

TRABAJO FIN DE GRADO

**ANÁLISIS Y CRÍTICA DE LA
REPRESENTACIÓN DEL AMOR Y EL
ROMANTICISMO ADOLESCENTE EN LA
LITERATURA JUVENIL.**

UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

de

VARVARA INÉS VEDIA GARCÍA

TUTOR: Dra. M^a TERESA VERA BALANZA

**Departamento de Periodismo Facultad de
Ciencias de la Comunicación**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA 2014|2015

Resumen

En la cultura de masas en la que vivimos, los jóvenes son uno de los colectivos que más estímulos reciben a través de los productos que consumen. Uno de los más recomendados por lo educadores es la lectura, a la que se acude en busca no ya de entretenimiento, sino de respuestas a dudas que surgen en la adolescencia. La representación de la mujer y, en especial, su actuación en el amor romántico en la literatura puede transformar completamente la concepción que tiene un joven sobre temas tan importantes como la identidad femenina o la sexualidad. Por ello, en este trabajo hemos llevado a cabo análisis de contenidos de los libros que más influyen en la población joven, investigando qué estereotipos se cumplen e identificando una serie de patrones a la hora de crear los personajes. Con esto, marcamos las pautas de comportamiento a la hora de estereotipar a la mujer mientras hacemos un recorrido sobre la literatura juvenil contemporánea, conscientes de que el cómo se dibuja a las protagonistas repercute directamente en nuestro comportamiento en la realidad. Así, los relatos de liberación sexual o las distopías futuristas que utilizan la violencia como empoderamiento se constituyen como escenario perfecto para el debate sobre el maltrato y la tergiversación del género.

Palabras clave

Representación de la mujer, literatura juvenil, identidad, feminismo, cultura de masas

Índice

1. Introducción	4
2. Objetivos	6
3. Metodología	7
4. Marco teórico	14
5. Análisis de contenidos	16
5.1. La presencia de los personajes femeninos en las novelas analizadas	16
5.1.1. El género como sistema binario: la confirmación de la masculinidad y la feminidad en la literatura	17
5.1.2. El enfrentamiento a los tópicos de la feminidad	18
5.2. Relaciones entre personajes	19
5.2.1. Amor	19
5.2.2. Violencia, celos y sexualidad	22
5.2.2.1. La violencia como empoderamiento	22
5.2.2.2. El dolor erotizado y los celos	24
5.2.2.3. La violación y el acoso sexual	25
5.3. La virginidad	27
5.4. La maternidad y embarazo como demostración heteronormativa	29
6. Resultados	32
6.1. La deconstrucción del mito de la mujer	32
6.2. Patrones en la construcción de los personajes femeninos	34
7. Conclusiones	38

Bibliografía

Anexo

- Fichas de los personajes analizados

1. Introducción

La adolescencia ha estado unida con las letras desde la popularización de la escritura. Sea como emisor -el ejemplo más popular lo encontramos en los diarios- o como receptor. Si se rompe el lazo que une a la literatura con una etapa tan significativa, se pisotea el crecimiento personal que puede tener el adolescente.

Cuando hablamos de la importancia que tienen los libros como agentes socializadores solemos pensar únicamente en los clásicos. El llamado *Bildungsroman* -literalmente, novelas de formación- nos hace viajar hasta los recuerdos más enterrados que tenemos de Goethe o de Proust. Es cierto que, según qué lector, se le debe más o menos a Wilhem Meister o a Marcel pero ahora, para sorpresa de los grandes amantes de los clásicos, nuestra sociedad moderna y consumidora ha adoptado otras preferencias a la hora de escoger a sus compañeros literarios. Podemos trazar incluso que hemos pasado del *Bildungsroman* a la *young adult fiction*, el concepto con el que los anglosajones denominan a la literatura juvenil de la industria cultural (Trites, 2000: 10-20).

Estos libros, en su mayoría, ni logran ni pretenden tener la profundidad de ideas que se da en los clásicos pero afectan a la sociedad moderna. No es nuestro objetivo hacer una crítica como apocalípticos de la banalización de la literatura como efecto secundario -¿o es el productor?- de la popularización de la cultura de masas pero resaltamos el indudable papel que juega la cultura popular de consumo masivo en la formación de los jóvenes. “Quienes son buenos lectores saben que algo pasó entre ellos y los libros en su infancia” (Penagos, 2004: 147).

No sabemos a ciencia cierta si por su popularización o por estar completamente dirigida a un público no adulto, la novela juvenil es olvidada en los estudios literarios con indiferencia e “histórica subestimación” (Díaz, 2000: 56). Para Díaz, no hay un examen de las narrativas en este tipo de literatura. Se la ha condenado a ser o un “mero subproducto cultural edulcorado y jibarizante o a funcionar como un limitado instrumento del didacticismo, en un marco moralizante y prescriptivo” (64). El terreno de la crítica infantil tampoco vende, pues no ayuda a vender periódicos (Borda Crespo, 2002: 8). La novela juvenil parece quedarse en un fuera de juego académico, sin todos los estudios de representación que debería tener.

Tenga o no reconocimiento en los sectores más eruditos, la literatura enfocada a un público juvenil tiene una importancia innegable ya que atrapa a su público en pleno autodescubrimiento de su personalidad, en consonancia con los personajes de las novelas. Los adolescentes están en una etapa intermedia donde han abandonado la inocencia de la niñez pero únicamente rozan la edad adulta. Lo que aprendan, subliminalmente o no, de la cultura no solo les creará una consciencia sobre el tema, sino que les hará reaccionar directamente sobre ella. Además, como ya trataremos más adelante, la novela juvenil ayuda al adolescente a identificar problemas de la vida real tan abstractos como la propia identidad y la madurez. Como Patty Campbell explica: “el tema central de la mayoría de novelas juveniles no es ya volverse adulto sino encontrar una respuesta a las preguntas ¿qué soy y qué voy a hacer?”. Inicialmente, no importa tanto qué trama tenga el libro sino el lograr superar los obstáculos de los que trata la historia. La resolución del conflicto a la que se enfrenta el protagonista -o la imposibilidad de resolverlo- ayuda a moldear una personalidad adulta (Campbell, 2000: 484). En las poéticas palabras de Richard Peck “la última página de toda novela juvenil no debería decir *fin* sino *principio*” (1975: 117).

En la cultura de masas, con acceso a la información y al entretenimiento a un simple *click* de distancia, los educadores pueden constituirse como canalizadores pero no como intermediarios o mediadores exclusivos. Precisamente por eso, nos parece interesante mencionar la idea de Isabel Olid Báez, que reflexiona principalmente acerca de si leer es bueno. Que un niño o un joven en la adolescencia descubra un libro llena de orgullo a los mayores, que, sin embargo, no se paran a reflexionar qué se está leyendo, qué experiencia se va a extraer o si realmente aporta algo positivo. Con esto, no queremos tachar a aquellas obras culturales que no tengan moraleja; el entretenimiento sin ánimo de aprendizaje también es necesario. Lo que Olid Báez quiere destacar es que el libro puede representar una serie de valores que no ayuden al correcto desarrollo que se pretende que tenga (Olid Báez, 2009: 168). La novela puede entonces producir un efecto de formación pero en un sentido negativo. “Las imágenes, preconcepciones, prejuicios que mediatizan nuestra percepción de la realidad” (Lippmann, 1922: 20) pueden llevarnos a lo que Tuchman denominó “aniquilación simbólica” (1938: 11-13), es decir, el adelanto del cambio social a su representación en imagen.

Precisamente, uno de los errores más popularizados en la literatura juvenil es la tergiversación del género a través de los tópicos. A los niños se les ofrecen las pautas que la sociedad aprueba y repite así que la lectura cumple una función de confirmación de modelos que interiorizan fácilmente (Gianini Belotti, 1978: 117). La transmisión de los relatos como lazo social entre los miembros de una comunidad por grande que sea expande los estereotipos de género (Markovic, 2012: 38). Necesitamos analizar, pues, el producto literario que los adolescentes leen para entender los valores que reciben y poder comprender cómo se van a moldear los ideales del público joven.

2. Objetivos

El propósito de este Trabajo Fin de Grado es realización de un análisis secuencial que aborde los siguientes propósitos:

- Realizar una lectura crítica de la representación del sujeto mujer en la literatura juvenil
- Analizar qué tipo de relaciones se establecen entre los personajes protagonistas en las novelas juveniles: competencia, dependencia, complicidad...
- Investigar la construcción del amor romántico y sus consecuencias en la vida de los personajes femeninos, en el sentido de si esas circunstancias generan un cambio de personalidad o una pérdida de la identidad de sus protagonistas
- Comprobar si se establecen patrones o modelos estereotipados en la ideación y creación de los personajes femeninos

3. Metodología

- Corpus de estudio:

Para este proyecto, nos hemos decantado por el análisis cualitativo. Consideramos indispensable hacer un retrato de las mujeres y la feminidad en la novela juvenil a través de lo que pasa -y el cómo pasa- en el desarrollo de la historia y conseguir revelar las expresiones de sumisión o dependencia.

Para ello, se han analizado un total de diecinueve libros juveniles y una serie adulta de tres volúmenes o entregas.

El criterio de selección de los libros juveniles responde en mayor parte a los números de los cincuenta ejemplares más vendidos en España entre enero de 2014 y marzo de 2015, según los datos de Nielsen (Ayén, 2015), considerando este factor como determinante para la popularización de la obra y, consecuentemente, la expansión de las representaciones de mujeres y hombres, temas y asuntos que constituyen la trama de la historia.

La segunda pauta de preferencia que hemos utilizado para escoger el corpus de estudio responde a la difusión de los libros. Así, además de las historias que entran fácilmente en la categoría de juvenil hemos elegido leer y analizar también la serie adulta *Cincuenta sombras de Grey*, de E.L. James, debido a su tremenda repercusión. Es inevitable que los adolescentes hayan leído esta trilogía erótica por pura curiosidad o buscando respuestas. De tal forma, podemos considerarlo como un libro *crossover*, que puede llegar tanto al público juvenil como al adulto, igual que pasa con las series *Tres metros sobre el cielo* o *Crepúsculo*, imanes para todo tipo de lectores (Observatorio de la Lectura y el Libro, 2014: 25).

Unido a esto, se ha tenido en cuenta la popularidad de títulos que, a pesar de llevar varios años publicados, han marcado modas en el género literario o se han relanzado tras su adaptación cinematográfica. Es el caso de *Crepúsculo*, libro más vendido del 2012 y que aún se infiltra entre los más populares, que colocó a la literatura romántica de fantasía en el punto de mira (35).

De hecho, la mayoría de las sagas literarias analizadas cumplen con las características de las narrativas transmedia, por lo que su alcance es aún mayor. Diecisiete de los veintidós libros tienen ya una adaptación cinematográfica; todos han sido fuertemente promocionados a través de Internet y redes sociales. Los títulos elegidos son, por tanto, temas comunes en las conversaciones entre adolescentes. Es innegable que se crean modas en torno a estos libros, costumbres adquiridas que van desde poner candados en los puentes como los protagonistas de *Tres metros sobre el cielo* hasta querer bautizar a las recién nacidas con los nombres de Katniss o Hazel, protagonistas de *Los Juegos del Hambre* y *Bajo la misma estrella* respectivamente (The Guardian, 2014).

Por último, hemos tenido en cuenta hábitos de lectura que no se recogen en los datos de venta, como la rotación entre jóvenes o la popularidad en las bibliotecas. Uno de los ejemplos más notables es el de la serie *Tres metros sobre el cielo*, de Federico Moccia. El autor, que escribió su ópera prima en 1992, fue rechazado por todas las editoriales a las que mandó el texto. Sin embargo, se creó una red de fotocopias del borrador que circuló durante diez años entre -principalmente- los institutos italianos. La obra se hizo tan famosa que una editorial aceptó publicarlo y consiguió un éxito editorial internacional (EFE, 2008). En el actual mercado editorial, contar con una buena base de seguidores es fundamental. En el caso de *Cincuenta sombras de*

Grey, se mezclan de nuevo componentes de la narrativa transmedia, ya que la serie surge como un *fan fiction* -término que se le da a los relatos de ficción escritos por los aficionados a un producto cultural y que se suelen publicar en la red- de *Crepúsculo*. E.L. James publicó originalmente su universo alternativo sobre la serie de Meyer y una editorial se ofreció a publicarlo, retocando los nombres y partes clave en la historia (Business Insider, 2015), al hacerse tan sumamente famoso.

En definitiva, queda expuesta la popularidad de estos libros como un fundamento indispensable para convertirlos en nuestro objeto de investigación y aplicar la metodología elegida. Así, los títulos analizados son:

- *Bajo la misma estrella*, de John Green;
- *Buscando a Alaska*, de John Green;
- *¡Buenos días, princesa!*, *No sonrías que me enamoro*, *¿Puedo soñar contigo?* y *El diario secreto de Meri* de Francisco de Paula Fernández (alias *Blue Jeans*);
- *Cincuenta sombras de Grey*, *Cincuenta sombras más oscuras* y *Cincuenta sombras liberadas*, de E.L. James;
- *Ciudades de papel*, de John Green;
- *Crepúsculo*, *Luna nueva*, *Eclipse* y *Amanecer*, de Stephenie Meyer;
- *Divergente*, *Insurgente* y *Leal*, de Veronica Roth;
- *Los Juegos del Hambre*, *En Llamas* y *Sinsajo*, de Suzanne Collins
- *Tres metros sobre el cielo* y *Tengo ganas de ti*, de Federico Moccia.

- Sinopsis de los libros analizados:

Aunque tremendamente populares entre los y las adolescentes, creemos necesario sintetizar su argumento

• ***Bajo la misma estrella*, de John Green**

Hazel Grace Lancaster es una adolescente de dieciséis años que vive en Estado Unidos. Tiene cáncer de tiroides en fase IV que se ha expandido a los pulmones, lo que la convierte en una bomba a punto de estallar. Por eso mismo, Hazel no puede ir al instituto y recibe su educación en casa. Su madre, sin embargo, la obliga a ir a sesiones en grupo de afectados por el cáncer para que socialice, a pesar de las reticencias de la joven.

En una de esas reuniones, Hazel conoce a Augustus Waters, al que llaman Gus, un chico de diecisiete años que perdió su pierna derecha por un cáncer óseo y que ahora está en remisión. Lentamente se hacen buenos amigos, juegan a videojuegos juntos y se recomiendan sus libros favoritos. Hazel insiste en que lea *Un dolor imperial*, una novela sobre una enferma de cáncer que la emociona profundamente.

Gus contacta con el autor del libro, que vive en Ámsterdam, para lograr que Hazel lo conozca. Consigue organizar un viaje hasta la ciudad holandesa para hacer cumplir el sueño de su mejor amiga pero, una vez allí, descubren que el autor no quiere verlos y que todo ha sido tramado por la secretaria del escritor, deseosa de poder arrancarlo de una vida solitaria que lo amarga cada vez más. La optimista idea de la secretaria no da resultado y el autor los despacha con crueldad. Hazel y Gus, dolidos, aprovechan para visitar Ámsterdam más unidos que nunca y acaban admitiendo

estar enamorados. Hazel, que, en un principio era muy reticente a empezar ninguna relación por miedo a hacerle daño si moría, acepta que no puede ocultarlo durante más tiempo.

Lamentablemente, es Gus el que empeora. Su cáncer ha vuelto y ha hecho metástasis en varias partes de su cuerpo, sus esperanzas de vida son muy cortas e incluso le pide a Hazel y a su mejor amigo que le organicen un pre-funeral para poder despedirse bien de ellos.

Gus fallece y a su entierro acude el escritor de *Un dolor imperial* que se disculpa con Hazel y le entrega una carta que Augustus le escribió. Leyéndola, Hazel reconoce que, a pesar del dolor, todo lo que ha vivido con Gus ha valido la pena.

- ***Buscando a Alaska, de John Green***

Miles Halter es un adolescente de dieciséis años que decide dejar su casa en Florida para internarse en el instituto Culver Creek. Allí conoce a su compañero de habitación, Chip “El Coronel” Martin, que le presenta a su grupo de amigos, entre los que se encuentra Alaska Young. Alaska es muy guapa y tiene una inteligencia aguda que hace que Miles se sienta especialmente atraído hacia ella. No obstante, Alaska también tiene una personalidad muy cambiante y algo egoísta. Por si fuera poco, tiene graves problemas de comportamiento derivados de un gran sentimiento de culpabilidad por no haber sido capaz de salvar la vida de su madre, que sufrió un aneurisma cuando ella contaba con ocho años.

Una noche, en la que todo el grupo de amigos está borracho y los dos jóvenes casi se acuestan juntos, Alaska recibe una llamada de teléfono que la pone especialmente nerviosa. Insistiendo en que tiene que salir del colegio inmediatamente, convence a Miles y a El Coronel para que distraigan al director y la ayuden a poder escaparse.

Alaska desaparece en mitad de la noche y, a la mañana siguiente, los alumnos se levantan con la noticia de que su amiga ha fallecido en un accidente de tráfico por conducir bajo los efectos del alcohol. El Coronel y Miles acaban descubriendo que, en realidad, fue un suicidio y discuten por ello. Chip la considera egoísta por haberlos involucrado y Miles, que la defiende ciegamente, acaba teniendo que aceptar que está enamorado de la versión idealizada que tiene de Alaska en su cabeza y que no es capaz de admitir lo problemática que era.

Miles, al final, entiende que el suicidio de su amiga es, claramente, irremediable y la disculpa por haberle abandonado, de la misma manera que sabe que Alaska acabaría entendiendo que él debe seguir con su vida y pasar página.

- ***Serie ¡Buenos días, princesa!, No sonrías que me enamoro, ¿Puedo soñar contigo? y El diario secreto de Meri de Blue Jeans (Francisco de Paula Fernández)***

La saga de libros *¡Buenos días, princesa!* es el único ejemplo español entre los libros analizados. En *¡Buenos días, princesa!*, conocemos la historia de Raúl, Valeria, Elisabet, Bruno, Ester y Meri, amigos desde hace dos años. Juntos se hacen llamar el “Club de los Incomprendidos”.

Todos tienen alrededor de dieciséis años y están empezando a tener sentimientos que no saben ubicar. Así, Elisabet cree estar enamorada de Raúl y se hunde cuando este empieza una relación con Valeria, que también se siente cautivada por un chico al que conoció en el metro. Al mismo tiempo, Bruno y Meri se ven atraídos por Ester, que únicamente los quiere como amigos.

En las tres primeras novelas, la narración se concentra en los sentimientos de los personajes. De esta forma, conocemos cómo Elisabet intenta que Valeria y Raúl rompan con la ayuda de una nueva amiga, Alba, pero también cómo acaba desarrollando esquizofrenia y viendo a personas imaginarias que la hacen actuar de forma imprevista y violenta. Elisabet llega incluso a atacar a sus propios amigos, que se acaban alejando de ella.

A diferencia de los primeros libros, donde la narración va cambiando de personaje con el paso de los días, en *El diario secreto de Meri*, la lleva únicamente este personaje. Meri, que acababa de afianzar su relación con una chica, Paloma, se da cuenta de que no está enamorada de ella al tiempo que conoce a otra amiga. Paloma incluso intenta suicidarse pero acaban aceptando tener una relación de amigas.

- ***Cincuenta sombras de Grey, Cincuenta sombras más oscuras y Cincuenta sombras liberadas, de E.L. James***

E.L. James narra la historia de Anastasia Steele, una joven de veintidós años a punto de graduarse en Literatura Inglesa que conoce por casualidad al gran director de una gran empresa, Christian Grey.

Ambos se sienten atraídos el uno por el otro pero Christian no quiere comenzar una relación sentimental, sino únicamente sexual. Informa a Ana que su práctica de preferencia es el sadomasoquismo y que quiere que se convierta en su “sumisa”. Ana acepta, poniendo al límite sus fronteras infranqueables en el sexo aunque muchas veces esté a punto de renunciar a la relación que tienen.

Al final del primer libro, Anastasia pide a Grey que la castigue para saber qué se sentiría en ese tipo de encuentros sexuales y, al hacerlo, la hiere. Ana huye entonces a su apartamento e intenta romper el contacto. En la segunda entrega, retoman la relación con nuevos parámetros y Christian acepta ser una pareja formal. Anastasia descubre que la preferencia sexual de este nace del trauma infantil de ser abandonado por su madre, pero decide mantener el noviazgo. Christian se transforma poco a poco y va experimentando con el amor de la misma manera que Anastasia lo hace con la sexualidad. En el último libro, James cuenta cómo los dos personajes se casan y acaban descubriendo que Anastasia está embarazada.

