

Algunas operaciones literarias en torno a los *comeniños* a la vuelta del psicoanálisis

Mirta Gloria Fernández

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

titiludu@gmail.com

Resumen

Jack Zipes (2001: 44) sitúa en la era Glaciar los relatos de tradición oral. Desde aquellos remotos tiempos, el desfile de monstruos en la literatura resulta propicio para exponer la lucha entre el bien y el mal, lo cual se reproduce en la literatura infantil a partir del nacimiento del género maravilloso y en sus rescrituras, asociadas al nacimiento de la escuela y a otros períodos en los que prevalece la obsesión adulta por el disciplinamiento infantil. En el siglo XX corrientes asociadas a la pedagogía y a la psicología producen un curioso viraje respecto de las historias para niños. Unas, presa de la neurosis de la felicidad, apuntan a un mundo políticamente correcto donde, en su in nominación, los comeniños se extinguen vertiginosamente. Otras, influenciadas por corrientes psicoanalíticas, de impronta surrealista (en clave fantástica) sacan a relucir el reverso de la lógica, el inconsciente, los sueños, el delirio. Dentro de estas tendencias, tomaremos un corpus que presenta, de modo complejo, el problema de unos comeniños ¿nuevos? sugestivamente estilizados.

Abstract

Jack Zipes traces the origins of folk tales as far back as the ice age. Ever since then, the parade of monsters in literature exposes the struggle between good and evil quite suitably; this, in turn, is reproduced in children's literature from the birth of the genre of the marvelous and in its successive rewritings, which are associated with the emergence of modern schooling and other periods when the adult obsession for child discipline prevails. In the twentieth century, different trends of thought associated with pedagogy and psychology cause a curious turn in stories for children: some stories, prey to a neurotic happiness, present a politically correct world, in which Child Eaters become rapidly extinct, as in nomination; others, under the influx of psychoanalytical views with a strong Surrealist imprint (fantastic in tenor), bring to light the seams of Logic, the unconscious, dreams, delusion. From the latter, we select a corpus that gives a complex treatment to the – new? – problem of suggestively stylized Child Eaters.

Como sabéis, Señor, el maligno se apodera gustoso de los niños. En otro tiempo adoptó la figura de un cazador de ratas, para arrastrar con su música a los pequeñuelos de Hamelín. Unos dicen que aquellos infortunados se ahogaron en el río Weser; otros, que los encerró en la falda de una montaña.

MARCEL SCHWOB, *La cruzada de los niños* (2001: 27)

Pero sucedió que, al llegar al pie de la montaña, se abrió de par en par un portal maravilloso, como si de pronto hubiese surgido una caverna. El Flautista avanzó y los niños lo siguieron. Y cuando habían entrado todos, hasta el último, la puerta se cerró de golpe.

ROBERT BROWNING, *El flautista de Hamelin* (1998; la traducción del inglés me pertenece)

Centum ter denos cum magus ab urbe puellos duxerat ante annos CCLXXII condita porta fuit. (Esta puerta fue construida 272 años después de que la magia alejó a 130 niños de la ciudad.)

BARING-GOULD (1868: 156)

Esta propuesta se enmarca en el Proyecto UBACyT “La constitución de una poética dominante en la Literatura infantil y juvenil: génesis y consolidación del género maravilloso a través de la historia de las infancias y adolescencias en el mundo occidental”, cuyo objetivo es poner en relación las publicaciones que se destinan a la niñez, en distintos momentos históricos, con las representaciones de *infancia* que se sostienen paralelamente en cada período. Dentro de ese colectivo, mi interés es relevar los cuentos de la tradición oral en los que aparece algún tipo de personaje cruel, como el ogro o la bruja, al que denomino *comeniños*. En mi hipótesis, el concepto bajtiniano de cronotopo¹ explica la presencia de estos devoradores ancestrales en los cuentos. Desde esta noción, los sistemas semióticos y con ellos la literatura son producto de las maneras en que el hombre se sitúa en el mundo, por eso es inseparable de la idea de espacio-tiempo y está siempre infundida por un punto de vista emotivo-valorativo. Así pues, ogros, brujas, gigantes, lobos, cucos, zamparrones o tragaldabas, en su voracidad insaciable, se resisten a las garras del olvido. Al ser perseguidos, elididos, o metamorfoseados en épocas de “alta moral” se disfrazan testimoniando las formas en que las sociedades de distintas épocas configuran a los infantes.

