

Loreto Gómez López-Quiñones

loreto@eulainmaculada.com

Universidad de Granada

(Recibido 30 mayo 2016 / Aceptado 31 octubre 2016)

REFORMULACIÓN DE LA NARRATIVA FOLKLÓRICA EN LA LITERATURA INFANTIL ITALIANA DEL SIGLO XXI

*REFORMULATION OF FOLK TALES IN TWENTY FIRST
CENTURY ITALIAN LITERATURE FOR CHILDREN*

Resumen

En este artículo se lleva a cabo una revisión de libros italianos para niños publicados en el siglo XXI en los que se reinterpretan los cuentos clásicos de la tradición folklórica. En estas publicaciones se aprecia una fuerte tendencia desmitificadora y subversiva. Algunos de los recursos utilizados en estas reinterpretaciones son la inclusión de elementos modernos o contemporáneos, la mezcla de personajes de distintas obras, la parodia, la deformación de las palabras, etc. Este juego con las formas de los cuentos clásicos plantea un cambio esencial en los valores éticos que los autores proponen: frente a principios unívocos como la autoridad y el deber, se proponen unos personajes más complejos con conflictos y comportamientos más ambiguos. A través de esta manipulación de los cuentos del folklore, (que entronca con autores como Gianni Rodari) se intenta promover una actitud crítica en el niño-lector y revitalizar el diálogo con los cuentos clásicos.

Palabras clave: Literatura infantil italiana, siglo XXI, transgresión, cuentos clásicos, intertextualidad.

Abstract

In this essay, we aim at analyzing 21st Century Italian children's literature in which the folkloric tale tradition is reinterpreted and reformulated. In these books, a strong demystifying and subversive tendency is found. These authors use devices and mechanisms such as the introduction of modern or contemporary elements, the mixture of characters from different stories, parodies, words deformation, etc. This playful manipulation of classic tales' forms and structures also triggers an essential reconsideration of the ethic values that these stories foster: Instead of univocal principles such as authority or duty, contemporary authors in Italy lean towards more complex characters, and more ambiguous conflicts and behaviors. By means of this, this manipulation of previous folkloric narrations, which can be traced in authors such as Gianni Rodari, a new model of children's literature is being promoted. This new literary model attempts to encourage critical thinking among children-readers and to revitalize the dialogue with classic tales

Key words: Italian children's books, 21st Century, transgression, classic children's stories, intertextuality.

1. Introducción

Una de las constantes omnipresentes en la literatura infantil italiana de los últimos años ha sido la renovación y reinterpretación de los cuentos de hadas clásicos provenientes de la tradición folklórica. Ya en los años setenta, Gianni Rodari menciona "Le fiabe popolari come materia prima" (1974: 71). Teresa Colomer al describir los cambios que ha sufrido la literatura infantil y juvenil en la segunda mitad del siglo XX habla de la reformulación de los usos tradicionales del folklore que se ha puesto de manifiesto en las múltiples versiones de cuentos clásicos como *Caperucita Roja*, *Blancanieves*, *La Bella durmiente*, etc. Afirma la autora que la reformulación de los modelos literarios del folklore se ha llevado a cabo modificando sus elementos, reconvirtiéndolos y mezclándolos para elaborar variantes más complejas y más próximas a las corrientes literarias y las sensibilidades actuales. De esta forma se han utilizado estructuras, lugares comunes y personajes de la literatura de tradición oral para subvertir y desmitificar sus propios valores tradicionales. Por otra parte, es obvio que utilizar estos modelos (personajes, motivos, esquemas narrativos) que ya son conocidos por los niños, nos permite contar con un andamiaje utilísimo de juego intertextual (Colomer, 2010: 120). Por su parte, Rodari en su *Grammatica della fantasia* afirmó:

[...] il materiale fiabesco come lo conosciamo noi oggi, dopo che esso è stato catalogato, sezionato, studiato al microscopio psicologico, psicanalitico, formalistico, antropologico, strutturalistico eccetera. Questo significa che noi siamo in grado di «trattare» le fiabe classiche in una intera serie di giochi fantastici (Rodari, 1974: 73).

Estas nuevas y modernas versiones recurren a muchos y muy variados efectos dinamizadores e incluso subversivos, pero todos tienen en común el resultado desmitificador que produce su lectura. Esta nueva perspectiva de la que venimos hablando (y que vamos a ejemplificar con los libros infantiles italianos del siglo XXI) la resume muy bien Teresa Colomer en su libro *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*:

[...] se reivindicarán unos valores caracterizados por la necesidad de verbalizar los problemas, la negociación moral, la adaptación personal a los cambios externos, la permeabilización de las jerarquías, la autoridad consensuada, la imaginación compartida o la anulación de determinadas fronteras entre el mundo infantil y el adulto. Consecuentemente, los libros infantiles se llenarán de humor y de imaginación, de personajes ociosos, tiernos y disparatados, enfrentados también a la ambigüedad de los sentimientos, a la complejidad de los conflictos a los cambios de perspectivas... (Colomer, 2010: 109).

Por otra parte, en esta renovación y reinterpretación de los clásicos del folklore hay un clarísimo juego intertextual. Aunque fue Julia Kristeva la primera en utilizar el término "intertextualidad" en 1967, se considera a Bajtin el fundador de la teoría moderna de la intertextualidad. El autor ruso utiliza ya el término "dialogismo" para referirse a la relación que los textos establecen con otros textos (Kristeva, 2012). Aunque posteriormente ha habido muchas y muy lúcidas reinterpretaciones sobre la intertextualidad, consideramos la teoría bajtiniana especialmente esclarecedora para este ensayo porque en ella no es sólo hay una defensa de la ruptura discursiva, sino también social, política y filosófica, hasta el punto de considerar toda producción literaria como esencialmente subversiva (Kristeva, 1984: 128). La idea de que "la materia literaria ni se crea ni se destruye, únicamente se

transforma" (Mendoza, 1999: 19) es especialmente pertinente en la literatura infantil contemporánea cuyo marco no puede entenderse sin el conocimiento de las reglas de la tradición folklórica. Como ejemplificaremos a lo largo de este artículo a través de la literatura infantil italiana contemporánea, "el significado literario vive y se reforma en la tradición múltiple ininterrumpida" (García Berrio, 1989: 185).

En este sentido, el arraigado conocimiento de los «clásicos de la LIJ» es la base de la que parten los autores que analizaremos para la recreación de textos anteriores. Ahora bien, la efectividad de estos recursos intertextuales dependerá de la presencia de un lector competente con los conocimientos previos necesarios que le permitan identificar e interpretar de forma activa no solo las referencias textuales presentes en los textos sino también la intencionalidad de las variaciones que el autor haya introducido en los personajes, la acción, la estructura, el tono narrativo, etc. (Mendoza, 1999: 25).

