



Ocnos: Revista de Estudios sobre
Lectura
ISSN: 1885-446X
cepli@uclm.es
Universidad de Castilla-La Mancha
España

Gómez-López-Quiñones, Loreto
Metaficción en los libros infantiles italianos del siglo XXI
Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura, núm. 13, 2015, pp. 99-115
Universidad de Castilla-La Mancha
Cuenca, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259138240006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Metaficción en los libros infantiles italianos del siglo XXI **Meta-Fiction in Italian children's book of the 21st Century**

Loreto Gómez-López-Quiñones
Universidad de Granada

Fecha de recepción:
26/01/2015

Fecha de Aceptación:
18/04/2015

ISSN: 1885-446 X
ISSN: 2254-9099

Palabras clave
Literatura infantil italiana; siglo XXI; metaficción; lectura; Gianni Rodari; capacidad crítica.

Keywords
Italian children's book; 21st Century; meta-fiction; reading; Gianni Rodari; critical thinking.

Correspondencia:
loreto@eulainmaculada.com

Resumen

En este artículo se lleva a cabo una revisión de libros italianos para niños publicados en el siglo XXI. En estas publicaciones se aprecia una fuerte tendencia metaliteraria que pone en un primer plano y de forma explícita los mecanismos de la propia construcción literaria infantil. Algunos de estos recursos metaficcionales son la alusión a la propia fisicidad del objeto libro, la indagación en las fórmulas narrativas, la reivindicación del rol activo del lector, la desmitificación del papel del narrador, la puesta en cuestión de la fidelidad del relato, la mise en abyme, y la metalepsis. A través de todos estos mecanismos, (que entroncan con la tradición italiana en autores como Gianni Rodari) se intenta promover una actitud crítica en el niño-lector y una literatura infantil más dinámica y dinamizadora que promueva lectores activos, capaces de crear, imaginar, transgredir y transformar la realidad.

Abstract

In this essay, we aim at analyzing Italian children's literature published in the 21st Century. In these books, there is a strong meta-literary tendency that brings to the forefront the mechanisms of literary creation. For example references to the book, games with the narrative structure, claims for a more active reader's role, demystification of the narrator, calling into question the story truthfulness, the mirror game within the fictional world, and the metalepsis. Through all these devices and mechanisms, which can be traced in the Italian literary tradition in authors like Gianni Rodari, a new model of children's literature is being promoted. This new literary model tries to encourage critical thinking in children-readers and a more dynamic way of reading so that children become more capable of creating, imagining, transgressing and transforming reality.

Gómez-López-Quiñones, L. (2015). Metaficción en los libros infantiles italianos del siglo XXI. *Ocnos*, 13, 99-115.
doi: 10.18239/ocnos_2015.13.06



Introducción

En lo que llevamos de siglo XXI ha habido en Italia una proliferación de literatura infantil con una fuerte tendencia metaliteraria, tendencia que, por otra parte, ahonda sus raíces en la propia tradición italiana de los años 60 y 70 con autores como Gianni Rodari que recurren a la reflexión metaficcional para estimular la imaginación del niño impidiendo que se conviertan en lectores pasivos. Iremos viendo cómo a través de ciertos recursos se pretende que el niño sea capaz de convertirse en un lector un poco más consciente de su propio rol y, por lo tanto, sea capaz de posicionarse, de sintetizar, de analizar, de clasificar, de decidir y, en definitiva, de transformar. El juego entre la realidad y la fantasía de la ficción atraviesa muchas de las obras italianas infantiles de nuestro siglo. Como afirma Colomer (2010, p. 126), “el lector no puede olvidar que lo que tiene entre manos es un objeto literario y no una historia «real». Así el mundo descrito incluye la incertidumbre y la fantasía es utilizada para interrogar la realidad”. A lo largo de este ensayo y de la revisión de los distintos libros que estudiaremos, veremos cómo detrás de todos estos recursos hay una fuerte tendencia política que pretende fomentar en el niño lector el gusto por la transgresión y la transformación.

Antes de empezar a analizar los distintos elementos que ponen de manifiesto el carácter metaficcional de estas obras, nos parece necesario aclarar el concepto de metaficción del que partimos. Existen pocos términos tan controvertidos en el ámbito literario como el de metaficción. Es un concepto bastante complejo que contiene una cantidad enorme de acepciones y matices.

[...] opacidad, reflexividad, autorreflexión, autotextualidad, recursividad, especularidad, desnudamiento, conforman un universo lexical en el que antes de entrar en conflictos unos vocablos con otros, pasan a engrosar el campo semático de lo metafictivo y se usan entonces, a menudo, como expresiones que si bien no son sinónimas, sí señalan diferentes modos de producirse lo metaficcional (Ardeilla, 2009, p. 38).

Por su parte, Gil González (2001, p. 19) también se hace eco de la ambigüedad que ha generado este término que engloba conceptos como “autorreferencia, autoconsciente, narracional, transpartente, autogenerada, narcisista, reflexiva, introvertida, ensimismada, descriptiva, etc”. Como afirma Waugh (1984, p. 2), la metaficción es un tipo de literatura que llama la atención sobre su forma o sobre su proceso de construcción, dejando al descubierto su naturaleza artificial y poniendo en tela de juicio la relación entre realidad y ficción. En este artículo, vamos a utilizar el término metaficción aunque como afirma Gil González (2001, p. 29):

Metaficción, entre nosotros, apuntaría ingenuamente al ámbito de la ficción en y/o sobre la ficción, si bien el significado del aglicismo ‘fiction’ en cambio, remite específicamente a relato de ficción y el derivado, por tanto mejor podría haberse traducido por metanarrativa.

Algunos autores como Quesada (2009) prefieren el término metaliteratura. Por ello, aunque en este artículo hemos optado por el término metaficción, utilizaremos ambos como sinónimos. Para resumir de una forma clara y sencilla, vamos a caracterizar la metaficción no como un género, sino como un modo, una tendencia a reflexionar dentro de la misma obra sobre la ficción, sobre el acto de escribir, de narrar, de leer y, sobre la creación y la producción literarias en general.

Fisicidad del objeto libro

Son muchas las formas en las que estas tendencias metaficcionales se manifiestan. Por una parte, encontramos en estas obras una continua alusión al propio relato como un relato ficcional poniendo en primer plano la fisicidad del libro y una atención especial al libro como objeto. En algunas ocasiones, encontramos álbumes que hacen alarde de su propia condición de artificio (narraciones autoconscientes). En palabras de Alter (1978, p. 10): “A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship

between real-seeming artifice and reality". Un buen ejemplo es *Una casa che mi piace* de Roberto Piumini con la siguiente reflexión metaficcional: "Nella pagina seguente c'è una casa che non sai, una casa interessante: volta il foglio e la vedrai" (2009).¹ En *In bocca al lupo*, Fabian Negrin abre el libro con la siguiente frase: "Mi chiamo Adolfo, e sono un lupo. Sono nato nel bosco che vedete alle mie spalle" (2003).

Imagen 1. *In bocca al lupo*, ilustraciones de Fabian Negrin



Más adelante, en este mismo libro, vemos cómo el lobo comienza a correr a través de un atajo que solo él conoce para llegar, antes que Caperucita Roja, a casa de su abuela. Este atajo no es ni más ni menos que un agujero que el lobo hace en la misma superficie del libro rasgándola para saltar a la página siguiente:

Imagen 2. *In bocca al lupo*, página doble, ilustraciones de Fabian Negrin



En esta insistencia en poner en primer plano la fisicidad del propio objeto libro, el autor se dirige directamente al niño y conversa con él, invitándole a abrir y cerrar el libro, a pasar la página, a tocar el libro acercándole la historia, introduciéndolo en ella: "Ecco, come avrai capito, qui finisce la storia, anche perché Michele si è già riaddormentato. Chiudi piano il

libro: non vorrei che si svegliasse..." (Lavatelli, 2004).