En una primera etapa situada en la Edad Media, cuando aún no está especificada la idea de infancia, estos comeniños se pasean impunes mutando en adaptaciones producidas por escritores burgueses desde el siglo XV hasta el XIX donde aún desfilan cientos de Caperucitas devoradas (Darnton 1987, Grimm 2003, Perrault 1983), niños huyendo de

¹ “Los tipos que en la novela inglesa representan a ciertas profesiones o castas –médicos, juristas, terratenientes– aparecieron inicialmente en los géneros cómicos, pasando luego a planos cómicos secundarios, sólo después avanzaron a los planos superiores y pudieron convertirse en sus principales personajes. [...] Así, la tradicional figura del avaro ayuda a la aparición de la nueva figura del capitalista [...]. Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa 'tiempo-espacio') a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura [...]. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia” (Bajtín 1989: 235-238).

agitados hornos (Perrault 1983, Basile 2007: 454), reyes que se comen a hijos cocinados por esposas vengativas (Basile 2007: 450), cadáveres de niñas colgando (Perrault 1983), hermanitos decapitados por madrastras resentidas (Grimm 1989), ogros que degluten a sus propios ogritos (Perrault 1983), y gigantes que se tragan a dulces nietecitas (Espinosa 1997: 435). Estos personajes ancestrales resultaron despreciables, incluso indignos, para los valores pre-capitalistas del siglo XIX.

De allí en más, la horripilancia, la maldad y lo siniestro van a seguir existiendo en el mundo pero relativizados, hasta elidirse de las historias para niños, filtradas en esta segunda etapa, con lo cual gran parte del cuento folklórico se irá desvaneciendo en versiones y reinterpretaciones diversas.²

En una tercera etapa, a mediados del siglo XX, ya no será el positivismo el que descarte los cuentos de hadas, sino que aflorarán las corrientes psicologistas, que conciben los cuentos folklóricos como de extrema crueldad para los niños (Fernández 2009, 2012).

Por otra parte, para las ideologías revolucionarias, su frecuentación fomentaría dos actitudes deplorables: la sumisión de la mujer quien por ser bella accedería a la riqueza palaciega; y la obediencia de los pobres hacia los poderosos. A la vez, para el capitalismo y su necesidad de explotación resultarán reprobables las formas facilistas de obtención de bienes materiales a través de las varitas mágicas o cualquier intervención del azar en detrimento del esfuerzo. Lo cierto es que la censura del cuento europeo de tradición oral parece ser útil tanto para los que quieren conservar un orden como para quienes se proponen transgredirlo.

En lo que denominamos la cuarta etapa del comeniños, la producción (y con ella el lector espectador), presa de la neurosis de la felicidad, apunta a un mundo políticamente correcto donde, en su innominación, los devoradores ogros y sus secuaces (tal como los conocemos) se extinguen vertiginosamente. Fundante de esta tendencia es Walt Disney y su mundo feliz, que tantas satisfacciones nos ha dado. Su heredero es un ogro verde que explica, tajante y despectivo, la necesidad imperiosa de los productores contemporáneos de acudir a los personajes del género maravilloso para conseguir el aplauso de la gente menuda. En efecto, el simpático y travestido Shrek, en su flamante estreno de 2001, se nos aparece, en la escena inicial, limpiándose el trasero con las páginas de un cuento de hadas y exclamando: “¡Cómo si eso fuera a pasar!”. Sin embargo, en su burla, no puede dejar de rescribir el género a través de la inversión paródica que hoy se reitera en los productos culturales dirigidos a la infancia. Al ser indudable la adhesión que despiertan los comeniños, el capitalismo opera y ante la censura histórica los transfigura mediante la elemental fórmula de tornar buenos a los malos y malos a los buenos.³

