

## Infancia y cuento de hadas en Il bacio della Medusa, de Melania Mazzucco

---

Liliana Noemí Swiderski

Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina  
liliswiderski@hotmail.com

Textos recibidos el 30/06/2016, aceptados el 15/10/2016 y publicados el 30/01/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RESUMEN:** *Il bacio della Medusa, opera prima* de la escritora italiana Melania Mazzucco (Roma, 1966), narra el amor erótico entre dos mujeres a comienzos del siglo XX. En este artículo estudiaremos las representaciones de la infancia (un tema recurrente en distintas obras de la autora), a partir del análisis de la intertextualidad con el cuento de hadas. Los procedimientos de reescritura, citación e inversión transmiten una visión desencantada de la niñez.

**Palabras clave:** cuentos de hadas, infancia, intertextualidad, afectividad

]

**ABSTRACT:** *Il bacio della Medusa, opera prima* of the Italian writer Melania Mazzucco (Rome, 1966), recounts the erotic love between two women in the early decades of the twentieth century. In this paper, we study the representations of childhood (a recurring theme in her works), focusing on the intertextual relationship between the novel and the genre of fairy tales. Rewriting procedures transmit a disenchanting vision of childhood.

**Keywords:** fairy tales, childhood, intertextuality, affectivity

*Il bacio della Medusa*, publicada por primera vez en 1996, es la *opera prima* de la italiana Melania Mazzucco (Roma, 1966). En ella se narra el amor erótico entre dos mujeres a comienzos del siglo XX: Norma Boncompagni y Madlenin Belmondo, apodada Medusa. A partir de cuadros que podríamos catalogar como “hiperrealistas” (la misma autora suele definir así su estilo en entrevistas y conferencias), la novela despliega los pormenores de este vínculo, inconcebible en un medio signado por el ejercicio despótico del poder en sus diversas manifestaciones: desigualdades sociales extremas, normas familiares conservadoras y patriarcales, intervenciones abusivas de la medicina, desprotección absoluta de la minoridad.

La intertextualidad es una constante, así como las alusiones al oficio del escritor, no sólo porque el narrador se detiene frecuentemente para reflexionar sobre los obstáculos que plantea la obra *in progress*; sino porque la misma Norma, convertida casi por azar en la esposa del Conde Felice Argentero y vigilada por sus dos cuñadas solteras, escribe a escondidas poemas, cuentos y también una novela, titulada, precisamente, *Il bacio della Medusa*. Los poemas de Norma serán incorporados como pruebas en la pericia psiquiátrica a la que será sometida cuando se descubra el amor lésbico entre las protagonistas; mientras que su novela tendrá un único lector: Felice, el marido despechado que la destruirá.

Fascinante no sólo por las alternativas de la intriga, sino por la minuciosa reconstrucción histórica, en esta obra de Mazzucco se destaca la utilización conjunta de procedimientos que se han dado en llamar “posmodernos” (relativismo, cuestionamiento de las jerarquías, exposición de las tácticas narrativas, variedad de registros y modulaciones, multiperspectivismo, puesta en abismo, metaficción, elipsis); junto con estrategias que recuerdan claramente el naturalismo más canónico, “a lo Zola”, por el obsesivo ejercicio de investigación que precede a la escritura y por la descripción morosa de escenas descarnadas, en las que cada detalle se convierte en significante de una totalidad opresiva y violenta. En análogo sentido, la época en que se sitúa la trama posibilita la introducción de enfoques propios del cientificismo positivista para el estudio de la sociedad y de la mente, así como abundantes referencias al determinismo genesiaco, lo que establece nuevas conexiones con ideologemas caros al *fin de siècle* decimonónico. No obstante, el meticuloso trabajo con el lenguaje, manifiesto en pasajes desbordantes de recursos poéticos (al modo de la “novela lírica”, tal como Ralph Freedman la definía en su canónico trabajo de 1972), resulta un antídoto contra el morbo, aun en los momentos más crudos de la narración.

La situación de la infancia es particularmente explorada, merced a las peripecias de los personajes niños y a los *racconti* que recuperan el pasado de los adultos. Pequeños de clase alta constreñidos por una educación distante, donde el padre reclama la potestad de decidir sobre vidas y obras; el lema es vigilar y castigar a los hijos: “Sorvegliare, punire, qualche frustrata non guasta. Ció che sono non interessa, solo ciò che saranno” (2007, p. 225). En el otro extremo, pequeños de clase baja despojados de todo derecho, descartables: violados, explotados, heridos (emblemático el episodio en que Felice atropella con su Isotta Fraschini a la campesina Antonia Pipino, de siete años, dejándola postrada para siempre, con total impunidad).

En consecuencia, aunque el espesor del texto invite a variadísimas líneas de lectura, hemos elegido aquí las representaciones de la niñez y, de entre los diversos enfoques posibles para abordarlas, la intertextualidad con el cuento de hadas. Conscientes de que la misma

definición del género es problemática, queremos dejar en claro que, a los fines de nuestro estudio, lo consideraremos en un sentido amplio: como relato popular breve, inicialmente de transmisión oral, con presencia de elementos o seres mágicos, cuya trama se desarrolla en un espacio y tiempo imprecisos, y que suele recibirse como legado cultural en la infancia. Su recuperación en la literatura para adultos a partir de la reescritura o la citación es un fenómeno frecuente en nuestros días, tal como destaca Christina Bacchilega:

Creative writers seem equally inspired by the fairy tale, which provides them with well-known material pliable to political, erotic, or narrative manipulation. Belittled, yet pervasive and institutionalized, fairy tales are thus produced and consumed to accomplish a variety of social functions in multiple contexts and in more or less explicitly ideological ways. (1999, p. 3)

