

LITERATURA INFANTIL EN GUADALAJARA. EL CASO DE BEATRIZ FUENTES LUGO y MARCIA DE VERE

Cándida Elizabeth Vivero Marín
Centro de Estudios de Género
Universidad de Guadalajara
elizabeth_vivero@hotmail.com

RESUMEN

La literatura infantil escrita por jóvenes autoras en la ciudad de Guadalajara, México, continúa transmitiendo una visión tradicional de los roles de género, por lo que en ella se recrean mundos donde cada sexo termina por asumir una identidad ideal de género de acuerdo con ciertos patrones socio-culturales. Por tal motivo, en ella se representan tanto la división sexual del trabajo como el ejercicio del poder conforme a lo socialmente establecido para hombres y mujeres.

Palabras claves: *Roles de género, Patrones socio-culturales, Identidad, División sexual del trabajo.*

ABSTRACT

The literature for children written by young female authors in the city of Guadalajara, Mexico, is still conveying a traditional view on gender roles; hence the worlds recreated in such field show that each sex ends up assuming an ideal gender identity in respect to certain socio-cultural patterns. So, in this literature are presented both the sexual division of labour as well as the appliance of power according to what is socially laid down for men and women.

Key words: *Gender roles, Socio.cultural patterns, Identity, Sexual division of labour.*

Cada año, en la ciudad de Guadalajara, se publican diversos textos destinados a los niños y jóvenes. Entre las autoras más representativas de este género literario se encuentran dos escritoras cuya obra ha tenido hasta el momento buena aceptación por parte del público y de la crítica, ellas son: Beatriz Fuentes Lugo y Marcia de Vere. En los textos de ambas, se reproducen situaciones y mundos cercanos a la realidad, donde se intentan reconstruir relaciones entre los sexos más equitativas.¹ Pese al esfuerzo, considero que sus narraciones, en términos generales, no logran escapar de una visión dicotómica en cuanto al género, por lo que en ellos se conserva una división tradicional en cuanto a la representación de los roles de género. De ahí que la intención de este trabajo es analizar, a grandes rasgos, la obra de estas dos autoras quienes, pese a intentar reconstruir relaciones entre los sexos más equitativas, terminan apropiándose y retransmitiendo una visión tradicional.

Así, en los cuentos de Fuentes Lugo y de De Vere se retoma la figura de la heroína para recrear mundos juveniles en los que intervienen aspectos mágicos y, en ocasiones fantásticos, sin que por ello se desliguen por completo de la realidad que se desea representar. Pese al protagonismo de los personajes femeninos, en los cuentos de ambas autoras se transmiten roles de género tradicionales al reservar, finalmente, la toma de decisiones, el ejercicio del poder, el reconocimiento social y la iniciativa en los encuentros amorosos a los personajes masculinos; mientras que los personajes femeninos se sitúan en los aspectos del sacrificio, la donación, la entrega, la espera y el cuidado de los personajes masculinos. Estas características, presentes de una u otra forma en la obra de las dos autoras, presupone la retransmisión de la concepción binaria del mundo donde lo masculino adquiere un valor positivo y lo femenino un valor negativo.

1. **Beatriz Fuentes Lugo: *Sinfonía de Sortilegios***

Beatriz Fuentes Lugo nació en la ciudad de Guadalajara en 1971. Fue premiada en 1999 en el Concurso de Cuento por su libro *Sinfonía de Sortilegios*, publicado ese mismo año. En 2000, ganó el premio a la Personalidad en la Literatura por el mismo título. Es autora de varios libros de cuentos entre los que destacan: *Froilán y las Esferas* (2000); *Froilán y la fiesta* (2002) y *Froilán y Olaf* (2002), todos ellos publicados en la ciudad de Guadalajara por la Editorial Conexión Gráfica. Actualmente es asistente de director del Departamento Técnico en SIEMENS.

1. A lo largo del trabajo usaré indistintamente sexo y género.

La trayectoria literaria de Fuentes Lugo se ha centrado en la literatura infantil, misma que es definida como una “producción literaria destinada a la infancia”(s.v. Enciclopedia de la literatura, 1991: 486) cuyos orígenes se remontan al siglo XVII y van ligados a la creciente difusión de la imprenta. Así, el primer libro editado e ilustrado para el público infantil fue el *Universo figurado de las cosas sensibles* (Nuremberg, 1654) de Comenius, libro propiamente didáctico. Le siguieron, a lo largo de la historia, los libros de Fénelon, Perrault, Galand, Andersen, etc., quienes tuvieron como finalidad llegar al público infantil a diferencia de otros autores, como Stevenson, Kipling o Salgari, que no escribieron expresamente para la infancia pero cuyas obras frecuentemente son catalogadas propias de lectores no adultos (Freud, 1989).

Asimismo los cuentos de hadas, caros tanto a niños como a adultos, son enmarcados en este tipo de literatura al ser considerados un medio esencial de la educación de los niños; ya que, como comenta Bruno Bettelheim:

Los cuentos de hadas suelen plantear, de modo breve y conciso, un problema existencial. Esto permite al niño atacar los problemas en su forma esencial, cuando una trama compleja le haga confundir las cosas. El cuento de hadas simplifica cualquier situación. Los personajes están muy bien definidos y los detalles, excepto los más importantes, quedan suprimidos. Todas las figuras son típicas en vez de ser únicas (Bettelheim, 1988: 16)

De ahí que, continúa Bettelheim, el bien y el mal toman cuerpo a través de los personajes, planteándose una dualidad moral que exige una dura batalla para poder resolverlo (Bettelheim, 1988: 16). Los cuentos de hadas ayudan, pues, a comprender y desarrollar la personalidad del niño, por lo que los prototipos que aparecen en ellos contribuyen a fijar en el inconsciente la moral de la sociedad.

Algunos de los cuentos que conforman *Sinfonía de Sortilegios* responden a esta tradición literaria, puesto que hacen referencia a un mundo donde las propias hadas conviven con magos, gnomos, brujos, elfos y humanos, siendo la moraleja parte fundamental en todos ellos. El público al que van dirigidos es más bien adolescente, es decir, a niños cuyas edades estarían comprendidas entre los doce y los quince años de edad. Los cuentos que integran *Sinfonía de Sortilegios* son presentados como infantiles, sin embargo, una vez llevado a cabo el análisis, se puede observar una visión tradicional de lo femenino enmarcada, en muchas ocasiones, por actitudes libidinosas pasivas que deter-

minan no sólo las características sexuales de los personajes femeninos, sino también las sociales. A continuación llevo a cabo el análisis de los mismos.

1.1. El personaje femenino prototípico

Sinfonía de Sortilegios está conformado por un total de 16 cuentos, donde los primeros 11 textos hacen alusión abierta y directa a mundos habitados por seres fantásticos, mientras que los últimos 5, pese a la existencia de elementos mágicos, tienden más a la reflexión social a través de un lenguaje que, al final, se torna mucho más poético que al principio.

