformaron COOPERATIVA DE TRABAJO CHIRIMBOTE LIMITADA, la empresa que estaría a cargo de la publicación de este proyecto editorial. El estatuto legal de la compañía es una cooperativa de trabajo, que permite a una editorial independiente insertarse en el mercado hegemónico de la comercialización desde una estructura legal-comercial más flexible

⁸ Fink, Nadia, 3 de marzo de 2016, en *Chirimbote, un sello infantil contra los cánones*, Télam, <https://www.telam.com.ar/notas/201602/135132-chirimbote-un-sello-infantil-canones.php>

desde sus trabajadores. Si bien no ahondaremos en los principios del movimiento cooperativista, resulta interesante destacar el estatuto legal de la editorial, dado que es consecuente con su autodescripción: *“Nos conformamos como colectivo autogestivo y promovemos prácticas de comercialización justas y respetuosas.”*⁹ El movimiento cooperativista, hoy, le permite a estructuras independientes y sin composición accionaria ni capital social, el ingreso al mercado de bienes y servicios.

Hasta el momento de inicio de esta tesina, la editorial ha creado tres colecciones:

- **Antiprincesas:** Frida Kahlo | Violeta Parra | Juana Azurduy | Clarice Lispector | Gilda Alfonsina Storni | Eva Perón | Abuelas de Plaza de Mayo | Susy Shock
- **Antihéroes:** Cortázar | Eduardo Galeano | Che Guevara | Gauchito Gil
- **Liga de Antiprincesas:** Liga de Antiprincesas #1 | Liga de Antiprincesas #2
- **Libros sin colección estable:** Otra Caperucita Roja | Anti Cenicienta | Libertarias. Mujeres que dejan huella | Domitila Chungara. Una vida en lucha | Vivas nos queremos (en colaboración con editoriales Muchas Nueces / El Colectivo) | Ni Una Menos desde los primeros años. | Feminismos Populares | Feminismo para Jóvenes | #Infancias Libres | #SeráLey | No me gusta ser linda | No me gustan las muñecas

Este trabajo selecciona como corpus a los libros de las colecciones “Antiprincesas” y “Antihéroes” publicados entre julio de 2015 y mayo de 2018. La elección del corpus busca analizar todos los títulos publicados a la fecha de comienzo de esta investigación, sin omitir números, con el objetivo de analizar en profundidad todas las huellas posibles de ambas colecciones. Se decidió no incluir las publicaciones de la colección “Liga de Antiprincesas” dado que estos libros crean aventuras ficticiales para los personajes descritos y se distancian del modelo de narración biográfica que tiene el resto. También se decidió descartar los libros que no tienen una colección

⁹ Chirimbote. *Quiénes somos*, 2021, recuperado de <https://chirimbote.com.ar/>

estable, dado que este trabajo se centra en el interés de las categorías “Antiprincesas” y “Antihéroes” ni el libro “Abuelas de Plaza de Mayo para chicas y chicos”, dado que aborda a un colectivo de personas y se distancia de la narración sobre una sola.

Ahora bien, hemos mencionado que la editorial ha realizado un producto en clave infantil. ¿Cómo definimos este concepto? Desde una perspectiva comercial, la clave infantil es el conjunto de rasgos morfológicos y narrativos que, en su conjunto, se asocian a un producto destinado para el consumo de niños y niñas. Estos productos tienen características comunes, desde el formato físico del producto, su maquetación, morfología y forma de distribución que apelan a este público. Ahora, antes de continuar la descripción desde los parámetros de mercado, es interesante resaltar la postura de la editorial sobre el género infantil:

“Y trabajar con lo narrativo en infancia implica romper con una doble invisibilización: por un lado, cortar con la idea de la Literatura Infantil y Juvenil como un género menor (pensando en las niñas y niños como sujetos políticos, la esperanza en un mundo mejor) y, por otro, la forma en que se toma la vida de las mujeres, sus biografías.”¹⁰

Desde #Niunamenos desde los primeros años, Nadia Fink da cuenta del debate vigente sobre la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) en tanto en ciertos sectores de la crítica es considerado un género menor dentro de la literatura. Estas consideraciones alegan que la LIJ está conformada por recursos narrativos básicos, temas de escasa complejidad; que son productos de fácil construcción y resolución y cuyos lectores no tienen la capacidad suficiente para analizar y criticar obras literarias. Esto supone una concepción de lo infantil como “inocente, o ingenuo”¹¹, concepto que en muchos casos

¹⁰ Fink, Nadia. *De brujas y princesas: la literatura y el cine en la producción de estereotipos de género* en Merchán, Cecilia y Fink, Nadia (comp.). *Ni una menos desde los primeros años: educación en géneros para infancias más libres*, Chirimbote / Las Juanas, Buenos Aires, 2016, p. 77.

¹¹ “El uso común en el lenguaje cotidiano del calificativo infantil es para denominar algo inocente o ingenuo, algo que al portar ese matiz en muchos casos es descalificado o pierde valor. En este sentido se pensó durante mucho tiempo la relación de la literatura para chicos, porque así se veía al niño como alguien sobre quien se podía modelar de acuerdo con los intereses y criterios del adulto.” - García, Laura Rafaela. *Acerca de la literatura infantil y su posicionamiento en la literatura argentina*, Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil, Revista Miradas y Voces de la LIJ., 3, 9-2013, p.4

aporta un matiz descalificador y que deriva en la desestimación de niñas, niños y adolescentes como lectores “calificados” para el consumo de literatura¹².

Por el contrario, dentro del debate también existen posturas que plantean que no debería haber una distinción entre una literatura “mayor” y una literatura infanto-juvenil. Ya que sujetos lectores somos todas las personas e historias también lo son todas¹³.

No es objetivo de esta tesina ahondar en el debate sobre la LIJ, su relación con la literatura y la crítica, pero sí resulta pertinente resaltar que la misma editorial Chirimbote da cuenta del debate vigente, de las tensiones que están presentes en el campo y que con la colección, toma una postura concreta en favor de niñas, niños y adolescentes como lectores y como sujetos políticos, y de los libros destinados a ellos como elementos literarios válidos, capaces de aportar desde lo político.

Volveremos sobre estos conceptos (la concepción de la infancia, los libros infantiles como un espacio concreto de disputa política e incluso las formas de interpelación, por parte de la editorial, de niñas y niños como lectores) una vez que nos encontremos inmersos en los apartados de análisis narrativo.

Ahora sí, retomando el análisis de la colección como un producto de mercado, podemos decir que más allá del nivel temático y de la elección de personajes, la editorial se plantea diferentes estrategias desde el formato para la interpelación de su público. Vamos a describir estas estrategias desde la materialidad del producto editorial en este apartado, para dejar el contenido narrativo para instancias más avanzadas, dado que tendrán que ver con un análisis más profundo que buscará indagar en cómo la editorial dialoga con el contexto socio-histórico actual.

¹² Sobre este punto, Graciela Montes da cuenta de las tensiones en el ámbito de la literatura dedicada a niñas, niños y adolescentes y de la mirada adulta que subyace de forma permanente en la construcción de los niños como lectores inocentes: *“Una literatura que a mí me gusta llamar “de corral”: dentro de la infancia (la “dorada infancia” solía llamarse al corral), todo: fuera de la infancia, nada. Al niño, sometido y protegido a la vez, se lo llamaba “cristal puro” y “rosa inmaculada”, y se consideraba que el deber del adulto era a la vez protegerlo para que no se quebrase, y regarlo para que floreciese.”* Montes, Graciela. *El corral de la infancia*, Fondo de cultura económica, México DF, 2002, p.20.

¹³ Revista Ñ. 16 de marzo de 2011 en *¿La literatura infantil es literatura?*, Clarín, <https://bit.ly/3EOsAgw>

Formato y medios de distribución

En primer lugar, el formato de los libros es de revista, que toman de los anteriores proyectos trabajados en la Editorial Sudestada. Este formato supone la maquetación y preparación del producto siguiendo los parámetros típicos de una revista para lo que en verdad es un producto con un fin narrativo. Es decir, que si bien el texto es una narración (sea ficción o no ficción), utiliza en su materialidad y formateo los siguientes elementos:

- Retícula: En el caso de Chirimbote, se utiliza una retícula modular para maquetar el interior del libro. El contenido se organiza por secciones y apartados en párrafos breves, en contraste con la organización en párrafos extensos y capítulos que tiene un libro tradicional.
- Formato liviano de impresión: La brevedad de las historias permiten utilizar una impresión en papel ilustración brillante de gramaje liviano, de 80 o 90 gramos, con tapas en cartón fino con acabado brillante. Este formato hace posible el diseño de contenidos *full color*, con una proporción entre texto e ilustración muy favorable a estas últimas, llegando a alcanzar un 60% ilustración y 40% texto, o incluso más.
- Encuadernado en grapa: La brevedad del formato también hace posible la encuadernación engrapada, típica de las revistas, en contraste con la encuadernación en rústica o cosida de un típico libro de cuentos.

Este formato es popular dentro de la oferta comercial para niños por diferentes motivos. Por un lado, permiten una manipulación cómoda y segura por su liviandad y porque no representan riesgos de golpes o cortes. Son libros flexibles y resistentes a ser arrojados y manipulados en juegos. Por otro lado, su atractivo y colorido permite que sean consumidos de forma independiente de los padres, dado que, al contrario de un libro tradicional con una gran proporción de texto (un 90% texto y 10% ilustración, por ejemplo), resultan atractivos para los niños no alfabetizados. Sumado a esto, al

estar emparentados con revistas infantiles, pueden servir para ser utilizados en proyectos escolares¹⁴, recortes, *collages* y otros usos del estilo.

Finalmente, el formato supone un producto más económico que un libro tradicional, especialmente ya que su formato de impresión y encuadernación son procesos menos costosos y veloces. Hacia mediados del 2018, el producto costaba \$50, un monto considerablemente menor a un libro de cuentos infantiles en librerías.

Entonces, la elección del formato le permitió a la Editorial Chirimbote una mayor llegada a la distribución a través de los kioscos de diarios y revistas. Uno de los objetivos de mantener este formato fue proponer un contenido diferente al que en ese entonces estaba disponible mayoritariamente en esta cadena de distribución, que se nutría principalmente de las ediciones infantiles de Perfil, Editorial Atlántida y La Nación. Los contenidos disponibles en ese momento consistían en colecciones sobre Princesas Disney y sus variantes como “Palace Pets” (las mascotas de las Princesas), ediciones de la Doctora Juguetes, los Minions, la Princesita Sofía, la revista Disney Junior, Violetta, Peppa Pig, etc. Todos estos títulos también se comercializan en formato revista y, por lo tanto, la elección de este formato fue estratégica desde una perspectiva comercial, dado que le permite a la editorial ingresar a competir con contenidos disruptivos en el mismo territorio comercial. Por otro lado, y teniendo en cuenta las características de formato y encuadernación que ya describimos, el producto final resulta en líneas generales más económico y, por lo tanto, tiene llegada un público objetivo más amplio que un libro tradicional. Y esto no es sólo por el formato: el quiosco de diarios y revistas es un punto más popular en las ciudades para el consumo de productos culturales que las tiendas de libros y, por lo tanto, Chirimbote puede exponer sus productos en lugares con más popularidad.

¹⁴ Justamente, el servir como material de apoyo escolar es uno de los recursos más utilizados por las revistas infantiles como estrategia editorial. La revista Billiken, fundada en 1919, fue pionera en este punto, con sus contenidos diseñados como “apéndices del material educativo propiamente dicho”, tal como lo describe Paula Guitelman en “La infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken”. Luego de Billiken surgieron sucesoras en esta apuesta al contenido escolar, constituyendo un género propio dentro de las revistas infantiles.

Ahora bien, cabe destacar que los libros de las colecciones Antiprincesas y Antihéroes también están presentes en librerías de todo el país. El uso extensivo del formato revista por distintas editoriales infantiles permitió su ingreso también en el circuito tradicional de distribución. Sin mencionar, por supuesto, en ferias y encuentros literarios.

Morfología y maquetación

En segundo lugar y a nivel morfológico, en los libros se aprecian colores brillantes, formas redondeadas, tipografías sin serifa y caja alta, la inclusión de ilustraciones de niños y animales: todos elementos constitutivos del diseño gráfico infantil y que son utilizados por el mercado editorial para delimitar un producto a nivel *marketing*: este es un producto destinado para un público infantil en edad primaria. No existe una uniformidad tipográfica a lo largo de todo el producto, sino que se conviven pesos, tamaños y estilos distintos según se desee resaltar las diferentes cajas de información. De todos modos, las fuentes (tipos) utilizadas mantienen el carácter sin serifa mencionado anteriormente, para una fácil lectura en todos los niveles.

Adicionalmente, en el interior de los libros hay marcas gráficas y discursivas (el uso de emojis, el uso de globos de conversación como tweets, mensajes de Whatsapp o Facebook chat, el uso de hashtags, etc) que buscan emular el tipo de lectura múltiple que los niños practican hoy y en día y que también incitan a mantener el interés en el producto a través del reconocimiento de íconos familiares del mundo digital y de las redes sociales. Estas estrategias dan cuenta de que los creadores de los libros buscan interpelar a su público desde su contexto actual.



Emojis, logos de redes sociales y Apps Lectura en paneles/ventanas múltiple



- Colores brillantes
- Animales
- Imágenes de santería popular
- Ropa cotidiana

Siguiendo con la maquetación de los productos, encontramos a la información organizada en módulos, de extensión breve y oraciones de baja complejidad. Se añaden a los textos íconos (por separado a las ilustraciones) que complementan el

diseño de cada módulo o caja de contenido y permiten organizar el recorrido de lectura. Si bien la descripción de estos elementos puede llegar a sugerir una lectura caótica, la maquetación de su convivencia gráfica permite organizar la lectura del niño, pero a la vez, trazar su propio recorrido (sin seguir el orden preestablecido) sin grandes pérdidas de sentido.

En este primer análisis a nivel material ya podemos encontrar algunas referencias muy gráficas que dan cuenta de la oposición manifiesta de la editorial hacia la franquicia Disney. La clara imagen de Blancanieves diciendo “#Chaumevoy” que encontramos en la primera página de muchos de los libros, nos habla de Blancanieves misma en una actitud de “renuncia” a su estatus de princesa. En la colección Antihéroes, también Superman sale volando por la esquina del libro diciendo “#Chaumevoy”. A lo largo de la colección identificamos la ausencia de vestidos elegantes, zapatos de taco aguja, joyas, coronas (hay una corona invertida), signos referentes a monarquías y, por el contrario, la predominancia de elementos pertenecientes a pueblos originarios, ropa cotidiana e imágenes de santería popular. Este conjunto de marcas gráficas será analizado en profundidad más adelante, cuando analicemos la construcción propiamente dicha del “Antihéroe” y de la “Antiprincesa”.

Trascender el formato

Finalmente, cabe destacar que el proyecto de la editorial no se limita a la materialidad de sus libros. De acuerdo con las formas de consumo imperantes en la actualidad, Chirimbote también propone a sus lectores el encuentro a través de las redes sociales y su sitio web, como complemento de la experiencia de consumo de sus productos.

Se publican en sus sitios los *fanarts*¹⁵ que los pequeños lectores realizan y tienen una gran actividad en las redes sociales Facebook e Instagram. Chirimbote propone un lugar de encuentro desde lo digital, que funciona como punto de atracción para los

¹⁵ Un fanart es un dibujo o representación gráfica, física o digital realizada por consumidores de un producto cultural. Es una de las expresiones características en la interacción de los fans con los productos que consumen y es una parte nodal de la cultura *fandom*.

niños y como espacio para conocer más acerca de las ideas y principios que están detrás de la Editorial. Con la publicación de remixes realizados por los fans, la editorial abre la puerta a una interacción y le da la bienvenida a la conversación con sus lectores. La actividad en las redes sociales de Chirimbote no sólo se limita a la publicidad de sus productos, sino al posteo de imágenes y textos originales y también a reposteos de contenidos de terceros que evidencian su posición política en temas como el aborto legal, la igualdad de género, la diversidad o el apoyo al movimiento LGBT+, todo desde el paraguas de *hashtags* referentes a sus productos, como “#InfanciasLibres”. Si bien el análisis del comportamiento de la editorial en espacios digitales o redes sociales no es objeto de este trabajo, nos parece oportuno sumar estas breves descripciones al respecto, ya que permiten conocer cómo la editorial se inserta en las prácticas comerciales hegemónicas para el consumo de productos culturales, que también son utilizadas por sus competidores.

Cabe destacar que el único espacio de comercialización que Chirimbote no comparte con otras editoriales de productos infantiles en formato revista es la presencia publicitaria tradicional no digital (televisión, gráfica, radio y vía pública).

Resulta interesante concluir en este primer análisis que la editorial, si bien es legalmente una cooperativa de trabajo, se autodescribe como editorial independiente y se vale de prácticas de distribución cooperativas en el desarrollo de su negocio. En este sentido, no reniega de las formas comerciales hegemónicas de distribución de su producto. Todo lo contrario: las abraza y se vale de ellas para competir con otras editoriales. Chirimbote está presente en quioscos de diarios y revistas, cadenas de librerías, librerías de barrio o pequeñas, la Feria del Libro, portales de compra digital como MercadoLibre y todos los circuitos comerciales utilizados en la actualidad. No es un producto de culto, de baja circulación o exclusivo del circuito under.

Esta adhesión a la forma de consumo capitalista de productos culturales sería un argumento a favor, en primera instancia, de que la editorial busca posicionar a sus productos, que tendrían un mensaje contrahegemónico, en competencia directa con

otros productos infantiles hegemónicos y que, por lo tanto, la única manera de jugarse una disputa, sería su convivencia en los mismos espacios de consumo y distribución.

3. La tradición literaria infantil y la franquicia Disney

Del análisis del corpus surge la percepción de que la editorial Chirimbote tiene la intención manifiesta de establecer un diálogo contrastivo con la franquicia Disney y la llamada tradición clásica de cuentos infantiles (en adelante “clásicos infantiles”). Tanto a nivel del texto como de los elementos gráficos, se deja en claro la intención de establecer una separación definida, tanto al nivel de la trama, sus personajes, sus luchas, los conflictos que se relatan y las enseñanzas que estas historias dejan.

Este punto es crucial, dado que el objetivo principal será, como ya dijimos, identificar las representaciones¹⁶ de ciertos conceptos clave en los relatos de la editorial y examinar su inserción en un contexto sociohistórico contemporáneo y particular.

Pero nos encontramos con que no podemos avanzar con este análisis sin tomar en cuenta aquellos relatos con los que la editorial tanto busca romper. Para ello, tenemos dos tareas por encarar: en primer lugar, realizar una descripción, cuanto menos pormenorizada, de las características de los relatos producidos por Disney a lo largo del tiempo, así como de las características principales de los clásicos infantiles y su forma de consumo en tiempos modernos. En segundo lugar, debemos dejar en claro que en este trabajo consideraremos al relato infantil, en tanto producto cultural, un espacio de disputa de sentido, retomando conceptos de los estudios culturales, conceptos que la editorial Chirimbote parece tener también en claro: *“Muchas veces se desestiman los mensajes que nos deja la literatura infantil, muchas personas los siguen viendo como inocentes y que no generan influencia en pensamiento o en*

¹⁶ Si bien ahondaremos en el concepto de representación en su correspondiente apartado, cabe destacar que este trabajo toma el concepto del campo de los estudios culturales, especialmente el de “sistema de representación” de Stuart Hall y la relación de este concepto con el proceso cultural. Entendemos, en este sentido, que todo discurso produce representaciones de los sujetos que nombra.

acción. Por el contrario, desde Chirimbote creemos que esas ideas de princesas ricas, bondadosas y sumisas van generando conceptos y formas de percibirse y actuar para las niñas y en los niños la percepción que tienen de las mujeres” - Nadia Fink¹⁷

Existe, también como base de trabajo, una tradición de estudios culturales y de la pedagogía crítica que han retomado el impacto que los productos culturales infantiles masivos han tenido en la dinámica social. Especialmente Henry Giroux se ha ocupado de su poder pedagógico. Y de cómo el poder ha desplazado su ámbito de aplicación desde la política hacia la cultura a través de los medios de comunicación y de las imágenes que ellos se han apropiado para la generación de sus discursos de consumo. Entre ellos, Giroux analiza las películas de Disney como exponentes de este poder cultural que se ejerce desde la industria masiva y que tiene efectos en la pedagogía. Si bien lo veremos más adelante, existe una manera concreta en la que los medios masivos han tomado elementos propios de la cultura popular (como las fábulas y los cuentos clásicos) para convertirse en vehículos de la ideología dominante en su relación con el público masivo¹⁸. El caso de Disney es un exponente de esta situación y Giroux postula que (Disney) genera representaciones que afianzan imágenes, deseos e identificaciones con que los públicos llegan a representarse a sí mismos y también sus relaciones con los demás. Moviliza una noción de memoria popular que se presenta bajo el signo de nostalgia de la inocencia infantil¹⁹. Y por lo tanto, plantea que hay una necesidad de que los movimientos sociales y los trabajadores culturales produzcan acercamientos alternativos a la cultura de masas que rompan los intentos dominantes de movilizar la memoria popular.²⁰ Es decir, es necesario que dentro de las

¹⁷ Entremujeres. 6 de enero de 2019, en *Guía para ser una Antiprincesa: literatura al servicio de niñas reales*, Clarín, <https://bit.ly/3nJlcg7>

¹⁸ Esto es desarrollado por Jesús Martín Barbero en su libro *De los medios a las mediaciones*. Profundizaremos más adelante en los aportes de Barbero a la dinámica de poder en los medios masivos.

¹⁹ Cantilo Valero, Carmen. *Imágenes infantiles que construyen identidades adultas. Los estereotipos sexistas de las princesas Disney desde una perspectiva de género. Efectos a través de las generaciones y en diferentes entornos: digital y analógico*. 2015, Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Educación a Distancia, e-espacio.uned.es.

²⁰ Giroux, Henry. *Placeres Inquietantes. Aprendiendo la cultura popular*, Paidós, España, 1996, p62

dinámicas de mercado emerjan productos culturales con la capacidad de romper con las representaciones unívocas de los medios masivos.

Justamente este carácter unívoco proviene, como veremos más adelante, de una voluntad homogeneizante propia del mercado. Y estos discursos influyen en los procesos de construcción de la propia identidad que tienen los niños y las niñas. Es que, *“mientras que cada vez nos enfrentamos a infancias más diferenciadas en cuanto a su situación económica y social, vemos al mismo tiempo un discurso mucho más homogéneo en relación con la infancia que es el que proviene de los medios, del mercado y de las nuevas tecnologías”*²¹. Es por esto que, siguiendo a Valeria Dotro y también a Mariela Madeo, es pertinente recuperar los consumos culturales dedicados a la infancia para formar a los niños en una perspectiva crítica que les permita identificar y cuestionar estas lógicas de mercado²². Esta tarea es pertinente de ser encarada por la escuela (en tanto los trabajadores culturales a quienes se refiere Giroux son también los educadores), pero también por otros sectores culturales que puedan producir representaciones novedosas que se desvíen de las que aporta el mercado y que aporten a la heterogeneidad presente en la sociedad. En este trabajo postulamos que los libros de la editorial Chirimbote son un exponente de este tipo de productos.

Y en este apartado que comienza intentaremos pormenorizar estas dinámicas de poder cultural que son ejercidas por los grandes referentes de la cultura masiva infantil que mencionamos antes: la franquicia Disney y los cuentos de hadas.

²¹ Dotro, Valeria. *La infancia entre la inocencia y el mercado*. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente, Área de Desarrollo Profesional Docente, Cine y Formación Docente. Jueves 5 de julio en Río Grande y viernes 6 de julio en Ushuaia, provincia de Tierra del Fuego, 2007.

²² Madeo, Maria Gabriela. *Una mirada crítica de los consumos infantiles televisivos*. Revista Novedades Educativas Año 21 Nro. 216/217, Dossier Las TIC en la escuela, 2008.

Los cuentos de hadas

Los cuentos de hadas son un elemento eternamente presente dentro del campo de la literatura infantil. Indagar sobre estas definiciones resulta de interés para este trabajo, ya que, como vimos, la editorial Chirimbote busca trazar una línea divisoria entre sus historias y la llamada tradición de cuentos de hadas y Disney, que, como veremos, retoma muchos elementos de esta tradición para contar sus propias historias.

La referencia más fuerte en cuanto al origen de los cuentos de hadas que tenemos en la actualidad proviene de las recopilaciones folclóricas que han realizado, notablemente, Charles Perrault, los hermanos Grimm y Hans Christian Andersen a través de tres historias clave: *Histoires et contes du temps passé avec moralités* (*Historias y cuentos del tiempo pasado con moralejas*), publicado en 1697 por Charles Perrault, *Los cuentos para los niños y para el hogar*, publicado por los hermanos Grimm (el primer tomo apareció en 1812) y los relatos de Andersen, entre los que se encuentran “la Sirenita”, “Pulgarcita” y “El patito feo”, cuyos primeros tomos se publican en 1837. Estos tres autores han recopilado diferentes historias de la tradición oral y folclórica europea de los siglos XVI a XIX, y que luego fueron retomados extensivamente por la franquicia Disney, entre otros.