En otras ocasiones, encontramos obras que haciendo explícita su fisicidad, se refieren a sí mismas como un proceso de escritura y de lectura (relato autorreferencial). La novela autoreferencia es aquella que se refiere principalmente a sí misma como proceso de escritura, de lectura: por cuanto dirige su atención no al mundo representado (story) exclusiva ni primariamente, sino sobre todo al proceso de ir creándolo, bien mediante el acto de escribir, o mediante el acto de leer o mediante un discurso oral entre personajes que discuten acerca de cómo escribir la novela para incluir en ella aquel discurso (Sobejano, 1989, p. 5).

En su libro *Una pagina bianca*, Alessandro Gigli reflexiona sobre cómo escribir un cuento: "Una pagina bianca, non è come sembra, una pagina vuota [...] C'era un cane e un gatto... non mi occorre altro..." (2002). Alberto Ruggieri también pone en un primer plano la fisicidad del libro al ilustrar la última página de *Sì, ma dov'è Biancaneve* con la imagen de él mismo y del autor del texto Stefano Disegni que va acompañado de la siguiente reflexión: "E così scrisse tutto. Poi chiamò un suo amico che ci fece su dei bellissimi disegni" (2001).

Imagen 3. *Sì, ma dov'è Biancaneve*, página doble, ilustraciones de Alberto Ruggieri



Como afirma Amo Sánchez-Fortún (2010, p. 30), se eliminan las fronteras entre el libro como objeto y el libro como mundo ficcional en el que se sitúan la historia y los personajes:

En este sentido, la organización textual y el artificio narrativo adquieren un papel fundamental en tanto que elemento temático. De ahí que los componentes paratextuales se convierta por un lado, en una pieza clave en el proceso de construcción y de interpretación de la obra y, por otra, en una estrate-

gia que nos hace conscientes de su propia existencia como artefacto. El título, la portada y contraportada, el índice, etcétera nos ofrecen variedad de oportunidades para realizar hipótesis de lectura y general el horizonte de expectativas.

En ocasiones, esta metaconversación entre el autor y el lector sobre el propio libro, se manifiesta sobre todo en la interacción entre las ilustraciones y el texto. Un ejemplo perfecto es el libro de Agnese Baruzzi ilustrado por Sandro Natalini *Indovina chi viene a pranzo!* (2003). En muchas de sus páginas se comentan las propias ilustraciones. Veamos algunos ejemplos:

Imágenes 4 y 5. *Indovina chi viene a pranzo!*, ilustraciones de Sandro Natalini



Como podemos apreciar en las imágenes, en este libro, la historia y el hilo argumental ceden el protagonismo a la interacción con las ilustraciones. Se trata de una especial e intensa colaboración texto-imagen muy propia de la intertextualidad y de la mezcla con otras artes tan característica de la literatura infantil italiana de los últimos años. Algo similar ocurre en *Miss Milk* (2001) de Stefania Olivieri con ilustraciones de Sandro Natalini. Aquí encontramos una voz narrativa polifónica que no solo cuenta sino que también comenta las propias ilustraciones. Entre palabra e imagen se establece una suerte de correlación y correspondencia que trasciende la simple ilustración. La imagen no solo ilustra el texto, sino que el

texto se adentra en el espacio de las imágenes proponiendo breves interpretaciones o exégesis sobre éstas.

Imagen 6. *Miss Milk*, ilustraciones de Sandro Natalini



Es obvio que en esta reincidencia en poner de relieve la presencia misma del libro, se plantea como una ruptura entre la ficción y el lector. Este juego entre lo real y lo imaginario, como afirmaba Rodari (1974, p. 120) en *Grammatica della fantasia*, es enormemente instructivo, e incluso imprescindible para "adueñarse" de lo real y transformarlo.

Indagación en las fórmulas narrativas

Encontramos con frecuencia una indagación en las fórmulas narrativas de apertura y cierre de los cuentos de hadas. Se trata de lo que Colomer (2010, p. 135) ha denominado el juego metaficcional de enseñar las cartas de la construcción literaria que, además, no permite la lectura inocente del "Había una vez". Esta indagación pasa por una explicitación de los mecanismos de narración. En *La Fata dormigliona*, Giuliana Fanti comienza así su narración: "C'era una volta, tanto tempo fa... Ma non tanto, pensandoci bene. Allora ricominciamo" (2006).

Esta explicitación de las fórmulas tradicionales de la literatura infantil podría definirse en palabras de Dällenbach (1977, p. 62) como una "mise en abyme textual", es decir, aquella que intenta reproducir el funcionamiento del texto, del código. En el libro ya mencionado más arriba *Una pagina bianca*, el autor también recurre a este juego con las fórmulas tradicionales: "C'era

una volta e tanto tempo fa... Questa è la frase magica che introduce in quel mondo, ma se ne possono inventare molte altre, serie o scherzose [...] C'era una volta, e ancora c'è ma per favore non dite: un Re!" (Gigli, 2002). Otra obra que ha gozado de gran popularidad en los últimos años ha sido *Il Signor Tazzina* de Maria Sole Macchia que abre el libro de la siguiente manera:

«C'era una volta una signora cicciona» ... No! Così non va bene! Riproviamo. Ecco, sì: «C'era una volta un bambino con i capelli blue...» Uffa! Non va bene neanche così! Ecco: «C'era una volta un signore fredoloso...» Basta! Oggi no ho idee, no se ne fa niente. Forse è meglio se vado al cinema! Il disegnatore, assorto nei suoi cupi pensieri, uscì di casa sbattendo la porta (1999).

Desde el inicio del libro, se explicita y se coloca en un primer plano el mismo proceso de creación ficcional, convirtiendo así al niño en cómplice del resultado de la creación. El lector infantil entiende este juego y se divierte con él porque conoce a la perfección las fórmulas, los tópicos y los temas de la literatura infantil.

Juego metaliterario sobre las reglas de la construcción narrativa (autores-personajes, anulación de la distancia entre el lector y la historia, escritura supuestamente simultánea a la lectura del cuento, etc.), [...] el aumento de la autoconsciencia de la artificiosidad la obra, una presencia explícita de las reglas artísticas o la exploración de los límites y posibilidades a partir de del juego con la propia tradición literaria (Colomer, 2010, pp. 132-133).

Es decir, se pone al descubierto y se insiste en presentar la obra no como una realidad verosímil sino como el producto de una construcción compartida entre el autor y el lector a través del cual se pretende presentar la obra, y sobre todo la realidad, como algo transformable. De esta forma, el niño no solo aprende a leer sino también a reflexionar (aunque sea a un nivel muy básico) sobre qué significa leer y sobre los mecanismos mediante los que una lectura puede ser enriquecida. De esta desautomatización de las fórmulas también participa el libro *E poi? E poi? E poi?* de Roberto Piumini que cambia la famosa fórmula de cierre "y vivieron felices para siempre" por la siguiente frase: "Felici loro, e noi siamo contenti, come chi ha messo pane sotto i denti: Il pane, per il corpo,

è nutriente. La storia, invece, è cibo per la mente" (2009, p. 99).

Es éste recurso metaficcional presente en un tipo de obras que se ha denominado como "Novela Reflexiva" y que, como afirmaba Michel Boyd (1984, p. 41), tienen como objetivo la revisión del acto de escribir en sí mismo, antes que intentar representar un mundo imaginario y, por lo tanto, acaba volviéndose hacia sí misma para examinar sus propios mecanismos. En este caso, examinan y exponen las convenciones del código literario infantil. En cierto modo, podríamos hablar de metalenguaje, es decir, de una reflexión explícita sobre el propio código; como explicaba Barthes (1982, p. 13): "el lenguaje acompaña continuamente al discurso, tendiéndole el espejo de su propia estructura". El mismo Barthes (1982, pp. 35-36) reiteraba: "el sentido de una palabra es el acto mismo que la profiere: hoy escribir no es «contar», es decir que se cuenta, y remitir todo el referente («lo que se dice») a ese acto de locución".