**Los puntos de clímax y el cuento de hadas.** *Il bacio della Medusa* puede ser considerada como una novela de iniciación que expone, según conceptos de Sidonie Smith sobre la autobiografía de mujeres, la construcción de la independencia femenina cercada por los prejuicios patriarcales, con especial atención a la sexualidad en tanto ejercicio del poder (Smith, 1991). Stefania Lucamante, desde una perspectiva que retoma el psicoanálisis pero no se limita a él, subraya el “trauma” común que han sufrido las protagonistas: “Aside from their respective states of alienation, Norma and Medusa are both orphans and live in different ways the abjection of their own mothers” (Lucamante, 2008, p. 208). Las infancias de Norma y Medusa muestran la incidencia de los factores biológicos y ambientales, enfoque en el cual se superponen y entrelazan categorías propias de los albores del siglo XX (que evocan el estilo de *Dégénérescence*, el clásico de Max Nordeau), con interpretaciones psicosociales que sólo un narrador contemporáneo podría establecer. El personaje de Medusa, sobre todo, parece adquirir cierta tipicidad en el sentido realista del concepto, pues su evolución interna y los incidentes particulares de su historia se ofrecen, en paralelo, como representación paradigmática de la niñez desamparada y sometida a la pederastia (tal como inexplicable y horrorosamente ocurre hasta nuestros días)<sup>1</sup>. Pero también ciertos desarrollos teóricos contemporáneos referidos al “affective turn” (Ticineto Clough, 2007) nos brindan una clave de lectura, al vindicar la relación entre personaje, factores extraliterarios e ideología. En esa dirección, Núria Calafell Sala indica que:

aunque una obra de arte no necesite de un referente externo para significar(se), ello no obsta para que posea una fuerza modelizante propia e identificable, ya que su manera de representarse a sí misma y a la realidad son reales por cuanto dan a ver el mundo de un modo ideológico concreto. (p. 110)

Medusa nace y crece en condiciones deplorables, signadas por la miseria extrema que asola a Ferriere, un caserío del Valle de Stura en el norte de Italia. Su madre ha muerto precozmente de parto, su padre es alcohólico; con ocho años de edad, es alquilada por su abuelo vagabundo a un pedófilo que roza los treinta. Peru, “coleccionista” de niñas a las que

<sup>1</sup> Ver, para un análisis minucioso sobre la “tipicidad del personaje” y la polémica con G. Luckács, *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco (1995, pp. 189-213), cuya referencia completa figura en las referencias bibliográficas.

descarta o deja morir por brutalidad o descuidos – “ne aveva avuto decine, quante non sapeva e non ricordava piú” (2007, p. 116) – la conduce a Francia, prometiendo devolverla un año después “integra e in buona salute” (p. 102). Como es obvio, la vida de Medusa en Nizza y sus alrededores será un martirio. Para obtener limosnas de los turistas, es obligada a cantar acompañada por cinco marmotas danzarinas; las composiciones que interpreta pertenecen a la tradición oral de raigambre popular: “*Il Barón Litrún*, la *Bela Barbiera*, la *Fidanzata Infedele*, la *Bevanda Sonnifera*, la *Ragazza Pigra*” (p. 104). Pero además, la pequeña es violada por Peru noche a noche, azotada, arrendada a la soldadesca. La sucesión de estas escenas recuerda la influencia que el cine ha ejercido en la novelística de Mazzucco, más específicamente el neorrealismo italiano, como ella misma declara: “Il cinema italiano che personalmente ho amato di più è De Sica [...] il modo di raccontare l’infanzia nei film di De Sica è sicuramente vicino a me più di tutti gli altri riferimenti” (2004, p. 5)<sup>2</sup>. El narrador equiscente se ubica en la posición de la niña, quien sufre los abusos con rabia y deseo de venganza, pero también con ingenuidad: no alcanza a comprender la gravedad que conllevan ni el castigo que merecería quien se los infringe. Como es natural por su inmadurez, se aferra al adulto del que depende.

El vínculo entre ambos personajes se metamorfosea de un modo extraño: por primera vez, Peru se enamora de la chiquilla de turno; Medusa, desamparada, cree amar a Peru. No obstante, tras su menarca, el captor decide reemplazarla por otra niña, pues detesta y teme a las mujeres. Su perversión es definida como inadecuación para aceptar el *tempus fugit*, una lucha existencial perdida de antemano: “L’età eletta, l’infanzia, é un fiore estivo di effimera bellezza, sbocciato sull’orlo di un crepaccio e consumato dall’aria che lo nutre: ha la straziante prerogativa della brevità” (p. 121). Medusa, paradójicamente despechada por este abandono, retorna al Valle de Stura para continuar el ciclo de sus peripecias con estructura abierta, a lo *Moll Flanders*: en esta ocasión es cedida por su abuelo para ocuparse de tareas rurales en la finca de un tal Monsieur Reynaud. Otra vez su existencia estará signada por el hambre, los maltratos físicos y psicológicos, el encierro. Para contrarrestar su estado de indigencia y por la condena social que padece, a los catorce años comienza a prostituirse; hasta que, a los dieciocho, ingresa como asistente al servicio de Norma, la Condesa Argentero.

Tres escenas anticipan el vínculo amoroso entre ambas mujeres y serán hitos en el curso de los acontecimientos. Como veremos a continuación, cada uno de estos núcleos narrativos se relaciona con cuentos infantiles, mediante alusiones directas o evocaciones veladas. En la “Introduzione” a la canónica colección *Fiabe italiane*, Italo Calvino (recopilador y editor), enumera con prolijidad los variados asuntos que se abordan en el cuento popular. Resultará útil retenerlos en la memoria, para advertir cómo todos ellos destacan en la novela de Mazzucco:

[...] sono i catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto é il farsi d’un destino: la giovinezza, dalla nascita che sovente porta in sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano. E in questo sommario disegno tutto: la drastica divisione dei vivente in re e poveri, ma la loro parità sostanziale; la persecuzione

<sup>2</sup> Interesante un aserto de Mazzucco que, aunque referido al problema de la inmigración, tal vez podría ser extrapolado aquí: “Quello che ha fatto il cinema negli anni Cinquanta o Sessanta adesso lo fa la letteratura” (Mora, p. 3).

dell'innocente, e il suo riscatto come termini d'una dialettica interna ad ogni vita, l'amore incontrato prima di conoscerlo e poi subito sofferto come bene perduto; la comune sorte di soggiacere a incantesimi, cioè d'essere determinato da forse complesse e sconosciute, e lo sforzo per liberarsi [...] e soprattutto la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste. (p. 16)<sup>3</sup>

Por lo que respecta a Norma, el día en que contrae matrimonio (cuando los recién casados y la selecta comitiva que los acompaña son retratados a las puertas del Registro Civil), Madlenin, sentada sobre un murete, se burla de la desesperación con que el fotógrafo pretende expulsarla de la escena. Descarada, la niña señala a la novia, quien a su vez la mira. La *écfrasis* de la acotada lámina (30 x 18 cm.) es modélica, paradigmática. Se presenta como un microcosmos de la sociedad, un conjunto de prosopografías que luego el lector reconocerá como verdaderas etopeyas, y una prolepsis de las relaciones que se establecerán entre los personajes. Sabemos que se trata, en términos de Luz Aurora Pimentel, de una "*écfrasis nocional*", pues el objeto "representado" existe solamente en el lenguaje (2003, p. 284). No obstante, remite indudablemente a las fotografías de la época, con sus convenciones, particularidades y tecnicismos. La niña, como hemos señalado, se encuentra en los márgenes: su silueta, movida y desenfocada, es una clara referencia a su rol como transgresora del orden establecido, por contraposición a la rigidez del resto de las figuras. Se trata además, aunque ella lo ignore, de un instante que condicionará toda su vida, pues es el momento en que Peru la contempla por primera vez y, deslumbrado, decide "alquilarla". En condiciones diametralmente opuestas, ambas serán desfloradas el mismo día: Norma, en un elegante hotel de París; Medusa, sobre una roca.