Desde un punto de vista literario, los cuentos de hadas son el bastión más representativo de la literatura infantil a lo largo del tiempo. Son relatos cortos, con una estructura narrativa sencilla sobre una aventura particular de sus protagonistas. Como todo cuento, están divididos en la típica estructura de introducción, nudo y desenlace, que permite al lector situarse dentro de la historia. Una de sus características más distintivas es que suelen incluir elementos fantásticos: objetos, sujetos o fenómenos paranormales o por fuera de las leyes físicas de la naturaleza, animales parlantes o antropomórficos, seres mitológicos o folclóricos (hadas, duendes, centauros, brujas, magos), así como pociones, tónicos o hasta alimentos mágicos que producen efectos sobrenaturales. De esta forma, los personajes viven aventuras humanas, pero existen elementos sobrenaturales que atraviesan la experiencia narrativa.

Dijimos anteriormente que los cuentos de hadas nacieron a partir de la recopilación formal de relatos precursores de la tradición oral, adaptados. ¿Existe una línea divisoria que permita diferenciarlos? ¿Qué características son las que permiten hablar de un cuento de hadas en sí? Los mitos, los relatos fantásticos, las fábulas y otro tipo de narraciones estuvieron siempre presentes a lo largo del desarrollo de la humanidad. Muchos autores han buscado trazar una genealogía de los cuentos de hadas recopilados en las obras de Perrault, los hermanos Grimm y Andersen. En estos recorridos nos hemos encontrado con mitos de diferentes culturas, relatos religiosos, historias funcionales, que han jugado diferentes papeles en el proceso de socialización y comunicación de la cultura de la que surgieron. Ahora bien, estos relatos originarios no siempre contenían todos los elementos explícitos que permitieran hablar de un cuento de hadas y es por esta razón que los compiladores y adaptadores los han moldeado y dado forma para que lo fueran.

El psicoanálisis ha sido uno de los campos que más extensamente se ha ocupado de estudiar a los cuentos de hadas y su relación con los niños. Bruno Bettelheim, en su trabajo "Psicoanálisis de los cuentos de hadas", plantea una serie de características que los diferencian de otros tipos de relato y que podemos utilizar para delimitarlos. La primera es que *"los cuentos de hadas suelen plantear, de modo breve y conciso, un problema existencial."*²³ El autor define a este problema existencial como un conflicto importante que se relaciona con la capacidad de poder superar los problemas psicológicos que trae el crecimiento de toda persona durante su infancia²⁴. Los cuentos de hadas relatan, en todos los casos, un conflicto existencial principal que los protagonistas se esfuerzan en resolver. La solución encontrada durante el desarrollo de la historia le permite al niño comprender ese problema y adquirir la capacidad de desarrollar soluciones para esos mismos conflictos en su vida real. A través del cuento

²³ Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1994, p.12.

²⁴ "Superar las frustraciones narcisistas, los conflictos edípicos, las rivalidades fraternas; renunciar a las dependencias de la infancia; obtener un sentimiento de identidad y de autovaloración, y un sentido de obligación moral". - Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1994, p.10.

de hadas, el niño adquiere esta capacidad, no comprendiendo sus propios problemas de la vida real, sino ordenando y fantaseando sobre los elementos significativos del cuento, que dan respuesta a sus propias pulsiones inconscientes. *“Al hacer esto, el niño adapta el contenido inconsciente a las fantasías conscientes, que le permiten, entonces, tratar con este contenido. En este sentido, los cuentos de hadas tienen un valor inestimable, puesto que ofrecen a la imaginación del niño nuevas dimensiones a las que le sería imposible llegar por sí solo.”*²⁵ Entonces, en primer lugar, el cuento de hadas siempre relata un conflicto existencial, pero siempre sugiere, también, cómo se soluciona ese conflicto.

Otro de los elementos distintivos del cuento de hadas es la cualidad unívoca o unidimensional de sus personajes. En ellos, *“todas las figuras son típicas, en vez de ser únicas”*, es decir, que los personajes no poseen la complejidad ni individualidad propia de las personas, sino que son héroes o villanos, amigos o enemigos, sin ambigüedad y sin matices. Esta cualidad de los personajes le permite al niño situarlos en relación con la historia y su posición en el conflicto existencial sin esfuerzo emocional al poder ubicar rápidamente con qué personajes empatizar y a cuáles considerar enemigos. De acuerdo con Bettelheim, en los personajes del cuento de hadas el bien y el mal están omnipresentes y toman cuerpo en distintos personajes colocándolos de un lado o del otro en la línea divisoria entre héroes y villanos.

Otro de los elementos distintivos del cuento de hadas es la forma muy particular en la que concluyen los relatos: el final feliz. De acuerdo con Bettelheim, el final feliz es la realización plena de ese escenario ideal en donde el conflicto existencial que plantea la historia ha sido resuelto. Funciona como una promesa de la que el niño está siempre consciente a lo largo de la historia y que le permite atravesar el camino que exige la superación de los obstáculos planteados. Traspolando lo relatado a la experiencia real del niño, el final feliz se mantiene como un ideal alcanzable en el

²⁵ Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1994, p.10.

mundo real al que el niño podrá llegar si atraviesa sus propios conflictos de crecimiento. En consonancia con esta perspectiva, el psicólogo francés Henri Wallon, en el prólogo del libro *“La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas”*, de Marc Soriano, nos habla de la necesidad intrínseca por seguridad y felicidad que existe dentro del niño. Esta necesidad se ve ampliamente satisfecha en la resolución del cuento de hadas, a través de su final feliz. A su vez, la angustia que siente durante la niñez, al atravesar su proceso madurativo y al verse en la necesidad imperante de esta seguridad y felicidad, es atravesada también por el protagonista del cuento de hadas, que en sus aventuras y conflictos, le da al niño un espacio de proyección y descarga de esa angustia, pero siempre con el faro que guía su camino, que es la promesa de un final feliz. De esta forma, *“su angustia ya no es íntimamente suya; se diluye y se atempera en acontecimientos representativos”*²⁶.

En este punto podemos establecer la primera diferenciación entre el cuento de hadas y otro de sus precursores, el relato funcional²⁷, un tipo de relato surgido también de las tradicionales orales y populares cuyo objetivo es valerse de la representación del peligro real en un escenario imaginario para alejar a los niños de él. Este es un elemento que muchos de los cuentos de hadas han heredado de esos relatos primarios: Caperucita Roja es uno de sus exponentes más representativos, dado que es una fábula especialmente ideada para desalentar que los niños desobedecieran a los adultos. Ahora bien, las primeras versiones de Caperucita Roja no contaban con el final feliz característico del cuento de hadas. Este es incluido recién en la versión de los hermanos Grimm: el cazador aparece para liberar a la niña y a su abuela. La tradición oral original finalizaba con Caperucita devorada por el lobo, en castigo a su desobediencia.²⁸

²⁶ Soriano, Marc. *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*, Colihue, Buenos Aires, 1995, p.22.

²⁷ Soriano, Marc. *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*, Colihue, Buenos Aires, 1995, p. 195.

²⁸ Así plasmó el final original Charles Perrault en sus *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, de 1697, en comparación con el agregado feliz de los Hermanos Grimm, de 1812.

Siguiendo con Bettelheim y retomando el tema de las características de los personajes, podemos hablar de la segunda distinción entre los cuentos de hadas y sus predecesores, en este caso, los mitos. De acuerdo con Bettelheim, el mito se presenta al niño (y al lector en general) como un relato que también aborda problemas existenciales pero cuyos personajes resultan inalcanzables dado que intervienen poderes sobrenaturales que los seres humanos no poseen. Por esta razón, muchos de los cuentos de hadas de la tradición clásica retoman y se basan en conocidos mitos o relatos religiosos de la antigüedad en su simbología, pero con personajes y situaciones adaptadas a las vicisitudes y aventuras que viven las personas en el contexto histórico del momento en que fueron recopilados. Bettelheim da cuenta de que los seres humanos siempre permaneceremos inferiores a los grandes héroes mitológicos y es por eso que su fórmula no tiene la misma acogida en el inconsciente de un niño, dado que hay una frustración intrínseca de lo inalcanzable, así como un nivel de separación insuperable que va en detrimento de la asimilación de la resolución del conflicto para el niño.

Entonces, la naturaleza de los cuentos de hadas desde su estructura simbólica, facilita al niño la tarea de absorber inconscientemente su significado sin esfuerzo en su estructura psicológica. En un cuento de hadas, pareciera que todo está dado para ser transparente para el inconsciente infantil, para aceptarse sin dificultad cognitiva y sin pasar por procesos de angustia emocional. *“El cuento de hadas se presenta de un modo simple y sencillo; no se le exige nada al que lo escucha. Esto impide que incluso el niño más pequeño se sienta impulsado a actuar de una determinada manera; la historia nunca hará que el niño se sienta inferior.”*²⁹ Es quizás esta cualidad estructural la que ha generado tanto éxito en la reproducción histórica de este tipo de relatos, dado que su asimilación no requiere de un esfuerzo psicológico por parte del lector y, además, colabora con la resolución de cuestiones intrínsecas al crecimiento. Desde el abordaje de Bettelheim, resulta lógico comprender al cuento de hadas como un relato

²⁹ Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1994, p.30.

perenne a lo largo de la historia, por la facilidad en la que la estructura psicológica del niño lo puede asimilar.

El cuento de hadas es un relato que presenta un problema existencial y que desarrolla su resolución a partir de personajes que encarnan una estructura psicológica simple, culminando en un final feliz. Esta es la misma fórmula que se ha repetido a lo largo de la historia, desde el nacimiento formal de estas historias.

El cuento de hadas a lo largo del tiempo y su forma de socialización

Ya hemos establecido algunas diferencias entre los cuentos de hadas y sus relatos originarios: los mitos, las historias religiosas y los relatos funcionales. Ahora, si bien podemos dar cuenta de que la estructura psicológica que subyace se puede mantener atemporal (justamente por coincidir con la estructura psicológica del desarrollo madurativo infantil), este tipo de relatos han tenido mutaciones de su contenido a lo largo del tiempo. Estas diferencias se pueden explicar a partir de la inserción histórica de estos relatos, cuyo contexto determina la emergencia o la supresión de ciertos elementos. Si nos posicionamos todavía en la perspectiva de Bruno Bettelheim, los cambios en el mismo relato a lo largo del tiempo tienen que ver con conservar aquellos elementos que generen el mayor grado de identificación del niño con el protagonista y el marco general del relato, para maximizar la asimilación inconsciente de lo simbólico. Por ejemplo: *“La mayor parte de los cuentos de hadas se crearon en un período en que la religión constituía la parte fundamental de la vida; por esta razón, todos ellos tratan, directa o indirectamente, de temas religiosos. Los cuentos de Las mil y una noches están llenos de referencias a la religión islámica. Muchos relatos occidentales poseen un contenido religioso, pero la mayor parte de estas historias están, hoy en día, olvidadas, siendo desconocidas para el gran público, precisamente porque, para muchos, estos temas religiosos ya no provocan asociaciones de significado universal ni personal.”*³⁰

³⁰ Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1994, p.17.

Es justamente porque hoy en día existen elementos que no resultan relevantes para la asimilación de los contenidos del cuento, que estos quedan en el olvido o dejan de ser consumidos. De esta forma, por más que la trama y los elementos argumentativos cambien, el cuento de hadas permanece en el tiempo, justamente por esa estructura psicológica que va inscrita en su centro mismo.

Sin embargo, existen otros puntos de vista que pueden ayudarnos a indagar acerca de la naturaleza cambiante de los cuentos de hadas a lo largo del tiempo. El historiador Robert Darnton, por ejemplo, encuentra en los cuentos de hadas una forma de comprensión histórica de las costumbres de época, analizando su contenido narrativo y relacionándolo con las prácticas del momento. En su ensayo *“El significado de Mamá la Oca”*, da cuenta de las formas de difusión y socialización de los cuentos, previamente a ser recopilados por los folcloristas. Una de ellas son las *veillées* o veladas, reuniones nocturnas junto a la chimenea, donde adultos y niños convivían, los hombres en labores relacionadas a mantener el arado y la reparación de herramientas y las mujeres con los hilados, mientras escuchaban cuentos que se transmitían oralmente. Otra de las formas de socialización de estas historias era el cuidado de los niños a través de nodrizas o nanas, que marcaba la interacción entre diferentes clases y que permitía que los relatos de las clases populares y analfabetas se insertaran en los cuentos que los niños recordarían durante toda su vida.

Estas dos formas principales de transmisión llevaron a la modificación de estos relatos a lo largo del tiempo, añadiendo matices, arcos argumentales, personajes, incluso alterando finales (como vimos anteriormente con Caperucita Roja), hasta culminar en las recopilaciones que realizaron Perrault, Andersen y los hermanos Grimm. Y lo que es más: estas historias perduran hoy en día en nuestra tradición literaria moderna, pero indiscutiblemente han sufrido variaciones. Sangre en cantidades industriales, violencia física y verbal, deseos perversos, crueldad, incesto, hambre y miseria son elementos sumamente presentes en los cuentos de hadas de estos tres autores,

especialmente en Perrault, que recordemos, publicó *Histoires et contes du temps passé avec moralités*³¹ en 1697.

Darnton explica la presencia de estos elementos y su inexistencia en los tiempos modernos a partir de las condiciones históricas en las que vivían las familias del siglo XVI: “Los cuentos son de hecho documentos históricos. Han evolucionado durante muchos siglos y han adoptado diferentes formas en diferentes tradiciones culturales. En vez de expresar el funcionamiento inmutable del ser interior del hombre, sugieren que las mentalités han cambiado”³². Así, Darnton hace un racconto de las condiciones de vida de los siglos XVI y XVII y nos permite inferir de dónde surge la aparición de algunos de los personajes y temas más representativos de los cuentos de hadas³³:

- Huérfanos: en el siglo XVII, 236 de cada 1000 bebés en Francia morían antes de cumplir un año y el 45 % de los franceses nacidos en el siglo XVIII murieron antes de cumplir los 10 años. Pocos niños llegaban a la edad adulta antes de que uno de sus padres muriera, y muy pocos padres lograban alcanzar la vejez. Ser un huérfano era una realidad omnipresente en la vida de los niños.
- Madrastras: Los matrimonios duraban quince años en promedio, y finalizaban mayormente por el fallecimiento de uno de los cónyuges. Un marido de cada cinco perdía a su esposa y se casaba de nuevo: la madrastra era una figura ampliamente habitual en la vida de los niños.
- Envidia, homicidio y brutalidad: El nacimiento de un nuevo hijo podía significar penuria, al aumentar el número de herederos y tener que dividir la tierra. Los sentimientos asociados a esta realidad familiar también eran moneda corriente.
- Empleo infantil: Los hijos trabajaban junto con sus padres casi al empezar a caminar, y se unían a la fuerza de trabajo como peones en la pubertad.

³¹ Literalmente: “Historias y cuentos de tiempo pasado con moralejas”

³² Goldin, Daniel. “La invención del niño. Digresiones en torno a la historia de la literatura infantil y la historia de la infancia”, *Lectura y vida*, N°4, diciembre de 2001, p.8

³³ Goldin, Daniel. “La invención del niño. Digresiones en torno a la historia de la literatura infantil y la historia de la infancia”, *Lectura y vida*, N°4, diciembre de 2001, p.9

- Acceso a la sexualidad: En la casa, toda la familia se amontonaba en una o dos camas y se rodeaba de ganado para mantenerse caliente. Por esto los hijos se volvían observadores de las actividades sexuales paternas.

La aparición de estos temas y personajes, recurrentes en los cuentos de hadas nos hablan de que la época ha dado forma a muchos de los elementos de los relatos. Todos recordamos a la madrastra en Cenicienta o Blancanieves, la orfandad de Pulgarcito y tantos otros, los tormentos a los que eran sometidos los villanos y las situaciones sexuales en las que, aunque a veces encubiertas con metáforas, muchas veces se veían inmersos algunos personajes.

El cuento de hadas, hoy, sigue vigente. Esa estructura psicológica de la que nos habla Bettelheim sigue presente en estos relatos en la actualidad. En cualquier librería podemos conseguir una versión de Caperucita Roja, La Cenicienta, Pulgarcito. Hasta encontramos estos cuentos en listas de libros escolares, programas televisivos para niños y las bibliotecas familiares. Sin embargo, como establece Darnton, las diferencias con esos primeros relatos de los hermanos Grimm, Perrault y Andersen son grandes. La estructura narrativa, el nombre de los personajes y sus cualidades psicológicas se mantienen, pero hay muchos detalles argumentativos que han mutado a lo largo del tiempo para adaptarse a las formas de consumo y de vida de la sociedad actual. Precisamente en esta línea, no podemos dejar de reconocer a uno de los grandes responsables de la adaptación y divulgación de estas mismas historias de cuentos de hadas durante el siglo XX: la franquicia Disney. Si hacemos memoria, es probable que muchos de estos relatos los hayamos visto por primera vez en una película de Disney. Con animales, con personas, bajo el mar o en mundos inventados, la franquicia Disney se ha ocupado de adaptarlos y distribuirlos al público infantil, convirtiéndolos en emblemas de la cultura masiva. Veremos cómo.

La hegemonía de Disney: los reyes del relato infantil en la cultura de masas.

La agencia Disney ha sido una franquicia prominente de construcción de relatos animados para el público infantil desde los años '30, a partir de la creación del primer largometraje de dibujos animados de la historia, **Blancanieves y los siete enanitos**, de 1937. Su creador, Walt Disney, había trabajado en el mundo de la animación para niños en Hollywood desde los años '20, junto a su hermano Roy O. Disney, con quien concibió al emblemático personaje Mickey Mouse³⁴.

Desde el estreno de Blancanieves, la compañía Disney Factory, como se conocía a la productora en ese momento, continuó creando historias de animación para niños, valiéndose de un método particular: por un lado, realizando adaptaciones animadas de los clásicos cuentos de hadas y por otro, generando sus propias historias originales con personajes nuevos, entre los que se encontraban el Ratón Mickey, el Pato Donald, Tribilín, Pluto, Minnie, Daisy, etc.

Son muchos los autores que han analizado las historias que esta agencia ha narrado a través de sus películas. En ellas, podemos descubrir *“una serie de representaciones e ideas que nos hablan de una configuración social particular: basada en el estilo de vida americano, con sus patrones de consumo y belleza; un modelo de familia blanca, capitalista y de clase media; con un fuerte anclaje en la tradición, la religión y la moral, como lugares seguros para garantizar la continuidad de un modelo hegemónico; con fuertes rasgos etnocentristas en donde “el otro” es solo un reflejo propio o un enemigo a vencer... Y todo esto, claro está, dentro de un maravilloso envoltorio de entretenimiento, diversión e inocencia para niños.*”³⁵

Durante los años 50 y 60 Walt Disney Productions pasó a ser una de las mayores productoras cinematográficas del mundo occidental. La compañía abordó la

³⁴ History Channel. *Walt Disney: creador de sueños*, 2015, recuperado de <https://canalhistoria.es/blog/walt-disney-creador-de-suenos/>

³⁵ Testa, Mariana y Wasserman, Alejandro. *El Reino Mágico de Disney, ¿un mundo ideal? Las representaciones en los filmes de dibujos animados infantiles de Disney*. 2011, Tesina de grado, Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, p14.

publicación de literatura infantil y cómics, la mayoría de ellos protagonizados por el pato Donald y el perro Pluto. Y como ya dijimos, las célebres adaptaciones cinematográficas de aquellos cuentos de hadas tradicionales de Andersen, Perrault y los hermanos Grimm. Las producciones que Disney creó a partir de estos relatos, que ya tenían sus propios orígenes en la tradición oral, y que a su vez derivaban de los relatos funcionales, mitologías e historias religiosas, resultan un elemento crucial en el análisis de este trabajo, dado que las publicaciones de la editorial Chirimbote establecen un diálogo contrastivo explícito con ellos. Si bien nos ocuparemos más adelante de indagar en la naturaleza de esos contrastes, resulta importante establecer un panorama por lo menos a nivel general de la trayectoria de Disney en su propia interpretación de estos cuentos de hadas y cómo estos productos se insertan en la matriz de consumo del siglo XX de manera tal que hayan dejado una marca permanente en la industria de productos culturales infantiles.

El ingreso del cuento de hadas a la cultura masiva

El cuento de hadas ha sido uno de los bastiones de la literatura infantil. Hasta el siglo XIX, seguían presentes a partir de las célebres adaptaciones de Perrault, Andersen y los hermanos Grimm. Disney Factory tomó la decisión comercial de tomar muchas de estas historias y adaptarlas al cine, lo que marcó un antes y un después en la presencia que esos relatos tuvieron en la cultura. En la actualidad, los cuentos de hadas tradicionales son conocidos en gran medida a través de las películas y productos que Disney ha creado con ellos. Esto se debe justamente a que el cuento de hadas ingresa a la cultura de masas de la mano de Walt Disney.

Para analizar este proceso, resulta interesante basarnos en la perspectiva de Jesús Martín Barbero. En sus análisis exhaustivos sobre la transformación y acción de la cultura dentro de los procesos sociales, Barbero llega al concepto de mediación, que resulta clave para analizar el rol que los productos culturales de la cultura masiva cumplen dentro de la disputa hegemónica, el sistema capitalista y el estado moderno.

Barbero se interesa por el proceso, que durante los siglos XIX y XX, se fue gestando lentamente a partir de las disputas hegemónicas libradas dentro del sistema capitalista, especialmente en Occidente. Dentro de este proceso, emerge un elemento que será fundamental en las reglas de juego de la disputa hegemónica moderna: la cultura masiva, que de acuerdo con Barbero, es una producción simbólica particular, que toma elementos de la cultura popular y de las dinámicas de consumo capitalista para generar productos culturales que juegan un rol funcional a las clases dominantes dentro de la disputa hegemónica. El contexto de emergencia de la cultura masiva está dado por la voluntad homogeneizante del Estado moderno, que a través de sus instituciones, busca generar individuos dóciles, que adhieran a las formas productivas establecidas. Lo “masivo” proviene justamente de esta voluntad homogeneizante. Barbero nos indica que el concepto masa, a diferencia de la multitud, es un conjunto homogéneo, objetivable, estudiable y dominable. El concepto se toma de la psicología, en tanto se entiende a la masa como un fenómeno psicológico donde la persona pierde su individualidad y es capaz de decidir y actuar de forma distinta a que si estuviera aislado o actuando por su cuenta. En la masa, las personas no son un conjunto de individuos, sino un elemento homogéneo que toma decisiones unificadas: que vive, siente y actúa en forma homogénea. En este sentido, ante la emergencia de este concepto en el entendimiento de las clases dominantes, el Estado busca elementos para dominar lo masivo, y encuentra en la cultura una herramienta capaz de contribuir con este proceso.

Barbero nos indica que la conformación de la cultura de masas se da en un momento histórico en el que, a través del proceso capitalista, la cultura popular se estaba convirtiendo en una cultura de clase, al existir cierta coincidencia entre los sujetos de la cultura popular, que la traían consigo, y las clases subalternas dentro de la estructura hegemónica. Con la generación de los productos de la cultura masiva, se pueden retomar elementos culturales con los que estos sujetos se identifican, y pueden representar los problemas de su vida cotidiana. Sin embargo, estas

representaciones llevan inscriptas lógicas de consumo y entendimiento funcionales a las clases dominantes. En el proceso de la masividad, la cultura se convierte en un elemento estratégico de la hegemonía, en tanto funciona como dispositivo capaz de generar consenso entre las clases dominantes y las subalternas: desde un ámbito no económico, y a través de su expresión en la cultura de masas, pasa a mediar entre los conflictos de clase. De este modo, los productos culturales de la cultura masiva se constituyen en mediaciones: elementos capaces de articular las diferencias de intereses entre las clases dominantes y subalternas, capaces, además, de adaptar a las masas a la nueva cultura masiva, que como vimos, ya carga en sí misma la voluntad dominante de las clases hegemónicas.

A partir de esta perspectiva, nosotros consideramos al cuento de hadas como un elemento de la cultura popular. Hemos visto que sus dinámicas de emergencia y transmisión tienen que ver con la tradición oral europea y la confluencia de mitos, relatos funcionales y fábulas a lo largo del tiempo. Hemos visto también, que el cuento de hadas se socializaba en veladas, y que además tomaba sus elementos narrativos de las vicisitudes y conflictos que las personas atravesaban en su cotidianidad. Los cuentos de hadas han retratado la vida, complejidades y aspiraciones de las clases populares europeas a lo largo del tiempo, y se constituyeron como protagonistas de la transmisión de la cultura a los niños. En el proceso de emergencia de la industria cultural y la conformación de la cultura masiva, no resulta extraño que estos relatos presentaran un interés especial para una productora infantil como Disney.

