

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Pregado
Departamento de Literatura.

“La fragmentada identidad de los Sujetos”
En dos cuentos infantiles de Saúl Schkolnik.

Tesina para optar al grado académico de Licenciada en Lengua y Literatura hispánica.

Alumno: Loreto Carolina Labraña Carrera.
Profesor guía: Cristián Montes.

Octubre 2004
Santiago -Chile

Índice

1. Fundamentación del Problema	p. 1 - 5
2. Saúl Schkolnik y su obra	p. 6 - 7
3. Aproximaciones al objeto de estudio:	
El cuento	p. 8 - 9.
El cuento de hadas	p. 10 - 16
4. Metodología	p. 17 - 30
5. “La Bailarina”: intento de realización a través del otro	p. 31 - 48
6. “Un libro de cuentos”: intento de realización por medio de lo otro	p. 49 - 73
7. Conclusiones	p. 74 - 77
8. Bibliografía	p. 78 - 80
9. Apéndices	p. 81 - 82

Pero de pronto, el espejo se oscureció del todo, como si se hubiera abierto un agujero en el mundo visible, y Frodo se quedó mirando el vacío. En ese abismo negro apareció un Ojo, que creció lentamente, hasta que al fin llenó casi todo el Espejo. Tan terrible era que Frodo se quedó como clavado al suelo, incapaz de gritar o de apartar la mirada. El Ojo estaba rodeado de fuego, pero él mismo era vidrioso, amarillo como el ojo de un gato, vigilante y fijo, y la endidura negra de la pupila se abría sobre un pozo, una ventana a la nada.

Luego el Ojo comenzó a moverse, buscando aquí y allá, y Frodo supo con seguridad y horror que él, Frodo, era una de esas muchas cosas que el Ojo buscaba. Pero supo también que el Ojo no podía verlo, no todavía, a menos que él mismo así lo deseara. El Anillo que le colgaba se hizo pesado, más pesado que una gran piedra, y lo obligó a inclinar la cabeza sobre el pecho. Pareció que el espejo se calentaba y unas volutas de vapor

flotaron sobre el agua. Frodo se deslizó hacia adelante.

- ¡No toques el agua! - le dijo dulcemente la Dama Galadriel.

La visión desapareció y Frodo se encontró mirando las frías estrellas que titilaban en el pilón. Dio un paso atrás temblando de pies a cabeza y miró a la Dama.

- Sé lo que viste al final - dijo ella - pues está también en mi mente -. ¡No temas! pero no pienses que el país de Lothlórien resiste y se defiende del enemigo sólo con cantos en los árboles, con las débiles flechas de los arcos élficos. Te digo, Frodo, que aún mientras te hablo, veo al Señor Oscuro y sé lo que piensa, o al menos lo que piensa en relación con los Elfos y él está siempre tanteando, queriendo verme y conocer mis propios pensamientos. ¡Pero la puerta está siempre cerrada!-.

Tolkien, 1991: 489 – 490.

Fundamentación del problema

Cuando niños sentíamos gran admiración y complacencia frente a los grandes cuentos de la literatura universal que nuestros padres nos relataban a la hora de dormir, con el fin de hacernos la vida un poco más bella. Esos diversos cuentos de nuestra niñez nos han brindado, por medio de sus misteriosas e increíbles historias¹, un lugar en el mundo, una guarida frente a los mayores y, con el tiempo, uno de los grandes deleites literarios para contemplar e indagar en la complejidad existencial del ser humano.

Hadas o princesas encarceladas, transformadas en plantas a causa de un hechizo; héroes capaces de todo por alcanzar su perfección moral; animales que hablan; amuletos y objetos mágicos. Todos estos numerosos y fascinantes elementos que guarda el cuento maravilloso², permiten acceder a un mundo repleto de significaciones simbólicas que llevan a vislumbrar, desde distintas perspectivas, la psique³ compleja que determina la identidad de cada ser humano. La historia oculta que lo define y caracteriza continúa arraigada en diversas narraciones del pasado, las cuales han sabido resguardar una gama de ideologías y creencias, permitiéndole así, comprender a sus pares y con ello comprenderse a sí mismo. La paradoja consiste en que es justamente él mismo quien se niega a contemplar o revalorar los múltiples elementos y formas en que se muestra su idiosincrasia, es decir, las experiencias que otros seres humanos, iguales a él, han vivido en el pasado y han dejado plasmadas en antiguos cuentos (bagaje de sabidurías compartidas), desechando con ello una de las esenciales fuentes de autoconocimiento.

En este sentido, un narrador:

“(…) debe tener raíces en el pueblo y en los estratos artesanales (…) como los estratos artesanales comprenden capas distintas, los conceptos con los cuales son expuestos sus patrimonios son también múltiples (…) el primer y verdadero narrador es el relator de cuentos: donde las cosas se ponía difíciles, el cuento ya lo sabía (…) Desde el principio de los tiempos, el cuento ha enseñado al hombre lo

¹ Entiéndase relato como historia: “La historia es una convención, no existe a nivel de los acontecimientos mismos, vale decir, es una abstracción puesto que siempre es percibida y contada por alguien. Presenta dos niveles: Lógica de las acciones (las acciones de un relato en sí mismas, sin tener en cuenta la relación que mantiene con los otros elementos), y los personajes en sus relaciones.” (Todorov, 1972a: 164)

² Se entiende por *maravilloso*: “Cuando los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito. Las características de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos.” (Todorov, 1972b: 68)

³ Entiéndase por psique: “La vida mental misma, así como el conjunto de funciones sensitivas y afectivas de un individuo. Incluye tanto los procesos conscientes como los inconscientes.” (Béla, 1958: 504)

aconsejable (...) el narrador es el hombre capaz de dejar consumirse completamente la mecha de toda su vida en la dulce llama de su narración (...) el narrador es el personaje en que el justo se encuentra a sí mismo.” (Benjamín, 1991: 114 – 134)

Se aprecia que una de las primordiales inquietudes del ser humano, desde tiempos remotos, ha sido comprenderse a sí mismo. Sin embargo, esta interrogante no es simple de dilucidar, porque su existir en el mundo presenta una variada gama de caminos, los cuales se desprenden como verdaderos laberintos (enigmas) de confusos y desconcertantes pasajes que le demandan, de una u otra forma, ser siempre otro (distinto del que se era), según sus experiencias en determinados contextos. De allí que sea imposible definir cabalmente alguna realidad, sin antes examinar y desentrañar las múltiples partes que hacen posible la construcción e interacción de los sujetos⁴, teniendo muy presente que aquéllos no poseen una identidad estática y uniforme, sino más bien móvil, en continuo hacerse y transformación. Por lo tanto, sus existencias son resultado de una permanente desidentificación de sí mismos para identificarse con ese otro que serán. De allí que se constituyan como sujetos fragmentados.

Ese proceso permanente de ser y hacerse otro, en cada una de sus experiencias, es posible solo por medio de su discurso (lenguaje puesto en acción), que le permite desplegar, en distintas instancias comunicativas (contextos), sus propios pensamientos y deseos, para comprender su propia existencia y la de otros; ésta es la razón por la cual el lenguaje es una entidad primordial para definir al ser humano. Es un hombre hablante el que habita en el mundo, por tanto, no es posible en ningún caso concebir un “yo” sin un “tú” (ni viceversa), es decir, nunca se comprenderá o definirá al ser humano separado de su propio discurso y mucho menos separado de la realidad que lo circunda.

Ahora que se ha señalado la importante influencia que ejerce el cuento maravilloso para comprender las distintas partes en que se muestra la identidad del ser humano, será posible abordar los dos cuentos infantiles elegidos como objeto de estudio: “La Bailarina” (Schkolnik, 1998: 23 - 30) y “Un libro de cuentos” (Schkolnik, 1999: 17 - 21)

⁴ “Es en y por el lenguaje que el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad, que es la del ser, el concepto de Ego o subjetividad (unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia), que da al locutor la capacidad de plantearse como sujeto.” (Benveniste, 1978: 180)

Así, a partir de diversas observaciones sobre la narrativa infantil chilena (Peña, 1982a: 89 – 93) y de la imprescindible función que desempeñan sus diversas significaciones simbólicas, claves para comprender las interrogantes del ser humano, es que el proyecto de esta tesina se titula: **“La fragmentada identidad de los Sujetos, en dos cuentos de Saúl Schkolnik”**. Dicho ejercicio se desarrollará esencialmente como una propuesta de lectura, mediante los diversos mundos posibles (Eco, 1979: 172 – 181) que serán desplegados en los cuentos.

La hipótesis de trabajo estará destinada a demostrar que los sujetos en los dos cuentos a analizar se construyen bajo una permanente relación de interdependencia con el otro y lo otro, mediante diversos estados de desidentificación respecto a sí mismos, así como una identificación con ese otro que serán. Esto llevará a comprender que los sujetos presentes en cada cuento, mediante sus propios discursos, son siempre portadores y generadores de mundos y submundos posibles. Dicha particularidad los definen como consecuencia de un devenir constante, por tanto, deben necesariamente segmentarse sobre la base de una identidad móvil (cualidad esencial que determina la constitución del sujeto humano y que para los fines de este trabajo se tomará prestada)

A su vez, los mundos posibles que despliegan estos sujetos también están en permanente dinamismo y fricción, puesto que no son más que la proyección de las fases de desidentificación e identificación que los constituyen (fragmentariedad que determina sus identidades o mismidad)

Se han seleccionado estos dos cuentos del vasto corpus de Schkolnik, debido a que ellos condensan de manera significativa las líneas generales que cruzan todos los relatos de sus libros y enfatizan de manera particular los contenidos que iluminan esta investigación.

A esto se suma que los cuentos, en cuestión, se desarrollan a partir de una “fechoría inicial”, la cual constituye el nudo de la intriga y que puede ser apreciada de dos maneras, según la clasificación de los cuentos maravillosos (Propp, 1977: 59) También es necesario destacar que los aspectos que se aprecian en ambos cuentos presentan formas significativas afines a la peculiar caracterización que posee el cuento fantástico (Todorov, 1970: 33 – 72)

Así, en plena concordancia con nuestra hipótesis, en “La Bailarina”, veremos que los sujetos al poseer una identidad móvil, gobernada por continuos estados de desidentificación e identificación con el otro y lo otro, despliegan contenidos que

prefiguran características errantes en sus individualidades particulares (sujetos fragmentados), las que necesariamente los encaminarán a una unión de carácter maravilloso (Cristal – Garza), unidad que sólo se da en apariencia, puesto que responde a la imperiosa necesidad de restaurar sus universos rotos.

Desde esta perspectiva, ambos sujetos (Cristal y la Garza) solo pueden definirse bajo la identificación con el otro, es decir, bajo la unión de sus realidades particulares en un solo ser (transformación de carácter maravilloso), pero no un ser unitario sino que fragmentado, en la multiplicidad de partes que ha sido y de lo que podrá ser.

De igual forma, en “Un libro de cuentos”, las identidades móviles de los sujetos también están caracterizadas por estados de desidentificación e identificación que los determinan como sujetos incompletos o en búsqueda. Dicha carencia hace que el submundo deseado sea la identificación con ese otro: el cuento de “Hansel y Gretel”. Este último se transforma en portal hacia otra dimensión, que los absorbe y hace vivir bajo sus propias reglas y márgenes.

Estos estados de desidentificación e identificación constituyen la restauración del universo roto. Sin embargo, a causa de la multiplicidad de partes que caracteriza la mismidad de todos los sujetos, tampoco se logra completa y definitivamente en esa otra realidad intertextual.

Para comprobar esta hipótesis de interpretación es necesario revisar los siguientes conceptos teóricos:

- 1) Nociones de Pragmática. Teoría de la Comunicación Literaria, propuesta por Siegfried J. Schmidt.
- 2) Noción de Mundo Posible, propuesta por Tomás Albaladejo Mayordomo y Umberto Eco.
- 3) Noción de Sujeto y el problema de “La Doble”, propuesta por J. L. L. Aranguren.
- 4) Noción de “Deseo”, propuesta por Amadeo López y la noción del “Miedo”, caracterizada por José Reeve, Julio Casares y José Ayuso.

Dichos planteamientos permitirán desarrollar la hipótesis de trabajo y con ello afirmar que las identidades de los sujetos se muestran como inacabadas y capaces, por tanto, de presentar propiedades *emergentes*, que no solo les permiten sino que los fuerzan a una autoconstrucción permanente, a un hacerse siempre, liberándose del que se era, para ser

lo que desean ser. Dicha temática permitirá visualizar la fragmentariedad (tópico permanente) que encarnan las mismidades de dichos sujetos, la cual genera que éstos sean siempre otro, distinto del que eran, gracias a sus discursos.

Vida y obra de Saúl Schkolnik

Saúl Schkolnik nació en Santiago de Chile en 1929. Es arquitecto y licenciado en filosofía. Empezó a escribir a los 48 años de edad. Su primer libro fue *El cazador de cuentos*, por el cual obtuvo el primer lugar en el concurso latinoamericano de literatura infantil, convocado por la UNESCO en 1979. Dicho libro lo llevó también a obtener en 1995 el premio de literatura infantil del Consejo del Libro y la Lectura. Es considerado como uno de los más fecundos y representativos autores de la literatura infantil chilena en la actualidad (AA. VV, 1994: 153-158)

Desde la perspectiva de Manuel Peña, la narrativa de Schkolnik es fina, poética, de mucha ironía; sus cuentos destilan romanticismo y resultan amenos, divertidos y melancólicos. Se advierten tres líneas en su narrativa: La primera de estilo tradicional: “cuentos poéticos, románticos, con ciertos toques modernistas, rubendarianos.” (Peña, 1982b: 98) La segunda de tinte científico: “en la que presenta temas ecológicos, sobre la vida de los animales, el ritmo del universo, o la reproducción sexual de anfibios” (Idem: 98) y por último una tercera vertiente, basada en la tradición oral de los cuentos: “aquí halla su verdadero camino. Su método es el mismo que utilizaron los folkloristas alemanes románticos (los hermanos Grimm), pero él se empapa del mundo mítico que palpita en las regiones apartadas de Chile.” (Idem: 98)

Según las opiniones del propio Saúl Schkolnik, su narrativa deja ver al lector la humanidad del mundo, haciendo resonar en su espíritu las palabras amor, comprensión y esperanza: “queremos enseñarles a los niños a conocer y conocerse, a aceptar y aceptarse, a apreciar y apreciarse, para que cada vez sean mejores. Queremos compartir con ellos la dicha de crear, la angustia de la duda, el milagro de la esperanza, la libertad y la comprensión.” (AA. VV, 1994: 155) Respecto a la soledad humana, escribe: “Sólo para algunos, quizás para muy pocos, esta soledad no fue un fracaso pues no se resignaron, por el contrario, trascendiendo sus propias restricciones buscaron ser y hacer entre los hombres.” (Idem: 155)

En cuanto a su escritura, Schkolnik dice lo siguiente: “Escribo pensando en lo que a mi me resulta atractivo y me entretiene. Y eso, no porque piense que tenga alma de niño.

Yo rechazo eso; sino porque soy un adulto que no ha perdido la capacidad de juego y de asombro, y eso me coloca en igualdad de posición con el niño.” (Idem: 156)

Sus obras publicadas son:

- 1966 *Cuentos de por qué.*
- 1979 *El cazador de cuentos.*
- 1979 *Cuentos para adolescentes románticos.*
- 1979 *Erase una vez un hermoso planeta llamado tierra y otros cuentos.*
- 1981 *Colorín, colorado, ovulito fecundado.*
- 1981 *Había una vez...*
- 1982 *La espina de algarrobo.*
- 1982 *Cuentos del tío Juan, el Zorro Culpeo.*
- 1984 *Breve noticia de mi infancia.*
- 1985 *La historia de Fog, un sapo.*
- 1985 *2XLY.*
- 1986 *Se necesita un rayo de sol.*
- 1986 *Un taller para soñar.*
- 1986 *José hombre.*
- 1986 *Cazando fantasías, poesías.*
- 1986 *Antai.*
- 1990 *El ratón forxzudo y otros cuentos.*
- 1992 *Cuentos para sonreir.*
- 1993 *Cuentos de los derechos del niño.*
- 1993 *Tres príncipes.*
- 1994 *Teatro para niños.*
- 1995 *Cuentos de terror y magia.*
- 1995 *Mapa, la tierra nuestra.*
- 1997 *Cuentos con pulgas.*
- 1997 *Guakolda y Lautaro.*
- 1999 *Poemas Puma volar.*
- 2001 *Cuentos transversales.*

Algunas Aproximaciones sobre el objeto de estudio

El cuento

Juan Valera dice respecto al género cuento:

“El cuento es la narración de lo sucedido o de lo que se supone sucedido (...) sería la narración de algo acontecido o imaginado; la narración expuesta oralmente o por escrito, en verso o en prosa.” (Pastoriza de Etchebarne, 1962: 15)

En épocas primitivas, cuando no se conocía la escritura, los hombres se transmitían sus observaciones (impresiones o recuerdos), por vía oral; así cuento era lo que se narraba, relación entre contar y hablar (fabular, fablar, hablar), pues no todo lo que se contaba era verdadero. De esta manera, al mismo tiempo que *contaban* o transmitían un hecho, *fabulaban*, vale decir, dejaban en libertad su imaginación.

En el origen de todos estos relatos existía una imperiosa necesidad de explicar el mundo (para transmitir experiencias y sus respectivos conocimientos), y con ello formular un sentido crítico respecto a la propia sociedad en que vivían.

Desde una perspectiva literaria, contar es cómputo o cuentos de hechos, es decir, la narración de hechos completamente ideales o quiméricos (fabulosos), ideados por la fantasía del pueblo. Así se pasó de un contar numéricamente (sentido matemático), a una imperceptible transformación semántica⁵, del contar sucesos reales a contar sucesos imaginarios.

Siguiendo esta vertiente, German Bleiberg caracteriza al cuento como:

“Narración de una acción ficticia, de carácter sencillo y breve extensión, de muy variadas tendencias a través de un arraigado abolengo literario (...) considerado como género es una de las manifestaciones en que más difícil resulta lograr la virtud de la perfección, ya que su técnica exige al autor una capacidad de síntesis combinada con una serie de cualidades estéticas que dejen en el ánimo del lector la impresión de que el relato cumple una verdadera misión artística (...) Es a partir de

⁵ Partiendo de la semiótica (ciencia general de los signos y, por ende de la semiosis o proceso en el que algo funciona como signo) entiéndase por semántica “uno de los tipos de relaciones que tiene como objeto de estudio una parte de la semiótica, como las relaciones que existen entre el signo y el referente por él expresado.” (Mayordomo, 1986: 15 – 16)

las postrimerías del romanticismo cuando el cuento se destaca como individualidad literaria perfectamente encuadrada, dibujando con pinceladas certeras, ambientes, caracteres, episodios menos extensos en peripecias que intensos en penetrante emoción y aguda.” (Uribe, 1959: 313)

Finalmente, se hará alusión a la definición del cuento, propuesta por Wolfgang Kayser:

“(…) lo que le da la unidad es, en primer lugar como indica su nombre, el carácter de ser contado. La costumbre de intercalar un cuento en otra narración indica que puede ser leído o escuchado en una sucesión, y esto se vislumbra más o menos a través de todos los cuentos. De aquí se deriva necesariamente su brevedad y su limitación.” (Uribe, 1959: 365)

Ahora que se ha revisado un par de nociones sobre el cuento, es posible abordar una clase muy particular, denominado cuento maravilloso, de hadas o, como suelen llamarlo algunos, infantil debido a que son leídos por niños a pesar de que los contenidos que los enmarcan no se dirigen específicamente a público infantil, sino más bien a cualquier lector interesado en los temas latentes que profesan.