Podríamos decir que el relato de Mazzucco invierte el orden del cuento tradicional, pues se inicia con la boda casual e intempestiva entre la doncella (refinada, huérfana, pobre y virgen) y el noble que, prendado súbitamente de ella, la rescatará de la miseria y de la esterilidad para conducirla a su palacete en las montañas. Pero la narración profundiza justamente aquello que los cuentos omiten: las instancias subsiguientes a ese momento climácico y crucial. La fórmula de cierre inherente al género y tranquilizadora para el niño, según el famoso análisis de Bruno Bettelheim (1988, p. 19), no está presente aquí para conjurar las amenazas de finitud e incertidumbre. La misma Mazzucco caracteriza el desenlace del cuento infantil o de la novela *happy end* como un velo que encubre el curso de los acontecimientos:

Dopo il banchetto di nozze il sipario delle fiabe e dei romanzi si chiude bruscamente: grazie di essere intervenuti, siete congedati [...] il narratore se ne disinteressa, sbrigativo. La caccia è finita, il libro è finito, le luci si spengono, il castello si svuota, l'incanto svanisce sul più bello e vi lascia soli, nella vostra vita di sempre. (p. 127)

Por oposición, el desenlace difuminado y nebuloso de esta novela es coherente con la visión desencantada de la infancia, cuya ambigüedad nos desasosiega.

<sup>3</sup> Según Robert Darnton, en los cuentos italianos hay toques de bufonería y valentía que evocan la *commedia dell'arte* posterior (1987, p. 52).



La segunda escena que anuncia la relación amorosa entre las dos mujeres se produce cuando Norma, embarazada de su segundo hijo, hastiada de su monótona y asfixiante vida matrimonial, convoca a Mundin, el abuelo de Medusa que opera una linterna mágica, para que monte en su casa una función privada. La pequeña lo sigue bajo la lluvia con la ilusión de volver a Francia. Harapienta, famélica, con la cabeza rapada porque han vendido su cabello, la mano derecha surcada por una herida atroz (la mordida, nunca atendida, de una de las marmotas), Norma supone en un principio que se trata de un varón. Conmovida por las escenas proyectadas sobre el muro (que le recuerdan el abandono de su propia madre, quien huyó con un amante y luego se suicidó); pero también escandalizada y compasiva por el deplorable estado de Medusa, ordena que la alimenten y decide higienizarla para quitarle los parásitos. Ese baño tibio, perfumado, firme y a la vez amoroso, quedará en la memoria de Medusa como el primer recuerdo feliz de su vida, con el que fantaseará en los momentos de dolor, pues al día siguiente será entregada a Monsieur Reynaud (2007, p. 156). El baño es el momento de la transformación, asimilado explícitamente por el narrador con esta función propia del cuento de hadas, que parece beber de la misma fuente que los ciclos heroicos. Norma, como el hada benefactora (pero en una escena donde la fantasía no se asocia con lo sobrenatural, sino con un velado erotismo),

...vedeva solo la nipote del mago della lanterna magica tutta nuova al tocco delle sue mani [...] il pulcino coi capelli corti e gli occhi grandi che rompeva il guscio dell'indifferenza, il brutto anatroccolo che si affannava sulle zampe palmate dietro mamma oca in attesa di spiccare il volo – o, meglio ancora, l'orsa leccatrice de Virgilio, poeta madre di versi accuditi come cuccioli, allegoria bizzarra della creazione. (2007, p. 101)

Mazzucco condensa aquí narraciones que proceden de distintas épocas y áreas culturales: clásica, nórdica y francesa. La osa que, según el mantuano, pare a sus hijos sin forma y los modela al lamerlos; el célebre *Den grimme ælling (El patito feo)*, de Hans Christian Andersen; y, también, en relación con él, la alusión a *Ma mère l'Oye*, de Charles Perrault (p. 92). Historias que se vinculan con la construcción de la identidad como formación y revelación de un yo embrionario a partir de la presencia de un “otro”. Los cuidados nutricionales, higiénicos, la intimidad del contacto, la subjetividad que sólo es posible cuando se es mirado, reconocido, rescatado de la negligencia, suponen el nacimiento simbólico de la pequeña. Como subraya Brian Massumi, otro de los autores que han profundizado en el “affective turn”,

What you can do, your potential, is defined by your connectedness, the way you're connected and how intensely, not your ability to separate off and decide by yourself. Autonomy is always connective, it's not being apart, it's being in, being in a situation of belonging that gives you certain degrees of freedom, or powers of becoming, powers of emergence. (2002, p. 238)

En la tercera escena, Medusa, ya con dieciocho años, se planta frente al caballo del Conde Argentero para implorar trabajo. Es admitida por motivos demagógicos, pues Felice quiere congraciarse con los sectores populares para fortalecer su carrera política en ascenso. Medusa ha fantaseado desde pequeña con el Conde, ocasión que el narrador aprovecha para analizar el modo en que los niños contemplan el mundo:

Nella sua infanzia – nel magma immaginifico di una coscienza primitiva e fiduciosa per la quale le cose sono se stesse (una parte) e altro (un segno del tutto) – la trascendenza era immanente alla realtà, e la realtà lo specchio della trascendenza: il conte Argentero era nello stesso momento se stesso – un uomo maestoso como un sovrano, baffuto, con la carabina a tracolla e gli stivali – e Dio – un Dio incarnato, potente e benigno. (2007, p. 161)

Esta concepción también se relaciona con una perspectiva sociológica, propia del paternalismo como rasgo intrínseco al poder político, sobre todo en las zonas rurales. En el aspecto estético, la escena recuerda las pastorelas medievales, en las que un noble requiere amores de una reticente villana (“bergera” significa “pastora” en dialecto piamontés); y también los bruscos ascensos de estatus social propios de los cuentos folclóricos, mediante el matrimonio o por el develamiento de filiaciones ocultas:

Il conte non le aveva mai parlato, ma lei sognava di sposarlo, o anche di essere la sua figlia segreta, una figlia che aveva affidato solo temporaneamente ai Belmondo, e che un giorno avrebbe ripreso con sé. Sognava che la vita fosse una canzone, a lieto fine come quelle che le insegnava sua madre: la protagonista è una bergera povera, ma incontra sempre un cavaliere, deve solo aspettare, e all’ultima strofa il suo futuro scende da cavallo. (2007, p. 162)