Recordemos, entonces, que el primer largometraje animado de Disney Factory fue estrenado en 1937. Pero Walt Disney se encontraba adaptando cuentos de hadas para niños en producciones cinematográficas desde antes: en 1933 estrena el cortometraje “Los tres cerditos y el lobo feroz”, adaptación del célebre cuento de hadas que cuenta la aventura de tres hermanos cerditos contra las amenazas de un lobo que busca devorarlos. Esta primera adaptación de un cuento de hadas se da justamente en el contexto que describe Barbero: el apogeo de una industria cultural que genera

productos para el consumo masivo. El entretenimiento infantil no está exento de este proceso: Disney encuentra en los tradicionales cuentos de hadas un material rico para una película que lleve al público entretenimiento pero también, un repaso de aquellos dilemas morales y desafíos que las personas tenían que atravesar, y que, por qué no, continuaban siendo pertinentes para la sociedad de la época. En estas adaptaciones, se conservan los elementos argumentativos, pero por primera vez los espectadores podían ver a sus protagonistas representados en dibujos animados. Y esto no es menor: cómo se ven los protagonistas de Disney nos dirá en gran manera en cómo se imaginaba a sí misma la sociedad norteamericana de ese momento. Este punto será muy importante más adelante, cuando describamos aquellos modelos heredados con los que la Editorial Chirimbote con tanta fuerza busca romper a través de sus relatos. Anteriormente apuntamos que la cultura masiva toma elementos de la cultura popular. Barbero puntualiza especialmente en tres elementos de este mecanismo, que nos parece importante ya que da cuenta de por qué el cuento de hadas era un material pertinente para ser adaptado en películas infantiles. Uno se preguntaría por qué Walt Disney no se dedicó exclusivamente a sus historias originales con Mickey, Pluto y el pato Donald, e invirtió tantos recursos en adaptar cuentos de hadas. Como vimos anteriormente, el cuento de hadas es un producto de la cultura popular, cuanto menos en occidente.³⁶ Y por eso, llevaban en sí mismos las marcas de identificación de los sectores populares desde los que se gestaron: un elemento que narraba los desafíos de las sociedades de las que surgieron. En el cuento de hadas, la industria cultural encuentra un elemento muy rico en los sentidos y conflictos que movilizaban a las clases populares, lo que permitía convertirlos en un producto no sólo capaz de ingresar en la lógica del mercado cultural sino que además, de continuar transmitiendo esas moralejas y aprendizajes que, además, seguían siendo funcionales a la

³⁶ En mayor medida, los cuentos de hadas adaptados por Disney pertenecen a la tradición europea recopilada por Perrault, Andersen y los hermanos Grimm. Si bien la productora avanzó con adaptaciones de otros cuentos tradicionales (por ejemplo, con la película *Mulan* o posteriormente con las producciones de Disney-Pixar a partir de los '90), en el período que nos atañe en este momento las adaptaciones correspondían a la tradición europea.

estructura productiva hegemónica. Lo vemos con “Los tres cerditos y el lobo feroz”: la historia termina premiando al cerdito que, con su trabajo arduo y postergando el placer inmediato de irse a jugar, decide esforzarse más que sus hermanos en construir una casa de ladrillo para refugiarse del lobo, a diferencia de los primeros, que las habían construido de paja y de madera. Sin esa dedicación al trabajo duro y al esfuerzo, el cerdito hubiera terminado muerto como sus hermanos a manos del lobo feroz.

Barbero nos indica que los productos de la cultura masiva toman de la cultura popular su forma de lectura, a diferencia de productos de la “alta cultura” que estaba asociada con la academia y el arte. Retomar estas formas de lectura es lo que los hace exitosos y permite a las masas identificarse con ellos. Barbero describe tres modos de lectura principales y nosotros podemos utilizar al cuento de hadas para ejemplificarlos:

- 1) La lectura de los productos de la cultura popular es colectiva. El cuento de hadas emerge en un contexto en el que la mayor parte de las personas no sabía leer, y fue transmitido en su mayor parte de forma oral. En este sentido, los elementos de la cultura popular se consumen de forma colectiva: un ejemplo de ellos son las veladas que antes describimos.
- 2) Es expresiva. La forma de lectura colectiva habilita la expresividad y la manifestación de emociones por parte de las personas que escuchan el relato. A diferencia de la cultura letrada de los académicos y la nobleza, la velada en la casa campesina habilita el goce en la escucha del cuento de hadas: expresiones de emoción, ira o tristeza que movilizan las emociones de quien escucha y contagian los ánimos de esta lectura colectiva. Y lo que es más: las opiniones, comentarios, y sentimientos colectivos permean el relato mismo, que posiblemente sea transmitido la próxima vez incluyendo algunos de estos elementos que surgieron de la escucha y no del relato mismo. Esta es una de las formas típicas de la tradición oral: habilita la inclusión de la emocionalidad de quien escucha en la futura transmisión del relato.

- 3) Es desviada. Justamente por lo que expresamos anteriormente, los códigos de lectura del cuento de hadas pueden no haber sido los mismos que los ideados en producción. Si bien Andersen, Perrault y los hermanos Grimm dejaron sus cuentos de hadas en letra escrita, nada garantiza que el consumo de esos libros en las veladas de lectura familiar fueran los ideados por los autores.

Las adaptaciones de Disney retoman estos modos de lectura de los cuentos de hadas y los transforman en películas para el entretenimiento familiar, para ser disfrutadas de forma similar: en casa, rodeados de la familia y por un público que no debería valerse de una educación superior para poder consumirlos.

Por eso, Barbero nos muestra que en su proceso de gestación, la cultura masiva genera productos que tienen inscriptos elementos de estas tres lógicas de lectura. Los medios masivos han sabido articular, en sus productos culturales, las prácticas de comunicación, -hegemónicas y subalternas-, con los movimientos sociales³⁷. Es en esta práctica, y en un lento proceso, que se convierten en **mediaciones** entre el Estado y los movimientos sociales y fundamentalmente, adquieren un espesor cultural tal que permiten adaptar a las masas a la nueva cultura masiva. Barbero da cuenta de este lento proceso de gestación, pero nota cómo a partir de los años '20 en Estados Unidos, los medios de comunicación adquieren una preponderancia importante como mediaciones. Los productos culturales mediáticos - radioteatros, películas, folletines, entre otros- emergen como elementos fundamentales del proceso masivo, debido a su gran eficacia. Y esta eficacia de los medios hay que buscarla en *“el modo de apropiación y reconocimiento que de ellos y de sí mismas a través de ellos hicieron las masas populares”*³⁸. Sí: esta interpelación venía del Estado, pero sólo fueron eficaces en tanto las masas populares pudieron reconocer en ellos algunas de sus demandas más básicas y la presencia de sus modos de expresión.

³⁷ Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p.178.

³⁸ Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p.178.

Las industrias culturales han sabido tomar de la memoria narrativa de los sectores populares, elementos para lo masivo. La industria cinematográfica de los años '30 en Estados Unidos supo identificar al cuento de hadas como un elemento factible para ser representado. Así, el cuento de hadas ingresa de lleno en la industria cultural y en los medios de comunicación. El cuento de hadas, que hasta el siglo XX estuvo presente en los relatos de Perrault, Andersen y los hermanos Grimm es narrado en technicolor en la pantalla de los cines de todo Estados Unidos. Asistimos a la encarnación de La Sirenita, Blancanieves y los Siete Enanitos, La Cenicienta, Pinocho y muchos más. Se cuenta la misma historia, los personajes tienen el mismo nombre y la trama es la misma. Pero se modifican finales, parentescos, castigos y recompensas. Todo, con la voluntad de producir un producto cultural para las masas, que represente los ideales de la familia americana.

Ahora, ¿por qué ingresa con tanta fuerza en la memoria cultural de la sociedad moderna a partir de una película, y no a partir de las mismas ediciones de los libros de Perrault, Andersen y los hermanos Grimm? Como explica Barbero, el cine, el folletín y el radioteatro son productos culturales propios de la industria masiva. Saliendo por un momento de las adaptaciones animadas de Disney, *“el cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente”*³⁹. En la época Disney, asistíamos al auge de la industria cinematográfica estadounidense, que construía relatos para las masas. En este sentido, no podíamos dejar por fuera al público infantil, para quienes también se prepararon productos culturales y qué mejor que tomar aquellos relatos de siempre y convertirlos en mundos mágicos llenos de color. Por supuesto, aquellos cuentos de hadas en las ediciones originales estaban disponibles en el mercado estadounidense en los años XX, pero no presentaban el mismo *appeal* a las familias norteamericanas. Por un lado, justamente porque el cine contaba con esa cualidad de identificación con las masas y por otro, porque recordemos que las

³⁹ Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p.224

adaptaciones de Disney no son lo mismo que los cuentos de hadas que les dan origen: sino que llevan en sí mismos elementos de la misma sociedad moderna.

El final feliz de Disney

Recordemos que aquella estructura psicológica de la que nos hablaba Bettelheim, que subyace en los cuentos de hadas sigue intacta, tanto en los relatos del siglo XVIII como en las películas de Disney, ya que está plasmada en el argumento de la historia misma. Su eficacia como producto infantil continúa intacta hasta el día de hoy, así como la facilidad que tiene el cuento de hadas, desde su estructura psicológica, para ser asimilado por los niños.

Por otro lado, hemos visto que a lo largo del tiempo algunos elementos del cuento de hadas se han ido transformando: la inclusión de castigos sangrientos, madrastras crueles y huérfanos por doquier eran un reflejo de las condiciones de vida en los siglos XVI a XVIII. El caso de Disney no es diferente. La productora nos muestra en el final de sus películas cuáles son las condiciones que se deben cumplir para obtener ese “felicidad para siempre”. Nos muestra que en casi todos los casos este final feliz supone la conformación de una familia, con los protagonistas casándose y teniendo hijos o bien, con el protagonista encontrando la felicidad en el calor de un hogar. Nos muestra que el resultado de ser una mujer honesta y bien portada es ser atractiva para un hombre y por lo tanto capaz de conformar una familia. Nos muestra que ser un cerdito que no busca escapar del trabajo duro, por más que se interponga en su ocio y su goce, traerá una recompensa que valga la pena: salvar salvar su vida. Como decían Dorfman y Mattelart, Disney “*representa el american dream of life, el modo en el que Estados Unidos se sueña a sí mismo, se redime, el modo en que la metrópoli nos exige que nos representemos nuestra propia realidad, para su propia salvación*”⁴⁰.

⁴⁰ Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2005, p.151.

Nos acercamos, así, a una dimensión muy importante para este trabajo: la capacidad que tienen los productos de la cultura de representar ideas que inciden en la experiencia social de quienes los consumen. Vimos, con Barbero, cómo los productos de la cultura masiva se convierten en mediaciones entre las clases dominantes y subalternas, pero más adelante detallaremos estos mecanismos de representación que nos habilitan a pensar cómo lo cultural se convierte en un espacio de disputa hegemónica y por qué la propuesta de la editorial Chirimbote tiene valor dentro de un movimiento que busca dar batalla en cuanto a ciertas posiciones ideológicas.

Antes de finalizar, cabe hacer una aclaración en relación al contexto actual de las producciones de Disney. A partir del año 2000, la asociación de Walt Disney Pictures con la compañía de animación Pixar dio pie al surgimiento de nuevos éxitos comerciales de la franquicia. En una primera observación, podríamos suponer que estas nuevas producciones representan una ruptura con la tradición del cuento de hadas dentro de Disney, mostrando personajes, historias y finales distintos: narrativas no centradas en el amor romántico (Buscando a Nemo, 2003, aborda la relación entre un padre y un hijo rebelde), donde los roles de cuidado y de sostén se negocian dentro de la pareja (Los Increíbles, 2004, aborda las aventuras de una familia de superhéroes) o la búsqueda del amor a través de un lazo no romántico (Frozen, 2013, que aborda el viaje de autodescubrimiento de una mujer y su relación con su hermana). Ahora bien, estas rupturas no son revoluciones⁴¹. Tal como lo analizan Alejandro Wasserman y Mariana Testa, *“pese a dichos cambios en los conflictos, las preocupaciones y las aspiraciones de los personajes de estos films, las estructuras tradicionales siguen estando presentes en una sociedad que sin duda ha sufrido cambios fundamentales en sus estructuras familiares, laborales y de género”*⁴². Es

⁴¹ Testa, Mariana y Wasserman, Alejandro. *El Reino Mágico de Disney, ¿un mundo ideal? Las representaciones en los filmes de dibujos animados infantiles de Disney*. 2011, Tesina de grado, Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, p.51.

⁴² Testa, Mariana y Wasserman, Alejandro. *El Reino Mágico de Disney, ¿un mundo ideal? Las representaciones en los filmes de dibujos animados infantiles de Disney*. 2011, Tesina de grado, Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires, p.52

decir, se observa que en estas producciones, el final feliz se sigue alcanzando con los mismos recursos: con la consolidación de vínculos familiares, con concesiones en el propio desarrollo laboral en pos de la armonía familiar, con una relación de pareja feliz y por sobre todo, un ideal de belleza que sigue mostrando a las mismas mujeres bellas que Blancanieves, La Bella Durmiente y Cenicienta.

Para finalizar este apartado, podemos decir, entonces, que la editorial Chirimbote busca trazar una línea divisoria en todo sentido con el tipo de historias que se narran en los cuentos de hadas y en las historias de Disney. Creemos firmemente que la realidad de esta afirmación recae con mucha más fuerza en estas últimas, dado que las historias contadas en las películas de Disney no son más que esas versiones edulcoradas y adaptadas a las exigencias de la cultura de masas del siglo XX, de los viejos cuentos de hadas.

4. El libro infantil como espacio de disputa de sentido.

Llegó el momento de abordar un punto importante antes de avanzar con el análisis de los libros de la editorial Chirimbote en su nivel narrativo y de contenido. Es momento de especificar por qué consideramos que un libro infantil es un espacio para la disputa hegemónica, que nos permite encontrar marcas que evidencian distintas posiciones de la lucha política. En primer lugar, encontramos dos cuestiones importantes a resaltar: la primera tiene que ver con la naturaleza de la cultura popular en sí misma, siguiendo el punto de vista de los estudios culturales. Muy en línea con Barbero, los estudios culturales tienen una visión hegemónica de la cultura y la entienden como una arena en la que se dan procesos de apropiación de poder. Esta perspectiva hereda la concepción del marxismo clásico a la hora de dar cuenta de que todo producto de la superestructura lleva en sí mismo las marcas de la disputa material; la disputa por los medios de producción hace que de un lado se ubiquen las clases dominantes y en otro, las subalternas. Desde esta perspectiva, la cultura es el espacio en donde esta

lucha se representa simbólicamente, es decir, donde las personas conforman el entendimiento de su propia situación material de vida. En la cultura popular, que nace a partir de las clases populares, está inscripto ese entendimiento del mundo material que nos rodea, y también, en el entendimiento de las relaciones sociales que vinculan a una persona con otras y con las instituciones. Por lo tanto, no existe cultura que quede por fuera de las relaciones materiales de dominación, es decir, que en los productos culturales que genera no quede plasmado su propio entendimiento de sus condiciones materiales de existencia, que a su vez, llevan en sí mismas las marcas inevitables de la disputa por los medios de producción. Como puntualiza Stuart Hall, exponente de la tradición de estudios culturales: *“No hay ninguna “cultura popular” autónoma, auténtica y completa, que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación”*.⁴³

En este sentido, toda literatura, no sólo la infantil, en tanto producto cultural, lleva en sí misma un entendimiento particular de las condiciones materiales de, al menos, un grupo determinado. En el caso que nos ocupa, venimos hablando de los cuentos de hadas como exponente principal de la literatura infantil, que, como hemos visto, se han gestado paulatinamente desde la tradición oral de las clases populares y han adquirido la capacidad de representar las condiciones de existencia de las personas en sus personajes y narrativas.

Hasta aquí, tenemos un repaso de por qué la cultura es un espacio que porta en sí mismo las luchas que se libran en el plano material. Ahora, profundizando aún más, los estudios culturales nos permiten ver que en la cultura no solamente se evidencian los conflictos del plano material, sino que ella en sí misma se constituye como una arena para la disputa hegemónica, donde existen posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden⁴⁴. En el apartado anterior, vimos que los productos culturales

⁴³ Hall, Stuart. *Notas sobre la deconstrucción de lo popular* en Samuel, Ralph (ed.). *Historia Popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984, p. 100.

⁴⁴ Hall, Stuart. *Notas sobre la deconstrucción de lo popular* en Samuel, Ralph (ed.). *Historia Popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984, p. 101.

permiten a las personas reconocerse en ellos y a los conflictos que atraviesan a nivel material. Pero no es sólo eso: la cultura provee un marco para el *entendimiento* de esa situación material, al reconocernos a nosotros mismos y a las condiciones materiales en las que vivimos nuestra vida. Naturalmente, ese entendimiento es el que está en disputa a la hora de librar una batalla en el plano cultural o simbólico, y es esa disputa a la que Barbero hace alusión cuando afirma que los medios masivos y los productos de la cultura masiva se constituyen en mediaciones capaces de articular las posiciones políticas de dominados y dominantes. Y es que la cultura aporta definiciones sobre nosotros mismos. Y son esas definiciones las que, según como se representen y según cómo impacten en nuestro reconocimiento, permiten acercarnos o alejarnos de las posiciones políticas y materiales de la clase dominante.

Ya lo vimos en el apartado anterior: la reelaboración de los productos de la cultura popular que realizaron las industrias culturales en el proceso de conformación de la cultura masiva ha dado como resultado una serie de concepciones sobre la vida cotidiana y la forma de vivir de las masas. Esas concepciones están en línea con las condiciones materiales y productivas que son funcionales a las clases dominantes: *“Las industrias culturales tienen efectivamente el poder de adaptar y reconfigurar constantemente lo que representan; y, mediante la repetición y la selección, imponer e implantar aquellas definiciones de nosotros mismos que más fácilmente se ajusten a las descripciones de la cultura dominante”*.⁴⁵ La importancia de la cultura como arena de conquista de sentido radica justamente en eso: en la capacidad que tienen esas definiciones de nosotros mismos en verdaderamente generar un reconocimiento de mi propio entendimiento de mis condiciones materiales. Uno se preguntará: porqué el corto de Disney de los tres cerditos muestre que el tercer cerdito es superior moralmente y como trabajador a sus hermanos por preferir el trabajo duro hasta las últimas consecuencias al tiempo de ocio y descanso, no significa que todos

⁴⁵ Hall, Stuart. *Notas sobre la deconstrucción de lo popular* en Samuel, Ralph (ed.). *Historia Popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984, p. 101. El destacado es propio.

los trabajadores vayan a adoptar esa misma valoración del cerdito y sus hermanos en referencia a ellos mismos y a otros trabajadores. Sin embargo, esta definición puede hacer mella en personas que encuentren sentido en la experiencia del cerdito. Así lo puntualiza también Hall: “[esas definiciones] no funcionan en nosotros como si fuéramos pantallas en blanco. Pero sí ocupan y adaptan las contradicciones interiores y el sentimiento de las clases dominadas; encuentran o despejan un espacio de reconocimiento en aquellas personas que respondan a ellas”.⁴⁶ Justamente, los productos culturales funcionan interviniendo en la manera en la que codificamos y decodificamos a los personajes y elementos de una historia. Ahí radica el poder de la concentración cultural, que es, justamente, el poder de la industria cultural en el auge de la cultura masiva: dejar en manos de unos pocos la decisión sobre qué definiciones de las personas se van a generar en los productos culturales.

Hay poder efectivo en la cultura, dado que ésta habilita un espacio de reconocimiento en representaciones generales que en verdad responden a los intereses de unos pocos. Se nos presenta, así, un escenario de tensiones permanentes por el sentido y valor simbólico de esas definiciones, que varía y oscila de un producto cultural a otro.

El segundo punto que buscamos destacar tiene que ver con la relación tensa y permanente entre cultura popular y cultura masiva. Al respecto, es interesante aportar algo más acerca de cómo se vinculan el cuento de hadas y su reelaboración en película de Disney. El cuento de hadas es innegablemente un producto de la cultura popular. Lleva en sí mismo las marcas de autoreconocimiento que las clases populares han inscrito en sus historias y protagonistas. Su representación en película de Disney llega con dos alteraciones fundamentales: la primera, es que se ven por primera vez retratados los rasgos físicos de los protagonistas a todo color. Rasgos del fenotipo de Cenicienta, Blancanieves, los príncipes y también los villanos. Rasgos que coinciden con la representación caucásica de la sociedad norteamericana y que

⁴⁶ Hall, Stuart. *Notas sobre la deconstrucción de lo popular* en Samuel, Ralph (ed.). *Historia Popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984, p. 101.

además, asigna a los villanos los rasgos más horribles. En segundo lugar, que la adaptación de una historia escrita a su par cinematográfica implica la inserción de voces, sonidos, canciones e imágenes que presentan como dada toda una estructura de sentido sobre la narración, que antes estaba librada a ser repuesta por el lector / oyente del cuento. Ambos cambios provienen de Disney, exponente de la industria cinematográfica norteamericana -industria cultural si la hay-, y por lo tanto expresan decisiones sobre esos contenidos. Estas decisiones sobre qué representar y qué no son decisiones políticas, que tienen que ver con generar definiciones sobre lo bueno, lo malo, lo bello y lo feo que son, sin más, las definiciones sobre lo bueno, lo malo, lo bello y lo feo propias de las clases dominantes. Que la capacidad de adaptar a la pantalla grande la historia de Blancanieves esté a cargo de Walt Disney Pictures y no de un estudio independiente de trabajadores autoorganizados da cuenta de la desigualdad primaria que de por sí conlleva esa adaptación. Por supuesto, no todo en lo cultural es Disney o nada. Ya nos los dice Hall: *“Hay puntos de resistencia; hay también momentos de inhibición. Esta es la dialéctica de la lucha cultural. En nuestro tiempo, esta lucha se libra continuamente, en las complejas líneas de resistencia y aceptación, rechazo y capitulación, que hacen de la cultura una especie de campo de batalla constante. Un campo de batalla en donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden.”*⁴⁷

Hasta aquí, el primer punto en referencia al libro infantil como espacio de disputa de sentido. Como producto cultural en sí, ya tiene en sí mismo las marcas y tensiones propias de la lucha a nivel material pero también de una disputa a nivel cultural.

Sin embargo, hay una perspectiva adicional que resulta interesante, ya que hace referencia especialmente a los productos culturales infantiles. Existe en la tradición cultural infantil, una concepción que describe al libro, película, contenido infantil como totalmente a-político, por sobre otros productos culturales. Es decir, más que cualquier

⁴⁷ Hall, Stuart. *Notas sobre la deconstrucción de lo popular* en Samuel, Ralph (ed.). *Historia Popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984, p. 101.

otro contenido, los productos para niños se encuentran por fuera de todo comentario político o ideológico. Ariel Dorfman y Armand Mattelart se ocupan de contradecir esta postura en su célebre análisis de las aventuras del Pato Donald y compañía: *“La literatura infantil es quizás el foco donde mejor se puede estudiar los disfraces y verdades del hombre contemporáneo, porque es donde menos se los piensa encontrar.”*⁴⁸ Y es que en todo producto concebido para el público infantil subyace una definición de la infancia como espacio inmaculado e inocente, desprovisto de cualquier disputa a nivel material. Se asume que en la representación de mundos fantasiosos e inventados, nos estamos alejando por completo de las condiciones reales de nuestra existencia y de las contradicciones que llenan la vida diaria en la sociedad. Hay una concepción que asigna a los contenidos infantiles un valor exclusivamente lúdico o bien exclusivamente educativo, y deja por fuera, justamente, que lo que es calificado como lúdico o como educativo depende también de ciertas configuraciones políticas sobre lo que se entiende por una cosa o por otra.

Esta perspectiva, como nos dicen Dorfman y Mattelart, viene también de una concepción del niño en sí mismo, que se traslada a los productos culturales que se crean para ellos. *“El niño -para estas publicaciones- suele ser un adulto en miniatura. Por medio de los textos, los mayores proyectan una imagen ideal de la dorada infancia, que en efecto no es otra cosa que su propia necesidad de fundar un espacio mágico alejado de asperezas y conflictos diarios.”*⁴⁹ Así, los niños son gestados en estas mismas tierras de ensueño. Atrás quedaron la sangre, orfandades dramáticas y castigos tormentosos de los cuentos de hadas que retrataban la realidad europea del siglo XVI, sino que la concepción, a partir de la industria cultural, nos marca un mundo ideal inocente en donde la vida del niño es esa fantasía inocente. Pero ya lo dijimos: en la cultura encontramos definiciones y concepciones de nosotros mismos que

⁴⁸ Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2005, p.20.