El cuento de hadas

Los primeros cuentos para niños, más que una creación destinada a ellos, fueron transcripciones de antiguos relatos orales. A ello apunta Loeffler-Delachaux, cuando plantea que:

“Conviene distinguir dos grupos diferentes de autores: unos toman sus temas de la vida misma; crean así su obra entera en el fondo y en la forma. Son los autores de novelas (...) Otros buscan reunir relatos ya existentes que pertenecen a la tradición oral del pueblo. Su único esfuerzo de escritores concierne al estilo y a la composición del relato. Son aquéllos que yo llamo *transcriptores* y entre los cuales coloco a Perrault que ha escrito sus cuentos bajo el dictado de la nodriza de su hijo y a los hermanos Grimm que han reunido los suyos recorriendo Alemania.” (Pastoriza de Etchebarne, 1962: 26)

De esta manera, para designar los relatos de estos *transcriptores* se utilizaba el término alemán “Märchen”, forma artística en la que se unen y se satisfacen tres tendencias de la naturaleza humana: la tendencia a lo maravilloso, el amor a lo verdadero, y a lo natural. Como dichas tendencias son inherentes al hombre, es importante establecer su adecuada relación. Si esto no se logra, el Märchen pierde su encanto y su valor⁶. En inglés la denominación “Household Tale” corresponde al castellano “cuento de hadas” o “cuento maravilloso”, que es una clase de cuento popular.⁷

El origen griego de la palabra *hadas*, según List Arzubide:

“Indica lo que brilla, a su vez, palabras como fábula, hablar, fatalidad, hado y hada, que derivan del latín *fatum*, también provienen de la misma raíz griega. Ésta parece explicarnos que quien narra tales cuentos, trata de hacer brillar sus ideas, las expone en fábulas. El hada es una forma de representación, de acuerdo con su propia etimología, del destino de hombre, y preceden de la concepción más dulce (pues es de una naturaleza infantil) y más trágica (porque nos muestra la influencia

⁶ “Para los hermanos Grimm, la recolección del Märchen, propiamente tal, comienza en Francia a fines del siglo XVII con Charles Perrault, luego de la aparición de los Contes de dicho autor, se desencadena una tormenta de narraciones análogas sobre Francia y Europa en general. De esta forma, en los inicios del siglo XVIII, este tipo de relatos domina la literatura: reemplaza la narración larga del siglo XVII (la novela) y todo lo que resta de la Nouvelle Toscana.” (Jollés, 1971: 208)

⁷ “El cuento popular nace y vive como un género esencialmente oral. Hay pueblos analfabetos, que sin embargo poseen un rico acervo cuentístico. Este tipo de cuentos en el curso de su transmisión tradicional adquiere redondez y perfección. A su vez es un género emigrante por excelencia. Se infiltra en los territorios lingüísticos más dispares, cuya función principal era la de informar, conmovir y hasta divertir a los hombres de una comunidad.” (Uribe, 1959: 294 – 296)

que tuvo el miedo sobre la vida del hombre), más íntima (es la expresión de lo casi incognoscible del ser humano) y más universal (porque se hace común a todo el género temeroso del mundo) de la vida humana.” (Jesualdo, 1973: 143 – 145)

La obra de Vladimir Propp es el aporte más importante en la búsqueda de un sistema clasificatorio para este tipo de relatos. Según este autor, aquéllos poseen la misma estructura y cumplen con un principio y final estereotipados. Son los nombres y atributos de los personajes los que cambian, mientras que sus acciones presentan valores constantes; de ahí que su estudio se realice a partir de las funciones (Propp, 1977: 37 – 74)

Se entiende por función la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga, así lo importante es saber qué hacen los personajes; quién hace algo y cómo lo hace son preguntas accesorias. Propp señala que el origen de estos cuentos descansa en la psique humana y en la realidad, reflejándose esta última indirectamente en los mismos. Al morir una cultura⁸, el mito también muere con ella y su contenido se transforma en cuento. La mayoría de los elementos que lo configura, remite a hechos arcaicos relacionados directamente con la cultura, costumbres, religión, con una realidad que hay que descubrir.

Los hermanos Grimm, motivados por la búsqueda del pasado de la identidad germana, mostraban asombro ante la imposibilidad de explicar que un relato encontrados por ellos en una aldea incomunicada, tuviera sus análogos en Grecia o en la India⁹. De ahí que la explicación del origen de estos cuentos sea paralela a la de los mitos¹⁰.

⁸ Entiéndase por cultura, desde un enfoque antropológico, “un conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos, grados de desarrollo artístico, científico, etc.; de una época o grupo social, vale decir, todo aquello que pertenece y hace el hombre mediante sus facultades intelectuales y emocionales.” (Diccionario enciclopédico, 2000: 493)

⁹ “Siempre se ha considerado desde la cultura occidental a la India como el origen de los cuentos, por ejemplo El Panchatantra, la fuente importante. Animales que hablan, mentalidad panteísta y la común naturaleza de los seres vivos, sabiduría de Manú y de Vyassa, también del león Pingalaka, etc. Fábulas, cuentos populares, tienen allí su origen y han viajado en traducciones y adaptaciones desde el siglo X. Hoy en día se niega que la India sea la única fuente, pues hay numerosas invenciones independientes en muchos lugares, que tienen el mismo desarrollo cultural.” (López, 1990: 38)

¹⁰ Entiéndase Mito “como narración anónima, más o menos fabulosa y con un contenido religioso, de algo acontecido en un tiempo remoto e impreciso, caracterizada por su naturaleza explicativa y en la que generalmente se refieren hazañas de dioses y héroes. Los mitos constituyen un esfuerzo intelectual por dar una respuesta al misterio, a todas las interrogantes que se le plantean al hombre en su existencia, así como también las respuestas primeras sobre orígenes y destino de una colectividad. El hombre al ser considerado un animal de símbolos, debido a que se construye a sí y al mundo, el mito juntamente con la lengua, el arte y la religión constituyen unos de sus pilares esenciales. Sin embargo los orígenes del Mito es un problema aún no resuelto.” (López, 1990: 25 – 37)

Al parecer, el hombre siempre ha necesitado de la irrealidad con el fin de evadirse. En la antigüedad recurrió a los mitos para comprender los fenómenos de la naturaleza. Sus dioses constituían interpretaciones simbólicas del alma de la humanidad, así los sueños e ideales del ser humano se convirtieron en parte integral, formando una segunda realidad. Sin embargo, es el niño quien capta con mayor intensidad la riqueza de estos seres que no existen.

De allí que los relatos maravillosos sean un verdadero deleite para la infancia, puesto que generan vías de crecimiento emocional que en el niño desempeñan un valor iniciático, por medio de su identificación¹¹ con lo que lee, viviendo las pruebas de viajes, trabajos, lucha con rivales, cuyo vencimiento o reparación de la carencia inicial permite alcanzar la madurez. Mircea Eliade dice al respecto:

“El cuento conserva aún hoy para el hombre de las sociedades modernas en su psique profunda la importancia de la iniciación imaginaria (...) la iniciación coexiste con la condición humana (...) toda existencia está constituida por una serie de pruebas, de muertes y de resurrección, cualesquiera que sean los términos de que se sirva el lenguaje moderno para traducir estas experiencias (originalmente religiosas).” (López, 1990: 44)

Otro punto necesario de abordar es lo imaginario o fantástico:

“Sería irreal en el sentido estético de lo que es solo imaginable; aquello que no es visible a los ojos de todos no existe para todos, sino que es creado por la imaginación, por la fantasía de un espíritu (...) lo fantástico se acercaría a una realidad psíquica (...) cada uno de nosotros recorta de lo real su propio universo... segrego mi propia realidad. Por eso mi realidad es fantástica, del mismo modo que mi sentido de lo fantástico es real.” (Jacqueline Held, 1981: 17 – 19)

Según esta autora, una obra tendrá carácter fantástico cuando todos los elementos que la constituyen (temática, situación, atmósfera, el lenguaje mismo, etc.), nos transporten a un mundo distinto de la percepción común; diferente o extraño. Lo fantástico condensa

¹¹ Se entiende como Identificación “vinculación afectiva a otra persona, animal o cosa, es decir, cuando el niño se proyecta en los personajes del relato, el ser como otro que se supone modelo, la imitación es connatural al hombre, decía Aristóteles y se manifiesta desde su nacimiento, solo a través de ella se adquieren los primeros conocimientos. Esta identificación supone también una domesticación, familiaridad, dominio de los objetos atemorizantes.” (López, 1990: 51-53)

toda una visión animista del mundo¹², de ahí que el tiempo y el espacio mítico del cuento sean naturales para el niño, quien siente y comprende sus primeras experiencias por medio de sus fantasías. En este sentido, la vida del niño está dominada completamente por el juego¹³. Mediante éste desarrolla su imaginación y descubre nuevos mecanismos lógicos. Lo fantástico, entonces, surge de una domesticación de lo real, mejor dicho, “sobredomesticación de la naturaleza”.

Es operativa aquí la noción que propone Todorov para lo fantástico:

“Vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (...) Lo fantástico no solo implica un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino que también una manera de leer, que no debe ser ni poética, ni alegórica (...) Lo fantástico tiene una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos grandes géneros: lo maravilloso y lo extraño.” (Todorov, 1972: 33-72)

Todorov hace un diagrama para determinar los subgéneros existentes, por un lado entre lo fantástico y lo extraño, y por otro entre lo fantástico y lo maravilloso (Todorov, 1972: 57 – 71)

Se concluye que ambas nociones de lo fantástico, tanto la de Jacqueline Held como la de Todorov, tienen una base común que puede asimilarse de la siguiente manera: un hecho fantástico se caracteriza por la irrealidad de los elementos presentados, respecto a la realidad normalmente aceptada para cada existencia concreta, ya sea la de los personajes como la del lector implícito, y en choque con ella. Se puede afirmar que las condiciones de lo fantástico son:

- 1) Los elementos deben ser desconocidos, extraños, para crear un desarraigo positivo, que permita soñar y reflexionar al lector.
- 2) También poseer los suficientes elementos humanos, psicológicos, históricos y sociológicos conocidos para que el contacto con lo fantástico se establezca.

¹² En sicología el *animismo infantil* “es la etapa en que el niño (puede extenderse hasta los 8 años) otorga vida a todo lo que toca: ya sean animales, plantas, piedras, etc. Por Ejemplo: una niña, tras haberse golpeado le pega a la mesa diciéndole que es *mala*.” (Held, 1981: 29)

¹³ “Un niño hijo único, sufre por tener que jugar solo, poblando su habitación con un mono y un cocodrilo que solo él puede ver.” (Held, 1981: 32)

Toda la recopilación anteriormente descrita, permitirá realizar una reflexión en relación a los elementos que debe englobar el cuento infantil propiamente tal y los cuales están presentes en los cuentos seleccionados como objeto de estudio:

- 1) *Presencia de lo maravilloso*: predominio de los elementos sobrenaturales, sin cuestionarse su posible realidad, que despiertan la imaginación o fantasía en el lector.
- 2) *Los personajes*: son pocos y presentan una gran unidad. Los caracteres que encarnan son llevados al extremo, esto es, son excesivamente buenos (bellos) o trágicamente feos (malos). Las cualidades físicas son proyecciones de su naturaleza interna. Están tomados como tipos, pues personifican orgullo, modestia, valor, cobardía, etc.
- 3) *El medio*: ambiente donde se desarrolla la acción de estos cuentos. Es siempre un lugar que no está detallado, sino caracterizado en pocas palabras, que deja entrever ese mundo maravilloso, fuera del tiempo y del espacio o realidad concreta del lector.
- 4) *Los sucesos*: o acontecimientos deben estimular y poner en tensión la imaginación del lector. Dichos sucesos deben dar cuenta, en forma latente, de la experiencia humana.
- 5) *La técnica*: estos relatos, más que configurarse como una unidad, se dan en una sucesión de actos aislados que se van entrelazando, manteniendo la atención del lector mediante diversos estilos (anteponiendo profecías, órdenes, prohibiciones, etc). Lo más importante es que llevan consigo la seguridad de un triunfo forzosamente logrado.

Se agregan a esta lista tres condiciones fundamentales:

1. Adecuación a la edad (saber realizar una buena selección del material en directa relación a la edad del niño)

2. Manejo de la lengua¹⁴.

¹⁴ “Empleo de palabras, cuyo significado sea reconocido por el niño, para ello el escritor deberá conocer de antemano el desarrollo psíquico de la edad de sus lectores y tener presente el poder evocador que tienen las palabras, para que así provoque el recuerdo de algo o alguien que conozca objetiva o cualitativamente. Las palabras se articulan tanto por su significado, como también por su valor sensorio, lo que establecerá la belleza del relato. De ahí que sean tan importantes los recursos estilísticos como por ejemplos: *comparaciones*: la mas utilizada es la metáfora, para realizar comparaciones con objetos de la naturaleza, que

3. Propiedad del argumento¹⁵.

Estos relatos no deben pintar a los ojos del niño un mundo donde todo es perfecto, puesto que necesita comprender paulatinamente las diversas pruebas que les tocará pasar a esos seres ficticios, que de alguna manera lo condicionarán para buscar soluciones frente a problemas reales en el futuro. Más aún, deben despertar en el niño aspectos de la experiencia que está viviendo (imaginación o sus sentidos estéticos), que requieren de estímulos exteriores para adquirir todo el desenvolvimiento en su evolución psíquica.

Definido ya el objeto de estudio, es indispensable tratar la relación existente entre este tipo de relatos y la psicología. En este sentido, observamos que para Sigmund Freud:

“Los cuentos de hadas como los sueños y mitos son elaboraciones del inconsciente, del mundo no verbalizado (...) son necesariamente expresiones de deseos sexuales reprimidos (...) El inconsciente, las fuerzas libidinosas, viste de formas humanas, animales o inorgánicas, su pretensión oscura de realización, satisfacer los deseos instintivos en un mundo de fantasías. Y el relato tiene sus propios códigos que hay que saber develar (...) la interpretación de los cuentos de hadas y de los sueños siguen el mismo camino. Inconsciente, Ego y Superego¹⁶ no son más que denominaciones simbólicas de dimensiones afectivas, intelectuales o morales, tan arbitrarias en su rótulo como cualquier personaje de ficción.” (López, 1990: 49 – 54)

El cuento, por su irrealidad, permite dominar los objetos creadores de temor. Al nombrarlos los hace domésticos, ridículos, familiares. Por esto, no es adecuado darles a los niños relatos empalagosos, en los que todo se mantiene en perfecta armonía, pues necesitan la incidencia de situaciones violentas para su alivio emocional.

En este sentido, cumple la función catártica Aristotélica del arte:

- 1) Identificación con algún personaje.
- 2) Ser sacudido y conmovido (excitación del ánimo).

enriquecen al alma infantil; por ejemplo, nubes, pájaros, insectos. *Empleo de diminutivos*: hay que evitar su exceso, pero es importante en las partes del relato que se quiere provocar una reacción afectiva para despertar la imaginación...” (Pastoriza de Etchebarne, 1962: 31 – 36)

¹⁵ “Elementos importantes en el argumento: *el título*, debe ser sugestivo, para que el niño imagine de que tratará el cuento, que ante su sola enunciación experimente el goce y estremecimiento; la *exposición*: es decir, como se presentan los elementos que conforman el relato, esta debe ser breve y clara, en ella quedará establecido el lugar de la acción y los nombres de los personajes; *la trama o nudo*: parte principal del cuento, aquí la exposición cobra movimiento y desarrollo...” (Pastoriza de Etchebarne, 1962: 41 – 43)

¹⁶ Freud las define y las caracteriza de la siguiente manera: “Id/Ello: Parte inconsciente, se satisfacen los instintos primarios según el principio del placer. Ego/Yo: Parte que regula la relación entre el Ello y el mundo exterior, evitando que los impulsos instintivos entren en conflicto con la sociedad mediante el principio de

Para Bettelheim, el cuento de hadas es:

“El resultado del contenido común consciente e inconsciente una vez modificado por la mente consciente del consenso de muchas personas respecto a problemas humanos universales y a lo que aceptan como soluciones deseables. Si todos estos elementos no estuvieran presentes en un cuento de hadas, éste no iría contándose de generación en generación (...) el cuento de hadas es terapéutico porque el paciente encuentra sus propias soluciones mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos (...) el cuento de hadas no está interesado en una información útil acerca del mundo externo, sino en los procesos internos que tienen lugar en el individuo (...) el cuento de hadas proyecta el alivio de todas las pulsiones (impulso que se inicia con una excitación corporal, estado de tensión, y cuya finalidad última es precisamente la supresión de dicha tensión) y ofrece, no sólo modos de solucionarlos, sino que promete que se encontrará una solución feliz.” (Bettelheim, 1980: 38 – 52)

Dicho autor ve el inconsciente como la fuente de materias primas y la base sobre la que el “yo” construye las características de la personalidad. Las fantasías son fundamentales para dicha organización. De esta manera, si privamos al ser humano de aquéllas, tampoco desarrollará la fuerza necesaria para enfrentarse a la adversidad. De allí que deba nutrirse, durante la infancia, del mayor número de las mismas, pues le brindan esperanza.

A pesar del beneficioso material que aporta este tipo de relatos a las diversas investigaciones que se han realizado sobre la psique del ser humano, aún existen polémicas respecto a si es o no adecuado entregárselos a los niños (Bettelheim, 1980: 171 – 173)

No obstante las arduas críticas que ha tenido que sobrellevar el cuento de hadas o maravilloso, todavía existen adeptos que rescatan y valoran el placer estético, así como el conjunto de sabidurías compartidas que de él (el cuento) emana, las que permiten comprender la existencia del ser humano en el mundo.

realidad. Super Yo/Super Ego: Representa la conciencia moral establecida, aquí se genera la culpa y la represión, su función radica en proteger al Yo mediante el principio de realidad.” (Freud, 1972)

Metodología

Los dos cuentos de Saúl Schkolnik que son objeto de este estudio se incluyen en la clasificación del cuento maravillo que propone Vladimir Propp, quien estipula que los cuentos de esta índole pueden ser perfectamente descritos mediante las funciones que cumplen los personajes, las cuales se entienden como “las acciones de un personaje definidas desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.” (Propp, 1977: 33)

Según ello, la estructura o morfología que presenta el cuento maravilloso es estándar, en otras palabras, “la única pregunta importante es saber qué hacen los personajes; quién hace algo o cómo lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente.” (Propp, 1977: 32)

Para este análisis solamente será pertinente el concepto de “fechoría inicial”, que es una de las 31 funciones ofrecidas por el autor y la cual se convierte en un punto de entrada a los dos textos a estudiar. Propp define la “fechoría inicial” como un elemento trascendental para el desarrollo del cuento, puesto que otorga movilidad a la historia. Dicha fechoría puede darse de varias formas, como por ejemplo el robo, el rapto; modalidades que denotan la carencia o la falta de alguien o algo que deseamos tener.

En el texto “La Bailarina”, la “fechoría inicial” se articula como la designación de las carencias emocionales, tanto de Cristal como de la Garza, las cuales están asociadas a una cualidad física que no se tiene y que la otra posee, provocando el movimiento o el periplo que realizan ambas para satisfacer dicha carencia. Por su parte, en “Un libro de cuentos”, la fechoría inicial se articula como la acción del agresor, quien comete el rapto. En este caso, dicho agresor no es más que la intertextualidad (cuento de “Hansel y Gretel”), provocando el movimiento dentro del texto, visto en la búsqueda, por parte de los padres, de sus hijos perdidos en dicho libro de cuentos.

Para los efectos de estudiar el fenómeno de Intertextualidad se trabajará con los postulados de Genette, para quien la Intertextualidad es: “la relación de presencia entre dos o más textos, o de presencia efectiva de un texto en otro.” (Genette, 1989). Como se sabe, todo lector tiene una competencia textual, es decir, la capacidad de captar o atribuir la coherencia de los textos independientemente de su forma lingüística. Así, el concepto de

competencia textual se enriquece gracias la competencia intertextual, esto es, el lector al leer un texto tiene siempre presente la experiencia que, como lector, posee de otros textos. De esta manera, Genette define el principio de “*Transtextualidad*”, que será de gran utilidad para este análisis, ya que es todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos. Por consiguiente, el proceso intertextual no es simplemente una asociación de ideas, subjetivas y arbitrarias, sino que un trabajo de transformación y asimilación de diversos textos, ya sea que se hable de relación entre dos o más textos, de presencia de uno en otro, o de diálogo, entendiendo siempre este proceso como un fenómeno activo y viviente.

Por otro lado, con el fin de estudiar el carácter de *duplicación interior* en “Un libro de cuentos”, trabajaremos con el concepto de *mise en abisme* que desarrolla Dällenbach. Para este teórico *la puesta en abismo* es el: “Órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma, la *mise en abisme* se manifiesta como modalidad de reflejo.” (Dällenbach, 1991: 15) Dicho en otras palabras, es la reproducción exacta del propio sujeto de la obra como si se reflejara en un espejo (obra dentro de la obra). En el texto esto se articula cuando los padres del cuento “Un libro de cuentos” ven a sus hijos ingresar al mundo intertextual (cuento de “Hansel y Gretel”), transformándose en portal a otra realidad, la cual los atrapa bajo sus propias reglas y márgenes. De esta manera, la “*Mise en Abisme*” en este cuento es generada por la intertextualidad, de la que depende directamente (*Puesta en Abismo intertextual*)

Respecto al tema de lo fantástico, género en el cual se insertan los cuentos a analizar, los planteamientos de Tzvetan Todorov permitirán enmarcar los elementos constitutivos del género y de esa forma observar detalladamente las materias primas que sustentan el mundo narrado, esto es, observar las reglas y márgenes que determinan sus atmósferas. Para este teórico lo fantástico es un género ambiguo (no se define por sí mismo), ya que sólo cobra vida cuando está en contacto con otros géneros. Así, la condición de lo fantástico es la vacilación tanto del lector como del personaje en respuesta a un acontecimiento extraño.