Esta característica aparece en algunos cuentos, como en el caso de “Cuento de Hadas”, donde se narra la historia de un gnomo concertista encargado de hacer florecer con su música la flora de la selva. Un invierno, el gnomo es incapaz de hacer brotar a una rosa por lo que huye. La comisión de la selva delega en el capitán O’Keef la misión de ir en busca del gnomo y hacerle entrega de un nuevo órgano eléctrico con el que consigue finalmente que florezca de nuevo la vegetación. Por su parte, en “La alquimia de los sueños”, se narra la historia de dos ángeles de nombre Markus y Heiko, conocidos por ser los diseñadores de magia, es decir, de los colores. Un día, los colores parecen cambiar a gris y ambos deben sortear la prueba de encontrar el libro de magia, *Interludio*, donde se encuentra escrita la receta mágica que devolverá los colores al mundo entero. Tras una serie de peripecias, ambos ángeles consiguen su cometido.

Mientras tanto, en “Elegía”, se da cuenta de un escultor llamado Cristoph que diseña los más bellos edificios. Sin embargo, es invitado a participar en un concurso de escultura que ofrece como premio la inmortalidad. De esta manera, Cristoph es tentado por el premio y decide realizar su mejor obra; su afán lo lleva a crear una composición del final de universo tomando como elementos el temor, la esperanza, la desolación, la rabia y la libertad. La escultura gana el primer lugar y Cristoph recibe el premio de la inmortalidad. En “Monarquías”, se relata la historia de David, un querubín, a quien le es encargada la construcción de un mausoleo para la amada muerta de un príncipe. El querubín, quien construye con base en su canto, es incapaz de llevar a cabo la obra pues no puede cantarle al dolor, por lo que termina construyendo un monumento a la esperanza. El príncipe, decepcionado, insulta y rechaza la obra, mientras David regresa a su castillo para seguir diseñando construcciones bellas.

Por último, el cuento “Cualquier color”, trata de las vicisitudes de un cuadro próximo a ser subastado, titulado Agonía, y quien dialoga con sus vecinos. Tras una serie de reflexiones sobre la compra y/o venta del arte, finalmente Agonía es vendido mientras sus compañeros lo ven alejarse en manos de su nuevo amo. En todos estos cuentos, donde se encuentra abiertamente representado el mundo mágico, no aparece referencia o presencia tácita de personaje femenino alguno, pues todo es realizado por personajes masculinos que llevan a cabo las acciones dentro de los relatos. Este hecho no se presenta en donde sí se hacen presentes personajes femeninos, pues, pese a aparecer algún elemento fantástico o mágico, las situaciones que tienen que afrontar los personajes se encuentran más apegados a lo que podríamos denominar una “realidad real”. Asimismo, en estos últimos cuentos los personajes femeninos fungen en ocasiones como protagonistas de las historias donde sí intervienen o al menos se mencionan a través del recuerdo cualquier figura relacionada con el padre, el amante o el amigo inseparable, quienes ejecutan el rol tradicional de: protectores, brindadores de seguridad, cariño o guía.

“Nocturno” y “La joya de porcelana”

De ahí que, en los cuentos donde intervienen directamente personajes femeninos, estos asumen el rol tradicional que se les asigna desde el inicio, pues desde las primeras páginas del libro, en el cuento titulado “Nocturno”, el narrador extradiegético que nos presenta el personaje de la niña pequeña, perdida en medio de tiempos fúnebres, reúne en sí ciertos elementos que simbolizan de una u otra forma la pureza y sensibilidad femenina. El vestido blanco, la cama con dosel y tul, el mameluco rosa, el cobertor de patitos y el dedo pulgar en la boca al momento de dormir, completan el cuadro del desamparo y la inocencia infantil. El elfo, protagonista de esta historia, se conmueve y doblega ante esta imagen al grado de convertirse en el protector de la niña. El mal carácter del elfo, otrora producto de su visión realista y cruda del mundo, se torna paternal y consuela en brazos a la pequeña que sólo desea regresar a casa, la cual es la del mismo elfo:

–Ya llegamos a mi casa... –la niña gira el picaporte y la abre. Él observa en silencio cada movimiento de la niña, quien para entonces [ha] entrado en la cocina. Stephen se detiene en el umbral de la puerta y ve cómo la niña jala una silla y se sube en ella para alcanzar la alacena de donde extrae una caja de galletas y dos vasos de cristal. Después saca del refrigerador un frasco con leche y mientras llena los vasos le indica que se siente. Juntos meriendan. (Fuentes Lugo, 1999: 15)

La escena que se desarrolla no es sino una reproducción simbólica del discurso, es decir, en el personaje de la niña vemos aludido el significado de lo femenino en tanto que su vestimenta, y demás objetos que aparecen entorno suyo, apela a una percepción imaginaria que sobre “la mujer” se tiene a nivel social. De tal manera que la niña (una mujer en potencia), reúne en sí un concepto imaginario que a su vez da lugar a un colectivo uniforme. En este sentido, la niña representa no sólo el ideal de la mujer pura, sino también la nostalgia por la infancia perdida y, consecuentemente, la blancura del corazón que sólo encontramos en la inocencia infantil. Así pues, comenta Estela Serret: “toda práctica social se realiza *desde* una percepción imaginaria. No hay práctica social que se efectúe sin un sentido, y [...] el sentido es una asignación artificial del orden simbólico asumida por sujetos que no pueden sino operar en el nivel de lo imaginario.” (Serret, 2001: 51)

De igual manera, en el segundo cuento, “La joya de porcelana”, se reproduce el prototipo de la niña tierna y la eterna madre amorosa, privilegiándose a partir de este texto el uso del narrador intradieгético. En efecto, los personajes, de los cuales sabemos que son fantasmas sólo hasta el final de la historia, reflejan la relación ideal que debe existir entre madre e hija, a la vez que fungen como narradoras de su propia historia. La coprotagonista, una joven que recibe el anillo de compromiso el mismo día en que conoce a la niña-fantasma, “salva” primero a la pequeña de ser atropellada por un carruaje y, después, la ayuda a regresar a los brazos de su madre. En este texto, como en “Nocturno”, la niña representa la inocencia, mientras que la madre de ésta se amolda perfectamente a los ideales que en torno a la figura materna se han creado en Occidente: dulce, tierna y protectora:

La niña se escurrió de entre mis brazos apresurándose a los de su madre. La mujer la abrazó envolviéndola en un manto de ternura que deseé estar en lugar de la niña.