⁴⁹ Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2005, p.17.

responden al entendimiento de las condiciones de existencia. También dijimos que la cultura dominante tiene la capacidad en su proceso de intervenir en ese autoentendimiento en quienes lo reciben. En los productos de la cultura infantil pasa exactamente lo mismo: *“los niños han sido gestados por esta literatura y por las representaciones colectivas que la permiten y fabrican y ellos, -para integrarse a la sociedad, recibir recompensa y cariño, ser aceptados, crecer rectamente-, deben reproducir a diario todas las características que la literatura infantil jura que ellos poseen.”*⁵⁰

Así estén presentados con humor, colores y mundos inventados, las historias que se narran y los personajes que se representan en las historias infantiles nos siguen hablando de condiciones *humanas* -materiales, reales-, de existencia. Configuran en sus personajes esas definiciones sobre lo bueno, lo malo, lo bello y lo feo, sobre lo que es ser honesto, ser trabajador, ser valiente y mucho más. Ya lo vimos: todas esas definiciones provienen de una posición hegemónica y de un entendimiento particular, que, *además*, genera efectos en el reconocimiento de quienes los consumen. En su voluntad por entender a la infancia como inocente, pura y apolítica, los productos infantiles no nos muestran otra cosa que la concepción que se tiene de la infancia, *desde* la hegemonía.

Finalmente, un punto adicional que vale la pena destacar. Si bien un producto de la cultura masiva lleva en sí concepciones y definiciones sobre la vida, las personas y la sociedad de las clases dominantes, podemos reflexionar que no existe una *intencionalidad manifiesta* por parte de una productora, como Disney, para transmitir ideología dominante desde su producto. Esto tiene que ver con el carácter propio de la cultura como espacio hegemónico: al ser un marco que proporciona el propio entendimiento y representación de nuestra situación material, las clases dominantes, la industria cultural, se representan a sí mismas y a las clases dominadas *desde* la

⁵⁰ Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2005, p.17.

hegemonía. Es decir, serían incapaces de proporcionar una definición sobre todo eso por fuera de ese marco del entendimiento de su mundo. En ese sentido, los resultados, al menos en emisión, de un producto cultural, son aquellos previstos por la disputa hegemónica en ese momento y en ese lugar.

En este trabajo empezamos hablando desde una perspectiva psicológica acerca de los elementos del cuento de hadas, a la hora de hallar por qué cierta estructura narrativa y de construcción de personajes y conflictos era adecuada para el marco cognitivo infantil. Antes, habíamos visto las características de un producto infantil desde las reglas de mercado contemporáneas. Ninguno de estos puntos invalida que lo que se cuenta, lo que se representa en un relato infantil es una definición elaborada por alguien, *desde* la hegemonía. Lo que es más: estos tres elementos confluyen a la hora de pensar qué es un contenido infantil bajo las lógicas del mercado editorial.

Los productos culturales infantiles, más que cualquier otro producto de la cultura, parecen querer ocultar sus marcas ideológicas y presentarse como elementos educativos, lúdicos e inocentes. Al pensarse de esa manera se dejan al descubierto a sí mismos y a la concepción sobre la infancia que llevan inscrita. Esta tesina se ocupa, justamente, de analizar esas definiciones, de una editorial que parece comprender estos puntos. Está en la batalla permanente que Chirimbote libra contra Disney y los cuentos de hadas sobre el significado de qué es ser un buen niño, un niño libre, en donde se ven estas tensiones permanentes que se dan en la cultura. La editorial Chirimbote nos acerca a una perspectiva de un producto infantil que está codificado desde el marketing para ser infantil, pero *sin dejar* de poner de manifiesto que también se trata de un producto dentro de la lógica hegemónica. Resulta por demás interesante analizar un producto cultural que se sabe ideológico y que busca activamente romper esquemas establecidos.

Capítulo II: el contenido narrativo

1. Las representaciones como concepto de análisis

En este trabajo, nos planteamos el objetivo de analizar los sentidos que emergen de la lectura de los libros de la Editorial Chirimbote y cómo éstos se relacionan con distintas dinámicas sociales en el contexto social actual. Ahora, existe un concepto sumamente útil para encarar este análisis, que es el de **representación**.

De acuerdo con la tradición de los estudios culturales y discursivos, el concepto de representación nos sirve para ver cómo un grupo o individuo aparece caracterizado en un discurso particular. Stuart Hall usa el término “sistema de representación”, en tanto el proceso de nombrar algo a través del lenguaje no está dado por un solo concepto, sino un conjunto de ellos que da sentido a lo que nombramos. Hall habla de la representación como el conjunto de conceptos que mentalmente nos permiten relacionarlos con objetos, personas y eventos reales para que exista una correlación lógica entre lo que nombramos y lo que experimentamos en el mundo. Ahora bien, no solamente podemos representar lo existente físicamente, sino que en nuestras mentes tenemos un conjunto de conceptos sobre ideas complejas y conceptos abstractos como el amor, Dios, la familia, el odio. Todas estas representaciones, según Hall, forman mapas conceptuales que nos permiten llevar adelante nuestras vidas cotidianas poniendo en lenguaje estos conceptos. Ahora, ¿de dónde surgen estos conceptos? De la cultura. Es en el proceso cultural que está involucrado en el desarrollo de la subjetividad de las personas el que permite que se adquieran mapas conceptuales compartidos que permitan un mismo entendimiento sobre personas, conceptos, objetos. Es decir, que permitan compartir las mismas representaciones: *"Cada uno de nosotros entiende e interpreta el mundo de una manera única e individual. Sin embargo, somos capaces de comunicarnos porque compartimos de manera amplia los mismos mapas conceptuales [...] interpretamos el mundo de*

*manera aproximadamente igual, podemos construir una cultura compartida de sentidos y por tanto construir un mundo social que habitamos conjuntamente.*⁵¹

Y por lo tanto, al estar las representaciones fundadas en la cultura, todo discurso produce representaciones de los sujetos que nombra. En palabras de Graciela Rodríguez, *“la representación se coloca como una particular construcción de sentido producto de una operación de selección y síntesis donde intervienen las gramáticas de producción y reconocimiento.”*⁵². Por lo tanto, una representación es justamente esa construcción de sentido que se produce en torno al sujeto representado.

La representación, en tanto elemento simbólico, jamás excede al sujeto empírico representado, por supuesto. Cada sujeto empírico individual está atravesado por condiciones sociales, culturales, políticas y económicas que individualizan la experiencia real. Sin embargo, la representación porta el poder de construir una verdad general sobre ese sujeto cuya realidad es particular. *“Toda representación posee en su interior unos mecanismos significativos que promueven ciertos sentidos (y hasta un sentido privilegiado si se quiere) y suprimen otros, los cuales constituyen los cierres o clausuras directivas codificados en producción”*⁵³. En este sentido, toda representación ejerce una primera operación de violencia simbólica, en tanto no hay individuo que pueda instalar una representación acabada sobre sí mismo y, cuanto menos el marco de ese discurso particular, siempre estará sujeto a las cualidades que un otro le asignó. Podríamos asociar el concepto de representación a aquellas “definiciones sobre nosotros mismos” que puntualizamos a partir de Hall en el apartado anterior. De la misma forma, las representaciones condensan diferentes sentidos sobre el sujeto representado que, en recepción, pueden hacer mella y proveer contextos de interpretación de la propia realidad y por supuesto, **de la**

⁵¹ Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas, p5.

⁵² Rodríguez, María Graciela. *Representaciones populares: el juego incompleto* en González, Gustavo (Comp). *Comunicación, integración y participación ciudadana*, ASEPECS, Santiago de Chile, 2003, p. 92.

⁵³ Rodríguez, María Graciela. *Representaciones populares: el juego incompleto* en González, Gustavo (Comp). *Comunicación, integración y participación ciudadana*, ASEPECS, Santiago de Chile, 2003, p. 93.

realidad ajena. Por lo tanto, las representaciones producen efectos de realidad en tanto proveen “*marcos interpretativos y categorías que los individuos emplean para definir y organizar el orden de las cosas*”⁵⁴.

Por supuesto, no existe una sola manera de interpretar un texto y los efectos de una representación, en recepción, son diversos y dependen de los marcos interpretativos que maneje cada individuo. Es decir, porque una película de Disney provea una definición particular de lo que significa ser un niño, o ser un trabajador, eso no significa que automáticamente todos los que la consuman deban reconocer ese mismo sentido. Sin embargo, en la codificación de un mensaje, las relaciones de poder penetran a tal punto de tener la capacidad de delinear una lectura o sentido como “preferencial”. Siguiendo también a Rodríguez, la autoridad de una representación no se vincula solamente con su pretensión de verdad, sino con la capacidad de articular las relaciones de cada individuo con los otros respecto de una representación.

Desde una perspectiva hegemónica, la instalación de una representación particular como verdad sobre el sujeto⁵⁵ que representa, implica contar con el poder de instalar como verdad las características representadas. Como ya lo hemos visto, dentro de la dinámica hegemónica esto implica instalar sentidos que sean funcionales para las posiciones dominantes dentro de la disputa. En este sentido, las representaciones son dispositivos importantes de la disputa hegemónica que se da en el plano cultural.

Es la capacidad de definir esa lectura preferencial la que da cuenta de las desigualdades y concentraciones de poder a la hora de construir representaciones. La editorial Chirimbote da cuenta de forma explícita, en las entrevistas periodísticas, mensajes en redes sociales y hasta en los prólogos de sus propios libros, de que existen en las películas de Disney y en la tradición clásica de cuentos de hadas, representaciones sobre la infancia y los roles de género con las que buscan romper. Estas representaciones son las que han monopolizado el relato infantil a lo largo del

⁵⁴ Rodríguez, María Graciela. *Representaciones populares: el juego incompleto* en González, Gustavo (Comp). *Comunicación, integración y participación ciudadana*, ASEPECS, Santiago de Chile, 2003, p. 93.

⁵⁵ Entendemos sujeto como individuo o bien, como sujeto social. Grupos, instituciones.

tiempo, justamente por ser producidas por el estudio cinematográfico más influyente del mundo occidental en contenidos infantiles. Es innegable que en la construcción de esos mensajes, intervienen relaciones de poder que permean en esas representaciones y, ya lo hemos visto, terminan produciendo sentidos que son funcionales a las posiciones de los sectores dominantes. Por supuesto, estas representaciones que se producen desde Disney, no realizaron ellas solas el trabajo de instalarse como verdad, sino que se apoyan en otras representaciones que exceden a la industria cinematográfica infantil, pero que en sus sentidos están relacionadas. La idea de las princesas de Disney como mujeres ideales está apoyada en la representación de la mujer ideal en la cultura estadounidense.

Chirimbote y la creación de representaciones novedosas. ¿Hay algo nuevo para decir?

Ya lo hemos visto: en la dinámica hegemónica que se da en el plano de la cultura no existen victorias absolutas. En todo momento se dan batallas y se ganan o pierden posiciones estratégicas. Con las representaciones sucede lo mismo: la capacidad de instalar unos u otros sentidos en torno a la representación de un sujeto u objeto particular tiene que ver con la disputa de poder simbólico propia de esa dinámica cultural. Esto habilita, entonces, que en todo momento diferentes grupos puedan producir distintas representaciones sobre el mismo individuo. La verdadera lucha se da en la capacidad de conquistar distintas esferas culturales instalando la posición propia como régimen de verdad. Al respecto, Rodríguez puntualiza que la creación de representaciones novedosas consiste en la inserción dentro de lo posible, de las visibilidades sociales⁵⁶. La emergencia de una representación particular nos habla de que socialmente existen sentidos circulando que se pueden condensar en torno a un significado particular. Existe algo no dicho, no representado aún, o bien que se

⁵⁶ Rodríguez, María Graciela. *Representaciones populares: el juego incompleto* en González, Gustavo (Comp). *Comunicación, integración y participación ciudadana*, ASEPECS, Santiago de Chile, 2003, p. 97.

encuentra en la esfera de lo privado y no ha pasado a lo público, que emerge como discurso en un momento social determinado: *“de un conjunto, confuso pero pregnante, de potencialidades sociales”*. En este trabajo, creemos que la editorial Chirimbote ha sabido hacer emerger representaciones sobre la infancia y los roles de género que estaban circundando socialmente y ha sabido construir en torno a ellas, historias infantiles que plantean una ruptura con a las representaciones de la franquicia Disney o los cuentos de hadas tradicionales. Es objeto de esta tesina conocer los significados que portan y cómo se relacionan con procesos sociales del contexto actual.

A priori, sabemos que existe un contexto social que posibilita la emergencia de esas nuevas representaciones y que habilita a Chirimbote como jugador en la industria editorial contemporánea. No debemos olvidar que la industria editorial juega con las reglas del mercado capitalista. La editorial ha sabido generar un producto capaz de insertarse en esa lógica; no se ha quedado al margen en un circuito independiente. Es por esta razón que pensamos que tiene relevancia conocer esas representaciones, por su potencialidad de desafiar a las lógicas imperantes en el mercado cultural. Siguiendo nuevamente a Rodríguez, *“cuando las representaciones están investidas de nuevos sentidos sociales, cambian las relaciones de los sujetos con el mundo”*⁵⁷.

La cadena significativa

*“Es en la cadena del significante donde el sentido insiste, pero ninguno de sus elementos consiste en la significación de la que es capaz”*⁵⁸.

Para analizar las representaciones, nuestras unidades de análisis, resulta útil el concepto de cadena significativa. Este proviene del psicoanálisis y fue acuñado por Lacan en su teoría sobre la significación. De acuerdo con Lacan, la significación es la articulación de significantes que le dan su sentido al significado. Es decir, no existiría

⁵⁷ Rodríguez, María Graciela. *Representaciones populares: el juego incompleto* en González, Gustavo (Comp). *Comunicación, integración y participación ciudadana*, ASEPECS, Santiago de Chile, 2003, p. 97.

⁵⁸ Lacan, Jacques. *La instancia de la letra* en *Escritos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1985, p. 482.

una concordancia absoluta entre un único significante / significado, sino que existe una cadena de significantes, que, en su accionar conjunto, hacen emerger la significación. Esto abre una puerta interesante para el análisis cuando lo aplicamos al plano de los discursos que circulan en la cultura, dado que entonces, toda unidad de sentido llevaría por detrás una relación entre distintos significantes que hacen emerger ese sentido. Esto explica, también, cómo de acuerdo con cómo esté organizada esa cadena y los elementos que la componen, pueden emerger significados diferentes.

Con las representaciones sucede eso y más: acordamos que las representaciones son definiciones sobre un sujeto que están atravesadas por las relaciones de poder. En este sentido, poseen significados complejos ya que están compuestas por cadenas significantes complejas, a su vez. La representación sobre el “trabajador” en el corto “Los Tres Cerditos” de Disney, evoca una cadena significativa particular que tiene que ver con las dinámicas de poder imperantes en el contexto socio-histórico de emergencia del corto animado. A simple vista, pareciera que dentro de esa cadena se encuentran nociones complejas que nos remiten, como mínimo al binomio masculino - productivo como integrantes de esa cadena. En el contexto del libro de Clarice Lispector de la editorial Chirimbote, la representación sobre “trabajador” podría incorporar la noción de mujer, por ejemplo. La introducción de un significante nuevo en la cadena modifica el significado en la representación.

Lacan menciona también el concepto de punto de almohadillado, que hace referencia a ese punto en el que convergen estos hilos de significación. Este punto de almohadillado es poderoso: permite la condensación de la cadena significativa para que el significado emerja de manera muy sólida y densa. Esta densidad otorga al significado la capacidad para asentarse en la dinámica de recepción y reconocimiento de forma sólida. Si lo relacionamos con las dinámicas de circulación de poder cultural, existen representaciones que han logrado conformarse en un punto de almohadillado muy sólido: han concentrado hilos de significación de forma tal que se perciben como autoevidentes y se pueden instalar como parte del régimen de verdad.

2. Análisis de la propuesta de la editorial

Hemos visto la importancia de las representaciones como forma de aprehensión del mundo que nos rodea, como instancia clave para la construcción de discursos que conforman nuestro mundo. A su vez, hemos visto cómo estas representaciones son la arena de la lucha de poder, desde una perspectiva cultural y discursiva.

Cuando nos confrontamos con la propuesta de la Editorial Chirimbote, vemos que en sus libros construye un conjunto de representaciones sobre la infancia (y sobre qué es ser un niño) y sobre los roles de género, que representan una ruptura sobre la tradición de cuentos infantiles y cuentos de hadas. Pensamos que esta ruptura se concentra específicamente en los protagonistas de estos cuentos y las historias que, a partir de ellos, se narran. A nuevos problemas, nuevas soluciones y nuevos protagonistas (o no tan nuevos, ya que son personajes históricos, pero sí son muy diferentes a los protagonistas tradicionales). En una primera lectura, vemos que Chirimbote se construye a través de una serie de opuestos con la franquicia Disney, como si tuviera especial saña con la corporación. Y nos parece que en este caso la explicitación del opuesto es válida: la construcción identitaria de la colección desde el principio aparece por la negativa, es decir, Chirimbote primero nos cuenta lo que no es. Para luego desarrollar lo que sí es y que, en el medio, podamos descubrir que Chirimbote es como nosotros en una operación de identificación con su público lector.

A personajes ficticiales y cuentos de “hadas”, responde con figuras históricas, con biografías reales, ya contadas, reconstruibles, comprobables. A la figura de la princesa y de la mujer, responde con “antiprincesa”. A la figura del varón y del super héroe viril responde con “antihéroe”. Proponemos entonces trabajar este par de oposiciones para dar cuenta de cómo la editorial representa a sus protagonistas y a través de ellos, nos ofrece representaciones sobre los roles de género y la infancia, que a su vez, suponen una mirada sobre la construcción de la propia identidad.

Encaramos el trabajo sobre estas representaciones realizando una matriz de análisis sobre el corpus. Esta matriz, que resulta de la lectura minuciosa de la colección de

libros, aborda en primer lugar el contenido narrativo de cada cuento. Es decir, se enfoca en la historia narrada, las características de sus personajes y en la progresión de la historia en los libros. En este primer ejercicio, pudimos identificar una serie de conceptos que estaban presentes de forma transversal en toda la colección como puntos fundamentales de la construcción narrativa, y que son los que nutren de sentido a las representaciones que buscamos analizar. Realizamos una categorización de estos conceptos para su análisis, que planteamos de la siguiente manera:

Los conceptos de antiprincesa y antihéroe nos hablan fundamentalmente de la mirada de la editorial sobre los *roles de género*, y se construyen a través de los conceptos de rebeldía, romance, maternidad / paternidad y la profesión / ocupación del protagonista. A su vez, el concepto de "*Infancias Libres*" nos muestra una mirada concreta sobre la infancia y lo que significa ser un niño, y se construye a partir de los conceptos de curiosidad, escolaridad, y los años de la infancia.

Por otro lado, en un segundo ejercicio de lectura, identificamos una serie de elementos que tienen que ver con las formas de la narración y las operaciones editoriales. Con estos dos conceptos nos referimos a elementos referentes a la materialidad de los libros que habíamos mencionado en el primer apartado y que, encontramos, aportan sentido a la hora de descubrir cómo la editorial se propone la interpelación a su público. Estos serán desarrollados en una segunda instancia.

a. Los roles de género: antiprincesas y antihéroes.

Lo que primero salta a la vista al encontrarse con uno de los libros de Chirimbote y lo más destacado a nivel propuesta editorial comercial, es el propio título de ambas colecciones: *antiprincesas y antihéroes*. Del posterior análisis de la colección surge que estas antiprincesas y antihéroes están contruidos narrativamente desde una perspectiva concreta, que sugiere representaciones específicas sobre los roles de género y el papel que juegan en la vida social, pública y privada. Con roles de género nos referimos al marco de comportamientos socialmente esperables dentro de un

entramado de relaciones de poder patriarcales. Como ya vimos, existen límites al comportamiento socialmente esperable para hombres y mujeres en determinados momentos socio-históricos. En su colección, Chirimbote juega al mismo tiempo con dos dinámicas: la representación de comportamientos de género rupturistas dentro de la *biografía real*⁵⁹ de los personajes y la elección de resaltar esas rupturas por sobre otros tipos de comportamientos o datos biográficos, junto con el contraste explícito de estas cualidades contra las pertenecientes a las princesas y superhéroes clásicos. Ambas operaciones sirven a la hora de repensar las dinámicas de género en la época actual, en la que viven sus lectores: por un lado conociendo sobre rupturas que se dieron a lo largo de la historia y por otro, poniendo en jaque estructuras que siguen presentes hoy. Así, Chirimbote elige resaltar determinados comportamientos e ideales de sus personajes para contar una historia sobre ellos que sirva a su público lector para ver en sus páginas dinámicas de género que contrastan con lo representado en, especialmente, los productos de la franquicia Disney. Ahora, ¿por qué nos centramos solamente en los roles de género? Los conceptos antiprincesa y antihéroe cargan con representaciones que en una primera mirada excederían la dinámica de género; por ejemplo, representaciones sobre la familia, el mundo del trabajo, entre otras. Sin embargo, del análisis del corpus surge que aquellas características que conforman la esencia de una antiprincesa o un antihéroe se basan mayormente en la forma en la que el personaje desempeñó su rol de género a lo largo de su vida. Y lo que es más: hasta aquellas representaciones sobre el mundo del trabajo y la familia están atravesadas por la dinámica de género esperada para unos y otras en su momento socio-histórico. Lo veremos en detalle más adelante, pero en muchos casos hay

⁵⁹ Sabemos que toda biografía está en sí misma atravesada por la dinámica de la representación en tanto todas las elecciones narrativas y estilísticas que el biógrafo realiza suponen la introducción de dinámicas de poder cultural. Sin embargo, usamos el término “real” para dar cuenta de que las acciones representadas son en verdad hechos documentados históricamente. La misma editorial es consciente de esto, al incluir frases como “*después de tanto buscar, decidimos contar nuestro propio relato*” y “*un poco de mito y un poco de realidad arman esta historia...*”, que aparecen en el prólogo de “Gauchito Gil para chicas y chicos”.

marcas narrativas explícitas que relacionan los comportamientos (públicos o privados) de los personajes con su género.

Retomando entonces el título de las colecciones, en una primera lectura, antiprincesa y antihéroe sugieren una negación explícita de dos conceptos tradicionalmente asociados a la oferta de productos culturales infantiles. Héroes y Princesas fueron los protagonistas de las historias de Disney⁶⁰ y de los cuentos clásicos desde siempre y han sido líderes en el entretenimiento destinado a niños y niñas, respectivamente, por décadas. Por lo tanto, la propuesta explícita de la editorial es, desde el vamos, contarnos aquello que NO es: estos cuentos no tratan sobre princesas o héroes, tal como los conocemos, ni de nada que tenga que ver con superpoderes. Lo primero con lo que nos encontramos en la página uno del primer libro de la colección, “Frida Kahlo para chicos y chicas”, es con una imagen de la cintura para abajo de Blancanieves diciendo “Chaumevoy”. De manera análoga, en “Julio Cortázar para chicas y chicos” vemos a Superman saliendo volando de la primera página del libro, también diciendo “Chaumevoy”. Chirimbote se vale de los conceptos antiprincesa y antihéroe para abanderar su colección, que construye protagonistas que se proponen ser diferentes a los de los cuentos clásicos. Ahora bien, ¿cómo son estas antiprincesas y antihéroes? ¿Cómo se diferencian de las princesas de Disney y de los cuentos clásicos? ¿De Superman, Batman y otros superhéroes con capa y poderes sobrenaturales? Como dijimos, del análisis de la colección surgen conceptos clave. Vamos a adentrarnos en cada uno para descubrir este nuevo mundo de protagonistas.

⁶⁰ De hecho, no resulta casual que en el siglo XXI la franquicia Disney haya adquirido los derechos intelectuales y de comercialización de la famosa editorial de historietas MARVEL, cuya tradición histórica es ser referente en las historias de superhéroes modernos. Iron Man, el Capitán América, Los Vengadores e infinidad de superhéroes están ahora bajo el mismo grupo económico que Disney y sus princesas. Princesas y superhéroes, todo en el mismo lugar.

La rebeldía

“Esta brasileña [Clarice Lispector] se consideraba una “antiescritora” porque no le gustaban las estructuras, ni lo académico, ni las reglas, porque escribía dónde y cómo podía”⁶¹

La colección Antiprincesas nos propone conocer las aventuras de sus protagonistas: todas mujeres latinoamericanas que participaron de la sociedad en la que vivían de una forma más o menos revolucionaria, rompiendo el statu quo. En la colección Antihéroes, sucede lo mismo: todos sus protagonistas, también latinoamericanos, desafiaron las costumbres de su época de alguna manera.

En primer lugar, esta rebeldía es postulada como el “superpoder” de estas personas. En ambas colecciones, Chirimbote nos propone alejarnos del concepto de que poseer superpoderes que van más allá de lo humano es aquello que convierte en héroe a un protagonista (y por lo tanto a su vida una historia digna de ser contada). Es esta rebeldía, que en la colección está presente como cualidad esencial de la capacidad transformativa de estos personajes, lo que los hace especiales.