2. Fantasía Moderna

Algunos de los libros de la literatura infantil contemporánea italiana introducen lo que Teresa Colomer ha denominado "fantasía moderna", en la que se produce la irrupción de elementos insólitos porque pertenecen al mundo contemporáneo. En este sentido, quizás, el ejemplo más claro sea el ya famosísimo libro de Roberto Innocenti publicado en 2012 *Cappuceto Rosso. Una fiaba moderna*. Se trata de una fábula ambientada en una gran ciudad que podría pertenecer a nuestro presente o incluso un futuro cercano. La protagonista vive en la periferia de una gran ciudad oscura y sucia llena de símbolos de consumismo y de peligros.



Imágenes 1 y 2: *Cappuceto Rosso. Una fiaba moderna*. Ilustraciones de Roberto Innocenti

El lobo es un motorista que lleva a Caperucita parte del camino y que hará todo lo posible por comerse a la niña y a su abuela. Como en el cuento clásico, la meta de Caperucita es llegar a casa de su abuela; solo que en este caso, en vez de una casa es una roulotte en un suburbio de la periferia de una gran ciudad. Roberto Innocenti nos plantea un doble final: uno trágico y otro feliz. En el final feliz (aquel que sigue la versión de los hermanos Grimm) Caperucita Roja y su abuela serán salvadas por el cazador (en este caso un policía) y el lector podrá encontrar un consuelo y una salida, como le habría gustado a Bruno Bettelhemim. Por otra parte, está el final dramático y amargo (que sigue la versión de Perrault) en el que el motorista matará a la abuela y a la niña. En ambos finales, los

hechos se convertirán en noticias que aparecerán en los medios de comunicación. En este ejemplo, vemos con enorme claridad cómo la literatura infantil y juvenil ha modernizado su representación del mundo para adaptarla a los niños del siglo XXI que viven en sociedades postindustriales y de la información. De esta forma, aparece no sólo una nueva ambientación sino también nuevas temáticas y situaciones más realistas e incluso sórdidas, denunciando formas de alienación y explotación en nuestra sociedad actual y solidarizándose con los sectores más vulnerables de la ciudadanía. Este tema también hunde sus raíces en autores italianos como Antonio Gramsci que ya en los años 30 en obras como *Letteratura e vita nazionale*, afirmaba:

[...] si tratta non di decadenza dell'avventura, ma di troppa avventurosità della vita quotidiana, cioè di troppa precarietà nell'esistenza, unita alla persuasione che contro tale precarietà non c'è modo individuale di arginamento: quindi si aspira all'avventura "bella" e interessante, perché dovuta alla propria iniziativa libera, contro l'avventura "brutta" e rivoltante, perché dovuta alle condizioni imposte da altri e non proposte (Gramsci, 1996: 80).

Otro ejemplo actual de introducción de elementos modernos en las fábulas clásicas es *Hanno taggato Biancaneve. C'era una volta... il web* (2014) de Monica Marelli que revisita la fábula clásica de *Blancanieves*. En esta historia, la joven Blancanieves recibe un misterioso email advirtiéndole de que la reina, celosa de su belleza, ha decidido asesinarla. Así comienza una extravagante aventura en la que descubriremos el mundo de internet y de las tecnologías: un espejo mágico que tiene una contraseña y que se parece bastante a una *tablet*, un cazador con GPS, siete enanos que trabajan en una mina de silicio, una reina que utiliza las redes sociales de moda, una página web que vende tortas envenenadas, etc. En definitiva, una irónica versión del clásico cuento en la que los niños podrán descubrir las ventajas y los inconvenientes de las nuevas tecnologías.



Imagen 3: *Hanno taggato Biancaneve. C'era una volta... il web*. Ilustraciones de C. Giorgetti

Estas incursiones extemporáneas del mundo de la tecnología en las fábulas clásicas son bastante frecuentes en la literatura infantil italiana de nuestros días. En *Il non-compleanno di Hänsel e Gretel* (2003) de Laura Magni, vemos a una Cenicienta usuaria de las nuevas tecnologías: intercambia mensajes con Superman a través de su ordenador e incluso una llamada de su teléfono móvil interrumpe el baile con el príncipe, como podemos apreciar en las magníficas ilustraciones de Elena Giorgio:



Imágenes 4 y 5: *Il non-compleanno di Hänsel e Gretel*. Ilustraciones de Elena Giorgio

En *Fatim, Cenerentola nel 2000. Una fiaba metropolitana* (2003) Lorenzo Taffarel nos cuenta una fábula moderna sobre Fatim, una chica africana que ha encontrado un trabajo en la casa de una familia acomodada en una gran ciudad italiana. En el año 2010, Mariarosaura Rigido publicó *Cenerentola 2000*, que nos narra las vicisitudes de una Cenicienta contemporánea que, en pantalones vaqueros y zapatillas deportivas, puede correr veloz y defenderse y defender a los más débiles. Ya, desde el primer párrafo, aparece la moderna presencia del teléfono: "Una gelida sera d'autunno una giovane ragazza, Bella, era immersa nei libri, nei rumori della casa e non aveva per niente voglia di uscire, quando, all'improvviso quel telefono, tanto guardato, squillò fortemente" (Rigido, 2010)¹.



Imagen 6: *Cenerentola 2000*. Ilustraciones de Mariarosaura Rigido

3. Mezcla de personajes

Otra forma de visitar los cuentos clásicos es a través de la mezcla de géneros y de personajes de distintas obras y tradiciones y de elementos folklóricos de procedencias heterogéneas. Se introduce, así, un juego dialógico entre distintas formas escritas. Un buen ejemplo al respecto es el libro de Roberto Vecchioni en *Diario di un gatto con gli stivali* (2007) en el que mezcla los personajes de todas las fábulas que conocemos. Un cuentacuentos llega a la plaza de un pueblo para relatar las fábulas clásicas a niños y adultos. Comienza a hablarles del bosque, de príncipes azules, de Blancanieves, de

¹ En la mayoría de las citas textuales no aparecerá especificado el número de página porque muchos de los libros infantiles estudiados no numeran las páginas.

Pulgarcito etcétera. En principio, parecen las fábulas que todos conocemos, pero poco a poco los niños se van dando cuenta de que están escuchando algo nuevo. Hay cambios esenciales: los malos y los buenos se intercambian los roles, el príncipe de Blancanieves prefiere a los hombres, el patito feo no se convierte nunca en cisne, etc. En definitiva, este cuento desmonta las fábulas más famosas jugando con la estructura narrativa clásica.

Por su parte, Sefano Disegni nos ofrece una disparatada historia donde se mezclan una serie de fábulas en *Si, ma dov'è Biancaneve?*. La historia comienza con Caperucita Roja cuya madre le está dando recomendaciones para el camino. Una vez en el bosque, se encuentra con los siete enanitos, y a continuación aparece el Capitán Garfio buscando a Peter Pan. El lobo se come a la madrastra de Blancanieves; Cenicienta llora desesperada porque ha perdido su zapato, el príncipe azul está buscando alguna chica a la que besar y, lo más importante, nadie encuentra a Blancanieves. Ante tal caos, los personajes de las fábulas, completamente perdidos y desorientados, intentan organizarse para buscar una lógica y una solución. Caperucita Roja les dice: «Ascoltatemi!» esclamò. Gli altri, le si misero in torno con le orecchie dritte. «Se apparteniamo tutti a favole diverse è impossibile che stiamo tutti nella stessa storia! Però ci siamo! Perciò sta succedendo una cosa impossibile! Ma le cose impossibili succedono solo nei sogni! Perciò è chiaro: questo è un sogno che qualcuno sta sognando! Capito?» (Disegni, 2001).