Todorov expone ciertas categorías que ayudarán a clasificar los cuentos:

- a. **Lo fantástico extraño o sobrenatural explicado:** Los acontecimientos sobrenaturales que aparecen en el relato reciben finalmente una explicación racional. Las circunstancias fantásticas son explicadas por el azar, las coincidencias, el sueño, la locura, los hechizos, etc., que reducen lo sobrenatural.
- b. **Lo extraño puro:** Los acontecimientos relatados pueden ser explicados mediante la razón. A pesar de ello, siguen siendo increíbles y extraordinarios, chocantes y singulares. Esta categoría involucra una reacción particular, por ejemplo el miedo.
- c. **Lo fantástico puro:** Los acontecimientos relatados vacilan entre los límites de lo fantástico extraño y lo fantástico maravilloso.
- d. **Lo fantástico maravilloso:** Más cercano a lo fantástico puro. Los acontecimientos relatados empiezan con un hecho fantástico. Sin embargo, finalizan con la aceptación de lo sobrenatural.
- e. **Lo maravilloso puro:** Existencia solamente de hechos sobrenaturales, sin implicar reacción alguna en los personajes. No domina la actitud de los hechos narrados sino que la propia naturaleza de esos acontecimientos.

El cuento “La Bailarina” se identifica con la categoría de lo maravilloso puro, porque se nos presenta un mundo sobrenatural, por ejemplo donde los animales hablan. Esto no se cuestiona sino que es aceptado por el lector real (explícito) y también por los personajes que participan en la historia, aceptando de antemano la existencia de lo sobrenatural como normal en ese mundo.

A su vez, el texto “Un libro de cuentos” se identifica con la categoría de lo fantástico maravilloso, puesto que se nos presenta la apertura del libro (cuento de “Hansel y Gretel” que vivencian los niños del texto), transformado en portal hacia un mundo sobrenatural, para luego cerrar ese libro y seguir una vida normal aceptando ese hecho particular.

Hasta el momento, tanto Propp como Todorov se han aproximado al texto literario en su carácter ficcional, por lo que es necesario ahora plantear una visión pragmática, tanto a nivel discursivo como a nivel textual, para alcanzar el nivel fictivo del texto, ya que este nivel se incluye en el estudio de la pragmática. Se entiende como pragmática del discurso el estudio de la comunicación lingüística en contexto. Se parte de la premisa que los hablantes

dotan de sentido o intenciones (deseos, ideas, sentimientos, etc.) a los discursos o actos de habla que profieren. En este sentido, no sólo dicen palabras o frases sino que también realizan cosas (una acción) a través de aquéllas, las cuales permiten que los integrantes de una comunidad interactúen entre sí. Dichas emisiones están en directa relación con el receptor (interlocutor) y, al mismo tiempo, con las condiciones o situación comunicativa (contexto). La pragmática del lenguaje describe qué propiedades específicas adicionales del contexto deben satisfacerse para que la enunciación (acto de proferir un enunciado) sea considerada como acto de habla apropiado.

Para ingresar a la pragmática del texto, se trabajará con las propuestas teóricas de Siegfried Schmidt, quien mediante su “Teoría de la Comunicación Literaria” hace hincapié en: “todos los actos implicados en dicha comunicación y de los objetos, estados de cosas, presuposiciones y consecuencias que son imprescindibles en aquélla” (Schmidt, 1987: 197), designando su especificidad mediante la regla F y la regla P.

La regla F otorga el mismo carácter óntico a todos los participantes de la comunicación literaria (autores, intermediarios, agentes de transformación y receptores), fictivizándose todos ellos en dicho acto comunicativo, es decir, es la separación consciente de las instancias “persona real” y “papel adoptado”, respecto al compromiso que se asume en la comunicación estética. En otras palabras, la regla F considera el establecimiento de un pacto narrativo entre autor y lector real, lo que presupone la constitución dentro de la obra de una situación comunicativa fictiva, puesto que todos sus participantes (narrador; mundo creado; personajes; ambientes; acciones y lector implícito) poseen una realidad ónticamente homogénea dada por el lenguaje, es decir, existen solo a partir de aquél.

La regla P (Polifuncionalidad) permite articular las diversas interpretaciones que los textos despliegan en su constitución simbólica; en otras palabras, permite organizar mundos textuales (mundos fictivos cuando son tomados en su conjunto). Un mundo fictivo es un mundo o un sistema de mundos que un receptor pone en correlación con el texto literario. Al hacerlo supone que el productor no afirma la existencia efectiva de personas, objetos, etc., que están en el mundo textual, sino que las acepta como válidas y probables para dicho mundo narrado. De esta forma:

“Si el receptor no logra relacionar las aseveraciones que presenta el texto literario con el modelo de realidad socialmente válido estimado por el productor real, solo

queda, como marco de referencia para los elementos del texto, el mundo construido por el mismo y el actualizado por el lector como lectura posible.” (Schmidt, 1987: 205)

De este modo, el carácter pragmático será el punto de vista por el que pasarán todos los participantes de la comunicación literaria, es decir, todos los elementos del texto, centrando nuestro interés en los sujetos portadores de mundos, también fictivos.

Para comprender la articulación de los mundos fictivos se trabajará con la noción de “Sujeto”, por ser éste la entidad responsable del despliegue de dichos mundos. Para ello, se emplearán las argumentaciones teóricas de Edgar Morin, Harold Goolishian y Harlene Anderson y Émile Benveniste, las cuales son pertinentes para caracterizar al Sujeto mundificador.

En el caso de Morin, su perspectiva permitirá justificar la noción de “Sujeto” como categoría *autónoma* (enfoque biológico). Esta autonomía está relacionada con la idea de dependencia, y ésta, a su vez, se vincula con la noción de auto-organización, esto es, para ser autónomo hay que depender del mundo externo. La dependencia es informática, puesto que el ser vivo recopila información del exterior para poder organizar su comportamiento. Así se habla de auto-exo-organización, puesto que la auto-organización es dependiente del medio ambiente (biológico, sociológico, cultural, etc.), y sólo mediante aquélla se constituye la identidad subjetiva que permite la distinción entre mí / no mí; yo y los otros yo.

En cuanto a Harold Goolishian y Harlene Anderson, sus postulados permitirán concebir la noción de “Sujeto” como *self narrador*, en la medida en que se producen significados a través de la acción del lenguaje. Así, entendemos qué y quiénes somos, gracias a las narraciones que nos relatamos permanentemente, es decir, somos coautores de una narración cambiante que gobierna nuestro sí mismo, y esto nos permite contar nuestra individualidad (el otro se da a conocer de igual manera)

Para los efectos del discurso que emiten los “Sujetos” es pertinente incorporar el pensamiento de Émile Benveniste, quien postula que el lenguaje no puede ser visto separado del hombre, razón por la cual nunca podremos conocer ni mucho menos

comprender cabalmente alguna existencia separada de su propio discurso (lenguaje puesto en acción). Es un hombre hablante el que encontramos en el mundo o la realidad, vale decir es el discurso que despliega cada sujeto en determinados contextos o situaciones el que permite acceder a su conocimiento de mundo (conjunto de experiencias) o su realidad, fundando en ello el concepto de Ego o Subjetividad. Dicha Subjetividad es:

“La capacidad del locutor de plantearse como *Sujeto* o la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia (...) El fundamento de aquella, está determinada por el estatuto lingüístico de la *Persona*, pues la conciencia de sí solo es posible si se experimenta por contraste, es decir, empleo *Yo*, siempre dirigiéndome a un *Tú*. Es esta condición de diálogo o despliegue de experiencias entre dos sujetos la que nos permite vislumbrar alguna realidad posible.” (Benveniste, 1978: 181-182)

De allí, que *Yo* y *Tú* estén en recíproca interdependencia y sean necesariamente complementarios. Este “Yo” es el discurso individual al momento que es pronunciado, tiene referencia actual y siempre apunta a la realidad del discurso. Mediante este último es que “Yo” designa el locutor donde éste se enuncia como Sujeto.

A partir de lo anterior, se constituye la noción de Sujeto mundificador en la medida en que:

1. Da a conocer su subjetividad a través del lenguaje, pues por medio de aquél tiene la capacidad de plantearse como “Yo” (estatuto lingüístico de persona) y con ello dar a conocer sus experiencias.
2. Sus narraciones siempre son distintas, según el tipo de relación que establezca con el otro (el “Tú” que designa a la persona) y lo otro (dependencia externa con las cosas o contextos).

Así se constituye el sujeto en el discurso narrativo, puesto que la realidad que despliega dentro de ese mundo también se segmenta y articula por el lenguaje y desde él. Es por ello que, para comprender cabalmente los mundos o submundos que despliegan dichos sujetos, sea indispensable, como ya se ha precisado, un enfoque pragmático. En este sentido, el sujeto, por las mismas características que lo definen, realiza el acto de mundificar, es decir, construye realidades a través de su propio discurso. En otras palabras, la importancia de un enunciado es que sea entendido o interpretado como un acto, mediante

el cual se ordena, se sugiere, se pide, etc., estableciendo una relación particular entre los involucrados (emisor-receptor del mensaje).

Para profundizar y comprender adecuadamente los rasgos que configuran la identidad de los Sujetos es pertinente sumar las nociones de “La Doble”, pertenecientes a José Aranguren; la de “El Deseo” postulada por Amadeo López y “El Miedo” caracterizada por José Reeve, Julio Casares y José Ayuso. Aquéllas ayudarán a identificar el carácter fragmentario de los sujetos construidos en cada cuento y por lo tanto el carácter fragmentario de los mundos que sustentan.

Es necesario aclarar que al hablar de “La Doble” no se hace referencia a la constitución binaria de la experiencia, sino que a una visión fragmentada del mundo, ya que no se habla de dos caras de la misma moneda, sino más bien de la multiplicidad de caras o sellos que puede tener el sujeto mundificador. Así, desde la perspectiva de Aranguren la doblez se refiere a:

“(…) que no somos internamente indivisos individuos, sino que estamos en permanente intradiálogo. Entre estos dos o más personajes decidimos cuál queremos ser, en otras palabras, somos no tanto aquel que somos, sino aquello que nos proponemos ser. Esta afirmación nos lleva a visualizar el problema de la *identidad personal*, es decir, cómo está construida nuestra personalidad.” (Aranguren, 1989: 22-23)

Entonces este “desdoblamiento” o “autodesdoblamiento” que caracteriza al ser humano es la aceptación de la “contradicción” que constituye nuestra mismidad.

Aranguren concibe al ser humano como inacabado. Por lo tanto posee *propiedades emergentes* que lo encaminan a autoconstruirse permanentemente, liberándose de sí, del que se era, para ser el que se quiere llegar a ser. Esto se da mediante la narración (autobiografía), que sin escribirla, aceptamos como nosotros mismos: “ese yo imaginario en el que nos miramos (efecto del espejo) (...) y poder soportar así la pesantez de la existencia” (Aranguren, 1989: 24) Es en esa lucha constante donde se segmenta la identidad o mismidad, por tanto, no se está hecho *de una sola pieza* en ningún momento de la existencia sino que se cambia en todo momento, lo cual lleva a ser uno y varios a la vez. Así, la identidad está relacionada con procesos de *desconstrucción* o *desidentificación*, lo

que permite tanto liberarse de lo que se es como ser lo que se quiere ser. Esta tendencia de ser / no ser es consecuencia de habitar el mundo actual (real), con el que se está estrechamente ligado en cada experiencia (dialéctica mundo-yo). De esa manera se entiende la *inconsistencia* del yo, es decir, dependemos de la realidad, somos fieles a la realidad y ésta, al igual que la nuestra, es cambiante. Dicha característica está presente en los sujetos mundificadores de los dos cuentos a analizar, por lo cual es fundamental para comprender cómo se muestra la fragmentariedad de sus mundos y submundos posibles.

Como se dijo anteriormente, Aranguren piensa que la fragmentariedad o incomplitud que caracteriza a las identidades de los sujetos, los lleva permanentemente a dejar de ser lo que son (desconstrucción) para identificarse con lo que desean ser (construcción). Lo anteriormente dicho trae consigo necesariamente la problemática del deseo que enfatiza la narrativa hispanoamericana contemporánea, reflexión que se sustenta en la idea de la “conciencia desdichada” en la medida que se constituye como conciencia deseante, pues concibe su objeto fuera de sí (búsqueda incesante de lo ausente).

Se dará cuenta del concepto de “Deseo”, desde el pensamiento de Amadeo López, quien postula, siguiendo a Hegel que:

“El deseo lleva en sí la insatisfacción como su marca esencial. La reproducción incesante del deseo tiene su razón en la naturaleza de la conciencia en cuanto *intencionalidad*, es decir, en cuanto abertura a la otredad. Puede haber apaciguamiento cuando se alcanza el objeto deseado, cuando se niega en su otredad, pero la conciencia, impelida por su propia incomplitud, vuelve entonces a sí misma en cuanto deseo de otros objetos que negar.” (López, 1994: 289)

Por lo tanto, la conciencia debe entenderse como una fisura del ser, puesto que está separada de la otredad que necesariamente la complementa. Lo paradójico es que debe negarla para encontrar su propia unidad. Así, existe la imposibilidad de lograr la unidad con la otredad y, por ello, de sí misma.

Dicha perspectiva es característica de gran parte de la novelística del siglo XX, la que no sólo cobra terreno en el espacio narrativo hispanoamericano, sino que también, fuera del continente.¹⁷

Siguiendo los postulados de Amadeo López se observan tres tipos de deseos, los cuales permitirán caracterizar y comprender el submundo deseado de los sujetos mundificadores en los cuentos a estudiar:

1. ***El deseo disolvente***: No hay objeto alguno en la realidad que pueda apaciguar la desdicha de la conciencia, en otras palabras, el objeto del deseo es ausencia pura, por lo que se mueve en un “espacio de *fluidificación*, sin otra consistencia que la del espejo, encontrando siempre el reflejo su insatisfacción acrecentada (...) refleja su propia desintegración.” (López, 1994: 320)
2. ***El deseo metafísico***: El deseo, a pesar de que también lleva consigo una ausencia, puede ser estructurador, en la medida en que el objeto del deseo es resultado de un sentimiento de irrealidad, de ansiedad o se acoge como propio el deseo del otro, lo que permite la estabilidad, aunque sólo en apariencia, de la conciencia, es decir, hay una “vehemencia del deseo de ser.” (López, 1994: 304)
3. ***El deseo del deseo***: Este tipo de deseo muchas veces se transforma en obsesión, pues depende estrechamente del reconocimiento por parte del otro (referencia de uno mismo), permitiendo de esa forma reafirmar la conciencia de sí, esto se da como resultado de la “vacuidad del objeto del deseo.” (López, 1994: 309)

Otro elemento que es fundamental es la definición del “Miedo”, entendido como “una advertencia emocional cuando se aproxima un daño físico o psicológico” (Reeve, 1995: 385). A partir de esta definición, se puede agregar que “el objeto o estado que se percibe como peligroso o amenazado debe estar suficientemente determinado” (Ayuso, 1995: 14) o “puede ser imaginario” (Casares, 1984: 556). De esta manera, los factores que provocan miedo, ya sean el objeto o la situación, son claramente conocidos por el sujeto o completamente desconocidos. A su vez, el sujeto vive ese peligro como un estado presente.

¹⁷ “Ello es debido a esta especie de revolución copernicana que se operó en la narrativa a partir de comienzos de este siglo. Al marco estable del mundo real en donde la narrativa clásica instalaba y hacía evolucionar al héroe, se sustituyó el universo movedido de la subjetividad de los personajes en torno al cual cobra forma el mundo circundante.” (López, 1994: 290)

El miedo puede dar lugar a diversas estrategias conductuales llamadas “acción evitativa del peligro, las cuales se reducen a dos: la huida o el enfrentamiento” (Reeve, 1995: 385). El sujeto, para enfrentar su miedo, debe poseer las cualidades o virtudes pertinentes. Una de esas virtudes es la “cualidad moral o virtud que mueve a cometer resueltamente grandes empresas y arrostrar sin miedo los peligros.” (Casares, 1984: 853)

En síntesis, tanto el concepto de “La Dobleza” como los conceptos de “Deseo” y el “Miedo” ayudarán a entender los procesos que llevan a los sujetos a actuar como lo hacen y por ende a visualizar en todo momento que los mundos y submundos que sustentan se caracterizan por presentar una significativa fragmentariedad.

Hasta el momento se han señalado las características primordiales del sujeto mundificador. A continuación se dará cuenta cómo están constituidos dichos mundos. Para tal fin, se trabajará con la noción de “Mundo Posible” postulada por Tomás Albaladejo Mayordomo y Humberto Eco. Esto permitirá comprender los elementos que gobiernan los mundos y los submundos posibles generados en cada cuento.

En el caso de Albaladejo Mayordomo, su *Teoría de Mundos Posibles* se desarrolla a partir de la semiótica textual¹⁸ (ciencia general de los signos). De esta manera, dicho autor concibe la semiótica literaria como el estudio del texto literario en sí mismo en relación a su referente, su contexto, sus comunicantes y las relaciones correspondientes entre ellos. Todos estos elementos extratextuales son articulados en función del texto (centro del acto de comunicación literaria).

Según dicho autor, la Semántica Extensional es:

“El estudio del referente y de su representación textual, así como la relación entre texto y referente (...) El referente constituye un conjunto de elementos y relaciones, una serie de seres, estados, procesos y acciones, que suelen denominarse Estructura de Conjunto Referencial (ECR).” (Mayordomo, 1989: 188)

¹⁸ Mayordomo divide la semiótica textual en tres tipos de relaciones:

Sintácticas: se refiere a los niveles fonológicos, morfológicos, sintáctico-gramatical y semántico-intensional del texto literario.

Semánticas: estudia las relaciones semánticas entre el texto literario y su referente. A esto se le conoce como Semántica Extensional.

Pragmáticas: se preocupa de las relaciones entre el texto literario, su productor, receptor y el contexto de comunicación.

Por otro lado, el texto narrativo presenta una microestructura o estructura de superficie textual que manifiesta la construcción textual y una macroestructura o unidades temáticas (tópicos textuales) conectadas entre sí:

“El conjunto de ambas (micro y macroestructuras) forman el espacio sintáctico de la semiótica, en donde la macroestructura es una construcción de carácter intensional (organización sintáctico-semántica), que permite, en definitiva, comprender el contenido global de un discurso.” (Mayordomo, 1989: 188)

Para los fines de esta investigación es pertinente trabajar con los dos niveles que presenta la macroestructura, que son:

1. *La Fábula o estructura macrosintáctica de base*: “ordenación lógica y cronológica de las unidades temáticas, constructo sintáctico de carácter semántico-intensional (...) La fábula es primordial, puesto que permite entrar a la Estructura de Conjunto Referencial del texto” (Mayordomo, 1989: 189), la cual permitirá visualizar los elementos que constituyen los mundos posibles que gobiernan cada cuento.
2. *El Sujeto o estructura macrosintáctica de transformación*: “espacio macroestructural constituido por las mismas unidades temáticas dispuestas según un orden que puede ser distinto del que rige a la fábula y por los mecanismos de punto de vista” (Mayordomo, 1989: 189). El concepto de macroestructura de transformación posibilitará vislumbrar, mediante las nociones de “La Doble” y el “Miedo”, la fragmentada mismidad o submundos posibles que caracteriza a los sujetos de cada cuento. Finalmente para el caso que sea necesario, se utilizará la simbología del nombre que posee cada sujeto mundificador.