Por primera vez, Medusa elige su camino y hace valer su sentimiento (el recuerdo, ya transformado en ensoñación, de la dama del baño de espumas): “‘Fayme travajé’, aggiunse, rinfrancata, scandendo bene le parole: ‘Mi sun la Medusa’” (2007. P. 163)<sup>4</sup>. De acuerdo con el análisis sobre el cuento de hadas de Cecilia Secreto, podríamos afirmar que es el momento de la anagnórisis, cuando las mujeres “han recorrido el camino del héroe para re-conocerse en el gesto de la autodeterminación y el deseo” (2013, p. 83). La escena supone la transición de Madlenin hacia el mundo adulto. Como detalla Daniel Goldín,

La palabra *infanzia* proviene de latín *in-fantia*, que significa literalmente “mudez”. El infante es el *infans*, literalmente el que no habla (de *in* -“no” y *fans*, participio activo de *fari*, “hablar”). El proceso [de madurez] está directamente relacionado con la transformación de un sujeto que no habla (tal vez sería más correcto decir, al que no se escucha) a un sujeto al que se le reconoce el derecho a hablar y se le ofrecen condiciones para hacerlo. (2001, p. 5)

**Analogías e inversiones respecto del cuento infantil tradicional.** Abundan en el libro particularidades que recuerdan lineamientos narratológicos fundamentales del cuento de hadas. Por empezar, como detalla Linda Volosky, la relevancia que adquiere la nominación de los personajes (1995, p. 92). En este marco no puede pasarse por alto la cuidada onomástica de la novela: sea por su utilización irónica (nadie más portador de infelicidad que Felice; ninguna compañera más decepcionante que Norma Boncompagni; ningún universo más horrendo que el de la chiquilla Belmondo); sea por sus profundas reminiscencias culturales (la más emblemática: Madlenin o Maddalena, *la putan*). Esta operatoria es consciente en Mazzucco, como puede colegirse a partir de las profundas reflexiones metaonomásticas desperdigadas en la obra, más que nada desde la perspectiva de Norma y de Peru, cuyos criterios al respecto

<sup>4</sup> Medusa habla *patois*, un dialecto franco-piamontés desaparecido que Mazzucco intentó reconstruir lingüísticamente para esta novela.



resultan diametralmente opuestos. Para Norma, los nombres portan un destino: “Felice, Felice, suo marito aveva un *nomen omen*. Norma aveva una fiducia quasi animistica nelle parole, e il nome de Felice aveva contribuito in maniera determinante al suo s<sup>i</sup>” (2007, p. 25). Para Peru, en cambio, se adquieren con la vida:

Come lui, che si chiamava Peru come il rigogolo, il passerotto con le piume gialle che sbeccuza i semini, i minuzzoli di pane nei cortili, rubacchia le briciole della vita degli uomini normali, le briciole del Tempo che regalano al mondo il passaggio istantaneo, leggero e irripetibile, di una bambina. I nomi si conquistano sul campo, Medusa. *Ego baptizo te*. (2007, pp. 125-126)

No parece azaroso que los personajes del medio pobre y rural sean mayormente designados por apodos (de entre los más importantes, no sólo Peru y Medusa; sino también Mundin Bernardi, abuelo de la pequeña, conocido por todos como *Cinemá*): “en el código oral y sobre todo en el medio rural funcionan fórmulas no oficiales y se mantiene vivo el sobrenombre individual fluctuante que caracterizaba la denominación en la Edad Media” (Ionescu, 1993, p. 311). Como se advierte, los “comentarios metaonomásticos” (podríamos arriesgar que toda la novela se comporta como tal respecto de su título) “analizan e interpretan nombres e incluso aspectos inherentes a la construcción y el funcionamiento del sistema” (Ionescu, 1993, p. 308).

Por otra parte y como ya venimos anticipando, son permanentes los juegos con el zoo-antropomorfismo: aunque no se apele, como en los cuentos, al “reemplazo de animales personificados por seres humanos, de seres humanos por animales personificados” (Prat Ferrer, 2008, p. 42), las analogías están sumamente presentes y son exploradas a fondo. El apodo que recibe Madlenin muestra a las claras la confluencia de belleza y destrucción; asociada siempre con lo salvaje y con la ambigüedad de género, su atractivo no convencional subvierte los cánones y las modas. Peru, carente de enciclopedia mitológica pero conocedor del mar y fascinado por la pequeña, le da este nombre porque es “agresiva e pungente come le meduse della costa, meravigliose [...] ti bruciano, ti piagano, ti rovinano, ti ulcerano, ti infiammano e ti lasciano intatta la voglia de godere del mare” (2007, p. 125). Análoga experiencia vivirá Norma: “quella creatura apparentemente innocua è dotata di potenti armi d’offesa e difesa, e può paralizzare e digerire esseri infinitamente più grandi e forti di lei. Avrà paura del bacio urticante della sua bocca” (2007, pp. 217-218). La presencia del componente animal en los cuentos remite a las pulsiones primarias, a los componentes atávicos de nuestra cultura; así lo señala Bruno Bettelheim a partir de las categorías de Freud: “Tanto los animales peligrosos como los buenos representan nuestra naturaleza irracional, nuestros impulsos instintivos. Los peligrosos simbolizan el ello en estado salvaje, con toda su peligrosa energía y no sujeto todavía al control del yo y del súper yo” (1988, p. 107).

En la novela, se dice que “i desideri dei bambini non conoscono legalità” (2007, pp. 72-73); pero la rebeldía frente a las convenciones será un rasgo propio de Medusa inclusive en la edad adulta. Su sexualidad enlaza con lo ctónico, como en el caso de la Gorgona, convertida en monstruo luego de ser violada por Poseidón. En el brevísimo pero célebre artículo de Sigmund Freud, *La cabeza de Medusa*, se explica que “el terror a la Medusa es, pues, un terror a la castración relacionado con la vista de algo” (1992, p. 270). Al modo de las *femmes fatales*, Medusa provoca en los demás – consciente o inconscientemente –, un apetito que daña, que

corroe, que paraliza a quienes caen bajo su hechizo, personificando así las dos caras del erotismo según la concepción de Georges Bataille:

La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser. (1983, p. 45)