Imagen 7: *Si, ma dov'è Biancaneve?*. Ilustraciones de Alberto Ruggieri

En la versión de Pulgarcito de Beatrice Masini en *Storie dopo le storie* (2011), Pulgarcito crece hasta alcanzar la talla estándar de una persona común. Deseoso de volver a ser pequeño decide buscar a la Alicia de Lewis Carroll para compartir su famosa pócima en la que está escrito "bébeme" y cuyas propiedades consisten en permitir cambiar de tamaño. Otra autora, Emanuela Nava, en *Biancaneve bella sveglia e Principi di tutti i colori* (2003), mezcla de forma absurda algunos de los cuentos de hadas más conocidos: Una niña se adentra en el bosque y justo cuando espera ver al lobo, se encuentra con un príncipe azul que está buscando a Blancanieves para besarla. La niña decide acompañar al príncipe y, cuando llegan a casa de Blancanieves, el príncipe no puede dar crédito a sus ojos cuando se da cuenta de que Blancanieves está despierta. En ese momento, aparecen Pulgarcito y un dragón. Y así,

deciden partir todos juntos para ir a derrotar al terrible ogro. En esta aventura se embarcan sólo seis enanitos porque el séptimo decide acompañar a Caperucita a casa de su abuela.

Otro ejemplo de mezcla de historias y personajes es el libro de Laura Magni *Il non-compleanno di Hänsel e Gretel (un lunedì, prima di sera)* publicado en 2003. La historia comienza con Hansel y Gretel que viven escondidos dentro del tronco de un árbol para evitar que la bruja los encuentre. Desde su escondite, ven acercarse al famoso Barba Azul y, justo en ese momento, pasa corriendo el sombrero loco de Alicia en el país de las maravillas. En ese mismo bosque deambulan Pulgarcito, Superman, la manzana de Blancanieves, Cenicienta y los pajes del príncipe que buscaban a la dueña del zapato de cristal y que incluso llegan a probárselo al pie (enorme) de Barba Azul. Finalmente, Cenicienta acaba abandonando al príncipe azul por Superman; el príncipe ofendido la encierra en una torre con el flautista de Hamelin, y Hansel y Gretel deciden salir de su escondite para celebrar su no-cumpleaños con el sombrero loco. Todos estos son ejemplos de lo que Rodari llamó "insalata di fiabe" en su ya clásico libro *La Grammatica della fantasia* en el que ofrece claves tanto a niños como a adultos para crear nuevas historias a partir del juego con los cuentos clásicos.

4. Desmitificación, parodia y humor

En otras obras infantiles publicadas recientemente en Italia se produce una parodia a través de la desmitificación y el humor, especialmente la desmitificación de elementos fantásticos tradicionales. No obstante, en este sentido, ya Rodari avisaba de los posibles peligros de la "risa de superioridad" que puede asumir un cierto rol conservador y que se ríe de todo lo nuevo, de lo insólito y que, por lo tanto, paraliza. Para que la risa tenga una función constructiva, afirma Rodari (1974: 168), es necesario que sus dardos vayan dirigidos hacia las ideas tradicionales, las viejas estructuras y el miedo al cambio.

En esta línea, las situaciones y los personajes "equivocados" que presentan todos estos libros actuales que estamos viendo, presentan un carácter enormemente anticonformista. Nos encontramos, por ejemplo, con monstruos buenos, niñas mal educadas, princesas políticamente incorrectas, etc. Esta desmitificación y esta distancia respecto a los cuentos originales es algo que ya está en la base del pensamiento más social y reivindicativo de la tradición italiana. El propio Antonio Gramsci afirmaba que tanto los niños como los adultos deberían leer las obras con un cierto distanciamiento: "...i classici si devono leggere con un certo distacco, vale a dire per il loro valore estetico; amarli significherebbe invece sposarne l'ideologia" (Corrado, 2008: 64).

En este sentido, una de las mejores formas de desmitificación y distanciamiento es retomar la historia allí donde terminan la mayoría de los cuentos de hadas: justo en el final feliz. Beatrice Masini explicita esta intención en el párrafo que abre su obra *Storie dopo le storie*:

Cosa succede dentro le fiabe quando sono finite? Noi non lo sappiamo. Arriva la parola FINE, voltiamo l'ultima pagina del libro, lo chiudiamo [...]. Per noi quei personaggi saranno sempre uguali, e uguali li ritroveremo la prossima volta che apriremo quel libro [...]. Ma se cresciamo noi, e compleanno dopo compleanno cambiamo, forse crescono anche loro. In una parte di libro che non si vede ma c'è, forse hanno davanti a sé pagine bianche per inventare il resto della loro storia. Solo che noi non lo sappiamo. Non lo sappiamo, però possiamo immaginare che succeda, e come succede (Masini, 2011: 8).

La autora se lamenta de que las fábulas terminen en un brusco final y no podamos saber nada de cómo continúan las vidas de los personajes. En *Storie dopo le storie*, nos cuenta la continuación de

fábulas clásicas como *Los tres cerditos*, *Blancanieves*, *La bella durmiente*, *Hansel y Gretel*, *La Cenicienta* y *Pulgarcito* entre otras. Así, vemos cómo los tres cerditos acaban montando su propio estudio de arquitectura y asistimos a los problemas matrimoniales entre Blancanieves y el príncipe azul porque éste se empeña en hacer crecer a los siete enanitos. Por su parte, la Bella Durmiente se aburre de no hacer nada y decide montar una clínica del sueño para niños difíciles, y Caperucita Roja se dedica a aprender artes marciales para convertirse en una profesional de las técnicas de defensa personal.

Otro ejemplo de narración que retoma la historia justo donde las fábulas clásicas la terminan es el libro de María Cristina Speltoni *Biancaneve alla corte del principe azzurro* (2003), en el que se nos cuenta la difícil adaptación de Blancanieves a la vida de la corte del príncipe azul. En esta misma línea que retoma el «che cosa accadde dopo» de Gianni Rodari, el genial Roberto Piumini ha publicado *E poi? E poi? E poi? Le fiabe di Cenerentola, Pollicino e il gatto con gli stivali continuano* (2009), en el que podemos leer la continuación de las fábulas clásicas de *Cenicienta*, *Pulgarcito* y *El gato con botas*. Otro ejemplo de narración a partir del final de los cuentos clásicos es el libro de Marica Bersan *I tre porcellini si mettono a dieta* (2014). En él, vemos cómo los tres cerditos, a pesar de haber vencido al lobo en el pasado, ahora, atemorizados de volver a encontrar situaciones peligrosas, permanecen todo el día encerrados en casa jugando a videojuegos, viendo la televisión, tumbados en el sillón y comiendo comida basura. El doctor les convence de que vayan al gimnasio para perder peso. Allí, los cerditos descubrirán con inquietud que su entrenador personal no es otro que el lobo malvado que asegura ser vegetariano.