En el plano de la fábula, la extensión es transformada en intensión,¹⁹ es decir, el referente se transforma en texto y pasa a ser macroestructura. De allí que para comprender cómo se organizan los mundos del texto, necesariamente hay que basarse en la semántica extensional y, a su vez, ésta debe apoyarse en la teoría de los mundos posibles, puesto que

¹⁹ “La intensionalidad se origina cuando se activan mecanismos lingüísticos para la construcción de una macroestructura textual que reproduzca la ECR que va a ser representada en el texto narrativo. Estos mecanismos actúan a partir de la extensión, así los seres, estados, procesos, etc. son construcciones extensionales, que se transforman en unidades temáticas textuales que son intensionales. La intensionalización siempre va dirigida al texto.” (Mayordomo, 1989: 189)

los elementos semánticos de la Estructura de Conjunto Referencial, conformados por seres, estados, procesos y acciones, están distribuidos en mundos y submundos. Es decir, la macroestructura del texto está dividida en los mundos que pertenecen a los diferentes personajes. Al mismo tiempo, cada uno está dividido en submundos que pueden ser: real afectivo, deseado, temido, creído, conocido, etc. De esta forma, dicha macroestructura se da como construcción temática, a partir de los diferentes mundos y submundos que estructuran el texto narrativo.

Tomás A. Mayordomo, en respuesta a la problemática que presenta lo ficcional en una obra literaria, propone categorías aplicables a diversos textos, las que dan cuenta del carácter ficcional, lo que permite incluirlas en el estatus literario. Desde esta perspectiva, caracteriza tres modelos de mundo que el productor puede utilizar en la construcción de un obra literaria, los que nos permitirán determinar cuáles son los tipos de mundos que se articulan en los dos cuentos elegidos como objeto de nuestro estudio:

1. **Tipo I:** Mundo de lo verdadero. Se rige por reglas del mundo real objetivo. Ejemplo: textos periodísticos.
2. **Tipo II:** Mundo de lo ficcional verosímil. No se rige por reglas del mundo real objetivo, pero se construye según éstas. Así, la Estructura de Conjunto Referencial no forma parte del mundo real, aunque podría llegar a serlo. Ejemplo: textos literarios.
3. **Tipo III:** Mundo de lo ficcional no verosímil. Las reglas de la Estructura de Conjunto Referencial no pertenecen al mundo real y tampoco podrían serlo, infringiéndose así las reglas del mundo real. Ejemplo: Cuento fantástico.

A su vez, Tomás Albaladejo establece los criterios de los submundos de la Estructura de Conjunto Referencial, los que son igualmente pertinentes para esta investigación:

- a. Cada sujeto es portador de un mundo o submundo, el que está en conflicto o armonía con otros mundos o submundos que constituyen otros sujetos.
- b. El mundo de cada sujeto es susceptible de conformar muchos submundos.

Dichos submundos serán visualizados en el análisis de los cuentos, lo que permitirá dar cuenta de los estados o fases que constituyen la mismidad de los sujetos.

Por último, con el fin de complementar la noción de “Mundo Posible” con la de “construcción cultural”, se trabajará con una idea de Umberto Eco, quien postula que un mundo posible puede entenderse como previsiones o estados de expectativas que realiza el lector modelo (lector que cumple con todos los requisitos respecto a los conocimientos que estipula el sujeto de la enunciación). Mediante las expectativas, el lector toma una actitud proposicional (creer, desear, esperar, etc.) respecto a cómo se darán las cosas en el texto literario. El lector “configura un desarrollo posible de los acontecimientos o un estado posible de cosas, aventurando hipótesis sobre estructuras de mundos” (Eco, 1979: 160). Mediante dicha anticipación, construye una parte de la fábula²⁰ en estrecha relación a lo que leerá a continuación. Dicho proceso parte desde el inicio hasta el final del relato, donde se desarrolla la última previsión.

Por tanto, un Mundo Posible, entendido desde la semiótica textual, es una construcción cultural, esto significa que: “no es un conjunto vacío, sino un conjunto lleno o amueblado (mundos grávidos), cuyas características debemos conocer.” (Eco, 1979: 173) Así, las previsiones que realiza el lector están en relación directa con las marcas que el texto le proporciona respecto al tipo de mundo que debe esperar. Según esta perspectiva, un “Mundo Posible” es:

“Un estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones. Como tal, un mundo consiste en un conjunto de propiedades o predicados, éstas pueden ser acciones o también un desarrollo de acontecimientos, como ése no es efectivo, sino que probable o posible, el mismo debe depender de las actitudes proposicionales de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, etc.” (Eco, 1979: 181)

Es importante destacar que el mundo narrativo debe necesariamente tomar prestados del mundo real individuos y propiedades. De esta manera:

“(…) el mundo *real* de referencia como también el mundo alternativo que podamos desplegar para distintos fines son considerados *construcciones culturales* (...) Dicha perspectiva establece un criterio operativo concreto dentro del marco de una teoría de la cooperación textual.” (Eco, 1979: 186)

²⁰ Se entiende fábula al “esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente. No tiene por qué ser necesariamente una secuencia de acciones humanas: puede referirse a una serie de acontecimientos relativos a objetos inanimados o, incluso, a ideas.” (Eco, 1979: 145-146)

En consecuencia, un “Mundo Posible” conforma el sistema cultural de un sujeto, quien necesariamente depende de ciertos esquemas conceptuales, por tanto, es considerado un hecho “ideológico”, vale decir, “algo que depende de la enciclopedia del lector”²¹.

El mundo de referencia *efectivo* es “cualquier mundo *a partir del cual* un habitante del mismo juzga y valora otros mundos alternativos o posibles.”²² Al desplegar un mundo o submundo posible, necesariamente, lo dotamos de propiedades particulares que permiten definir al sujeto que lo habita.

Desde esta perspectiva, todos los elementos presentes en los mundos y los submundos desplegados en los cuentos a analizar, se constituirán como los muebles necesarios y pertinentes para comprender la fragmentaria identidad que caracteriza a los sujetos, permitiendo, de esta forma, dar una interpretación particular de la misma.

Una vez revisadas todas las herramientas teóricas que serán útiles para el análisis de los cuentos se iniciará el camino a la comprobación de la hipótesis inicial.

²¹ Por ejemplo: “Si A cree que determinado perro muerde, es porque también cree que es verdadera la proposición que dice que los perros son animales que pueden morder al hombre.” (Eco, 1979: 187)

²² Por ejemplo: “Si Caperucita Roja pensase en un mundo posible donde los lobos no hablasen, el mundo “efectivo” sería el suyo, donde los lobos hablan.” (Eco, 1979: 190)

“La Bailarina”: Intento de realización a través del otro

Para comenzar el análisis, se explicará la constitución de la fechoría inicial (Propp, 1977: 59), que en este cuento se expresa en la búsqueda de algo o alguien que no se tiene pero que se desea tener. En este caso en particular ese algo está representado por un otro que lo posee.

En este sentido, la fechoría inicial en “La Bailarina” se articula como la designación de las carencias espirituales, tanto de Cristal como de la Garza, las cuales están asociadas a una cualidad física que no se tiene y que la otra posee. De esta manera, la niña (Cristal) carece de la gracia del vuelo que posee su amiga, lo que le permitirá llegar a ser una gran bailarina, mientras que la Garza anhela ser grande y fuerte como Cristal, para atreverse a volar lejos de su laguna. Las cualidades físicas faltantes provocan el movimiento de los sujetos, visto como el periplo que realizan ambas para encontrar dichos elementos, los que les permitirán suplir sus carencias espirituales iniciales y de esta forma, llegar a ser verdaderamente felices.

Este cuento se identifica con la categoría de lo maravilloso puro, propuesto por Todorov, ya que es un mundo sobrenatural. Por ejemplo, aparece una Garza que habla, evento que no se cuestiona, sino que es aceptado de antemano por el lector real y también por los personajes que participan en la historia, quienes aceptan la existencia de lo sobrenatural como normal en ese mundo. Así, el relato se genera a partir del diálogo permanente que existe entre Cristal y la Garza (su nueva amiga), en torno a la ansiada búsqueda de la felicidad y el miedo que tienen de no hallarla.

Como se ha mencionado en el marco teórico, los tipos de análisis que se han utilizado anteriormente describen parcialmente el objeto de estudio, pero no permiten demostrar la fragmentariedad que caracteriza la mismidad de los sujetos presentes en el texto, pues sólo dan cuenta de los personajes y sus acciones.

A continuación se dará cuenta de la *macroestructura sintáctica de base* y la *macroestructura de transformación*, propuestas por Tomás Albaladejo Mayordomo. Con ello se identificará en una primera instancia la fábula del cuento, para posteriormente

ingresar al plano transformacional o de los sujetos, espacio que permitirá visualizar los submundo y mundos posibles que despliegan desde sus mismidades fragmentadas.

En el cuento “La Bailarina”, la *macroestructura sintáctica de base* está constituida por la presencia de un sólo macromundo. Este se construye mediante la fábula que sirve de esqueleto al texto completo. Así, este único macromundo se configura por Cristal, niña que vive triste y solitaria en su palacio, y la Garza, un ave que habitaba en la laguna cercana y al igual que la niña era triste y solitaria. Con el tiempo llegaron a ser grandes amigas, confesándose entre ellas que cada una ansiaba las cualidades de la otra. De esta manera, Cristal carecía de la gracia del vuelo que poseía la Garza y ésta última añoraba ser grande y fuerte como su amiga.

Las cualidades que cada una aspira tener y que pertenecen al otro, están asociadas a un anhelo mayor que es la búsqueda del Pájaro Azul. El anciano de Larga Barba les ha dicho que deben encontrarlo para hallar la verdadera felicidad. Por ello, en la medida en que logren identificarse con el otro, serán capaces de reparar la carencia inicial, realizándose plenamente: Cristal podrá llegar a ser una gran bailarina y la Garza volar muy alto, lejos de la laguna que ha vivido toda su vida. Dichos anhelos hacen que la niña deje la seguridad que tiene en su palacio para ir en busca de su felicidad.

Cristal vivió en diversos lugares, y en todo ellos tomó clases de danza con los mejores maestros, sin embargo, su baile era de una belleza precisa, metódica, que no comunicaba nada. Con el pasar del tiempo, dejó de buscar a su Pájaro Azul, pues tuvo que aprender a valerse por sí misma, sacrificando muchas cosas para vivir fuera del palacio.

Por otra parte, la Garza no soportando más el alejamiento de Cristal, deja también su hogar para ir en busca de su amiga. Durante su trayecto se detiene y baja a descansar en una laguna, sin percatarse del enorme vehículo que la golpea, dejándola gravemente herida. Mientras tanto, Cristal en uno de sus paseos por la laguna del parque divisa un ave azul posada en el agua, al acercarse reconoce en él a su amiga Garza, quien estaba muy feliz de volverla a ver, pero a punto de morir. Antes de hacerlo le entrega la belleza y armonía de su vuelo, pasándose con todas sus cualidades al espíritu de la niña, quedando unidas en un solo ser (transformación de carácter maravilloso). Cristal muy agradecida de recibir las cualidades de su amiga, logra descubrir que su felicidad está en ella misma, anhelo buscado que le permitió llegar a ser la más hermosa y mejor bailarina jamás conocida.

Este macromundo corresponde al modelo de mundo *ficcional no verosímil* (Mayordomo, 1986: 59), ya que no están presentes las reglas del mundo real objetivo, sino que posee sus propias reglas entregadas por el carácter maravilloso de la narración.

La *Macroestructura de transformación* está dada por el despliegue de mundos y submundos posibles generados por los sujetos presentes en el texto. Estos sujetos se caracterizan por poseer una identidad fragmentada, la que es articulada desde el miedo; sentimiento que se entiende como “una advertencia emocional cuando se aproxima un daño físico o psicológico” (Revé, 1995: 385) Dicho estado es vivido en un presente. A su vez, el objeto o la situación que se percibe como peligrosa es claramente conocida o completamente desconocida por el sujeto.

Según plantea José Reeve, cuando los seres humanos experimentan el miedo pueden reaccionar de dos maneras, huyendo o enfrentando el objeto o la situación que lo provoca. El enfrentamiento es necesariamente condicionado por un valor o virtud, es decir, una cualidad moral que los impulsa a realizar grandes empresas y de esta manera enfrentar sin miedo los peligros. En este sentido, los sujetos mundificadores (Cristal y la Garza) que configuran el macromundo de “La Bailarina”, son sujetos fragmentados en la medida en que su actuar dentro de ese mundo está condicionado por el miedo. Tanto Cristal como la Garza deben ser capaces de superarlo, para alcanzar sus ideales. Dicha actitud permitirá generar el movimiento de la narración, pues estos sujetos construirán, mediante el discurso de sus sueños y tristezas, los mundos posibles que se desprenden del texto.

Cristal así como también su amiga la Garza, una vez que han superado dicho estado de temor, deben tener la voluntad de alejarse, con el fin de descubrir por medio de las diversas experiencias que tienen que vivir la importancia del otro para encontrar la cualidad física buscada: Cristal anhela la gracia del vuelo de su amiga Garza, la que le permitirá ser una gran Bailarina, mientras que el ave ansía ser grande y fuerte como la niña, para poder volar sin miedo fuera de la laguna. El ser conscientes de dichas cualidades les permitirá alcanzar la anhelada felicidad. Sin embargo, el deseo se satisface sólo en apariencia, pues por la misma fragmentariedad que caracteriza sus mismidades y por ende sus mundos y submundos posibles, jamás alcanzan la unión definitiva de sus pedazos dispersos: la Garza debe morir para que Cristal descubra que la felicidad está dentro de ella, evento que impide la realización completa del ave. A su vez la niña sólo depende de otro para ser feliz.

Por consiguiente, es el miedo la razón que los fuerza a ser siempre distintos del que eran (desidentificación de sí mismo) para identificarse con el otro que desean ser y de esa forma alcanzar la plenitud buscada. Como se ha planteado, los estados de desconstrucción y construcción de la mismidad que constituyen al sujeto se denominan “La Doble”, la que no debe ser entendida como la binariedad de la experiencia sino más bien como la multiplicidad de partes o estados, que constituye la identidad de los sujetos mundificadores. Esta es la razón por la que desean alcanzar siempre la unidad perdida de su ser. Por ello son sujetos deseantes y en búsqueda.

Otro de los elementos que nos permitirá dar cuenta de la fragmentariedad de estos sujetos es la *simbología del nombre*, ya que dadas las características que poseen los elementos mágicos dentro del cuento de hadas, el nombre conlleva una carga simbólica que permite llenar los mundos y submundos posibles que despliegan los sujetos.

En adelante el análisis estará dado por el despliegue de los mundos y submundos posibles, los que son sostenidos por los sujetos del cuento, quienes mediante sus propios discursos los llenan y dotan de movimiento. De esta forma, visualizaremos las relaciones dinámicas que se dan entre los sujetos y sus mundos, mostrando permanentemente la fragmentariedad que los configura.

El mundo posible de Cristal (Mx 1)

Para definir el mundo posible de Cristal, antes se examinarán las características del sujeto, por ser éste el generador de ese mundo.

El nombre Cristal representa lo incorpóreo dentro de lo corpóreo (Biedermann, 1993: 128). A su vez, por su *estado de transparencia* se define como una de las más bellas y efectivas conjugaciones de contrarios, siendo símbolo del espíritu e intelecto a él asociado (Cirlot, 1997: 156) Quien lo posee es como si tuviera alas: capaz de volar y llegar hasta lo más recóndito de los misterios que encierra el más allá. A esto se agrega que soñar con cristales significa tener oprimida la voluntad (Deneb, 2001: 45)

Según lo anterior y en directa relación a las marcas textuales que ofrece el texto se puede afirmar que Cristal es una niña que habita en un hermoso palacio, pero que a pesar de

tener todo para ser feliz, no lo es. De esta manera, es un ser corpóreo, pero al mismo tiempo incorpóreo. Pese a tener un cuerpo, espiritualmente está incompleta (conjugación de contrarios) Esto origina su infelicidad, marca trascendental para la constitución de este mundo, por lo cual las causas de dicha infelicidad se convertirán en los elementos de sus submundos posteriores.

La mayor causa de infelicidad de Cristal es la soledad, pues en el texto no se habla de padres, hermanos u otros parientes. Es una niña solitaria que mira constantemente por su ventana hacia una laguna que está en su jardín. Más adelante sabremos que la gran aspiración de la niña es poseer la gracia del vuelo que caracteriza a su amiga Garza. Dentro de su configuración textual es un don fundamental que le permitirá alcanzar la felicidad buscada, esto es, llegar a ser una gran bailarina. Descubrirá que la felicidad está dentro de sí misma. Esto concuerda perfectamente con la primera definición entregada por Deneb, la cual apunta a que todo poseedor de cristales es como si tuviera alas, pudiendo volar hasta lo más recóndito de los misterios que encierra el más allá. Ello enfatiza la idea de que la niña (Cristal) es un ser especial, capaz de volar hasta llegar a los más recónditos misterios, que en este caso es reconocer la belleza y grandeza de su propio espíritu.

La otra definición a que hace alusión Deneb, pertenece al mundo de los sueños y en el cual soñar con cristales significa tener oprimida la voluntad. Ésta concuerda y sustenta el submundo posible de Cristal como bailarina (Mx 1c), pues la niña abandona sus ansias de encontrar la verdadera felicidad, conformándose sólo con ser una simple bailarina, sin gracia y poseedora de una actitud estática, frente al movimiento que significa la búsqueda del pájaro azul, es decir, llegar a ser la mejor bailarina del mundo.

El submundo posible deseado de Cristal (Mx 1a)

Este submundo posible se estructura bajo la tipología del “deseo metafísico” planteada por Amadeo López, el que consiste primeramente en la ausencia de lo que se desea. El deseo es aquí el resultado de un sentimiento de ansiedad y permite la estabilidad de la conciencia aunque sólo sea en apariencia. En una primera lectura podría pensarse que la unión del submundo posible deseado de Cristal (Mx 1a) y el Submundo Posible deseado de la Garza (Mx 2a) en un solo ser representa la complitud o satisfacción del deseo mayor de Cristal,

esto es, ser feliz al tener dentro de sí misma las cualidades de su amiga Garza y las que permitirán que sea una gran bailarina. Sin embargo, no es así, ya que se verá en el mundo posible de la unión (Mx 4) que es solo aparente, puesto que debe morir la Garza para que Cristal logre darse cuenta que su felicidad es ella misma. Tampoco existe una verdadera unión de los pedazos rotos que constituyen la mismidad de los sujetos, pues la transformación en un solo ser denota la dependencia que dichos seres tienen el uno por el otro. Por lo mismo siguen siendo sujetos deseantes, separados y fragmentados en sus particularidades.

Cristal desea varias cosas que le permitirán encaminar su anhelada búsqueda o deseo mayor y primero, esto es, alcanzar la felicidad. Ella piensa que al ser una gran bailarina logrará satisfacer su deseo. A partir de esto existen distintos elementos que formarán parte de la satisfacción del deseo mayor y que se convierten en los elementos que configuran este submundo (conjunto lleno no vacío).

En el texto, uno de los deseos de Cristal es volar, el que conlleva la idea de libertad y por ende el movimiento que le permitirá alcanzar su deseo mayor:

“¿Quién pudiera volar libre como tú?- le decía la joven.” (Schkolnik, 1998: 24)

Para Cristal el acto de volar representa toda la gracia necesaria que debe tener una buena bailarina al ejecutar su danza. Es decir, la niña añora esa liviandad y sutilidad de los movimientos que se utilizan en este tipo de baile donde los brazos simulan el vuelo de un pájaro. Este deseo de volar se combina con el de libertad, representando el abandonar la tierra y la condición de seres incapaces de emprender el vuelo. Así, el espacio aéreo es visto como un sitio donde las leyes que rigen al hombre no tienen validez y por tanto se es libre para descubrir lo verdadero.

El segundo deseo está relacionado con la belleza, a pesar que Cristal se nos muestra casi como una princesa de cuento de hadas. Habita en un tipo de palacio en el que tradicionalmente las mujeres son bellas. En este caso no es así, ya que Cristal es una niña grande y fuerte:

“Estoy triste, no soy feliz, me gustaría dar belleza, amor ¡eso me haría feliz!, pero ¿cómo, soy grande y fuerte pero no sé como emplear mi fuerza”²³

Se desprende de esta cita que junto a la belleza encontramos el amor, el cual tiene dos vertientes: el amor fraternal y el amor propio. Respecto al primero, se da en el reconocimiento de la amistad entre la niña y la Garza. El segundo se da en la búsqueda de la felicidad personal. En este cuento ambas vertientes están relacionadas, ya que para satisfacer su deseo originario es necesario adquirir las cualidades que el otro posee. En este sentido, Cristal anhela la gracia y belleza del vuelo que posee su amiga Garza. Esto le permitirá ser una gran bailarina y por ello completamente feliz. Así, su deseo depende exclusivamente de las cualidades de otro, es decir, es un deseo aparente pues necesita de ese otro para suplir las carencias de su universo roto.