—No hay palabra que te diga, ni cosa que te dé que sea suficiente para mostrarte lo agradecida que estoy por lo que has hecho por Cristina y por mí...Te quedaré eternamente agradecida Miranda...Toma, es nuestra dirección, puedes visitarnos cuando quieras. (p. 25)

Tanto en “Nocturno” como en “La joya de porcelana”, la visión de lo femenino se patentiza por medio de un personaje prototípico tal como sucederá en los cuentos titulados “La casa de piedra y luz”, “Cosecha de primavera”, “El dulce aroma de la noche”, “Obsequios”, “Cerulean”

y “Exilios de luna líquida”; mientras que “Un kilo y medio de belleza, por favor” cuestiona abiertamente el ideario de belleza femenina que en Occidente se ha creado.

***”La casa de piedra y luz”, “El dulce aroma de la noche” y “Castillos de pintura”**

En el cuento “La casa de piedra y luz”, el ideal de género se plantea por medio del espacio y las actividades propias de género, como por la psique de la protagonista. Los espacios domésticos, cerrados, donde la lectura y el bordado son la actividad central del personaje, y la protección buscada en brazos de una estatua viril, marcan desde el inicio el rol genérico y la respuesta sexual que se planteará en las subsecuentes páginas. La protagonista anhela ser amada, poseída por la estatua que se yergue en medio de los jardines del castillo. El personaje espera del *otro* comprensión, enmarcando su idilio en la imposibilidad de consolidar el acto amoroso. La estatua representa en sí un ideal de amor cortés,² ya que, por un lado, simboliza la virilidad y, por el otro, al ser precisamente un hombre inanimado, la represión del instinto sexual: “Tantas veces me había recargado en su hombro buscando protegerme en silencioso amparo mientras él con sus manos de mármol modelaba un caracol de paciencia delicada que ahuecaba en sus oídos, para escuchar con atención cada una de mis palabras.” (Fuentes Lugo, 1999: 41)

Sin embargo cabe precisar que, si bien el personaje da muestras de una incipiente transgresión al orden al preferir los espacios abiertos, propicios a la actividad, y manifestar impulsos libidinosos activos, ello no resulta suficiente para que la protagonista lleve a cabo el empoderamiento que la libraría de su rol pasivo; puesto que, aun cuando logra “escapar” al matrimonio impuesto, no logra asumirse como sujeto al buscar nuevamente la protección paternal en los brazos de la estatua. El deseo de ser protegida y no de ser la protectora, enfatiza hacia el final el rol pasivo que a lo largo de la historia desarrolla el personaje: “Me mira a los ojos [la estatua] y retira mis lágrimas con sus dedos; sus brazos me protegen y su voz, dulce música en mi oído izquierdo, temblorosa voz dueña de un aliento vacío, me asegura su

2. s.v. Amor cortés: “modalidad erótico-sentimental del siglo XII [...]. Sus manifestaciones están ordenadas por un código riguroso que impone larga paciencia, fidelidad total, dedicación absoluta, observación de las convenciones de un minucioso galanteo [...] los impulsos instintivos, reconocidos con franqueza como realidad natural irreprimible, [son reprimidos] en nombre de una ley ético-religiosa.”

eterna compañía. [...] Él regala de sus labios a los míos una dulzura permanente.” (Fuentes Lugo, 1999: 45)

En “El dulce aroma de la noche” vuelve a presentarse el prototipo genérico y sexual de lo femenino al plantearse, una vez más, la pasividad como característica principal del mismo. Así, Aurora, la protagonista, se enamora de Richard y asume una actitud de espera, en tanto que el personaje masculino ejecuta las acciones: él es quien conduce a la protagonista, quien se acerca a ella y toma la iniciativa en los encuentros amorosos, quien la toma en brazos. Él es el sujeto ejecutor mientras que el personaje femenino recibe las acciones como sujeto pasivo:

–¿Encontraste lo que buscabas, Aurora? –*preguntó* por segunda vez mientras preparaba la cama.

–No exactamente.

Avanzó a donde los brazos de la luna agonizante se peleaban por tocarlo. *Estaba* a unos metros de mí, frente a frente; sus ojos se habían clavado en los míos *poniéndome* en el centro de su océano grisáceo; su piel viento helado; su pelo color avellana vaciaba su fleco sobre un lado de su rostro, y sus labios vestidos con la juerga de la noche fueron lo único vivo que noté en él. (Fuentes Lugo, 1999: 64; las cursivas son mías)

Asimismo, Richard convierte a Aurora en el objeto de su deseo pero no a través de una posesión violenta del cuerpo de Aurora, sino por medio de un amor respetuoso y respetable que transforma al personaje femenino en objeto idealizado. Richard no puede destruir a la amada, pues al hacerlo se autodestruiría y negaría para sí la posibilidad de poseer finalmente el poder materno, es decir, el saber preedípico simbolizado por el objeto amado. De esta manera, comenta Kristeva:

[...] este *otro* objeto es el objeto del saber, caído del cielo del dominio de que se aureola, para el niño pequeño, la energía o la sabiduría materna. El poder fálico, en el sentido de un poder simbólico que evita las trampas de la actuación peneana, comenzaría, en suma, por una apropiación del poder arcaico materno. [...] Calco de la madre ideal, este objeto del saber [*sa-voir*] ideal permite al hombre constituir su Yo ideal. [...] Alejándose del Eros homosexual, generalmente por medio de una compañera heterosexual que abre la vía la desexualización de la libido masculina, el hombre consigue la reconciliación con su Yo ideal, así como el ideal a secas. (Kristeva, 2000: 65)

El personaje masculino, por consiguiente, posee a Aurora simbólicamente por medio tanto de una idealización, mencionada anteriormente, como por el traslado del mundo material a un mundo vampiresco, pues Richard es un vampiro que termina por poseer a la amada a través de su mordida llena de amor. En efecto, Richard, presentado en varias ocasiones como un ser enigmático, nos descubre al final del texto su naturaleza: Duque de Frosdick, muere el 16 de julio de 1671. La esperada ruptura con el mundo de los vivos, transforma por segunda vez la pulsión libidinosa masculina en eros sublime, incapaz de llevar a cabo el acto sexual. De nuevo, el amor cortés aparece en escena y convierte a la figura masculina en prototipo de amante etéreo. Aurora acepta, al igual que la protagonista de "La casa de piedra y luz", unirse al amado en un mundo inalcanzable, alejado de la materialidad y de la corporalidad inmediata. Una y otra protagonista "escapan" de ser poseídas por un falo real, para serlo por un falo imaginario. En ambos casos, se transforma el amor carnal en apoteosis de amor que conlleva a un estado de idealización del Yo al conseguir la identificación con el Otro (Kristeva, 2000: 144). Los personajes femeninos se niegan al contacto sexual, trayendo como consecuencia que sus propios impulsos libidinosos sean aniquilados, asumiendo además una actitud pasiva frente al amor, prototípica del género femenino:

Su presencia estaba llena de intacta ternura y tan sólo pensarme lejos de él ya me atormentaba. Me acerqué depositando un beso en sus labios rojísimos y recosté mi cabeza sobre su pecho mientras esperaba el final. Richard se inclinó y me habló al oído.