- ***Ciudades de papel, de John Green***

Quentin y Margo son vecinos desde que eran pequeños, el mismo tiempo que Quentin lleva enamorado de ella. A pesar de haber sido amigos en la infancia, se separaron al llegar al instituto. Margo es una chica guapa, divertida y popular; Quentin toca un instrumento en la banda del colegio y ni él ni sus dos amigos han ido nunca a una fiesta de instituto.

Una noche, Margo aparece en la habitación de Quentin pidiéndole ayuda para vengarse de su novio, al que acaba de descubrir engañándola. El plan de Margo incluye tanto humillar a su ya expareja como dejarle peces podridos escondidos en la habitación. Quentin, nervioso por poder volver a retomar el contacto con ella, acepta con ganas aunque no esté acostumbrado a este tipo de aventuras. Al final de la velada, Margo le confiesa que está harta de vivir en un sitio tan falso como en el que se encuentran, Orlando, a la que define como una “ciudad de papel”, ni siquiera lo suficientemente buena para ser de plástico.

Al día siguiente, Quentin vuelve al instituto buscando a Margo pero descubre que ha desaparecido por completo. Sus padres avisan a la policía y se abre una investigación para dar con ella. Por casualidad, Quentin descubre un trozo de papel escrito por la joven que da una ligera pista de su paradero. Quentin cree que Margo se ha hartado de su vida en Orlando y ha decidido huir o suicidarse. Está convencido de que, de una forma u otra, Margo quiere que la encuentre así que convence a sus dos mejores amigos y a una de las mejores amigas de la chica para que vayan en su búsqueda.

Los cuatro se embarcan en todo tipo de aventuras siguiendo las pequeñas indicaciones que la adolescente ha ido dejando por el camino hasta que la descubren en Agloe, una ciudad ficticia

estadounidense que acabó haciéndose real por un error cartográfico cometido en la década de los cincuenta. Margo se queda totalmente sorprendida al verlos y les admite que no quería que la buscasen, que no dejó el rastro a posta. Todo el grupo se enfada y Quentin, especialmente dolido, le pide explicaciones.

Margo le reconoce que no era feliz en su hogar. La relación con sus padres no era buena y se sentía sola. Había planeado irse después de terminar las clases en el instituto pero decidió adelantar la fecha al enterarse de la infidelidad de su pareja. Ahora, a pesar de vivir de forma un poco caótica, es feliz. A Quentin no le queda otra opción que aceptar que Margo no quería ser salvada, sino poder tomar sus propias decisiones. Al mismo tiempo, no puede considerar el viaje que ha hecho con sus amigos hasta encontrarla como una pérdida de tiempo ya que ha conseguido experimentar una adrenalina de la que jamás había disfrutado.

- ***Saga Crepúsculo (Crepúsculo, Luna nueva, Eclipse y Amanecer) de Stephenie Meyer***

Crepúsculo narra la historia entre Isabella Swan y Edward Cullen. Bella, que así prefiere que la llamen, se muda a Forks para vivir con su padre después de años viviendo fuera. Es en Forks, un pequeño pueblo con un clima muy frío y en el que no sale mucho el sol, donde conoce a la familia de los Cullen.

Bella comienza a sentirse atraída por uno de ellos, Edward, al que considera tremendamente guapo pero muy misterioso. Edward, a su vez, también da indicios de estar interesado en ella pero intenta alejarla bajo el pretexto de ser peligroso. Investigando y con la ayuda de Jacob Black, un viejo conocido que acaba convirtiéndose en su mejor amigo, Bella descubre que todos los integrantes de la familia Cullen son vampiros y que, además, Edward se siente especialmente fascinado por el olor de su sangre. Empiezan, aún así, una relación en la que Bella se arriesga a ser herida no únicamente por algún descuido de su novio sino por todo el contexto vampírico en el que vive, como pasa al final de la primera novela cuando un vampiro enemigo de Edward la rapta para vengarse de él.

En *Luna nueva*, Edward rompe con Bella al considerar su relación demasiado arriesgada para ella, lo que le hace sumirse en una depresión que intenta romper saliendo más con su amigo Jacob. Sin embargo, pronto descubre que Jacob es también un ser sobrenatural, un hombre-lobo, y que, además de estar enfrentado a los vampiros empieza a experimentar atracción hacia ella. Edward y Bella vuelven a estar juntos y deciden casarse en los dos últimos libros a pesar de sufrir todavía las persecuciones de algunos seres sobrenaturales con los que rivalizan. En *Amanecer*, Bella se queda embarazada y acaba teniendo una hija medio-vampira.

- ***Divergente, Insurgente y Leal de Veronica Roth***

Beatrice “Tris” Prior pertenece a una sociedad distópica dividida en cinco facciones: Verdad, Erudición, Osadía, Cordialidad y Abnegación. Tris ha vivido siempre en esta última facción, donde es obligada a anteponer los deseos de los demás a los suyos. Al cumplir dieciséis años, todos los jóvenes deben pasar una Prueba de Aptitud que indica a qué grupo pertenecen realmente cada uno pero Tris descubre que no encaja en ninguna de las cinco y que posee las mismas habilidades para Abnegación que para Osadía y Erudición. Tris tiene que llevar entonces en secreto su condición como Divergente para no ser expulsada de la sociedad y decide cambiarse a Osadía en el último minuto al creer que se sentiría más liberada que en su facción original. Allí, recibe un entrenamiento especializado en la lucha física y la estrategia por parte de Tobias, otro joven salido de Abnegación, que también es Divergente y con el que empieza una relación.

Ambos descubren que la líder de Erudición está intentando acabar con los Abnegados al considerarlos prescindibles y mentirosos, acusándoles de fingir su generosidad e intentar quedarse con el poder estatal. Al impedir el ataque, Tris y Tobias acaban descubriendo que viven en una ciudad construida al margen de lo que pasa en el resto del mundo, una especie de campo de ensayo creado para intentar diseñar una sociedad perfecta.

En el tercer volumen, Tris y Tobias se unen a un grupo llamado Los Leales, cuyo objetivo es salir de la ciudad. Al lograrlo, descubren que más allá de las vallas de protección hay una población cercana, a la que son trasladados. Es allí, en la Oficina de Bienestar Genético, donde descubren que pertenecen a un experimento para restaurar a la humanidad a su estado genético puro, sin fallos de vanidad o crueldad: lo que serían los Divergentes. Al descubrir que el experimento de la ciudad de la que provienen va a ser anulado y se va a proceder a matar a los todavía habitantes, Tris se enfrenta al jefe de la Oficina. Evita la masacre, pero fallece en el intento.

Tobias se plantea recurrir a un suero de la memoria para eliminar el dolor de haber perdido a su compañera pero comprende que Tris hubiera querido ser recordada. Veronica Roth cierra su trilogía con la escena de Tobias y un grupo de amigos esparciendo las cenizas de Tris sobre uno de los lugares de entrenamiento de Osadía.

- **Saga *Los Juegos del Hambre* (*Los Juegos del Hambre*, *En Llamas* y *Sinsajo* de Suzanne Collins)**

Suzanne Collins describe la sociedad distópica de Panem, un país dividido en doce distritos que se organizan en torno al Capitolio, la ciudad central del país. Hace cien años el Distrito 13 intentó rebelarse ante el poder opresor que se concentra en dicho Capitolio, pero fue masacrado. Como recuerdo del poder que ejerce y castigo para prevenir futuras revueltas contra él, el Capitolio organiza anualmente los llamados “Juegos del Hambre”, una batalla campal en la que obliga a enfrentarse a muerte a dos niños de cada distrito que tengan entre doce y dieciocho años -los “tributos”- hasta que quede únicamente un superviviente. El espectáculo es retransmitido en directo por televisión y tratado como un gran evento. Los vencedores son tratados como héroes y forman incluso una élite.

Cuando la hermana menor de Katniss, Primrose, de doce años, es elegida al azar para participar en esta lucha, Katniss se ofrece voluntaria para reemplazarla consciente de la enorme dificultad de salir con vida de la “arena”, el espacio en el que luchan. Se alía con Peeta, el tributo masculino de su Distrito y consiguen sobrevivir juntos al amenazar con suicidarse y dejar al Capitolio sin vencedor ninguno.

Katniss y Peeta, sin embargo, no han hecho más que empezar su vida como figuras públicas. El Capitolio cree que les ha dejado en evidencia y amenaza a Katniss con acabar con su familia y sus seres queridos, entre ellos su amigo de la infancia Gale, si no sigue las normas de ahora en adelante.

Katniss se convierte, sin buscarlo, en el emblema de la revolución que quiere acabar con el poder opresor del Capitolio. Le apodan la “chica en llamas” gracias a un metafórico vestido que la representaba ardiendo o el “Sinsajo”, un pájaro mutado que acabó viviendo libremente por los bosques. Katniss lidera así las revueltas pero acaba dándose cuenta que la cúpula que organiza el alzamiento -situado en el Distrito 13, que finalmente no había sido eliminado- es tan corrupta y tiene la misma falta de ética que el poder al que pretende derribar.

Al final de *Sinsajo*, Katniss acaba perdiendo a su hermana Prim a mano de los propios rebeldes a los que apoyaba cuando estos destruyen con una bomba un edificio. Katniss es incapaz de volver a ser quien era antes de sacrificarse para participar como tributo.

• ***Tres metros sobre el cielo* y *Tengo ganas de ti*, de Federico Moccia**

Stefano, Step, es un chico rebelde con una gran capacidad para meterse en problemas. Adora la velocidad y las carreras de motos. Una noche, por casualidad, conoce a Babi, una joven estudiosa y de buena familia con la que choca desde el primer momento; ambos consideran insoportable al otro. Aún así, se sienten inexplicablemente atraídos -según ellos, se sienten a tres metros sobre el cielo por la felicidad- y empiezan una relación en la que se ponen de relevancia las diferencias que tienen por su estatus social. Tras varias luchas por mantener la relación, acaban rompiendo.

En *Tengo ganas de ti*, descubrimos que Step ha vuelto a Roma tras dos años en Nueva York, donde ha intentado olvidar sin éxito a Babi. En su primera noche en la ciudad, conoce a Ginevra de la que se enamorará por su carácter valiente e irresponsable. Step, sin embargo, aún tiene sentimientos por Babi, con la que vuelve a verse y a acostarse. Se debate entre las dos chicas por el resto del libro. Descubre que Babi va a casarse con alguien de un nivel de vida parecido a ella, mientras que Gin lleva enamorada de él toda la vida. Step elige finalmente a Gin, quien lo acompaña en momentos dolorosos como la muerte de su madre.

4. Marco teórico

Al analizar la representación de las mujeres en la literatura juvenil contemporánea, debemos establecer bajo qué criterios lo vamos a hacer y qué interpretamos de los conceptos de mujer y género.

Entendemos por tanto que la crítica de género mantiene visiones construccionistas, donde las diferencias entre el hombre y la mujer son producto de una construcción cultural (Butler, 1988: 297). El ‘yo y mis circunstancias’ en relación a la edificación de personalidades de género; “la mujer no nace, se hace” afirma Simone de Beauvoir para enfatizar el componente social y no solo el biologicista.

En contraposición, la crítica feminista mantiene que “la naturaleza femenina no se puede alterar con ningún tipo de *enculturación*” (Vázquez García, 2010: 18). Aún así, como resalta Borrás Castanyer, el análisis cultural feminista revisa el maltrato de su identidad desde un contexto amplio:

(La crítica literaria feminista) tiene en común con la crítica sociológica la afirmación que la obra literaria no puede ser entendida únicamente de manera inmanente, sino que también cabe tener en cuenta aspectos sociales y culturales. (Borrás Castanyer, 2000: 20)

El género entonces se puede introducir en la crítica y en el análisis literario como un “determinante” y se cataloga en la tradición literaria realizada por los hombres como constructo e ideología (Meza, 2000: 10). Además, se configura como una construcción social -e histórica- que asigna características estereotipadas de lo masculino y lo femenino con base en el sexo biológico (Butler, 1988: 298).

Partiendo de estas ideas, el género como categoría de análisis permite hacer visibles las desigualdades entre los hombres y las mujeres, el poco valor que se da a las actividades realizadas por las mujeres en lo productivo y reproductivo, la relación de poder que se establece entre ambos sexos y las manifestaciones de que la mujer depende del hombre, que está sometida a él. Entendemos entonces el género como una categoría de simbiosis relacional -la mujer y el hombre se definen en función del otro en una relación de complementariedad-, lo que acaba encaminando todo el discurso literario. La teoría y la crítica literaria “ponen el acento en el género femenino en un intento de descubrir y caracterizar un lenguaje femenino, la literatura femenina o feminista y la lectura femenina o feminista” (Meza, 2000: 21).

Como podemos imaginar, el pensamiento feminista ha tratado de definir una identidad femenina universal para ejercer de símbolo antipatriarcal aunque a esto se le critique de formular “cuasi-metanarraciones”, es decir, de crear otro estereotipo al intentar tratar a las mujeres como si fueran una: que sufren lo mismo y que lo hacen del mismo modo. Sea o no intencionalmente, a través de este tipo de relatos se tiende a “ocultar ejes de dominación que no son los de género” (Fraser y Nicholson, 1992: 16).

Cuando estas producciones literarias o artísticas se presentan como algo propio de los hombres, las mujeres se topan con que su intento por modernizar los cánones deriva en subordinación y en el acatamiento del sistema de valores masculino (Meza, 2000: 17). En nuestro proyecto, sin embargo, no hemos querido centrarnos en la comparación entre las diferencias en el discurso narrativo de autores y autoras, por lo que no hemos examinado la literatura desde el punto de vista

de la ginocrítica.

En consecuencia, nos centramos en el análisis crítico de la cultura consumida por el público joven. La cultura mediática es el enclave “donde tiene lugar, en el presente, una negociación de género, intensa y contradictoria, pero con mayor capacidad para fijar o transformar imaginarios” (González & Clúa, 2011: 13). Al respecto, es imprescindible comentar que toda esta representación de la mujer en el arte se enmarca dentro del contexto de una industria cultural y una cultura de masas que apoyan la distribución masiva de contenidos repetidos en una superestructura que convierte al arte en esfera de consumo y nos rediseña como consumidores. De este modo, Adorno y Horkheimer también rechazan la existencia en la actualidad de una figura de espíritu crítico que pueda leer correctamente el tipo de historias que vamos a proceder a analizar. En la cultura de masas, se persigue la industria de la diversión, en la que entretenerse significa estar de acuerdo y la literatura, como cultura popular, forma parte de esto (Horkheimer & Adorno, 1988: 1-7).

En definitiva, hemos analizado la construcción de personajes femeninos centrándonos en los estereotipos asociados a la imagen canónica de la mujer en una sociedad de consumo capitalista. Para ello, hemos partido de la base de destacar a los personajes de sexo biológico femenino aunque sean ficcionados. Hemos analizado como mujer a todo aquel personaje que se consideraba mujer, fuese o no ambiguo su comportamiento de acuerdo a los estereotipos de códigos de conducta. Desde esta base, que únicamente es sencilla en textos heteronormativos que obvian las identidades transgénero y no binarias, hemos investigado los modos de comportamiento y establecimiento de relaciones en las novelas juveniles que tienen estos personajes ficticios, así como la repetición de tópicos sobre el género construido de la feminidad en el sistema binario patriarcal. Conscientes de que “el arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma”, en palabras de Bertolt Brecht (McLaren & Leonard, 2006: 80), es inevitable saber que la vida la moldearemos según los cánones de género ya impuestos en nuestra cultura de masas.

5. Análisis de contenidos:

5.1. La presencia de los personajes femeninos en las novelas analizadas

Nueve series distintas analizadas, trece personajes femeninos protagonistas. Si analizásemos la representación de la mujer de forma numérica, la media estaría aprobada. Lamentablemente, la caracterización de los personajes en las historias nos deja sentimientos encontrados.

En primer lugar queremos destacar que todos los marcos narrativos donde transcurren las acciones están profundamente controladas por hombres. Tal es el extremo que, aún en las novelas de fantasía como *Los Juegos del Hambre*, *Divergente* o *Crepúsculo* -escritas respectivamente por Suzanne Collins, Veronica Roth y Stephenie Meyer- las posiciones de poder pertenecen a los varones. La figura del patriarcado la encontramos entonces en cualquier sociedad, sea esta utópica o distópica; se nos antoja imposible librarnos de estereotipos de género. Así, los presidentes del gobierno, policías, agentes de control o cazadores, son hombres. Nuestro ejemplo preferido es el que, de toda una camada de hombres lobo en *Crepúsculo*, solo hay una mujer entre ellos, Leah, que además se desmarca de las actividades comúnmente consideradas como femeninas que analizaremos más adelante. Entendemos pues, como señala Showalter, que el escritor -independientemente de su sexo- imita las normas y cánones tradicionales en la literatura y reproduce los estereotipos creados por el hombre (1997: 15). Apuntamos también que, como comenta Celia Vázquez García “algunas escritoras intentan sacudirse la tradición y estructuran a sus protagonistas desde una trasgresión que es vivida de manera culpable mostrando el conflicto entre los impulsos de subordinación y autonomía de los personajes” (2010: 17).

Queremos así destacar la gran presencia de “heroínas” en estas ficciones, aunque no tenga por qué a ser positiva para el público. Estos personajes son los protagonistas indiscutibles en la mayoría de las ocasiones. La narración de las historias les pertenece con un discurso en primera persona del presente que enfatiza la acción pero exige al escritor conocer muy bien los pensamientos de su personaje. Este recurso como narración, por cierto, es tan común que parece un requisito para pertenecer a la literatura *young adult*.

Aún así, cuando la mujer no es la que narra -como personaje protagonista a través del cual vemos lo que pasa, no como escritora-, se repite lo que podemos denominar como “mujer anecdota”. No son más que etapas en la vida del personaje masculino. Este tipo de mujeres de ficción orbitan alrededor del protagonista hasta verse remplazadas por otra mujer o un cambio de argumento mayor -la muerte, mudanza del protagonista, separación-. El ejemplo más claro lo ofrece el escritor italiano Federico Moccia, autor de *Tres metros sobre el cielo* y *Tengo ganas de ti*, pertenecientes a la misma colección. Con un narrador omnisciente que describe la historia en tercera persona del presente, solo conocemos la vida de los personajes femeninos cuando atañen a Step, protagonista masculino, o a algún otro personaje varón. Cuando Step corta con su pareja protagonista mujer, Babi, esta desaparece. Siguiendo con Moccia, Francesca, en *Tengo ganas de ti*, inicia una relación con Claudio, el padre de Babi, y no sabemos nada más de su vida salvo que es la “amante”. Cuando la infidelidad para, ella se desvanece del argumento.

El estudio de diferentes sagas literarias nos ha permitido comprobar la evolución que mantienen los personajes a través de los libros. Algunas protagonistas empiezan como fuertes ejemplos a seguir en cuestión de independencia para acabar maquilladas de feminidad ortodoxa al aceptar

participar en el contrato social patriarcal (Domínguez-Rue, 2010: 306). Así, encontramos la ficción repleta de identidades repetidas. En su mayoría, doncellas en peligro que necesitan ser rescatadas o que adoptan roles domésticos (Baecker, 2007: 196; Waller, 2004: 77) tales como el de esposa (Pérez Valverde, 2009: 264). A los personajes que se niegan a encajar en este tipo de papeles en la sociedad a la que pertenecen, se las demoniza. Ya sea tachándolas de monstruosas, acompañado casi siempre de una trágica historia que nos describe la “caída” del personaje, (Heinecken, 2011: 129), o, simplemente, de malas (Bird, 1998: 122).

Todos estos patrones de personaje, arquetípicos en la literatura universal, nos sirven de partida para trazar nuestra propia clasificación, que podremos hacer una vez analizados los textos. Así, el objetivo no es únicamente buscar formas de tergiversación de las mujeres o incluso maltrato simbólico sino estudiar cómo ha sido construida una estructura en la narración que se repite innumerables veces (St. Pierre, 2000: 482).