El Submundo Posible temido de Cristal (Mx 1b)

Como hemos dicho anteriormente, el miedo permite la fragmentación del sujeto, por lo tanto este submundo comprende todos los aspectos del miedo de Cristal. En este espacio podemos identificar los miedos de la niña, referidos tanto a estados físicos como estados psicológicos, los cuales permiten llenar este submundo.

El primer momento de temor se da cuando Cristal y la Garza pretenden tener un acercamiento amistoso:

“El ave dio un paso, pero Cristal, al ver el gran pico amarillo, atemorizada, retiró las manos (...).” (p. 23)

Como se dijo en el mundo posible de la Garza (Mx 2), aquella es un ave acuática de agudo pico, por lo cual Cristal piensa que el pájaro es un potencial objeto de peligro real y no producto de un estado imaginario, así, la niña piensa que al acercar su mano puede salir dañada.

La otra vertiente del miedo en Cristal es más de tipo psicológico, ya que está dada por el temor a no encontrar la felicidad: “¿Dónde está la felicidad, amiga Garza?... ¿Tengo miedo de no encontrarla nunca?”. (p.24)

²³ (Schkolnik, 1998: 24). De ahora en adelante se citara para el mismo texto.

Este temor está condicionado por una predisposición negativa, dada por la palabra *nunca*, lo que provoca un sentimiento de incompletion relacionado con el submundo posible deseado de Cristal (Mx 1a), porque si bien Cristal desea encontrar la felicidad, al mismo tiempo teme no encontrarla jamás, estado que la hace infeliz. De esta manera, podemos señalar que Cristal, según la simbología del nombre, es la unión de opuestos, es decir, tanto felicidad como infelicidad están co-presentes en su corporeidad. Al mismo tiempo, por esta particularidad es la unión de espíritu e intelecto, asignando el deseo de ser feliz a lo espiritual y el temor a no serlo a lo intelectual, pues al pensar en su búsqueda se piensa también en las dificultades para hallarla.

Otro temor es el de volar, cualidad que el otro posee y que ella necesita para alcanzar su felicidad:

“... Quizás logre encontrar la felicidad, expresar lo que siento con mi danza, no tener miedo de volar.” (p.25)

El volar está dado por la simbología del pájaro que representa la libertad, concepto que remite a un estado superior del ser. Entonces, el miedo a volar representa también el temor a encontrarse con su propio ser superior (espacio desconocido y por tanto generador de miedo en el sujeto). Sin embargo, dicha libertad está condicionada en todo momento por la cualidad del otro que ella no posee, pero que anhela tener. Olvida así que la verdadera felicidad (libertad del espíritu) no está en el otro sino que dentro de sí misma, que en este caso también está dada por la simbología del nombre, pues quien posee un cristal es como si tuviera alas: capaz de volar y llegar hasta lo más recóndito de los misterios que encierra el más allá, es decir el espíritu humano.

El Submundo Posible de Cristal como bailarina (Mx 1c)

Cuando Cristal abandona su palacio e inicia su periplo en busca de la felicidad, (representada en el pájaro azul) comienza a tomar clases de danza en cada ciudad recorrida:

“Y Cristal partió en busca del pájaro Azul y buscándolo recorrió ciudades y aldeas, en todas partes preguntó por él, pero en todas partes le dijeron que no estaba, que

buscara en otro sitio. Y en cada lugar estudió baile con los mejores maestros.” (pp. 25-26)

Cristal se transforma en una bailarina y comienza a satisfacer su deseo inicial. Sin embargo, esto no logra apaciguar su ansiedad, produciéndose un quiebre y mostrando que la complitud del deseo es solo aparente. Esto se muestra mediante su baile, el cual no transmite emociones sino que presenta una técnica precisa y metódica, es decir, no logra una buena interpretación en el arte de la danza. En este proceso Cristal debe aprender a valerse por sí misma, ya que fuera del palacio no tiene las comodidades, tranquilidad y seguridad que poseía en su hogar. Así, la niña comienza un proceso de desidentificación con sus ideales y sueños, sacrificando su búsqueda del Pájaro Azul. Esto se relaciona con el paso del tiempo, pues Cristal deja de ser una niña para convertirse en una mujer.

En relación al mundo posible de Cristal (Mx 1), se dice que el sueño con cristales representa “tener oprimida la voluntad”, definición que nos permite sustentar y explicar el abandono que hace Cristal de sus ansias por encontrar la verdadera felicidad, quedándose sólo como una simple bailarina, sin gracia y poseedora de una actitud estática frente al movimiento generado por la búsqueda del Pájaro Azul. Si bien en un primer momento Cristal sale de su palacio y enfrenta los miedos que genera lo desconocido, representado por el mundo fuera de su hogar, se dirá entonces, que la relación existente entre el submundo posible temido de Cristal (Mx 1 b) y este Submundo desplegado está dado por el estancamiento del enfrentamiento inicial, por lo tanto una reacción esquiva ante el miedo, olvidando sus ilusiones de encontrar la felicidad.

El Mundo Posible de la Garza (Mx 2)

Antes de dar cuenta del mundo posible de la Garza se hará alusión a la simbología de su nombre, lo que permitirá desplegar los entes del mismo. La Garza representa la espiritualidad, es sinónimo de alma y libertad, representa los estados superiores del ser (Cirlot, 1997: 356). En la fábula de Esopo se dice que saca un hueso de las fauces del lobo, poniendo con ello en peligro su propia cabeza. En el texto Paleo-Cristiano, es la más moderada de todas las aves, pues su lecho y su comida están en un solo lugar. En el Bestiario Medieval, es símbolo de las almas de los elegidos, que por temor a las tormentas

de este mundo dirigen todos sus esfuerzos por encima de lo temporal hacia las alturas de la patria celestial (Beidermann, 1993: 207-208)

En este cuento la pequeña Garza es un ave que habita en una laguna cercana al jardín del palacio de Cristal. Al igual que la niña tampoco es feliz. Esto se debe a que no posee las cualidades físicas que necesita para serlo y las cuales le permitirán volar fuera de la laguna. Su realización le permitirá alcanzar la buscada felicidad. En un momento Cristal le pregunta a su nueva amiga acerca del lugar donde pueda hallar la felicidad. La Garza responde:

“- La felicidad- repitió la Garza pensativa-. Tú crees que soy libre y sin embargo- agregó- no puedo alejarme de esta laguna, no tengo la fuerza necesaria para hacerlo. Aquí me siento segura, ¿qué sería de mí si me alejo?. Tengo miedo incluso de ti, que eres mi amiga. Y yo tampoco, Cristal, sé donde encontrar la felicidad.” (p. 24)

Podemos ver que este mundo posible está condicionado por el miedo, es decir, el mismo elemento que determina el movimiento en el mundo de Cristal. Este miedo está condicionado en un primer momento por el tamaño del ave, pues en el texto se describe como pequeña. La Garza anhela imperiosamente las cualidades de su amiga, las que frente a sus ojos son las adecuadas para alcanzar su deseo y con ello ser completamente feliz.

Otra característica de este mundo es que por su submundo posible temido (Mx 2b), no se atreve, en un comienzo, a abandonar la laguna, pero al mismo tiempo desea hacerlo, pues sabe que es la única forma de hallar a su amiga y no seguir en soledad en su laguna. Así, un primer momento concuerda con la definición entregada por el texto Paleo Cristiano, es decir, es un ave moderada cuyo lecho y comida están en un mismo lugar. Prefiere la seguridad y tranquilidad de ese espacio antes de tener la voluntad de emprender el vuelo. En un segundo momento se vincula con los contenidos del Bestiario Medieval, porque es capaz de enfrentar sus miedos y dejar definitivamente la laguna. Reniega así de su propia condición de especie, para conseguir lo que deseado. De esta forma, el texto presenta un sujeto que, por los mismos elementos que constituyen su mismidad fragmentada, es un ser capaz de todo para alcanzar lo verdadero de sí mismo (su ansiada libertad). De allí que se defina desde su espiritualidad, pues no sólo es capaz de enfrentar sus propios temores, sino que puede hasta sacrificar su propia vida para que su amiga Cristal sea feliz de igual forma que la Garza de la fábula de Esopo.

Podemos observar que desde el inicio de la narración este sujeto mundificador presenta características que lo definen como un ser fragmentado. A pesar de que representa los estados superiores del ser, no es consciente de ello y por lo mismo es capaz de realizar cualquier empresa con tal de satisfacer las cualidades deseadas, transfigurándose, en dicha búsqueda, una y otra vez.

El Submundo Posible deseado de la Garza (Mx 2a)

Este submundo posible también se estructura bajo la tipología del “*deseo metafísico*” presentada por Amadeo López. Aquél, denota la ausencia del objeto deseado. Ello se debe a que el deseo es resultado de un sentimiento de ansiedad, lo que permite la estabilidad de la conciencia, aunque sólo en apariencia. Dicho deseo funciona de la misma forma que el submundo posible deseado de Cristal (Mx 1a), pues aunque la unión entre este último y el submundo Posible deseado de la Garza (Mx 2a) representa la complitud del deseo, dicho apaciguamiento es sólo aparente.

En este sentido, al igual que Cristal, el mayor deseo de la Garza es encontrar la felicidad. Desea imperiosamente las cualidades que tiene su amiga, las que permitirán la complitud aparente del deseo. El deseo se da a partir de dos cualidades que posee Cristal, que son la Fuerza y la Grandeza:

“Cuando grande yo quiero ser una gran Garza blanca y volar por el cielo azul-respondió la pequeña Garza.” (p.23)

“Y yo quisiera tener la fuerza que tú tienes- respondía el ave.” (p.24)

La fuerza y la grandeza son entonces las carencias o ausencias que mueven el deseo de la Garza. Al ser pequeña y al no tener fuerza para volar lejos está destinada a vivir siempre en esa laguna, situación que la destinaría a una soledad permanente. Como sabemos más adelante, Cristal deja el palacio. De esto se desprende que depende necesariamente de las cualidades del otro (Cristal), para satisfacer su deseo mayor. Así, su mundo es fragmentado, desde el comienzo, pues ella es capaz de volar sola en busca de su amiga, aunque aún no posee dichas cualidades. De esta forma, cae en el mismo error de la niña, es decir, cree que el otro estructurará su universo roto, no siendo consciente de que ya

posee dentro de su espíritu la fuerza y la grandeza. De ello se percata solo cuando ingresa al espíritu de Cristal. Es por esto que su deseo se satisface sólo en apariencia.

En relación al mundo posible de la Garza (Mx 2) se ha dicho que es un ave de actitudes moderadas que encuentra todo lo necesario para subsistir en un mismo lugar. No es como otras aves migratorias. De esta forma no realiza grandes viajes, sino que mantiene una misma morada en forma permanente. Pero, para satisfacer su deseo de encontrar a su amiga Cristal, la Garza debe abandonarse a sí misma en cuanto a su propia condición de especie, para iniciar un largo viaje, abandonando su laguna. Esta situación muestra claramente cómo la Garza se desidentifica de su condición biológica, para partir en busca de su amiga, quien posee las cualidades que ella necesita para ser feliz.

El submundo posible temido de la Garza (Mx 2b)

Este submundo se presenta como las advertencias emocionales que posee la Garza, producidas por el miedo tanto hacia el otro (Cristal) como hacia su submundo posible deseado (Mx 2a). Es decir, teme la no satisfacción del deseo.

El miedo externo se da en relación con el submundo posible temido de Cristal (Mx 1b), ya que tanto la bailarina como la Garza se temen mutuamente. Cuando Cristal trata de acercar su mano al ave teme ser dañada por el pico del pájaro. A su vez: “El gesto asustó también a la Garza, que voló, veloz, a refugiarse al otro lado de la laguna” (p.23).

Se aprecia que el objeto temido es real y que está determinado por la presencia del otro (Cristal). Y sus características esenciales son la grandeza y la fuerza. Tales virtudes son a la vez lo deseado por la Garza, es decir, se teme lo que se desea. La reacción de la Garza ante esta advertencia emocional es huir, ya que no puede optar por el enfrentamiento: no posee *el valor* para hacerlo.

En el plano interior o psicológico la Garza teme alejarse de su laguna, puesto que ella le brinda seguridad física (alimento) y emocional (teme a todo ser que se le acerca, esto explica que viva solitariamente en la laguna). Por su naturaleza no es un ave migratoria sino que vive y halla su seguridad en un solo lugar. Así, el no alejarse de su laguna implicaría el

miedo a lo desconocido (representado por la realidad exterior a la laguna) y también el perder para siempre a su amiga Cristal (objeto real).

La Garza teme volar y de esta forma niega una parte constitutiva de su ser. El volar simboliza el alcanzar el estado superior del ser a través de la libertad que da este acto. Por tal razón es absolutamente necesario superar este temor para la concreción de su deseo primordial: recuperar a su amiga Cristal y alcanzar su propia felicidad:

“Un día, sin embargo, ya no soportó más el dolor de la separación y decidió partir también. Eligió dejar su refugio y seguridad para encontrar a Cristal. Entonces voló, voló cada vez más lejos: cruzó montes y cruzó valles: buscó en aldeas y ciudades: voló venciendo su temor, por sobre cerros y entre los edificios.”
(p.26)

El párrafo descrito puede relacionarse con la simbología del nombre. En el Bestiario Medieval, se define a la Garza como capaz de concentrar todos sus esfuerzos para volar por sobre la tormenta y así alcanzar lo deseado. En este caso es el reencuentro con su amiga. Al mismo tiempo, la reconciliación consigo misma en cuanto al logro de volar se identifica con su condición de especie. Ello le permite alcanzar su libertad.

El submundo posible de la Garza como “Pájaro Azul” (Mx 2c)

En este submundo es necesario también referirse a la simbología del nombre. El Pájaro Azul, desde la perspectiva de Cirlot, simboliza la ansiada felicidad. Representa todo aquello que los humanos deseamos alcanzar, sin percatarnos muchas veces de que la verdad está en nosotros mismos. El azul es un color frío, puro. Esta cualidad hace que se convierta en espiritual todo lo que se deposita sobre él, llegando incluso a transformar lo real en imaginario. Es un color que simboliza la duda y donde el discernimiento final es un misterio. En la tradición budista, el color azul conduce a la liberación.

Volviendo al cuento, cuando el anciano le dice a Cristal que debe hallar el Pájaro Azul para encontrar su felicidad, se produce una tensión que mueve a la Garza a convertirse y a funcionar como otro (Pájaro Azul), pero sólo en apariencia o en reflejo: la Garza es blanca pero en el reflejo del agua es azul:

“¡Qué viejo tan ciego- se dijo- si yo no soy azul, soy...- y se miró en el agua: pero ¡oh!, el reflejo del cielo le mostró su imagen pintada de azul y entonces dudó- ¿De qué color soy? ¿No seré, quizás?... No, no puede ser, yo...” (p.25)

Esta cita nos muestra claramente “La Doblez” de este sujeto, pues la Garza sabe que es blanca. Sin embargo, en el reflejo del agua se ve azul, lo que produce una crisis de identidad en este sujeto. Esto justifica que el Pájaro Azul sea un submundo posible más desplegado por la Garza, vale decir, es un fragmento más de su universo roto. Como se expresa en la cita anterior, un elemento que condiciona dicha doblez es el reflejo del cielo. Se sabe que cualquier duplicación en el agua no es exacta, pues al estar en permanente movimiento (ondas) toda imagen se distorsiona y se expone distinta a la originaria.

Otro aspecto que podemos deducir de este evento y en directa relación con la interpretación del texto, es el hecho que la Garza en este primer momento se haya visto azul, aunque de forma dudosa. Esto lleva a afirmar que la mismidad de este sujeto se constituye en múltiples partes, puesto que al no asumir verdaderamente que su felicidad está dentro de sí mismo, como se lo muestra su reflejo en el agua, sigue dependiendo estrechamente y ansiando las cualidades del otro, fuera de sí, para conseguirla. Esto enfatiza que, no obstante desear reparar su universo roto, no es capaz de visualizar conscientemente lo que desea, provocando que su deseo originario se diluya. Esto lo fuerza a construirse de manera permanente, pues debe encontrar algo o alguien imperiosamente (objeto deseado) que supla las carencias de su deseo.

El mundo posible del Anciano (Mx 3)

El Anciano de Larga Barba es muy importante para el desarrollo de la acción emprendida por los sujetos centrales (Garza y Bailarina). Cristal al verlo sabe de inmediato que él tiene la respuesta a su interrogante: ¿dónde hallar la verdadera felicidad?. A pesar de que no hay en el texto una filiación explícita con el Cristianismo, este Anciano de Larga Barba presente en el texto remite, icónicamente a las imágenes clásicas que representan al Dios padre.

En el caso del cuento, es el Anciano de Larga Barba, quien da a Cristal la sabia respuesta: “- Ah- sonrió el anciano- para encontrar debes hallar el pájaro azul.” (p.25)

Luego de dar esta respuesta desaparece rápidamente, dejando tanto a Cristal como a la Garza cuestionándose sobre el paradero del Pájaro Azul. Al mencionar dicho pájaro como objeto portador de la felicidad se muestra como un mensajero de Dios y portador de su verdad. Este submundo posible produce el movimiento dentro del texto en relación con el periplo del mundo posible de la Cristal (Mx 1) y el mundo posible de Garza (Mx 2).

El mundo posible de la unión como un intento de unir los fragmentos del universo roto (Mx 4)

Al hablar de unión no se postula aquí la concreción de una restitución total entre los mundos antes desplegados, sino más bien como un espacio de interacción dinámica entre los distintos sujetos mundificadores y los submundos que ellos constituyen. Por lo tanto el carácter fragmentario en la constitución de mundo permanece y se hace patente en la relación entre los entes.

Cuando el mundo posible de la Cristal (Mx 1) y el mundo posible de Garza (Mx 2), se conocen y se dan cuenta que desean las características que el otro posee, pretenden unirse en un solo ser:

“Entonces se quedaron mirando con un poquito de pena, como si quisieran unirse en un solo ser, pero sólo de lejos porque ambas se tenían miedo.” (p.24)

De esta cita podemos desprender que para alcanzar dicha unión es necesaria la superación del submundo posible temido de Cristal (Mx 1b) y el submundo temido de la Garza (Mx 2b), ya analizados anteriormente. Esto permitirá que Cristal llegue a ser una gran bailarina y la Garza se atreva a volar lejos de su laguna, para encontrar a su amiga. El encuentro final de ambos sujetos se da en trágicas circunstancias, ya que la Garza es atropellada por un enorme vehículo, logrando volar hasta hundirse en una laguna cercana. Dicha situación coincide con la ida de Cristal a las orillas de la misma laguna, en añoranza de sus antiguos recuerdos con su amiga Garza cuando habitaba en su palacio. El encuentro se produce un día de invierno, en que una neblina cubre todo el espacio:

“La tarde ya moría entre los últimos rayos del sol y la penumbra que precede a la noche. Una neblina fría y azul se levantaba desde la laguna. De pronto... ¡ahí estaba!... Si, ahí estaba su pájaro. ¡El Pájaro Azul!” (p.28)

Es importante la descripción de este espacio, ya que apoya la acción y la conformación de las identidades de los sujetos, sobre todo la de la Garza, pues al estar este panorama teñido de azul, tiñe de azul al pájaro. Cristal por su lado, no reconoce a su amiga Garza como el Pájaro Azul, símbolo de la ansiada felicidad señalada por el anciano de Larga Barba. Pero, este encuentro se ve interrumpido por el accionar del pájaro:

“Mi felicidad... musitó: pero entonces, ¡No!... Vio que el ave se doblaba extrañamente y caía hundiéndose en el agua. Sin pensarlo dos veces, penetró en la laguna y la recogió con cuidado.” (p.28)

La Garza estaba herida y su destino era morir en la laguna, pero Cristal, frente a esta acción que posiblemente en otro momento le hubiese causado temor, en esta ocasión enfrenta la situación. Posee el valor para hacerlo, característica moral necesaria para enfrentar una advertencia emocional como ésta. Por lo tanto, hay una transición y una superación de su propio submundo temido, entrando al agua para sacar al ave, ya que esta representa o constituye el logro de su felicidad. En este instante se da cuenta y reconoce a la Garza, cuestionando si era verdaderamente el Pájaro Azul que ella buscaba:

“Ave- exclamó- ¿Garza, eres tú acaso mi pájaro azul?
Pero la Garza, al parecer gravemente herida no respondió.” (p. 28)

Cuando ambas se reconocen comienzan a darse lo que cada una deseaba de la otra. La Garza recibió calor y fuerza de los brazos de Cristal: “El ave, con esa fuerza que Cristal le daba abrió sus ojos y la miró.” (p. 28)

El ave sabe que está herida y va a morir, pero antes de hacerlo desea entregarle a Cristal lo que tanto desea:

“Ya es muy tarde- dijo el ave- estoy herida y voy a morir, pero quiero regalarte algo: quiero darte la belleza y la armonía de mi vuelo. Entonces sucedió algo maravilloso.” (p.29)

Es en este momento cuando se produce la unión de estos sujetos. Es preciso señalar que anteriormente no se había hecho referencia al hecho maravilloso de que un pájaro hable, sino que se había aceptado de forma natural por todos los entes de la narración, pero al dar la clave textual de “maravilloso”, nos incrementa el nivel de lo ficcional no verosímil:

“De pronto, Cristal comenzó a sentir cómo la Garza se iba deshaciendo entre sus manos.
Sintió que se iba convirtiendo, poco a poco, en parte de ella misma, hasta desaparecer por completo.” (p. 29)

Esta unión es apariencia, porque sigue estando presente la fragmentariedad. No se produce una amalgama homogénea entre dos entes, sino que cada cual mantiene su propio discurso:

“¿Garza?... , Garza... ¿dónde estás?- llamó con ganas de llorar y de reír.
Aquí en ti- respondió la Garza- Cristal, ya no tengo miedo de tu fuerza, porque ahora también es la mía.
Y yo, ya no envidio la armonía de tu vuelo, porque ahora también es el mío- murmuró la joven.” (p. 29)

A esta cita se asocia una acepción de la simbología del nombre de Cristal que, representaba la presencia de lo incorpóreo dentro de lo corpóreo. En este caso lo incorpóreo está relacionado con la Garza y todos los valores que ella posee: belleza, armonía, gracia al volar, vale decir, todas las características que Cristal deseaba para sí y las cuales le permitirían alcanzar la felicidad de llegar a ser una gran bailarina. Así, lo corpóreo en Cristal representa todas las cualidades físicas como: su fuerza y su grandeza, características que la Garza también deseaba para sí. Otra acepción del nombre de la Garza está presente en la fábula de Esopo, donde es vista como un ave capaz de sacrificar su propia vida o corporeidad en pos de un objetivo trascendental. En este caso la Garza sacrifica su vida para satisfacer el deseo del otro (Cristal), quien logra entender: “El Pájaro Azul- pensó- El Pájaro Azul es mi felicidad: ¡Soy Yo!...” (p.29)

Esta cita permite corroborar, como se ha señalado en la simbología del Pájaro Azul, que muchas veces se busca en los otros la felicidad. Se atribuyen al otro los elementos que harían al sujeto completo o unificado. Sin embargo, la felicidad o verdad de la mismidad

reside en cada uno y está constituida en múltiples fragmentos. Así, Cristal transita de su submundo de bailarina a una artista completa que transmite emociones en el arte de danzar.