Es frecuente, por otra parte, la comparación de los personajes con insectos. Madlenin como un vector de enfermedades: “il desiderio di lei come una zanzara malarica. Un’anofele che ti inocula una malattia che si sopporta, ma che non guarisce” (2007, p. 123); Norma, apodada *Mouche* (mosca) por su madre, apelativo que detesta porque la minimiza y anula; más tarde, comparada por los hombres con “una bionda ape” (2007, p. 270), por su talle menudo y su rubia cabellera. La analogía entre mujeres e insectos es reveladora: seres casi despreciables, pero sumamente poderosos (y peligrosos). Rosi Braidotti, desde una perspectiva deleuziana, se refiere a la cuestión en *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*:

A través de sus dotes para el mimetismo y el camuflaje, los insectos dan vida al fenómeno psicoanalítico de la psicastenia, es decir, la desintegración de las fronteras de la conciencia y la renuncia a sus lazos con el cuerpo de tal forma que la distinción entre el interior y el afuera se torna difícil de mantener. (p. 195)

Enseguida, Braidotti menciona la asociación de lo femenino con “las connotaciones sexuales de esta disolución orgiástica de las fronteras de la decencia que tiene lugar en los insectos” (p. 195). Esta creencia puede advertirse en los numerosos improperios que salpican el monólogo interior de Felice, luego de recibir un anónimo en el que es informado de las actividades eróticas ilícitas de su mujer: “Come le mantidi religiose, gli scorpioni del deserto, i ragni, le vedova nera. Attirano il maschio e lo decapitano mentre ancora le fotte” (2007, p. 350). En diversos momentos de este capítulo (titulado “Una breve pazzia”) se acude a la terminología, la imagería y las regulaciones del amor cortés, pero en su vertiente misógina: la pregunta sobre la índole de las mujeres remite a sus conductas amorosas pero también a su posición social. Las alusiones a los insectos permiten que Felice realice una crítica de la relación de cada sexo con el dinero, valiéndose de la reinterpretación de la fábula de Esopo:

E invece l’uomo accumula, e la donna dilapida. È nella logica di quella dialettica di pieno e vuoto: l’uomo addiziona, la donna sottrae, l’uomo moltiplica, la donna divide. L’uomo, formica provvida, parsimoniosa, risparmia lavorando una vita intera, pensando di lasciare qualcosa ai figli (ai nostri figli, Norma!), la moglie cicala consuma in fretta, tanto qualcuno guadagna per lei. (2007, p. 354)

Es interesante observar que la vertiente fabulística se inserta en el discurso patriarcal de Felice, por contraposición al cuento de hadas, asociado con los personajes femeninos. Como género didáctico y normativo, la fábula coarta la libertad. Para Bruno Bettelheim, “ya sea de modo beato o divirtiéndonos, las fábulas afirman siempre, y explícitamente, verdades morales [...] Por el contrario, el cuento de hadas deja cualquier decisión en nuestras manos,

incluso la posibilidad de no tomar decisión alguna”, y agrega más adelante: “sólo un hipócrita podría identificarse con la odiosa hormiga” (1988, pp. 61-62).

Otra línea de lectura propia de los cuentos de hadas es la presencia de elementos que, por el poder que adquieren sobre las emociones de las protagonistas, recuerdan los “objetos mágicos”, en palabras de Vladimir Propp (2006, p. 53). En la novela, generalmente encarnan utopías de libertad y escape. Resaltan la caracola rosada y el guijarro con un velero pintado: “i levigati ciottoli dipinti a olio che un ambulante arabo provvisto di turbante vendeva como fermacarte (un Peru stranamente espansivo gliene regaló uno riproductente un veliero)” (2007, p. 109). La caracola es considerada como el resto de un naufragio – “un relitto, forfora scagliosa del passato che incessantemente si deposita sul bavero del presente” (2007, p. 158) – pero a la vez porta un mensaje hacia el futuro. Ambos objetos, asociados con el mar, actuarán como un recordatorio de salvación en los momentos de mayor victimización y encierro: a ellos se aferrará Medusa durante sus suplicios en Nizza o en los días de aislamiento en la jaula-conejera de Monsieur Reynaud; pero también lo hará Norma, cuando sea confinada en su habitación por sus cuñadas solteras, e incluso en el manicomio donde se la recluirá. Al final, también le serán sustraídos, como es informado (y malintencionadamente interpretado) en la extensa pericia psiquiátrica a la que Mazzuco asignó el título de “Controromanzo”. El médico detecta en Norma: “Certe stranezze, apparentemente inspiegabili, come la predilezione manifestata per alcuni oggetti personali appartenuti alla M. B. (una pietra dipinta e una conchiglia che le furono sottratte a forza)” (2007, pp. 426-427). Dichos elementos resultan, pues, paradigmáticos de las dos funciones propias de los cuentos de hadas, como afirma J.R.R. Tolkien en el ensayo sobre el género, donde señala su valor para proporcionarnos “Evasión” y “Consuelo” (así, con mayúsculas). Desde una posición claramente política (el ensayo es de 1938, basta ver sus imprecaciones contra el Führer), Tolkien defiende acaloradamente tales efectos frente a quienes consideran que se trata de huidas cobardes de la realidad:

¿Por qué ha de despreciarse a la persona que, estando en prisión, intenta fugarse y regresar a casa? Y en caso de no lograrlo, ¿por qué ha de despreciársela si piensa y habla de otros temas que no sean carceleros y rejas? El mundo exterior no ha dejado de ser real porque el prisionero no pueda verlo. Los críticos han elegido una palabra inapropiada cuando utilizan el término Evasión en la forma en que lo hacen; y lo que es peor, están confundiendo, y no siempre con buena voluntad, la Evasión del prisionero con la huida del desertor. (p. 34)

Cualquier deseo de liberación (desde la ensoñación mental hasta los desplazamientos guiados por placer) es censurado por las convenciones sociales: la autonomía es siempre una inadecuación. No sorprende, por tanto, que los zapatos sean el objeto “mágico” por excelencia y reciban connotaciones positivas, tal como ocurre en numerosos cuentos de hadas, pues representan la posibilidad de andar el propio camino. Señalan, por caso, el final de los servicios de Medusa a Reynaud: “Alla fine de ottobre se ne sarebbe andata con un piccolo compenso e un paio di scarpe nuove” (2007, p. 156). En su célebre *Diccionario de símbolos*, Juan Eduardo Cirlot señala que el calzado es signo de libertad (pues los esclavos no podían utilizarlo), y aclara que su sentido simbólico se halla “ligado al de los pies” (2006, p. 123). Respecto de esa extremidad, nos recuerda que Diel, “revolucionariamente”, la considera como

símbolo del alma, acaso por ser el soporte del cuerpo, lo que aguanta al hombre en su posición erecta. Aduce ejemplos por los cuales se advierte que, en las leyendas griegas, la

cojera suele simbolizar una deformación anímica, una falla esencial del espíritu. Jung confirma este hecho. (2006, p. 367)