Lo primero que encontramos al buscar de qué atributos se compone esta rebeldía es que en los cuentos, en muchos casos ya desde el prólogo, se resalta permanentemente la **capacidad para romper con las normas sociales de la época**. En todos los libros aparecen múltiples menciones a que a tal protagonista se le llamaba la atención, se le retaba o se le impedía desarrollar alguna acción o rasgo de su personalidad porque no estaba bien visto comportarse de esa forma. Así, Frida Kahlo se vestía de niño, a pesar de los retos de su madre, Violeta Parra no tuvo pruritos en establecer una vida nómada viajando por Chile por más que estuviera criando a sus hijos al mismo tiempo, Gilda abandonó la profesión familiar de maestra jardinera para ser cantante de bailanta y el Che Guevara optó por viajar en moto por Latinoamérica en vez de asentarse profesionalmente como médico en la ciudad. Estas primeras transgresiones son mayormente de índole relacional y familiar: tienen que ver

⁶¹ Clarice Lispector para chicas y chicos, p1.

con desafiar mandatos sociales sobre lo que es esperable para una mujer o para un hombre de determinada clase social en su época. Es decir, transgreden el horizonte de lo esperable pero no constituyen un acto de ruptura radical con el orden político o económico a nivel social, y podemos diferenciarlas de otro tipo de “rebeldías” que veremos en próximas líneas. Como ya vimos, las relaciones de poder permean toda la estructura social. Por lo tanto, estas rupturas que también podríamos llamar “micro-rupturas”⁶² tienen que ver con el desafío a aquellas normas sociales que por supuesto están teñidas de la dinámica hegemónica. Lo interesante es la voluntad de Chirimbote por recuperar esas rupturas como una cualidad importante a la hora de visibilizar que todas las personas estamos sujetas a esas normas invisibles que constriñen nuestra libertad.

Como segunda instancia en esta rebeldía aparecen los actos transgresores, ahora sí desde lo político, de los personajes. Asociados a su vida adulta, cuando sus convicciones ideológicas maduras, y los personajes ya se habían convertido en figuras públicas de mayor o menor peso en la sociedad en la que se encontraban, en el nudo de las historias se relatan acciones como la participación del Che Guevara en las revoluciones socialistas de América Latina, la participación de Clarice Lispector en las protestas contra la dictadura brasileña de 1968, la afirmación pública de ser feminista de Alfonsina Storni, el activismo por los derechos travesti-trans de Susy Shock y la afiliación con el comunismo en Julio Cortázar. En estos casos, los protagonistas toman un rol activo en el cambio social, un cambio que traspasa el plano doméstico o familiar, para adentrarse directamente en la esfera pública de lo político y lo social. Este es un punto a destacar, dado que la editorial hace explícita esta participación política como un rasgo destacado en la historia de los protagonistas.

⁶² Así como existen los llamados “micro-machismos” que son pequeños y cotidianos gestos sociales adoctrinantes que portan la carga hegemónica del modelo de dominación patriarcal, estas micro-rupturas suponen desafiar con gestos pequeños y cotidianos a esas reglas tácitas que constriñen el deseo de una persona a hacer tal o cual cosa.

Hasta aquí, los hechos de rebeldía que se relatan en el contenido narrativo. Ahora, adentrándonos en el tratamiento de esta cualidad, resaltan dos cuestiones. La primera, es que en la mayor parte de los casos, se menciona que la rebeldía de los personajes tenía que ver con la ruptura de lo esperado para su género. Especialmente en el caso de las mujeres, la descripción de estos actos rupturistas está rodeada de frases como:

“...la música y la actuación seguían siendo sus pasiones... pero su papá y su mamá querían que siguiera una carrera más tradicional” - Gilda para chicas y chicos

“...estudió derecho (leyes) viniendo de una familia muy pobre y siendo mujer.” - Clarice Lispector para chicas y chicos

“Ya había empezado a trabajar como maestra, pero decidió irse. Por esa época, se miraba de muy mala manera a las mujeres que decidían ser “madres solteras”” - Alfonsina Storni para chicas y chicos.

“...no le gustaban todas las cosas que había que ser “para ser varón”. ¿Por qué ser nene implicaba andar a las piñas? - Susy Shock para chicas y chicos.

Con esta asociación de la rebeldía a desafiar normas de comportamiento esperadas para un género, Chirimbote representa mujeres estudiando, trabajando, liderando ejércitos: todas cualidades que en una princesa de Disney no serían la base de su caracterización. Por otro, le muestra a sus lectores que los roles de género son barreras que impiden la realización plena de las cualidades de la persona, pero que se *pueden mover* y que desafiándolos, se llega a la aventura y al cumplimiento de los sueños. Al fin y al cabo, no olvidemos que la rebeldía es el **superpoder** de nuestros protagonistas: gracias a ella fueron capaces de realizar las grandes obras que se relatan.

En relación con este punto llega la segunda observación al respecto de la rebeldía. En los libros, aparece además como una cualidad fundamental a la **hora de generar un cambio en la sociedad**, en las normas y en las costumbres, independientemente de la esfera desde la que se ejerza. Es decir, gracias a este gran superpoder de desafiar las normas que se nos imponen, los protagonistas pudieron realizar las grandes

hazañas que ilustran los libros. No hizo falta superfuerza o invisibilidad: con cualidades netamente humanas, se puede protagonizar una historia. También queremos destacar que el concepto de rebeldía aparece como una expresión de libertad. Como vimos, los actos de rebeldía se relacionan con ese “ser fiel a uno mismo”: es gracias a la valentía de animarse a perseguir los gustos personales, los pensamientos originales, los sueños y la profesión deseada para uno mismo que los personajes encontraron plenitud haciendo lo que querían hacer.

Finalmente, no podemos dejar de resaltar la operación de contraste que la editorial realiza con Disney. Ya mencionamos a Blancanieves y Superman⁶³ saliendo por la esquina de la página diciendo “#Chaumevoy”. Y este es sólo el primer contraste. Generalmente en el prólogo y luego reforzado durante todo el libro, encontramos menciones explícitas a que las princesas y los superhéroes no son rebeldes: son personajes que siguen al pie de la letra lo que se espera de ellos, y esta expectativa es postulada como un atributo que constriñe la libertad de una persona y ese “ser fiel a uno mismo”. Por lo tanto, la aventura, la expresión y el crecimiento personal no serían verdaderamente posibles si fuéramos así. En los libros encontramos frases como:

“¿Por qué siempre que nos hablan de historia nos cuentan sobre mujeres y hombres “importantes”? ¿Importantes como las princesas tan bien vestiditas que no pueden salir a jugar y ensuciarse?” - Frida Kahlo para chicas y chicos.

“Sabemos algunas [historias] de princesas, es verdad, pero qué lejos están de nuestra realidad esas chicas que viven en castillos enormes y fríos” - Violeta Parra para chicas y chicos.

Queda claro desde el vamos que Chirimbote nos propone una mirada alternativa al universo de las princesas. La editorial nos habla de personajes queridos por el público infantil y familiar y ofrece una mirada alternativa que contrasta con aquel halo de perfección que rodea a las princesas de Disney.

⁶³ Si bien Superman pertenece a la editorial DC, que no fue adquirida por Disney como MARVEL, es la representación del mismo estilo de superhéroes.

El romance

El segundo atributo a la hora de indagar las representaciones sobre los roles de género en la colección es el papel que juegan las relaciones románticas en la vida de los protagonistas, y la forma en la que están contadas. Nuestras antiprincesas y nuestros antihéroes, a su manera todos rebeldes, como vimos, parecen desafiar más de una expectativa social a la hora de relacionarse románticamente con otros.

Como primera observación, vemos que el romance no es un atributo esencial de la vida de los personajes. En líneas generales, las menciones de las relaciones de pareja ocupan un espacio pequeño entre todo el contenido. El foco de la historia y del protagonista está siempre puesto en su profesión / ocupación (ahondaremos en el tratamiento profesional de los personajes más adelante) y en el rol que jugó en la sociedad. Algo que es fundamental en este punto es que las relaciones de pareja heterosexuales y monogámicas son una parte muy importante del comportamiento esperable de una mujer dentro de la dinámica patriarcal. Históricamente, el rol de la mujer en la familia y en la sociedad se ha visto supeditado a su capacidad para conseguir una pareja con quien formar una familia dentro de la dinámica de poder patriarcal, en el que ellas están relegadas al ámbito privado y principalmente deben ocuparse de la crianza de los hijos y los quehaceres domésticos. Lo que es más: la mayor parte de las presiones y expectativas de belleza, corporalidad, modales y comportamientos de y hacia las mujeres se derivan de su capacidad para atraer a un hombre con quien formar una familia. En líneas generales, el objetivo primario esperable para una mujer es ser lo suficientemente bella, educada y elegible para ser una buena madre y ama de casa, principios fundamentales para el rol que las mujeres deben desempeñar en la sociedad patriarcal. Por lo tanto, uno de los principios históricos del movimiento feminista ha sido el de romper con estos mandatos, luchando por conquistar espacios en el mundo de socio-económico que tradicionalmente estaban vedados a las mujeres. Desde rupturas legales de gran envergadura como el derecho a la educación, a tener propiedades y al voto, hasta

micro-conquistas de plano doméstico, las mujeres han recorrido la historia conquistando derechos. Por supuesto, el movimiento sigue estando en pleno vigor hoy en día, imponiendo en la agenda pública debates importantes como el derecho al aborto legal, seguro y gratuito, el uso del lenguaje inclusivo y por supuesto, la representación de las mujeres en los medios de comunicación y productos culturales. Entonces, el romance en los libros de Chirimbote ocupa un lugar siempre secundario dentro de la biografía del personaje. Encontramos hasta instancias en la que directamente no se menciona relación romántica alguna, como en el caso de Gilda, en donde aparece como madre pero directamente se suprime la relación que dio fruto a esos hijos; menciones al pasar, como en el caso de Julio Cortázar, donde el romance aparece en una sola línea hacia el final del cuento, o hasta se propone un *racconto* totalmente alternativo de la historia tradicional, como es el caso de Evita, quien es generalmente reconocida como “la esposa de” y que en su libro aparece como:

“...conoció al Coronel Juan Domingo Perón, por ese entonces a cargo de la Secretaría de Trabajo y Previsión del gobierno nacional, y su vida cambió para siempre.

¿Por qué? ¿Es como un príncipe? ¿O es como un hado madriño?

No, no, Muñeca... [...] Así empezaron una relación que transgredía las reglas de la época y que hacía que la gente con poder hablara mal de Evita: Juan Domingo era militar y en su entorno rígido no aceptaban una actriz que viniera de la pobreza”⁶⁴

En todos los casos, ese rol fundamental que las relaciones románticas adquieren en las historias de princesas está explícitamente ausente⁶⁵. El romance en los libros de Chirimbote es una parte más de la historia, pero de ninguna manera es lo central ni más importante que los logros públicos de la figura, es decir, el romance no es una característica que haga a la realización identitaria de la persona. Esta representación

⁶⁴ Evita para chicas y chicos. Este libro tiene 14 páginas de texto, y solamente en una, la que transcribimos, se habla de Juan Domingo Perón.

⁶⁵ Las menciones a las relaciones amorosas se realizan al pasar cuando son armónicas (Evita, Julio Cortázar), se postulan como un obstáculo o atadura superada en el camino de la realización personal (Clarice Lispector, Violeta Parra) o bien se les destaca cuando sus personajes las vivían desafiando ciertos mandatos (Frida Kahlo, Juana Azurduy, Gauchito Gil). Ahora, en ninguno de los casos ocupan más que algunas líneas en uno de los apartados de la historia general.

de las relaciones románticas es un claro contraste con el romance clásico en los cuentos de princesas. La premisa fundamental en las historias de las princesas de Disney es la concreción de la relación romántica al final del cuento. Ya hemos repasado los componentes del “final feliz” de los cuentos de hadas, pero es destacable que en lo referido a historias de princesas, el romance es un elemento omnipresente en el alcance de esta felicidad. No es así en la colección de antiprincesas y antihéroos: aquí el final de la historia tiene que ver, siempre, con la concreción de los logros personales y esta capacidad transformativa en la sociedad.

Establecido ya que el romance no es el elemento fundamental o definitorio, vemos ahora: ¿qué características tienen esas relaciones románticas? En primer lugar, aparece fuertemente el concepto de ideales compartidos como base de la relación romántica.

“Juana y Manuel fueron, además de esposos, compañeros de lucha. Su amor era entre él y ella, sí, pero también por algo más grande: por el bien de muchas y muchos más” - Juana Azurduy para chicas y chicos

“Y entonces con Carol Dunlop, su última esposa y gran compañera, se propusieron en 1982 un juego de grandes: recorrer durante treinta y dos días una autopista.” - Julio Cortázar para chicas y chicos

“Porque es imposible hablar de Eva sin hablar de él, porque fueron una pareja que compartía amor y política. Y Eva fue descubriendo una causa mucho más grande que ella misma.” - Eva Perón para chicas y chicos

“Eduardo compartió 40 años de amor con Helena, la “abeia” de sus nietos y nietas. Fue la primera lectora de sus libros y la de los sueños de sus relatos”. - Eduardo Galeano para chicas y chicos.

“Ya se había casado con Aleida, con quien había combatido en Sierra Maestra.” - Che Guevara para chicas y chicos

“...cuentan que con él huyó una mujer llamada Ana o Dolores. [...] Que una mujer sepa cuidarse sola es casi lo mismo en aquella época que esta: que son fuertes,

valientes y que no necesitan protección ni príncipes ni superhéroes. Y eso que en ese momento escandalizaba a su familia para el Gauchito era el reflejo de una mujer que amaba la libertad.” Gauchito Gil para chicas y chicos.

“Pero un día Luis, que quería una esposa que se quedara en su casa, le dijo “Sigue tú con tu arte, yo me voy para siempre”. Y ella no lo retuvo. Así que Violeta se quedó con su amiga guitarra y con Isabel y Ángel”. - Violeta Parra para chicas y chicos.

La descripción de las relaciones románticas está, en gran parte, fundada en la conexión ideológica entre los protagonistas y sus parejas. Además, las descripciones físicas de estas parejas están totalmente omitidas. Es imposible encontrarnos con frases del estilo: “Se enamoró de Aleida porque era muy bella”, en referencia a la compañera del Che Guevara, así como tampoco hay descripciones que conecten la belleza física con la atracción romántica en ningún plano. Cuando se ahonda en describir la relación de pareja o se dan más detalles está siempre presente la palabra “compartir”. Ambas partes son presentadas en igualdad de condiciones, partes integrales de una sociedad que se acompaña mutuamente en los hechos de la vida pública. Y cuando esto no sucede, el no compartir esos ideales es directamente la causa para que una relación no prospere, como es el caso de Violeta Parra y su primer marido Luis, que se oponía al estilo de vida nómada que Violeta había elegido. Resulta bastante refrescante que el motivo principal para conformar una relación de pareja sean los ideales compartidos, más allá de la apariencia física, la posición social o el poder adquisitivo. Podemos agregar que en Antiprincesas y Antihéroes, las relaciones románticas son sobre todo, relaciones de compañerismo. El amor es un espacio más de la vida que se comparte con otros, es decir, no se lo eleva a una categoría superior. Las palabras “compartir”, “compañero”, “compañera”, “acompañar”, están presentes rodeando todos los relatos de la vida romántica y se destaca la ternura:

“Un día a Edu lo echaron de la fábrica. Entonces Susy lo esperó afuera para darle ánimos y decirle lo que sentía. Se sentaron en el tronco de un árbol y se dieron su primer beso. Hoy tienen guardado un pedacito de ese mismo tronco en su casa para

recordar esa idea: que así empezaron y que, más allá de las idas y vueltas en la vida, siguen compartiendo el amor." - Susy Shock para chicas y chicos.

Este es el único relato en la colección en donde se relata explícitamente un acto romántico (como mención adicional, hay un fragmento del poema que el Che Guevara el dejó a Aleida antes de morir, pero no tiene grandes connotaciones románticas) y se hace resaltando la ternura del momento y la voluntad de ambos de sostenerla a largo plazo. Por supuesto, en esta descripción más ajustada a dinámicas más tradicionales en la representación del romance, estamos hablando de una relación *queer*⁶⁶.

Otro de los atributos claros de la representación de las relaciones románticas tiene que ver con la ruptura de estereotipos de género en los roles del hombre y de la mujer en una relación.

*"Pero creía que los hombres eran para quererlos un rato, porque ninguno aceptaría una mujer como ella: tan libre y decidida. Así que quiso **vivir el amor con menos ataduras**"* - Alfonsina Storni para chicas y chicos.

"Diego y Frida se casaron, a falta de una, dos veces. Sin embargo, tuvieron otros amores, aun estando juntos. Como muchas otras cosas, compartían ese sentimiento más de lo acostumbrado para la época. Así, los amigos y amantes eran muchos para Frida y el amor se reflejaba en hombres y en mujeres". - Frida Kahlo para chicas y chicos

"Ella tenía mucha compañía: un montón de amigas y amigos, su familia y su amada escritura... Ah, y cientos de pretendientes que se querían casar con ella, pero, ¿sabés qué les decía? Que no había nacido para casarse. Y hablaba de escucharse los deseos." - Clarice Lispector para chicas y chicos

"Un día empezó a trabajar en una fábrica textil (donde hacen ropa) y ahí conoció a Edu, uno de sus amores." "Siempre hay más amores en la vida... Ede ¡y Mauri!, un hermoso poeta, y también hay muchas formas de amar"- Susy Shock para chicas.

⁶⁶ Usamos el término *queer* en tanto Susy Shock manifiesta una identidad de género travesti o no binaria, y usar el término homosexual podría dar a entender que estamos hablando de dos personas cis y del mismo género.

En la elección deliberada de incluir estos relatos, se plantean varias rupturas. Por un lado, se rompe con el principio monogámico y nuclear de la relación amorosa. En las variadas biografías de sus personajes, Chirimbote nos muestra una diversidad de historias de romance y pareja: personas en una pareja poliamorosa de mutuo acuerdo, ideales no monogámicos y a largo plazo, relaciones homosexuales o *queer*, rechazo abierto al matrimonio, o hasta omisiones completas, como en el caso de Gilda, cuyo libro no retrata ninguna relación romántica (sólo se menciona su divorcio, pero no se menciona en absoluto su públicamente conocida relación con Juan Carlos "Toti" Giménez, su productor). Esta diversidad romántica pone de manifiesto que existen hace mucho tiempo modelos de relación no monogámicos o flexibles, por fuera de la institución matrimonial de la tradición judeo-cristiana que se encuentra arraigada en la dinámica de poder capitalista y patriarcal. Por otro lado, habilita la imaginación de este tipo de relaciones para el público lector al mismo tiempo que añade un plano de diversidad a un tema que en Disney siempre estuvo trabajado de la misma manera: heterosexual, cis, monogámico y a largo plazo. "Los hombres eran para quererlos un rato" vs "Y vivieron felices para siempre".

Algo interesante para agregar en esta instancia es cómo se resaltan los lazos de amistad. Como ya dijimos, el romance no es un elemento fundamental para estos relatos ni definitorio para sus personajes. En contraste, se presenta una multiplicidad de relaciones a la hora de abordar la comunidad afectiva que rodea al protagonista. Especialmente en el caso de las mujeres, lógicamente, se mencionan en varias oportunidades los lazos de amistad⁶⁷ y compañerismo que compartían con otras personas. Y decimos lógicamente ya que sabemos que tradicionalmente el romance ha primado por sobre la amistad en las historias de mujeres en distintos medios. No

⁶⁷ La Editorial Chirimbote realiza una crítica abierta a la falta de *sororidad* en la tradición de cuentos infantiles y Disney: "eso que se llama "sororidad" y que tiene que ver con la solidaridad, el reconocimiento mutuo y colectivo de las mujeres brilla por su ausencia. Contrario a lo que vemos cotidianamente, [...] en los cuentos tradicionales y las películas de princesas las mujeres se rivalizan, se ponen obstáculos, se envidian" - Fink, Nadia. *De brujas y princesas: la literatura y el cine en la producción de estereotipos de género* en Merchán, Cecilia y Fink, Nadia (comp.). *Ni una menos desde los primeros años: educación en géneros para infancias más libres*, Chirimbote / Las Juanas, Buenos Aires, 2016, p72.

hay una liga de princesas⁶⁸ que se junten a vivir aventuras, sino que las viven solas, como protagonistas, a lo sumo ayudadas por animales humanizados o hadas madrinas, por fuera de lazos reales de amistad.

Retomando las rupturas, por otro lado se rompe con el papel asignado a unos y otras en el seno de la pareja. Cuando hablamos del atributo de ideales compartidos ya habíamos establecido que a las relaciones se las veía desde una base de igualdad. De esta manera, no hay un lugar claro para desempeñar el rol de “protector” o “proveedor” para los hombres, y de “protegida” y “procreadora” en las mujeres. Por ejemplo, se relata con lujo de detalles la estrategia que Juana Azurduy diseñó y lideró para rescatar a su esposo cuando estaba prisionero por el ejército español. También se menciona en repetidas ocasiones que Ana de los Montes, la pareja del Gauchito Gil, sabía cuidarse sola y no necesitaba un príncipe que la rescate. Frida participa poniendo el cuerpo en las manifestaciones junto a Diego Rivera y Susy Shock compartía el mismo trabajo en la fábrica que su pareja Edu. Estas menciones rompen con el relato directo del príncipe azul y la princesa, donde el primero es el dueño de la fuerza física y la capacidad de proteger, y la segunda necesita ser rescatada. Lo que quizás resulta llamativo, pero que probablemente responde a una elección narrativa, es que en algunas instancias esta base de igualdad en la que se encuentran los personajes y sus parejas suena un tanto forzada. Por ejemplo, en el libro del Che Guevara hay varios párrafos dedicados a Aleida, referidos no sólo a su relación sino como contexto dentro de menciones de la lucha por los derechos de las mujeres en la Revolución Cubana. Por ejemplo:

“Para el Che, esto era la base de la solidaridad y del “hombre nuevo” (y de la mujer nueva, aunque en esa época no se decía así)”. “...ese primer año de la revolución se creó la Federación de Mujeres Cubanas (FMC) que dirigía Vilma Espín. [...] ¿Y por qué

⁶⁸ En línea con su apoyo al concepto de sororidad, la editorial Chirimbote ha publicado ya dos libros en su colección “Liga de Antiprincesas”, donde algunas de las protagonistas de la colección Antiprincesas, acompañadas de nuevas compañeras como Remedios del Valle o Berta Cáceres, viven aventuras rescatando comunidades o trabajando por el bien común. Por razones anteriormente explicitadas, estos libros quedaron fuera del corpus de análisis.

te cuento todo esto? Porque así las mujeres podían participar más activamente.”

“Además de barrer el pasado de desigualdades y humillaciones, había que luchar por la incorporación plena de la mujer, sin trabas ni restricciones, decía Aleida”.

En estos casos se dedica una página y media a los tintes feministas que tuvo la Revolución Cubana y se los asocia directamente con la figura de Aleida. En el conjunto, la calificación de la Revolución Cubana y de la figura del Che como feministas resulta llamativa, en tanto en las descripciones históricas y populares del hecho, no se les suele dar ese atributo. Pareciera que por el hecho de nombrar que el Che tuvo una compañera militante, es necesario hurgar un poco más profundo para encontrar hechos relevantes que pongan a Aleida y el Che en un plano de igualdad, cuando la historia que nos cuentan en la escuela no lo hizo.

Esta forma de representar las relaciones románticas y el rol secundario que se les asigna dentro del relato de la vida de cada personaje sirve para promover esquemas distintos de representación del romance a estructuras que siguen vigentes hoy en día. Por un lado, Chirimbote nos muestra que desde siempre hubo personas que desafiaron mandatos patriarcales, se rebelaron en contra de lo que se esperaba de ellas y que existieron formas diversas de encarar las relaciones de pareja. Es por un lado una afirmación de que la historia de las mujeres no está poblada solamente de figuras que fueron “hijas de” o “esposas de”, que se pueden contar historias cuyas mujeres protagonistas no vivan su vida alrededor del romance y que aquellas estructuras que hoy siguen vigentes también se pueden desafiar, a la manera de estas antiprincesas y antihéroes.

La maternidad / paternidad

De la mano con el apartado anterior, sabemos que las dinámicas de dominación patriarcal que han permeado las relaciones románticas a lo largo de la historia también estuvieron presentes en los modos de conformación del núcleo familiar. Los cuentos infantiles tradicionales y la franquicia Disney reproducen ese ideal de familia:

heterosexual, amorosa, estable y con los recursos económicos necesarios para vivir con sus necesidades satisfechas. Por supuesto, ese ideal también está emparentado con el romántico: entablar una relación de pareja siempre tiene como fin conformar una familia.