5.1.1. El género como sistema binario: la confirmación de la masculinidad y la feminidad en la literatura

Es inevitable hablar de representación de la mujer en la cultura de masas sin sustraerse del código de géneros. La feminidad y masculinidad son identidades impuestas culturalmente y se asumen a través de un proceso de socialización (Meza, 2000: 21). Alcoff sostiene que “el rechazo de cualquier definición de la mujer basada en el determinismo biológico lleva, paradójicamente, a un neodeterminismo de tipo social” (1989: 416).

Thompson, en la búsqueda de una esencia masculina afirma que “sólo hay masculinidades, muchos modos de ser hombre” (2005:11). Smith, por su parte, señala que el varón y la sexualidad masculina están ausentes al haber concedido al sexo femenino el valor estético (1989: 3).

En contraposición, dentro del feminismo, el género sirve como herramienta para explicar la construcción cultural de la desigualdad sexual. Para Colorado, Arango y Fernández “es un concepto que expresa el orden simbólico con el cual la cultura ha elaborado la diferencia sexual entre el hombre y la mujer, expresándose en ideas, actitudes y prácticas determinadas” (1998: 147). Como Alcoff propone, hay que posicionar el concepto de sujeto para convertir el género en una posición política desde la que podemos actuar (1989: 433).

Judith Butler basa su estudio sobre la relación entre el sexo biológico y la reafirmación de género a partir de las ideas de Foucault. Con ello, la crítica hacia el sujeto y su género no es el repudio de este, sino una manera de “interrogar su construcción como premisa previamente dada” (Butler, 1992: 7). La filósofa y profesora considera entonces los lazos entre sexo, deseo y género una estrategia de poder para categorizar la sexualidad (2001: 56).

Para algunos autores, la literatura fantástica, donde podemos incluir las distopías futuristas de *Divergente* o *Los Juegos del Hambre*, permiten a la heroína explorar el género en una profundidad “mucho mayor de lo que podría hacer en la simple literatura juvenil” (Brown & St. Clair 2002: 129). Esto no quiere decir que los roles de género carezcan de presencia en las novelas fantásticas, pero se supone que son más fluidos y dejan espacio a la heroína protagonista para actuar de forma andrógina o incluso saltar entre las convenciones masculinas y femeninas de forma diferente, según la profesora Green-Barteet, a como lo haría una adolescente del siglo XXI (2014: 50). La lectura se presenta así como “una actividad política a través de la cual se propagan ideas y valores

(incluyendo las ideas patriarcales sobre el género) como lo socialmente correcto o lo normativo” (Cranny-Francis, 1995: 119).

Ninguno de los libros analizados presenta una ruptura con las convenciones de género impuestas, aunque sí nos permiten investigar sobre la representación de estas. Gale y Peeta, varones protagonistas en *Los Juegos del Hambre* poseen dos masculinidades complementarias. Gale está unido a la masculinidad hegemónica mientras que Peeta lo está a la marginalizada (Woloshyn, Taber & Lane, 2013: 151). Para Gale, la única forma de proteger a aquellos que quiere es a través de la extrema virilidad ya que, a sus ojos, “la masculinidad va unida con la fuerza física, la agresión y el estoicismo” (Hockey, 2003: 18). Las destrezas de Peeta son muy diferentes. Es bueno en camuflaje y pintura porque es un experto decorador de tartas.

Katniss, indudable protagonista de la serie de libros, tiene una feminidad muy ambigua para Woloshyn, Taber y Lane (2013: 154). Mientras que presenta rasgos asociados tradicionalmente a la mujer (bondad, empatía y preocupación por los otros), los aleja con su comportamiento. Su género, entonces, está enfrentado por un contexto social que la obliga a adoptar el rol de hombre para su propia supervivencia (lucha, caza y vende los animales que mata). Katniss es, y se crea a sí misma, según su entorno. Al igual que lo están haciendo los y las adolescente que la leen.

5.1.2. El enfrentamiento a los tópicos de la feminidad

Katniss ha usado el arco y las flechas toda su vida, pero jamás se ha maquillado. La voráGINE de participar en una batalla campal televisada la azota de maneras imprevistas: tiene que rendirse a lo que el público espera de ella y, sobretodo, a ofrecer la imagen que se necesita que dé. Debe asumir por tanto características asociadas a los ideales de belleza femeninos canónicos. La única forma que tiene de sobrevivir a la experiencia de los Juegos es luciendo bella y femenina. Incluso Peeta logra convencerla de fingir una relación de cara al público. “Ahora casi pareces un ser humano” (*Los Juegos del Hambre*, 62), le dice, dejándonos entrever que donde dice “ser humano” quiere decir “mujer”.

Katniss entra en un mundo en el que se espera que cumpla con los requisitos de ser mujer simplemente por haber nacido con vagina. La maquillan, la depilan y la visten para mandarla a la arena de lucha. Al volver, nota que el equipo de maquillaje y vestuario al que no tiene opción de rechazar ha modificado sus vestidos. Han “rellenado la parte del pecho para añadir las curvas que el hambre me ha robado del cuerpo” (*LJDH*, 222).

Como el vestuario juega un papel importante en el recorrido de Katniss, antes de luchar contra el Estado opresor este la intenta hacer canónicamente bella; cuando se une a la rebelión deben de convertirla en un icono de la batalla. Hay todo un equipo de personas dedicado a que Katniss tenga el impacto en la sociedad que buscan. Se elige cuidadosamente el vestuario y el maquillaje cada vez que va a salir a escena. Todos acaban jugando con ella como si fuera un logo publicitario. A pesar de ser consciente de la necesidad de cumplir con esos requisitos estéticos, Katniss no es capaz de ocultar lo incómoda que se siente. Demuestra que, a pesar de ser un personaje estoico y valiente, se encuentra perdida en un mundo capitalista que no acaba de entender. Para ella, se hace casi más fácil sobrevivir a los Juegos que participar como marioneta en un entramado de relaciones sociales e imágenes de género en el que no encaja. La falsa feminidad obligada de Katniss depende, entonces, de los hombres que la rodean. Peeta, su alianza para sobrevivir en la opinión pública, y Cinna, su estilista, entre otros:

Ahí salgo yo, ruborizada y perpleja, bella gracias a las manos de Cinna, deseable

gracias a la confesión de Peeta, trágica por las circunstancias y, lo mires por donde lo mires, imposible de olvidar. (*LJDH*, 86).

Katniss, a pesar de tiene varias características de temperamento propio muy marcados, ve como juegan con su género cuando ella se siente más cómoda en la ambigüedad. Sin embargo, en la mayoría de las novelas analizadas los personajes femeninos no ven solo su identidad de género en la cuerda floja, sino toda su personalidad.

5.2. Relaciones entre personajes

5.2.1. Amor

Las relaciones de amor entre los personajes son los principales argumentos de diecisiete de los libros analizados, dónde únicamente *Los Juegos del Hambre* y *Divergente* se desmarcan. Gracias a las relaciones de amor avanza tanto la narrativa como el desarrollo propio del protagonista implicado. Esta conexión es, sin embargo, peligrosa, ya que puede dejar a los personajes incompletos sin una relación amorosa; sin personalidad propia. En *Crepúsculo*, la relación se perfila especialmente espinosa. La protagonista, Bella, tiene una concepción de sí misma muy negativa. Recuerda constantemente que es torpe, no especialmente guapa y con problemas para relacionarse con otras personas de su edad. “Cuando Edward demuestra interés en ella, la baja autoestima de Bella le coloca en una posición de poder; puede tratarla como quiera porque lo percibirá como si él estuviera fuera de su liga y ella no le llegase ni a la punta de sus zapatos” (Goodfriend, 2011).

Edward rompe la relación con Bella al principio del segundo libro, *Luna nueva*. La vida e identidad de Bella dependen hasta tal punto del que había sido su pareja que no sabemos absolutamente nada de ella durante cuatro meses, aún cuando es la voz narradora del libro. Pasado ese tiempo, Bella se ve obligada a volver a participar en la “vida real” y a intentar sociabilizarse por su padre. Tanto la insistencia de este como del entorno en el que vive sugieren que lo que debe hacer una persona que sufre depresión es “espabilarse” (Kokkola, 2011: 40).

Bella descubre por accidente que cada vez que está en una situación de peligro ve la imagen de Edward intentando protegerla. Su obsesión llega a tal punto que procede a meterse en situaciones de peligro donde acaba herida con tal de tener alucinaciones con el que fuera su novio. A modo de curiosidad del todo escalofriante: las heridas fuertes de Bella son desapercibidas por su padre debido a que la considera descuidada de por sí; al mismo tiempo, su mejor amigo es quien la ayuda a participar en estas actividades peligrosas que incluyen conducir vehículos a gran velocidad. Después de verla saltar desde un acantilado, Edward, ajeno a la adicción al peligro que se había creado Bella, la cree muerta y, sin ser él tampoco capaz de imaginar una vida sin ella (suponemos que es por eso y no por culpabilidad, al menos), pretende suicidarse provocando una pelea con otros vampiros.

Bella intenta salvarlo y lo persigue para demostrarle que sigue sana y salva. Su incapacidad de imaginar una vida sin él la lleva a tal punto que, aún corriendo para evitar el suicidio de su amado, planea su propia muerte en caso de no poder evitar la de Edward. Como describe perfectamente la profesora Kokkola: “(Meyer) implica que no hay nada más romántico que la propia auto-destrucción” (2011: 41). Reafirmamos pues que la identidad del personaje femenino principal está formada en relación a su pareja masculina y que Bella “se vuelve mujer” solo gracias a Edward (Johnson, 2007: 83).

Lo mismo ocurre con la famosa trilogía *Cincuenta sombras de Grey* que es, además, una obra de ficción de marcado carácter sexual en la que identificamos relaciones estereotipadas de género que discriminan a la mujer. Él, Christian, se presenta como iniciador; ella, Anastasia, como aprendiz en materia sexual. La salvación y redención de estas prácticas sexuales por el amor romántico cambia los roles. Se convierte a Ana en agente y excusa de la evolución de Christian, quien, además, se transforma en un héroe romántico al aceptar tener una relación:

He pasado la noche en la suite de su hotel y me siento segura. Protegida... Para nada es un caballero oscuro. Es un caballero blanco con armadura brillante, resplandeciente. Un héroe romántico. Sir Gawain o sir Lancelot. (*Cincuenta sombras de Grey*, 56)

Ana es completamente pasiva y no decide cuándo ni cómo mantener relaciones con Christian. Se la presenta como activa puesto que “es sujeto deseante y toma decisiones: puede decir no” (Enguix & Núñez, 2015: 52) pero son raras las ocasiones en las que Anastasia ejerce su poder. Sí, es cierto que es capaz de marcar los límites y actuar como deseante al mismo nivel que su compañero masculino pero su identidad como sujeto deseado es lo que hace mover el argumento. Anastasia se convierte entonces en una doncella a pesar de tener un alter-ego empoderado. Al mismo tiempo, *Cincuenta sombras de Grey* parece priorizar la “búsqueda imaginada de la libertad sexual” (Dymock, 2013: 888) obviando que la relación sexual entre Ana y Christian no es más que un vínculo de dominación-sumisión donde el sujeto deseado está indefenso ante el deseante. Al igual que pasa en *Crepúsculo*, Ana pierde su identidad sin Christian. Se valora a por el deseo masculino sobre sí misma. Una vez que este falla, Ana sufre:

El sexo es alucinante, y él es rico, y guapo, pero todo eso no vale nada sin su amor, y lo más desesperante es que no sé si es capaz de amar. (*Cincuenta sombras de Grey*, 139)

Anastasia, entonces, tampoco es capaz de aceptar el sexo como aventura sino que exige un compromiso; ejemplo perfecto del miedo de la sociedad a que la mujer rompa con lo establecido (Bertone, 2011: 129-133).

Como vemos, las relaciones heterosexuales son prioritarias para la mayoría de los personajes femeninos en la literatura juvenil de masas (Pecora, 1999: 50-86). En nuestro recorrido por las letras juveniles contemporáneas, solamente hemos encontrado una serie que presente a un personaje abiertamente homosexual. Meri, de *¡Buenos días, princesa!*, se declara como lesbiana ante el lector en tres de los cuatro libros en los que aparece. Lamentablemente, en ellos el único argumento en el que se ve incluida es el de su propia homosexualidad. Así, esta representación uniforme y monótona de que la vida de una persona no heterosexual gira en torno a sus orientaciones sexuales aleja a Meri de la vida de los otros personajes y se la excluye de la acción narrativa. La homosexualidad se convierte, pues, en la característica predominante, borrando todo los demás rasgos de la adolescente (Nelson, 2002: 677).

Pero no es este el único tópico que se cumple en cuestión a su representación. Meri se enamora de su mejor amiga y ve como su relación se deteriora al confesárselo, le da mucha importancia a “salir del armario” y llega a ocultarlo completamente durante dos libros tanto a sus padres como a sus amigos. Cuando lo descubren, los personajes reaccionan con aparente normalidad pero extrañados:

- Entonces, eres les... biana.
- Sí.
- ¿Estás segura?
- Esto no es como estar indeciso sobre qué ropa te vas a poner, Bruno. Es algo que te sale de dentro. A ti te gustan las chicas, y a mí también.
- No se te notaba nada. (*¿Puedo soñar contigo?*, 35)

Meri empieza una relación con otra chica, Paloma, a quien ha conocido a través de Internet. Tanto Meri como Paloma tienen la misma edad, dieciséis años, pero esta última se presenta mucho más lanzada, más cómoda con su sexualidad; es el punto de atrevimiento que a Meri le falta. Precisamente, son los personajes que primero hablan de mantener relaciones sexuales. Meri, de todos modos, tiene miedo que sus sentimientos pasen y, aunque se sostiene como un personaje homosexual a lo largo de los libros y se reafirma teniendo parejas y mostrando atracción repetida por las mujeres, se deja entrever la volatilidad que tiene la orientación sexual para el autor:

(Meri) Se siente un patito menos feo. Sobre todo porque ella la mira de una manera que nunca antes había experimentado. Paloma logra cada vez que están juntas que se sienta especial, única. Es una sensación incomparable. Aunque al mismo tiempo le produce miedo. Se ha hecho tanto a ella que le preocupa que se canse, que quiera a alguien mejor o que descubra que lo que le gustan son los tíos. Que ese amor, por una razón u otra, desaparezca de la noche a la mañana. Sin avisar, tal como llegó. (*¿Puedo soñar contigo?*, 32)

Las dudas en relación a la inestabilidad de la heterosexualidad en el resto de novelas nunca llegan. Ninguna otra protagonista de las series se plantea siquiera sus preferencias sexuales. En el caso de *Los Juegos del Hambre* hay un triángulo amoroso que persigue a Katniss durante toda la serie. Y decimos persigue no por un uso casual de la palabra sino porque Katniss se ve envuelta en un lío amoroso que no llega a comprender del todo. Quiere a sus dos compañeros de forma sincera - uno, amigo de toda la vida; otro, compañero de miserias en la arena de los Juegos- pero no tiene ganas de tener una relación con ninguno. Las razones son claras, cuando se está luchando por derrocar a un Gobierno dictatorial para lo que menos tiempo se tiene es para echarse pareja. Aún así, Katniss desarrolla una relación algo más que platónica con Peeta. Según la psicóloga Wind Goodfriend por la adrenalina de luchar juntos para sobrevivir (2013); para otros, como una respuesta básica al desarrollo argumental de la historia. La profesora Asunción Bernárdez Rodal destaca que a pesar de que “en la novela se presenta una situación típica de los best-sellers juveniles”, como es el triángulo amoroso, este “no se resuelve a base de sentimientos románticos, sino de un manejo racional de la conciencia personal frente a responsabilidades asumidas de forma voluntaria” (2012: 107). Dentro de los juegos, Katniss y Peeta tienen una relación que podríamos calificar de amor, pero se mantienen juntos no solo por los sentimientos sino porque se salvan el uno al otro. Cuando está en plena rebelión, consciente de su impacto como imagen para concienciar al resto de que apoyen la causa, se une a Gale en una relación que carece de romanticismo pero en la que hay un innegable cariño y una cuestión de supervivencia implícita.

Al finalizar la saga, Katniss pierde lo que le era más importante y por lo que empezó todo: su hermana menor Prim. La única razón por la que ha soportado valientemente todas las pruebas era para salvarla. Su muerte, a causa de una bomba de los propios rebeldes a los que apoyaba Katniss, la destroza. Katniss entonces elige a Peeta por encima de Gale no únicamente por un corazón dolido, sino porque es su única salvación:

(...) Lo que necesito para sobrevivir no es el fuego de Gale, encendido por la rabia y el odio. Tengo bastante fuego en mi misma. Lo que necesito es el diente de león en la primavera. El amarillo brillante que significa renacer en vez de destrucción. La promesa de que la vida puede continuar, sin importar lo malo de nuestras pérdidas. Que puede ser buena de nuevo. Y solo Peeta puede darme eso. (*Sinsajo*, 225)

Como vemos, Katniss es una verdadera superviviente. La muerte de su padre cuando era muy joven, destrozó completamente el núcleo familiar y ha sido ella la encargada de cuidar de su madre y su hermana desde entonces. Tal es la adopción de Katniss del rol de líder en su familia que, cuando habla con su madre, no parece una hija sino lo que podemos calificar como “un marido” (Lethbridge, 2015: 97). “Esta vez tendrás que evitarlo. No puedes desconectarte y dejar sola a Prim, porque yo no estaré para manteneros con vida” (*LJDH*, 22), le dice a su madre.

Katniss Everdeen no pierde aún así las características propias de la adolescencia. Tal como afirma Simmons es un prototipo de héroe dicotómico: una heroína adolescente cuyos valores morales aún no han alcanzado la madurez y la moralidad de adultos (2012: 22). Así, herida profundamente de dolor por la muerte de su hermana y sin ser capaz de confiar de nuevo en ningún estado, Katniss toma decisiones que la identifican completamente como heroína humana, capaz de cometer fallos tan grandes y tan simples como el de perder la moralidad al vengarse de los líderes de la revolución que le han acabado por destrozarse la vida. La relación amorosa que más la transforma, como vemos, no es de contenido sexual sino el familiar y le da tridimensionalidad al personaje, al contrario de lo que ocurre con Bella en *Crepúsculo*.

5.2.2. Violencia, celos y sexualidad

5.2.2.1. La violencia como empoderamiento

La presencia de la violencia en la literatura juvenil es perturbadora para algunos (Isaacs, 2003: 50), aunque también se puede validar como un reflejo de la realidad contemporánea del lector (Alsup, 2003: 155). Lo cierto es que la existencia de la violencia en las novelas juveniles no es más que la consecuencia narrativa directa de la realidad en la que viven los adolescentes. “¿Dónde estaba el ambiente de un instituto?, me pregunté con nostalgia. ¿Dónde estaban las alambradas y los detectores de metales?” (*Crepúsculo*, 10).

En dos de las tres sagas de ciencia ficción analizadas para este trabajo, la violencia es el escenario natural donde se desarrolla el argumento. Tanto *Los Juegos del Hambre* de Suzanne Collins como *Divergente*, de Veronica Roth tratan de distopías futuristas. El desarrollo en el argumento de estas novelas se centra en el proceso de madurez de la protagonista a través de la propia evolución de la rebelión que se ve obligada a liderar. Así, tanto Katniss Everdeen como Tris Prior, protagonistas respectivamente de las sagas mencionadas, cambian su papel de víctimas oprimidas a héroes de la revolución gracias a luchar contra la violencia... Con más violencia (Lethbridge, 2015: 94).

El caso de *Los Juegos del Hambre* ha constituido un precedente en el panorama literario contemporáneo. Como hemos visto, Collins describe una sociedad, la de Panem, sometida al regío control de un Capitolio que divide la población en distritos según su principal industria. La sociedad que vive en los distritos más ricos es completamente ajena a la situación de pobreza que se da en los más desfavorecidos. Tal es la desigualdad que, en estos territorios, los Juegos en los que obligan a niños y adolescentes a participar, están vistos como un honor mientras que en los territorios más pobres es una desgracia.

Como ya sabemos, en los Juegos únicamente puede quedar un superviviente, así que los jóvenes se ven obligados a defenderse, crear alianzas e, indudablemente, a matar. Todo mientras el espectáculo se retransmite en riguroso directo y con gran repercusión mediática.

Mientras que el *merchandising* de las adaptaciones cinematográficas han intentado vender la historia como una narrativa de acción, la batalla campal a la que se someten los adolescentes obligados a participar en los Juegos en el libro es, verdaderamente, escalofriante. Collins intenta ofrecer un marco de reflexión sobre la espectacularización de los contenidos violentos, la violencia representada y la real o la misma fascinación de los medios de comunicación por ellos (Bernárdez, 2014: 116).