—Serás la única alma que respirará a mi lado el dulce aroma de la noche inmortal...

Un dolor intenso cubrió desde mi cuello, cada parte de mi cuerpo. Su esencia circularía lentamente como eficaz veneno, extinguiéndome con dulzura; después paladeé en el sabor viscoso de su sangre, memorias de eternidad. (Fuentes Lugo, 1999: 69)

Esto mismo sucede en el cuento "Castillos de pintura", donde la protagonista Natalia, no llega a tener contacto físico con Dany, un joven pintor enfermo de leucemia condenado a la muerte. Natalia, pese al afecto que le despierta Dany, es incapaz de expresarle sus sentimientos. La noticia de la enfermedad, en boca de su amiga Fabiola, lejos de desconcertarla pareciera "reconfortarla", pues en ningún momento alude extrañeza o temor por la muerte próxima del amado, es más,

en un breve diálogo sostenido con Dany, Natalia cuestiona al pintor por su presumible inmolación a manera de mártir de la pintura. El incipiente amor que surge entre ambos desaparece sin más, aunque queda sellado con el regalo que le hace Dany a Natalia: el pintor le entrega a la joven un cuadro que simbólicamente alude a la entrega total y plena de Dany a través de la muerte:

–Natalia, quiero que lo conserves. Te será más fácil visitarme cuando me haya mudado al lienzo, ya no falta mucho –Dany le entregó un envoltorio cuadrado- Es la llave al mundo del caballero. También quiero agradecerte por no haberme considerado repulsivo.

–Dany, tú no pediste ser mártir.

–No, supongo que no. Hasta entonces Natalia.

Natalia siguió con la mirada al joven pintor que se sumergía en las dunas de los lienzos y pinturas. (Fuentes Lugo, 1999: 177)

Así pues, estas tres protagonistas, tanto la de “La casa de piedra y luz” como la de “El dulce aroma de la noche” y “Castillos de pintura”, se entregan al amado en un acto simbólico, carente de todo contacto físico y sexual, pues en los tres cuentos, el amor se sublimiza en un acto de entrega idealizado que se consuma más allá de la muerte.

1.2. La construcción masculina

La identidad genérica, como ya he señalado anteriormente, responde a categorías o representaciones sociales más que a cuestiones de sexo en el sentido biológico propiamente dicho. Así, como también ya se ha apuntado, hablar de sistema sexo/género es llevar a cabo la separación entre las construcciones culturales y las diferencias naturales propias del sexo. De esta manera, al igual que sucede con el género femenino, lo masculino está sujeto a las representaciones sociales para establecer el rol que dota al varón de una identidad social. Por lo anterior, señala Fátima Flores Palacios, el sujeto comparte con otros un sentimiento de pertenencia al mismo grupo; la educación social orienta al individuo hacia ciertos roles que lo definen y lo orientan ideológicamente. Hombres y mujeres, desde el punto de vista sociológico, constituyen en sí un único grupo: género humano; sin embargo, psicológicamente se perciben a sí mismos como miembros de grupos distintos no precisamente enlazados:

Atributos de fuerza, razón, agresividad del varón opuestos a la belleza, debilidad, emotividad y pasividad femeninas son algunos elementos imaginarios que orientan la percepción de la diferencia entre los sexos e instituyen el sistema de género.

La educación social se orienta a formar varones agresivos y mujeres pasivas, lo que produce efectos de *diferencia* que serán naturalizados en el discurso especializado [...]. (Flores Palacios, 2001: 23)

”Cerulean”

La identidad masculina, o mejor dicho, la construcción de la masculinidad, está sujeta a roles instituidos socialmente, resaltando como características principales de lo masculino la actividad, la fuerza y la virilidad. En el cuento “Cerulean”, lo masculino está representado por el Capitán Oliver Drake; mientras que lo femenino, ligado a la dulzura, la delicadeza, la sensibilidad y la pasividad, lo representa la tía Amelia quien ejerce sobre la protagonista Fátima una acción represora, propia de las institutrices del siglo XVIII cuya misión no sólo consistía en dotar a la niña de los conocimientos básicos universales, sino también en educarla bajo las normas domésticas y vigilar y castigar los impulsos libidinosos de la infante (Foucault, 1996: 126)

[...] El próximo mes cumpliría el primer año de haber arribado a la costa caribeña y, sin embargo, mi piel conservaba el hielo, porque las paredes de la casa de tía Amelia no me brindaron una gota de ese sol oceánico que todo lo alcanzaba. Todo excepto a mí.

Debí familiarizarme a los hábitos de Amelia, quien a pesar de no tener más de cinco décadas se comportaba de manera extravagante, sólo me permitía salir al jardín de la casa si Índigo me acompañaba, y desde luego no más de una hora. ¿Mi vida? En realidad esto que tengo no es ni un centavo de vida [...]. (Fuentes Lugo, 1999: 111)

En cuanto a la representación de lo masculino, el Capitán Oliver Drake cumple con los requisitos de género, y simboliza asimismo la libertad y la naturaleza al mostrar abiertamente su lado bestial: Drake muy pronto se aleja del prototipo de caballero cortés para mostrar su faz brutal de hombre instintivo cuyos impulsos lo llevan a tomar por la fuerza a Fátima. Contrario a lo que había sucedido con los personajes masculinos antes analizados, Drake se presenta como un hombre material, dotado de cuerpo y, por consiguiente, de deseo sexual. La idealiza-

ción que Fátima tiene sobre él, lo asemeja a los personajes etéreos ya anteriormente mencionados; sin embargo, contrario a ellos, Drake sí es material, pues tuvo una existencia real registrada en la Historia. El pirata, repudiado por la sociedad, no puede menos que dejar aflorar su parte animal a través de la posesión violenta del Otro (Fátima en este caso). Drake se inscribe, pues, en el Reino de lo Propio, ya que intenta hacer de su propiedad a ese otro por medio de una dominación arrogante. La sublimización que Fátima hace de Drake pronto desaparece, pues el pirata no puede ser asexual; muy por el contrario, el personaje masculino encierra en sí el prototipo de hombre viril cuya sexualidad se expresa libremente.