Imagen 8: *I tre porcellini si mettono a dieta*. Ilustraciones de Barbara Bongini

Otra forma de desmitificación y transformación de las fábulas es a través del juego de palabras; lo que Rodari llamaba la deformación de las palabras ya fuese a través del prefijo arbitrario o de cualquier otro mecanismo. Eso es lo que hace Davide Nonino en *Cenerontola, principessa all'arrembaggio* (2012). Había una vez una princesa, y su nombre era CenerOntola en lugar de CenerEntola. Nacida de un juego de palabras, además, no era ni rubia, ni alta, ni delgada, ni guapa, ni tenía los ojos azules y odiaba los zapatos de cristal. Davide Nonino nos dice que las princesas no tienen que ser necesariamente como han sido imaginadas tradicionalmente y que, detrás de una princesa, hay ante todo una mujer «normal». Aquí se pone de manifiesto la teoría rodariana de cómo a partir de la simple transformación de la palabra, se empodera al niño en el dominio del lenguaje y de la creación, despertando en él la voluntad de transformación: "Dal prefisso all'utopia" (Rodari, 1974: 28).

Silvia Roncaglia es otra autora que desmitifica las historias clásicas a través del humor. El ejemplo más claro es su libro *Lo specchio racconta: Biancaneve* en el que podemos leer la historia de

Blancanieves contada por el espejo, que tiene sus propias opiniones, sentimientos, fobias y simpatías. De esta manera, la desmitificación se produce a través de la pluralidad de los puntos de vista. Así asistiremos no solo a algunos importantes cambios en la historia clásica de Blancanieves, sino también a las vicisitudes que llevaron al espejo a convertirse en un objeto mágico y a caer en las manos de una reina malvada. El mismo proceso realiza la autora en otros dos libros *La zucca racconta: Cenerentola*. En este caso, nos cuenta la historia de Cenicienta desde el punto de vista de la calabaza y *Gli stivali raccontano: Il gatto con gli stivali* en el que la historia está narrada desde la perspectiva de las botas a través de un diario a dos voces. Este juego con el punto de vista de la narración ha sido muy fructífero en la literatura infantil italiana en lo que llevamos de siglo XXI. Andrea Calabretta en *Cenerentola e la scarpetta di cristallo* (2008) también nos cuenta la historia de Cenicienta en una narración en la que va cambiando continuamente el punto de vista: el zapato de cristal, el narrador omnisciente, la propia Cenicienta, el príncipe, un cerdo que se llama Geremia, una vaca que se llama Gertrude, etc. se van alternando para contarnos la historia de Cenicienta desde su propia perspectiva. Aquí, la desmitificación se produce, además, al introducir un elemento o un personaje nuevo o discordante en la línea de lo que Rodari llamaba el "binomio fantástico". Como nos explicaba Rodari (1974: 171), a través de la introducción de estos personajes y situaciones banales en un contexto extraordinario (y viceversa) se crea un mecanismo muy productivo con un efecto de sorpresa y enormemente cómico que se desvía de la norma.

Vemos, pues, cómo el humor es un elemento esencial en torno al que pivotan muchas de estas reinterpretaciones transgresoras de los cuentos clásicos. El humor y la ironía a lo largo de la historia han sido instrumentos que han ofrecido perspectivas distorsionadas con una finalidad crítica y transgresora. Para Bajtín la parodia es un procedimiento que se ha utilizado desde la antigüedad para romper la solemnidad de los géneros y los temas. De hecho, en su tesis doctoral, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, el autor ruso afirma que, durante el periodo del carnaval, la risa y el humor cobran importancia y las diferencias de clase se difuminan. Durante el carnaval se violan cánones sociales y todo puede ser objeto de sátira; se cuestionan las normas y los principios que se consideran respetables y que rigen la sociedad. Se trata de una profanación desmitificadora de este mundo y la destrucción de sus normas para crear un mundo alternativo que es, en muchos sentidos, contrario al mundo oficial y que transgrede los límites establecidos por el sistema. Es una risa, afirma Bajtín, irónica que nos permite un análisis de la realidad y cuya principal función es desenmascarar las verdades oficiales que nos oprimen (1998). En este sentido, las obras que analizamos en este trabajo ofrecen un mundo alternativo a los cuentos clásicos en el que la risa transgrede y desenmascara los valores menos democráticos de la tradición folklórica.

5. Nuevos valores y planteamientos éticos

En todas estas obras infantiles italianas que venimos comentando se experimenta con una revisión de las fábulas clásicas no solo en el argumento y en las estructuras, sino también en los valores y formas de mirar el mundo. Teresa Colomer, en su libro *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, analiza este cambio en los planteamientos éticos a partir de la segunda mitad del siglo XX. A continuación, reproducimos algunas de las ideas propuestas por Colomer (2010: 115) para describir la evolución de los valores en la literatura infantil y juvenil:

VALORES TRADICIONALES PREDOMINANTES EN LA LITERATURA CLÁSICA PARA NIÑOS	VALORES PRESENTES EN LA LITERATURA INFANTIL A PARTIR DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX
5.1. Sentido de la vida como servicio, provecho o preparación para el futuro. Se establece de forma clara la diferencia entre el bien y el mal	5.1. Placer como sentido de la vida. El individuo decide desde su propia moral
5.2. El comportamiento de los personajes es muy claro	5.2. Ambigüedad de los comportamientos
5.3. Modelo jerárquico de autoridad respeto	5.3. Autonomía y creatividad

Analizaremos a continuación este cambio de valores a través de ejemplos concretos de obras infantiles italianas del siglo XXI.

A) La vida como placer y la moral individual

Frente al sentido de la vida como servicio, provecho o preparación para el futuro, la nueva literatura infantil centra el sentido de la vida en el placer. Encontramos un ejemplo en la original versión de Caperucita Roja de Roberto Denti incluida en *Orchi Balli incantesimi* (2007) que presenta a una abuelita que, en vez de dedicar su vida a estar en la cama y esperar las visitas de su nieta, decide rehacer su vida casándose con el príncipe azul. Por su parte, Annalisa Strada realiza una adaptación del clásico de la cigarra y la hormiga en su libro *Enrica la formica. Sempre la solita cicala* donde se intenta encontrar un término medio entre el placer y el deber, como ejemplifica a la perfección el final de la historia: "Da allora, nei campi, le formiche lavorano cantando. Le cicale cantano e qualche volta raccolgono pure qualche seme. E, al tramonto...serate danzanti per tutti! D'estate, ascolta con attenzione: sentirai la cicala e se fai molta attenzione, anche le vocine sottili sottili delle formiche che fanno il coro" (Strada, 2005).