² Estas omisiones son explicadas de distintas formas. Por un lado, la Revolución Francesa por primera vez concibe al hombre y a la sociedad como objetos de estudio, lo cual ocurre a partir de la ciencia, que rechaza un mundo cruel como la Edad Media, en el que los que sobreviven no son precisamente los niños. Por otro lado, el oscurantismo es rechazado por los reformadores, que creen en la comprobación científica y que la magia es detestable. El Positivismo, entonces, en su pretensión científicista, reacciona contra el oscurantismo medieval.

³ A mi entender, la parodia que en literatura se desarrolla como un procedimiento retórico, en la LIJ termina de configurarse como género en la proliferación de versiones ilustradas que no cesan de reproducirse cual objetos suntuosos destinados a públicos cada vez más exigentes en lo que se denomina arte y diseño gráfico. En muchos casos, una plástica abrumadoramente bella ubica la historia en un plano secundario.

Sin embargo, el propio siglo produce, a la vez, un interesante viraje que se puede constatar en un género denominado Libro álbum, en el que interactúan, por lo general, dos signos: la imagen y el código escrito, en una dialéctica inusual que rompe un pacto de lectura clásico según el cual la imagen ilustra el texto. Un libro álbum capitaliza, al menos, dos órdenes y los pone a operar en un cruce sustancioso; en lo relativo a la teoría de la lectura, construye un destinatario capaz de incursionar en el análisis discursivo y, a efectos de saciar a ese nuevo lector, lo ubica en una escena en la que la imagen, lejos de ilustrar la palabra, expande, niega o enriquece sus sentidos. Desde una mirada vigotskyana (1995) podríamos hablar de un cambio en la forma de leer, ya que exige la utilización de una sumatoria de herramientas semióticas. Es decir, la producción de significado –proceso por el cual el sujeto ordena el mundo– requiere de una percepción desautomatizada. La metaficción, la intertextualidad, la abstracción, el surrealismo, junto al diálogo con diversos productos musicales, cinematográficos y plásticos, forman parte de esa compleja semiosis. Estos imponentes libros –cuyo origen se puede rastrear en el comic y en autores como Beatrix Potter, que produjo en 1902 *The Tale of Peter Rabbit*,⁴ Paul Faucher con *Les Albums du Père Castor* de 1931 (Soriano 1995: 544); y Leo Lionni con *Little Blue and Little Yellow* de 1959 (2005)–, que logran seducir a los lectores con bellas ilustraciones cada vez más especuladas tecnológicamente, se editan en la década del 80 y su circulación se incrementa de manera acelerada. En los comienzos del siglo XXI asumen un rol crucial, al verificarse su productividad en un contexto en que la lectura de textos literarios comenzaba a menguar.

Dentro de la serie y en mi cacería del comeniños, tomaré dos álbumes argentinos: *Irulana y el ogronte*, de Graciela Montes, de 1995; y *El globo*, de Isol, de 2002, que parecen construir unos destinatarios reflexivos, capaces de inferir procedimientos retóricos complejos. Ambas producciones podrían estar mostrando ciertos cambios interesantes relativos a la historia de la infancia.