Sumado a esto, existen claramente roles de género dentro de la dinámica familiar, donde al varón se le asigna la figura del padre proveedor, cuya ocupación es trabajar para sostener económicamente el nivel de vida familiar, y a la mujer se le asigna el de criadora de los hijos y responsable por el buen desempeño doméstico (que incluye todas las tareas de cuidado, mantenimiento del hogar, responsabilidad afectiva y coordinación general de la unidad familiar). Estos roles en la familia se han reproducido infinidad de veces en los productos culturales y por supuesto, todo el imaginario de princesas supone como finalidad el deseo de reproducirse y conformar una familia junto al príncipe. Pero como vimos con el romance, Chirimbote ofrece otro tipo de representaciones sobre la familia que rompen con esta tradición y que siguen aportando a una representación distinta sobre los roles de género. Veamos.

“Frida no tuvo hijos. Le hubiera gustado, pero sus huesos, por tantas fracturas, no estaban preparados para resistir un embarazo. Lo que sí tuvo fue una sobrina y un sobrino. Eran hijos de su hermana Cristina y los tres vivían con ellos en la Casa Azul” - Frida Kahlo para chicas y chicos

“Las familias, por ejemplo, se van construyendo de muchas maneras, y todas son válidas. ¡Pensá cuántas formas distintas de familias conocés! Seguro se te ocurren un montón.” - Susy Shock para chicxs

“Llegó un nuevo amor, Luis Arce, y otras hijas: Carmen Luisa y Rosita Clara” - Violeta Parra para chicas y chicos.

“Susy tiene una hija, Anahí, que ya es grande y se fue a vivir sola. Es artista como sus dos mamás, como Susy y como Ede” - Susy Shock para chicxs.

En primer lugar, asistimos a una diversidad de formas familiares por fuera de la típica familia nuclear compuesta por una madre, un padre y uno o más hijos. Vemos familias monoparentales, familias adoptivas, familias extendidas, donde por ejemplo los sobrinos ocupan el lugar de los hijos, familias con más de una madre, familias con hijos de distintas relaciones amorosas, etc. Resulta interesante ver estas elecciones narrativas, dado que tal como se hacía al mostrar una diversidad de relaciones amorosas, *se da visibilidad y se naturalizan diferentes formas de conformar el núcleo familiar*. Y visibilizarlas sirve para que el lector sepa que a lo largo de la historia siempre estuvieron presentes. Que el relato de la familia Disney no fue el único camino viable; que si bien hay más visibilización hoy, desde siempre las familias asumieron características tan diversas como las personas que las conforman.

En segundo lugar, y ya enfocados en los roles de género, podemos ahondar en qué maternidades y paternidades aparecen en los libros de Chirimbote.

“Entonces, era muy común verla con la máquina de escribir en la falda, mientras los niños jugaban a su alrededor, o el teléfono sonaba, o había que ayudar en una tarea que Pedro, el mayor, tenía que completar” - Clarice Lispector para chicas y chicos

“Con Luis tuvieron a Isabel y Ángel [...] Y Violeta nunca dejó de cantar: a pesar de que le tocaba ocuparse de sus hijos, se los llevaba a los lugares donde trabajaba, y ellos bailaban y cantaban en el escenario” - Violeta Parra para chicas y chicos

“Tenía 20 años y se mudaba a la ciudad más grande de Argentina con su bebé en la panza. [...] Por esa época se miraba de muy mala manera a las mujeres que decidían ser “madres solteras”” - Alfonsina Storni para chicas y chicos

“Así fue que Juana cabalgaba con la niña recién nacida en brazos, mientras Padilla libraba combate [...]” - Juana Azurduy para chicas y chicos

La maternidad es uno más de los roles que nuestras protagonistas ejercen a lo largo de su vida. Como el romance, *la maternidad no es un atributo esencial de la vida de las antiprincesas*. Si bien está un poco más desarrollada que las relaciones de pareja,

la maternidad ocupa un espacio moderado en el contenido⁶⁹. El foco de la historia y la relevancia del protagonista como figura está siempre puesto en su profesión/ocupación (ahondaremos en el tratamiento profesional de los personajes más adelante) y en el rol que jugó en la sociedad. Entonces, la maternidad nunca es un fin en sí mismo, ni hay un énfasis particular en el rol, sino que se ejerce *al mismo tiempo* que la profesión. En los casos citados, nuestras protagonistas de ninguna manera abandonan su proyecto personal para “retirarse” a ocuparse de su familia, sino que integran la maternidad al ejercicio diario de su profesión y en todos los casos, su vida no se detiene por el deseo de matenar. Por ejemplo, en el caso de Alfonsina Storni, el hecho de estar esperando un bebé no la hace replantearse el deseo de mudarse a Buenos Aires y lo que es más: se rebela a las normas de la época y continúa con su embarazo aunque la condenaran por madre soltera. De la misma manera que ocurría con el romance, este punto es importante ya que socialmente, la maternidad es el rol de género por excelencia asignado a las mujeres dentro de la dinámica patriarcal. Es el siguiente paso lógico luego de formar una pareja y junto con el romance, conforman el objetivo de realización personal de una mujer. Lo venimos anticipando, pero la realización en Chirimbote pasa por la libre persecución del camino elegido de vida (generalmente ligado a la profesión / ocupación).

Y acá llegamos a algo muy interesante: *para la editorial Chirimbote, la maternidad o paternidad nunca es el epílogo*. Al contrario de las princesas de siempre, cuya maternidad parece ser el epílogo natural de sus historias, en Chirimbote la maternidad “sucede” mientras se desarrolla la vida. La historia no termina con dos personas solteras enamorándose y luego decidiendo formar una familia. En estas historias la maternidad o paternidad es algo más en el camino. Se ejerce con ternura y responsabilidad, pero no es jamás el final de la historia. Lo vimos anteriormente: el final feliz es el instrumento catártico del cuento de hadas, donde el lector sabe que la

⁶⁹ En el caso de Eva Perón, por ejemplo, directamente no se hacen alusiones a la maternidad, ni al deseo de ser madre y menos aún a alguna dificultad reproductiva de su parte.

aventura ha terminado y que define innecesario contar lo que viene después. No es casual que esta instancia coincida con la maternidad (la culminación real de la formación de una familia), ya que parece que es aquí en donde una mujer se ve realizada y por lo tanto después de ello, no queda nada más por contar. Muy por el contrario, en Chirimbote la maternidad es un capítulo más en una historia que termina cuando los lectores comprenden que la protagonista (o el protagonista) vivió su vida a pleno de acuerdo con sus ideales.

Podríamos, desde el paradigma actual del feminismo, cuestionar algunos puntos de la representación de la maternidad que nos muestra la editorial. Por un lado, podríamos preguntarnos si Chirimbote no está romantizando este ideal de madre superpoderosa⁷⁰ al favorecer la representación de las mujeres maternando y ejerciendo su profesión al mismo tiempo, sin una crítica manifiesta. Sabemos que actualmente esta representación está en discusión dado que atenta contra el reclamo de mayor equidad en las tareas de cuidado y mantenimiento del hogar. Sin embargo, podemos decir que la intención de la editorial parece ser privilegiar el mostrar a la maternidad como algo distinto al ideal último de una mujer sin invisibilizar al mismo tiempo una parte importante de la historia de estas mujeres, que al fin y al cabo fueron madres en su tiempo. Por otro lado, también podríamos preguntarnos si todas estas mujeres madres realmente continuaron adelante con sus embarazos por el propio deseo de serlo, o si

⁷⁰ Con el auge de la lucha feminista y la conquista paulatina de derechos por parte de las mujeres en el siglo XX en el marco de una economía capitalista, que sabemos que tiene raíces patriarcales, surge el concepto de que las mujeres pueden congeniar el desarrollo de proyectos personales o profesionales al mismo tiempo que su deseo de ser madres. En muchos casos, esta idea resulta en un discurso que deja a las mujeres en la posición de tener que esforzarse por lograr no sólo el éxito profesional sino mantener la responsabilidad por las tareas de cuidado. Por ejemplo, de acuerdo con las Naciones Unidas, actualmente en Argentina las mujeres dedican el doble de tiempo a las tareas de cuidado que los varones (6,4 versus 3,4 horas). Esto evidencia la fuerte desigualdad que sigue permeando el campo laboral. A esto le sumamos que en Argentina las mujeres ganan entre un 27 y 29% menos que sus pares varones, brecha que se amplía para asalariadas informales (35,6%). En este sentido, el discurso del empoderamiento laboral ha resultado en una carga mayor para las mujeres, exigiéndoles socialmente pagar el “peaje” de seguir maternando y ocupándose de las tareas de cuidado como condición para ingresar a los mismos espacios que los varones en el mercado laboral. Por esta razón, muchas organizaciones feministas luchan actualmente contra esta representación que halaga a las mujeres “superpoderosas” que pueden ocuparse de todo, como un atributo superior a sus pares varones y en su lugar exigen el reparto equitativo de las tareas de cuidado. Fuente: Premio WEPs Argentina. *Sobre la igualdad de género*, 2020, recuperado de www.premiowepsargentina.com.ar/sobre-igualdad-de-genero/

las presiones de la época no les presentaron otro horizonte posible. No lo sabemos y Chirimbote no se preocupa por descubrirlo tampoco. Este punto de vista podría resultar importante dentro del contexto actual de lucha por los derechos reproductivos de las mujeres, especialmente el derecho al aborto legal.

Dicho esto, continuamos con el análisis de las representaciones, en esta oportunidad, del lado de la paternidad. En primer lugar resulta refrescante ver hombres paternando explícitamente. En el caso de los cuentos tradicionales y la franquicia Disney, las acciones concretas de la mapaternidad son ejercidas por las mujeres dentro de la historia. La figura del padre queda relegada al portador del apellido, la identidad y las normas. A la admiración lejana y no a la interacción cotidiana. En el caso de la editorial Chirimbote, se ve el esfuerzo por mostrar a sus protagonistas varones paternando. De nuestros cuatro antihéroes, a dos se los ve haciéndolo de forma explícita (El Che Guevara y Eduardo Galeano) y en el caso de los otros dos (Gauchito Gil y Julio Cortázar), directamente no hay menciones a la paternidad⁷¹.

“Si bien trabajaba mucho, el Che tenía sus momentos para compartir, y los domingos, después de las jornadas de trabajo voluntario, llegaba a la casa cansado pero con muchos deseos de disfrutar de sus hijas e hijos. “Se quitaba la camisa y jugaba con ellos en el suelo”, recordó Aleida.⁷² - Che Guevara para chicas y chicos

“Y entonces nos cuenta una anécdota de su nieta más grande, Catalina (a quien llamó cariñosamente Catalinacea Catapalapa). [...] El “abeio” como le decían sus nietas y nietos, compartía rituales importantísimos: sentarse a mirar la luna llena, [...] o esperar la puesta del sol frente al mar” - Eduardo Galeano para chicas y chicos⁷³

En estas pocas representaciones que tenemos, vemos que la paternidad tiene que ver con el cariño en lo cotidiano. En ambos casos, *se presenta al ser padre como el*

⁷¹ Entendemos que esto se debe a que no existen registros conocidos de hijos o hijas para estos dos personajes.

⁷² Esta cita se acompaña con una imagen de media página del Che jugando con sus hijas e hijos.

⁷³ En el caso de Eduardo Galeano hay un ejercicio del abuelazgo y no de la paternidad. Sin embargo, consideramos que de igual manera puede analizarse en conjunto, dado que el tratamiento de la editorial es el mismo que el de la paternidad en el Che Guevara.

ejercicio de la ternura, de los códigos compartidos y la construcción de anécdotas con cariño. Si bien es escasa, esta representación también es refrescante en tanto no vemos padres que se relacionen con sus hijos desde la imposición de reglas, ni la transmisión de máximas o conocimiento, que es el rol casi exclusivo asignado tradicionalmente a las relaciones padre-hijo. Una vez más, Chirimbote nos ofrece una representación de la masculinidad que desafía el estereotipo de su época, que continúa afirmando que la ternura y el cuidado son roles asignados “naturalmente” a las mujeres y que los varones se vinculan a través de la razón, la disciplina y el poder. Si bien se hicieron avances, a partir de las luchas del feminismo, hacia una carga más equitativa en las tareas de cuidado y crianza, como mencionamos anteriormente las mujeres siguen estando al frente de la crianza de los niños y son, por lo tanto, quienes comparten la mayor parte del tiempo con ellos. Es por eso que resaltamos que haya representaciones claras de padres participando en juegos, momentos de ocio y escenas de crianza con sus hijos e hijas. Finalmente, podemos decir que hay atributos compartidos en la representación de maternidades y paternidades:

*“Seguía disfrutando ese tiempo de tranquilidad con su hija y su hijo, lejos de las giras y los escenarios. En esos momentos, contó que les gustaba salir a caminar, hacer alguna comida rica y, sobre todo, armar la pileta en la terraza en verano, y meterse los tres hasta que bajara el sol.”*⁷⁴ - Gilda para chicas y chicos

“Su sobrina, cuando fue grande, escribió un libro sobre Frida, donde contaba que era “una mujer muy alegre que siempre cantaba canciones”” - Frida Kahlo para chicas y chicos⁷⁵

Vemos, entonces, que el ejercicio de la ternura es para Chirimbote una representación fuerte de la mapaternidad. Ser padre o madre tiene que ver con compartir el amor en el día a día y sobre todo, ser una referencia afectiva para las infancias. Si bien en el

⁷⁴ Esta cita se acompaña con una imagen de media página de Gilda jugando con su hija e hijo.

⁷⁵ Esta cita se acompaña con una imagen de media página de Frida viendo cariñosamente jugar a sus sobrinos en el patio de su casa. Del mismo modo que Eduardo Galeano, la maternidad en esta historia está presente desde el ejercicio de otro rol familiar.

caso de las mujeres esta cualidad se mantiene igual en los cuentos clásicos (el amor de madre es el atributo principal de una buena madre), es refrescante verlo en los varones. Por otro lado, vemos que el rol de la transmisión de ideales es también tiene su lugar:

“Así como compartía este tiempo con Fabricio y Mariel, también les contaba de sus errores: “No me muestro una madre perfecta, así ven que una se equivoca, y tiene derecho a rehacer las cosas”” - Gilda para chicas y chicos

“Alejandro contó: “me ayudó mucho mi madre, porque me decía: no te juntes sólo con hijos de médicos, de ingenieros, porque gente buena hay en todos lados”” - Alfonsina Storni para chicas y chicos

“Sean siempre capaces de sentir en lo más hondo cualquier injusticia cometida contra cualquiera en cualquier parte del mundo, les escribió a sus hijos e hijas” - Che Guevara para chicas y chicos

Si bien la transmisión de conocimiento o visión del mundo es algo que está presente en la representación de la paternidad (más en el conocimiento) y la maternidad (más en los valores) en los cuentos clásicos, en este caso los ideales que se transmiten tienen que ver con esta rebeldía de la que hablábamos antes. Nuestros protagonistas están transmitiendo a sus hijos su capacidad transformativa, algo esencial para la editorial.

La profesión / ocupación

“Contar con perspectiva de género es también dar cuenta de la historia desde otro punto de vista. Notamos que ese mensaje era bien recibido: ser antiprincesa es ser como uno quiera ser”⁷⁶

Llegamos a la última categoría dentro del análisis de los roles de género. Muy relacionado con el concepto de rebeldía, la actividad u ocupación de los y las

⁷⁶ Entremujeres. 6 de enero de 2019, en *Guía para ser una Antiprincesa: literatura al servicio de niñas reales*, Clarín, <https://bit.ly/3nJlcg7>

protagonistas es el punto principal en los cuentos de la colección. Antes de comenzar el análisis, queremos aclarar que con profesión / ocupación nos referimos al oficio, actividad o incluso al camino de vida pública elegido por cada personaje. Nos encontramos con una variedad de *metiés*: guerreros independentistas, pintoras, escritores, artistas, cantantes, poetas, rebeldes. En algunos casos con respaldo en profesiones concretas y en otros, en una vida de oficio y aprendizaje. Lo que importa destacar es que son estos oficios / actividades / profesiones / *metiés*, los elementos centrales en los libros de la colección.

Pero, ¿por qué este punto es importante? En primera instancia, porque la mayor parte del contenido narrativo de los libros trata de contar esta vida pública ejerciendo la actividad elegida y cómo se llegó a hacerlo. Desde la infancia del protagonista, donde se relatan las bases de esos ideales, pasando por una juventud que indefectiblemente propone la ruptura con tradiciones y limitaciones de época, hasta una adultez en donde esta actividad, profesión o camino se ejerce con gozo, libremente y con repercusiones importantes en la sociedad o su comunidad. Más allá de las relaciones románticas, familiares, más allá de los hijos u otros elementos relacionales, lo más importante de estas historias es el viaje de crecimiento personal que se atraviesa para recorrer el camino elegido. Y es que en estas historias podemos no saber si nuestros protagonistas se casaron, tuvieron hijos, quiénes eran sus padres, si tuvieron hermanos o amigos. Pero en todos los casos sabemos qué hicieron y por qué fueron conocidos en la historia. Entonces, consideramos que para Chirimbote, el ejercicio del oficio es la expresión de la propia libertad. Este punto de análisis está íntimamente relacionado con el atributo de rebeldía, que como vimos, es el superpoder de nuestras antiprincesas y antihéroes. Que ellos hayan alcanzado el éxito y dejado una huella en su vida pública es el resultado de una vida de lucha y convicciones para convertirse en quienes fueron. La profesión y la ocupación son la expresión más fuerte de la construcción de una subjetividad libre, persiguiendo los propios ideales, que en todos

los casos, implicaron el desafío a normas impuestas de la época, más o menos rígidas, que ponían trabas al desarrollo de sus sueños.

“Su sueño era ser cantante, pero creía que su destino era ser madre y docente. Y entonces ella trabajaba y criaba a sus hijos, pero su sueño seguía latiendo muy fuerte, tan pero tan fuerte, que tomó la decisión de separarse y también de presentarse para empezar a cantar”. - Gilda para chicas y chicos

“Juana se preguntó qué habría sido de su vida si no hubiera salido a luchar por la independencia. Si se hubiera quedado en su casa cumpliendo las tareas de las mujeres de esa época. [...] Y menos mal que no se quedó en su casa, porque un día tuvo que rescatar a su esposo, que había caído preso de unos españoles con fama de malísimos” - Juana Azurduy para chicas y chicos.

“[Clarice] vive en una casa en algún lugar de Europa, hace fiestas para los colegas de su marido (un diplomático importante)... Sí, sí, sí, podría ser una princesa... pero Clarice no quiso, le incomodó siempre. [...] En 1959 Clarice le dijo basta a esa vida diplomática, como de princesa, y se volvió a su Brasil querido.” - Clarice Lispector para chicas y chicos

En casi todos los casos, el quiebre en la narración tiene que ver con una ruptura fuerte del protagonista con las reglas de su entorno que no le permitían realizarse profesionalmente en la vida pública. En general, este quiebre llega cuando el protagonista alcanza la madurez para hacer eco de sus sentires e ideales y enfrentar los límites sociales. Y esto es especialmente interesante en el caso de las protagonistas femeninas. Vimos que en los cuentos clásicos y la franquicia Disney, a las mujeres se les asigna un rol pasivo en todos los casos. Aunque la historia sea la suya, la acción siempre está en manos de terceros: de enemigos que las ponen en peligro, y de aliados que deben rescatarlas. Finalmente, de príncipes azules que están allí para conformar una familia. En la colección antiprincesas, ellas son quienes se valen de sí mismas: son sus propias ideas, talentos, capacidades y valores los que se ponen en juego para realizar sus hazañas. Asistimos a una colección donde las

protagonistas toman las riendas de su propia historia para ser ellas quienes disparan la acción, hasta llegar, en casos extremos como Juana Azurduy, a ser quienes rescatan a sus parejas de los malvados. Y como lo sabemos, los libros de historia a lo largo de todas las eras de la humanidad tienen a varones como protagonistas. En la práctica, Chirimbote parece proponerse desafiar ese desequilibrio, eligiendo una colección que, en este corpus seleccionado, tiene ocho antiprincesas y cuatro antihéroes. Está claro que aquí, las protagonistas principales son ellas.

Como último punto, hay algo importante para destacar en relación con la actividad de los protagonistas: el impacto que tuvieron en su comunidad, a mayor o menor escala, y en la vida de otras personas. Nuestros protagonistas son personas que, con el ejercicio de su actividad, tuvieron un impacto en vidas ajenas. A diferencia de los cuentos clásicos o las princesas de Disney, que relatan historias de vidas privadas, que afectan solamente a los protagonistas y a su círculo íntimo, Chirimbote nos propone conocer protagonistas que se esforzaron por causas ajenas, cuya actividad fue motivada por mejorar la vida de su comunidad o bien, que dejaron una huella importante en la vida de otras personas. Tenemos guerreros que lucharon por la independencia, artistas que llevaron en sus obras el dolor de otras personas, cuya voz sirvió para visibilizar causas e injusticias. Cuya influencia política llevó a la construcción de una vida mejor para algunos.

b. La representación de la infancia: “Infancias Libres”

Ya recorrimos los puntos principales que queríamos destacar sobre los conceptos de Antiprincesas y Antihéroes, una de las unidades de representación fundamentales en la colección. Ahora es el turno de abordar la segunda: el concepto de infancias libres.

Todas las historias que se narran nos cuentan sobre la infancia de los protagonistas. A diferencia de las princesas de Disney, que ya se encuentran en la adolescencia o adultez cuando comienza la historia, en estos libros tenemos un retrato completo de la

infancia de nuestras Antiprincesas y Antihéroes. Cuando en los mitos, cuentos de hadas u otros relatos se dedican algunas pocas líneas a los años de la niñez, en los libros de la editorial Chirimbote somos testigos de relatos completos de las vicisitudes que los y las protagonistas tuvieron que pasar, las historias familiares, los accidentes, las relaciones: todo lo que en sus vidas fue particular y que posibilitó que realizaran sus hazañas. En este sentido, la infancia se presenta como un período formativo clave para el desarrollo de la subjetividad. Un período en el que estamos habilitados a romper las reglas, a cuestionar y a su vez, que nos da el derecho de ser respetados y cuidados por nuestros padres o tutores.

Por otro lado, con el concepto de Infancias Libres la editorial se encarga de interpelar directamente a su público lector. Si bien la antiprincesa o antihéroe son el verdadero protagonista de la historia, es en el relato de la infancia de cada uno en donde, veremos, existen algunos mecanismos que ingresan al niño lector dentro de la narración, para entablar una conversación con la historia. Así como los conceptos antiprincesa y antihéroe nos hablan de una concepción concreta sobre los roles de género en la sociedad, el concepto de infancias libres hace lo propio con la postura editorial sobre el rol que se le debe dar a los niños en la sociedad y el hecho de que aunque sean niños, su opinión es válida y debe ser respetada por los adultos. Como con los conceptos de Antiprincesa/Antihéroe, del análisis de la colección surgen una serie de conceptos que dan cuerpo a la noción de Infancias Libres. Vamos a adentrarnos en cada uno para descubrir estos nuevos relatos sobre la niñez.

La curiosidad

“Pañuelito rojo de la suerte y preguntón: ¿Vos no me estarás inventando un cuento porque soy chiquito y te pensás que los chiquitos no sabemos nada?”

Narrador: No, no, no. No te pongas así, pañuelito. ¿Cómo voy a mentirte porque sos chiquito?” - Gauchito Gil para chicas y chicos

Hay un elemento a nivel gráfico y narrativo que llama la atención apenas se ingresa a los libros: la mascota preguntona. Un animal u objeto que entabla un diálogo constante con el narrador y que se encarga de hacerle preguntas a medida que progresa la historia, deteniéndose en conceptos nodales, palabras difíciles de entender y en muchos casos, hasta cuestionando el por qué de ciertos giros en la biografía narrada. La elección de que la narración esté dada por este diálogo abre varios puntos de análisis.