J. C. Cooper, en *Cuentos de hadas: alegorías de los mundos internos*, enumera en gran detalle y con ejemplos los diferentes significados de los zapatos. Aquí sólo transcribiremos los fragmentos más gráficos para nuestro examen, que confirman y desarrollan lo planteado por Cirlot:

[...] representan tanto la libertad como el ser poseídos. Los esclavos marchaban descalzos, de tal modo que los zapatos simbolizaban la libertad; los niños corrían descalzos hasta alcanzar la edad adulta y su liberación de la autoridad paterna estaba marcada por el uso de los zapatos [...] Pero el zapato es también un símbolo de control, puesto que su posesión da poder sobre la persona [...] El zapato indica también el status o la posición social en la vida (zuecos, botas altas, zapatillas de terciopelo), y “ponerse los zapatos de otro” es asumir su puesto. [...] En algunos casos el zapato se usa como símbolo de aceptación o rechazo, devolver el zapato es llamar a la persona; arrojarlo significa el exilio. (pp. 37-38)

La constante distorsión entre los deseos íntimos de Norma y aquello que efectivamente pone por obra; sus ambiciones frustradas; sus intereses cercenados por otros, pero también por su propia abulia; sus ansias de fuga y sus deseos de posesión, su incomodidad ante la vida (que se describe mediante el cuento de *La princesa y el guisante*, de Andersen), retoman tales simbolismos a partir de una doble perspectiva. En principio, remiten a la inadecuación y a la búsqueda, como cuando ella misma reflexiona:

Il corpo sta all'anima come un piede alla scarpa che calza. Le scarpe possono essere solidali con i piedi o soffrire la loro oppressione, possono adattarsi alla loro forma o tormentarli, non è detto che la scarpa sia fatta per il piede né che il piede sia l'equivalente della scarpa. La scarpa e il piede non sono la stessa cosa. Possono sposarsi alla perfezione oppure no. La differenza sta nel fatto che i piedi possono cercare un altro paio di scarpe, e le scarpe trovare un altro padrone, ma l'anima di una persona – la mia – ha solo questo corpo, e deve calzarlo per sempre. (2007, p. 278)

Norma (desde su enciclopedia culta y a la luz del filósofo Plotino) recuerda que cuando el alma descende hacia el cuerpo se inicia la vida: considera que este momento cardinal en su historia se produjo durante sus frecuentes escapadas al cine con Medusa, a solas o con sus hijos pequeños. Es allí donde por primera vez se abrazan perfectamente el pie y el zapato, su cuerpo y su alma: “La caduta nella scarpa avvenne al cinema Ambrosio. Cessò d'un tratto di essere una pantofola sgualcita, dimenticata sul tappetino, col pelo consunto e l'odore degli anni e dell'abitudine” (2007, p. 279). También Medusa considera que las mutaciones de la vida se evidencian en los zapatos, pero en su caso la reflexión se enmarca en los personajes de las leyendas o los cuentos tradicionales (no debe asombrarnos que incluya a Helena, figura popular en Italia, al punto de que “troia” significa vulgarmente “prostituta”):

Non è poi tanto terribile, vivere, ci si fa l'abitudine, e alla fine certe volte è anche bello. Certe volte, ma succede. Vero, Norma? Nel buio di un pomeriggio di aprile, nell'isolamento singolare che ti coglie in mezzo a una folla che ti tocca, ti disturba, ti assilla, esiste una possibilità nuova: che la pantofola sfondata dalla pigrizia diventi il sandalo di Elena di Troia,

lo scarpino di cristallo di Cenerentola, lo stivale fatato di Pollicino, e allora è possibile prendersi le mani come due sorelle, parlarsi all'orecchio come due salumaie. (2007, p. 282)

Finalmente, la relación entre pie y zapato sugiere la fusión amorosa. Norma, celosa del novio de Medusa y desesperada por poseerla en forma exclusiva, ansía contener dentro de sí la suma de las contradicciones para poder abarcar las necesidades antitéticas de su amada:

Allora, mentre si sdraia sul letto e guarda le travi di legno armoniche e robuste sulla sua testa, vorrebbe essere proprio ciò che è: una scarpetta da ballo, col tacco sottile per non ferire la terra su cui cammina, e appuntito per lasciare un'impronta profonda, con la punta stretta per abbracciare forte il piede che la calza, con la pelle conciata per essere morbida e gentile, forse sorpassata dalla moda, solo bagnata da uno spruzzo lucido di vernice nuova, ma che vorrebbe essere amata per questo. (2007, p. 287)

**Medusa, heroína de un cuento infantil.** Las peripecias de Medusa son análogas a las de las protagonistas de los cuentos infantiles, lo que produce un efecto paradójico propio del género según Bettelheim: transmite candor y lirismo a las escenas, a la vez que subraya los crudos contrastes entre la protección debida a la infancia y lo que efectivamente sucede (1988, p. 88). En este apartado recuperaremos varias categorías de Vladimir Propp, no porque adhiramos estrictamente a su análisis de cuño estructuralista, sino por la vigencia que su abordaje ha tenido (y aún conserva) para el análisis del cuento tradicional<sup>5</sup>.

Como en la mayoría de los cuentos infantiles, la “carencia” es el origen del viaje del protagonista: “Madlenin, prima femmina dei Belmondo, fu sacrificata alle esigenze familiari: suo padre doveva imbarcarsi per l'America, aveva bisogno di contante per saldare qualche credito incancrenito e la morte improvvisa della moglie aveva aggravato la situazione” (2007, p. 102). En este sentido, vale la pena destacar la diferencia que Propp establece entre “el héroe-buscador” y el “héroe-víctima”, que ejemplifica justamente con el caso de una joven expulsada a la que nadie busca (2006, p. 49). Se trata del primer viaje de Madlenin, aunque no del único; seguirán otros con diferentes connotaciones: el regreso a Ferriere luego del abandono de Peru; el traslado hacia los campos de Monsieur Reynaud; el ascenso en peregrinación a Sant'Anna para suplicar la curación de la pequeña hija de Norma, episodio en el que despunta la relación adulta entre las protagonistas; las dos semanas que compartirán solas en Nizza, ahora sí un *locus amoenus*; la fuga final hacia la felicidad o hacia la nada. Cada desplazamiento es una aventura para la heroína Medusa, una hazaña de supervivencia en el camino hacia la autoafirmación.