–[...] Podría comportarme como el salvaje que soy, tomarla por la fuerza, sin embargo, por el cargo que desempeño no podría defraudar a mi amigo el Gobernador –su monstruoso comportamiento me sorprendió de tal forma que por un segundo me arrebató toda palabra, dejándome solamente con la opción de forcejear con la montaña humana– Pórtese bien mi Lady y le prometo que la trataré como a una dama. (Fuentes Lugo, 1999: 121)

El ataque de Drake pone en evidencia sus impulsos libidinosos a la vez que libera al lenguaje, anteriormente apegado a los protocolos sociales, para expresarse de manera abierta y soez. La palabra, por lo tanto, rompe también con las ataduras que parecieran castrarla y en consecuencia afeminarla, para mostrarse sin falsos galanteos ni piropos establecidos, ya que, como apunta Patricia Córdova Abundis: “en un espacio cotidiano [...] o en espacios mediáticos [...] se espera que tanto hombres como mujeres utilicen tendencias de habla estereotipadas como femeninas.”(Córdova Abundis, 2003: 121). Drake, que se había expresado durante la fiesta de la alta sociedad con frases tales como: “es un placer volver a verla”; “le ruego me disculpe”; “no era mi intención molestarla” y otras similares, al momento de dar rienda suelta a su deseo, transforma su habla expresándose de forma masculina al cargar su discurso con tintes lascivos y palabras insultantes:

–Tal vez sería conveniente que me recordara como distinguir a un ser humano de una bestia, mi Lady. Y que le parece si inicio mi aprendizaje, probando esa diferencia –acercó su rostro y me susurró al oído– tengo especial interés en las especies terrestres.

[...]

–¡Maldita española del demonio! –me sacudió como débil muñeca de trapo y me empujó con todas sus fuerzas. El golpe en el tronco me sofocó y caí de rodillas al piso. Apoyaba mis manos en el césped tratando de recuperar el aliento, cuando el Capitán Drake de un firme jalón en mi brazo me pondría en pie –¡Pequeña española vas a aprender a respetar a un inglés!– sostuvo mi rostro con ambas manos y sus labios tocaron los míos. (Fuentes Lugo, 1999: 122)

Como se puede observar, en esta escena el Capitán Drake simboliza a la masculinidad tradicional que no es un valor esencialista, sino culturalmente construido (Hernández Sánchez, 2002: 144). De tal suerte que no es de extrañar que una vez que el personaje ha expuesto su parte agresiva y violenta, su palabra y trato hacia Fátima se transformen para mostrar su lado primitivo. Una vez pasado el furor, y tras el regaño del Gobernador, Drake vuelve a adoptar una actitud cortés y pasiva frente a la nueva Fátima que ahora se presenta como niña caprichosa e inmadura al negarse a comprender a su amado. Índigo, la sirvienta negra, será la encargada de llevar a la razón a Fátima, haciéndole ver que su actitud no ha sido correcta y que en cambio Drake, arrepentido por lo sucedido, se ha comportado como todo un caballero: Fátima se vuelve de repente en la mala de la historia, y Drake en el pobre hombre despreciado y maltratado casi injustamente:

–¡Sabías lo que me había hecho!

–¡Pero no ocurrió nada!

–¿Y es por eso que te has vuelto su aliada?

–Te equivocas. Lo escuché cuando tú no quisiste hacerlo. Él te lo pidió cortésmente y tú lo insultaste. Por cierto, antes de irse me pidió que te dijera que zarpará a la media noche a bordo del Cerulean. (Fuentes Lugo, 1999: 132)

Drake, por tanto, reconstruye su masculinidad al adoptar una actitud pasiva, típicamente femenina, mientras que Fátima se convierte en sujeto activo: él es quien recibe de ella los insultos en silencio y acepta sus reclamos; además de reprimir sus deseos latentes de besar y poseer a la protagonista. Las nuevas cualidades que muestra Drake son, en consecuencia, femeninas; mas, contrario a su galanteo inicial, este nuevo comportamiento se aleja de la idealización, ya que ahora sabemos

que Drake es un hombre cuyos impulsos controla en aras de lograr una reconciliación con Fátima. La virilidad de Drake, en consecuencia, ha quedado comprobada y sólo observamos al final una nueva masculinidad, capaz de mostrar sin temor su lado femenino.

2. Marcia de Vere: *Zama: Aventura en el Caribe*

La escritora Marcia de Vere (Chihuahua, Chihuahua, 19 de abril de 1968, radicada desde hace varios años en la ciudad de Guadalajara, Jalisco), al igual que Beatriz Fuentes Lugo, escribe literatura infantil; sin embargo, a diferencia de Fuentes Lugo, los mundos representados por De Vere no son fantásticos ni mucho se encuentran poblados por seres mágicos o sobrenaturales, por el contrario, los mundos que reproduce son realistas, aunque sus historias se enfocan, al igual que Fuentes Lugo, en público más adolescente que infantil, es decir, ambas autoras escriben para niños cuyas edades oscilarían entre los doce y los quince años. Ahora bien, los relatos de De Vere tienen como protagonistas niños humanos que viven aventuras fuera de lo común, mas no por ello imposibles del todo, pues las historias tienen que ver con experiencias donde los personajes se convierten en héroes de acción que salen avantes de las circunstancias adversas que se les presentan y de las cuales logran aprender cosas nuevas u observar el mundo que los rodea con otros ojos.

Marcia de Vere, que estudió Medicina veterinaria y zootecnia en la Univesidad Autónoma de Ciudad Juárez, actualmente es directora de la colección infantil de la editorial Conexión Gráfica en la ciudad de Guadalajara. Entre sus publicaciones se encuentran los libros de cuentos *La estrellita curiosa* (1997); *Mi biberón* (1997); *Mi carrito* (1998); *Zama: una historia para recordar* (1998); *El baúl mágico* (1998); *Un deseo para navidad* (1998); *Zama: un paseo inolvidable* (1999); *Recopilando estrellas* (2002), *Zama: Aventura en el Caribe* (2002) y *Cocicuentos* (2004).

Todos estos títulos han sido publicados por la editorial Conexión Gráfica. De ellos, he seleccionado *Zama: Aventura en el Caribe*, por considerar que en esta historia se observa el rol femenino de manera mucho más sólida que en sus otros textos, así como porque intenta presentar en este relato una visión diferente sobre lo femenino.

La serie de Zama, iniciada en 1998 con *Zama: una historia para recordar* y conformada hasta ahora por tres títulos: *Zama: una historia para recordar*, *Zama: un paseo inolvidable* y *Zama: Aventura en el*

Caribe, se privilegió *Zama: Aventura en el Caribe* debido a que en esta historia existe una mayor interacción dentro del mundo infantil de la visión que se tiene de lo femenino (representado por Zama) y de lo masculino (representado por Alan).