En primer lugar, detengámonos en las características de esta mascota. En todos los casos, la mascota es un animal u objeto relacionado con la vida del protagonista. Así se trate de elementos reales que lo acompañaron en su vida (como la muñeca de trapo de Evita, el perro Ulises de Clarice Lispector o la cajita bagüalera de Susy Shock), o bien de objetos o animales relacionados pero no realmente documentados biográficamente (como el pañuelito rebelde del Gauchito Gil, la loba blanca de Alfonsina Storni o el pajarito cantor de Violeta Parra), en todos los casos la mascota simboliza un ideal concreto para la vida del protagonista. Por otra parte, la característica principal de la mascota es su carácter de “preguntona”. Todas las mascotas tienen una personalidad fuerte, desenvuelta, genuina. Hacen constantes preguntas al narrador a lo largo del relato, dando pie a la explicación de conceptos, la revisión de una decisión y en muchos casos, haciendo notar contradicciones en la biografía y cuestionando las decisiones del personaje, el entorno que lo rodeaba o hasta las decisiones y estilo del propio narrador. Estas preguntas son el motor que lleva adelante la historia y a través de ellas, mascota y narrador construyen un diálogo que les permiten reflexionar sobre las historias, cuestionando la narración y enriqueciéndola. Este recurso resulta llamativo cuando lo comparamos con la forma tradicional de narración de los cuentos clásicos o la franquicia Disney, donde en general no existen interlocutores que cuestionen al narrador y cuando aparecen mascotas, lo hacen en una posición de empatía o compañero de aventuras, por fuera de una actitud curiosa o reflexiva.

niños dejándose llevar por su instinto natural de hacer preguntas, enriqueciendo el relato con ellas y ejercitando su capacidad de reflexionar sobre cualquier tema, incluidos conceptos complejos como la justicia, el desarraigo, las revoluciones y las desigualdades sociales a través de una conversación con un adulto que los reconoce como interlocutores válidos en una conversación, como es el caso del narrador. *La editorial incentiva y premia la curiosidad natural de los niños*, haciéndoles saber que tienen el derecho a que sus preguntas sean escuchadas y a cuestionar a los adultos a su alrededor cuando no comprenden un concepto. Con esta postura, Chirimbote nos muestra que ser un niño es dar rienda suelta a los impulsos que nos salen naturalmente y a ejercitar el derecho de cuestionar el mundo alrededor, como una manera de desarrollar el pensamiento crítico y dar pie al aprendizaje. Este punto también se refuerza en los personajes:

“Parece que la pequeña era tan preguntona, y era tan difícil dejarla conforme con las respuestas, que su mamá decidió enviarla al Jardín de Infantes” - Alfonsina Storni para chicas y chicos

“Un día, Violeta descubrió un secreto: la llave del armario donde su papá escondía la guitarra. [...] Un día, la descubrieron y primero iban a retarla, pero después sus padres se quedaron sorprendidos: ya tocaba y cantaba las canciones completas... ¡y lo había aprendido solita!” - Violeta Parra para chicas y chicos

Nuestras antiprincesas y antihéroes eran rebeldes, ya lo hemos visto. Y esas micro-rebeldías de las que hablamos en la infancia muchas veces tenían que ver con ejercitar su curiosidad natural, atributo que resultó importante para generar adultos decididos, dispuestos a perseguir sus ideales y desafiar las restricciones de su época. Chirimbote nos relata infancias que ejercieron su curiosidad con libertad, con adultos y mentores que en mayor o menor medida avalaron esta cualidad fundamental en los años formativos y que dieron pie al desarrollo del pensamiento crítico en los personajes. Es decir, que dejaron que los niños *ejercieran su curiosidad con libertad*.

Por último, quisiéramos mencionar que el diálogo que el narrador entabla con las mascotas da pie a desarrollar un discurso pedagógico durante la narración de la historia. La editorial propone una figura de un adulto que considera las preguntas del niño y se dirige a él desde una postura pedagógica, esforzándose por encontrar explicaciones a la medida de sus capacidades cognitivas, pero esto sin invalidar ni evitar los temas más complejos. Así, la editorial nos brinda una representación del tipo de vínculo que niños y adultos pueden mantener para fomentar el ejercicio de la libre curiosidad. Esta narración en forma de “conversación” se distancia de la forma narrativa que originalmente tenían las fábulas clásicas y los cuentos de hadas. Allí, el narrador siempre era omnisciente y en tercera persona, es decir, no sólo sabía todo lo que ocurriría sino que tampoco participaba de la historia ni se involucraba en una conversación y, menos todavía, era cuestionado por algún interlocutor. En este sentido, los libros de la editorial parecen ser “construidos”, rescatando esa cualidad manifiesta de que toda historia no está dada ni es absoluta, sino que está construida.

Los años de la infancia

“Pero para que entiendas de qué estoy hablando, vamos primero a la infancia, a los orígenes de todo...” - Clarice Lispector para chicas y chicos

La infancia es, para Chirimbote, el inicio de todo. Este período está presente en todos los casos, aún en los que encontrar registros biográficos de los protagonistas resulta difícil (como el Gauchito Gil). La editorial se esfuerza por reconstruir estos relatos y mostrar a sus lectores los orígenes infantiles de los protagonistas, qué estilo de vida llevaban y cómo estaban conformados sus círculos afectivos. Por un lado, como dijimos antes, esta postura contrasta con lo que aparece en los cuentos clásicos, donde en general a la infancia se le dedican unas pocas líneas para contextualizar el origen de los personajes dentro de la narración. En el caso de la colección Antiprincesas y Antihéroes asistimos a relatos completos sobre estos años formativos.

*“Las vacaciones de verano de la familia eran siempre las mismas: iban a la zona campesina donde vivían unas primas. Fue allí donde “la Viola” (como le decían) conoció de cerca y aprendió todo lo relacionado con el **arte popular**”* - Violeta Parra para chicas y chicos

“[Celia] otras veces, leía a sus hijos e hijas obras importantes de la literatura universal. Y con un poquito de acá y otro poquito de allá, ese Ernestito fue creciendo, entre deportes y libros [...], sobre todo de grandes aventuras.” - Che Guevara para chicas y chicos

*“Con apenas 13 años Alfonsina ya vivía las **injusticias**, pero además, como obrera, empezó a conocer otras, que sucedían en las fábricas; y por eso se la veía, también, repartiendo volantes el **1º de mayo**”* - Alfonsina Storni para chicas y chicos

Así, conocemos la composición familiar, la situación socioeconómica, las dificultades, enfermedades y hechos que llevaron al desarrollo de los protagonistas. Para Chirimbote, entonces, la infancia es un tiempo formativo esencial para el desarrollo de la adultez.

*“Es lo que más le gustaba en el mundo: los paseos de domingo, salir a la calle a jugar e **inventar historias**: escucharlas y también crearlas... Y se nota que ese gusto no se le fue nunca.”* - Clarice Lispector para chicas y chicos

“Así que el bichito de la música le había picado desde chiquita, y por eso se pasaba las tardes en la casa de la abuela revolviendo un baúl lleno de ropa (de esas que ya no usaban la mamá o la nona) y se disfrazaba, y actuaba, y bailaba” - Gilda para chicas y chicos

Nuestras antiprincesas y antihéroes fueron quienes fueron gracias a su infancia. Es en estos años en donde el niño desarrolla su personalidad, sus preferencias, sus gustos y adquiere las capacidades distintivas que lo preparan para la adultez. Además, las vivencias en la infancia son una instancia de absorción de valores y formas de ver el mundo que luego moldean los ideales de una persona:

“Cuentan, también, que durante su infancia Juana acompañaba a su padre en las tareas del campo, y que compartía juegos con los hijos de los indios y campesinos. ¿Habría visto de cerca las injusticias a las que eran sometidos: obligados a trabajar en las minas, despojados de sus tierras?” - Juana Azurduy para chicas y chicos

“[...] Celia observó una realidad distinta de la de la ciudad: vio a comunidades indígenas que vivían en la pobreza y que eran muy maltratadas en sus trabajos, también a los peones en los yerbatales, los mensús, que trabajaban casi como esclavos. Toda esa realidad, cargada de injusticia, tal vez fue la que le llegó al pequeño Ernesto y que le hacía pegar pataditas de bronca desde adentro de la panza” - Che Guevara para chicas y chicos

*“También en esa ciudad, donde los ferrocarriles avanzaban, escuchó a los **anarquistas** y a quienes les hablaban a los obreros de mundos mejores, de rebelarse contra los poderosos, de que valoraran su trabajo y, sobre todo, de la **justicia**, esa palabrita que Eva atesoró para siempre” - Evita para chicas y chicos*

La infancia, entonces, es un período fundamental de pura potencialidad, fundamental para el desarrollo de una persona, y que por lo tanto debe ser atendido, respetado y especialmente, acompañado:

“A mí no me exigían ser el nene que eran mis compañeros. No tenía obligación sobre lo que debía ser”, nos cuenta Susy. Y, claro, entonces se permitía ser todo lo que quería: le encantaba leer, incluso novelas largas” - Susy Shock para chicxs

*“Por suerte, la mamá se dio cuenta de que además de todo eso, a su hijo le encantaba leer. Entonces le dijo que un poquito y un poquito y Cortázar siguió corriendo con sus amigos en las veredas y soñando con sus amigos de hojas, **los libros**. Y escribió desde muy pequeño y nos dejó esos libros llenos de **fantasía**” - Julio Cortázar para chicas y chicos*

*“**Luana** tiene 10 años. Ella nació con pene, pero nunca se sintió “varón”. Nunca. Su mamá, Gabriela Mansilla, la escuchó, creyó en lo que sentía y la apoyó siempre. [...]”*

Luana y Susy fueron abrazadas siempre y hoy son muy felices” - Susy Shock para chicas

En este punto, podemos puntualizar en la presencia del círculo del protagonista. Padres, madres, hermanos, familia extendida, referentes afectivos y mentores fueron los adultos que marcaron sus vidas, que les dejaron enseñanzas, modelaron sus formas de pensar y sobre todo, les dieron un espacio de amor y soporte esenciales para su desarrollo. Así, sin la ayuda de la madre de Frida que decidió instalarle un caballete para que pintara cuando estaba convaleciente, a la madre de Cortázar, que lo escuchó cuando le pedía quedarse leyendo en vez de salir a jugar como recomendaba el médico, a la familia de Susy Shock, que apoyó su identidad autopercebida y sus conductas poco masculinas, nuestros protagonistas no podrían haber desarrollado sus talentos, ideales o esas cualidades que los hicieron ser ellos mismos. De esta manera, el cariño, la escucha activa y el apoyo a los intereses del niño son derechos fundamentales que para la editorial deben estar garantizados. Por supuesto, sabemos que nuestras antiprincesas y antihéroes se rebelaban ante sus padres, que en muchos casos encarnaban los prejuicios y las restricciones de época pero que en general, pudieron hacerlos a un lado por amor a esos niños y al respeto a su forma de ser.

Otro punto a destacar es que en estos relatos de la infancia de los protagonistas, tenemos un vistazo a su situación socioeconómica:

*“Tuvo una **infancia pobre** y, también, bastante **libre**. Con su perro León, al que le había enseñado que le diera la patita, con sus disfraces y bailes, con el cuento que cada noche le leían sus hermanas y alimentaban sus fantasías.” - Evita para chicas y chicos*

“Cuando el padre se quedó sin trabajo, Violeta y sus hermanos (¡que eran once!) empezaron a cantar en la calle por monedas” - Violeta Parra para chicas y chicos

“Trabajó junto a su padre como peón, largas horas bajo el sol y sufriendo las injusticias de los maltratos de los patrones” - Gauchito Gil para chicas y chicos

En muchos casos, nuestros protagonistas vivieron dificultades económicas, debiendo trabajar desde muy pequeños o enfrentándose a la falta de comida o vivienda. Este punto es interesante, dado que la editorial nos muestra que las circunstancias materiales de vida de una persona son responsables por el desarrollo de su ideología. Conocemos, por supuesto, el postulado marxista de que la superestructura ideológica está determinada en última instancia por la economía, o bien, las condiciones materiales de existencia. Sin intenciones de ahondar en un análisis marxista de la colección, sí resulta interesante mostrar cómo la editorial elige mostrar explícitamente que la forma de pensar de una persona tiene que ver con la situación socioeconómica que le tocó vivir en sus años formativos y a lo largo de su vida. Por fuera de concepciones del sentido común que postulan a las ideas como puramente sociales o desconectadas de la base económica, en Chirimbote vemos cómo todos los aspectos en la infancia (las relaciones afectivas, el contacto con ciertos ideales, las condiciones socioeconómicas y las experiencias vividas) contribuyen al desarrollo integral de una persona. Es decir, que nuevamente, la infancia es un período formativo fundamental y que quienes somos en la vida adulta es una consecuencia de ello.

La escolaridad

“Pero no nos adelantemos, que Frida todavía es una chica y tiene que ir a la escuela” -

Frida Kahlo para chicas y chicos

Otro de los puntos fundamentales en el análisis de la infancia en la editorial es el rol que la escuela cumple durante este período. En la mayor parte de las historias, la editorial se esfuerza por mencionar los años de escolaridad de los protagonistas. En algunos casos, como el de Frida Kahlo, se lo hace postulando a la escuela como el lugar natural para los niños y a la educación como una obligación y un derecho importantes. Incluso, como en el caso de Alfonsina Storni o Frida nuevamente, se hace alusión de que las mujeres recibían una educación de menor calidad o menos prioritaria que los varones, como vimos en el apartado anterior sobre los roles de

género. Por otro lado, se evidencia también una postura sobre la escuela como institución en ciertas épocas:

*“Pero la inquieta **Gilda** no sólo andaba cantando por la casa, sino que también había aprendido a leer y a escribir a los ¡cuatro años! Por eso a la mamá y al papá se les ocurrió la idea de que ya fuera al colegio desde chiquita... y así fue que con esa edad empezó primer grado, en una **escuela religiosa** donde sólo iban nenas. Dos cosas recordaba: que en la capilla de ese lugar había unos ángeles pintados en el techo que le daban tanto miedo como el infierno, donde le decían que se iría si se portaba mal.”* -

Gilda para chicas y chicos

“Cuentan que cuando tenía 17 años ingresó al Convento Santa Teresa, donde las mujeres se quedaban para convertirse en monjas o bien iban a estudiar dentro de los muros.” - Juana Azurduy para chicas y chicos

Si bien la educación es un derecho básico al que todos los niños deben acceder y la escuela es la portadora de ese derecho, desde la editorial no dejan de realizar una crítica a la escuela como institución que también vehiculiza prejuicios e ideales que en muchos casos censuran la expresión natural de los niños. Especialmente, como en el caso de Juana Azurduy o Gilda, se hace referencia al vínculo entre la escuela y la iglesia, en tanto esta última ha vehiculizado sus ideas en el ejercicio de la enseñanza, que contrastaba con la naturaleza de ambas niñas. En este sentido, desde la editorial postulan a la escuela como una institución social a la que le caben críticas en tanto se tiene en claro que la educación no es un ámbito desprovisto de ideología y que tiene un impacto importante en la dinámica de poder dentro de una sociedad. Para la editorial, las instituciones, como la escuela, la familia, los clubes, son parte constitutiva de la trama social, donde son influenciadas por, y a la vez influyen, los procesos sociales. La sociedad selecciona el conjunto de ideas, hechos, sucesos y hábitos que considera esenciales para transmitir a las nuevas generaciones y por lo tanto, los

contenidos institucionales y pedagógicos están atravesados por esas ideas⁷⁷. En este sentido, las instituciones no son ajenas a la dinámica hegemónica y romper con ciertas prácticas dentro del contexto escolar implica ganar posiciones de un lado u otro en la dinámica de poder. Por supuesto, lo mismo sucede con las cuestiones de género. En el caso de Clarice Lispector, Frida Kahlo y Alfonsina Storni, también se hace mención a las distinciones de género en el ámbito educativo, en tanto ellas asistieron a la escuela *aunque* fueran mujeres, es decir, que una mujer no fuera a la escuela o no lograra graduarse estaba dentro de lo esperable de la época. Incluso, la familia de Alfonsina Storni decidió continuar escolarizando a su hermano por sobre ella, cuando enfrentaron problemas económicos.

Desde Chirimbote, entonces, se plantea a la escuela como el lugar natural para los niños, pero esta no está exenta de críticas en tanto en muchos casos porta los mismos prejuicios y límites que la familia o el trabajo de los protagonistas.

Infancias libres

#InfanciasLibres es uno de los conceptos principales dentro de la colección. Y desde las representaciones presentes en el contenido narrativo de los libros, podemos ver una concepción de la niñez como un espacio formativo clave y a los niños como sujetos sociales capaces de autonomía y opiniones. Por ende, tanto la familia como la escuela, es decir, las personas adultas que tienen un rol protagónico en la vida de los niños, deben poder reconocer esta autonomía y respetar sus decisiones. En el caso de la escuela, tal como postula Francesco Tonucci, psicopedagogo italiano, *“Hay que huir del esquema tradicional en el que el profesor es quien tiene los conocimientos y los alumnos son vasos vacíos que hay que llenar y, por lo tanto, todos iguales”*⁷⁸. Para Chirimbote, infancias libres son aquellas que cuentan con un círculo afectivo que

⁷⁷ Merchán, Cecilia y Fink, Nadia (comp.). *Ni una menos desde los primeros años: educación en géneros para infancias más libres*, Chirimbote / Las Juanas, Buenos Aires, 2016, p. 24.

⁷⁸ Aula Planeta. *Francesco Tonucci: su visión educativa en diez puntos*, 2018, recuperado de <https://bit.ly/3klmxC9>

acompañe su desarrollo, instituciones (escuela, clubes) que respeten a los niños como sujetos sociales, y un contexto social que respete sus derechos y les permita expresar sus ideas y ambiciones sin sesgos de género, de clase o de otros tipos.

Capítulo III: las formas de la narración

La interpelación al público lector

Dentro de los libros de Antiprincesas y Antihéroes, encontramos marcas presentes en las formas de la narración y los elementos editoriales que dan cuenta de cómo se interpela a su público lector. En términos de Eliseo Verón, hablamos entonces de un modo de enunciación, es decir, el concerniente a las modalidades del decir de un discurso determinado. Según el funcionamiento de la enunciación, un discurso construye una cierta imagen de aquel que habla (el enunciador), una cierta imagen de aquél a quien se habla (el destinatario) y en consecuencia, un nexo entre estos lugares⁷⁹. Por lo tanto, todo discurso también representa a su destinatario y la relación entre ambos es el contrato de lectura que asume una forma particular de enunciación. De acuerdo con Verón, este contrato de lectura es propuesto por el medio (en este caso, por la editorial) y su éxito se mide por:

“–proponer un contrato que se articule correctamente a las expectativas, motivaciones, intereses y a los contenidos del imaginario de lo decible visual.

hacer evolucionar su contrato de lectura de modo de “seguir” la evolución socio–cultural de los lectores preservando el nexo.

modificar su contrato de lectura si la situación lo exige, haciéndolo de una manera

coherente.”⁸⁰

⁷⁹ Verón, Eliseo. *L'analyse du contrat de lecture : une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse* en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*, IREP, París, 1985, p.203.

⁸⁰ Verón, Eliseo. *L'analyse du contrat de lecture : une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse*. en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*, IREP, París, 1985, p.203.

El contrato de lectura marca el tinte de la relación entre un medio y su público. Y el contrato de lectura concierne a toda la estrategia de enunciación: lo discursivo pero también lo paradiscursivo: imágenes, títulos y materialidad, dado que en su conjunto, cada uno de estos elementos comunica, aporta sentido y por ende aporta al contrato. Entonces, en este breve apartado haremos mención de los mecanismos que se encuentran presentes en la estructura narrativa y material en los libros de la editorial, a través de los cuales Chirimbote interpela a sus lectores. Si bien en este nivel no hay un desarrollo a nivel temático, queremos trabajar los elementos que apoyan la narración y permiten vehiculizar las representaciones analizadas en el apartado anterior. Por otro lado, también vemos que existen, en estos elementos extra-narrativos, oposiciones manifiestas con la tradición de cuentos infantiles y la franquicia Disney que vale la pena resaltar. Sentimos, entonces, que resulta pertinente ver de qué maneras novedosas la editorial interpela a su público para acercarse a él y a su vez, para representarlo.

Aprendizaje por moraleja vs. aprendizaje formal

Una de las primeras oposiciones que dan cuenta de esta nueva forma de interpelar es la contraposición entre la enseñanza a través de fábulas y la enseñanza formal. Todos los libros de la editorial son una mezcla entre el género ficcional-cuento infantil y el género escolar. Si bien en cada libro la historia se cuenta de tal manera que el aprendizaje se pueda extraer de la narrativa, la editorial propone otros elementos para enriquecer la lectura y traspasar las barreras del libro como objeto de entretenimiento y entrar dentro del terreno escolar, es decir, de la enseñanza formal.

Los libros manejan muy bien la clave infantil: el lenguaje didáctico, las ilustraciones coloridas, los párrafos cortos, los recursos discursivos en formato cuento, los apartados con información adicional. Los libros de Chirimbote son una mezcla entre cuento ilustrado y libro de actividades, pensado especialmente para incitar a la curiosidad de los pequeños lectores e incentivar la búsqueda y el trabajo sobre los

conceptos y biografías que se narran. En este sentido, la propuesta del libro es funcionar no sólo como un elemento pasatiempo o de puro ocio lector, sino abrir la posibilidad de su incursión en el ámbito escolar⁸¹. Pone de manifiesto la voluntad de que de los libros se puede obtener aprendizaje (y no un aprendizaje moral como un refrán, sino aprendizaje formal en el contexto escolar). La inclusión de personajes históricos de los que algunas veces se habla en la escuela (aunque en este caso no como figuras destacadas de los manuales de historia) hace más fácil la inclusión de estos contenidos dentro de la reflexión escolar.

Se utiliza también el recurso del glosario, presente en breves apartados a lo largo de la narración y apoyado por las preguntas de la mascota de turno, para explicar en forma didáctica algunos conceptos clave de la narrativa. Por otro lado, al final de todos los libros hay una sección, muy similar a las que se encuentran en revistas tipo Billiken o Genios, con actividades complementarias para reflexionar y profundizar sobre los temas vistos en la narración, que en varios casos referencian a la escuela. Esta voluntad pedagógica acerca más todavía a los materiales a las aulas y los contextos formales de enseñanza para niños. A partir de esta decisión editorial, la propuesta de Chirimbote busca anclar los aprendizajes que se pueden extraer del libro no sólo en la narración, sino en una reflexión similar a la que se lleva adelante en las aulas. Al contrario de la tradición de cuentos infantiles, que como vimos extraen los aprendizajes de sus moralejas y finales felices, los libros de la editorial buscan romper con esa estructura de cuentos de princesas para ubicarse del lado del personaje histórico, la biografía real y la posibilidad de extraer conocimiento de los libros.

Otro punto a destacar es que muchas de las actividades del final de los cuentos tienen que ver con temas presentes en la agenda actual del feminismo y el colectivo LGTB+, especialmente en referencia a la Ley de Educación Sexual Integral (ESI). En *Evita para chicas y chicos*, por ejemplo, se propone revisar tapas de revistas e identificar los

⁸¹ Como mencionamos anteriormente, del mismo modo que la revista Billiken.

estereotipos que allí se encuentran⁸². En *Susy Shock para chicas y chicos*, se desafía a pensar sobre los colores presentes incluso en el aula y a desafiar su asociación con mujeres y varones, así como se menciona la importancia de conocer las leyes de Matrimonio Igualitario, entre otras. En *Frida Kahlo para chicas y chicos*, se propone realizar un autorretrato, trabajando en la autopercepción y el desarrollo artístico. Todas estas actividades tienen relación con los contenidos propuestos por la ESI, que aborda la educación sexual de los niños desde el nivel inicial, y que tiene que ver con que niñas y niños aprendan a conocer su propio cuerpo, asumir valores y actitudes responsables relacionadas con la sexualidad, conocer y respetar el derecho a la identidad, la no discriminación y el buen trato⁸³. En este sentido, en un contexto en el que la implementación de la ESI sigue generando resistencias en las escuelas, la inclusión de actividades compatibles con ese programa en los libros de la colección también facilita la labor de pensar en estos temas en familia y en la escuela.

Ahora, si bien estos recursos de glosario, actividades y referencias históricas están presentes como recursos de distanciamiento a los mecanismos de las fábulas, cabe preguntarnos si, dentro del contenido narrativo, no se da lugar también a una enunciación con moraleja en *Chirimbote*. Al fin y al cabo, las historias narradas siguen un patrón literario de cuento y en las actitudes de los personajes, las interacciones con la mascota preguntona y especialmente, en los logros y éxitos de los personajes, se muestran una serie de ideales, actitudes y valores que son ejemplares en la sociedad de hoy en día y que postulan a quienes se oponen a esos ideales como personas pertenecientes a una estructura ideológica anacrónica que ya no tiene valor. Como vimos en apartados anteriores: las moralejas y los finales felices, elementos que los

⁸² El proyecto feminista “Mujeres que no fueron tapa” es conocido por sus “hacks de estereotipos” en distintos medios de comunicación pero especialmente en revistas. Buscan dar cuenta de la violencia simbólica que es ejercida sobre las mujeres desde los estereotipos y representaciones en esas imágenes. Tanto desde la invisibilización de las mujeres en general, hasta la visibilización única de las mujeres como objeto sexual y madres. La actividad que se propone en el libro de *Evita* es muy similar a esta propuesta. Para conocer más sobre “Mujeres que no fueron tapa”: <https://mujeresquenofuerontapa.com/>

⁸³ Ministerio de Educación de la República Argentina. *Programa Nacional de Educación Sexual Integral (ESI)*. Recuperado de: <https://www.argentina.gob.ar/educacion/esj>

cuentos infantiles heredaron de los relatos funcionales, sirven para mostrar al público los valores, actitudes e ideas que llevan a vivir una vida conforme a los estándares esperables en el contexto social de turno. Podríamos decir que en los cuentos de Chirimbote sucede lo mismo: en un contexto social que está cambiando, los valores que hacen al buen protagonista de una historia también lo hicieron. Volveremos sobre este punto en las conclusiones.