Peru, en cambio, encarna como nadie la función del “agresor” que comete la “fechoría”, en forma de un rapto como consecuencia de un “pacto engañoso” (2006, p. 44): aprovecha que la víctima se encuentra en situación de desamparo por la orfandad materna, y por la crueldad/ignorancia de los hombres que la rodean. Luego de un largo historial de secuestros, y una vez liberado de la ridícula condena de cinco meses que la justicia le aplicó

<sup>5</sup> Podríamos decir, con Paul Ricoeur, que “Ninguna de las operaciones de recorte, ninguna de las operaciones de seriación de funciones puede ahorrar la referencia a la trama como unidad dinámica y a la construcción de la misma como operación estructuradora” (1987, p. 75). Ver, en *Tiempo y narración*, el apartado “Morfología del cuento, según Propp” (1987, pp. 66-75).



por la violación de una “servetta” de diez años (reclusión en la que sufrió los maltratos continuos de sus indignados compañeros de cárcel), Peru tomó una decisión: “sarebbe diventato un mercante, un contrabbandiere di bambine: le avrebbe acquistate e trasportate oltreconfine, consenzienti i maggiori” (2007, p. 119). Resulta posible vincular tal afán de raptó y coleccionismo de pequeñas (y su no retorno) con dos relatos tradicionales de nuestra cultura: las peripecias de *Der Rattenfänger von Hameln* (*El flautista de Hamelin*), secuestrador de pequeños inocentes por venganza hacia una sociedad que no lo ha valorado; y, más subrepticamente, *Barbazul* (*Barbablú*), sobre todo en referencia al personaje histórico que le dio origen: Gilles de Montmorency-Laval barón de Rais (1404-1440), pederasta incontrolable y asesino en serie de niños, al que Bataille analizó en su obra *La tragedia de Gilles de Rais: el verdadero Barba Azul*<sup>6</sup>.

Es interesante hacer notar que sólo el registro periodístico de tinte amarillista da cuenta de las aberraciones de Peru, aunque no sirva en modo alguno para detenerlo; tales noticias sólo representan una forma indirecta de comerciar con las infancias desdichadas: “Bambina violata da un bruto e poi uccisa” (2007, p. 56), leerá Norma en el «Corriere Subalpino», desde la comodidad de su sofá. Más adelante, “i principali quotidiani della regione – i cronisti non rivelando particolare estro – lo ritrassero tutti con le stesse parole: satiro, perversito, maniaco; solo uno si distinse per vezzo letterario: fauno” (2007, p. 117). A los fines de nuestro análisis, es sugestiva la descripción que el narrador hace de su *modus operandi*, llevado a cabo principalmente en despoblados y bosques (como en los cuentos):

All’inizio della sua carriera, quando era ancora un ladruncolo apprendista e non sapeva che le bambine si acquistano regolarmente come cappelli, prosciutti, tome di formaggio, non le comprava, le rubava: o meglio, le adescava, seguendo un copione già scritto da altri e tramandato dalla saggezza delle fiabe. Si presentava bene: un bravo ragazzo coi capelli gialli e un bel sorriso [...] il suo animo gentile si manifestavano eloquentemente nel rosso zuccheroso di una caramella, nel legno appuntito di una trottola, nella rotonditá lievitata di una ciambella. (2007, pp. 116-117)

La violencia psicológica o física es intrínseca a las historias infantiles, donde el niño aparece recurrentemente como mano de obra (elogiado por su laboriosidad o denostado por su pereza y/o debilidad), o como boca que alimentar (consumidor indeseado). Así puede verse ya en el canónico *Lo cunto de li cunti*, también conocido como *Pentamerone*, de Giambattista Basile: primera recopilación de relatos populares realizada en Europa. Si en ellos no se apelaba a los eufemismos, tampoco lo hará Mazzucco. El desprecio, el abandono y hasta el infanticidio, constituyen imágenes ancestrales, ya presentes en los mitos o en las baladas medievales, que no han perdido vigor en el capitalismo tardío: “Esas constantes de maravilla y dramaticidad de la literatura infantil son también características de los cuentos populares en

<sup>6</sup> Aunque no nos detendremos aquí en el personaje de Norma, cuyas peripecias no se ajustan tan exactamente como las de Medusa a las de la niña heroína del cuento popular, creemos válido afirmar que los extensos períodos en que es abandonada por su esposo en la casona de las montañas y, sobre todo, los cruentos ataques que sufre como consecuencia de su transgresión a las prohibiciones matrimoniales y sociales, también remiten a *Barbazul* (*Barbablú*); mientras que su íntima relación con su padre, que bordea el incesto, evoca a *Peau d’Âne*, de Charles Perrault.



general, y la emparentan con las gestas heroicas, con las novelas de caballería y con los mitos primitivos” (Montes, 1977, p. 12).

El cuento que explícitamente se vinculará con el abandono sufrido por Medusa, los ultrajes que padece y la necesidad de aguzar el ingenio para sobrevivir, es *Pulgarcito* (*Pollicino*): como afirma Robert Darnton, el ingenio es “la única defensa de la ‘gente menuda’” (1987, p. 50). Luego de la tremenda violación, su desgracia se asocia con la del minúsculo y astuto héroe:

Si era voltata indietro a salutare Ferriere: ma Ferriere non c’era più, e neanche la comba della Sagna, e neanche i pascoli. Sui sassi color del carbone si allungava una scia ininterrotta di goccioline rosse – colavano all’indietro, dalla parte giusta delle cose – scendevano e andavano a perdersi nella nebbia, testarde e inutili come le molliche di pane che Pollicino abbandonato e tradito disseminava nella foresta per ritrovare la via di casa. (2007, pp. 103-104)

Como en gran cantidad de cuentos tradicionales, el niño es considerado una mercancía, y así también ocurre en el caso de Medusa. Los atributos más específicamente femeninos (su himen, su larga cabellera) le serán arrebatados brutalmente como resultado de transacciones comerciales. Así responde su abuelo a la indignada pregunta de Norma:

Sua sorella avevi i vermi. Medusa aveva dei bei capelli, settantasette centimetri, neri neri, belli ondulati, i cavì li hanno pagati venti lire. Poi la sorella è morta lo stesso. I bambini buoni muoiono. Medusa invece no, neanche il diavolo se la prende, é troppo cattiva per morire. (2007, p. 90)