En este sentido, y a propósito precisamente del cuento *La Cigarra y la hormiga*, Bruno Bettelheim, en su ya clásico ensayo *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, afirma que esta historia más que un cuento de hadas es una fábula en cuanto que el niño sólo tiene dos opciones que, además, permanecerán inalterables para siempre: por una parte, puede identificarse con la hormiga, algo que para un niño es muy difícil puesto que los niños viven como las cigarras, jugando sin preocuparse por el futuro. La otra opción que le queda es identificarse con la cigarra, en cuyo caso estará abocado a la pérdida y el fracaso. Afirma Bettelheim que deben existir unas "posibilidades de progreso desde el principio del placer hasta el principio de la realidad, que, después de todo, no es más que una modificación del primero" (Bettelheim, 2012: 61). Y esto es precisamente lo que consiguen obras como *Enrica la formica*, conciliar esa dicotomía entre placer y realidad.

Por lo tanto, no es de extrañar que en la literatura tradicional, se proponga la adhesión del individuo a unos valores morales que le permitan distinguir de una forma clara y diáfana la diferencia entre el bien y el mal. Sin embargo, las nuevas interpretaciones proponen que, frente a las normas morales imperantes en la sociedad, sea el individuo el que decida desde su propia moral qué es lo correcto. En esta línea, *In bocca al lupo* de Fabian Negrin realiza una invitación a rechazar los argumentos unívocos y a indagar en las razones de los demás; una invitación a reflexionar también sobre los lugares comunes. De hecho, toda la historia de Caperucita está narrada desde la perspectiva del lobo: "Molti dicono che sono cattivo, ma la mia non è malvagità. Noi lupi siamo fatti così. E' nella nostra natura mangiare altri animali. Non possiamo farci niente" (Negrin, 2003). Todos conocemos la historia de Caperucita Roja, pero normalmente no se nos explica qué piensa el lobo. Este libro nos

cuenta, por ejemplo, que el lobo nunca antes había visto a un ser humano; en realidad, es un lobo ingenuo que no ha conocido el peligro de los humanos, hasta el punto de que cuando aparece el cazador, el lobo cree que también es una niña y le llama "la niña del bigote". Nos cuenta la historia a través de los ojos de un lobo que no se considera malvado y que, en realidad, no tenía ninguna intención de comerse ni a caperucita ni a su abuela.

En *Storie dopo le storie*, Beatrice Masini nos presenta a una serie de princesas de cuentos de hadas clásicos que deciden emprender una vida completamente distinta de la que se había planeado para ellas. Así, Blancanieves abandona al príncipe para correr una vida de aventuras al lado de los siete enanitos; la Bella Durmiente decide emprender su propio negocio con una clínica del sueño; Cenicienta se niega a casarse con los zapatos de cristal porque le resultan demasiado incómodos y se casa con unas zapatillas de deporte blancas. Los personajes de Beatrice Masini, pues, se rebelan contra su propio destino, buscan caminos alternativos, se alejan de las convenciones y utilizan su creatividad para poder vivir su vida de forma libre e independiente.

En esta línea, los autores contemporáneos de literatura para jóvenes lectores, ponen de manifiesto una intención de desmontar estereotipos de género. Como afirma Alicia Pastor,

la literatura infantil está plagada de imágenes del modelo del ideal femenino. Se nos presenta constantemente la imagen de la mujer como reina del hogar, siempre guardada, custodiada, encerrada, moviéndose de acá para allá, pero sin ir a ninguna parte, que se deleita pelando papas o lavando una olla sucia. Mujeres, gallinas, monas, conejas, osas que friegan, lustran, cepillan siempre alegres y sin retribución, solo por amor (Pastor, 2010).

Abundantes investigaciones han demostrado que el mundo que muestran los libros infantiles es sexualmente discriminatorio. Tanto los textos como las ilustraciones han transmitido tradicionalmente estereotipos sexistas que relegan a las mujeres a unos roles sociales muy estrechos. Suelen ser mujeres pasivas, dependientes, sin identidad personal y que necesitan ayuda. Además, presentan unos rasgos físicos y psicológicos muy específicos.

No obstante en la tendencia en la literatura infantil contemporánea ha sido la de minar y desmontar esos rígidos roles sexista:

la imagen de ambos géneros contruidos socialmente y ofrecida por la literatura infantil y juvenil en la actualidad, refleja necesariamente los avances y lagunas del progreso social en la superación de la discriminación femenina. La reivindicación del acceso de la mujer a las actividades y conductas tradicionalmente masculinas ha dado lugar a una mayor presencia femenina y a un mayor cuidado en la descripción de sus características" (Colomer, 2010: 45).

Así lo vemos reflejado en el corpus de obras que analizamos en este trabajo cuyos personajes femeninos anhelan su propia emancipación, no buscan la aprobación de los personajes masculinos, son mujeres, amigas y profesionales antes que esposas, madres o hijas, les aburren las tareas domésticas, no consideran la pareja como principal fuente de felicidad, están satisfechas con su aspecto físico independientemente de que éste quepa en los estrechos márgenes del canon social de belleza femenina y, sobre todo, aspiran a ser protagonistas activas de su propia historia.

Esta lucha contra los estereotipos no es solo aplicable a cuestiones de género sino a muchos otros aspectos del ser humano y de la sociedad. De este tema, ya hablaba Bruno Bettelheim que estaba

convencido de que los cuentos de hadas ayudan al niño a crecer precisamente porque no se empeñan en enseñar el modo correcto de comportarse, ni pretenden dar consejos o moralejas:

El cuento es terapéutico porque el paciente encuentra sus propias soluciones mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos, en aquel momento de su vida. [...] el cuento de hadas no está interesado en una información útil acerca del mundo externo, sino en los procesos internos que tienen lugar en el individuo (Bettelheim, 2012: 35-36).

Frente a las fábulas (insiste Bettelheim) que enuncian explícitamente verdades morales y no dejan nada a nuestra imaginación, los cuentos de hadas dejan cualquier decisión en nuestras manos, "incluso la posibilidad de no tomar decisión alguna" (Bettelheim, 2012: 60). Franco Cambi también llama la atención sobre la diferencia que existe entre, por una parte, la ética de los fabulistas "clásicos" que sobreponen la moral a la fábula en cuanto que ésta es un ejemplo de aquella, y por otra parte, la ética de las reinterpretaciones modernas del folclore que parten del espíritu jocoso del texto y de la posibilidad de la utopía (Cambi, 1985: 146).

B) Ambigüedad de los comportamientos

Si en las narraciones del folclore clásico los comportamientos de los personajes estaban muy claros y bien diferenciados, ahora se acepta la ambigüedad del ser humano y de sus sentimientos y comportamientos. Ariana Pappini en *Quando il lupo assaggiò la bambina* (2003) plantea una reelaboración de Caperucita Roja en la que nos explica el origen del comportamiento del lobo que nunca había querido ser como es pero que, a causa de la soledad, acaba abocado a un destino no deseado.