Para empezar, *Irulana y el ogronte*, que lleva entre paréntesis la aclaración “un cuento de mucho miedo”, presenta dos combates simultáneos: el primero es el de una narradora contra el supuesto miedo de un lector infantil. Para eso aclara durante toda la obra, a modo de metaficción, que lo que estamos leyendo es un artificio; veamos un ejemplo: “acá el dibujante se asustó tanto que dejó el dibujo sin terminar y salió corriendo (p. 19); la hoja de acá se arrugó de miedo (p. 11); te avisé que este era un cuento de miedo” (p. 18). El segundo combate es el de la niña, Irulana, luchando contra un ogro que se acaba de comer a un pueblo entero:

Empezó por el ferrocarril: enroscaba las vías en un dedo y después las sorbía como si fueran tallarines. Masticaba las casas como si fueran turrón. Y de tanto en tanto les daba un mordisquito a dos o tres árboles que había arrancado de raíz y que llevaba como un manojito de apio en la mano. (Montes 1995: 18-19)

Aunque disfrazado de pseudopalabra, este significante ogronte sigue representando a un ogro devorador, solo que aquí se come también a los adultos. Más allá de los

⁴ Completo en <http://digital.lib.uiowa.edu/peterrabbit/pageflip.html>.

procedimientos (herederos de la oralidad, típicos de la LIJ) que mitigan el miedo al comeniños, resulta relevante, en términos de cronotopo, la inclusión en la LIJ de un hecho trágico, como es la dictadura de 1976 en Argentina (la metonímica imagen de las botas del gigante en la tapa justifican esta lectura).

IMAGEN 1

Como vemos, el lector está invitado a advertir el referente dictadura, pero también tiene permiso para desconocerlo. Y aquí radica entonces la minuciosa y extraordinaria estilización del cronotopo de este texto –generoso con el lector– en su polisemia. Por su parte, la venganza está tan retóricamente encubierta, que no la percibimos como tal, sino como parte del juego poético. Tanto es así que quien mata al gigante no es Irulana sino el significante inquieto al que se denomina **IRULAAAANA**; veamos:

Entonces Irulana se puso de pie en su banquito, que, como estaba tan negro todo, ni siquiera era un banquito verde, y gritó bien pero bien fuerte, lo más fuerte que pudo gritar: ¡IRULANA! Eso gritó. Una sola vez. Y, aunque Irulana tenía una voz chiquita, el nombre resonó muy fuerte en medio de lo oscuro. Y el nombre creció y creció. La i, por ejemplo, tan flaquita que parecía, se estiró muchísimo (no se quebró, porque era una i muy fuerte), y se convirtió en un hilo largo y fino que se enroscó alrededor del ogronte, de los pies del ogronte, de las manos del ogronte, de la panza inmensa donde estaba todo el pueblo. Y la r se quedó sola en el aire, rugiendo de rabia, porque las r rugen muy bien, mejor que nadie. Y la u se hundió en la tierra y cavó un pozo profundo, el más profundo del mundo. Y entonces la r, que rugía como una mariposa furiosa, hizo rodar al ogronte hasta el fondo de la tierra. (Montes 1995: 30-33)

La poética de este libro álbum nos obliga a comprobar, en la imagen, a cada rato, la literalización de la metáfora. El destinatario –más allá de que advierta el referente real (la dictadura) – será convocado a desentrañar el juego ficcional entre la ilustración y las palabras. A la vez, disfrutará de una nueva venganza, esta vez en manos de la niñez.

La estrategia de Irulana consiste en afirmarse en el propio “nombre propio”, puesto que (he aquí la verdadera catarsis) el “comepueblos” será vencido, literalmente, por Irulana en su erre de rugido y en su decisión de enterrar al enemigo. Aunque lúdicamente dicho, ambos personajes transgreden unos límites en la serie literaria destinada a la infancia. Esta vez la parodia no invirtió el orden, pues el ogro, digno de llamarse ogro, en su crueldad medieval, se comió al pueblo; y la niña, al mejor estilo encarnizado de Pulgarcito, lo enterró. En su discurso artístico acerca del tiempo/espacio de la dictadura argentina del 76, este álbum de Montes nos permite deducir, además, la complejización de la idea de infancia, puesto que esa década nos deja como rastro a un niño ideologizado acaso activista.