De esta forma, el submundo de la unión se constituye como la aparente restitución de los fragmentos de un universo roto. En este sentido, el deseo de alcanzar la verdadera felicidad por parte de los sujetos se satisface solo en apariencia, pues dependen estrechamente de las cualidades del otro, externas a ellos mismos. Este acto les impide ser conscientes de que ya poseen la cualidad buscada, aunque dispersa en sus múltiples partes constitutivas. Como se ha dicho anteriormente, son sujetos fragmentados, esta particularidad que los hace ser siempre otros. Ello se produce mediante estados de desidentificación consigo mismo y en procesos de identificación con lo que desean ser. De este modo, se hace patente la necesidad de restaurar o suplir sus carencias originales.

“Un libro de cuentos”: Intento de realización por medio de lo otro

Para comenzar el análisis de “Un libro de cuentos”, se explicará con mayor detención la constitución de la fechoría inicial (categoría propuesta por Vladimir Propp). Cabe destacar que en este cuento, el agresor no es un personaje, sino más bien el ente de la intertextualidad, produciéndose, de esta manera, un diálogo permanente entre “Un libro de cuentos” y el cuento de “Hansel y Gretel”. Este último, al ser abierto por los niños (personajes del texto), cumple el rol de raptarlos para hacerlos vivir bajo sus propias reglas y márgenes.

Esta fechoría inicial representa el inicio de movilidad por parte de los personajes mayores del texto (padres de los niños), quienes quedan fuera del intertexto (cuento de “Hansel y Gretel”), deseando imperiosamente incorporarse a éste para buscar a sus hijos perdidos (raptados).

Manuel y Cecilia, niños del cuento, desconocen la historia de “Hansel y Gretel”. Por ello piden a su padre que les compre el libro para conocerla. Al tener el libro en su poder y por la misma curiosidad que caracteriza a todo infante, no esperan y lo abren, desobedeciendo al padre, quien al terminar de ver el noticiero accedería a contarles el cuento, siempre y cuando se acostaran, y portaran bien. De esta manera, los niños son absorbidos por la intertextualidad, descubriendo un mundo totalmente nuevo y por lo mismo muy atractivo para ellos, satisfaciendo el deseo de reconocimiento de esa nueva experiencia.

Los padres, al notar la ausencia de sus hijos se desesperan y horrorizan, puesto que los ven ingresar al bosque, espacio intertextual donde habita la malvada bruja y quien los lleva a tomar, sin saberlo, el lugar de Hansel y Gretel. Los padres, a diferencia de sus hijos, conocen perfectamente la historia del libro y por lo mismo desean imperiosamente rescatarlos de ese mundo antes de que sea demasiado tarde.

“Un libro de cuentos” es un texto fantástico, ya que el mundo narrado consta de elementos ajenos al mundo de la cotidianidad, con el claro propósito de seducir y capturar

la atención del lector idóneo del texto (público infantil), quien posee mayor capacidad de asombro e imaginación, reproduciendo en sus mentes, con mayor facilidad, las imágenes propuestas por el texto. Siguiendo esta idea, Todorov señala la existencia de una categoría específica para referirse a este tipo de construcciones, que denomina “fantástico maravilloso”, es decir, relatos que empiezan con un hecho de tipo fantástico, que en este caso se da con la apertura del cuento de “Hansel y Gretel”, el cual presenta, en una primera instancia, sólo características tridimensionales animadas para llegar a convertirse en una figura gigante que se transforma en portal hacia otro mundo (espacio intertextual que absorbe a Manuel y Cecilia, infantes del texto), finalizando el relato con la aceptación de ese hecho sobrenatural, tanto por parte del lector real como por la de los personajes del cuento.

Como ya se ha mencionado en el marco teórico, estas categorías de análisis solo nos sirven para describir parcialmente el objeto de estudio, pero no permiten dar cuenta de la fragmentariedad de los sujetos presentes en el texto, ya que un análisis con las características antes descritas solo da cuenta de los personajes y sus acciones.

Según Mayordomo, el texto narrativo está provisto de una microestructura o estructura de superficie textual y una macroestructura o unidades temáticas. El conjunto de ambas forma el espacio sintáctico de la semiótica, en donde la macroestructura es de carácter intensional. Para los fines de esta investigación, se identificarán la macroestructura hecha presente o intensionalizada en el texto narrativo, la cual permitirá acceder al referente e interpretar, a través de la semiótica textual, el contenido global del discurso.

Mayordomo propone que la macroestructura tiene dos criterios de acción: por una parte está la fábula, llamada *estructura macrosintáctica de base*, y por otra parte el sujeto, llamado también *estructura macrosintáctica de transformación*. Por consiguiente, los primeros mundos desplegados en el análisis serán los que tienen relación con la fábula, dividida en dos: el macromundo posible de “Un libro de cuentos” y el macromundo posible de la intertextualidad (cuento de “Hansel y Gretel”), entendiendo que ambos macromundos pertenecen al texto original de Saúl Schkolnick.

El macromundo de “Un libro de cuentos” (Mx I), está constituido por los siguientes sujetos: Manuel y Cecilia (niños del texto), lo cuales añoran, por la misma curiosidad que caracteriza a todo infante, conocer la historia del libro de “Hansel y Gretel”. Roberto y

Luisa (padres de Manuel y Cecilia), aceptan comprárselos en el supermercado, para suplir las ansias de reconocimiento de ese mundo textual, cuyas características (cada página tenía figuras en tres dimensiones) les eran muy atractivas. Los niños todavía no saben leer, razón por la cual las imágenes les resultan tan atractivas y al mismo tiempo constituyen el único medio que tienen para conocer la historia, experiencia incompleta, pues dependen necesariamente de la lectura del padre para concretar, en definitiva, el sentido global del texto.

Los niños ansiosos por conocer ese mundo nuevo y distinto a sus experiencias cotidianas, desobedecen las reglas impuestas por el padre, quien accedería a leerles el libro una vez que terminara de ver las noticias, bajo la condición que se acostaran, y portaran bien. Manuel y Cecilia ingresan por sí mismos (solos) al mundo textual de “Hansel y Gretel”, mediante las imágenes que les ofrece el texto. Aquéllas cobran dimensiones tan grandes que ocupan totalmente la muralla opuesta a la entrada del dormitorio. Dicho espacio se transforma en portal a otro mundo o dimensión, que posee sus normas y márgenes particulares. Este nuevo mundo absorbe a Manuel y a Cecilia para hacerlos vivir o desempeñar los papeles originales de Hansel y Gretel.

Los padres se desesperan frente a este hecho sobrenatural e ingresan también a esta nueva dimensión, pues conocen la historia del libro, y por ello saben que deben salvar a sus hijos, cautivados y apresados en la casa de la malvada bruja, antes de que sea demasiado tarde. Por esta razón, toman el lugar de sus hijos, con el fin de protegerlos y así evitar el final funesto. Pero la madre a diferencia del padre (que sí está involucrado con el acto de lectura), y de sus hijos (que en un primer momento se dejan seducir por la historia para luego aburrirse y sentir miedo frente a las órdenes de la bruja), sigue aplicando la lógica de su realidad a ese nuevo espacio. Su actitud provoca que tanto ella como su esposo (Roberto), sucumban bajo las malvadas intenciones de la bruja. Así, mientras los padres le sirven a la bruja para cumplir sus propósitos, sus hijos ya estaban de regreso en el dormitorio. En ese instante Manuel toma con desgano el libro de “Hansel y Gretel” (que había recuperado su tamaño normal) y lo cierra. Este acto genera que sus padres queden adentro de esa nueva dimensión.

El macromundo de la intertextualidad (Mx II), se desprende y articula desde una porción o parte del cuento original de “Hansel y Gretel”. Para referirnos a ella, se señalará antes la fábula original de dicho cuento:

Es la historia de un pobre leñador que vivía con su mujer y sus dos hijos, Hansel y Gretel, al lado de un gran bosque. La situación de extrema pobreza en que se encontraba el grupo familiar (carentes incluso de los alimentos básicos para subsistir), llevó a la mujer, madrastra de los niños, a tomar la determinación de abandonarlos en las profundidades del bosque, único camino para evitar que todos en el hogar murieran de hambre. Esta situación entristeció al padre, quien a pesar de amar a sus hijos no fue capaz de contradecir a su mujer.

Los niños, aún despiertos por el hambre, alcanzaron a escuchar el funesto futuro que les tocaría vivir. Gretel, muy asustada y triste, fue consolada por su hermano, quien buscaría la manera de salvarlos. Por ello, salió de su casa, mientras los padres dormían, descubriendo que los guijarros del suelo brillaban como monedas a causa de la luna, lo que los ayudaría a regresar a su casa desde la espesura del bosque.

Al otro día, la madrastra los levantó muy temprano para ir en busca de leña. A medida que ingresaban en la espesura del bosque, Hansel, muy astuto, comenzó a arrojar los guijarros por el camino, estrategia que les permitiría encontrar la ruta de regreso a su casa, cuando sus padres los abandonaran en ese lugar. De esta manera, Hansel y Gretel vuelven a su hogar durante la noche, situación que hizo muy feliz al padre y molestó de sobremanera a la madrastra, cuyo máximo deseo era deshacerse de los niños. Nuevamente escucharon a la mujer que insistió y convenció al padre de dicho propósito. En vista de la situación, Hansel se levantó, al igual que la noche anterior, para ir en busca de guijarros, mientras sus padres dormían. Pero la madrastra les había cerrado la puerta y no pudo salir.

A la mañana siguiente, la mujer los despertó y llevó al bosque en busca de leña, de igual forma que el día anterior. Hansel, a falta de guijarros, esparció en el camino las migajas del pan entregado por la madrastra. Una vez que fueron abandonados por sus padres, trataron de encontrar la ruta que los llevaría de regreso a su hogar, pero no encontraron migaja alguna, ya que los pájaros se las habían llevado. Así, por más que caminaron durante toda la noche y al día siguiente, no lograron tener suerte.

Al mediodía los niños escucharon el cantar de un pajarillo blanco, al que siguieron hasta llegar a una pequeña casa hecha de pan y cubierta de pastel. Mientras comían algunas de sus partes, apareció una mujer viejísima que se apoyaba en una muleta, quien los invitó a ingresar a su hogar, pero bajo su dulce e inofensiva apariencia se escondía una malvada bruja que acechaba a todos los niños, atrayéndolos por medio de su casa de pastel, para matarlos, cocinarlos y comerlos.

La bruja, sin perder tiempo, llevó a Hanzel a un pequeño establo y lo encerró tras una puerta enrejada, mientras que a Gretel le dio la orden de alimentar a su hermano para que engordara y así poder comerlo. Aunque Gretel llorara y Hanzel pidiera ayuda nada evitaría que la bruja llevara a cabo sus propósitos. Hanzel no engordaba, frente a los ojos de la bruja, quien no veía bien por tener los ojos turbios, pues la engañaba cada día, alargando el plazo de su muerte, mostrándole en vez de su dedo un huesillo. Esto provocó su impaciencia, por lo que ordenó a Gretel, sin esperar un día más, preparar el agua y encender el fuego para cocinar a su hermano. La bruja, una vez que hubo encendido el horno, pidió a Gretel que ingresara en su interior para comprobar que estuviese bien para meter el pan. La niña descubrió sus oscuros propósitos y se excusó bajo el pretexto de no saber hacerlo. La bruja molesta por su actitud le mostró la forma de ingresar: Gretel aprovechó el momento para empujarla, cerrar la puerta y echar el cerrojo, produciendo que la bruja ardiera de forma miserable. Este acontecimiento permitió a la niña inmediatamente liberar a su hermano.

Los niños vuelven a la casa de la bruja, llevándose algunas de las piedras y perlas que aquella poseía, para posteriormente alejarse definitivamente de ese lugar y encontrar el camino de regreso a su casa. Andando varias horas, llegaron a una gran corriente, que sólo pudieron cruzar gracias a la ayuda de un Pato blanco, al otro lado de la orilla. El bosque les resultó familiar y no tuvieron problemas para hallar su hogar, donde el padre estaba inmensamente feliz al tenerlos de nuevo en casa. La madrastra había muerto y el resto de la familia vivió feliz para siempre.

Dicho texto (cuento de “Hansel y Gretel”) establece un diálogo permanente con “Un libro de cuentos”. Esto se articula porque los personajes adultos (padres) han leído el cuento original, a diferencia de sus hijos, lo cual condiciona, necesariamente, su actuar dentro de esa nueva dimensión, es decir, reconocen perfectamente sus elementos

constituyentes, como el bosque, la casa de pastel donde habita la Bruja, el engaño de la Bruja, dos niños llamados Hansel y Gretel; un horno y una puerta enrejada. Por esta razón quieren evitar que sus hijos pasen por la misma experiencia.

El primer macromundo comienza con el modelo de mundo de lo *ficcional verosímil* (Mayordomo, 1986: 58), hasta que el libro comprado en el supermercado adquiere propiedades maravillosas, por lo que inmediatamente pasa a ser, según la regla de máximos semánticos, un modelo de mundo de *lo ficcional no verosímil* (Mayordomo, 1986: 59), ya que las reglas de la estructura de conjunto referencial (ECR) no pertenecen al mundo real y tampoco podrían serlo. Se define genéricamente este texto como cuento fantástico.

El segundo macromundo pertenece al modelo de mundo de lo *ficcional no verosímil* (Mayordomo, 1986: 59), ya que se da a partir de un hecho maravilloso como es la gigantomacia del objeto libro y su transformación como portal hacia otro mundo, hecho completamente alejado de la reglas del mundo real verosímil.

Una vez revisados estos macromundos posibles se analizará la estructura macrosintáctica de transformación (sujeto) que, tal como dice Mayordomo, está constituida con las mismas unidades temáticas de la estructura macrosintáctica de base, las que pueden ser distintas, pues están relacionadas con mecanismos que se organizan bajo puntos de vista diferentes. Por ende, cada sujeto presente como personaje de la fábula ejercerá en este espacio macroestructural la acción de mundificar o desplegar mundos y submundos posibles. Estos sujetos habitarán uno de los dos o simultáneamente los macromundos anteriormente descritos, revelando que son entes fragmentarios, pues la unidad como personajes de la fábula se rompe en distintos fragmentos cuando entran en contacto con mecanismos literarios como son la *puesta en abismo* y *la intertextualidad*.

En la macroestructura de transformación, como se ha dicho anteriormente, están presentes todos los sujetos mundificadores, los cuales pueden habitar, por la misma fragmentariedad que los caracteriza, tanto en el macromundo I como en el macromundo II. La fragmentariedad está condicionada por la doblez, entendida como la multiplicidad de

estados o partes que constituyen la mismidad de dichos sujetos²⁴. De ahí es que necesariamente posean *propiedades emergentes*, las cuales los fuerzan a autoconstruirse permanentemente bajo diversos estados de desconstrucción, para identificarse con lo que desean ser.

Cada uno de los estados de desidentificación e identificación con el otro y los otros que caracteriza a los sujetos, es gobernado por un deseo estructurado que se manifiesta en la ansiada búsqueda por alcanzar la unidad definitiva de las partes que constituyen su identidad. Así, dicha búsqueda es apaciguada mediante la obtención del objeto deseado. Sin embargo, esta satisfacción sólo se da en apariencia, pues al conseguirlo fuera de sí, tanto en lo otro como en el otro, se transforma en una búsqueda incesante de otros objetos. De esta forma, se constituyen como *sujetos deseantes*, pues están separados de la otredad que necesariamente los complementa y que al mismo tiempo deben negar para encontrar su propia unidad. Por ello, es imposible lograr la verdadera unidad con el otro y la de sí mismo.

En este sentido, las identidades móviles de Manuel y Cecilia se caracterizan por estados de permanente desidentificación e identificación con el otro, que en este caso es el cuento de “Hansel y Gretel”, objeto que desean conocer para satisfacer su curiosidad. También se produce desidentificación e identificación con los otros, que son los personajes del cuento, papeles que realizan sin saberlo, pues desconocen la historia original, (dimensión intertextual que los absorbe y los hace vivir bajo sus propias reglas). De igual forma sus padres, Roberto y Luisa, presentan estados de continua desidentificación e identificación con el otro, objeto fuera de sí que también es el cuento de “Hansel y Gretel”, al cual desean imperiosamente ingresar para rescatar a sus hijos raptados, pues a diferencia de ellos, conocen la historia original. Esta particularidad los fuerza a ser otros, es decir, realizar los papeles que, por desconocimiento, han adoptado Manuel y Cecilia dentro de esa nueva dimensión intertextual, para salvarlos y de esa forma evitar el final funesto en manos de la Bruja.

De esta forma, tanto el macromundo I como el macromundo II están conformados por *sujetos deseantes*, que son los padres y sus hijos. Ambos submundos desean ingresar a ese mundo intertextual, fuera de sí, pero por diversas razones: en el primer caso es una

²⁴ Para visualizar con mayor precisión dicha fragmentariedad, véase esquema de anexos (última página).

necesidad apremiante y por lo mismo angustiante, pues temen perder a sus hijos, y en el segundo caso es satisfacer sus deseos de reconocimiento respecto a ese mundo, ya que al ser niños aún son sujetos incompletos o en búsqueda. Esto origina que sean siempre otros, caracterizados por una multiplicidad de estados que deben vivir para lograr el deseo mayor, que es el orden o estabilidad definitiva de sus mundos, es decir, alcanzar la verdadera unidad de sus identidades, deseo que no es alcanzado, pues los padres no logran salir del espacio intertextual y sus hijos nunca conocen la historia original del cuento, cuyo resultado es la tensión permanente de sus mundos o submundos posibles.

Por lo tanto, de ahora en adelante, el análisis estará centrado en el despliegue de los mundos y submundo posibles sostenidos por los sujetos que los construyen y las relaciones dinámicas que existen entre ellos, pues no son categorías estancadas, sino que están en permanente transformación.