En el caso de Katniss, se convierte en la imagen de una revolución que también la traiciona. Por su parte, Tris, el personaje de *Divergente*, se hace líder de la causa aunque no la imagen mediática. La acción física, sin embargo, sí se ve como una liberación. Beatrice “Tris” Prior ha vivido toda su vida obligada a pertenecer a la facción de Abnegación, donde el deseo de los demás es más importante que el suyo. De forma anecdótica, Tris solo ha podido mirarse en el espejo una vez al año hasta sus dieciséis, edad en la que abandonó la facción. El tema del espejo, muy interesante de analizar como objeto permanentemente unido a la mujer en la literatura, se convierte en la metáfora perfecta del cambio de Tris: una vez que sale de allí se mira, se descubre e incluso se tatúa el cuerpo. Consigue hacer todo esto porque se ha cambiado a la facción de Osadía, donde se la entrena en la lucha y el manejo de armas y donde conoce a su compañero protagonista masculino y futura pareja: Tobias. Tris lidera la revuelta contra el estado opresor, teniendo dos enemigos claves -una mujer y un hombre-, que hacen las veces de jefes finales en la contienda.

Hemos comentado que los personajes pasan de víctimas a héroes, pero ambas pierden mucho por sus respectivos desarrollos como personajes, hasta el punto en el que pueden ser mártires. Suponemos que la verdadera moraleja detrás de esto es representarnos un mundo donde los extremos del bien y del mal no existen y que, por mucho que consigan acabar con la represión que sufrían, no se puede salir de una guerra intacto.

De esta manera, vemos que Katniss paga su evolución con la muerte de su hermana pero Tris sufre un final más directo: muere a pesar de ser la protagonista por excelencia de su serie de libros. Narradora además de los dos primeros tomos -*Divergente e Insurgente*, a partir del tercer tomo *Leal* a su voz le sucede la de su pareja- y de haber demostrado de forma frecuente su valía como luchadora y estratega, Tris muere a manos del último dirigente que controla el Estado opresor. Tris fallece habiendo cumplido su objetivo, el de liberar a la sociedad de ese mal. Su madre se le presenta entre alucinaciones. Le comenta que es hora de morir, que ha cumplido con su cometido.

Los críticos contemporáneos consideran estas obras perfectas para trabajar los problemas que afectan al mundo actual desde un punto de vista crítico -la espectacularidad de la violencia, la explotación infantil en el trabajo y en las guerras- y para que los adolescentes puedan reflexionar sobre la “brutalidad y la injusticia” (Green-Barteet, 2014: 52). Katniss y Tris están siendo una fuente de reflexión para pedagogos y profesorado que coinciden en calificar a estos libros como una oportunidad para afrontar temas tan duros como la violencia o el genocidio (Stoltzfus, 2012). A través de la rebelión, los dos personajes consiguen “salvar” a la sociedad y a sí mismas. Sin embargo, al utilizar la violencia física como metáfora del empoderamiento de las protagonistas, estas parecen necesitar una redención. En el caso de Katniss, el dolor por una pérdida que le perseguirá siempre; en el caso de Tris, su propia muerte. Parece entonces imposible que mantengan su estatus como heroínas, deben reconvertirse en víctimas.

5.2.2.2. El dolor erotizado y los celos

En la saga fantástica de *Crepúsculo*, Bella es el único personaje que no tiene ninguna destreza física. Como humana es torpe y necesita la constante protección de su novio vampiro Edward. A Bella se le permite ser fuerte, luchar e incluso matar únicamente cuando se convierte en un ser fantástico como su pareja. Bella, siendo aún una persona racional y teniendo sentimientos humanos, es capaz de pelear con tal de salvar a su familia y, en especial, a su hija recién nacida Renesmee, a quien un grupo de vampiros pretende matar.

Sin embargo la violencia en *Crepúsculo* forma también parte del marco contextual donde se desarrolla la historia. Stephenie Meyer erotiza el dolor que sufre Bella constantemente al verse rodeada de peligros en mayor medida provocados por su pareja, el vampiro Edward, o por su mejor amigo, el hombre lobo. En el mismo libro, Bella llega a considerarse “masoquista” y un “imán para los problemas” (*Crepúsculo*, 56 y 46). Como bien destaca Christine Seifert la seguridad y el confort del personaje “únicamente dependen de la habilidad y voluntad que tenga él (Edward) para protegerla” (Seifert, 2015: 9). Como vemos en el segundo volumen, *Luna nueva*, Bella es incapaz de funcionar sin Edward. Cuando él la abandona (supuestamente para protegerla de los peligros que representa), Bella cae en una espiral de depresión donde pierde tanto la autoestima como las ganas de vivir de la que solo consigue salir cuando él vuelve.

La violencia en *Crepúsculo* se desdibuja con el resultado inmediato del dolor, es inherente a la historia de amor. Esta asociación de ideas para la adolescencia se nos antoja casi peligrosa.

En la serie española *¡Buenos días, princesa!* publicada por Francisco de Paula Fernández bajo en pseudónimo de *Blue Jeans*, la violencia física se produce como un final inevitable a los problemas de celos. Elisabet, una de las principales amigas del grupo, descubre que tiene esquizofrenia y sigue los nocivos consejos de dos amigos imaginarios que la instan a que acabe con la vida de Valeria, su mejor amiga, para poder salir finalmente con el chico del que ella también está enamorada. La persigue hasta el metro y la tira a las vías. Elisabet acaba reaccionando y, más intentando salvarse a sí misma que a Valeria, se tira al metro apartándola del peligro. *¡Buenos días, princesa!* soluciona así los problemas que ocasiona la esquizofrenia no tratada a un personaje: eliminándolo del argumento y presentando una última redención moral.

El ejemplo que más se repite en estas novelas es, sin embargo, los celos que sufren los personajes masculinos con respecto a las chicas que les atraen. El recelo es tan grande que se desconfía de la otra persona llegando a olvidar rasgos básicos de su personalidad. Bruno, por ejemplo, tiene ataques de celos completamente infundados sobre Ester, con la que, por si fuera poco, no mantiene ninguna relación:

Aquello no le gusta nada a Bruno. Ester no se va con el primero que pasa, y menos si tiene pareja y esta es su prima, pero nunca se sabe. Además, no le hace gracia que pase tiempo a solas con un chico que no sea él. (*No sonrías que me enamoro*, 25)

La violencia como celos implica a todo tipo de actores, pero únicamente nos lo representa con connotaciones negativas si es una mujer la que los exterioriza. Tanto en *Crepúsculo* como en *Cincuenta sombras de Grey*, los personajes masculinos manifiestan tener celos con frecuencia pero parecen estar excusados. Para Gill y Herdieckerhoff las novelas románticas fetichizan las emociones, convirtiendo la “incorrección política” de sufrir celos en algo deseable para el lector (2006: 490).

5.2.2.3. La violación y el acoso sexual

En *¡Buenos días, princesa!* Ester se enamora de su profesor de voleibol Rodrigo, con quien se lleva diez años. Esta situación provoca situaciones tan incómodas y altamente violentas como el sentirse mirada o acosada en los entrenamientos. Ester describe cómo le toca la rodilla o la visita en la ducha varias veces (*¡BD,P!:* 47, 76).

Ester, que tiene dieciséis años, lo encuentra atractivo y maduro y acaba por mantener una relación a escondidas con él durante dos meses. Rodrigo es muy exigente con ella y la hunde emocionalmente cada vez que pierden un partido, aunque Ester logra perdonárselo:

Ella lo perdonaría. Sin duda. Sabe cuánto carácter tiene Rodrigo y lo en serio que se toma los partidos. Pero es una buena persona. Está segura de ello. Y también de que la quiere y de que esto sólo ha sido un arrebato pasional por haber perdido un encuentro tan importante para el equipo. Un pronto tonto. Y ella ha sido quien lo ha pagado. Y es que, a pesar del dolor que siente por dentro, desearía escucharlo, volver a verlo. Besarle de nuevo. (*¡BD,P!:* 131)

La relación entre ambos personajes se vuelve cada vez más violenta. Rodrigo intenta convencer a Ester de mantener relaciones sexuales y ella, que considera que aún no está preparada, huye de él. Cuando intenta hablarlo en privado después de sus entrenamientos deportivos, Rodrigo reacciona echándola del equipo sin miramientos.

— Es la ley del deporte: quien no rinde, no merece oportunidades. Otras sabrán sacarle partido a lo que tú no has aprovechado.

El comentario tiene un claro doble sentido. Y Ester se da cuenta. Por primera vez se da cuenta de todo. De lo que Rodrigo pretendía. Simplemente quería llevársela a la cama. Y ella, como una ingenua, casi acepta, impulsada por sus fuertes y obsesivos sentimientos. (*¡BD,P!:* 81)

Ester cuenta al resto de los compañeros lo que ha pasado, pero no recibe más atención en lo que queda de libro. El personaje de Rodrigo vuelve a aparecer por casualidad en el tercer tomo de la saga y es un personaje masculino nuevo el que lo afronta, acusándole de acosar con frecuencia al resto de jugadoras. No deja de ser un episodio anecdótico, pues no ocupa más que un par de páginas y no va más allá de cruzar unas palabras. El problema más explícito de la violencia sexual en la saga queda, así, inconcluso y sin darle la atención que se merece.

Lo cierto es que tanto la violación como el intento de violación se usan como recursos de ficción de manera asidua. “Si tratar cualquier encuentro sexual en las novelas juveniles es ya siempre controvertido, la violación es uno de los temas más complicados” (Bott, 2003: 26). Sin embargo, obviar el problema de la agresión sexual en la literatura no hace más que eliminarlo del imaginario colectivo como problema actual. Jane Alsup comenta que leer literatura puede ser “un proceso tanto intelectual como ético” (2003: 159) y que se debería apoyar la lectura de no solo los libros donde podamos encontrar personajes o asuntos sociales que reflejen “las realidades y vidas de los estudiantes, pero que también abracen de forma crítica este tipo de problemas” (161). Como vemos, Alsup desarrolla su discurso pensando en las aulas y en el campo de acción de los educadores pero no quita que influya a todo adolescente a la hora de leer. Cuando la literatura juvenil incluye hechos percibidos como “adultos”, se puede tratar como una “vacuna que prevé

enfermedades graves, ya que permite a los receptores experimentar una versión leve y protegida de la enfermedad” (Stahl, Hanlon & Lennox, 2007: 129).

En la segunda parte de la también analizada saga *Tres metros sobre el cielo* encontramos como una de las personajes protagonistas principales, Ginevra, es casi violada por un grupo de cinco hombres. Gin, que así se hace llamar, ha demostrado atributos fuertes a lo largo de toda la novela, desmarcándose de algunas imposiciones de género -o quizá cumpliéndolas al caer en los tópicos antónimos, pero ese es otro análisis-. Gin practica boxeo, es tercer dan de taekwondo, e incluso el primer encuentro que tiene con el protagonista masculino, Step, es al robarle dinero. Gin juega a ser valiente. El intento de violación se produce casi al principio de la novela y, aún ya sabiendo lo fuerte que es como personaje y sus plenas capacidades para poder zafarse de una situación así, Gin se viene tan abajo que es Step el que la tiene que salvar.

En *Crepúsculo*, Bella también sufre un ataque parecido y es salvada de la misma manera. Es atacada en un callejón oscuro al entretenerse en volver a casa. No se llega a producir un ataque físico porque su interés amoroso y protagonista masculino, Edward, la rescata. Esta repentina aparición casi por arte de magia se debe a que la seguía. Bella, ensimismada, piensa que “en vez de molestarme que me estuviera siguiendo, siento una gran sensación de placer” (*Crepúsculo*, 152). Edward, por su lado, debe contener todas sus fuerzas para no matar a los casi-agresores sexuales. Es innegable la gravedad de un ataque sexual, pero parece que a todos los protagonistas masculinos les mueve la protección de las mujeres que les “atañen” sin más, algo que, además, se mezcla con los celos de manera muy particular. Así, aunque en estos ejemplos se limiten a ejercer el papel de príncipe azul que rescata a la princesa en apuros, ejercen de controladores de la vida de ambas, como es el caso de *Cincuenta sombras de Grey*, y acaban perfilándose como los únicos capaces de cuidarlas. De hecho, cuando en el tercer tomo de *Crepúsculo* se cuenta la violación de otro personaje, Bella narra que “se pareció a lo que estuvo a punto de sucederme aquella vez (...), solo que no había nadie para salvarte” (*Eclipse*, 107).

Volviendo al acoso físico, en la segunda novela de *Crepúsculo* Bella se ve obligaba por su mejor amigo, Jacob, a besarle. Bella se rompe la mano al tratar de zafarse y Jacob, algo dolido porque a ella no le haya gustado el beso, le repite que ya acabará volviendo a él porque la “protegería mejor” (*Eclipse*, 220). Si con esto no fuera necesario, el padre de Bella, Charlie, apoya al muchacho:

— ¿Por qué te pegó?

— Por besarla —admitió Jacob sin avergonzarse.

— Bien hecho, chaval —le felicitó Charlie. (*Eclipse*, 224)

Los adolescentes suelen buscar respuestas a temas de amor y sexualidad en medios de comunicación más que en sus propias familias ya que actúan de agentes socializadores y de forma mucho más abierta a como reaccionarían sus propios padres: “Los adultos pueden criar a los niños... Pero no pueden tener todas las respuestas, lo que sí pueden hacer es indicarles las historias relacionadas” (Phillips, 1997: 2). En todo caso, los libros no responden directamente a las preguntas que puede tener un adolescente pero sí les representa un mundo que quieren conocer. Tal y como explica Isaacs, el público de las novelas juveniles, los adolescentes, “han estado escuchando cosas sobre el sexo durante años. Esto es información que quieren. Buscan crecer para ser actores sexuales ellos mismos, y no pueden esperar” (2003: 51). Privar a los jóvenes de la oportunidad de leer sobre temas dolorosos o confusos que ellos mismos pueden estar sufriendo les puede llegar a convertir la literatura en algo “irrelevante o les deja con la sensación de estar

solos” (Nodelman, 2008: 86). Sin embargo, cuando los libros hablan de temas que suelen ser tabúes para debatir en el núcleo familiar (Nelson, 2002: 35) romantizando los comportamientos de dominación masculina como signos de amor, de luchar por el cariño de la protagonista como es este último caso citado, se normalizan los acosos (Reynolds, 2007: 107). Por si esto ya fuera poco preocupante, debemos recordar que las estadísticas afirman que en la mayoría de los casos de violaciones, particularmente en la infancia y la juventud, el violador es conocido de la víctima, casi siempre familiar. Las agresiones sexuales no son tan desconocidas para los adolescentes como queremos creer. Transformarlas en algo romántico deja al joven indefenso y desamparado.

5.3. La virginidad

El personaje femenino presentado como deseable es el puro, el virginal. En *Crepúsculo*, Edward no acepta tener relaciones sexuales con Bella hasta que estén casados, pues esto supondría su entrada asegurada en el infierno. Bella, a pesar de una completa oposición inicial, acaba aceptando y quedando embarazada. Para Kokkola, Bella, entonces, se adapta a “valores muy tradicionales como mujer y madre, sacrificando su identidad y su humanidad para ello” (2011: 34). La profesora destaca también que el punto de inflexión en el personaje es la pérdida de su virginidad por encima de tener una hija. Incluso aunque esta sea medio-humana y medio-vampira.

Así, para Bella el sexo es transformador pero la maternidad no, ya que esta “no es más que una consecuencia de su deseo por Edward” (2011: 34). Además, el primer encuentro sexual entre Bella y Edward la deja cubierta de heridas y moratones debido a la fuerza sobrenatural del protagonista. Bella se levanta la mañana siguiente a su noche de bodas dolorida y con fuertes dolores de cabeza y, aún así, su única preocupación es como ocultarle las marcas:

Había una ligera mancha en mi mejilla, y mis labios estaban inflamados, pero por lo demás, mi cara estaba bien. El resto de mi cuerpo estaba decorado con parches azules y morados. Me concentré en los moretones que eran más difíciles de ocultar... Mis brazos, mis hombros. Pero no eran tan malos. La piel se repone rápidamente. Para el momento en que un moretón aparecía ya me había olvidado cómo se había formado. Por supuesto, estos apenas estaban en desarrollo. Se verían peor mañana. Eso no haría las cosas más sencillas. (*Amanecer*, p. 65)

La virginidad también es un capítulo fundamental en la obra de Federicco Moccia. En el primer tomo de *Tres metros sobre el cielo*, Step se debate entre dos personajes femeninos principales: Babi o Madda. Babi es la niña buena y rica que nunca se había metido en conflictos hasta conocerlo y a la que preocupan la moda, la belleza y sus estudios. Madda es completamente opuesta. Es la chica mala, de la que ni siquiera sabemos si estudia o trabaja; la eterna amiga con la que Step mantiene relaciones sexuales pero a la que no quiere ni aprecia de verdad. Finalmente, Step elige a Babi. Madda y ella se pelean, quedando Babi como ganadora moral: es la merecedora del amor de Step. Madda se muestra entonces como la chica poco deseable a la que los hombres solo van a buscar para tener placer sexual y un episodio pasajero en la vida de Step.

Sin embargo, en el segundo tomo (*Tengo ganas de ti*), Step conoce a Gin. Ginevra es, como ya hemos mencionado, un personaje femenino que adopta tópicos asociados al género masculino como son los deportes violentos pero, a pesar de presentarse como una versión moderada de lo que Step podría encontrar en un colega masculino (fuerza, valentía, despreocupación), Gin tiene atributos que la hacen “mujer”, como su físico, que vuelve loco a Step. Además, Gin se presenta con elementos de bondad desinteresada e incluso se maquilla y se viste para gustarle más a su

interés amoroso. Le acompaña en momentos dolorosos como la muerte de su madre y llega a perdonarle una infidelidad. Gin acaba convirtiéndose en una mujer complaciente para su pareja que, aunque discuta con él, no le reprocha nada. Por si fuera poco, Gin, aún siendo una mujer atractiva y muy lanzada sexualmente, es virgen. Step la elige entonces por encima de Babi, quien ha perdido la imagen de mujer buena para Step a ojos del lector por elegir antes su estatus social.

Toda esta telenovela de Moccia se establece en un contexto lleno de referencias sexuales. Step no es virgen cuando conoce a ninguna de las personajes y mantiene largas conversaciones de sexo con sus amigos. Babi y Gin hablan con sus respectivas amigas sobre sus encuentros sexuales pero la manera de tratar temas como la felación o la penetración cambia de manera radical en comparación al discurso masculino. La pérdida de la virginidad es, además, la conversación más importante de la que hablan con las amigas.

También podemos ver la importancia falocéntrica de la virginidad en *Cincuenta sombras de Grey*. Cuando Anastasia accede a las condiciones (puestas por contrato) que le presenta Christian para mantener relaciones sexuales, le admite que es virgen. Grey casi pierde la compostura. No le emociona especialmente acabar con la virginidad de Anastasia, quien además le reconoce que en veintidós años de vida jamás ha probado siquiera la masturbación, pero en su encuentro sexual ella se convierte así en casi una posesión, un trofeo en la estantería: “Te quiero dolorida (...) Quiero que, cada vez que te muevas mañana, recuerdes que he estado dentro de ti. Solo yo. Eres mía” (*Cincuenta sombras de Grey*, 121).

La carga sexual explícita es innegable en la trilogía *Cincuenta sombras de Grey*, no obstante el protagonista masculino recalca en muchas ocasiones que lo que le atrae físicamente de Anastasia es su inocencia, su candor.

En *Bajo la misma estrella* podemos encontrar el mismo concepto de virginidad como paso a la vida adulta, pero con otras connotaciones. La protagonista, Hazel Grace, es víctima de cáncer de tiroides así que el acto sexual se convierte en un reflejo de la importancia de la toma de una decisión madura y personal. El escritor, John Green, defiende en su página web que tanto Hazel como su pareja, también enfermo, tuvieron relaciones sexuales era importante para el crecimiento personal de los personajes. Como adolescentes, ambos tienen una curiosidad sobre cómo es estar con el otro y muy conscientes de su frágil salud deciden hacer “cosas de adultos”, en palabras del propio escritor, para poder disfrutar de esa experiencia pase lo que pase con sus vidas. Al mismo tiempo, Green destaca que también era importante difundir el que las personas con discapacidades o enfermedades graves siguen experimentando deseo sexual (2012).