Nuestro segundo libro álbum nos lleva también al terreno lúdico. El deseo de hacer desaparecer a la madre forma parte de todo juego infantil y de toda psicoterapia más o menos seria. Gracias a nuestra salud mental ponemos nuestras fantasías infantiles en los juguetes, el trabajo, el relato, el amor y todo aquello aceptado socialmente. Lo sintetiza

hermosamente Julia Kristeva al decir que “el psicoanálisis y la literatura son la misma cosa. Salvo que una publica, y la otra guarda su descubrimiento para vivir mejor” (2012)⁵.

Quizás bajo el influjo de una pulsión absolutamente vital, la narradora de *El globo*, de la dibujante argentina Isol, puede hacer que juega a la desaparición de la madre al fundir su primera voz con la de la protagonista infantil: “Un día a Camila se le cumplió un deseo. Su mamá se convirtió en globo y no gritaba más”. Luego Camila parece escapar de todo control narrativo cuando pronuncia la justificación de la desaparición de la madre con una voz infantil que solo deja de ser inocente cuando el lector baja la vista para detenerse en la imagen. Vemos entonces la caricatura de una madre furiosa, encrespada, como poseída. De su boca abierta anaranjada, desencajada, no pueden más que emanar gritos. Su cabeza y su cuerpo despiden una sustancia entre celeste y gris que produce, literalmente, efectos mordaces alrededor, puesto que el texto dice: “La verdad es que mamá gritaba mucho al perro, al horno, a todo lo que se moviera”; mientras la imagen muestra cómo todo lo que nombra flota en el aire envuelto en esa sustancia grisácea (Isol 2002: 1-8).

IMÁGENES 2, 3, 4, 5

El lector sospecha que este álbum esconde más. Para comprobarlo vuelve atrás una página y se da cuenta de que no había inferido la hermosa y traviesa maldad de Camila. Efectivamente, la ingenuidad atribuida a la niña por una parte de la enunciación (¿Qué pasa?, ¿dónde está mamá?, dice la niña), choca con unas imágenes (de la otra parte de la enunciación) que la exhiben, al mismo tiempo, levantando la tapa de un pequeño lavarropas donde no puede caber la madre. El lector lee el efecto irónico y piensa que la niña de Isol viene a revertir un orden. El propio comeniños le teme porque piensa que, por lo menos en *Shrek*, lo dejaron hacer de bueno; en cambio acá, directamente lo ninguneron. “¿No podrían haber sugerido que a la madre me la comí yo?”, masculla. Pero no, acá las madres que gritan desaparecen solas.

Una de las explicaciones de esta impresionante justicia literaria podría buscarse en aquellos momentos de la historia en que se han instalado en la ficción unas voces que antes no estaban representadas, haciendo unas cosas que esas voces no podían hacer y menos aun narrar, como es el caso de Gargantúa y Pantagruel, de Rabelais (Bajtín 1987). Aquello sobre lo cual es mejor mantenerse callado (la venganza del niño hacia la madre) se inserta en la obra, de manera compleja, dando testimonio de una etapa en la historia de la infancia

5 “El psicoanálisis y la literatura son la misma cosa –dice, y traza una conciliadora pausa antes de seguir–. Salvo que una publica, y la otra guarda su descubrimiento para vivir mejor. Pero es la misma dinámica psíquica, que consiste en barrer todo lo que es palabras cansadas y modos de vida aburridos, contar un nuevo aliento, cambiar el modo de hablarse a sí mismo y de nombrar las cosas y ligarse a los otros. Algunos logran darle un lugar a esa experiencia del lenguaje e inscribir esa recreación de la intimidad y de lo personal en una tradición cultural como la literatura. Kristeva llama revuelta. Contrariamente a lo que se dice, el psicoanálisis no es algo viejo o rígido. Es una técnica que consiste en reapropiarse del pasado propio, de los padres y de generaciones anteriores, para construirse una singularidad: ¿quién soy, cuál es mi singularidad, como la puedo compartir con los otros?”. Julia Kristeva: “Psicoanálisis y literatura son la misma cosa”. Suplemento Ñ, viernes 21 de septiembre de 2012.

en la que el niño puede lidiar con sus sentimientos contradictorios. ¿Acaso no nos recuerda Camila a aquel “perverso polimorfo”⁶ que manifiesta su deseo sin represión y que carece de toda moral? (Freud 1993:8).