Se incluirán también los postulados de Umberto Eco, en relación a la construcción o despliegue de mundos posibles, entendiendo la configuración semiótica textual como una construcción cultural, visualizándola no como un conjunto vacío, sino como un conjunto lleno. Por lo tanto, se mencionará en algunos mundos o submundos posibles esta última categoría, para dar cuenta tanto de un conjunto de propiedades, que pueden ser acciones y desarrollos de acontecimientos, como las actitudes proposicionales de los sujetos que sostienen dichos mundos.

Todo esto servirá para apoyar la hipótesis inicial sobre la construcción fragmentaria de los sujetos mundificadores.

El mundo posible de Roberto (Mx I 1)

Roberto es el padre de los niños (Manuel y Cecilia). Ya ha leído el cuento original de “Hansel y Gretel” cuando era niño, según marcas textuales: lo encontraba muy hermoso cuando se lo leían. Por lo tanto, es un personaje especial dentro de esta narración, puesto que posee un conocimiento de mundo más amplio que el de sus hijos. Al ser portador de dicho conocimiento se transforma en un sujeto de acción dentro del mundo narrado, ya que al saber que en el cuento de “Hansel y Gretel” existe un bosque y que en ese bosque existe

una malvada bruja, no desea que sus hijos pasen por la experiencia de los protagonistas originales.

A través del narrador se puede inferir que el macromundo de “Un libro de cuentos” es un mundo, en primera instancia, que tiene las características del mundo real, pues recoge referentes reales que intensionalizados textualmente son de fácil reconocimiento. Existe, entonces, una familia tradicional constituida por: papá, mamá, hijo e hija. La familia compra el libro en el supermercado y no en una librería o biblioteca, lo que pudiera vincularse con la intención comunicativa de despojar al acto de lectura de importancia o encubrirlo. No obstante, su relevancia será retomada con fuerza cuando sea abierto el libro “Hansel y Gretel” por los niños (Manuel y Cecilia). Ellos no obedecen las órdenes del padre, el cual luego de ver el noticiero les leería el cuento (siempre y cuando se acostaran y portaran bien), e ingresan por sí mismo a ese espacio intertextual, produciéndose el fenómeno denominado “Mise en abisme”, entendido como “Órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma (...) se manifiesta como modalidad de reflejo” (Dällenbach, 1991: 15) Dicho en otras palabras, es la reproducción exacta del propio sujeto de la obra como si fuera reflejado por un espejo. Esta “Duplicación interior” (obra dentro de la obra) es articulada cuando el padre se dirige al dormitorio de los niños para leerles el cuento como lo había prometido, pero se encuentra con la sorpresa que el libro tenía dimensiones tan grandes que ocupaba totalmente la muralla opuesta del dormitorio. Frente a ese hecho maravilloso grita a su esposa: “- ¡Luisa, Luisa! ¡Ven pronto!” (Schkolnik, 1999: 18)

De esta manera, la puesta en abismo se articula cuando los padres (Roberto y Luisa) ven a sus hijos ingresar al mundo intertextual. En vez de ver a los personajes del cuento descubren que son sus propios hijos quienes ingresan al bosque en dirección a la casa de pastel, espacio peligroso, pues lo habita la malvada bruja. La intertextualidad se transforma en portal a otra realidad que atrapa a los niños bajo sus normas. En este sentido, la Mise en abisme en el texto es generada por la intertextualidad (Puesta en abismo intertextual) y depende directamente de ella.

El submundo posible deseado de Roberto (Mx I 1a)

Roberto desea primeramente satisfacer el placer de lectura de sus hijos, lo cual se manifiesta cuando accede a comprarles el libro de “Hansel y Gretel” que está a la venta en el supermercado, pensando lo beneficioso que significa vender artículos de esta índole en lugares como ése. Pero este deseo no es impositivo: como ya sabemos, Roberto ha leído dicho cuento. Por lo tanto, no es un deseo personal leer ese libro en particular, sino que es Manuel, su hijo, quien lo escoge libremente:

“¿Este es el que tú quieres?
Sí, papá, ¿cómo se llama?
Hansel y Gretel- leyó él.”²⁵

De esta manera, el mundo deseado de Roberto tiene directa relación con el mundo deseado de Manuel (Mx I 3a).

Utilizando las categorías propuestas por Amadeo López, el tipo de deseo que corresponde, en un primer momento, a este submundo es el “*deseo metafísico*”. Este se encuentra en estrecha relación con el deseo del otro (Manuel y Cecilia), pues el padre satisface la necesidad que tienen sus hijos de conocer el mundo textual presente en el libro comprado. Sin embargo, vertiginosamente, cambia de rumbo para convertirse en la tercera tipología, que es el “*deseo del deseo*”. En otras palabras, el deseo de Roberto por rescatar a sus hijos raptados depende del reconocimiento de este acto como heroico. Al no haber reconocimiento, su hazaña heroica no tendría verosimilitud, lo cual no permitiría sustentar este submundo desplegado. Es decir, sin rescate no existe submundo deseado de Roberto. De aquí la imperiosa necesidad que tiene de ingresar a ese espacio intertextual para recuperar a sus hijos y evitar que los propósitos malvados de la Bruja lleguen a cumplirse.

Cuando el deseo personal es satisfacer el deseo del otro, la característica constitutiva de ese ser está en simbiosis con el otro, es decir, el objeto del deseo se construye en función de ese otro ser al cual se desea satisfacer.

²⁵ (Schkolnik, 1999: 17). De ahora en adelante se citará este texto.

El submundo posible de Roberto dentro del cuento (Mx II 1b)

Roberto, tras la orden de su esposa, ingresa al bosque del cuento de “Hansel y Gretel”, pues ve que sus hijos han ingresado. Es preciso acotar que el cuento está abierto en la primera página, donde se ve la escena del bosque y los niños corriendo en él, pero como Roberto ya conoce la historia se convierte en un personaje con características de ominosidad dentro de este mundo paralelo al macromundo de su propio mundo real, dotado de este don de saber cuál será el curso natural de los acontecimientos y es este conocimiento previo el que funcionará como los muebles para este nuevo submundo desplegado. En este sentido, Roberto sabe que está frente a un mundo de ficción, pues sabemos que ha leído el cuento original, por lo tanto conoce que en ese mundo existe una bruja que come niños y que habita en una casa de chocolate, la cual sirve de carnada para engatusar a sus víctimas. Es importante señalar que no se entregan datos específicos sobre la intertextualidad o Macromundo II. Por ello, los lectores reales, para conocer las características que posee el texto original de “Hansel y Gretel”, deben asociar sus conocimientos previos con la información que les brinda la visión y discursos de los sujetos (Roberto y Luisa), quienes también conocen la historia. Ejemplo de esto es cuando se pasa a la segunda escena en que Manuel y Cecilia se introducen a la casa de pan junto con la bruja. Frente a este acontecimiento la reacción de la Madre de los niños (Luisa) depende del conocimiento que posee de la intertextualidad:

“- Es la bruja del cuento -gritó
La costumbre hizo que él golpeará la puerta.
- ¿Qué te pasa Roberto, tus hijos han sido raptados y tú tocas la puerta? ¡Vamos, no perdamos tiempo, tenemos que salvarlos! -exclamó, y abriendo la puerta de un golpe, penetró seguida de su marido a la cabaña.” (p.20)

Como ya hemos mencionado, las actitudes de Roberto dentro de este mundo son diferentes a las actitudes del mundo posible de Luisa dentro del cuento, pues él sí se involucra con la historia de ficción, otorgándole verosimilitud a lo que está sucediendo, ya que si estuviera alejado del pacto narrativo no golpearía la puerta sino que entraría lo más rápido posible a rescatar a sus hijos.

En otro momento del cuento cuando su esposa se enfrenta a la bruja dice lo siguiente: “¡Ahora! ¡empújala!- dijo el padre- aprovecha y empújala como hizo Gretel en el cuento.” (p.21)

De esta forma, el padre tiene claro que ellos están repitiendo los pasos o roles de los personajes de una historia ficticia. Pero Luisa no cumple dicho pacto y titubea en su accionar, pues piensa que al empujar a la bruja dentro del horno cometería un asesinato. Roberto frente a la actitud de su esposa contesta: “¡Luisa, si es solo un cuento!” (p.21)

Este enunciado da una mayor claridad acerca del accionar Roberto, pues éste acepta concientemente que las experiencias que está viviendo, en esa dimensión, pertenecen al ámbito de la ficción.

El submundo posible de Roberto como Hansel (Mx II 1c)

Este submundo, si bien tiene estrecha relación con el submundo posible de Roberto dentro del cuento, también posee ciertas características que lo llevan a constituirse como un mundo aparte, pues se vincula directamente con el personaje traído de la intertextualidad (Hansel). A pesar que dicho personaje existe solo y exclusivamente en las páginas del texto original, es traído al texto “Un libro de cuentos”, no con características de persona en un sentido físico, sino más bien con toda su carga de acción como personaje dentro del cuento original. Por lo tanto, el criterio de funcionalidad se transforma en los elementos que conforman este submundo desplegado. Es necesario aclarar que este sujeto (Roberto) viene a funcionar como Hansel, cuando asume la continuidad de la acción de su hijo, ya que para salvar la vida del niño toma su lugar:

“Sin pensarlo dos veces, el padre, entonces, penetró en ella y empujó al niño hacia fuera, pero lo hizo con tal mala fortuna que la puerta de la jaula se cerró antes de que él mismo pudiera salir, dejándolo encerrado. Pero no se preocupó, pues lo más importante era que su hijo, que había escapado hacia afuera de la casa, estaba a salvo.”(p.20)

De esta forma, Roberto cumple el papel de Hansel, pero queda inconcluso, ya que no corre la misma suerte que el personaje original, que como sabemos se salva de ser

comido por la bruja, para volver sano y salvo a su hogar. Así, cuando su hijo cierra el libro, Roberto queda atrapado en su interior.

El Mundo posible de Luisa (Mx I 2)

Luisa demuestra en un primer momento un nulo interés por las obras literarias, puesto que cuando su hijo desea comprar un libro se lo pide al padre, mientras ella se encuentra en otro pasillo del supermercado comprando detergentes. Si bien más adelante sabemos que ella también conoce el cuento de “Hansel y Gretel”, no está involucrada con el entusiasmo que siente el padre, quien considera que la lectura puede ser un aporte para la educación de sus hijos. Este desinterés literario hace que Luisa tenga una distancia con el mundo de ficción presente en el libro comprado, lo que explica su futuro accionar dentro de dicho libro. De esta forma, Luisa no acepta de antemano el pacto literario que debe establecer todo lector frente a su acto de lectura, que en este caso, no se realiza de la forma tradicional, sino a partir de la vivencia del mundo ficticio. Al no cumplir este pacto, este sujeto intensionaliza las leyes o reglas de su mundo real en el cuento que se lee. Por lo tanto, la obra literaria cobra mayor fuerza en la debilidad del otro, que en este caso es Luisa encerrada en la obra que lee.

El submundo posible deseado de Luisa (Mx I 2a)

El deseo de Luisa tiene estrecha relación con su instinto materno, ya que a partir del rapto ella cobra protagonismo y comienza a accionar dentro del texto:

“Antes los gritos del padre, y pensando en alguna desgracia su mujer llegó corriendo. -¡Oh! ¡Oh!- fue todo lo que pudo exclamar. Frente a ellos estaba el libro pero ahora sus dimensiones eran tan grandes que ocupaban totalmente la muralla opuesta a la entrada del dormitorio.” (p.18)

De esta forma, el mundo deseado de Luisa se amuebla con las acciones que ella realiza para rescatar a sus hijos, acciones ligadas a su instinto: “-¡Vamos!- gritó la madre respondiendo a su instinto más rápidamente que él- ¡Tenemos que sacarlos de ahí!” (p. 18)

A través de esta cita se da cuenta de la tipología “*deseo del deseo*” entregada por Amadeo López, pues para la satisfacción del mismo depende del reconocimiento del otro, que en este caso son sus hijos, quienes serán rescatados. Al final del cuento sus hijos retornan al Macromundo de “Un libro de cuentos”, por lo tanto, se salvan. De esta manera, Luisa satisface su deseo motor, pero sólo en apariencia, puesto que no logra salir del cuento (evento que permitiría estructurar su mundo originario). A su vez, los lectores reales no saben nada de ella, luego que su hijo cierra el libro de cuentos. Sin embargo, podemos deducir que Luisa hizo posible, al igual que su esposo, que la Bruja llevara a cabo sus malvadas intenciones.

El submundo posible de Luisa dentro del cuento (Mx II 2b)

Este submundo se despliega cuando Luisa entra al Macromundo posible de la intertextualidad (Mx II), representado en la primera escena del libro de “Hansel y Gretel”:

“Estaba abierto en la primera escena, allí donde se debería haber visto a Hanzel, a Gretel, al padre y la madrastra penetrando en el bosque. Pero sin bien allí estaba el bosque, quienes se adentraban en él eran sus propios hijos, Manuel y Cecilia.” (p. 18)

A diferencia del texto original Luisa es la madre de los niños y no desea deshacerse de ellos, como lo pretendía la madrastra del cuento original. En esa primera escena deberían estar los cuatro protagonistas de la historia de “Hansel y Gretel”. Pese a que no es así, ella igualmente reconoce la escena, estén presentes o no los personajes. De esta forma, mediante los conocimientos previos que tiene respecto a la historia puede saber de antemano lo ocurrirá en ese mundo. Pero, a diferencia del mundo posible de Roberto dentro del cuento, no lo ve como un espacio de ficción, sino más bien como un espacio otro de su propia realidad. Luego se cambia a la segunda escena, de la siguiente forma:

“Ahora, la escena había cambiado, ahí estaba la casita de chocolate y los niños en ese momento entraban en ella, acompañados por una anciana. Ella la reconoció:
-Es la bruja del cuento- grito” (p.20)

Como ya hemos mencionado en el mundo posible de Roberto dentro del cuento (Mx II 1b), él golpea a la puerta denotando su compromiso con el mundo de la ficción. En cambio Luisa, al no aceptar el pacto ya descrito, reacciona diferente a su marido:

“¿Qué te pasa, Roberto, tus hijos han sido raptados y tú tocas la puerta? ¡Vamos, no perdamos tiempo, tenemos que salvarlos!...” (p.20)

Así, a pesar de que este sujeto conoce la intertextualidad no la acepta como tal, sino que reacciona de la misma forma que lo haría en su mundo posible (Mx I 2)

El submundo posible de Luisa como Gretel (Mx II 2c)

Luisa comienza a funcionar como Gretel cuando su hija le entrega el escobillón dentro del libro de cuentos. De esta manera, se transforma en la niña protagonista del cuento y es vista como tal por parte de la bruja. Ésta última le dice que encienda el horno, es decir, la misma frase que utilizó para dar la orden a Gretel en el cuento original. Por lo tanto, salva a su hija dando su propia vida para que la bruja siga pensando que era ella quien daba verosimilitud a sus propósitos. La bruja no se da cuenta de esta transposición, pues sigue la continuidad de la historia original.

La madre recuerda la historia que está presente en su enciclopedia personal. De esta forma, sabe que Gretel usó una estrategia para engañar a la malvada Bruja y así encerrarla en el horno. Por tal razón supone, de antemano, que ella deberá usar la misma táctica, pero siempre con la perspectiva de rescatar a sus hijos (no cree que está viviendo una historia preescrita, perteneciente al mundo de la ficción):

“¡Vamos, niña! enciende el horno.
Recordando la historia, la madre le respondió:
No sé como hacerlo. ¿Por qué no me enseña, por favor?”. (p. 21)

Como vemos, Luisa cumple con el papel de Gretel usando el mismo engaño, pero en este nuevo texto el engaño no tiene el mismo efecto que en el texto original. Esto se debe a que Luisa abandona su rol de Gretel, lanzándose y situándose en su mundo originario o real, el de madre (fuera del cuento), volviéndose a regir por las leyes del mismo.

Su marido le dice que empuje a la bruja dentro del horno, pero ella titubea: “-No puedo- dijo finalmente- sería como asesinar a alguien” (p.21)

Roberto insiste en que no debe aplicar las mismas leyes de su mundo real a esta nueva dimensión, diciéndole que es sólo un cuento y que no va a asesinar a un ser real sino a un personaje de ficción (la Bruja). Pero aún así, Luisa pregunta: “¿Estás seguro?- dudó ella, sin atreverse a hacerlo. Por fin se decidió- Está bien, quizás...” (p.21)

Este episodio se convierte en un grave error, pues la bruja percibe las intenciones de Luisa saliendo del horno. De esta forma, la madre queda atrapada en el mundo intertextual:

“Pero ya era demasiado tarde, la Bruja saliendo del horno se sobó las manos y, ante el horror de Luisa, le ordenó: “Avísame niña cuando esté bien caliente, entonces asaremos ahí adentro a tu hermanito.” (p. 21)

El mundo posible de Manuel (Mx I 3)

Sabemos que Manuel es hijo de Roberto y Luisa. Tiene una hermana menor llamada Cecilia, es un niño que aún no sabe leer, pero manifiesta gusto o atracción por la literatura, ya que pide a su padre que le compre un libro en el supermercado. Dicha elección origina y articula el inicio de la historia, ya que, dominado por su curiosidad, no es capaz de esperar la lectura del padre, sino que se lanza a descubrir por él mismo ese objeto atrayente, que es el cuento de “Hansel y Gretel”, siendo absorbido (atrapado) por la ficción.

El submundo posible deseado de Manuel (Mx I 3a)

Al comenzar la narración Manuel desea comprar un libro, deseo placentero, pues ahora conocer ese otro mundo que le puede ofrecer la lectura. La petición no es de un objeto cualquiera, es decir, el objeto deseado no es un juguete como podría haber sido la petición de cualquier niño, sino que es un libro, objeto que representa la apertura hacia una realidad diferente y atractiva. Es su padre, quien satisface este deseo, por la relación que él

tiene con el mundo de la lectura. El niño desea ese libro en particular, porque era muy atractivo para él:

“El libro era muy atrayente, pues cuando se abría una página aparecía un paisaje con figuras, todo en tres dimensiones.” (p. 17)

El padre le da a escoger entre ese u otros libros presentes en el supermercado, pero el niño elige éste en particular. El deseo de saber qué hay dentro de esas páginas va cobrando fuerza en relación al tiempo que transcurre dentro del macromundo posible de “Un libro de cuentos” (Mx I). Es decir, según las órdenes que establece Luisa, quien les asegura a sus hijos que Roberto (el padre) les leerá la historia después de ver el noticiero y con la condición que se porten bien. Estas trabas repercuten en el accionar de Manuel, produciendo una mayor ansiedad por el conocimiento que presenta el contenido del libro de cuentos. Es necesario acotar que la edad de Manuel es sumamente importante para el desarrollo de la *mise en abisme*. Esta última se aleja de la lectura en cuanto a su proceso cognitivo, puesto que sólo tiene cinco años de edad y por lo mismo esta herramienta cognitiva no está desarrollada²⁶. De esta forma, la única vía que tiene para conocer qué hay dentro de ese libro es mediante la lectura que hará su padre, pero la curiosidad y la ansiedad provocada por las condiciones de la madre hacen que el niño actúe por su propia voluntad abriendo el libro, encontrándose con el despliegue de la tridimensionalidad que suple la experiencia de lectura por una experiencia visual. Y es en ese momento que, abierta la intertextualidad, se produce el raptó tanto de él como de su hermana, dejando el portal abierto a este mundo de ficción. El deseo de Manuel se convierte en una trampa, ya que lo involucra en una trama preexistente, pero para él desconocida.

²⁶ Se entiende el proceso de lectura como: “Una actividad del pensamiento que se desarrolla a través de la edad (...) Permite transformar un mensaje escrito en un mensaje sonoro según ciertas leyes bien precisas; es comprender el contenido del mensaje escrito y ser capaz de juzgar el valor estético que contiene. Estas características cognitivas se desarrollan completamente cuando el niño reconoce y maneja adecuadamente las reglas gramaticales de su lengua. Esto es a los 8-9 años de edad.” (AA.VV., 1991: 106 - 132)

Siguiendo a Amadeo López y su lectura de Hegel, se puede clasificar este submundo bajo la tipología “el deseo disolvente”, donde si bien existe un objeto de la realidad que puede satisfacer el deseo (el libro comprado en el supermercado), éste no puede ser obtenido por Manuel, pues, como se ha mencionado, la satisfacción de ese deseo depende directamente de la experiencia de lectura. Pero como ésta aún no se ha desarrollado en aquél, necesita fundamentalmente del otro (padre), quien conoce perfectamente la gramática de la lengua y por esto puede leerle la historia.