Como afirma Paolo Zanotti en su estudio sobre los lugares comunes de la literatura infantil y juvenil, las hadas no han sido siempre seres buenos, etéreos y elegantes que nos han llegado a través de Walt Disney, sino que siempre han sido personajes mucho más complejos, con un estrecho vínculo con la «animalidad» y con la "feminidad" en su sentido más inquietante (Zanotti, 2001: 137). Bettelheim habla de esta ambigüedad refiriéndose a los personajes de Caperucita Roja. Afirma el psicoanalista que en este cuento intentamos comprender la naturaleza contradictoria de la personalidad humana a través de las tendencias egoístas, asociales y violentas que representan el lobo y los impulsos generosos, sociales y reflexivos que encarna el cazador. De hecho, Caperucita gusta a todo el mundo porque a pesar de ser una persona básicamente virtuosa, se arriesga a caer en tentaciones y trampas. Afirma Bettelheim (2012: 234): "Si no hubiera nada que nos hiciera agradable la figura del lobo feroz, éste no tendría poder alguno sobre nosotros" ya que el lobo representa todas las tendencias primitivas, salvajes e instintivas que hay dentro del ser humano. Precisamente por la aceptación de las ambigüedades, y por la aceptación de los elementos dispares de nuestra personalidad, este tipo de cuentos de hadas ayuda al niño a alcanzar la madurez emocional.

En esta ambigüedad de comportamientos muchas veces se nos llama a reflexionar sobre la relación entre las apariencias y la realidad. Un ejemplo de esto es el libro *Lupo Cattivo* de Maria Loretta Giraldo que arranca así: "Lupo Cattivo si chiamava proprio così: LUPO CATTIVO. Perciò tutti credevano che fosse cattivo per davvero" (Giraldo, 2011). A causa de su nombre y de sus gruesas cejas y de su pelo hirsuto, todos creían que era realmente malvado. Por eso, lo persiguen y lo acaban echando fuera del pueblo. Se ve abocado a irse a vivir solo en el bosque donde nadie irá nunca a verlo. Sin embargo,

un día la culebra venenosa (a la que todos creían verdaderamente venenosa), decide irse a vivir con el lobo para tener compañía. Después van llegando el cerdito apesados, el conejo miedoso y la urraca ladrona (que nunca ha robado nada en su vida). Vivirán juntos y conseguirán cambiar la percepción que tienen de sí mismos. Este final es toda una reflexión sobre la complejidad del ser humano y sobre cómo los estereotipos y las etiquetas pueden crear barreras infranqueables que impiden la comunicación.



Imágenes 9 y 10: *Lupo Cattivo*. Ilustraciones de Nicoletta Bertelle

Ahora bien, esta ambigüedad en los comportamientos requiere un cierto grado de madurez en el lector. De hecho, el mismo Rodari afirmaba que el niño sólo estará preparado para manipular los cuentos del folklore cuando estas historias hayan dejado de ser significativas para él. Para disfrutar estos juegos intertextuales y metaliterarios el niño tiene que estar preparado para asumir sin miedo los riesgos de la libertad (Rodari, 1974: 75-76). Por tanto, esta relectura de las fábulas es sólo posible cuando a los niños han dejado de resultarles relevantes los cuentos clásicos. Esto es algo que ejemplifica perfectamente el libro de Stefano Bordiglioni *La Congiura dei Cappuccetti*. Cuando la nueva profesora sustituta se empeña en tratar a los niños como si fueran pequeños y, un día, decide leerles una fábula; los niños, aterrorizados ante la idea de volver a leer Caperucita Roja, no disimulan su malestar:

Oggi, cricetini miei, faremo una cosa divertentissima! –ha annunciato tirando fuori un libro dalla borsa. –Vi leggerò una favola e poi ne scriveremo noi una simile. [...] –Speriamo che non sia la favola di Cappuccetto Rosso... [...] la favola di Cappuccetto l'avevamo già rivoltata come un calzino e ci usciva dagli occhi. Con la maestra Francesca, l'avevamo letta e riletta, scritta e riscritta, in prima, in seconda, in terza. Lei ci aveva letto Cappuccetto verde, giallo e bianco, e insieme avevamo inventato Cappuccetti Neri, arancioni, lilla, blu, viola a puntini rossi, grigi a macchie bianche, azzurri a strisce marroni... (Bordiglioni, 2005: 65).

Por lo tanto, los niños de Bordiglioni para conseguir que el diálogo con Caperucita Roja siga siendo significativo para ellos, deben darle un giro de tuerca al inocente juego que nos propone Bruno Munari en sus Caperucitas verdes, amarillas, azules y blancas. De ahí que, cuando la maestra les propone reescribir su propia Caperucita, los niños decidan contra-atacar son sus veinte Caperucitas: Caperucita grosera (que contesta a todo el mundo con muy mala educación), Caperucita rusa (que se empeña en hablar solamente ruso), Caperucita sabelotodo (que se dedica a estudiar las plantas del bosque desde el punto de vista científico), Caperucita glotona (que se come la torta antes de llegar a casa de su abuela), Caperucita gigante (que mide doce metros), Caperucita eficaz (que manda la torta a su abuela a través de UPS), Caperucita cansada (que se queda dormida antes de salir a casa de su abuela), Caperucita astuta (que se dedica a hacer negocios con la tarta de su abuela), Caperucita millonaria (que puede permitirse comprar todo el bosque y organizar una caza del lobo), Caperucita lenta (que tarda una semana en llegar a casa de la abuela), etc.

Estos juegos ayudarán a desdramatizar al lobo, a hacer bueno al ogro, a ridiculizar a la bruja y trazar la frontera con un mundo imaginario donde un cierto tipo de libertad será posible y donde se dará prioridad al valor educativo de la utopía frente a la nostalgia del pasado (Rodari, 1974: 152).

C) Creatividad y flexibilización de las normas

Frente a un modelo jerárquico en el que la autoridad y el respeto hacia ésta son importantísimos, en los libros infantiles italianos actuales se concede muchísima más importancia a la autonomía personal, a la creatividad y a la peculiaridad de cada individuo. Marco Viale, en *La città dei Lupi* (2012) propone una reivindicación de la creatividad y la autonomía personal de cada uno para decidir qué es un comportamiento adecuado y qué no lo es. Una ciudad completamente azul, dominada por lobos azules, ve alterado su orden y su monotonía con la llegada de un lobo amarillo que rompe todas las normas establecidas. Como hemos visto a través de diversos ejemplos, frente a unas convenciones sociales muy marcadas y muy restrictivas que son absolutamente "sagradas", se plantean unos márgenes mucho más flexibles para romper con las normas. Como afirmaba Gianni Rodari de los personajes originales en los cuentos de hadas: "La loro «disobbedienza» alla natura, o alla norma, dev'essere premiata. Il mondo, sono i disobbedienti che lo mandano avanti!" (Rodari, 1974: 169).