Como destaca Seifert, en la mayoría de las novelas juveniles, la virginidad tiene poco que ver con el acto sexual en sí, sino con todo un compendio de comportamientos fundamentados por una sociedad heteronormativa que gira alrededor del pene. Las heroínas de las novelas juveniles son “deseables porque son especiales, porque tiene un halo que las hace especial y que el hombre correcto sabrá ver. No podrían ser las heroínas especiales que conocemos sin su virginidad. La virginidad es lo que las hace merecedoras del deseo que inspiran, los deseos que sienten y los premios que consiguen” (2015: 10). No sabemos hasta qué punto Seifert juega con la metáfora del halo como pureza pero lo cierto es que también la inocencia acaba atribuyéndose como una característica. Incluso en *Los Juegos del Hambre*, donde Katniss destaca por su firmeza, su inocencia en materias sexuales se presenta como algo dulce:

— Eres tú, Katniss, ¿no te das cuenta?

— ¿Soy yo el qué?

— La razón por la que actúan así. Finnick con los azucarillos, Chaff con el beso y todo el numerito de Johanna desnudándose. —Intenta ponerse un poco más serio, sin éxito—. Juegan contigo porque eres muy... ya sabes (...). Como cuando estaba desnudo en la arena y no querías mirarme, a pesar de que me moría. Eres muy... inocente —dice, al fin. (*En llamas*, 141)

Comprobamos así que la virginidad actúa como un concepto más amplio que también incluiría a la inocencia. Lo cierto es que, parece presentarse no solo como una acción física, sino como todo un enjambre de códigos de conducta que hace que, sospechamos que por la huella patriarcal, todo gire en torno a su pérdida.

5.4. La maternidad y embarazo como demostración heteronormativa

Una de las decisiones más polémicas en la saga de *Los Juegos del Hambre* es el epílogo de *Sinsajo*, la última entrega. Katniss y Peeta se retiran de nuevo al distrito en el que nacieron, una vez terminada la revolución. Las heridas de guerra que tienen les imposibilitan llevar una vida completamente feliz. La narración de Katniss desde la muerte de su hermana se ha teñido de un dolor que no se aplaca en las últimas páginas. Describe, además, las pesadillas constantes y los ataques de pánicos que tienen tanto Peeta como ella. Sufren estrés post-traumático y se ayudan el uno al otro a seguir viviendo. Katniss revela entonces para sorpresa del lector que ha acabado siendo madre:

Tomó cinco, diez, quince años para que yo estuviera de acuerdo. Pero Peeta los quería tanto. Cuando sentí por primera vez el movimiento de la niña dentro de mí, fui consumida por un terror que se sentía tan viejo como la vida misma. Sólo la dicha de sostenerla en mis brazos pudo aplacarlo. Estar embarazada de él fue un poco más fácil, pero no mucho. (*Sinsajo*, 226)

La maternidad parece volverse una medicina con la que intenta apaciguar el dolor interno de haber perdido a alguien amado. Sea como sea, Katniss decide formar una familia nuclear y heteronormativa. El “alternativo modelo de masculinidad” de Peeta (Chaudhri, 2011: 195) triunfa sobre el corazón de Katniss y, para el profesor Pattee, ilustra como “la utópica imagen de la feliz unión heterosexual que aparece en la conclusión de las tradicionales historias de romance borra del mapa los discursos de género y sexualidad al normalizar y reforzar la aceptación de la heterosexualidad” (2008: 56).

Para Hayes y Flannery, la identidad de la mujer y su autoestima está basada en “quién somos y cómo nos valoramos” (2000: 78). Katniss no valora sus decisiones después de haber perdido a su hermana y parece confiar más en la idea y el deseo de Peeta que en el suyo. Aunque ya hemos definido a Peeta como atípico personaje en la literatura juvenil gracias a su marginada masculinidad, para Woloshyn, Taber y Lane está posicionado por encima de una Katniss, a quien han obligado a adoptar un papel de feminidad que no la convence durante demasiado tiempo y ha acabado perdida. Lo cual, “refuerza la jerarquía del poder patriarcal” (2013: 156).

Todas estas reflexiones, sin embargo, no pretenden ser un ataque a la maternidad, sino a cómo supone un recurso narrativo fácil e infravalorado en su utilización por parte de los escritores de literatura juvenil. Si a la importancia del ser madre se le junta la poca destreza narrativa del autor

en cuestión, el episodio se acaba construyendo como la esencia pura de la condición de ser mujer (Ashurst & Hall, 1989: 97). La reformulación actual del paradigma de la maternidad tiene muchos matices en la vida real. En ficción, solo se alcanza a través de ella la verdadera feminidad y se idealiza el ser mujer como un logro (Rich, 1976: 11; Phoenix & Woollet, 1991: 13).

Como hemos adelantado en el pasado epígrafe, en *Crepúsculo* Bella queda embarazada contra todo pronóstico y se resiste a abortar, negándose a pesar de que el hijo que lleva en las entrañas la esté -literalmente- matando. El feto, desde un primer momento, da muestras de ser un vampiro y empieza a chupar la sangre desde el útero para alimentarse. Edward, convencido de que Bella va a morir por culpa del bebé, le pide en repetidas ocasiones que aborte, intentando manipularla de todas las maneras, algo que ella no acepta. Las únicas veces que Bella lleva la contraria a los deseos de Edward son en decisiones al respecto de su propia seguridad, como es el simple hecho de seguir con él a pesar de que sea un peligro o de tener a su vampírica criatura.

Bella hace dos sacrificios para poder dar a luz al bebé: beber sangre para poder alimentarlo durante el embarazo y morir como humana. Bella, con tan solo dieciocho años, fallece en el parto debido a complicaciones que suponemos típicas de dar a luz a un no-muerto. Renace entonces como vampira, salvada por su, siempre dispuesto al rescate, Edward. Su pareja se convierte en su razón de vivir, además del padre de su segunda razón para hacerlo -su hija- y la persona que, literalmente, le ha dado la vida -por segunda vez-. La identidad individual de Bella, que ya era frágil, acaba por romperse del todo. Su mundo gira en torno a Edward en todas las formas posibles.

En *Cincuenta sombras de Grey*, el protagonista masculino, Christian, canaliza sus emociones mediante el sexo BDSM que tiene con la narradora de la historia, Anastasia. Siendo ya marido y mujer, Ana descubre estar embarazada. Cuando se lo cuenta a su pareja, este pierde los papeles:

— Nos conocemos desde hace algo así como cinco putos minutos. Quería enseñarte el mundo entero y ahora... ¡Joder! ¡Pañales, vómitos y mierda! —Cierra los ojos. Creo que está intentando controlar su ira, pero obviamente pierde la batalla—. ¿Se te olvidó? Dímelo. ¿O lo has hecho a propósito? —Sus ojos echan chispas y la furia emana de él como un campo de fuerza. (*Cincuenta sombras liberadas*, 311)

Christian acaba “aceptando” el embarazo de Anastasia al verla en un situación de peligro posterior, fruto de un hilo narrativo que no nos atañe. Después del susto, no le queda otra que valorar tanto su relación de matrimonio como a su hijo, al que acaba queriendo según nos relata E.L. James en los últimos capítulos.

Anastasia y Christian, cuya máxima singularidad se basa en sus prácticas sexuales, rompen con la transgresión al acabar casados y con hijos. En palabras de Enguix y Núñez domesticar la “perversión” (2015: 64). “Las novelas muestran que esos parámetros de la sexualidad se pueden practicar con seguridad y con límites siempre que los actos perversos se inscriban en esas instituciones” (Dymock, 2013: 887). Nuestra crítica -y derivamos así la de Enguix y Núñez a la par que la de Dymock- no es en relación a sus preferencias en las relaciones sexuales, sino a las figuras de sumisión a las que Anastasia está sometida dentro y fuera del dormitorio. No son pocos los adeptos del sadomasoquismo que han criticado fervientemente a la trilogía por confundir lo que en teoría tiene que ser una actividad sexual tan sana como las demás, con la completa docilidad de la mujer en el día a día. La relación que mantienen Christian y Anastasia es sexista;

el que Anastasia pueda disfrutar de mayores placeres sexuales no es empoderamiento porque toda su identidad y su valor como mujer dependen del acto sexual que él prefiera. Esto, además, es un sexismo doblemente poderoso porque actúa como una liberación y una sana sexualización femenina cuando es todo lo contrario (Gill, 2011: 63; Barker, 2013: 907).

Retomando el tema de la maternidad, en los libros de Moccia también encontramos un ejemplo de la reacción inesperada de un actor masculino ante el problema del embarazo no deseado. Daniela, la hermana de Babi, se queda embarazada tras una noche de fiesta. Sin saber quién es el padre, Daniela no encuentra apoyo alguno en su familia. Su padre, Claudio, obvia el tema por completo. Cuando Daniela cuenta en la familia qué ha pasado, Claudio responde: “Yo me voy a dormir. Perdonad, pero también he perdido al billar” (*TGDT*, 223). A Daniela la apoyan su madre y su hermana, pero se queda sin el apoyo de ningún hombre en su vida por culpa de una transgresión en la conciliación de los roles de madre y esposa, que no consigue adaptar de forma tradicional por el embarazo no deseado (Vázquez García, 2010: 17).

En *¡Buenos días, princesa!* Valeria, temiendo estar embarazada de Raúl reúne a sus amigas para comprar un *Predictor* y realizarse el test de embarazo. La prueba, que sale negativa, indica el desconocimiento que tienen todas sobre cómo realizarlo. Valeria no llega a contárselo jamás a su pareja.

Como vemos, en las novelas juveniles encontramos dos tipos de maternidad: la que no surge como deseo principal de la mujer pero es aceptada (Katniss) o la sorpresiva (Bella, Anastasia, Daniela). Nunca aparece la maternidad como decisión autónoma así como no aparece el tema del aborto. Al mismo tiempo, la manera de reaccionar de los hombres es, salvando el caso de Peeta en *Los Juegos del Hambre*, negativa: no existe porque ni siquiera se han enterado, no le dan importancia o es violenta. La idea de maternidad entonces como apoyo a empoderamiento de la identidad de la mujer se tambalea, ya que estos personajes dependen primordialmente de las decisiones de los hombres. Daniela depende de su padre por ser menor de edad y pertenecer aún al núcleo familiar; Anastasia por ser completamente sumisa; Katniss porque, al fin y al cabo, la decisión no es completamente suya.

Hasta en un tema tan femenino como es la maternidad, que ha sido refugio en la literatura de grandes autoras para reflexionar sobre el amor o la personalidad, se normaliza la autoridad del hombre. El amor, o la macabra evolución del amor que viven estos personajes, se presenta como un refugio en una relación desigual y sexista (Esteban, 2011: 53).

6. Resultados

6.1. La deconstrucción del mito de la mujer deseada

En el último tomo de *Los Juegos del Hambre* Katniss muestra afecto hacia Peeta, preocupada al verlo malherido. Gale masculla: “(Katniss) escogerá a quien piense que no puede sobrevivir sin él” (*Sinsajo*, 329).

Desconocemos si la autora quería mostrarnos con esa pequeña frase un rasgo de Katniss o de Gale, pero consigue ambos propósitos. De Katniss, el estoicismo que la caracteriza del que ya hemos hablado. De Gale, el enfado porque Katniss no se decante por su amor, aunque él crea ser el completo merecedor. Aún habiendo sido amigos toda la vida, Katniss parece, a los ojos de Gale, alguien que los “utilizará”.

Como hemos visto anteriormente al investigar la violencia tanto física como latente en los relatos de romance, los personajes masculinos suelen establecer concepciones de la mujer como mito. Ellos mismos crean los patrones. Así, cuando Anastasia rompe con los planes de Christian dejando su faceta de “inocente” al quedarse embarazada, se convierte a los ojos de él en una “interesada”.

Cuando Katniss se ve obligada a madurar por la situación en la que vive, Gale la acusa de egoísmo; Bella eligiendo a Edward por encima de Jacob, rechazando ser novia del hombre-lobo para ser la eterna amiga, está cometiendo un fallo. Hay un patrón de conducta identificado: si el personaje femenino no cumple con la idea que tiene el masculino sobre ella, él acaba pataleando.

En relación a esto, en la mayoría de las historias hay un sentimiento generalizado por parte de los personajes masculinos de que la mujer *debe* enamorarse del hombre que la desea ya que este se preocupa por ella y la *quiere*. Si él es capaz de entenderla, de escucharla y de haber sido su amigo: se *merece* que lo elija por encima de los demás.

Este pseudo-amor no es más que una concepción de posesión, una idealización de las relaciones de pareja. El hombre cree tener derecho sobre la mujer por tratarla como un ser humano. Podemos encontrarlo en *Cincuenta sombras de Grey*, donde el mejor amigo de Anastasia le echa en cara que prefiera a Christian por encima de él; en *Tres metros sobre el cielo*, cuando Babi elige a su familia y su estatus social por encima de Step y se la deforma en la narración para aparecer como egoísta; en *Divergente*, cuando un personaje secundario, Al, admite a Tris que está enamorado de ella y, al rechazarlo, intenta matarla.

Uno de los ejemplos más llamativos lo encontramos en la saga *Crepúsculo*. Jacob, que acaba de cumplir diecisiete años y lleva toda la serie atraído por Bella, se enamora al instante de la hija recién nacida de esta por culpa de un rasgo sobrenatural llamado “impresión”. Este atributo, inventado por Stephenie Meyer y que aparece únicamente en los hombres lobo, es un mecanismo involuntario que une de por vida al ser fantástico con la persona con la que ha tenido el flechazo. Es “amor a primera vista pero con más fuerza” (*Eclipse*, 86), indicativo de que ha encontrado a su alma gemela justo cuando la ve independientemente de si esta es joven o adulta. Jacob se queda rendido y atraído -aunque la autora repite que no sexualmente- a un bebé de tan solo dos horas y manifiesta que estará siempre a su lado esperando a ser correspondido. Según Meyer, la niña puede negarse a compartir el afecto pero cuando este se comporte toda su vida como el perfecto compañero, atento a cada una de sus necesidades y digno de confianza, “lo elegirá a él” (*Eclipse*, 121). Con esto, Renesmee, la pequeña, es idealizada y pierde su restricción su derecho a elegir

desde el primer momento. Si no acepta el cariño del hombre lobo, se la juzgará por no recompensarle la atención recibida.

En una línea menos fantástica, también encontramos la idea de ser el digno merecedor de amor romántico en *¡Buenos días, princesa!*. A Bruno le gusta Ester desde que la conoció, hasta un punto obsesivo. Bruno ha decidido esperarla convencido de que aunque tenga que perseverar durante treinta años, acabará queriéndolo. Sin embargo, cuando Ester empieza a salir con otro chico, pierde los estribos y pone en juego la relación de amistad que mantienen:

— Por lo que veo, Nájera te gusta mucho, ¿no?

— Bueno..., me gusta. No sé si mucho. Pero sí, quiero darle una oportunidad.

— Qué fácil.

— ¿Cómo que qué fácil?

— (...) Pues que yo he estado enamorado de ti mucho tiempo, sabías que me gustabas y nunca me diste una oportunidad. Ni siquiera en el momento en el que confesaste que yo a ti también te gustaba. Y a este tío, que encima es un chalado, a las primeras de cambio le das lo que a mí me negaste.

— Tú y yo somos amigos. No quería arriesgarme a perder nuestra amistad.

— Pero si ya no es lo mismo, Ester. (*¿Puedo soñar contigo?*, 701)

Bruno derriba por los suelos la amistad que Ester creía que tenían. Ester se da cuenta de que no vale a los ojos de Bruno como amiga, porque para lo que de verdad la quiere es otra cosa. Por ello, se la subestima y, al mismo tiempo, se la convierte en la mala de la historia entre los dos, por no haberle dado oportunidad a Bruno de que ambos salieran juntos.

Ester se aleja de su amigo pero la relación con el chico con el que está saliendo no resulta mucho mejor. Descubre que solo la quería para molestar a Bruno y consigue que le admita que “todo esto es por él. Eras el gran trofeo. La prueba final” (*¿Puedo soñar contigo?*, 797). Ester entonces hace las paces con Bruno ya que se certifica como el “bueno”, el que la había avisado de los peligros de salir con otras personas. En los libros publicados hasta el momento, Bruno y Ester no comienzan ninguna relación, pero ella empieza a verle con otros ojos y a fijarse más en los detalles. El escritor, Francisco de Paula Fernández, acaba romantizando tanto los celos como el egoísmo del propio Bruno.

Todo esto no es más que los resultados de la idealización de los personajes femeninos. La mujer tiene derecho a equivocarse, responder mal y tener comportamientos que se puedan calificar como “raros”. En *Ciudades de papel*, John Green trata este tema con un gran giro argumental final. En la novela, Quentin emprende la búsqueda de su primer amor de la juventud, Margo Roth Spiegelman, que ha desaparecido de la noche a la mañana. Margo es, a ojos de Quentin, una persona misteriosa, extremadamente guapa y con un gran sentido de la aventura. Quentin, en realidad, no ha tenido mucha relación con ella en los últimos años y ni siquiera puede considerarse un gran amigo de Margo pero lleva perdidamente enamorado de ella desde la infancia. Cuando se entera de su desaparición, alquila un coche con un grupo de amigos para recorrer medio Estados Unidos siguiendo las pistas que les ha dejado la chica. Al final, dan con ella pero hay un ligero inconveniente: Margo no quería ser encontrada.

Ni Quentin ni sus amigos saben reaccionar. Todas las pistas que han ido siguiendo desde que salieron de su ciudad natal son falsas, un rastro que ha dejado Margo sin querer y que no indicaba que la siguieran. Margo tampoco ha sido raptada. Se encuentra sana y salva viviendo desde hace semanas sola y más feliz que nunca, no necesita la pequeña escudería que Quentin ha montado

para ir a rescatarla. Escapó al sentirse presa en una familia que no la comprendía y de un entorno que no le dejaba ser realmente quién era. Quentin y Margo acaban discutiendo, dolidos por el comportamiento del otro:

— No viniste aquí para asegurarte de que estaba bien. Viniste aquí porque querías salvar a la pobre y pequeña Margo de su pequeño y problemático ser, así estaría tan agradecida con mi caballero de brillante armadura que, ¡oh!, me quitaría la ropa y te rogaría que asolaras mi cuerpo.

— ¡Es mentira! -grito. En su mayoría-. Estabas jugando con nosotros, ¿cierto? Solo querías asegurarte de que incluso después de que te fueras a divertirte, aún fueras el eje alrededor del que giráramos.

— (...) ¡Ni siquiera estás enfadado conmigo, Q! ¡Estás enfadado con la idea de mí que mantienes en tu cerebro desde que eras pequeño! (CDP, 253)

Las palabras de Margo dejan reflexionando a Quentin. Se da cuenta de que no la conoce y que Margo tiene todo el derecho a estar donde le plazca, así como de hacer lo que quiera. Margo rompe en pedazos la imagen de chica misteriosa y perfecta que se ha creado el personaje en su cabeza: es una chica de carne y hueso, con problemas, defectos e identidad propios. No porque Quentin la quiera y sea bueno merece automáticamente como premio el afecto de Margo.

John Green aleja en la mayoría de sus libros el estereotipo de mujer perfecta que acaba con el chico bueno. A propósito también hemos analizado su novela *Buscando a Alaska*, que cuenta la relación entre varios chicos en un internado. Miles, el protagonista, idealiza a Alaska, la chica de su grupo de amigos, al considerarla inteligente y diferente. Por problemas familiares, Alaska termina suicidándose y Miles, roto de dolor, la llega a culpar de haberlo abandonado.

Miles madura lentamente y reconoce que Alaska no le debe nada. Aún con un tema tan delicado como el suicidio, Green subraya la necesidad de que las decisiones personales sea, valga la redundancia, personales.

Resulta paradójico en pleno siglo XXI que la mujer deba todavía romper los estereotipos que la convierten en trofeo del ganador. Aún más espeluznante es que tenga que romper con ese tipo de cánones en la literatura juvenil, donde la ficción, permite las transgresiones.

6.2. Patrones de personajes femeninos:

Tras observar la manera de interactuar, relacionarse y reaccionar que tienen los personajes entre sí, prestando principal atención a los femeninos, en las novelas juveniles contemporáneas, hemos podido notar que se repiten patrones a la hora de reaccionar ante algunos estímulos.