En este sentido, la función del metalenguaje, en palabras de Gil González (2001, p. 55), es un acto de control, el control de la "dinamización del código". Y esto aporta un conocimiento sobre la literatura, un "conocimiento simultáneo a la escritura y la lectura". También sobre la indagación en las fórmulas estereotipadas habló bastante Rodari (1974, p. 187), explicando que en algunos tipos de literatura infantil, los niños leen para dominar las formas, para comprender las reglas y las convenciones. De hecho, en este sentido, acaban jugando más con su propia mente que con la historia, desarrollando su capacidad de análisis y su espíritu crítico.

Participación activa del lector

A menudo, a través de esta indagación en las fórmulas, el autor busca reanimar el rol activo del lector hasta el punto de implicarlo directamente en la historia apelándolo y haciéndolo partícipe. Giuliana Fanti en *La Fata dormigliona* anima al lector a no aceptar pasivamente toda la información que va recibiendo, sino a ponerla en cuestión e, incluso, a modificarla:

“Non troppo tempo fa, una fata abitava non molto lontano da qui. Da qui dove? Direte voi. Da qui, dalla mia città. [...] Una fata in mezzo a una città? Direte voi” (2006).

A través de estas continuas interrupciones del lector-oyente, se consiguen tres objetivos: se fortalece la idea de los cuentos de hadas como un evento interpersonal, se difuminan las fronteras entre realidad y ficción haciendo del oyente un elemento metaficcional y además se asigna al lector un rol activo como coautor de la fábula. También Stefania Olivieri en *Miss Milk* invita a los pequeños lectores a imaginar el final de la historia: “A questo punto il finale della storia lo potete immaginare da voi...” (2001).

Tan activo es el papel del lector que incluso tiene la opción de no seguir escuchando la historia. Éste es el caso de *E poi? E Poi? E Poi?* de Roberto Piumini: “Se volete scoprirlo, ascoltare il resto de la storia attentamente: se non volete, le orecchie tappate così non sentirete proprio niente” (2009, p. 19). Otro clarísimo ejemplo de esto lo encontramos en *Bimbambel. Storie delle Buonanotte* (2004) de Anna Lavatelli. En este libro, “escuchamos” cómo un padre va contando a su hijo historias antes de irse a dormir. A lo largo de la historia, el hijo continuamente interrumpe a su padre: “E poi, papà?” que nos recuerda al “E dopo?” del que nos hablaba Rodari en su *Grammatica della fantasia*.

Il dono della farfalla de Nicola Cinquetti es quizás el ejemplo más representativo de esta dignificación y dinamización del papel del niño-lector. La protagonista, Chiara, comienza a leer un libro en el que se narra la historia de una mariposa gris a la que le falta un ala. Chiara exclama: “Oh, poverina!” Pero esas palabras enfandan a la mariposa que no quiere commiseración y entabla un original diálogo con la niña en el que enseña a Chiara cómo es posible modificar la realidad. Chiara empieza a apreciar esta cualidad “rara” que distingue a esta mariposa del resto de mariposas. Así, la mariposa le pide a Chiara que cambie la frase del libro que la presenta así: “C’era una volta una

farfalla che aveva una sola ala...”; la mariposa quiere que la frase sea así: “C’era una volta una farfalla che sapeva fischiare...”. Chiara acepta la invitación. A cambio, la mariposa le ofrece este regalo a Chiara: la posibilidad de dibujarle el ala que la falta. Finalmente, Chiara, usando caja de lápices de colores, acepta el encargo. Así se acaba cambiando la frase del libro: “C’era una volta una farfalla che aveva un paio d’ali unico al mondo. E c’era una bambina con le mani sporche di colore” (Cinquetti, 2001).

En este rol activo y participativo del lector (al que se le permiten muchas acciones que van más allá del tradicional pacto ficcional y viaje de la imaginación), hay implícito un deseo y una esperanza de crear nuevos mundos y nuevas formas sociales. En su ensayo sobre literatura infantil, Paolo Zanotti (2001, p. 45) afirma: “Un topoi piuttosto comune, in particolare, è quello del bambino che si nasconde a leggere. [...] C’è qualcosa di affascinante nell’immagine del bambino solitario assorto nella lettura: si potrebbe quasi pensare che nella sua lettura crei il mondo”. De hecho, el mismo Zanotti (2001, p. 36) explica cómo establecer una frontera sienta siempre las bases para una transgresión ya sea ésta real o imaginaria. En esta misma idea insistía Gramsci en su faceta de traductor y autor infantil. Según Gramsci, es importante que el niño ame el contenido fantástico de las obras, pero es todavía más importante que tenga la facultad de fantasear por su propia cuenta (Corrado, 2008, p. 65).

Linda Hutcheon (2013, p. 24), en su ya clásica obra *Narcissistic Narrative*, afirma que la novela desde sus orígenes ha demostrado un interés en modelar a sus lectores: “The autor seems to want to change the nature of literature by altering the nature of the reader’s participation in it”. En la literatura metaficcional el lector es un colaborador:

comienza a despuntar de manera tímida una producción literaria para jóvenes etiquetada de metaficcional, que postula un lector mucho más sofisticado que el requerido por la narrativa de corte tradicional. Se trata de obras [...] que juegan deliberadamente con el horizonte de expectativas del receptor, con el fin de desestabilizar su hasta

ahora cómodo y poco activo papel lector, así como de dinamizar sus certezas construidas en el seno de su intertexto lector" (Amo, 2010, p. 22).

Los mundos creados y representados en este tipo de obras apelan al lector y lo explicitan y le obligan así a tomar un papel mucho más activo y mucho más crítico en su acto de lectura. De hecho ahora al lector se le "exige" un doble esfuerzo: no solo debe reconocer el sentido literal del texto, sino también ser consciente de su propio proceso; "se le solicita una complicidad lectora" (Amo, 2010, p. 24).

También aquí encontramos la influencia de Rodari que, en *Grammatica della fantasia*, no se contenta con experimentar contádonos la historia, sino que nos explica cómo nace una historia y nos enseña pequeños trucos para contarla. Para ello nos da ejemplos concretos a partir de los cuales podemos crear cuentos y cuentos de fábulas. Según Rodari todos podemos y "debemos" inventar historias. Por lo tanto, el niño-lector pasa a desempeñar un rol más activo: "...tutta la Grammatica della fantasia pone il bambino como soggetto e non come oggetto" (Argili, 2000, p. 20). Como afirma Gerardo Leo (2000, p. 51), se trata de asignar a los niños, en lugar del rol tradicionalmente pasivo, la tarea de ser productivos y creativos no solo en la escuela, sino también en la familia y en la sociedad.

De hecho, como afirma Orejas (2003, p. 114), se empuja al lector a que "se interese por una escritura narrativa con voluntad inventiva (no mimética), que niega toda posibilidad de correspondencia entre el mundo real y el literario". Se le pide que se acerque al texto literario de una forma diferente y que acepte un tipo de textos que rompen su horizonte de expectativas. "Esta forma de escribir literatura postula un nuevo lector modelo: más capacitado para poner en funcionamiento un mayor número de conocimientos, habilidades y actitudes referidos al sistema literario y más experimentado en el juego de relaciones intertextuales" (Amo, 2010, p. 25) permitiendo así una lectura mucho más compleja.