Ficción vs. historia

Como mencionamos, los protagonistas de las historias de la editorial son todas personas reales. Historias de vida reconstruibles y que los lectores pueden encontrar (aunque con diferentes grados de visibilización) en los libros de historia que se estudian en la escuela. Este es un primer punto de contraste: ya que la inclusión de vidas históricas se construye en oposición a la fantasía de Disney y de los cuentos clásicos, cuyos protagonistas, si bien pueden haber tomado en algunos casos inspiración de una biografía real, son personajes de ficción.

La elección de personajes biográficos cumple algunos roles dentro de la propuesta editorial, que complementan al contenido narrativo ya analizado. En primer lugar, como ya dijimos, la editorial hace hincapié en la participación política de sus personajes y cómo su historia de vida fue transformativa para sus comunidades y entornos. Estamos hablando de una editorial que comprende que lo político permea todo en las relaciones sociales, que se encuentra en las góndolas de los supermercados, en la organización familiar y en los libros de historia⁸⁴. Por lo tanto, se esfuerza en mostrar que lo que una persona es en el ámbito público, sus ideas y acciones, tiene que ver con el momento sociohistórico y el contexto económico en el que le tocó desarrollarse. A diferencia de la franquicia Disney y de los cuentos clásicos, donde la vida personal del protagonista parece estar totalmente escindida de su contexto socio histórico, la

⁸⁴Hernández Arregui, Laura y Grimson, Lucas. *Atravesadxs* en Fink, Nadia y Rosso, Laura. *Feminismo para Jóvenes. Ahora que sí nos ven*, Chirimbote, Buenos Aires, 2018, p.26.

elección de personajes reales trae al frente cómo las personas reales están atravesadas por su contexto. Y cómo, como postula históricamente el feminismo, lo personal es político. Este punto también refuerza el sentido de la identificación con el público: hablar de personajes que existen hoy en día nos permite comprender la multiplicidad de significaciones que atraviesan la vida de una persona de carne y hueso. Los niños también son de carne y hueso y de esta manera, los héroes no son tan lejanos sino que son como nosotros.

Por otro lado, Chirimbote tiene en claro que las dinámicas de poder también atraviesan los libros de historia. Por lo tanto, que nuestros protagonistas sean personajes históricos habilita a hablar de otras biografías. Muy especialmente, biografías de mujeres, cuya relegación histórica al ámbito privado hizo que se desdibujara su protagonismo en la esfera pública y que con estos relatos, Chirimbote busca rescatar, volver a poner al frente.

Finalmente, no es menor hacer alusión al género biográfico en términos de Leonor Arfuch. La emergencia del género responde a un viraje desde el sujeto colectivo al yo como protagonista de los relatos. En un giro entre la modernidad y la posmodernidad, la emergencia de la biografía supuso la inclusión de protagonistas concretos, puntuales, delimitados. No ya de arquetipos, modelos ejemplificadores y sujetos portadores de valores colectivos, como lo son los héroes y princesas de Disney y los cuentos clásicos, sino a individuos concretos que toman el protagonismo sobre su propia historia. Este giro llega a Argentina después de los ochenta, y cumplió dos roles. Por un lado, el relato autobiográfico es catártico tanto para quien lo elabora como para quien lo consume. Permite poner de frente experiencias vividas y elaborar hechos históricos a la luz de vivencias concretas, como todos los relatos autobiográficos que emergieron luego de la dictadura cívico-militar. Por otro lado, a partir de los noventa hubo un viraje desde los grandes ideales colectivos a la satisfacción de las necesidades personales. En términos de Arfuch, la plenitud se alcanza ahora desde el logro de objetivos personales por sobre la participación de un

objetivo social colectivo. En este sentido, el género biográfico se pone de moda al traer al frente a sujetos concretos⁸⁵.

Mencionamos anteriormente que la editorial Chirimbote no es ajena a las lógicas comerciales de su producto. Por lo tanto, la elección del género biográfico por parte de la editorial es por un lado un signo de época y de una lectura del mercado editorial, que continúa produciendo relatos biográficos y por otro, es una estrategia que acentúa la identificación de su público con los personajes de la colección. La biografía acerca a los sujetos y colabora con el proceso de identificación.

Lenguaje tradicional vs. lenguaje inclusivo:

“El lenguaje inclusivo es lengua, pero lengua viva, porque no es solo una A o una E lo que está en juego, sino el poder de estar adentro y de poner el cuerpo para hacer un acto más allá de la voluntad o el sacrificio, para disfrutar, cuidarse e ir por más derechos”⁸⁶

Otro de los puntos a destacar acerca de las formas de la narración tiene que ver con el cuidado discursivo de la editorial en la utilización del lenguaje inclusivo. A partir de las reflexiones del feminismo sobre el uso del lenguaje, existen hablantes que consideran que el masculino genérico del idioma español no alcanza para reflejar la diversidad presente en los colectivos. *El signo es la arena de la lucha de clases*⁸⁷: es el medio simbólico de expresión de las personas, es social y como hemos visto a lo largo de este trabajo, está inmerso plenamente en las disputas de poder⁸⁸. Por lo tanto, uno de los postulados del feminismo es que lo que no se nombra no existe, y en este sentido las mujeres han reclamado su invisibilización también en el plano del lenguaje, que asume al género masculino como representante de todo un colectivo que incluye

⁸⁵ Arfuch, Leonor. Revista Transas, 9 de marzo de 2017, recuperado de: <https://bit.ly/39HpOLv>

⁸⁶ Peker, Luciana. *Prólogo* en Fink, Nadia y Rosso, Laura. *Feminismo para Jóvenes. Ahora que sí nos ven*, Chirimbote, Buenos Aires, 2018, p.11.

⁸⁷ Voloshinov, Valentin. *El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje*, Godot, 2009, Buenos Aires, p.49.

⁸⁸ Desde Hall, hasta Barbero, Giroux y tantos otros, el lenguaje, en tanto medio simbólico de significación por excelencia, está atravesado por la dinámica ideológica y es la unidad de disputa primordial de las relaciones de poder.

dentro de sí a varones, mujeres y pluralidad de identidades de género. Por esta razón, a lo largo de la historia⁸⁹ han emergido distintas formas de salvar esta desigualdad, que a partir de la segunda década de los 2000 ha tomado mayor visibilidad con las luchas del colectivo feminista. Entonces, el lenguaje inclusivo continúa siendo una unidad en transformación, sin reglas claras ni delimitadas (en gran parte porque constituye una nueva forma de expresión lingüística no reconocida por la Real Academia Española), pero cuyo uso implica indefectiblemente una postura política respecto de la visibilización de las mujeres dentro del lenguaje⁹⁰. Actualmente, al no estar reglamentado, su uso depende de cada instancia de enunciación. En el caso de Chirimbote, se prefiere el uso desdoblado y sin marcas de género⁹¹, usando las formas “chicas y chicos, mujeres y varones” y “personas, comunidad”, respectivamente. La excepción se da en Susy Shock para chicxs, en el que se usan la “x” y la “e” para desmarcar el género en sustantivos y adjetivos. Esto por supuesto, se distancia del masculino genérico que es empleado por toda la tradición de cuentos infantiles y los productos de la franquicia Disney.

Entonces, retomando la estrategia de interpelación del público lector, podemos considerar que el uso del lenguaje inclusivo tiene como objetivo, por un lado, sentar una postura política sobre los valores e ideales que acompañan la colección y por otro, establecer un código de reconocimiento con los lectores que también adscriban a su uso. Y sobre este último punto, podemos resaltar que como todo producto infantil, los mecanismos de interpelación no sólo están dirigidos a los niños, a través del desarrollo de lo que llamamos “clave infantil”, sino a sus padres, que son al final de cuentas los

⁸⁹ Existe un consenso en ubicar a la Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana (Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne) de Olympe de Gauges (1791) como primer antecedente que reconoce que las formas genéricas masculinas del francés no alcanzan para representar la participación política de las mujeres dentro de los sustantivos colectivos y por primera vez separa en “hombres y mujeres” a los sujetos alcanzados por los derechos ganados por la Revolución Francesa. Publicitarias.org. *Las verdades del lenguaje inclusivo*, 2020, recuperado de: <https://bit.ly/3m1gOqn>

⁹⁰ Cabe destacar que si bien este trabajo no utiliza el lenguaje inclusivo en ninguna de sus formas, reconoce la importancia que su uso tiene en el contexto actual.

⁹¹ Para ahondar más en las distintas formas de utilizar lenguaje inclusivo se puede visitar: www.fundeu.es/lenguaje-inclusivo/ y www.argentina.gob.ar/noticias/uso-de-lenguaje-inclusivo

decisores de compra de este producto en el mercado. Con el uso del lenguaje inclusivo, la inclusión de personajes históricos, el formato biográfico y la inclusión de actividades de trabajo posterior a la lectura, se construye un combo que interpela a los adultos como consumidores de los libros.

Conclusiones

Antiprincesas y Antihéroes. ¿Un producto contrahegemónico?

Habiendo analizado la colección Antiprincesas y Antihéroes en su conjunto, considerando las representaciones presentes en la narración así como las estrategias de interpelación a su público lector, cabe ahora la pregunta acerca de la eficacia histórica de la colección en el contexto social actual. Es decir, ¿las Antiprincesas y Antihéroes colaboran con la ruptura de estereotipos de género en la literatura infantil?

Por un lado, hemos visto que la colección ha buscado distanciarse de la tradición de cuentos infantiles y los relatos de la franquicia Disney en varios niveles. Con nuevos personajes, nuevas historias, nuevas interacciones dentro de los relatos (como los de la mascota preguntona) somos testigos de un producto cultural que cuestiona los mandatos sociales impuestos en mujeres y varones, propone nuevos valores en relación a la libertad en la infancia, visibiliza la diversidad en la composición familiar, y sobre todo, pone de manifiesto y critica prejuicios, sesgos de género y violencias que todavía siguen presentes en las instituciones de la sociedad actual. En este sentido, creemos que sí, efectivamente Chirimbote ha creado un producto editorial de mercado que es capaz de ofrecer representaciones que rompen con estereotipos de género en relación a otros productos culturales masivos para niños.

Ahora bien, la estrategia moralizante propia de la tradición clásica de cuentos de hadas y los productos de la franquicia Disney es criticada justamente por la imposición de valores de época, de sesgos y prejuicios en sus moralejas. Por las

representaciones presentes en las narraciones y en los personajes, que muestran al lector modelos ejemplares y contraejemplares. Personajes unidimensionales, sin diversidad, que encarnan ideales de perfección y bondad. Y en contraposición, villanos también unidimensionales, sin características redentoras. Estereotipos de lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, lo deseable y no deseable. Como vimos a lo largo de este trabajo, los productos culturales llevan en sí mismos los valores culturales de época. Y en este sentido, ¿no son los libros de Antiprincesas y Antihéroes el síntoma de nuevos valores de época? ¿No podríamos hablar también de un tipo de enunciación digerida y una estrategia moralizante por parte de la editorial Chirimbote, solamente que ajustada a nuevos valores? Por lo tanto, cabe la pregunta: ¿la colección Antiprincesas y Antihéroes, es realmente un producto contrahegemónico? Sobre este punto, algunas consideraciones que queremos esbozar a modo de conclusión.

En primer lugar, en referencia a los personajes, podemos decir que nuestras antiprincesas y antihéroes parecen compartir algo en común con los protagonistas de los cuentos infantiles clásicos: casi nunca se equivocan. En sus historias, los vemos rebeldes, desafiando a los estereotipos de su época y haciendo primar sus deseos de libertad ante las barreras sociales que se encontraban. O bien, los vemos ejerciendo maternidades y paternidades con ternura, acompañando a sus hijos e hijas y legándoles estos valores de libertad. Ya hemos expuesto el valor que estas nuevas representaciones traen a la literatura infantil⁹² y si bien es sumamente refrescante encontrarse con ellas, podríamos llegar a sentir que estos personajes tienen cierto dejo de prefabricados. De perfectos representantes de estos nuevos valores, de rupturistas natos con los límites de su época. Desde el contenido narrativo, quizás cabe espacio para preguntarnos si no hubiera sido interesante mostrar errores, reveses, y por qué no, un camino de deconstrucción de estos personajes a lo largo de

⁹² Con este comentario de ninguna forma buscamos invalidar el trabajo de la cantidad de escritores y escritoras que han aportado a la diversidad dentro del género, si no que más bien, continuamos comparando la colección Antiprincesas y Antihéroes a la tradición de cuentos clásicos infantiles y los productos de Disney.

su biografía. Al fin y al cabo, tanto el feminismo como el movimiento LGBT+ piden justamente esta deconstrucción⁹³ a la sociedad actual, con lo cual hubiera sido interesante encontrarnos con un camino de deconstrucción en nuestras antiprincesas y antihéroes. Esta forma de mostrar a los personajes, como ejemplos ideales de la libertad y el desafío a las normas de la época puede sonar, en algunos casos, como una estrategia de enunciación predigerida que le quita algo de honestidad a los relatos. También algo es cierto: existe una “historia oficial” sobre todos estos personajes públicos, que se ha encargado de presentarlos bajo distintas luces a lo largo de la historia y desde el inicio Chirimbote nos muestra que esta es un luz más bajo la cual contarlas. Sin embargo, sostenemos que sigue habiendo espacio para conversaciones disidentes dentro de la trama misma. Por ejemplo, usando el recurso de la mascota preguntona (que recordemos representa tanto a los niños lectores como a los valores de la infancia), que en algún momento dado podría haber cuestionado cierta acción del personaje y entablado un diálogo que dé cuenta del cambio de parecer, mentalidad o crecimiento del protagonista.

Siguiendo con este punto, como dijimos anteriormente podríamos pensar, incluso, que en los libros de la colección seguimos encontrando moralejas. Nuevos valores a transmitir, pero moralejas al fin, dado que en un contexto social que ha cambiado, encontramos nuevos personajes que encarnan a la perfección estos nuevos valores, luchas y reivindicaciones. Es interesante mencionar que todas las actividades que llevan explícitamente a la reflexión sobre la narración, y que incluso dan lugar a cuestionarla, como la pregunta “*¿Cuántos puntos de vista pueden aparecer en tu historia según quién la vaya relatando?*” que encontramos en Gauchito Gil para chicas

⁹³ El concepto de deconstrucción de Jacques Derrida, que este postulaba como una estrategia para la descomposición de la metafísica occidental, fue retomado por el feminismo en tanto proceso necesario para superar el machismo imperante en la estructura patriarcal. En este sentido, “Para eliminar las jerarquías constitutivas y los privilegios que conllevan, las masculinidades no pueden ser simplemente “superadas” sino “transgredidas” o “deconstruidas”, detectando y “tachando” todos aquellos “micro” o “macromachismos” que se han ido sedimentando en las subjetividades a lo largo de los años.” Raimon Ribera, Josep Artés. *Adiós al macho: sobre micromachismos y deconstrucción*. Diario El Salto, España, 2018, recuperado de: <https://bit.ly/3EWkyCn>

y chicos, están en la parte de actividades de los libros, es decir, escindidas de la narración propiamente dicha.

Quizás sea una buena oportunidad para que ciertas cosas aparezcan dadas, sin un apartado especial que explique sus motivos. Por ejemplo, se podría pensar en contar una historia con personajes trans, *queer*, no monogámicos, poliamorosos, etc. sin tener que explicar en todo momento lo que significa ser trasgénero y la libertad que ello implica. Es decir: dar el espacio a los lectores a que extraigan sus propias reflexiones, (o no, quizás a que simplemente lo vivan con naturalidad) sin necesidad de que se pause el relato para explicar tal o cual cosa de ese concepto.

Existe, quizás, un riesgo en recurrir a esta forma de interpelar. Y es que el producto en su conjunto sea considerado un poco moralizante, demasiado políticamente correcto de acuerdo con los nuevos valores de época, sin espacios a la reflexión al interior de este nuevo paradigma. Que sea etiquetado como un producto “exclusivo para feministas”, “personas *queer*” o ciertos tipos de público y pierda, entonces, llegada con un público más masivo que se vería enriquecido con el valor de las representaciones novedosas que están presentes en los cuentos.

Volviendo a la cuestión de Antiprincesas y Antihéroes como un producto contrahegemónico. La colección emergió en 2015, cuando la Ley de Matrimonio Igualitario sólo tenía cinco años de vigencia. Cuando el aborto legal, seguro y gratuito todavía no había obtenido ni la primera media sanción de 2018, el movimiento Ni Una Menos comenzaba a tomar fuerza y se comenzaban a instalar los debates en torno a la violencia de género y visibilización de los micro y macro machismos, la violencia simbólica y la necesidad de trabajar con mucha fuerza la ESI desde las escuelas. De ese punto a esta parte, en 2021, todas estas temáticas se fueron incorporando en la agenda de medios, o *agenda setting*, y fueron conformando, sino una nueva hegemonía, al menos un espacio concreto y muy fuerte de disputa de sentidos, que lleva a que instituciones del ámbito público y privado, medios de comunicación y

partidos políticos incorporen muchos de los conceptos incluidos en los relatos de Chirimbote.

Analizando estos horizontes de época, podemos decir que la colección Antiprincesas y Antihéroes es un síntoma de estas configuraciones sociales que han cambiado. Y que, en comparación con la tradición clásica de cuentos infantiles y los productos de Disney, verdaderamente traen elementos que rompen con modelos hegemónicos en el mercado de productos infantiles, muy especialmente en el contexto de su emergencia en 2015. Sin embargo, creemos que sigue habiendo espacio para que Chirimbote vuelva a hacer lo que hizo en el momento de su fundación: que vuelva a elevar la vara sobre lo que ahora se puede decir, y comience a trabajar sobre *nuevas formas* de romper con los estereotipos de género y las representaciones sobre la infancia. Retomando a Verón, creemos que existe espacio para que la editorial evolucione su contrato de lectura, que le permita resguardar todo el valor que aporta a los discursos infantiles del mercado, pero que a su vez le ayude a llegar a cada vez más interlocutores que encuentren valor en ese contenido.

Es posible que estemos a poco tiempo de que veamos nuevos protagonistas también en la franquicia Disney. Y sería sumamente interesante que Chirimbote esté preparada como editorial para adelantarse a esos mensajes del mundo del consumo masivo para desafiarlos.

Bibliografía

Arfuch, Leonor. 9 de marzo de 2017, “Elaborar la narrativa de una vida es parte de una búsqueda de sentido”. *Entrevista a Leonor Arfuch*. Revista Transas, recuperado de: <https://bit.ly/39HpOLv>

Aula Planeta. *Francesco Tonucci: su visión educativa en diez puntos*, 2018, recuperado de <https://bit.ly/3klmxC9>

Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1994.

Cantilo Valero, Carmen. *Imágenes infantiles que construyen identidades adultas. Los estereotipos sexistas de las princesas disney desde una perspectiva de género*. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015.

Castoriadis, Cornelius. “Las significaciones imaginarias sociales” en *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets Editores, Barcelona, 1983.

De Certeau, Michel. “Introducción” y “Valerse de usos y prácticas” en *La invención de lo cotidiano I. Artes del Hacer*. Universidad Iberoamericana, México, 1996.

Digital Divide Council. *What is the Digital Divide?*, 2019, recuperado de <http://www.digitaldividecouncil.com/what-is-the-digital-divide/>

Digón Regueiro, Patricia. *El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela*. Revista Comunicar, 26, 2006.

Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand. *Para leer al Pato Donald*, Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2005.

Dorfman, Ariel. *Patos, elefantes y héroes. La infancia como subdesarrollo*, Editorial Siglo XXI de Argentina editores, Madrid, 1985.

Dotro, Valeria. *La infancia entre la inocencia y el mercado.* Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente, Área de Desarrollo Profesional Docente, Cine y Formación Docente. Jueves 5 de julio en Río Grande y viernes 6 de julio en Ushuaia, Provincia de Tierra del Fuego, 2007.

Editorial Chirimbote. *Quiénes somos*, 2021, <https://chirimbote.com.ar/>

Entremujeres. 6 de enero de 2019, en *Guía para ser una Antiprincesa: literatura al servicio de niñas reales*, Clarín, <https://bit.ly/3nJlCg7>

Fink, Nadia, 3 de marzo de 2016, en *Chirimbote, un sello infantil contra los cánones*, Télam, <https://bit.ly/3zKTKkH>

Fink, Nadia y Rosso, Laura. *Feminismo para Jóvenas. Ahora que sí nos ven*, Chirimbote, Buenos Aires, 2018.

García, Laura Rafaela. *Acerca de la literatura infantil y su posicionamiento en la literatura argentina*, Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil, Revista Miradas y Voces de la LIJ., 3, 9-2013.

Giroux, Henry. *Placeres Inquietantes. Aprendiendo la cultura popular*, Paidós, España, 1996.

Goldin, Daniel. “*La invención del niño. Digresiones en torno a la historia de la literatura infantil y la historia de la infancia*”, *Lectura y vida*, N°4, diciembre de 2001.

Guitelman, Paula. *La infancia en dictadura: modernidad y conservadurismo en el mundo de Billiken.* Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006.

Hall, Stuart. *Notas sobre la deconstrucción de lo popular* en Samuel, Ralph (ed.). *Historia Popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984.

Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas.

History Channel. *Walt Disney: creador de sueños*, 2015, recuperado de <https://canalhistoria.es/blog/walt-disney-creador-de-suenos/>

Lacan, Jacques. *La instancia de la letra en Escritos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1985.

Madeo, María Gabriela. *Una mirada crítica de los consumos infantiles televisivos*. Revista Novedades Educativas Año 21 Nro. 216/217, Dossier Las TIC en la escuela, 2008.

Merchán, Cecilia y Fink, Nadia (comp.). *Ni una menos desde los primeros años: educación en géneros para infancias más libres*, Chirimbote / Las Juanas, Buenos Aires, 2016.

Ministerio de Desarrollo Productivo de la República Argentina. *Uso de lenguaje inclusivo*. 2020. Recuperado de: www.argentina.gob.ar/noticias/uso-de-lenguaje-inclusivo

Ministerio de Educación de la República Argentina. Programa Nacional de Educación Sexual Integral (ESI). Recuperado de: <https://www.argentina.gob.ar/educacion/esi>

Minzi, Viviana. Ahmed, Laura. Bermudez, Susana. Camarda, Paula. Madeo, María Gabriela. Schmidt, Graciela. *De la transmisión a la comunicación: una clave para acercar a la escuela a la "sociedad del conocimiento"*, en **Da Porta, Eva** (comp.) *Comunicación y educación; debates actuales desde un campo estratégico*, Jorge Huergo y otros, Córdoba, 2007.

Montes, Graciela. *El corral de la infancia*, Fondo de cultura económica, México DF, 2002.

Publicitarias.org. *Las verdades del lenguaje inclusivo*, 2020, recuperado de: <https://bit.ly/3m1gOqn>

Real Academia Española. *Lenguaje inclusivo: una breve guía sobre todo lo que está pasando*, 2019. Recuperado de: www.fundeu.es/lenguaje-inclusivo/

Revista Ñ. 16 de marzo de 2011 en *¿La literatura infantil es literatura?*, Clarín, <https://bit.ly/3IUusLO>

Ribera, Josep Artés. *Adiós al macho: sobre micromachismos y deconstrucción.* Diario El Salto, España, 2018. Recuperado de: <https://bit.ly/3EWkyCn>

Rodríguez, María Graciela. *Representaciones populares: el juego incompleto en* González, Gustavo (Comp). *Comunicación, integración y participación ciudadana*, ASEPECS, Santiago de Chile, 2003.

Soriano, Marc. *La literatura para niños y jóvenes: guía de exploración de sus grandes temas*, Colihue, Buenos Aires, 1995.

Testa, Mariana y Wasserman, Alejandro. *El Reino Mágico de Disney, ¿un mundo ideal? Las representaciones sociales en los films de dibujos animados infantiles de Disney.* Tesis de grado, Universidad de Buenos Aires, 2011.

Universidad Nacional de Tres de Febrero. *Una introducción al pensamiento de Judith Butler*, 2019, recuperado de <https://bit.ly/3COMN8R>

Verón, Eliseo. *L'analyse du contrat de lecture : une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse* en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*, IREP, París, 1985.

Voloshinov, Valentin. *El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2009.

Williams, Raymond. "Conclusión" en *Cultura y Sociedad* y "Parte 1: Conceptos básicos, cap.1; II. Teoría cultural, caps. 1,6,7,8" en *Marxismo y Literatura*. Ediciones Península, Barcelona, 1997.

Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual*, Egales, Madrid, 2006.