Hemos comentado con anterioridad la clasificación en doncella, esposa/madre, seductora y mala como repetida catalogación en otros análisis de la mujer en la cultura popular. Aunque retomamos algunas pautas de esta clasificación, consideramos importante añadir ligeras modificaciones, pues ninguno de esos análisis previos se había realizado de acuerdo a la novela juvenil.

Por tanto, estos son mayoritariamente los patrones de personajes que encontramos:

- La mujer fálica:

Asunción Bernárdez define la mujer fálica como “un personaje fuerte, que no necesita a los hombres y que sabe utilizar la violencia para conseguir sus fines” (Gómez, 2001) y que, a su vez, no se desmarca de los cánones de la belleza física. El término, acuñado por Freud en referencia a la fase fálica por la que, supuestamente, pasan los niños en la infancia, describe en realidad a aquellas mujeres con rasgos de carácter o comportamiento predominantemente masculinos.

La mujer fálica, entonces, es la *femme fatale* del cine negro que guarda una pistola en las medias, la perfecta protagonista de un videojuego de los años noventa. Es un recurso de la cultura popular de masas que también tiene su eco en la novela juvenil. Hasta cierto punto, no parece más que el dibujo de mujer aventurera, perfecta como acompañante del hombre en sus aventuras (una “chica Bond”) (Creed, 1993: 156),.

Nos parece interesante comentar también que Bernárdez parece considerar la fortaleza de un personaje como símbolo del empoderamiento. Sin embargo, un personaje fuerte suele, en la mayoría de los casos, perder su tridimensionalidad. En un artículo viral escrito hace dos años por la periodista Sophia McDougall, se quejaba de la presencia de demasiados personajes femeninos fuertes en las pantallas de cine ya que este rasgo de carácter no parecía complementario a otros. La mujer que era fuerte en pantalla, era para mostrarse como una mujer fálica plana, sin evolución como sujeto. Así, McDougall escribía que “Sherlock Holmes puede ser brillante, solitario, brusco, bohemio, caprichoso, valiente, triste, manipulativo, neurótico, superficial, desordenado, maniático, artístico, cortés, borde, y un erudito. Los personajes femeninos conseguimos ser fuertes” (2013). Al mismo tiempo, al representar a una mujer con atributos canónicamente masculinos, la mujer fálica intenta ser vendida por el autor como una innovación. “Es una distracción, es el caballo de Troya”, criticaba de nuevo McDougall, “está ahí para distraerte y que te confunda, para que así no puedas pedir más”.

En los libros analizados, hemos descrito con anterioridad que Gin, el personaje de Moccia perteneciente a *Tres metros sobre el cielo*, encaja a la perfección en esta categoría. Al mismo tiempo, la mujer fálica no es una “marimacho”, porque guarda el componente de estética placentera a ojos del hombre. Esto es necesario para autores como Moccia, que no permitirían jamás mostrar una relación sin la feminidad estereotipada (Halberstam, 1998: 273) pero que, al mismo tiempo, nos dice que la “única forma que tienen las mujeres de mostrarse como sujetos es adoptando las maneras masculinas” (Iglesia, 2014: 38).

- La doncella:

Decidimos conservar la categoría de doncella porque resalta perfectamente el carácter de la virginidad, algo mencionado en la gran mayoría de los libros analizados. En cierto modo, también podemos encontrarle grandes parecidos con el personaje de Ofelia de *Hamlet*. El arquetipo de doncella es un personaje sumiso, inexperto y con actitud de obediencia ante las grandes figuras masculinas que la rodean. Nos queda claro, de este modo, que las mujeres de la ficción adolescente beben de los estereotipos del arte clásico.

Los personajes femeninos que podemos incluir aquí cumplen con las últimas características mencionadas, aunque no con la virginidad. Bella de *Crepúsculo* y Anastasia, de *Cincuenta*

sombras de Grey, son, sin lugar a dudas los máximos exponentes de la docilidad frente a la pareja heterosexual hasta tal punto en el que dejan de ser ellas. Su sujeto está supeditado a otro y, aún más peligroso, al deseo de ese otro.

- La seductora:

La seductora es también la mujer mala, algo que no rompe nada según la tradición mitológica al respecto de la representación femenina en Occidente. La seductora intenta llevar al personaje masculino a pecar, a darle a conocer el mundo afrodisíaco.

Este arquetipo de personaje es además la “mujer anécdota” que hemos mencionado al principio, solo interesa cuando está con el hombre y cuando este cambia de historia ella queda únicamente en el recuerdo. Por tanto, pertenece a los recuerdos y al hilo argumental de un personaje masculino, no tiene vida propia que el lector pueda conocer.

Los perfectos ejemplos de estos son Madda y Francesca, de los libros de Moccia pero también lo es Elisabet, el personaje de *¡Buenos días, princesa!*. Esta última intenta conquistar al novio de Valeria y como no lo consigue, el autor le diseña una esquizofrenia no tratada con la que pierde la cabeza. Elisabet alcanza su clímax de locura y es ella misma la que tiene que pagar con su muerte.

- La heroína o mujer idealizada

En un principio parecería sencillo confundir a la mujer fálica con la figura de la heroína. Ambas pueden tener rasgos de ambigüedad de género o comportarse como el misterioso personaje que haría -y hace- las delicias de cualquier escritor frustrado.

Sin embargo, la creación del mito de la heroína como patrón específico corresponde a nuestro deseo de resaltar la imagen que se ven obligadas a proyectar las mujeres de sí mismas.

Así, no utilizamos el apodo de “heroínas” en honor a personajes líderes de la revolución como Katniss y Tris, sino a la faceta de líderes mediáticos que les obliga a adoptar facetas que les son incómodas. En el caso de Katniss: la ya mencionada feminidad tópica como paradigma de lo que se espera de ella. Por parte de Tris, el cumplir con sus obligaciones de jefe carismática y con aptitudes muy diferentes, a pesar de no confiar al cien por cien en la causa por la que lucha.

Quizá este tipo de personaje es el resultado de la sociedad de consumo donde vivimos. No porque las mujeres, por primera vez, se vean obligadas a adoptar roles que no quieren sino porque están dejando claro en la literatura que no están de acuerdo con ello.

Todos los patrones aquí expuestos son, de todos modos, intercambiables. De esta forma, personajes como el de Babi, de *Tres metros sobre el cielo* pasan de ser doncella a ser seductoras -lo que provoca la desaparición como protagonista en la saga de libros a la que pertenece-, o como Tris, que puede ser a ratos mujer fálica o heroína. Parece que, de un modo u otro, la misma categorización que podemos realizar de las mujeres se dibuja en torno a la figura del hombre. Al respecto, consideramos importantes las palabras de Catherine Mackinnon:

Socialmente el ser mujer quiere decir femineidad, lo cual significa atractivo para los hombres, lo cual significa atractivo sexual, lo cual a su vez significa disponibilidad sexual en términos definidos por los hombres. Lo que define a la mujer como tal es lo que atrae a los hombres. Las niñas buenas son “atractivas” y las malas son “provocadoras”. La socialización de género es el proceso a través del cual las mujeres llegan a identificarse a sí mismas como seres sexuales, como seres que existen para los hombres. Ese proceso a través del cual las mujeres internalizan una imagen elaborada por los hombres de su sexualidad como su identidad de mujer, es el proceso por el cual hacen suya esa imagen. Y no es solo una ilusión. (1982: 531)

Queda entonces claro que los arquetipos bajo los que se representa a la mujer en la ficción corresponden a la imagen de los hombres sobre ellas, la concepción de los personajes femeninos como objeto que causa deseo en el otro. Por tanto, la identidad de la mujer sigue siendo una pregunta con matices a analizar mientras que la del hombre no se cuestiona en ningún momento.

Del mismo modo, comprobamos que hay una presencia femenina fuerte en las novelas pero que el espacio está desaprovechado. Las presiones sociales y las barreras del género no se consiguen superar ni siquiera en novelas ficticias donde la realidad no tiene cabida, por poco fantástica que sea su línea inicial. La literatura, de esta manera, se convierte en un elemento más de la cultura popular que cae rendida al nivel medio de los demás productos de entretenimiento; ni siquiera se apoya la diversidad en la industria de la diversión.

7. Conclusiones

- Representaciones marginales

La etnicidad no juega un papel importante. La raza mostrada es, por excelencia, blanca. La única protagonista con un tono de piel distinto es Katniss. La descripción de sus ojos oscuros y piel olivácea unida a nacer en el territorio de una antigua Reserva de nativos estadounidense nos da suficientes pistas como para dibujarla como una nativa americana. Algo que, además, añade un componente de rebelión contra la discriminación en los libros que le otorga una mirada más profunda.

En *Crepúsculo*, también hay un gran número de personajes nativos americanos: todos los hombres lobo que viven afianzando los rasgos de pertenecer a una comunidad étnica. Aún así, no son personajes principales.

En el tema de las discapacidades, *Los Juegos del Hambre* vuelve a tener una ligera representación. Katniss y Peeta son heridos en la lucha y pierden la capacidad de audición y una pierna respectivamente. Utilizan audífono y prótesis que les permiten seguir luchando pero no olvidan el dolor de las heridas de guerra a lo largo de los libros. Al final también sufren el ya mencionado estrés post-traumático.

En cuestión de enfermedades, Hazel Grace y su pareja, Augustus Waters, de *Bajo la misma estrella* son los únicos que representan un tema como el cáncer. Su historia, además, no se centra en la enfermedad sino en el relato de amor entre ambos así que la dolencia, a pesar de jugar un papel más que importante en el hilo narrativo, no les anula como personajes.

Por su parte, Elisabet, de *Buenos días, princesa*, desarrolla una esquizofrenia a lo largo de los libros en que aparece. Lamentablemente, su argumento es pobre y el autor exterioriza los tópicos más alarmantes de la enfermedad, así que es una representación peligrosa.

Como ya hemos remarcado, todas las historias se desarrollan bajo una densa heteronormatividad. La homosexualidad aparece poco y de forma estereotipada: las vidas de los personajes homosexuales giran en torno a su orientación, experimentan antes con la sexualidad y sufren el acoso de personajes que no les respetan. Además, la homosexualidad es la única orientación aparte de la heterosexual mencionada en los libros.

- Representación de la mujer

Todas las exageraciones cometidas por los autores, destacando en especial a Moccia, Fernández, Meyer y James, enfatizan los tópicos en la representación de la mujer en el arte y reiteran los vicios en la tergiversación del género y del amor romántico en la literatura juvenil.

La literatura *young adult* actúa entonces como una gran producción de la industria cultural. Crea un “conflicto social entre grupos competidores” y “articula posturas en conflicto, presentando a veces fuerzas de resistencia y progreso” (McGinial, 2012:). Para Asunción Bernárdez, esto quiere decir que el análisis de los “fenómenos mediáticos” necesita ser contextualizado y estudiarlo “dentro de los distintos recursos sociales que compiten en el universo mediático” (Bernárdez, 2012: 120) y que conforman la cultura popular.

En lo que respecta al mundo de las letras, es “en la lucha constante por transformar significados heredados [donde] radica la fuerza real y la especificidad de la escritura de mujeres del siglo XX” (Sánchez-Pardo, 1999: 217). Bernárdez, por su parte, ahonda en que la representación hegemónica de las mujeres en los medios audiovisuales es peor que en la literatura (2012: 125). No sabemos si se refiere a que las imágenes son, en sí, más explícitas pero, de ser así, la comparación es innecesaria. Son dos formatos distintos mientras que la mujer sufre un retrato injusto en ambos.

Así, vemos que en la gran mayoría de ocasiones, aún cuando es protagonista, el discurso femenino es relegado a la complementariedad; la mujer acaba debiéndole todo al hombre, que actúa como protector. De esta forma, el protagonismo de la mujer, adquirido por ser la narradora, se desplaza y ofrece un co-protagonismo al acompañante varón de turno. La mujer, entonces, se retira de la acción para demostrar un comportamiento totalmente dependiente ante la masculinidad hegemónica, que actúa de verdadero eje y punto de inflexión en sus vidas. El ejemplo más gráfico lo describe Fátima Arranz: “de las quinientas páginas del primer tomo de la serie (*Crepúsculo*), en el 99% de ellas está presente o se hace alusión textual a él” (2015: 66).

Aún considerando que no todas las protagonistas que aceptan formar parte de una relación heteronormativa pierden su poder como sujetos, es innegable que la gran parte redefine su identidad y se transforma como personaje en torno a ellos. El hombre se vuelve la razón por la que transforman.

Esta presencia de las relaciones de co-dependencia como algo común e inherente al amor romántico en la literatura juvenil nos deja entender que la identidad femenina subordinada a la masculina es inevitable. Por ello, los patrones y modelos estereotipados que hemos encontrado a la hora de crear a este tipo de personajes se basan en su relación con los hombres, incluso cuando el vínculo es la negación de la mujer a ser una imagen modélica.

Advertimos, por tanto, que literatura contemporánea a la que acceden los jóvenes es tremendamente misógina. En su gran mayoría, son lecturas estereotipadas en la que la figura de la mujer está en completa subordinación a la del hombre. Al respecto, queremos destacar las palabras de Luce Irigaray, que sostiene que la desvalorización de las mujeres formaría parte de la intención del dominador de transformarlas en productos que los varones quieren consumir: “La ley que ordena nuestra sociedad es la valorización exclusiva de las necesidades-deseos de los hombres y de los intercambios entre ellos” (Irigaray, 1977: 128). La sombra del patriarcado es tan grande que también oscurece los mundos de ficción y, lamentablemente, la narrativa se transforma en lo real.

Sin embargo, aunque entendemos que el empoderamiento gracias a la representación no tiene por qué estar relacionado con la supresión de la discriminación, para algunos autores, en todo momento ético surge un imperativo categórico que desplaza las ideas a la acción (Miller, 1987) y que nos permite enmarcar a la cultura de masas, conceptualizándola como un espacio de lucha poder “desarrollar los conflictos entre los grupos dominantes y subordinados, donde se construyen y reconstruyen continuamente las distinciones entre las culturas de esos grupos” (Hollows, 2005: 22).

De un modo más poético, es lo que también podemos interpretar del metafórico análisis que hace Ángeles de la Concha del magnífico clasicista inglés Robert Graves (2007), que explica a través de la figura del mito la idea preconcebida que aceptamos y no queremos modificar. Graves define el mito como el intento de ofrecer respuestas a los grandes enigmas de la vida, pero también como

la manera de ocultar la opresión ejercida para la justificación del sistema social. Para Graves, los mitos son ideas que merecen la pena ser estudiadas y analizadas, pues todo nuestro comportamiento se basa en lo que recogemos de ellos (1984). Mientras, para Barthes, el mito se configura como algo indeseable, que trastoca nuestro entender y manera de actuar situándonos como una “imagen eterna que aunque esté fechada se construyó (...) como si fuera para siempre. Porque la naturaleza en la que se encierran, bajo el pretexto de la eternidad, no es otra cosa que costumbre” (1984: 61).

Barthes propone con esto la transformación de los mitos para lograr un cambio estructural de la construcción de identidad. El eslogan que llama a distorsionar nuestros mitos puede reinventarse en una llamada de atención para que modifiquemos la cultura de masas que consumimos.

En resumen, hemos podido observar que la literatura que llega a los jóvenes en la actualidad propicia la concepción de la mujer como objeto que causa deseo en el otro, ninguneada al intentar establecerse como sujeto propio e independiente. La psiquiatra Emilse Dio Bleichmar formula una hipótesis interesante sobre el impacto de la tergiversación de la mujer en la cultura popular: “¿cómo desearía una niña identificarse con el sexo de su madre cuando los mensajes que recibe de la cultura, desde antes de nacer, es que este sexo es menos valorado y ella, como mujer, se debe mover en un mundo regido por lo patriarcal, lo masculino?” (Dio Bleichmar, 1985: 34). Si aceptamos este tipo de productos culturales en nuestra vida, acabamos apoyando un sistema que aplasta al género femenino.

Tal y como comenta Register, se pueden determinar los estándares de la literatura que son positivos desde un punto de vista feminista. Entre ellos, recalca que la literatura con espacio para la mujer crea un foro de debate para todas las actividades no-normativas, que se define como herramienta para acabar con la androginia cultural o que, como imaginábamos, proporciona modelos de comportamientos y roles a seguir (1975: 65-80). No por nada “el feminismo se constituye a lo largo de la historia contemporánea como un impulso educativo hacia el cambio” (Loscertales, 2009: 15). Ya que ha quedado definida la relación directa entre creencias infantiles en los estereotipos y roles de género tradicionales y la exposición a historias o ficciones en las que se manifiestan estos comportamientos (Arranz, 2015: 56), nos queda modificar el discurso.

Reiteramos nuestra sorpresa al comprobar en este trabajo cómo la mujer no encuentra un espacio seguro ni siquiera en la ficción. Se nos presenta, como sociedad, la necesidad de construir un oasis donde no se ofrezca simplemente sitio, sino también las herramientas para hacer un correcto retrato de la feminidad. Porque, como reflexiona De la Concha, si no se cambia, “¿cómo es posible que las mujeres desarrollen un juicio crítico desde una cultura que sistemáticamente les ha venido negando la capacidad para hacerlo?” (2007). Es tan importante como difícil encontrar un equilibrio entre los dos géneros, pero indispensable para que la mujer consiga ser un todo y no un eterno complemento; que se rompan las barreras del estereotipo en la ficción porque las identidades se forman bajo relaciones de poder que, aunque tendamos a olvidarlo, son cambiantes.

Bibliografía

- Obras analizadas

COLLINS, S. (2012). *Los Juegos del Hambre*. Madrid: RBA Libros.

COLLINS, S. (2012). *En llamas*. Madrid: RBA Libros.

COLLINS, S. (2012). *Sinsajo*. Madrid: RBA Libros.

FERNÁNDEZ, F.d.P (2014) *¡Buenos días, princesa!* Madrid: Planeta.

FERNÁNDEZ, F.d.P. (2014) *No sonrías que me enamoro*. Madrid: Planeta.

FERNÁNDEZ, F.d.P. (2014) *¿Puedo soñar contigo?* Madrid: Planeta.

FERNÁNDEZ, F.d.P. (2014) *El diario secreto de Meri*. Madrid: Planeta.

GREEN, J. (2013) *Bajo la misma estrella*. Madrid: DeBolsillo.

GREEN, J. (2013) *Buscando a Alaska*. Madrid: Nube de Tinta.

GREEN, J. (2015) *Ciudades de papel*. Madrid: Nube de Tinta.

JAMES, E.L.(2011). *Cincuenta Sombras de Grey*. Barcelona: Grijalbo.

JAMES, E.L.(2011). *Cincuenta Sombras más Oscuras (vol. 2)*. Barcelona: Grijalbo.

JAMES, E.L.(2012). *Cincuenta Sombras Liberadas (vol. 3)* Barcelona: Grijalbo.

MEYER, S. (2006). *Crepúsculo*. Madrid: Alfaguara.

MEYER, S. (2007). *Luna nueva*. Madrid: Alfaguara.

MEYER, S. (2008). *Eclipse*. Madrid: Alfaguara.

MEYER, S. (2008). *Amanecer*. Madrid: Alfaguara.

MOCCIA, F. (2006). *Tres metros sobre el cielo*. Madrid: Planeta.

MOCCIA, F. (2008). *Tengo ganas de ti*. Madrid: Planeta.

ROTH, V. (2011). *Divergente*. Barcelona: Molino.

ROTH, V. (2012). *Insurgente*. Barcelona: Molino.

ROTH, V. (2014). *Leal*. Barcelona: Molino.

- Obras consultadas

ALCOFF, L. (1989). "Feminismo cultural versus post-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista". *Feminaria*. Vol. 2, Núm. 4.

ALSUP, J. (2003). "Politicizing Young Adult Literature: Reading Anderson's *Speak* as a Critical Text". *Journal of Adolescent & Adult Literacy*. Vol. 47, Núm. 2, pág. 158-166.

AYÉN, X. (2015). Los 50 libros más vendidos en España. *La Vanguardia*. [en línea] Disponible en web: <http://www.lavanguardia.com/vangdata/20150423/54430140577/los-50-libros-mas-vendidos-en-espana.html> [Fecha de consulta: 10/11/15].