La metaficción requiere una participación enormemente activa y consciente por parte del lector. Por lo tanto, nos gustaría incidir en la capacidad democratizadora y renovadora que subyace debajo de este énfasis en la fantasía y en la capacidad de creación del niño. Como apuntaba Rodari (1974, p. 12), es esencial que la imaginación tenga un papel protagonista en la educación, porque es necesario tener fe en la creatividad infantil y en la capacidad de liberación de la palabra: "Non perché tutti siano artista, ma perché nessuno sia schiavo".

Desmitificación del papel del narrador

En esta puesta en solfa de las fórmulas tradicionales de los cuentos de hadas, no solamente se cuestiona el papel del lector sino también el papel del propio narrador, como se puede apreciar en el inicio del libro *La gemella buona e la gemella cattiva* de Rossana Campo: "Dunque, ecco qua questa favola che come tutte le vere favole comincia anche lei così: CERA UNA VOLTA. C'era una volta una bambina molto, ma proprio molto cattiva. Ameno, questa era la voce che girava. Tutti dicevano così e questo io vi riporto, ma non posso giurarci su" (2000). En la última frase de este párrafo se aprecia perfectamente la reflexión sobre el papel del narrador, que nos explica de dónde ha obtenido la información que nos está transmitiendo pero, paradójicamente, y al contrario de cómo se ha venido utilizando este recurso en la literatura para adultos, aquí funciona para poner de relieve la falta de veracidad de los hechos que se nos cuentan. El narrador no actúa como garante de la narración; justo al contrario, nos interpela para que, expuestos los hechos y el origen de la información, juzguemos por nosotros mismos.

En *La congiura dei Cappuccetti*, Stefano Bordiglioni se presenta como narrador con su propio nombre como niño pequeño "Stefano Piccolo" y se cuenta a sí mismo "Stefano Grande" la historia de su infancia 40 años después:

Per questo ho deciso di scrivermi una lettetra [...] Scrivo a te, Stefano Grande, che sarai me fra quarant'anni, quando avrò l'età di mio padre e poca memoria. Mi scrivo una lettera e ci metto dentro

una delle storie della scuola che mi pacerebbe ricordare da adulto. [...] È una storia così strana che non sembra vera e so già che, quando fra quarant'anni la rileggerai/rileggerò, farai/farò fatica a crederci (2013, p. 8).

Bordiglioni, continuamente, hace referencia a sí mismo, como niño co-protagonista de la historia y como futuro lector adulto. En ocasiones, se refiere a sí mismo como un mero observador que se limita a observar para después contar. Pero, en otras ocasiones, su intervención tiene un impacto decisivo en el curso de la historia. En esta doble función de un narrador que observa atento para contar fielmente y un narrador-actor que interviene de forma activa para orientar los eventos hacia donde le interesa, también tiene lugar el humor y la desmitificación del propio papel del narrador, como en la ilustración en la que nos muestra al narrador en el baño mientras se ausenta del foco de los hechos y de los protagonistas:

Imagen 7. *La congiura dei Cappuccetti*, ilustraciones de Giulia Orecchia



Otro libro muy interesante en este sentido es *Re Artù Ginevra e Lancelotto* de Beatrice Masini. Es un libro que narra la historia de Lancelot, el rey Arturo y Ginebra de una forma bastante original y moderna a través de un narrador invasivo que al final de cada escena, repite las mismas palabras:

Io c'ero quando tutto cominciò. C'ero quando tutto fu compiuto. Non sapete chi sono? Indovinate... [...] Io c'ero, ero con loro vi ricordate? C'ero [...] Nessuno la vede ma io si [...] Io però c'ero. Non dimenticate: c'ero [...] Io l'ho visto; io, come sempre, c'ero [...] Io ve lo posso dire, perché c'ero [...] (2005).

Esta continua alusión a la presencia del narrador consigue, por una parte, "sacar" al lector fuera del pacto ficcional y hacerlo continuamente consciente de la realidad "artificiosa" de la narración. Pero, además, lejos de conferirle más credibilidad a lo narrado, la presencia testimonial del narrador provoca un efecto de distancia irónica que nos hace mirar los hechos narrados con más humor.

El narrador del libro *In bocca al lupo* de Fabian Negrin es el lobo que nos cuenta la historia después de morir:

Ero morto la bambina con i baffi tirò fuori un coltello e mi aprì la pancia. La bambina vestita di rosso e la nonna ne uscirono vive. Mi chiamo Adolfo e sono un lupo, un angelo-lupo. Questa è la mia nuvola. Da qui riesco a vedere tutto il bosco, albero per albero comme non l'avevo visto mai prima. Là giù c'è la bambina vestita di rosso che torna a casa, alza la testa e mi saluta. [...] Sono certo che mi ricorderà per sempre. Anch'io non la scorderò mai (2003).

En la mayoría de los ejemplos que hemos mencionado, podríamos hablar de lo que Gil González (2001, p. 74) ha denominado "meta-discursividad diegética" en la que "la imagen autorial que el texto reconstruye es, igualmente, la del autor del discurso [...] el narrador pertenece como un personaje más al universo de la narración que él mismo está creando".

Puesta en cuestión de la fidelidad del relato

Se lleva a cabo toda una reflexión sobre la fidelidad del relato y sobre la imposibilidad de la objetividad a través de las continuas introducciones del narrador. Como hacen las novelas autoconscientes, "de forma sistemática se jacta de su condición de artificio y, al hacerlo, explora la problemática relación existente entre artificio y realidad" (Orejas, 2005, p. 38). Por ejemplo, Alfredo Stoppa en *Il paese della nebbia e il paese del vento*: "C'era una volta, e forse c'è ancora, un paese dove la terra e il mare si davano la mano [...] C'era una volta, e sento che c'è ancora [...]" (2000). Lo mismo hacen Guido Quarzo y Sebastiano Ruiz Mignone en *Un elefante non è una caramella*; nos cuentan una

historia a través de un narrador que es el sueño. La historia arranca así:

Se qualcuno mi domandasse come ha fatto l'elefante Gino ad arrampicarse fino alla finestra di Michele, nos saprei proprio che cosa rispondere. D'altra parte questa è una storia da prendere così, un p'o come se fosse vera e un po' come se fosse inventata. [...] E non possiamo farci proprio niente. E poi ognuno racconta la storia che sa, e io so solo storie di questo tipo (2004).

Esta cita nos parece especialmente interesante porque apunta a varios temas muy pertinentes para nuestro ensayo. En primer lugar, el narrador comienza la narración respondiendo ante la eventual pregunta de un lector a la que, además, reconoce no saber cómo responder porque ni siquiera puede garantizarnos la veracidad de la historia. Al final del párrafo, termina reconociéndonos que nos va a contar el único tipo de historia que sabe contar. De esta forma, el autor-narrador se coloca en una posición de igual a igual frente al lector-niño. No sabe mucho más que él y así lo reconoce, lo cual sitúa al niño en una situación muy cómoda para crear y recrear como oyente-lector.

Este narrador, además de cuestionar su objetividad y de hacer continuas y explícitas menciones a sí mismo, interpela con frecuencia a los niños lectores para incorporarlos y hacerlos partícipes y co-responsables del éxito del evento narrativo: "E adesso bambini lettori dovete seguirme un po' perché andiamo avanti nel tempo sennò a tirarla lunga questa storia delle nascite poi si fa troppo noiosa" (Campo, 2000). Gerardo Leo (1974, p. 51), en un ensayo sobre la literatura rodariana, afirmó que desde Gianni Rodari, el intento de la literatura infantil ha sido el de "trasformare tutti i ragazzi in tanti piccoli Ulisse: il bambino è il nuovo esploratore, uno scout insaziabile di conoscenze, cultura, valori, un bambino serio, concentrato, impegnato ad allargare gli orizzonti delle proprie conoscenze". En algunos de los ejemplos que hemos visto y veremos, los autores actuales van todavía más allá, convirtiendo al niño no solo en un explorador de sus propios valores y conocimientos sino también de los propios límites

de sus expectativas ficcionales y del marco narrativo tradicional.