En ocasiones, esta desobediencia a las normas nos lleva incluso a exaltar el desorden, la suciedad y el mal gusto. Un claro ejemplo de esto es *Il gigante piscione* (2003) de Riccardo Francaviglia en el que dentro de un contexto típico de los cuentos de hadas, se nos cuenta la historia de un gigante y su problema de incontinencia urinaria. En *Cenerentola e la scarpetta di cristallo* de Andrea Calabretta, el zapato de cristal se queja de todos los pies que tuvo que soportar y de su mal olor: "piedi puzzolenti, piatti, col ditone, con le vesciche..." (2008). Una de las versiones de Caperucita de Stefano Bordiglioni en *La congiura dei Cappuccetti* (2005) es "Cappuccetto Zozzo", una Caperucita que no se lava nunca y que huele tan mal que nadie quiere acercarse a ella, ni el lobo que sale huyendo por el hedor; ni tan siquiera su abuela que no la deja entrar en la casa. Encontramos otro ejemplo de presencia de lo escatológico en *Il non-compleano di Hänsel e Gretel* (2003), Laura Magni nos cuenta cómo al quitarse el calcetín, el ogro llamado Barba Azul, contamina todo el bosque con su hedor.

En esta misma línea de lo escatológico tenemos que volver a mencionar a Bajtin (1998) que conecta la idea del carnaval (de la que hemos hablado más arriba) a lo grotesco. Lo grotesco es el término usado por Bajtin para describir el énfasis de los cambios corporales a través de la comida, la evacuación y el sexo. A veces en el carnaval, afirma el autor ruso, se presentan una serie de degradaciones del ser humano a lo más bajo. En ocasiones se emplea un lenguaje obsceno que representa un mundo

en crisis y en proceso de transformación. Se usa un lenguaje violento y lúdico que transgrede el orden establecido, los cánones morales y el decoro de la sociedad oficial desenmascarando así la falsedad de la cultura oficial. En este sentido, la corporeidad se presenta como una profanación de la rigidez de las convenciones a través de la degradación y la exageración de la perspectiva del discurso de los marginados que, en el caso que nos ocupa, son los personajes tradicionalmente invisibles o asociados a lo "feo" y lo "indecoroso".

Volviendo a la tradición italiana, desde Gianni Rodari hay una defensa de la presencia en la literatura infantil de lo escatológico y otros aspectos que se consideran de mal gusto en nuestra sociedad. Ya en los años 60, Rodari se lamentaba de que la estrecha moral convencional no permitiese hablar de algunos temas en la literatura infantil, y miraba hacia el siglo XXI con esperanza:

quando il concetto di "cattivo gusto" avrà subito la necessaria ed inevitabile evoluzione. A quel tempo sembrerà di "cattivo gusto" sfruttare il lavoro altrui e mettere in prigione gli innocenti e i bambini, invece, saranno padroni di inventarsi storie veramente educative anche sulla "cacca" (Rodari, 1974: 160).

De esta exaltación del desorden y la ruptura de las normas, también encontramos ejemplos muy esclarecedores. Andrea Calabretta en *Cenerentola e la scarpetta di cristallo*, desmitifica la figura del príncipe azul de la siguiente manera:

Narratore –Il PRÍNCIPE! Ecco, il príncipe. Noi siamo abituati a vedere principi belli, aitanti, muscolosi. Ma non è detto che tutti i principi siano così. Ce ne sono di tutti i tipi: alti, bassi, magri, grassi... Insomma, chiunque può essere un principe. Anche uno preso a casaccio: persino il primo carciofo che passa qui per caso. Lei, per esempio?

Mario Rossi –Io?

Narratore –Sì, lei, come si chiama?

Mario Rossi –Rossi Mario. Ma passavo qui per caso e...

Narratore –Rossi Mario è il nostro carciofo.

Mario Rossi –Onoratissimo, io però andrei...

Narratore –Dove va? Debe fare il príncipe (Calabretta, 2008).

Esta ruptura del concepto de autoridad entendido como algo impositivo se refleja de forma evidente en la versión de Roberto Denti del *Flautista de Hamelin* en *Orchi balli incantesimi*, en el que (a diferencia de la fábula clásica) el flautista se lleva consigo a los adultos de la ciudad. Los niños, al verse solos, empiezan a organizar un sistema de convivencia social (democrático y asambleario) que parece funcionarles bastante bien.

Todos estos elementos forman parte del juego que describe Gerardo Leo y que convierte las fábulas en instrumentos de divertimento creativo para ser montados, desmontados, reconstruidos y completados:

smontare e rimontare le fiabe, a ribaltare il ruolo dei personaggi, a trovare uno o più finali diversi alla stessa storia, a ricreare ai giorni nostri la vicenda di una fiaba antica, a preparare una storia con personaggi provenienti da diverse fiabe (Leo, 2000: 75).

Se trata, como explica Teresa Colomer (2010: 135), de un juego cultural que da lugar a una literatura que se construye manipulando explícitamente la tradición sobre la que reposa y que rompe a su antojo las reglas de cualquier género que el lector crea dominar y subvierte cualquier mito que los niños crean conocer.

6. Conclusiones

Para Bajtin, todo hablante es, de alguna forma, un contestatario porque cuenta con la presencia de enunciados anteriores a los suyos con los que polemiza, dialoga, refuta, etc. (1989) Además, esas relaciones no se establecen solo con los enunciados anteriores sino también con los posteriores. Con lo cual, la literatura se convierte en una fructífera cadena de diálogo y transgresión. Esta cadena contestataria se aprecia de una forma especialmente obvia en las nuevas tendencias de la literatura infantil contemporánea italiana, que reformulan, de forma más o menos explícita, los clásicos del folklore.

La gran mayoría de los aspectos que venimos comentando a lo largo de este ensayo (la fantasía moderna, la mezcla de personajes de distintas fábulas, la parodia, la desmitificación, la narración de lo que ocurre después del final y el cambio de valores) ya aparecen en la tradición infantil italiana y, especialmente, en la genial obra de Gianni Rodari. De ahí que Fabio Magnasciutti (2001), en su homenaje a Rodari *Le flogie di Gianni*, describa cómo las fábulas clásicas volvieron a la "aburrida normalidad" tras la muerte de Rodari.

A través de esta reformulación y manipulación de los clásicos, se consigue una reivindicación de las narraciones para niños que, como decía Rodari (1974: 12), deben servir a los niños y no servirse de ellos. Este empeño por transformar las fábulas (y, con ellas, el mundo) también entronca en la tradición italiana con el contenido enormemente político de la obra rodariana. Para cambiar la realidad, afirma Rodari (1974: 214), hacen falta hombres creativos que sepan usar su imaginación. En este sentido, las fábulas populares ofrecen un repertorio inagotable. De hecho, volviendo a la tradición intelectual italiana, Antonio Gramsci (1996: 20) ya hablaba de una nueva literatura que no puede dejar de ser histórico-política y popular. Una literatura que debe reelaborar lo que ya existe, de forma polémica y transgresora; una literatura que ahonda sus raíces en el humus de su cultura popular.