ARRANZ, F. (2015) *Aproximación al dispositivo de reproducción de las identidades de género en la literatura infantil y juvenil de ficción*. En: A. HERNANDO (ed.) *Mujeres, hombres, poder. Subjetividades en conflicto*. Madrid: Traficantes de Sueños. Pág. 55-76.

ASHURST, P., & HALL, Z. (1989). *Understanding Women in Distress*. New York: Routledge,

BAECKER, D. (2007). "Surviving rescue: A feminist reading of Scott O'Dell's *Island of the Blue Dolphins*". *Children's Literature in Education*, Vol. 38.

BARKER, M. (2013). "Consent is a grey area? A comparison of understandings of consent in *Fifty Shades of Grey* and on the BDSM blogosphere". *Sexualities*, Núm 16. Pág. 896- 914.

BARTHES, R. (1984) *La mort de l'auteur. Le bruissement de la langue. Essays critiques*. Paris: Seuil.

BEAUVOIR, S. (1949). *Le deuxième sexe*. París: Gallimard.

BERNÁRDEZ, A. (2012). "Modelos de mujeres fálicas del postfeminismo mediático: Una aproximación a *Millenium*, *Avatar* y *Los juegos del hambre*". *Análisi*, Núm. 47, pág. 91-112.

- (2014) "Los Juegos del Hambre: ¿Posfeminismo o empoderamiento de las mujeres en la novela popular?" *Malas*. Pág. 111-130.

BERTONE, C. (2011). "Bringing Masculinity into the picture: understanding the gendered dimensions of (hetero)sexuality in Italy". *Annals*, Vol. 21, Pág. 125-136.

BERTRAND, N. (2015) "'Fifty Shades of Grey' started out as 'Twilight' fan fiction before becoming an international phenomenon". *Business Insider*. [en línea] Disponible en web: <http://www.businessinsider.com/fifty-shades-of-grey-started-out-as-twilight-fan-fiction-2015-2> [Fecha de consulta: 10/11/15]

BIRD, A. M. (1998). "Women behaving badly: Dahl's witches meet the women of the eighties". *Children's Literature in Education*, Vol. 29, Pág. 119-129. Disponible en web: <http://link.springer.com/article/10.1023%2FA%3A1022445204446> [Fecha de consulta: 10/11/15].

BORDA CRESPO, M. I. (2002). *Literatura infantil y juvenil: Teoría y didáctica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

BOTT, C.J. (2003) "Why We Must Read Young Adult Books that Deal with Sexual Content." *The ALAN Review*. Vol. 33, Núm. 3, pág. 26-29.

BORRÁS CASTANYER, L. (2000). "Introducción a la crítica literaria feminista". A. CARABÍ y M. SEGARRA (eds.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona: Icaria. Pág. 13-30.

BROWN, J. & St. CLAIR, N. (2002) "Introduction". *Declarations of Independence: Empowered Girls in Young Adult Literature, 1990-2001*. Scarecrow Studies in Young Adult Literature Ser. Lanham, MD: Scarecrow Press.

BUTLER, J. (1988) "Actos performativos y construcción del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista*, Núm. 18. Pág. 296-314.

-(1992). "Contingent Foundations: Feminism and the Questions of 'Post-modernism'". En: J. BUTLER y J. SCOTT (eds.), *Feminist Theorize the Political*, Londres: Routledge. Pág. 3-21

-(1996). "Sexual Inversions". En S. HECKMAN (ed.), *Feminist Interpretations of Michel Foucault*, University Park: Pennsylvania State University Press. Pág. 59-57.

-(2001). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

CAMPBELL, P. (2000). "The Sand in the Oyster: Middle Muddle," *Horn Book*, Núm. 76, pág. 483-485.

CHAUDHRI, A. (2011). "Straighten up and fly right: Heteromascularity in The Watsons Go to Birmingham". *Children's Literature Association Quarterly*, Vol. 36, Núm. 2, pág. 147-163.

COLORADO, M., ARANGO, L. & FERNÁNDEZ, S. (1998). *Mujer y feminidad*. Colombia: Dirección de Cultura de Antioquia.

CREED, B. (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.

DE LA CONCHA, A. (2007). "Cultura y violencia de género. Literatura y mito en la génesis de un conflicto secular". [en línea]. *Circunstancia: revista de ciencias sociales del Instituto de Investigación*. Ortega y Gasset, Núm. 12. Disponible en web: <http://www.ortegaygasset.edu/publicaciones/circunstancia/ano-v---numero-12---enero-2007/investigaciones-en-curso/cultura-y-violencia-de-genero--literatura-y-mito-en-la-genesis-de-un-conflicto-secular> [Fecha de consulta: 10/11/15].

DIO BLEICHMAR, E. (1985). *El feminismo espontáneo de la histeria*, Madrid: Adotraf.

DOMÍNGUEZ-RUE, E. (2010). "Sins of the flesh: anorexia, eroticism and the female vampire in Bram Stoker's Dracula". *Journal of Gender Studies*, Vol. 19, Pág. 297-308. Disponible en web: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09589236.2010.494346#.VkOyna4vdok> [Fecha de consulta: 10/11/15].

DYMOCK, A. (2013). "Logging sexual transgression: Interrogating the costs of the 'Fifty Shades effect'". *Sexualities*, Vol. 16, Núm. 8, pág. 880-895.

EFE. (2008) Federico Moccia presenta "Perdona si te llamo amor". *Público*. [en línea] Disponible en web: <http://www.publico.es/actualidad/federico-moccia-presenta-perdona-llamo.html> [Fecha de consulta: 10/11/15].

ENGUIX, B. & NÚÑEZ, F. (2015). "Género, sexualidad y posfeminismo en *50 sombras de Grey* en Revista de Antropología Iberoamericana". Madrid: Antropólogos iberoamericanos en red. Vol. 10, Núm. 1, pág. 49 - 74.

ESTEBAN, M.L. (2011). *Crítica del Pensamiento Amoroso*. Barcelona: Bellaterra.

FRASER, N. & NICHOLSON, L. (1992). "Crítica social sin filosofía: un encuentro entre el feminismo y el postmodernismo". En: L. NICHOLSON (ed.) *Feminismo/posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria. Pág. 7-30.

GIANINI BELOTTI, E. (1977) *Nosotras las niñas...* Medellín: Coedición Las mujeres y Cooperativa educativa San Pablo.

GILL, R. (2011). Sexism Reloaded, or, it's Time to get Angry Again!. *Feminist Media Studies*, Vol. 11, Núm. 01, pág. 61-71.

GILL, R. & HERDIECKERHOFF, E. (2006). "Rewriting the romance: New femininities in chick lit". *Feminist Media Studies*. Vol. 6, pág. 487-504.

GOODFRIEND, W. (2011) Relationship Violence in "Twilight". How "Twilight" teaches teens to love abusive relationships. *Psychology Today* [en línea]. Disponible en web: <https://www.psychologytoday.com/blog/psychologist-the-movies/201111/relationship-violence-in-twilight> [Fecha de consulta: 10/11/15].

- (2013) Love in The Hunger Games. Why Katniss falls for Peeta: sometimes scary situations lead to love. *Psychology Today* [en línea]. Disponible en web: <https://www.psychologytoday.com/blog/psychologist-the-movies/201311/love-in-the-hunger-games> [Fecha de consulta: 10/11/15].

CRANNY-FRANCIS, A. (1995). *The Body in the Text*. Victoria: Melbourne University Press.

DÍAZ, L. (2005) "El protagonismo en la literatura infantil hispanoamericana: reparación de ausencias". *Revista virtual Babar*. [en línea]. Disponible en web: www.mundofree.com/babar/html/ [Fecha de consulta: 10/11/15].

GÓMEZ, J. (2001). La mujer fálica irrumpe en el cine. *El País*. [en línea] Disponible en web: http://elpais.com/diario/2001/08/22/revistaverano/998431207_850215.html[Fecha de consulta 10/11/15].

GONZÁLEZ, H. & CLÚA, I. (2011) "El género que se escribe en la cultura popular". *Máxima audiencia. Cultura popular y género*. Barcelona: Icaria.

- GRAVES, R. (1984). *Los mitos griegos*. Barcelona: Ariel.
- GREEN, J. (2012) Questions about The Fault in Our Stars. *John Green Books* [en línea]. Disponible en web: <http://johngreenbooks.com/questions-about-the-fault-in-our-stars-spoilers/> [Fecha de consulta: 10/11/15].
- GREEN-BARTEET, M. A. (2014) “I’m beginning to know who I am’: The Rebellious Subjectivities of Katniss Everdeen and Tris Prior.” En: S. DAY, S., M.A. GREEN-BARTEET, A. MONTS (eds.). *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Burlington: Ashgate, 2014, Vol. 1, pág. 33-49.
- HAYES, E., & FLANNERY, D. (2000). *Women as learners: The significance of gender in adult learning*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- HALBERSTAM, J. (1998) *Female Masculinity*. Estados Unidos: Duke University Press.
- HEINECKEN, D. (2011). “Haunting masculinity and frightening femininity: the novels of John Bellairs”. *Children's Literature in Education* [en línea]. Núm. 42, Pág. 118-131. Disponible en web: <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs10583-010-9127-7> [Fecha de consulta: 10/11/15].
- HOCKEY, J. (2003). “No more heroes: Masculinity in the infantry”. En: P. HIGATE (ed.), *Military masculinities: Identity and the state*. Westport: Praeger Publishers, pág. 15-25.
- HOLLOWS, J. (2005). “Feminismo, estudios culturales y cultura popular”. *Lectora*. Núm. 11, pág. 15-28.
- HORKHEIMER, M. & ADORNO, T. (1988). “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- IGLESIA, L. (2014) *La transmisión de roles y estereotipos de género a través de los medios de comunicación. Un ejemplo a través del análisis de la película: Tres metros sobre el cielo*. Tesis de Doctorado. Universidad de Cantabria, Facultad de Educación.
- IRIGARAY, L. (1977) *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal.
- ISAACS, K. T. (2003). “Reality check”. *School Library Journal*. Vol. 49, Núm. 10, pág. 50-51.
- JOHNSON, N. R. (2007). *Consuming Desires: A Feminist Analysis of Bestselling Teen Romance Novels*. Tesis de Doctorado. University of North Carolina, Communication Studies.
- KOKKOLA, L. (2011). “Sparkling Vampires: Valorizing self-harming behavior in Stephenie Meyer’s Twilight series”. *Bookbird: A Journal of International Children Literature*, Vol. 49, Núm. 3, pág. 33-47.
- LETHBRIDGE, S. (2015) “Girl on Fire: Hero, Anti-hero, Hunger Games”. En A. BOLAY, A. SCHLÜTER (ed.) *Helden. Heroes. Héros: E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. Special Issue: *Antihelden*.

- LIPPMANN, W. (1922), *Public opinión*. Nueva York: Harcourt Brace.
- LOSCERTALES, F. (2009) *Las mujeres y los medios de comunicación. Una mirada de veinte años (1989-2009)*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.
- MACKINNON, C. (1982). “Feminism, Marxism, Method, and the State An Agenda for Theory”. *Signs*, Vol. 7, Núm. 3, pág. 520-542.
- MARKOVIC, A. (2013) *La identidad femenina y las relaciones de poder entre los personajes de Luisa Valenzuela*. Tesis de Doctorado. Universidad de Barcelona, Departamento de Filología Hispánica.
- MCDUGALL, S. (2013) “I hate Strong Female Characters”. [en línea] *New Statesment*. Disponible en web: <http://www.newstatesman.com/culture/2013/08/i-hate-strong-female-characters> [Fecha de consulta: 10/11/15].
- MCGUNIGAL, M. (2012). “A Literary Criticism of the Classical Themes and Allusions Found in the Hunger Games”. [en línea] *Digital Commons*. The University of Rhode Island. Disponible en web: <http://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/298/> [Fecha de consulta: 10/11/15].
- MCLAREN, P. & LEONARD, P. (2006). *Paulo Freire: A critical encounter*. Reino Unido: Routledge.
- MEZA, C. (2000) *La utopía feminista: quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- MILLER, H. (1987). *The Ethics of Reading*. Nueva York: Columbia UP.
- NELSON, E. S. (2002) *Encyclopedia of Contemporary LGBTQ Literature of the United States* California: Greenwood.
- NODELMAN, P. (1996). *The pleasures of children's literature*. Nueva York: Longman.
- OBSERVATORIO DE LA LECTURA Y DEL LIBRO (2014). *Los libros infantiles y juveniles en España 2012-2014*. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- OLID BÁEZ, I. (2009). “Entre chicos y chicas: la fuerza de los estereotipos . La nueva “chick lit” para adolescentes”. En: T. COLOMER (ed.), *Lecturas adolescentes*, Barcelona: GRAO, pág. 169-185.
- PATTEE, A. S. (2008). “Sexual fantasy: The queer utopia of David Levithan's Boy Meets Boy”. *Children's Literature Association Quarterly*, Vol. 33, Núm. 2, pág. 156-171.
- PECK, R. (1975) “Some Thoughts on Adolescent Lit”. *News from ALAN*. Núm. 4, pág. 70.

PECORA, N. (1999). "Identity by Design: The Corporate Construction of Teen Romance Novels". En S. MAZZARELLA, N. ODOM (eds.) *Growing Up Girls: Popular Culture and the Construction of Identity*. Nueva York: Peter Lang, pág. 50-86.

PÉREZ VALVERDE, C. (2009). "Magic Women on the Margins: Ec-centric Models in Mary Poppins and Ms Wiz". *Children's Literature in Education* [en línea]. Núm. 40, Pág. 263-274. Disponible en la web: <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs10583-009-9090-3> [Fecha de consulta: 10/11/15].

PHILLIPS, A. (1997) *Terrors and experts*, Londres: Faber & Faber.

PHOENIX, A., & WOOLLETT, A. (1991). "Motherhood: Social Construction, Politics and Psychology." En: A. PHOENIX, A. WOOLLETT, E. LLOYD (eds.). *Motherhood-Meanings, Practices and Ideologies*. Londres: Sage, pág. 13-27.

REYNOLDS, K. (2007). *Radical children's literature: Future visions and aesthetic transformations in juvenile fiction*. Houndmills: Palgrave Macmillan.

REGISTER, C. (1975). "American Feminist Literary Criticism: A Bibliographical Introduction". En J. DONOVAN (ed.), *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*. Estados Unidos: University Press of Kentucky, pág. 51-82.

RICH, A. (1976) *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York: Norton

SÁNCHEZ-PARDO, E. (1999). "Reflexiones sobre la poética femenina en lengua inglesa del siglo XX", en R. GARCÍA y E. SÁNCHEZ-PARDO (ed.), *De mujeres, identidades y poesía*. Madrid: Horas y Horas, pág. 199-224.

SEIFERT, C. (2015). *Virginity in Young Adult Literature after Twilight*. Estados Unidos: Rowland & Littlefield.

SHOWALTER, E. (1997). *A Literature of their Own: British Women Novelists*, Princeton: Princeton University Press.

SIMMONS, A. M. (2012) "Class on Fire. Using *The Hunger Games* Trilogy to Encourage Social Action". *Journal of Adolescent & Adult Literacy*. Vol. 1, Núm. 56, pág. 22-34.

SMITH, P. J. (1989). *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Clarendon Paperbacks.

STAHL, J.D., HANLON, T. & LENNOX, K.E. (2007). *Crosscurrents of children's literature: an anthology of texts and criticism*. Oxford: Oxford University Press.

STOLTZFUS, N. (2012). "*The Hunger Games*. Teaching Young Adults the Theme of Genocide" [en línea]. Disponible en web: <http://linz.stargatecaps.com/pip/hungergames.pdf> [Fecha de consulta: 10/11/15].

St. PIERRE, E.A. (2000). "Poststructural feminism in education: An overview". *International Journal of Qualitative Studies in Education*, Vol. 13, Núm. 5, pág. 477-515.

THE GUARDIAN, "Katniss tipped to be among most popular baby names in 2014" [en línea] Disponible en web: <http://www.theguardian.com/film/2014/jul/09/katniss-elsa-hazel-khalessi-hunger-games-baby-names-2014> [Fecha de consulta: 10/11/15].

THOMPSON, K. (2005) *Ser hombre*. Editorial: Kairós: Barcelona.

TRITES, R. S. (2000) *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa: University of Iowa Press.

TUCHMAN, G. (1978). "The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media, Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media", G.TUCHMAN, A. KAPLAN y J. BENET (eds.), Nueva York: Oxford University Press.

VÁZQUEZ GARCÍA, C. (2010) *Diálogos intertextuales 3: En busca de la voz femenina. Temas de género en la literatura infantil y juvenil de la Península Ibérica y Latinoamérica*. Nueva York: Peter Lang.

PENAGOS, V. (2004). "Sexismo en la literatura infantil y juvenil: una exclusión para ser cuestionada". En: S. ACCORSI (ed.), *Género y Literatura en Debate*. Colombia: Centro Editorial Facultad de Humanidades Universidad del Valle, pág. 141-162.

WALLER, A. (2004). "Solid all the way through. Marcaret Mahy's Ordinary Witches". *Children Literature in Education*. Núm. 35, pág. 77-86.

WOLOSHYN, V., TABER, N. & LANE, L. (2013) "Discourses of Masculinity and Femininity in The Hunger Games: 'Scarred', 'Bloody', and 'Stunning'". *International Journal of Social Science Studies*, Vol. 1, Núm. 1.

Anexos

- Fichas de los personajes analizados:

- *Bajo la misma estrella*, de John Green

Hazel Grace Lancaster

17 años.

Tiene el pelo corto y castaño.

Hazel lleva años conviviendo con un cáncer de tiroides que ha afectado a sus pulmones. Debido a la enfermedad, se ve obligada a llevar siempre consigo una bombona de oxígeno a la que llama Philip. Hazel adora leer y ya está matriculada en la Universidad cursando algunas clases, gracias a haber sido educada en casa. Es inteligente, despierta y muy irónica.

Tras conocer a Gus, Hazel intenta convencerse para no sentir nada por el chico porque no quiere ninguno de los dos sufra si pasa algo. Acaba rindiéndose a sus sentimientos y empieza una relación con él.

Además de Gus, Hazel mantiene a lo largo del libro dos relaciones de amistad. Una con una antigua amiga con la que intenta no perder el contacto a pesar del cáncer, Kaitlyn, y otra con Isaac, el mejor amigo de Gus que se queda ciego por una enfermedad.

Cuando Gus fallece, Hazel no se arrepiente de haber vivido esa experiencia. Se siente más viva a pesar del dolor.

Narradora en primera persona del presente del libro.

Augustus Waters

17 años.

Augustus es alto y de ojos azules. Su pierna derecha es una prótesis, resultado de un osteosarcoma mal curado.

Gus repite en varias ocasiones que su mayor miedo es ser olvidado. Odia la idea de no poder dejar su huella en el mundo por culpa de vivir bajo la constante amenaza de muerte del cáncer que padece. Al mismo tiempo, es un personaje irónico que juega a sacar de sus casillas a Hazel. En su primer encuentro con ella, saca un cigarrillo de un paquete de su bolsillo y se lo pone en los labios. Tras la protesta ofendida de Hazel, a quien el cáncer ha dañado los pulmones, Gus reconoce que jamás ha encendido ninguno. No fuma, pero adora la idea de poder jugar con la idea de la “muerte” de igual manera que juegan con él.

Gus muere al final de la novela. Para intentar alejar los temores que sufre de caer en el olvido, pide a Hazel y a su mejor amigo que le organicen un pre-funeral, previo a su inminente muerte, para poder despedirse de ellos.

- *¡Buenos días, princesa!, No sonrías que me enamoro, ¿Puedo soñar contigo? y El diario secreto de Mer*, de Francisco de Paula Fernández (*Blue Jeans*)

Elísabet

16 a 17 años.

Elísabet ha pasado toda la infancia acomplejada por sus granos. Por eso, cuando su cuerpo se desarrolla y se convierte en una adolescente muy atractiva, la joven peca de vanidad y superficialidad. Elísabet está mucho más interesada en salir de fiesta e intentar seducir a Raúl que en escuchar a sus amigos.

Con el paso de los meses, Elísabet empieza a ver amigos imaginarios que la convencen de destruir la recién formalizada relación de Raúl y Valeria. Al intentarlo, rompe la relación de confianza que tenía con el “Club de los Incomprendidos”, así se hacían llamar entre ellos, y le es imposible volver a recuperarla.