Esta indagación la debe realizar el niño al que se invita a relativizar el cuento que escucha poniendo de manifiesto el carácter convencional de la literatura infantil. Alfredo Stopa en *Il paese della nebbia e il paese del vento*: "Beh, in quel paese né vicino ne lontano, né grande né piccolo né bello né brutto viveva un bambino: un bambino buono direte voi... forse, a volte, un bambino cattivo allora, ma no... un bambino come tanti, un po' uguale a voi [...]" (2000).

En este sentido, Colomer (2010) habla de cómo a partir de la segunda mitad del siglo XX, se introduce una ambigüedad entre la realidad y la fantasía de la ficción. Así, se introduce en la narración la incertidumbre que es esencial para provocar en el niño una actitud crítica ante lo que escucha. Es lo que Rodari (1974, p. 93) llamaba "creare un certo distacco dalla fiaba"; un desapego, un distanciamiento de los cuentos de hadas, de sus estructuras, de sus fórmulas repetitivas, sus temas y, por lo tanto, de la realidad y los valores que éstos representan.

Estos autores contemporáneos ponen en duda la fidelidad del relato subvirtiendo los elementos que tradicionalmente han definido la literatura infantil: el papel del lector, el papel del narrador, el papel del autor, el punto de vista, la estructura narrativa, la mimesis, etc. Afirma Gil González (2001, p. 44) que una de las grandes vertientes de la metaficción es la del análisis entre la relación entre la ficción y la realidad. De hecho, autores como Michael Boyd han hablado del antirrealismo de la novela reflexiva que suele trasladar el estatuto de ficción al de la naturaleza misma de la realidad. No se trata, pues, de imitar la realidad, sino de indagar en las complejas relaciones entre realidad y ficción, puesto que, como afirma Waugh (1984, p. 24), la metaficción establece la categorización del mundo a través del lenguaje que es un sistema completamente arbitrario, cuestionando así el lenguaje como instrumento de representación de una realidad que pretende ser unívoca y consistente. A diferencia de los

textos realistas, en los textos metaficcionales será extremadamente difícil distinguir entre el arte y la vida: "Reading and writing belong to the process of 'life' as much as they do to those of 'art'" (Hutcheon, 2013, p. 5).

Esta tensión entre realidad y ficción y esta puesta en solfa de la veracidad del relato tiene como consecuencia directa la dignificación del papel del lector, que lleva acompañada inevitablemente la desmitificación del papel del narrador. En cierta manera, se pretende eliminar la frontera entre uno y otro a través de la creatividad y la imaginación como elemento de unión. Afirma Rodari (1974, p. 122):

Dopo aver letto una decina, o un centinaio di storie [...] i ragazzi sono perfettamente in grado di inventarsene altre da soli. Avendo fatto il loro dovere di consumatori, dovrebbero essere messi in condizione di agire da creatori.

Detrás de este empeño en despertar la creatividad activa del niño, hay un empeño enormemente político en cambiar el mundo y una posibilidad de "imaginar" alternativas al orden social tal y como lo conocemos.

Mise en abyme

Otra de las manifestaciones más frecuentes de esta tendencia metaficcional es la *mise en abyme*, que también se ha denominado relato espejular. Estas obras proponen dentro de ellas mismas la reproducción o duplicación de otras ficciones a través del reflejo: por una parte estaría el enunciado reflectante (la historia marco) y, por otra, el enunciado reflejado (la historia inserta). Este recurso del relato engarzado dentro de otro es muy fértil y abundante en la literatura infantil italiana del siglo XXI. Maja Celija en *Chiuso per ferie* nos muestra qué ocurre cuando nos vamos de nuestra casa durante las vacaciones. La casa se convierte en un espacio ideal para todas esas criaturas, aparentemente inanimadas que durante el día están esperando para cobrar vida. En este libro no son los objetos los que cobran vida, sino los personajes de viejas fotografías: los abuelos, los bisabuelos, los niños,... persona-

jes en blanco y negro, los recuerdos de una vida pasada. Muy similar es el argumento de *Buonanotte Buoio* (2004) de Ennio Cavalli en el que, cuando la familia se va de vacaciones, todos los personajes de las fotos cobran vida y comienzan a jugar. Marisa Palmerini en *I nani in giardino. Un'originale versione di Biancaneve e i sette nani* (2004) también nos ofrece un ejemplo de *mise en abyme* que, además, retoma una de las fábulas clásicas más conocidas. En esta historia, los siete enanitos hechos de yeso que están en un jardín cobran vida para vivir una serie de peripecias.

En este juego de cajas chinas no podía faltar el recurso del sueño como una ficción dentro de la ficción. Este tema, además de ser muy recurrente en la literatura infantil, viene a hacer hincapié en la reflexión sobre el propio acto literario, y en las infinitas posibilidades que esta lectura creativa abre para el lector. Cristiano Petretto en su libro *Toporagno e Sedanorapa*:

Timmi si chiese: «Che ci fanno loro qui? Sto ancora dormendo? Eppure mi sembra di essere sveglio, o no?» Il più basso si avvicinò a Timmi scrutandolo - «Che stranno, anche a me lui sembra bello sveglio. Tu che ne pensi?» domandò al suo compare che risposse: «Appurato che siamo tutti svegli, credo ce si possa affermare con assoluta certezza che ci troviamo nella vita reale» (2009).

Otro libro en el que aparece el recurso del sueño es *Sì, ma dov'è Biancaneve* de Stefano Disegni en el que un escritor infantil sueña una historia en la que los personajes de las fábulas clásicas acaban mezclados: "Che sogno buffo ho fatto! Quasi quasi lo scrivo, forse viene fuori una storia che piacerà ai bambini" (2001). De hecho, al final, los personajes deciden gritar todos a la vez y, así, despertar a la persona que está soñando con ellos para poder volver cada uno a sus fábulas originales. En *Biancaneve bella sveglia e Principi di tutti i colori* (2003), Emanuela Nava nos cuenta una versión bastante original y disparatada de *Blancanieves* que al final resulta ser el sueño de una niña.

Junto a la ficción dentro del sueño, también es frecuente encontrar la ficción dentro de un cuadro, de una obra de arte y, sobre todo, la

ficción dentro del teatro, como es el caso de *Cenerentola è tornata* (2011) de Bat Prunella, en el que uno de los personajes protagonistas es una actriz que interpretó a Cenicienta en una película. Otro ejemplo es el libro *Contastorie* (2007) de Emanuele Luzzati en el que oímos las historias que cuenta un titiritero en la plaza de la ciudad. En el mismo año, Roberto Vecchioni publica *Diario di un gatto con gli stivali* en el que un cuentacuentos llega a la plaza de un pueblo para contar a los niños las fábulas clásicas. Roberto Piumini en *E poi? e poi? e poi?* (2009), hace que la presencia de la ficción dentro de la ficción y del narrador se muestren de forma explícita incluso en las propias ilustraciones:

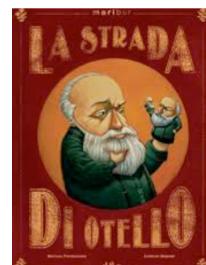
Imagen 8. *E poi? e poi? e poi?*, ilustraciones de Vittoria Facchini



Se trata, como explicaba Dällenbach (1977, p. 62), de una “puesta en abismo del enunciado” donde se refleja el contenido del texto, es decir, la que se refiere al relato dentro del relato. Pero ese relato no es exactamente igual a la primera historia, simplemente presenta alguna semejanza o lo complementa. La suele insertar un personaje enunciador que en el caso de libros como el de Emanuele Luzzati, Roberto Piumini o Roberto Vecchioni es un cuentacuentos.