A través de una niña que escapa de todo control y de un narrador que especula con el alucinante choque entre texto e imagen, *El globo* nos ubica críticamente frente a la institución familiar. Si aceptamos que todo universo ficcional se basa en el universo del mundo real que le hace de fondo (Eco 1996), el cronotopo que estiliza es el que viene cuestionando desde los años 60 la figura de los padres, la autoridad, la institución familiar, las leyes. Por eso exhibe un movimiento que va de la concepción de la infancia como territorio de idealización hacia la infancia pensada como territorio de ambigüedad. Los escritores escriben infundidos de las teorías de sus tiempos. En tiempos de estereotipos y clichés, la estilización del tiempo y el espacio podría posponerse o directamente desaparecer, como esas historias en las que los padres se divorcian y los niños sufren indefectiblemente. El contraejemplo es la bella *Matilda*, de Rolad Dahl, de 1988 (1989), que decide separarse de sus padres y consigue la felicidad al irse a vivir con su maestra. Otro es *El globo*, cuya pequeña protagonista sabe que la madre del siglo XXI, finalmente, ha escapado del tango.

Otro es *Irulana* que en aparente doble fragilidad de infante y mujer mata al ogro. En uno y otro caso hizo falta la Declaración de los Derechos de la Infancia paralelamente a la puesta en duda de la confiabilidad de los adultos en sus ejercicios de madres y padres.

Conclusiones

En un trabajo trascendental para quienes insisten en la influencia mimética de la literatura, Freud identifica al poeta con el niño, puesto que ambos, uno en su escritura y el otro en su juego, toman un elemento de la realidad conocida y lo transforman. El niño y el poeta pueden sublimar, es decir, transformar sus pulsiones (a veces negativas) hacia lo que les produce placer pero que, a la vez, opera en el mundo de forma positiva, tiene aceptación social. La censura de cuentos como *Caperucita*, *Hansel y Gretel*, o *Pulgarcito*, (Perrault 1983); *Finita Cenicienta* (D' Aulnoy 1992); *El enebro* (Grimm 1989); o *Nenillo y Nennella* (Basile 2007) sucede porque los censores no son niños ni poetas, sino adultos que se niegan a reconocer sus sentimientos contradictorios. Deberían consultar a un psicoanalista, no una terapia alternativa.

Bibliografía

⁶ El niño ubica su deseo en forma desorganizada, sin represión alguna transgrede límites puesto que carece de super yo. Es instructivo que bajo la influencia de la seducción el niño pueda convertirse en un perverso polimorfo, siendo descaminado a practicar todas las trasgresiones posibles. Esto demuestra que en su disposición trae consigo la aptitud para ello; tales trasgresiones tropiezan con escasas resistencias porque, según sea la edad del niño, no se han erigido todavía o están en formación los diques anímicos contra los excesos sexuales: la vergüenza, el asco y la moral (Freud 1993: 8).

Textos literarios

Afanasiev, Alekandr Nikoalevich. “Basilisa, la hermosa”. (“Baba-Yaga” en Ciudad Seva) <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/rus/afanasi/bruja.htm>

Basile, Giambattista. “Nenillo y Nennella”. En *Lo Cunti de li Cunto*. Letteratura Italiana Einaudi, 2007. http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_6/t133.pdf

_____. “Sol, luna y Talía”. En *Lo Cunti de li Cunto*. Letteratura Italiana Einaudi, 2007. http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_6/t133.pdf

Browning, Robert and Kate Greenaway (illustr.), *The Pied Piper of Hamelin*. London: Frederick Warne and Co., Ltd., 1888. Version by Jian Liu March, Reference Department, Indiana University Libraries, 1998. <http://www.indiana.edu/~librcsd/etext/piper/index.html>

Dahl, Roald. *Matilda*. Ilustraciones de Quentin Blake. Traducción: Pedro Barbadillo. Madrid: Alfaguara, 1989. Colección Infantil-Juvenil.