En *Zama: una historia para recordar*, se narra la historia de una niña mexicana que al abrir un libro de Historia y empezar a leerlo, se convierte en la protagonista de la misma al conocer a un legendario caudillo de la Revolución quien le hará ver los ideales y valores del nuevo México. En *Zama: un paseo inolvidable*, se narra el viaje que Zama efectúa junto con sus padres al pueblo de Angangueo, en Michoacán, santuario de las mariposas monarcas. Viaje que gana como premio por sus buenas calificaciones. Así pues, en estos dos textos, no se da una interacción ni una visión más profunda sobre la construcción de los géneros, ni mucho menos se puede apreciar con claridad la visión que se tiene sobre lo femenino. Por ello, ambos textos fueron descartados del *corpus*, seleccionándose *Zama: Aventura en el Caribe*, por las razones antes expuestas.

A continuación, se analiza el texto escogido, partiendo de la construcción simbólica del género que se hace evidente a través de la representación del mundo infantil.

2.1. La construcción simbólica del género en el mundo infantil

En el relato *Zama: Aventura en el Caribe*, se evidencia una reproducción del mundo adulto, en donde se observa una construcción simbólica tradicional de los géneros femenino y masculino. Esta reproducción, es muy similar a la que se lleva a cabo en los cuentos de *Sinfonía de Sortilegios*, de Beatriz Fuentes Lugo; ya que la actividad está ligada a lo masculino mientras que la pasividad, a lo femenino. Aunque, a diferencia de los textos de Fuentes Lugo, en el relato de De Vere esta construcción simbólica sufre una serie de rupturas que no logran concretarse en el texto de Fuentes Lugo, y que más adelante analizo. Por el momento cabe decir que Zama, la heroína del relato de De Vere, vive en el mundo propio de los niños, separado del de sus padres quienes conviven con otros adultos en una esfera distinta a la de Zama y Alan (hijo de los amigos de los papás de Zama a quien ésta considera un estorbo).

Desde el principio del relato se sabe que la historia se desarrollará en alta mar, puesto que Zama y sus padres abordan un crucero que los llevará durante diez días a diferentes playas del Caribe, acompañados

por la familia Rico: "En el Puerto[...] Zama escucha el silbato del barco dar su última llamada para abordar. Mientras avanza por el andén observa fascinada la majestuosidad del colosal barco que los llevará por las Antillas" (De Vere, 2002: 5). Una vez que ambas familias se reencuentran en la entrada, los adultos prácticamente ceden el lugar protagónico a los infantes, ya que desde ese momento la historia gira en torno a la mala relación que hay entre Zama y Alan debido a que este último no se cansa de molestar con chistes y juegos pesados a Zama. Las diferencias que hay entre ambos se vuelven patentes incluso en los lugares que los dos niños prefieren, pues mientras que Alan se siente emocionado por el salón de juegos de video, Zama se siente atraída por las actividades y competencias que se organizan en el barco durante el viaje:

El oficial [...] les guió por el elevador mostrándoles algunas zonas de interés como [...] el área de tiendas y hasta el salón de juego de videos donde Alan se volvió loco de emoción. También les dio una pequeña plática sobre el sin fin de actividades diurnas y nocturnas que el crucero proporciona, de los juegos y competencias que se realizan para el entretenimiento de los pasajeros.

Zama escuchaba maravillada todo lo que decía; ni un mes le bastaría para disfrutar del esplendor de ese lugar. (De Vere, 2002: 8-9)

Ya instalados en las habitaciones, los padres de Zama y Alan dejan que los dos niños se entretengan por su cuenta y no se preocupan más por saber a dónde van ni qué hacen. Zama, que intenta escapar del acoso de Alan, tiene que resignarse a la compañía de éste. El lugar a donde finalmente acepta ir Zama es al salón de videojuegos, tras el comentario despectivo de Alan que alude abiertamente a una concepción tradicional de la división de géneros: todas las niñas, al igual que las mujeres, prefieren la pasividad de la piscina a la actividad y acción que simbolizan los videojuegos. Las palabras de Alan reflejan, por tanto, la construcción simbólica de lo femenino y lo masculino que se encuentra interiorizado desde la infancia, reproduciéndose en la edad adulta. El discurso de Alan es un discurso directo reificado o cosificado en tanto que sólo retransmite el de la sociedad que lo rodea, es decir, como apunta Bajtin/Voloshinov, en este tipo de discurso "el peso semántico de las palabras ajenas disminuye, su colorido o su tipicidad cotidiana" (Bajtin, 1992: 178-179) de tal suerte que Alana

no hace sino reproducir un discurso cotidiano disminuido en su peso semántico, aunque no por ello carente de significación:

- Primero el salón de videos –repuso Alan.
- No, yo quiero ir a las piscinas.
- Si todas son iguales*, te vas a divertir más en los juegos.
- Está bien. (De Vere, 2002: 10, el subrayado es mío)

La construcción simbólica de los géneros se vuelve a hacer presente en la elección del videojuego. Nuevamente, se marca la acción como propia de lo masculino y la idealización amorosa, caracterizada por la espera (pasividad), de lo femenino. De esta manera, tal como se plantea en los textos de Fuentes Lugo, la violencia y la acción son consideradas masculinas, mientras que la fragilidad y la pasividad, femeninas: “En cuanto llegaron, Alan se instaló al frente de una máquina mientras Zama elegía algo que le gustara. Le chocaban los videos de guerra y prefirió uno de aventuras donde el príncipe tenía que rescatar a la princesa esquivando trampas y venciendo dragones.” (De Vere, 2002: 10)

La mala relación que existe entre ambos niños se debe, básicamente, a que uno y otro asumen una actitud prototípica de la edad infantil: los niños fastidian a las niñas y éstas no dejan de molestarse por las burlas y bromas de las que son víctimas. Niños y niñas se excluyen mutuamente y niegan al otro la posibilidad de introducirse en sus respectivos mundos. De ahí que Alan se caracterice como el niño “vago” que no deja de molestar a su amiguita, y Zama se concibe a sí misma como la “princesita” que tiene que soportar al mal educado: “Pasaron toda la tarde recorriendo el barco; ella tolerando las bromas de Alan y él divirtiéndose en hacerla enojar. [...] Zama se había puesto un hermoso vestido de estilo princesa que compró para la ocasión” (De Vere, 2002: 11). La construcción simbólica tradicional de los géneros, por consiguiente, es puesta en evidencia a través del mundo infantil que la reproduce fielmente, pues depende del mundo adulto.

2.2. Asumir el género y su consecuencia: la actividad

El despertar de la libido de la protagonista Zama, llevará a un reconocimiento de la sexualidad y la aceptación de su instinto trayendo como consecuencia que el personaje asuma un ideal de género, en tanto que se sabe y acepta el condicionante de que, en tanto

mujer, debe proteger al desvalido Alan (dos o tres años menor que ella).