Hemos intentado demostrar a lo largo de este ensayo cómo a través de diversas técnicas (muchas de ellas rodarianas), se pretenden desacralizar los tópicos de la fábula y al mismo tiempo reivindicar su valor subversivo. Recursos como el binomio fantástico, las hipótesis fantásticas, el prefijo arbitrario, el error creativo, la confusión de los cuentos, las fábulas al revés, lo que ocurre después, las fábulas calcadas, el extrañamiento, la ensalada de fábulas, inventar una historia colectiva y la deformación de las palabras entre otros aspectos, son una manera utilísima de recuperar la emoción del primer encuentro con los cuentos clásicos del folklore provocando sorpresa pero, al mismo tiempo, ofreciendo un marco de estructuras, personajes, y lugares comunes fáciles de reconocer. Por una parte, a través de la parodia, se produce un distanciamiento de la fábula, pero, por otra, se renueva el interés en esa misma fábula. Es una forma de hacer que el niño se sienta seguro en un esquema que ya conoce pero que, al mismo tiempo, se aventure a correr riesgos, a ver las cosas desde otra perspectiva, a pensar desde el lugar del otro, a transformar y a crear. Por lo tanto, es importante que estas nuevas fábulas, estos modernos cuentos de hadas no nazcan de un abandono al automatismo del error y de la alteración matemática, sino que lleven a cabo una racionalización de éstos, que reconduzcan todo este torrente de creatividad e imaginación hacia una dirección, en un impulso constructivo y transformador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTÍN, M. (1989). *El problema de los géneros discursivos*. México: Siglo XXI.
- _____. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- BERSAN, M. (2014). *I tre porcellini si mettono a dieta*. Ilustraciones de Barbara Bongini. Roma: Eiu-nadi Ragazzi.
- BETTTELHEIM, B. (2012). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Primera Edición 1975. Traducción de S. Furió. Barcelona: Crítica.
- BORDIGLIONI, S. (2005). *La congiura dei cappuccetti*. Ilustraciones de Giulia Orecchia, San Dorlingo della Valle: Eiu-nadi Ragazzi.
- CALABRETTA, A. (2008). *Cenerentola e la scarpetta di cristallo*. Ilustraciones de Lorenzo Terranera. Roma: Lapis.
- CAMBI, F. (1985). *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*. Bari: Edizioni Dedalo spa.
- CODIGNOLA, N. (2002). *C'era una volta un re e dunque una regina*. Ilustraciones de Lucia Scuderi. Firenze: Fatatrac.
- COLOMER, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Segunda Edición. Madrid: Síntesis.
- CORRADO, R. (2008). *Antonio Gramsci: teorico della traduzione, scrittore per l'infanzia*. Roma: Aracne.
- DENTI, R. (2007). *Orchi Balli Incantesimi*. Ilustraciones de Anton Gionata Ferrari. Casale Monferrato: Edizioni Piemme.
- DISEGNI, S. (2001). *Si, ma dov'è Biancaneve?* Ilustraciones de Alberto Ruggieri. Modena: Panini Ragazzi.
- FARACI, T. y INTINI, S. (2010). *Biancaneve e i sette cani. Favole moderne*. Milano: Saemec for kids.
- FRANCAVIGLIA, R. y SGARLATA, M. (2003). *Il gigante piscione*. Reggio Calabria: Falzea Editore.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989). *Teoría literaria*. Madrid: Cátedra.
- GIRALDO, M. L. (2012). *Lupo cattivo*. Ilustraciones de Nicoletta Bertelle. Torino: San Paolo.
- GRAMSCI, A. (1996). *Letteratura e vita nazionale*. Tercera Edición. Roma: Editori Riuniti.
- GUARNACCIA, S. (2013). *Cenerentola. Una favola alla moda*. Mantova: Corrain.
- INNOCENTI, R. (2012). *Cappuceto Rosso. Una fiaba moderna*. Cornaredo: Le Margherita Edizioni.
- KRISTEVA, J. (1984). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- LEO, G. (2000). Rodari e la fiaba. En Leo, G. *Gianni Rodari, maestro di creatività* (pp. 71-76). Napoli: Graus Edizioni.
- MAGNASCIUTTI, F. (2011). *Le flogie di Gianni*. Roma: Lapis.
- MAGNI, L. (2003). *Il non-compleanno di Hänsel e Gretel (un lunedì, prima di sera)*. Ilustraciones de Elena Giorgio. Milano: Carthusia.
- MARELLI, M. (2014). *Hanno taggato Biancaneve. C'era una volta... il web*. Ilustraciones de Caterina Giorgetti. Trieste: Editoriale Scienza.
- MASINI, B. (2009). *Storie dopo le storie*. Ilustraciones de Mirella Mariani. Torino: Eiu-nadi Ragazzi.
- MENDOZA FILLOLA, A. (1999). Función de la Literatura Infantil y Juvenil en la formación de la competencia literaria. En Cerrillo, P.C. *Literatura infantil y su didáctica* (pp. 11-54). Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.
- MUNARI, B. y ANGOSTELI, E. (2003). *Caperucita Roja, Verde, Amarilla, Azul y Blanca*. Traducción de T. G. Adame. Madrid: Anaya.
- NAVA, E. (2003). *Biancaneve bella sveglia e principi de tutti i colori*. Ilustraciones de Francesca Crovara. Milano: Carthusia.
- NEGRIN, F. (2003). *In Bocca al lupo*. Roma: Orecchio Acerbo.
- NONINO, D. (2012). *Cenerentola, principessa all'arrembaggio*. Ilustraciones de Simona Meisser. Como: Il Ciliego.

- PASTOR, A.A. (2010). Roles y diferenciación de género en la literatura infantil. *Revista Borradores*. Volumen X/XI.
- PAPINI, A. (2013). *Quando il lupo assaggiò la bambina*. Roma: Lapis.
- PIUMINI, R. (2001). *Fiabe per occhi e bocca*. Ilustraciones de Emanuela Bussolati. Roma: Einaudi Ragazzi.
- _____ (2009). *E poi? E poi? E poi? Le fiabe di Cenerentola, Pollicino e il gatto con gli stivali continuano*. Ilustraciones de G. Francella. Roma: Nuove Edizioni Romani.
- RIGIDO, M. (2010). *Cenerentola 2000*. Roma: Gruppo Albatros.
- RODARI, G. (1974). *Grammatica della fantasia*. Torino: Einaudi.
- RONCAGLIA, S. (2011). *Lo specchio racconta: Biancaneve. Insolite fiabe*. Ilustraciones de Paolo D'Altan. Roma: Fanucci Kids.
- _____ (2011). *La zucca racconta: Cenerentola*. Ilustraciones de Cristiana Cerretti. Roma: Fanucci Kids.
- _____ (2011). *Gli stivali raccontano: Il gatto con gli stivali*. Ilustraciones de Cristiana Cerretti. Roma: Fanucci Kids.
- SARDI, M. (2011). *L'Arcobalena*. Firenze: Giunti Editore.
- SPELTONI, M. C. (2003). *Biancaneve alla corte del principe azzurro*. Milano: I fiori di campo.
- STRADA, A. y GIORGIO, E. (2005). *Enrica la formica. Sempre la solita cicala*. Milano: Ape.
- TAFFAREL, L. (2003). *Fatim, Cenerentola nel 2000. Una fiaba metropolitana*. Villorba: Tredici.
- VECCHIONI, R. (2007). *Diario di un gatto con gli stivali*. Milano: Einaudi.
- VIALE, M. (2012). *La città dei Lupi blu*. Torino: EDT Edizioni.
- ZANOTTI, P. (2001). *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*. Firenze: Le Monnier.