Darnton, Robert. “Le petit chapperon rouge”, versión oral anónima. Recogida y citada en “Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca”. En *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: FCE, 1987.

D' Aulnoy Madame. “Finita Cenicienta”. En *El cuarto de las hadas*. Traducción: Emma Calatayud. Barcelona: Siruela, 1992. Colección Clásicos populares.

Espinosa, Aurelio (hijo). “El Tragaldabas”. En *Cuentos Populares de Castilla y León*, tomo II. Madrid: Departamento de Antropología de España y América, CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), 1997. Cuento N° 483.

Grimm, Jacob y Wilhelm. “El enebro”. En *El enebro y otros cuentos de Grimm*. Volumen I. Selección de Lore Segal y Maurice Sendak. Ilustraciones de Maurice Sendak. Barcelona: Lumen, 1989. http://grimmstories.com/es/grimm_cuentos/el_enebro

_____. “Caperucita Roja y el lobo feroz”. En *El libro de oro de los Cuentos de Hadas*. Ekaré: Caracas, 2003.

Isol. *El globo*, FCE: México, 2002. Colección Los especiales de la Orilla del viento.

Lionni, *Leo Pequeño Azul y Pequeño Amarillo*. Sevilla: Kalandraka, 2005.

Montes, Graciela. Ilustraciones de Claudia Legnazzi (1995). *Irulana y el ogronte (un cuento de mucho miedo)*. Buenos Aires: Gramón-Colihue. Colección Los cuentos del Ratón Feroz.

Perrault, Charles. “Caperucita Roja”; “Pulgarcito” y “Hansel y Gretel”. En *Cuentos de hadas ilustrados por Gustave Doré*. Barcelona: Lumen, 1983.

Schwob, Marcel. *La cruzada de los niños*. México: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, 2001. Colección Escritores del Siglo XX.

Textos teóricos

Bajtín, Mijail. “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

_____. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1987.

Baring-Gould, Sabine. *Curious Myths of the Middle Ages*. London, Oxford: Rivingstons, 1868.

Eco, Umberto. “Los bosques posibles”. En *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1996.

Fernández, Mirta Gloria. “Literatura Infantil: la comodidad de la expatriación”. Ponencia presentada en I Jornadas de historia de la crítica en la Argentina, 3 y 4 de diciembre de 2009, Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Disponible en: http://filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/actas_jornadas/

_____. *La lucha por el sentido: algunas polémicas en el territorio de la Literatura Infantil Argentina de las décadas 1960-1970*. Ponencia presentada en las Segundas Jornadas de Literatura Infantil y Juvenil, Universidad Nacional de Posadas, Misiones, 4 al 6 de octubre de 2012. Actas en prensa.

Freud, Sigmund. “El poeta y sus sueños diurnos”. En *Obras Completas*. Traducción del alemán por Luis Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva. (Tomo II: 1344), 1981.

_____. “Tres ensayos de teoría sexual”. En *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993. (Tomo VII. Punto II:8)

Kristeva, Julia. “Psicoanálisis y literatura son la misma cosa”. En suplemento cultural Ñ, de Clarín. Viernes 21 de septiembre de 2012.

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

Vigotsky, Lev. *Obras Escogidas*. Madrid: Aprendizaje Visor, 1995. (Tomos II y III.)

Zipes, Jack. *Romper el hechizo: Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Buenos Aires-México: Lumen, 1983.