Sin embargo, existe en el texto un rompimiento momentáneo de la ejecución de los roles tradicionales de género al posicionarse Zama, por un breve espacio de tiempo, como Yo, es decir, como sujeto activo de la acción y, por ende, determinante dentro de los acontecimientos de la aventura. Su protagonismo activo la coloca de inmediato como la líder entre los dos niños, dejando a Alan el papel pasivo que, por consiguiente, lo dota de un cierto afeminamiento pues se presenta todo el tiempo como un niño tímido, miedoso e incluso llorón. La transgresión al orden simbólico ya establecido parece darse sin mayores problemas debido tanto a la edad de los personajes (Zama, la mayor, toma la iniciativa frente al pequeño Alan); como al carácter de los mismos (desde el principio, Zama es mucho más independiente que Alan), sin cuestionarse en ningún momento el liderazgo de Zama y la subordinación de Alan:

–Y si regresamos –dijo Alan.

–Es demasiado tarde para eso –agregó Zama- *estoy segura* que pronto vamos a salir.

–Pero, puede ser la guarida de un animal –*repitió temeroso*.

–*No creo*, más bien parece una caverna.

Zama se adelantó y Alan la siguió tomándola del hombro. (De Vere, 2002: 23, el subrayado es mío)

En el ejemplo anterior se puede observar claramente la dependencia de Alan, por lo que de este momento en adelante, Zama siempre será la que decida el camino y tome las decisiones. Asimismo, se podrá observar a todo lo largo de la aventura que Zama toma el control de la situación, mostrándose serena todo el tiempo mientras que Alan, contrario a su naturaleza masculina, se atemorizará y perderá la tranquilidad ante la menor adversidad. Con esta actitud, pareciera que Zama transgrede el rol femenino pues, tomando como base la visión tradicional de los géneros, ella debería ser la que se asuste fácilmente y pida la protección del varón, no Alan quien, siguiendo esa misma postura, debería brindar apoyo, confianza y, sobre todo, protección a Zama. Sin embargo, si consideramos que, también desde el punto de vista tradicional, la mujer se asume como madre del compañero, llegando a tratarlo como un hijo, se entenderá entonces que Zama rompa con la construcción simbólica de lo femenino al no ser

una niña miedosa. Si Zama afronta el peligro, toma el control de los acontecimientos y ejerce un poder sobre Alan, lo hace para salvar la vida de ambos en una actitud protectora, propia de la madre. De ahí, pues, que Zama se vuelva activa y Alan, pasivo:

–[Alan] ¿Por qué tardan tanto?

–[Zama] No lo sé, pero *no podemos darnos por vencidos*, por lo pronto *buscaremos algún lugar donde pasar la noche*.

Caminaron largo trecho aprovechando la luz que quedaba, *Alan se aferraba a la cintura de Zama cada vez que oía un sonido extraño*.

–*Eres un miedoso*, así nunca vamos a avanzar –se burló.

–No es cierto, *no tengo miedo, sólo me tropiezo*.

–¡Tan seguido...! (De Vere, 2002: 30, el subrayado es mío)

Hay que hacer notar que Zama, pese a asumir el mando, mantiene siempre las cosas en un cierto equilibrio; es decir, a diferencia del abuso de poder que se da en el cuento “Cosecha de primavera” de *Sinfonía de Sortilegios*, donde el mago maltrata a las hadas verbalmente, en la historia de Marcia de Vere el poder se da sólo como medio para lograr escapar de una situación difícil y no por el afán de manipular o controlar la voluntad de Alan. Este equilibrio se logra gracias a que Zama nunca deja de lado su instinto protector, pues en todo momento se preocupa por el bienestar y la salvaguarda de Alan, a pesar de que éste resulta en ocasiones un estorbo más que un aliado:

Zama *nadó* hacia la superficie; cuando logró salir, aspiró profundo y *de inmediato trató de ubicar a Alan*. Durante el tortuoso recorrido pudo divisarlo, estirando su cabecita y dando de manotazos. Aunque *intentó ayudarlo*, la presión del chorro no la dejaba, apenas podía ella misma mantenerse a salvo. *Volteó* en todas direcciones *para ver si lo veía*, asustada, *temiendo que estuviera en el fondo del río*, utilizó el poco aliento que aún le quedaba para sumergirse [...]. (De Vere, 2002: 29, las cursivas son mías)

Esta preocupación por el otro (Alan) resta masculinización a la protagonista en el sentido de que, si bien Zama asume el control y el poder de la situación, no por ello se masculiniza al grado de perder su lado femenino; sino que, por el contrario, su rol femenino se fortalece gracias al carácter firme y sereno de Zama. Como ya lo he señalado en el análisis de *Sinfonía de Sortilegios*, el poder está ligado al género

masculino en tanto que el varón es el depositario de la acción. Si Zama se queda únicamente con el mando, muy probablemente su imagen adquiriría un tono masculino, haciéndola parecer una niña-macho. Sin embargo, el tinte maternal que en todo momento se mantiene, contrarresta el peso de una posible desfiguración de Zama puesto que la dota de elementos típicamente femeninos. Lo macho en Zama es visto, por consiguiente, como signo de valentía y fortaleza, gracias a que se conserva su lado tradicional femenino: lo maternal:

[...] Cuando el sueño los venció, Alan murmuró entre dientes.

–Estás dormida.

–Ya casi –mintió, pues aunque tenía los ojos cerrados estaba alerta.

–Gracias por quedarte conmigo, no sé que hubiera hecho yo solo.

Zama trató de mantenerse despierta pesando en lo curiosa que era la vida [...] es bonito darse cuenta que a una corta edad tienes la capacidad para cuidar de alguien –miró a Alan– como ahora yo que sin ser mi hermano lo cuido como tal.

Con ese pensamiento se quedó profundamente dormida. (De Vere, 2002: 31)

Por todo lo hasta aquí apuntado, se puede decir que Zama se inscribe en el reino de lo Regalado, propio de lo femenino, y no de lo Propio, típicamente masculino. A continuación, abordo este punto.

2.2. La noble heroína: el traspaso de la acción heroica

Hélène Cixous señala, en torno a la economía libidinosa masculina y femenina, que éstas se inscriben en dos reinos distintos: el reino de lo Propio, masculino, y el de lo Regalado, femenino. En el primero, señala Cixous, lo regalado (el regalo en sí) se entiende como una desigualdad, como algo que crea diferencia y que, por lo mismo, amenaza en el sentido de que crea un desequilibrio de poder. En el segundo, por el contrario, se acepta la diferencia, caracterizándose este reino por una generosidad espontánea donde se da el intercambio (Cixous, 2001: 122-123). Así pues, bajo esta perspectiva, la mujer se da al Otro, no lo posee en tanto que pertenencia, por el contrario, la mujer se entrega a ese Otro y se brinda, se regala siempre pues no se crea en ella ninguna desigualdad.