En esta misma línea nos plantean su historia Miriam Formisano y Antoine Deprez con *La strada di Otello*. Este libro es un homenaje a Otello Sarzi, el gran titiritero italiano que inventaba espectáculos teatrales y creaba marionetas y títeres con enorme habilidad. La metaficcionalidad de libro se aprecia desde su propia portada que reproducimos a continuación:

Imagen 9. Portada de *La strada di Otello*, ilustraciones de Antoine Déprez



A Otello Sarzi también dedicaba un homenaje Rodari en su *Grammatica della fantasia* en el capítulo titulado “Marionette e Burattini”. Como nos recordaba Rodari este juego de la ficción dentro de la ficción, en muchas ocasiones, funciona como un elemento enormemente liberador tanto para el autor como para los niños.

Dällenbach (1977, p. 97) describía, además, otro tipo de mecanismo especular: “la mise en abyme de la enunciación”, que insiste en la actividad misma de contar y que construye el relato interno simultáneamente al acto narrativo. Es decir, se centra sobre todo en reflejar el proceso de la propia creación. Un ejemplo muy ilustrativo de este tipo de mecanismo metaficcional es el libro *Per filo e per segno*. En esta obra, Luisa Mattia nos cuenta la historia de Silva, una niña que siente pasión por escuchar historias:

Giorno dopo Giorno Silva e i bambini leggevano storie. E rileggevano. E ricontavano. E Silva le scriveva sui fogli di tela, poi tornava a leggere. E i bambini a inventare. [...] C'era una volta, qualcuno aveva detto e una storia s'era impigliata alle orecchie di Silva, ... (2009).

Silva escucha y escucha todas las historias que oye y “le storie crescevano, salivano dal cuore, dalla mente, dalle ore” (Mattia, 2009). Cuando hay demasiadas historias para recordar Silva las va uniendo con un hilo para formar un libro donde las va escribiendo. Todos los niños quieren que les lean ese libro. Pero un día, desde su palacio, un malvado Capitán manda una tormenta que hará que el libro quede reducido a los miles de hilos donde había comenzado todo. Silva y sus amigos no se desaniman y comienzan a trabajar de nuevo con los hilos. Para enfatizar el complejísimo entramado de histo-

rias en el que nos movemos desde que nacemos y empezamos a escuchar historias, Luisa Mattia y Vittoria Facchinial han ilustrado este libro recurriendo a las manualidades con hilo y lana, como se puede apreciar en las siguientes imágenes:

Imágenes 10, 11 y 12. *Per filo e per segno*, ilustraciones de Vittoria Facchini



Esta novela plasma, ficcionalizado, su propio proceso de creación y escritura, “la novela de la novela, en cuya historia alguien escribe una novela que, en última instancia, intenta parecer identificable con la novela misma. Éste es el tipo de metaficción más propiamente espe- cular, ya que la novela alude a la novela misma convertida así en contenido de la narración” (Gil González, p. 57).

En el libro que acabamos de mencionar, *Per filo e per segno*, se habla de la literatura como una forma de resiliencia y también de la compleja relación que existe entre las historias, sus creadores y sus lectores. En esta línea, se plantea también la relación entre la escritura y la oralidad. A través de su estructura fragmentaria, todas las historias que va escuchando Silva de forma oral se entrecruzan en un gran libro que Silva se preocupa mucho de hilar y poner por escrito, para luego poder leer en voz

alta a sus amigos. Este paso de la oralidad a la escritura para volver a la oralidad pone de manifiesto la importancia del carácter interpersonal de la literatura infantil.

Esta fe en el poder de la palabra como nexo de unión entre los niños y sus amigos, entre los niños y los adultos, entre los niños y el mundo, en definitiva, es algo que está presente en muchas de las narraciones infantiles del siglo XXI italiano. Bettelheim (2012, p. 213), en su ya clásico ensayo *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, mantiene que debemos dejar a los niños la oportunidad no solo de reflexionar sobre el cuento que le hemos narrado sino también de reaccionar de alguna manera. Para el autor, la participación activa tanto del adulto como del niño es el acto más importante de la narración de un cuento puesto que supone una experiencia compartida con otro ser humano que, a pesar de ser adulto, puede apreciar los sentimientos y reacciones del niño.

Metalepsis

Más arriba hemos hablado de la capacidad de crear y de modificar que tiene el niño-lector a través de su interacción con el cuento. En este sentido, hay otra constante que atraviesa muchos de los libros para niños publicados en Italia en los últimos años. Se trata de la ruptura de los límites entre las distintas estructuras narrativas a través de la capacidad demiúrgica de los dibujos del niño protagonista. En estos libros se pone un enorme énfasis en la imaginación como una capacidad de crear la realidad y, por lo tanto, de modificarla. Gek Tessaro en su libro *Io sono un ladro di bestiame felice*, plantea una conversación entre el narrador-autor con el protagonista-lector, al que le va sugiriendo qué cosas puede dibujar para ir creando la historia:

Puoi disegnare quello che ti va, una casa, due case, una città. [...] Puoi disegnare che il tizio che ti cerca ha messo su di te una taglia e adesso ti segue tutta questa marmaglia ma restano sempre comunque distanti perché tu ti disegni una pagina avanti. Insomma puoi disegnare tutto e anche di più perché chi comanda i disegni sei tu (2003).

Arturo nel pozzo (2000) de Elena Cerri es una historia en la que vemos cómo los dibujos de un niño se convierten en realidad. Arturo, el protagonista, acaba cayendo en un pozo que ha dibujado él mismo y del que solo podrá salir gracias a otro dibujo de su hermano. Laura Crema en *In punta di dita* (2012) nos muestra cómo los niños crean a través de sus dibujos. Con la punta de los dedos, colores y un poco de imaginación, las posibilidades son infinitas.

Otro libro que hemos mencionado más arriba es *Il Signor Tazzina* de Maria Sole Macchia. El libro se abre con la imagen de un ilustrador intentando trabajar. Ante la falta de inspiración, decide darse un descanso y salir al cine. Justo al dar un portazo, entra una ráfaga de viento en la casa y los dibujos salen volando y cobran vida:

Il personaggio creato dal disegnatore era pronto ad affrontare l'avventura della sua vita. Ma non sapeva ancora qual era la storia che doveva interpretare... Sì, era un personaggio senza storia [...] E senza un'altra cosa, anche. Se ne accorse subito, non appena si guardò allo specchio: gli mancava un orecchio! (1999).

Al final del cuento, hay una conversación entre el diseñador y el dibujo, en el que el personaje le reprocha a su creador que se le haya olvidado dibujarle una oreja: "«Scusa, scusa, hai ragione! Te lo disegno subito l'orecchio. Aspetta, facio in un attimo!» disse il disegnatore" (Macchia, 1999).

Imágenes 13 y 14. *Il Signor Tazzina*, ilustraciones de Maria Sole Macchia



La metalepsis presente en todos estos libros se produce, pues, cuando el sujeto enunciador irrumpen inesperadamente en el mundo de los personajes o éstos en el de aquél. Entonces, se produce una transgresión de los límites ontológicos del libro y se posibilita el diálogo entre entidades pertenecientes a mundos narrativos distintos (Ródenas, 1998, p. 102). Se trata de la intromisión del narrador en el mundo diegético o bien de los personajes en el extradiegético, vulnerando así los límites de la estructura narrativa. De esta forma, se quebrantan fronteras que los lectores creíamos sólidas e infranqueables como las que existen entre la realidad que se cuenta y la realidad desde la que se cuenta.