A su regreso, Medusa no será considerada como una víctima: por el contrario, es la mala, la prostituta, la impura. Como hemos anticipado, remeda el proceder de los pícaros, pero el relato de sus peripecias también posee huellas de otros movimientos que exaltan la vida *outsider*. Pero le enseñaba “il valore (o il disvalore, chissá) dell’indifferenza, del furto, della disoccupazione, del vandalismo, del malaffare” (2007, p. 110). Una vez habituados el uno a la otra, el vagabundeo se transforma en celebración de la marginalidad, de la vida desregulada y anárquica. Es arriesgado considerarlo, pero sus andanzas nos recuerdan muchas páginas de la *beat generation*. Quienes aceptan las pautas sociales son “coglioni”, un insulto muy agresivo y vulgar en lengua italiana:

Si divertivano alla spalle della gente normale che sgobba sotto padrone, della gente normale che va a messa, della gente normale che va a scuola. Della gente in genere, di tutti gli altri coglioni. [...] Con Peru, sfasciava lampioni e finestre. Vetrine e verande. Tiravano i sassi nei cortile delle fabbriche. Sputavano sui vigneroni acquattati fra i filari. [...] Insultavano gli stranieri che non li capivano. Rubavano nelle cassette delle elemosine. Qualche volta, di notte, entravano nei cimiteri, scopperchiavano le tombe fresche, ancora senza nome, e schiodavano le bare. [...] Peru tagliava i capelli dei morti col rasoio e li raccoglieva in un sacco. [...] Vendeva i capelli a qualche elveto emigrato che aveva il negozio in Francia e faceva parrucche per i giudici e le aristocratiche. (2007, p. 111)

Nos interesa destacar, entonces, la ambivalencia de los cuentos de hadas, que unen la amenaza del fracaso y, a la vez, la posibilidad de la redención, de la superación. Robert

Darnton, en *La gran matanza de gatos*, afirma que tales relatos muestran “el comportamiento del mundo y la locura de esperar algo que no fuera crueldad de un orden social cruel” (1987, p. 46). Jacqueline Held, defensora de su reescritura por oposición a la transmisión de los estereotipos que en sus versiones tradicionales propugnan, valora la incitación al cambio que se oculta tras la aparente aceptación del mal:

Sabemos también que este aspecto compensador del cuento tradicional es profundamente ambivalente: si a veces incita a la resignación, al fatalismo, contiene también toda una tradición de “crítica”: malicia e irreverencia de los *fabliaux*, rechazo de la injusticia, invitación a la unión de los más débiles, a una acción común que transforme poco a poco el universo y que tienda a crear al hombre del mañana, fuentes todas del folklore. (1987, p. 4)

La reescritura de los cuentos de hadas en esta novela de Melania Mazzucco supone, entonces, una operatoria posmoderna de revisión de la tradición, el rescate de la cultura popular y la posibilidad de dar a conocer sin ambages (con toques hiperrealistas/naturalistas) la barbarie del mundo, sobre todo con los pequeños y los desprotegidos. Concluimos con las palabras de Fokkema, quien enumera distintas motivaciones para la reescritura de textos famosos, pues las consideramos aplicables a la estrategia de Mazzucco que hemos analizado:

[...] the motivation for rewriting well-known literary texts, the effect is that the rewriting places itself in a literary tradition and conveys the hint that the rewritten text also requires a literary reading. [...] It is a signpost asking for an aesthetic interpretation, with the resultant de pragmatization and emphasis on intuitive holistic views. [...] The double referentiality, both to social reality and to a pre-text, cause an ambiguity, an *ambiguite hypertextuelle*, which, as Genette suggested, enhances the aesthetic reception of the new text. (2004, p. 7)

**Referencias bibliográficas:**

- Bacchilega, C. (1999). *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (1983). *La tragedia de Gilles de Rais: el verdadero Barba Azul*. Barcelona: Tusquets.
- Bettelheim, B. (1988). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- Calafell Sala, N. (2016). "De la fotografía y su capacidad afectiva". *Revista 452°F. #14*, Barcelona, 105-120.
- Calvino, I. (1985). *Fiabe italiane*. Milano: Mondadori.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Cooper, J.C. (2004). *Cuentos de hadas: alegorías de los mundos internos*. Barcelona: Sirio.
- Darnton, R. (1987) *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1995) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Fookema, D. (2004). "The Rise of Cross-Cultural Intertextuality". *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, March / mars. Canadian Comparative Literature Association, 5-10.
- Freedman, R. (1972). *La novela lírica. Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf*. Barcelona: Barral Editores.
- Freud, S. (1992). "La cabeza de Medusa". *Obras completas. Vol. XVIII (1920-1922)* (pp. 270-271). Buenos Aires: Amorrortu.
- Goldín, D. (2001). "La invención del niño. Digresiones en torno a la historia de la literatura infantil y la historia de la infancia". *Lectura y vida. Revista latinoamericana de lectura*. Año 22, n° 2, junio, 6-19.
- Held, J. (1987). *Los niños y la Literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. Buenos Aires: Paidós.
- Ionescu, C. (1993). "Onomástica literaria: dominio interdisciplinar". *Bulletí de la Societat d'Onomàstica, LIV-LV*, 305-315.
- Lucamante, S. (2008). *A Multitude of Women: The Challenges of the Contemporary Italian Novel*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Massumi, B. (2002). "Navigating movements". Zournazi, Mari: *Hope: new philosophies for change* (210-242). New York: Routledge.
- Mazzucco, M. (2004). "Entrevista" (21 de abril) en *Lo specchio di carta. Osservatorio sul romanzo contemporaneo italiano*. Recuperado de: <http://www.lospecchiodicarta.it/it/autori/indiceautori/6-melania-mazzucco/164-intervista-a-melania-mazzucco.html>.
- Mazzucco, M. (2007). *Il bacio della Medusa*. Milano: Rizzoli.
- Montes, G. (1977). "Nota preliminar". Andersen, Perrault, Collodi y otros. *El cuento infantil*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Mora, Miguel (2008). "Entrevista a Melania Mazzucco: La metáfora de Roma". *Diario El País de España*, 20 de septiembre. Traducción de Italia Dall'Estero. Recuperado de: <http://italiadallestero.info/archives/1052>.
- Pimentel, L. A. (2003) "Ecfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías, N°. 4*, México: UNAM, 205-218.

- Prat Ferrer, J. J. (2008). *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*. Madrid: CSIC.
- Propp, V. (2006). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración. Tomo II: Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Cristiandad.
- Secreto, C. (2013). “Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis”, *Cuadernos del CILHA*, v. 14, n. 2, 67-84.
- Smith, S. (1991). “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”. *Suplementos Anthropos* 29: “La autobiografía y sus problemas teóricos”, 93-105.
- Ticinetto Clough, P. y Halley, J. (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Duke: University Press.
- Tolkien, J.R.R. (2002). *Árbol y hoja*. Barcelona: Minotauro.
- Volosky, L. (1995). *Poder y magia del cuento infantil*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.