En el texto de Marcia de Vere, se observa muy bien esto último: Zama, aun cuando se presenta como la heroína de la aventura, no tiene ningún inconveniente en *regalar* a Alan el honor de presentarse como el actor principal. Ambos saben que el hecho de que Alan sea considerado el héroe de la aventura, quitará a Zama la oportunidad de mostrarse como toda una mujer valiente; mientras que hará de Alan, ante los ojos de los demás, todo un hombre. Sin embargo, Zama no desea protagonismo alguno y deja que Alan, cobardemente, se coloque como protagonista de la aventura. Este desprendimiento hace que Zama vuelva a asumir un rol típicamente femenino que, frente al verdadero conocedor de las cosas (el lector), la ennoblece más a la par que envilece a Alan. Otra vez, los roles se invierten puesto que Alan, al aceptar la generosidad de Zama, añade la cobardía a su pasividad, en tanto que Zama termina granjéandose la simpatía del lector en el acto de desprenderse de la heroicidad que le corresponde:

Durante el recorrido los niños platicaron con lujo de detalle todo lo que habían pasado, lo chistoso de la persecución del chango y el miedo que sintieron cuando los confundieron con ladrones, enfatizando que estuvieron al borde de la muerte al ser arrastrados por la terrible corriente.

—¡Pobrecitos! —exclamaba la Señora Victoria cada vez que Alan decía algo.— Lo bueno es que ya pasó y están bien —.

Zama nomás reía al ver la emoción que Alan ponía en su relato, dejándolo ser el héroe de la historia. (De Vere, 2002: 41)

Por supuesto, este regalo que Zama dona a Alan debe ser recompensado si no socialmente, por lo menos con nuevas experiencias y con el reconocimiento silencioso de Alan. De esta manera, la generosidad de Zama trae como consecuencia que pueda tener un acercamiento con los delfines y un mejor trato por parte de Alan que termina respetándola y haciendo en todo momento lo que a ella le agrada: “Como si la escuchara, el delfín brincó pasando sobre su cabeza, luego, otro brincó y otro más. [...] Alan procuró complacer a Zama en todo lo que ella pedía y dejó de molestarla con sus bromas, platicaron como dos verdaderos amigos.” (De Vere 2002: 44, 49)

Por todo esto, en el relato *Zama: Aventura en el Caribe*, se puede observar una visión no tradicional de lo femenino en tanto que presenta a una adolescente que asume su género y su sexualidad, dando como resultado que el personaje desempeñe un papel mucho más

activo; frente al personaje del varón que se presenta pasivo. Sin embargo, esta actividad no masculiniza a la protagonista, pues junto con su rol heroico, se da un reconocimiento del instinto materno que inscribe a la joven en el reino de lo Regalado. Así pues, Zama, refleja una nueva visión sobre lo femenino al asumir, sin confrotamientos, su papel de madre y su idealización del objeto amoroso. La actividad de Zama es, por lo tanto, femenina.

3. Conclusión

En conclusión, los textos de Beatriz Fuentes Lugo, pese a pretender romper con esquemas de género simbólica y culturalmente contruidos, no logra desprenderse de la visión tradicional que se tiene sobre lo femenino y lo masculino. El libro de Fuentes Lugo está dirigido a un público infantil y pareciera tratar de reproducir un sistema de valores distinto al tradicional; sin embargo, al no haber esa aceptación o rechazo consciente de la sexualidad, no llega a alejarse de una visión determinada por el falocentrismo.³

Por su parte, el relato de Marcia de Vere, es capaz de reconstruir por momentos el pensamiento binario tradicional en torno a lo femenino y lo masculino, aunque no logra desprender finalmente de una visión tradicional en tanto que la protagonista prefiere finalmente donar al Otro el Regalo de su propia acción en aras de obtener una recompensa más imaginaria que real: en lugar del reconocimiento público y social de su heroísmo, recibe un nado con delfines en alta mar a la manera de una sirena. Sin embargo, el texto de De Vere, a comparación del de Fuentes Lugo, plantea una visión mucho más activa y heroica de lo femenino en el desarrollo de la acción, dándose un fugaz replantamiento de lo femenino que tiende más a la actividad que a la pasividad.

Por todo lo hasta aquí señalado, se puede decir que, en el caso de estas dos autoras de literatura infantil, en sus textos se representan roles de género tradicionales que, pese a los intentos de reformulación, no logran escapar de ciertos condicionamientos sociales y culturales que predeterminan ejecutar o asumir ciertas acciones y actitudes de acuerdo con el sexo de los personajes.

3. El falocentrismo se refiere al discurso centrado en el falo, es decir, al discurso que privilegia lo masculino sobre lo femenino.

Bibliografía

- Enciclopedia de la literatura* (1991). Barcelona, Garzanti/Ediciones B.
- BAJTIN, MIJAIL/ VALENTIN NIKOLAIEVICH VOLOSHINOV (1988). *El marxismo y la filosofía del lenguaje. (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, trad. Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza Editorial.
- BETTELHEIM, BRUNO (1988). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Silvia Furió, Barcelona, Crítica.
- CIXOUS, HÉLÈNE (2001). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Anthropos, Barcelona, (Pensamiento crítico/Pensamiento utópico, 88).
- CÓRDOVA ABUNDIS, PATRICIA (2003). "Estereotipos y prejuicios lingüísticos femeninos" en su libro *Habla y sociedad. El análisis lingüístico-social del habla*, Guadalajara (Méx.), Universidad de Guadalajara.
- DE VERE, MARCIA (2002). *Zama: aventura en el Caribe*, Guadalajara (Méx.), Conexión Gráfica.
- FLORES PALACIOS, FÁTIMA (2001). "La autopercepción de lo masculino/femenino en el sentido psicológico y sociológico", en su libro *Psicología social y género. El sexo como objeto de representación social*, México, UNAM/McGraw-Hill/Interamericana editores.
- FOUCAULT, MICHEL (1996). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, trad. Ulises Guiñazú, 24ª ed., México, Siglo XXI.
- FREUD, SIGMUND (1989). *Obras Completas I*, trad. Luis López Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid.
- FUENTES LUGO, BEATRIZ (1999). *Sinfonía de Sortilegios*, Guadalajara (Méx), Conexión Gráfica.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, ERNESTO (2002). "Nuevas masculinidades", en *Alteridades. Antropología de las masculinidades*, núm. 23, México, UAM-I, pp. 143-146.
- KRISTEVA, JULIA (2000). *Historias de amor*, trad. Araceli Ramos Martín, 8ª ed., México, Siglo XXI.
- MOI, TORIL (1995). *Teoría Literaria Feminista*, trad. Amaia Bárcena, 2ª ed., Madrid, Cátedra.

SERRET, ESTELA (2001). "Definiciones conceptuales. Orden simbólico-Sujeto imaginario", en su libro *El género y lo simbólico. La constitución imaginaria de la identidad femenina*, México, UAM-A.