En *Da qualche parte qui vicino* (2010) de Susana Mattiancheli, el niño protagonista dibuja a un amigo imaginario que se vuelve real y que acaba ayudándole a superar la muerte de su abuelo. *Pan e oro* (2004) de Guia Risari es la historia de una niña humilde y sin recursos cuyo único entretenimiento son una hoja y un lápiz. Poco a poco sus dibujos y escritos se convierten en realidad y se acaba haciendo famosa porque ayuda a todo el mundo con su lápiz y su papel.

Cocco Mariniello en *Giulietta* (1999) también nos cuenta la historia del poder demiúrgico de los dibujos. Pim es un niño que dibuja el paisaje de una playa en la pared de su dormitorio. Desde su cama, Pim observa el dibujo de la pared todas las noches antes de dormirse. Hasta que una noche, ese paisaje cobra vida y Pim se embarca en una emocionante aventura. Pim encuentra un huevo rosa del que nacerá una niña llamada Giulietta. Por la mañana, cuando se despierta, después de darse cuenta de que todo ha sido un sueño, advierte que en la pared de su cuarto está dibujada Giulietta, la niña con la que ha estado soñando y compartiendo aventuras.

Ésta es una tradición que en Italia ya tiene sus valiosos precedentes como Osvaldo Cavandoli y sus ingeniosas viñetas del personaje *Mister Linea* creado a finales de los años 60, en las que vemos continuamente a la mano creadora del dibujante acompañando al protagonista:

Imagen 15. *Mister Linea*, ilustraciones de Osvaldo Cavandoli



Otro ilustre precedente es Italo Calvino con su ya clásico libro *I disegni arrabbiati* en el que los dos niños protagonistas se divierten dibujando conforme éstos se van convirtiendo en realidad. Este libro publicado por primera vez en 1977 es un lúcido antecedente de obras contemporáneas como *Arturro nel pozo* (2000).

Imágenes 16 y 17. *I disegni arrabbiati*, ilustraciones de Giulia Orecchia



Para estos autores, en esta fuerza creadora del dibujo hay un enorme poder subversivo que contiene en sí la semilla del cambio para una sociedad más justa: "Sviluppare l'immaginazione nel bambino è [...] sviluppare un uomo completo. Solo uomini creativi, che sanno usare la loro immaginazione, possono rinnovare la società" (Argili, 2000, p. 19).

Este uso de la metalepsis y esta reivindicación del cambio social a través de la ilustración y del dibujo encuentran un filón especial en la literatura italiana del siglo XXI en la simbología de los colores. Roberto Piumini en *La battaglia dei colori* nos cuenta la historia de unos caballeros de distintos colores (azules, rojos, amarillos,...) que viven en continuas guerras unos contra otros. Al final, una suerte de Dios-Autor decide crear personas multicolores:

Il padre delle cose, vedendo questa brutta mischia, smise di sorridere. Con un gesto, mascolò colori e persone, e dalla nuvola bianca comminciarono ad uscire bambini viola vestiti d'arancio,

su cavallini verdi, bambini rossi vestiti di giallo su cavallini azzurri, bambini con vestiti rosa e verdi, su cavallini blue dalla codea arancio e dalla criniera viola (2012).

Así, después de la batalla, un mundo que en el origen era una noche oscura, acaba convertido en un campo lleno de flores de colores. Una historia muy similar a la de Piumini, nos cuenta Paolo Marobotto en *Il paese dei colori*. Cinco reyes de cinco colores diferentes reinan orgullamente con una gran hostilidad hacia los otros reinos y los otros colores. Un día, por accidente, se hace una grieta en uno de los muros y los colores empiezan a mezclarse:

C'erano una volta, in un paese molto lontano, cinque re che governavano su cinque regni di cinque colori diversi [...] Ai confini dei cinque regni sorgevano cinque muri. Un giorno che aveva piovuto molto si fece una piccola ma profonda crepa nel muro [...] Il re col suo cavallo arrivò fino alla crepa da qui filtrava una luce gialla [...] Il re si tolse la corona e infilò la testa nel buco e rimase meravigliato da quel colore. Anche il regno Purpureo e il regno Candido si unirono a loro [...] I quattro regni si divertirono molto fino ad addormentarsi insieme (2001).

En este orden de ideas, publicaron Davide Cali y Philip Giordano en 2008 *L'isola del piccolo mostro nero-nero*. El protagonista es un monstruo que vive en una isla negra y que, harto de la oscuridad, un día, decide iniciar un viaje en barco para encontrar un lugar mejor para él. Va visitando muchas islas y cada una es de un color diferente. Al final, después de todo lo que ha aprendido y todas las cosas que se ha ido trayendo de las otras islas, descubre que el lugar más idóneo para él era su propia isla.

Imagen 18. *L'isola del piccolo mostro nero-nero*, ilustraciones de Philip Giordano



Son numerosísimos los ejemplos que van en esta línea, como *Nel buio ci vedo con le orecchie*

(2009) de Sara Donati, *Storia a colori del Signor Colore* (2008) de Pietro Formentini, *La città dei Lupi blù* (2012) de Marco Viale, etc. También se valen algunos autores de la variedad de los colores para desmitificar los estereotipos unívocos y fijos de los cuentos de hadas. Como, por ejemplo hacen Emanuela Nava y Francesca Crovara en *Biancaneve bella sveglia e principi de tutti i colori*, con un príncipe azul que “diventa verde per la rabbia, rosso per la gelosia, giallo per l’invidia” (2003, p. 15).

Aquí también encontramos un ilustre precedente dentro de la propia tradición Italiana con Leo Lionni con libros como *Piccolo blu e piccolo giallo* (1959) o *Un colore tutto mio* (1975).

Imagen 19. Portada de *Un colore tutto mio*, ilustraciones de Leo Lionni



Conclusiones

Afirmaba Rodari (1974, p. 225) que si queremos enseñar a “pensar” primero deberíamos enseñar a “inventar”. En esta línea, creemos que la literatura italiana del siglo XXI es enormemente política puesto que evita describir de una forma prefijada cómo son las cosas; más bien al contrario, nos invita a pensar y a proponer cómo deberían ser. Ya en los años 30 del siglo pasado, Antonio Gramsci (2009, p. 19) establecía una diferencia entre el artista y el político. Para Gramsci el artista representaba siempre imágenes “fijas” que no cambiaban mientras que el político planteaba esas imágenes en su evolución. Por lo tanto, para el político, la imagen artística, por muy reinvindicativa que fuese, siempre resultaría reaccionaria. El político no se contenta con

imaginar al hombre tal y como es sino que lo imagina tal y cómo debería ser. El trabajo del político, afirma Gramsci consiste, pues, en ayudar a los hombres a iniciar ese movimiento que les conducirá hacia su propia transformación y la del mundo.

Ésta es la dicotomía que consigue superar la literatura metaficcional cuando plantea una creación artística abierta y en continuo movimiento en la que el niño lector-creador puede y debe participar de forma activa. Es cierto que los cuentos clásicos para niños suelen insertarnos en una experiencia del mundo bastante estática, definitiva e inmutable y, por lo tanto, hasta cierto punto, no sirven para cambiar. Pero también es cierto que a través de los juegos metaliterarios, podemos experimentar con estas formulaciones ritualizadas, podemos inventar y crear nuestras propias historias y esto, como afirma Grimaldi (2000, p. 114), “significa inventarsi una propia chiave di lettura del mondo”. Vemos, pues, en las distintas manifestaciones de esta tendencia metaficcional de la literatura italiana del siglo XXI (que entroncan con autores como Rodari, Calvino y Lionni) un empeño en educar al niño en el estímulo creativo, en el espíritu crítico, en la autonomía del pensamiento y en la voluntad de la transformación.