Elísabet es diagnosticada con esquizofrenia y tiene que realizar continuas visitas al psicólogo. Hasta el último momento, la adolescente se representa como una persona interesada y con mucha astucia. Utiliza su físico para lograr lo que quiere y le molesta no conseguirlo.

El personaje consigue su “redención” final cuando salva a Valeria de ser asesinada.

Valeria

16 a 17 años.

Valeria es una chica no muy alta ni muy delgada pero con una cara muy atractiva. Está perdidamente enamorada de Raúl desde que era pequeña pero se debate entre su amor a este o a un chico algo más mayor que ella que acaba de conocer en el metro.

Valeria es racional y medita las cosas. Era la mejor amiga de Elísabet antes de que esta le atacase y se siente traicionada por su compañera. No es capaz de perdonar ni olvidar que Elísabet valora mucho más el poder estar con Raúl que su amistad.

Ester

16 a 17 años.

Ester es descrita en varias ocasiones como una joven hermosa y bondadosa. Es amiga de sus amigos y está pendiente de escuchar los problemas que tienen e intentar encontrar una solución. No es muy fiestera pero le encanta poder arreglarse y salir con el Club. Su gran pasión es el voleibol, al que se ve obligada a renunciar por los continuos acosos de su entrenador.

A Ester le cuestan los estudios y le preocupa su futuro. Sus grandes apoyos son sus amigos.

Meri

16 a 17 años.

Meri es pelirroja y muy blanca de piel. En el primer libro, ve como su vida se tambalea al verse obligada a moverse de ciudad. Es reservada y no comparte con sus amigos sus miedos a abandonar Madrid ni su descubrimiento de la homosexualidad. Además, Meri es la mejor amiga de Ester, de quien está enamorada. Reúne todas sus fuerzas para contárselo a pesar de saber que no es correspondida. Después de la confesión, son incapaces de volver a retomar la confianza que tenían antes, algo que a Meri le duele.

A lo largo de las novelas, Meri tiene dos parejas: Paloma y Elena. Ambas son extrovertidas y directas frente al carácter algo callado de Meri, que destaca como inocente y tímida. Sin embargo, Meri es valiente y está dispuesta a luchar por su derecho a tener novia cuando intentan impedirselo.

Raúl

16 a 17 años.

Raúl es un joven guapo y alto muy interesado en el cine. Es el miembro fundador del Club que comparte con sus amigos y suele estar atento a los problemas que tienen. Es cariñoso y detallista, no juzga a las personas y suele preferir quedarse al margen de los problemas. La única pelea que tiene con su novia, Valeria, es a causa de los celos. Sin embargo, esto no afecta ni a su personalidad ni a su manera de comportarse después.

Bruno Corradini

16 a 17 años.

Bruno es más bajo de lo habitual para ser un chico, lo cual le crea bastantes problemas de autoestima.

Nunca ha tenido verdaderos amigos hasta que conoce a Ester, que lo introduce en el “Club de los Incomprendidos”. Bruno se siente atraído desde el primer momento a la chica pero en el tercer libro sale con el personaje de Alba, a pesar de reconocerle que lo único que le tiene es cariño.

Bruno es representado como un personaje inteligente que se enfada con facilidad. Es algo egoísta, más preocupado por lo que le afecte a él o a Ester directamente. Es muy cabezota y dice las cosas sin tener ningún filtro, lo que suele herir a sus amigos.

La narración de los libros es en tercera persona del presente pero, en cada capítulo, cambia de protagonista. Así, se conoce la “aventura” que esté viviendo cualquier personaje.

- ***Buscando a Alaska*, de John Green**

Miles Halter

16 años.

Miles es un chico muy delgado y desgarbado al que llaman cariñosamente “Gordo”. Su principal afición es investigar y conocer las últimas frases de grandes figuras de la historia. Su favorita es la de François Rabelais: “Voy en busca de un Gran quizá”.

Miles se cambia al internado Culver Creek buscando su propia Gran quizá e intentando hacer algo diferente a lo que siempre ha planeado hacer con su vida.

El joven es inteligente, astuto y también sabe divertirse. Se hace amigos en poco tiempo y adora que diseñen todos juntos bromas que gastar a algunos grupos rivales.

Sin embargo, Miles a veces es cruel bajo la influencia de Alaska. En especial con Lana, con la que intenta salir pero acaba aceptando que de quien está enamorado es de Alaska. Miles se ríe con ella del acento rumano que tiene Lana al hablar aunque, al final del libro, le pide disculpas por todo su comportamiento.

Es el narrador en primera persona de la novela.

Alaska Young

16 años.

Alaska es atractiva e inteligente. Sabe aprovecharse de su astucia para convencer a la gente que le rodea de hacer lo que quiere. Es despreocupada con los demás hasta el punto de hacer daño a sus propios amigos.

Alaska tiene una relación con otro chico, Jake, a pesar de tontear y llegar a besarse con Miles. Es egoísta y con problemas de comportamiento. Alaska se siente perdida con frecuencia y aún se sigue culpando de la muerte de su madre cuando era pequeña.

La noche que fallece en el accidente de coche en un aparente suicidio, actúa como acto de redención para Alaska.

- ***Ciudades de papel, de John Green***

Quentin

17 años.

Quentin es un adolescente algo tímido que, a pesar de tener dos grandes amigos, no suele rodearse de muchas personas. No es muy popular en clase; ha sufrido bullying durante sus años en el instituto.

En la novela, Quentin se ha sentido siempre fascinado por su vecina Margo, con la que descubrió un cadáver en el bosque mientras jugaban cuando eran pequeños.

Quentin admite que tiene sentimientos por ella únicamente cuando esta desaparece, cuando se vuelve un misterio o una supuesta dama en apuros. A partir de ahí, se obsesiona con encontrar a la chica, algo que todos los amigos le comentan. Solo piensa en las pistas que encuentra y en cómo conectarlas para poder llegar a ella. Quentin acaba creando en su cabeza escenarios imaginados entre los dos y teniendo una percepción de la joven que no se parece en nada a la realidad.

No se da cuenta de ello hasta el final de la novela, cuando consigue encontrarla. Aún así, a Quentin se le hace tremendamente difícil de aceptar que la “Margo” perfecta que ha imaginado solo existe en su cabeza.

Quentin es el narrador -en primera persona del presente- que relata la historia. La percepción que tenemos tanto de Margo como de la historia es la suya.

Margo Roth Spiegelman

17 años.

Margo es, a ojos de Quentin, guapa y divertida. Es una chica popular en su instituto a la que nunca le han faltado amigos y que, al mismo tiempo, consigue ser diferente.

Margo se ve de forma muy diferente a cómo la percibe Quentin. Se describe a sí misma como una “chica de papel”, sintiéndose igual de irreal que la ciudad en la que vive y no se ve como un misterio a resolver, sino como alguien atrapado en una vida en la que encaja. Margo considera unos hipócritas a la mayoría de la gente que la rodea e intenta escaparse cuatro veces en su adolescencia hasta conseguirlo en el último curso de instituto.

Sus pasiones son los libros, la música y su perro, que se llama Myrna Mountweazel en referencia a una mujer que jamás existió pero que fue incluida por un error en una enciclopedia del año 1975.

Cuando la encontramos en Agloe, Margo se ha cortado el pelo largo y vive como puede ahorrando el poco dinero que tiene. Aún así, se considera feliz y liberada.

- *Cincuenta sombras de Grey, Cincuenta sombras más oscuras y Cincuenta sombras liberadas* de E.L.James

Anastasia Steele

22 años.

Físicamente, Anastasia tiene el cabello de color castaño, ojos azules y piel muy pálida. Su rostro, además, demuestra una gran inocencia.

Anastasia no se preocupa mucho por su aspecto físico. Prefiere ir vestida de forma cómoda y, al principio de la serie, solo tiene una falda en su armario.

Vive con una compañera de piso mientras estudia en la Universidad hasta que empieza a mantener una relación estable con Christian Grey, con quien se muda. Anastasia está especialmente interesada en los libros clásicos ingleses y consigue trabajo de ayudante en una pequeña editorial. No ha tenido ninguna experiencia sexual en su vida y acude con miedo a los experimentos que le ofrece Grey. Sin embargo, Ana se siente liberada y acaba disfrutando con algunas de las prácticas sexuales. Como narradora de la serie, en primera persona del presente, Anastasia menciona de forma recurrente a su “diosa interna” cuando se desata sexualmente.

Christian Grey

28 años.

Christian Grey es el adinerado jefe de su propia empresa multimillonaria.

Cuando tenía cuatro años, su madre, heroinómana, se suicida y él se ve obligado a permanecer cuatro días encerrado con su cadáver hasta que la policía lo encuentra. Después de esto, es adoptado por una buena familia pero no consigue paliar los traumas de la infancia hasta que se involucra en el mundo del sadomasoquismo.

Christian admite que le gustan estas prácticas sexuales porque le permiten hacer daño. Sus compañeras sexuales suelen, además, ser muy parecidas físicamente a lo que era su madre, por lo que a la descarga sexual se le une un componente de castigo.

Grey cuenta cómo su iniciación a estas prácticas se las debe a una vieja amiga de la familia, mayor, que lo hizo ser su “sumiso” desde que tenía quince años.

El empresario cambia ligeramente al conocer a Anastasia, a la que se siente irremediamente atraído por su pureza. Acaba enamorándose de ella y se compromete a ser su pareja fiel mientras que ella participe en las experiencias sexuales que él desea.

Christian tiene un instinto sobreprotector con Anastasia, obligándola a comer lo que él quiere o comprándole cosas. Para no franquear los límites de la relación, Grey visita muy frecuentemente a un psiquiatra, que le ayuda a calmarse.

- *Crepúsculo, Luna nueva, Eclipse y Amanecer, de Stephenie Meyer*

Isabella “Bella” Swan

17 a 19 años

Bella es descrita como una adolescente algo bajita, de estatura y cuerpo comunes y sin rasgos especialmente destacables. Sin embargo, cuando llega a Forks se convierte en el centro de atención, algo que no le gusta. Bella prefiere los libros clásicos de Jane Austen o las hermanas Brontë y pasar desapercibida. Bella, al mudarse con su padre, se ocupa de las tareas domésticas y se considera una persona muy madura para su edad. Se siente enormemente atraída por Edward desde el momento en el que se ven, aunque este a veces la intimide.

Con el paso de las novelas, Bella se vuelve más intrépida y valiente, capaz de luchar contra una hora de vampiros con tal de proteger a su familia, formada por Edward y su hija Renesmee.

Edward Cullen

104 a 109 años (edad cronológica).

17 años (edad biológica).

Edward es un vampiro que vive desde hace años con una familia vampírica que lo acogió. Debido a sus rasgos sobrenaturales, es especialmente atractivo y fuerte.

Edward resiste a sus impulsos como vampiro intentando adoptar una dieta “vegetariana”, en la que no se alimenta de la sangre humana sino únicamente de la de los animales. Se siente profundamente atraído por Bella, a quien considera fascinante y única. El olor de la sangre de su novia le excita profundamente, por lo que tiene miedo en todo momento de perder el control y lastimarla.

Edward tiene la habilidad de saber lo que piensan los demás, aunque Bella es la única persona en la que sus poderes no surten efecto.

El -en apariencia- adolescente es un gran pianista. Cuenta con un sentido del humor que Bella considera sardónico y está obsesionado con proteger a Bella.

Jacob Black

16 a 18 años.

Jacob es nativo americano. Durante el primer volumen tiene su pelo negro largo, usualmente suelto. A partir de convertirse en un hombre lobo, se lo corta.

Jacob es fuerte y algo peligroso cuando se transforma en un ser sobrenatural, ya que aún no mide bien su fuerza. Al mismo tiempo es impulsivo y suele actuar empleando la violencia.

Se lleva muy mal con Edward, tanto por ser vampiro como por ser la pareja de Bella y aunque al final del libro consigan respetarse el uno al otro, no mantienen una buena relación.

Jacob de “imprime” de la hija de Bella, Renesmee, nada más nacer. Comenta que su vida girará en torno a ella y se siente dispuesto a romper con todos los prejuicios que tiene acerca de los vampiros para poder estar a su lado. Jacob cree que la razón por la que se sentía atraído antes por Bella era porque ella portaba los genes de Resnesmee.

- ***Divergente, Insurgente y Leal, de Veronica Roth***

Beatrice “Tris” Prior

16 años.

Físicamente, Beatrice no es muy alta. Mientras pertenecía a Abnegación, tenía largo su pelo rubio. En *Insurgente*, Tris decide cortárselo para sentirse liberada y cómoda si necesita luchar. A partir de su llegada a Osadía, Tris también decide tatuarse el cuerpo con los símbolos de la facción de Abnegación y tres pájaros cerca del corazón, que representan a sus padres y su hermano.

Con su familia tenía una buena relación hasta que sus padres murieron en los levantamientos que intentaban acabar con las facciones. Su hermano, Caleb, está durante gran parte de la historia en un bando contrario, por lo que tienen grandes enfrentamientos.

Tris es decidida, valiente, buena estratega y desinteresada. Su última decisión es sacrificarse con tal de salvar al resto.

Tris es la única narradora -en primera persona del presente- durante los dos primeros tomos.

Tobias Eaton

18 años.

Tobias es alto, con el pelo oscuro corto y cinco tatuajes -que representan a cada una de las facciones- por todo el cuerpo.

Desde pequeño, Tobias sufrió los maltratos de su padre y tuvo que afrontar la huida de su madre. Para escapar del mal ambiente familiar y los continuos abusos de su progenitor, se cambia a la facción a Osadía. Una vez allí se convierte en instructor y conoce a Tris, de la que se enamora por su carácter fuerte y su valentía.

Este personaje es, en el tercer libro, *Leal*, un narrador más de la historia en primera persona del presente. Cuando Tris muere, es él quien describe qué ha pasado.

- ***Los Juegos del Hambre, En llama y Sinsajo, de Suzanne Collins***

Katniss Everdeen:

16 a 17 años en el transcurso de las novelas.

Katniss es descrita con el pelo negro, usualmente recogido en una trenza, piel oscura y ojos grises, rasgos que comparte con gran parte de los habitantes de su Distrito.

Es reservada y con un fuerte carácter. No suele relacionarse mucho con personas a las que no conoce y su proyección de persona valiente hace que incluso la rehúyen.

En repetidas ocasiones se destaca que Katniss provoca “algo” en los que la rodean, una mezcla entre admiración y miedo debido a su estoicismo y su fuerte capacidad de supervivencia.

Al mismo tiempo, Katniss es inocente y no se siente cómoda con el juego de apariencias que le imponen desde El Capitolio o los mismos rebeldes.

Katniss vive con su madre y su hermana pequeña en el Distrito 12 del país de Panem. Katniss adora a su hermana pero tiene graves problemas de confianza en su madre, que cayó en depresión cuando perdió a su marido y padre de sus hijas. Katniss ha sido desde entonces la encargada de cazar y vender los animales para poder ir sobreviviendo.

Sus capacidades de lucha y estrategia se ven puestas a prueba cuando es obligada a participar en los Juegos del Hambre pero se desenvuelve y con sentido del honor.

Primrose, Prim, Everdeen:

12 a 13 años.

Prim es la hermana pequeña de Katniss. Aunque no se parezcan en nada, tienen entre ambas una fuerte relación de cariño.

Prim es rubia, de ojos claros y con unas aptitudes mucho más enfocadas a la curación y a la medicina que a los hábitos de su hermana. De hecho, cuando Katniss intenta enseñar a Prim a cazar, esta se echa a llorar. Prim se parece mucho más a su madre que a Katniss.

Prim se convierte además en el personaje por el que Katniss se sacrifica y a quien más intenta proteger. Su muerte en el último libro hunde a su protagonista para siempre.

Peeta Mellark

16 a 17 años.

Peeta pertenece también al Distrito 12, pero a una familia ligeramente más acomodada que la media. Es hijo de los panaderos y nunca ha pasado hambre.

Es descrito con la piel blanca, el pelo rubio y los ojos claros. Cuando es elegido como tributo masculino para participar en los Juegos, está convencido de que ganará Katniss y que él morirá. Al principio de la serie no sabe cómo defenderse, pero acaba demostrando que es muy bueno con la pintura hasta el punto de poder camuflarse con habilidad.

Peeta ha estado enamorado de Katniss desde que tenía cinco años pero ella cree que todo forma parte de una campaña de publicidad que les ayuda a ganar los Juegos. Ambos permanecen apoyándose en todo momento pese a la guerra en la que luchan y Katniss acaba enamorándose de él.

Peeta es descrito como bondadoso y despreocupado por sí mismo. Katniss cree que no podría merecerlo “ni en un millón de vidas” (En Llamas, X).

Gale Hawthorne

18 a 19 años.

Gale ha sido amigo desde la infancia de Katniss. Perdió a su padre en el mismo accidente de mina que acabó con la vida del de Katniss y ambos han ocupado el puesto de líderes en sus familias. Es muy buen cazador, experto en poner trampas.

Gale tiene rasgos físicos muy parecidos a los de Katniss, con la piel morena, el pelo negro y los ojos grises. Es descrito, además, como muy alto y con un gran atractivo físico.

Gale admite que le gusta a Katniss y que se siente celoso de Peeta en el transcurso del segundo libro. Cuando esta le responde que no puede amar a nadie en momentos de guerra como el que están viviendo, se enfurece. A pesar de besarse en algunas ocasiones, nunca llegan a estar juntos. Gale se involucra activamente en la rebelión que pretende derrocar al Capitolio y participa en la lucha ayudando a crear armas para la lucha como bombas, a las que Katniss considera particularmente violentas.

Al final del libro, Prim muere por una de las bombas diseñadas por Gale y Katniss no es capaz de perdonárselo. Rompen la relación para siempre. Lo poco que sabemos de Gale después de eso es que encuentra un buen trabajo en otro Distrito.

- *Tres metros sobre el cielo y Tengo ganas de ti*, de **Federico Moccia**

Stefano “Step”

18 a 20 años.

Step es un chico italiano que vive en Roma. Apuesto, alto y con gran desparpajo para ligar, a Step le gustan las motos, las chicas y meterse en problemas.

Al mismo tiempo, Step tiene un gran compañerismo con sus amigos y es muy detallista cuando se enamora de Babi. Cuando cortan, se queda tan destrozado que no soporta estar en Roma.

Sin embargo, su personalidad cuando actúa no lo muestra como alguien sensible, sino despreocupado y machista. Tanto con el caso de Babi como con Gin, es Step el que se empeza en conquistarlas, haciendo oídos sordos a lo que ellas le dicen o piden.

Babi

18 a 20 años.

Babi es la niña buena e inocente de buena familia que jamás se ha metido en problemas. Con un aspecto que demuestra su candor, Babi está preocupada por su imagen y su vestimenta, además de los estudios. Cuando Step aparece en su vida, Babi consigue liberarse un poco del ritmo vertiginoso de vida que toda su familia había organizado para ella y se siente más feliz, con menos preocupaciones.

Babi, aún así, tiene rasgos típicos superficiales y es interesada. En *Tengo ganas de ti* Babi aparece cambiada, más interesada y manipuladora, casi consciente de que ya que no puede escapar de su estatus social, se aprovechará de él.

Madda

18 años.

Madda es una chica sensual y hermosa que mantiene relaciones sexuales con Step desde hace tiempo. Sin embargo, Madda se presenta como celosa ante algo que no le “pertenece” (ya que Step hace lo que quiere) y acaba perdiendo los papeles ante Babi, a la que se enfrenta para recuperar al chico.

Madda desaparece de la vida de Stefano cuando este ya no la quiere. No sabemos ni su apellido, si estudia o trabaja o qué le pasa después.

Ginevra “Gin”

17

Ginevra aparece por primera en el segundo tomo de la serie y es descrita como atractiva y muy delgada. Desde el primer momento, demuestra su carácter y su genio ante Step. Le gustan los deportes que requieran mucha acción física y la adrenalina y rompe con la mayoría de estereotipos sobre personajes femeninos en la novela.

A pesar de ser virgen, Ginevra hace referencias sexuales a Step continuamente en un juego de dominación en el que ella acaba siendo la sumisa. La joven ha estado enamorada del chico desde que era pequeña, a pesar de que jamás había hablado con él y, aunque intenta disimularlo frente a los otros, Step le importa muchísimo.

Gin, aún siendo una gran deportista y mostrando desdén por los gustos que podía tener Babi en la primera novela (los estudios o la moda), es femenina y se arregla para salir con el chico.