Este tipo de literatura promueve una relación con el lector muy diferente a la tradicional. Pretende formar al lector infantil y juvenil haciéndole reflexionar sobre las propias convenciones literarias y sobre su propio papel en el proceso de lectura y de construcción de significado. A través de estos juegos que, en apariencia podrían resultar banales, se realiza una revisión de las convenciones y códigos de la literatura infantil y juvenil. Por lo tanto, al joven lector no solamente se le abren toda una serie de posibilidades sino que, al mismo tiempo, se le solicita una labor muchísimo más exigente en su participación activa para la creación de significados.

Notas

1 En algunas citas no aparecerá especificada la página porque en muchos libros infantiles no hay numeración.

Referencias

Textos Primarios

- Baruzzi, A. y Natalini, S. (2003). *Indovina chi viene a pranzo!*. Florencia: Fatafrac.
- Bordiglioni, S. y Orecchia, G. (2013). *La congiura dei Cappuccetti*. San Dorligo della Valle: Eiunadi Ragazzi.
- Cali, D. y Giordano, P. (2008). *L'isola del piccolo mostro nero-nero*. Reggio Emilia: Zoo Libri.
- Calvino, I. (2012). *I disegni arrabbiati* (primera edición 1977). Milano: Mondadori.
- Campo, R. (2000). *La gemella buona e la gemella cattiva*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli editore.
- Cavalli, E. y Guicciardini, D. (2004). *Buonanotte Buio*. Roma: Lapis.
- Cavandoli, O. (2005). *Mister Linea e quell'incredibile venerdì 17*. Roma: Gallucci.
- Celija, M. (2006). *Chiuso per ferie*. Milano: Tropipittori.
- Cerri, E. y Balbusso, A. (2000). *Arturo nel pozo*. Forlì: Cartacanta.
- Cinquetti, N. (2001). *Il dono della farfalla*. Roma: Lapis.
- Crema, L. (2012). *In punta di dita*. Roma: Lapis.
- Disegni, S. y Ruggieri, A. (2001). *Sì, ma dov'è Biancaneve?*. Modena: Panini Ragazzi.
- Donati, S. (2009). *Nel buio ci vedo con le orecchie*. Florencia: Fatafrac.
- Fanti, G. y Ronaldi, G. (2006). *La Fata dormigliona*. Perugia: Edizioni Corsare.
- Formentini, P. (2008). *Storia a colori del Signor Colore*. Bazzano: Artebambini.
- Formisano, M. y Deprez, A. (2009). *La strada di Otello*. Ligornetto: Dino & Pulcino.
- Gigli, A. y Indelicato, M. (2002). *Una pagina blanca*. Reggio Calabria: Falzea Editore.
- Lavatelli, A. y Orecchia, G. (2004). *Bimbambel. Storie delle Buonanotte*. Novara: Interlinea.
- Lionni, L. (2010). *Un colore tutto mio*. Milán: Babalibri.
- Lionni, L. (1999). *Piccolo blu e piccolo giallo*. Milán: Babalibri.
- Luzzati, E. (2007). *Contastorie*. Roma: Gallucci.
- Macchia, M. S. (1999). *Il Signor Tazzina*. Milán: Fabbri editori.
- Mariniello, C. (1999). *Giulietta*. Milán: Giangiacomo Feltrinelli.
- Marobotto, P. (2001). *Il paese dei colori*. Roma: Lapis.
- Masini, B. (2005). *Re Artù Ginevra e Lancillotto. Una storia d'amore e di guerre*. Milán: Arka Edizioni.
- Mattia, L. y Facchini, V. (2012). *Per filo e per segno*. Roma: Donzelli.
- Mattiancheli, S., Magnasciutti, F. y Terranera, L. (2010). *Da qualche parte qui vicino*. Roma: Collana Quadrata.
- Nava, E. y Crovara, F. (2003). *Biancaneve bella sveglia e principi de tutti i colori*. Milano: Carthusia.
- Negrin, F. (2003). *In Bocca al lupo*. Roma: Orecchio Acerbo.
- Olivieri, S. y Natalini, S. (2001). *Miss Milk*. Roma: Città Nuova.
- Palmerini, M. (2004). *I nani in giardino. Un'originale versione di Biancaneve e i sette nani*. Florencia: L'Autore Libri Firenze.
- Petretto, C. y Ronaldi, G. (2009). *Toporagno e Sedanorapa*. Perugia: Edizioni Corsare.
- Piumini, R. y Rabà, M. (2012). *La battaglia dei colori*. Novara: Interlinea.
- Piumini, R. y Junakovic, S. (2009). *Una casa che mi piace*. Milán: Carthusia.
- Piumini, R. y Francella, G. (2009). *E poi? E poi? E poi?*. Roma: Nuove Edizioni Romane.
- Prunella, B. y Pizzato, D. (2011). *Cenerentola è tornata. Segrate: Il Battello a Vapore*.

- Quarzo G., Ruiz Mignone, S. y Scassa, P. (2004). *Un elefante non è una caramella*. Roma: Lapis.
- Risari, G. y Marinello, C. (2004). *Pan e oro*. Modena: Panini Editore.
- Stoppa, A. y Tomasetig, L. (2000). *Il paese della nebbia e il paese del vento*. Pordenone: Edizioni C'era una volta.
- Tessaro, G. (2003). *Io sono un ladro di bestiame felice*. Milán: Editrice Il Castoro.
- Vecchioni, R. (2007). *Diario di un gatto con gli stivali*. Turín: Eiunadi.
- Viale, M. (2012). *La città dei Lupi blù*. Turín: EDT Edizioni.

Referencias bibliográficas

- Amo Sánchez Fortún, J.M. (2010). Los recursos metafíctionales en la literatura juvenil: El caso de *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* de Benjamín Prado. *Ocnos*, 6, 1-33. Recuperado de <http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/189/169>
- Alter, R. (1978). *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Argili, M. (2000). Quale Rodari oggi. En G. Leo, *Gianni Rodari, maestro di creatività* (pp. 15-25). Nápoles: Graus Edizioni.
- Barthes, R. (1982). Introducción al análisis estructural de los relatos. En VVAA, *Ánalisis estructural del relato* (pp. 9-45). Barcelona: Buenos Aires.
- Bettelheim, B. (2012). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Primera edición en 1975). Barcelona: Crítica.
- Boyd, M. (1983). *The Reflexive Novel. Fiction as Critique*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Clemencia Ardilla, J. (2009). Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literatura colombiana. *Estudios de Literatura Colombiana*, 25, 34-59. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/9794>
- Colomer, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual* (2ª Edición). Madrid: Síntesis.
- Corrado, R. (2008). *Antonio Gramsci: teorico della traduzione, scrittore per l'infanzia*. Roma: Aracne.
- Dällenbach, L. (1977). *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Gramsci, A. (1996). *Letteratura e vita nazionale* (tercera edición). Roma: Editori Riuniti.
- Gil González, A.J. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Grimaldi, E. (2000). Tutti gli usi della parola a tutti. En G. Leo, *Gianni Rodari, maestro di creatività* (pp. 11-117). Nápoles: Graus Edizioni.
- Hutcheon, L. (2013). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (Primera edición en 1980). Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Leo, Gerardo, (2000). *Rodari, maestro di creatività*. Nápoles: Graus Edizioni.
- Orejas, F. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco Libros.
- Quesada, C. (2009). *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco Libros.
- Rodari, G. (1974). *Grammatica della fantasia*. Turín: Einaudi.
- Ródenas, D. (1998). *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona: Península.
- Sobejano, G. (1989). Novela y metanovela en España. *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 512-513, 4-6.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London: Routledge.
- Zanotti, P. (2001). *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura gionvanile*. Florencia: Le Monnier.