De esta forma, la única vía factible que posee Manuel para ingresar, por sí mismo, a este mundo intertextual es la de las imágenes tridimensionales que le brinda el texto y su conocimiento de mundo. Dicho conocimiento no se ha desarrollado completamente, pues sólo tiene cinco años²⁷. Las vías anteriormente señaladas se desarrollan a partir del Macromundo posible de la intertextualidad (Mx II), las cuales permiten, en apariencia, el apaciguamiento de la desdicha de su conciencia.

El submundo posible de Manuel dentro del libro de cuentos (Mx II 3b)

Manuel no conoce la historia original de los hermanos Grimm, por lo tanto, la intertextualidad no ejerce el mismo efecto que en los personajes adultos del texto, es decir, no es una condicionante de su accionar, sino más bien se presenta como un mundo ignoto (no conocido) y por descubrir. Esta característica del descubrimiento es sumamente importante para la etapa de desarrollo del niño, ya que este nuevo mundo se convierte en fuente de conocimiento y aprendizaje, es decir, “aprendizaje por descubrimiento” (Manterola, 1998: 116), permitiendo que el proceso sea de tipo significativo, ya que dicho conocimiento se da a partir su experiencia de mundo, y dada la edad del niño no abarca amplios procesos cognitivos.

²⁷ El conocimiento de mundo que tiene el niño se articula a través de su: “subjetividad y asociación. Éstas se desarrollan ampliamente cuanto más pequeño es. Los primeros usos del lenguaje no están subordinados a una estructura objetiva del mundo (que no se expresa, de todos modos, por la simple organización de conceptos definidos por su extensión relativa), sino que, como continuación de las actividades preverbales, están ligados a expresiones cuyo determinismo es interno y comprende una amplia porción de gratuidad y juego (...) se alude tomar en cuenta las modalidades concretas de los contactos del sujeto con las palabras y la manera en que éstas se articulan con su experiencia percibida (también vivida y actuada).” (Olerón, 1981: 85 – 129)

Por lo tanto, la construcción de mundo por parte de este sujeto tiene estrecha relación con sus experiencias vividas y son éstas las que se transformarán en los elementos que configuran este submundo posible. La primera experiencia que realiza Manuel al entrar a este mundo tiene relación con las características que posee. Así, el mundo intertextual de “Hansel y Gretel” es visto como un apacible y agradable bosque que incita a ser recorrido. Este nuevo mundo es muy atractivo tanto para él como para su hermana, sin la necesidad de cuestionarse lógicamente lo que está sucediendo. Solo siguen caminando, emulando sin saberlo a sus pares de la obra de los hermanos Grimm:

“No obstante, el ver a los niños correteando felices delante de ellos, como si estuvieran jugando, lo animaba a seguir intentando darles alcance.” (p. 18)

El submundo posible de Manuel como Hansel (Mx II 3c)

Como ya se ha señalado, la característica primordial del macromundo posible de la intertextualidad tiene como elemento esencial ejercer sobre sus habitantes la acción constante del texto original, independiente de qué sujetos lo habiten, como si se repitiera una y otra vez la historia de “Hansel y Gretel”. Esto es explicado por el hecho de que el texto original es inmodificable, es decir, es una obra a la cual podemos acceder a través de nuestro proceso de lectura. Si bien el horizonte de expectativas puede ser distinto según cada lector, el horizonte histórico (fábula) permanece inmutable. Pero, independientemente de su carácter monumental, está supeditado y condicionado por esta nueva obra, que es objeto de estudio. De esta forma, Manuel deja de ser quien era (desidentificación) para identificarse y funcionar como otro, viviendo las experiencias de un personaje de cuentos, tal como las vivió Hansel. Se deja seducir por los márgenes de esa nueva y atrayente dimensión.

Manuel, al igual que el personaje de Hansel, es atrapado por la bruja para ser encerrado en una jaula: “Manuel estaba encerrado en la jaula, con su carita afirmada en los barrotes.” (p. 20)

El sentimiento que domina en este mundo es el miedo. Entendiendo esta emoción como en su primera acepción: “el objeto o estado que se percibe como peligroso o

amenazado debe estar suficientemente determinado.”²⁸ Manuel, está expuesto a una situación de fuerte tensión que nunca antes había vivido, como es el hecho de encontrarse apresado por una bruja, sabiendo que lo tiene en ese lugar para matarlo y posteriormente comerlo: “Pero éste estaba tan asustado que no atinó a moverse.” (p. 20)

Dicho estado llega a su fin cuando es reemplazado por su padre, logrando escapar de la temida bruja.

El submundo posible de Manuel de regreso a su mundo (Mx I 3d)

Después de vivida la experiencia maravillosa y salvado por su padre, quien toma su lugar, se produce el retorno de Manuel a su mundo real, es decir, al dormitorio, lugar donde se había abierto el libro bajo dimensiones gigantescas. Nuevamente se produce un fenómeno extraordinario. La tridimensionalidad que se había desplegado al abrir el cuento de “Hansel y Gretel” vuelve a la normalidad, convirtiéndose en un libro de tamaño normal, aún abierto sobre el velador. Manuel al verlo lo reconoce como el mismo libro que sus padres le habían comprado esa mañana; momento en que se resume la experiencia y el aprendizaje obtenido:

“No me gustó el cuento de Hanzel y Gretel- dijo el niño y tomando el libro lo cerró...” (p. 21)

Al hacer esta afirmación, Manuel condena a sus padres a vivir en ese espacio de lo maravilloso. Llama la atención que la situación no está acompañada por un sentimiento de pérdida. Por ello es posible pensar que Manuel, al sentir que su vida estaba en peligro dentro de ese mundo, puede intuir el futuro de sus padres en esa narración y no hace nada por evitarlo, sino más bien pone fin a esa historia.

Según el conocimiento que se tiene como lector, tanto de la intertextualidad como de las acciones fallidas realizada por Luisa en su submundo posible como Gretel (Mx II 2c), los padres repetirían la historia original de “Hansel y Gretel”, permitiendo a la Bruja llevar a cabo sus propósitos malvados: comerlos. Sin embargo, esto no lo podemos afirmar,

²⁸ Ayuso, 1995: 14.

pues no tenemos marcas textuales específicas que nos permitan fundamentar este argumento.

Manuel no leyó ni experimentó el cuento de “Hansel y Gretel”, pues no fue ni espectador, ni lector, ni pudo vivirlo completamente, ya que no le contaron el cuento original, sino que fue un protagonista de su propia historia, es decir del texto llamado “Un libro de cuentos”. Por lo tanto, al afirmar que no le gustó el cuento, está diciendo que no le gustó la experiencia de ser atrapado por una bruja y sentir miedo en dicho acto. En consecuencia, para terminar con esa mala experiencia cierra el libro. Esto permite aseverar que Manuel hace de su propia existencia un libro de cuentos.

El mundo posible de Cecilia (Mx I 4)

Cecilia posee una edad inferior a la de su hermano. No tiene desarrollado el lenguaje en su totalidad, lo que se confirma a través de su discurso:

“-Yo también quero oto – pidió entonces Cecilia, la hermanita de tres años en su media lengua.” (p.17)

“-¡A papá tamo lito!- repitió su hermanita.” (p.18)

Esto lo podemos relacionar con el Submundo Posible deseado de Manuel, ya que Cecilia al igual que su hermano no tiene desarrollada la capacidad lectora. Por lo tanto, el acceso a la mise en abisme se articula a partir de su propia experiencia de vida.

El submundo posible deseado de Cecilia (Mx I 4a)

El submundo posible de Cecilia se da como una continuación del deseo de su hermano Manuel, pudiendo inferir que aquél es un modelo a seguir para ella. Por lo tanto, su deseo se relaciona al reconocimiento del libro comprado en el supermercado, puesto que ella también será lo receptora de la lectura del padre (Roberto), una vez cumplida las condicionantes establecidas por la madre.

Según la tipología de Amadeo López, se clasifica el deseo de Cecilia en la categoría del “deseo metafísico”, entendido como el resultado de un sentimiento de ansiedad en que

se asume el deseo del otro como propio, en este caso el deseo de su hermano. Ello permite, en apariencia, el apaciguamiento de dicha ansiedad, pues al igual que Manuel no logra conocer la historia original de “Hansel y Gretel”, es decir, no logra satisfacer plenamente su deseo. Por lo mismo, no alcanza a unir la multiplicidad de fragmentos que configuran su identidad. A esto se suma, que al ser menor que Manuel, es menos conciente de lo ocurrido en esa nueva dimensión. De allí que no exista un del submundo posible de Cecilia de regreso a su mundo (Mx I 4), espacio que le permitiría dar a conocer su apreciación del libro de cuentos.

El Submundo posible de Cecilia dentro del libro de cuentos (Mx II 4b)

Este submundo posible de Cecilia se articula en directa relación al submundo posible de Manuel. Por ello, la intertextualidad ejerce en la niña la misma atracción que en su hermano. Una vez dentro del mundo de “Hansel y Gretel”, se le ve caminando por el bosque, al lado de su hermano. Esta imagen es vista como escena por parte de los padres. Por lo tanto, puede asociarse con el motivo de la representación, ya que Roberto y Cecilia, observan, desde el dormitorio de sus hijos, este otro mundo escenificado como una pieza dramática, característica propia de una “Puesta en abismo”. Este fenómeno textual es la reproducción exacta del sujeto de la obra como si se reflejara en un espejo “obra dentro de la obra.” (Dällenbach, 1991: 18)

La experiencia vivida por Cecilia se va transformando en los elementos que componen este submundo desplegado y al igual que la de su hermano Manuel, dicha experiencia representa el aprendizaje por descubrimiento, pues la configuración de su conocimiento de mundo tiene un carácter eminentemente significativo. Si bien dichas vivencias se relacionan con el actuar de Gretel en el texto original, éstas poseen un matiz distinto, tanto por la diferencia de edad que las caracteriza (Gretel hablaba perfectamente, mientras que Cecilia ni siquiera ha aprendido a hablar), como por el accionar que tienen dentro de este nuevo mundo. Además, Cecilia desconoce las reglas del mundo que va experimentando: no sabe que más adelante se encontrará con un bosque donde existe una casa de chocolate y cuyo habitante es una bruja. Solo sigue los pasos de su hermano, quien también desconoce la historia.

Una vez que ingresa a la casa volvemos a saber de ella. Ya están inmersos en ese nuevo mundo sus padres y se ha dado vuelta la página, lo cual se muestra por medio del cambio de escena. De la escena primera hemos pasado a la escena segunda, sin la transición que existe en el texto original, ya que el tiempo de esta nueva narración es mucho más vertiginoso:

“... los niños desaparecieron de su vista, pero casi de inmediato pudieron verlos de nuevo. Ahora, la escena había cambiado, ahí estaba la casita de chocolate y los niños en ese momento entraban en ella acompañados por una anciana.” (p. 20)

En esta nueva escena vemos a Cecilia haciendo las labores de casa. Podemos inferir que esta acción o experiencia vivida es aceptada por Cecilia como una condición sine qua non (sin la cual no) de ese mundo, pues no existen marcas textuales que nos indiquen lo contrario.

El submundo posible de Cecilia como Gretel (Mx II 4c)

Se ha dicho que el macromundo posible de la intertextualidad ejerce poder sobre sus habitantes, dando verosimilitud y continuidad al texto original. Por lo tanto, al ingresar Cecilia a este mundo comienza a cumplir las funciones de Gretel, de manera que dicha funcionalidad configura (llena) este submundo desplegado.

La primera función cumplida por Cecilia en el papel de Gretel es la limpieza del piso de la casa de chocolate de la bruja. Del cuento original sabemos que la bruja ordenó a Gretel las labores de la casa. Deberá realizar la labor de barrer con la escoba, elemento primordial para la vida de toda bruja. Dicha acción es realizada por Cecilia con dificultad, pues es una niña muy pequeña, a diferencia de la astuta Gretel del texto original. A esto se añade que al escapar su hermano de la malvada Bruja, Cecilia traspasa la acción (su papel de Gretel) a su madre. Ello acontece a partir de la entrega del escobillón. El discurso usado para este cambio de roles es el siguiente: “Toma, mamá, me aburrí.” (p. 20)

Según este discurso podemos inferir que Cecilia no racionaliza lo vivido como una experiencia peligrosa, sino más bien como un juego. (completar)

Con todo lo anterior se concluye que la experiencia de este sujeto y el mundo desplegado por él se transforman en un juego. Este puede ser denotado con condiciones macabras, pues condena a su madre a las intenciones de la bruja.

El Mundo posible de la bruja (Mx II 5)

La bruja de este texto habita en el mundo de lo maravilloso que se despliega al abrir las páginas del texto de “Hansel y Gretel”: las mismas características del cuento original. A pesar de que no se dan datos específicos sobre ella, completamos su configuración con el conocimiento previo que, como lectores, tenemos de las brujas de los cuentos maravillosos.

Como ya se ha mencionado, los sujetos que habitan el macromundo posible de la intertextualidad van cumpliendo las funciones de los personajes del cuento de “Hansel y Gretel”. Pero, a diferencia de ellos y de sus mundos desplegados, la bruja solo existe como habitante de ese mundo. Los demás, en cambio, transitan dinámicamente por ambos macromundos posibles.

La bruja funciona y cumple el mismo papel que en el texto original, con la particularidad que no realiza ningún proceso reflexivo de diferenciación entre los demás sujetos que vienen a cumplir los roles de Hansel y de Gretel. En un primer momento la bruja se relaciona con estos nuevos niños (Manuel y Cecilia) de la misma forma que lo hizo en el cuento de los hermanos Grimm. La información que tenemos, como lectores, y que tienen los sujetos adultos (padres de Manuel y Cecilia) se da a partir de la lectura de ese texto. Así, se sabe que es una bruja malvada que atrae a los niños, bajo una apariencia inocente, una anciana y que su casa está hecha de dulces. También se sabe que quiere matarlos y luego comerlos: en el texto original la bruja encierra a Hansel en una jaula con intenciones de engordarlo antes de comerlo y pone a Gretel a realizar las labores domésticas. De esta manera, cuando se encuentra con estos nuevos niños (Manuel y Cecilia) no se cuestiona acerca de la procedencia o no procedencia de ellos respecto al texto original. Entonces, el tiempo de este submundo no está en relación con el tiempo real de los sujetos de “Un libro de cuentos”, sino con el tiempo del texto original. Si fuese posterior a él, Manuel y Cecilia habrían visitado una casa vacía, pues Gretel engaña a la bruja

quemándola en el horno. Por lo tanto, el ingreso de estos nuevos niños al bosque se da paralelamente a la historia original.

Esta bruja cae en el mismo engaño que cae la bruja de “Hansel y Gretel”. Sin embargo, el engaño no se da como era de esperarse con el submundo posible de Manuel como Hansel (Mx II 3c), sino que por el submundo posible de Luisa como Gretel (Mx II 2c), ya que este último submundo viene a cumplir con las funciones originales que una vez tuvo el personaje infantil dentro del cuento.

El destino de este submundo posible podría haber sido el mismo que en el cuento original, es decir, la bruja habría sido quemada dentro del horno. Pero, a partir de la relación que se da con el submundo posible de Luisa dentro del cuento (Mx II 2b), se produce una tensión de tipo moral entre ambos submundos desplegados. Esta tensión se da a partir de la intensionalización de las leyes del mundo real de Luisa, leyes en relación al castigo que debe recibir la bruja por sus actos. Luisa se cuestiona su propio accionar, pues piensa que al encerrar a la bruja en el horno ésta moriría quemada; para ella matar a la bruja no es matar a un simple personaje de un cuento de ficción, debido a que piensa que la bruja tiene su misma naturaleza óptica.

Cuando el engaño que hace Luisa a la bruja falla por las razones que hemos mencionado anteriormente, la bruja le ordena: “Avísame, niña, cuando esté bien caliente, entonces asaremos ahí dentro a tu hermanito.” (p. 21)

A partir de esta cita nos damos cuenta que a la bruja no le importa quiénes estén en su mundo, sino que solo sigue las leyes de su propio submundo: trata a Luisa, que ya es una mujer, como a una niña y a Roberto, quien es esposo de Luisa, como si fuera su hermanito.

De esta forma, este nuevo espacio incorporado a “Un libro de cuentos” se convierte en un mundo donde todos sus habitantes están hechos como personajes de un cuento de hadas.

Conclusiones

Como se ha podido observar a lo largo del análisis de los dos cuentos infantiles en cuestión, la identidad de los sujetos mundificadores, perteneciente a cada macromundo desplegado, es básicamente fragmentaria. La mismidad de cada sujeto no es algo estable y permanente sino que, al igual que sus mundos y submundos posibles, está en permanente movimiento. Se pudo develar las continuas relaciones de transformación y tensión a las que están sometidos. Por ello, los sujetos necesariamente poseen propiedades emergentes que los fuerzan a ser siempre otro distinto del que eran, para transformarse e identificarse en lo que desean ser. Este proceso de ser otro en todo momento es la proyección de las múltiples partes que constituyen sus particularidades y las cuales conocemos sólo por medio de sus discursos.

De esta manera, los mundos y submundos de cada sujeto no son conjuntos vacíos sino que están llenos o amoblados por todas las propiedades que permiten dotar de sentido a sus vivencias. Toda la carga semántica que posee la estructura de conjunto referencial (ECR) de cada mundo permite conocer las partes o fragmentos que condicionan sus mismidades, con el fin de conseguir permanentemente la unión definitiva de sus pedazos rotos (estabilidad originaria). Por esta razón es que todos los mundos y submundos posibles que despliegan están condicionados por diversos elementos como el deseo o el miedo que de una u otra forma son los motores que les permitirán suplir su anhelada búsqueda. Sin embargo, la búsqueda se vuelve difusa y confusa, pues creen que al hacer suyo el deseo del otro, lograrán unir sus partes dispersas, incrementando aún más el estado fragmentario que constituye sus mismidades.

Las particularidades que poseen los sujetos del mundo narrado sólo se vislumbran desde una perspectiva pragmática, puesto que sólo a través de ella podemos ingresar al ámbito fictivo. Espacio que permite, como lectores reales, interrelacionar todos los elementos ficcionales presentes en la obra literaria para configurar una propuesta interpretativa de la ficción. El ámbito fictivo es visible a partir de la noción de sujeto, y las relaciones dinámicas de los mundos y submundos que despliega.

De esta manera, pudimos vislumbrar que, tanto en el macromundo de “La Bailarina” como en los dos macromundos que presenta “Un libro de cuentos”, los sujetos

experimentan y vivencian una apremiante necesidad de unir los fragmentos o pedazos rotos que caracteriza sus mismidades. Esta particularidad los impulsa a dejar de ser lo que son para identificarse con lo otro o el otro que desean ser, supliendo sus carencias en dicha transformación. Sin embargo, el apaciguamiento de la conciencia sólo se da en apariencia, pues la dependencia hace que dejen de perseguir su anhelo mayor (estabilidad de sus mundos individuales), para satisfacer y satisfacerse en el deseo del otro.

Se pudo demostrar que en el cuento “La Bailarina”, los sujetos, al poseer una identidad móvil en continuo hacerse y transformación, despliegan contenidos que prefiguran características errantes en sus individualidades particulares (sujetos fragmentados). Estos los encamina a una unión de carácter maravilloso (Bailarina – Garza), unidad que sólo se da en apariencia, puesto que la Garza debe morir para que Cristal descubra que la felicidad es ella misma, evento, que a su vez, impide la realización completa del ave y la niña sigue dependiendo de su amiga Garza para ser feliz. Dicho accionar de los sujetos responde a la imperiosa necesidad de unir los pedazos rotos que constituyen sus mismidades²⁹

Desde esta perspectiva, ambos sujetos (Bailarina y Garza) solo se definen bajo la identificación con el otro, es decir, bajo la unión de sus realidades particulares en un solo ser (transformación de carácter maravilloso), pero dicho ser deviene fragmentado en la multiplicidad de partes que lo han constituido y lo constituirán.

Pudimos también visualizar que en el texto “Un libro de cuentos”, las identidades móviles de Manuel y Cecilia también están caracterizadas por estados de desidentificación e identificación con el otro y lo otro. Ello los determina como sujetos incompletos o en búsqueda, puesto que aún son niños. Dicha carencia hace que el submundo deseado sea la identificación con ese otro, fuera de sí mismo y que añoran por conocer. Ese otro es el cuento de “Hansel y Gretel”, transformado en portal hacia otra dimensión que los absorbe y hace vivir bajo sus propias reglas y márgenes. De igual manera, sus padres (Roberto y Luisa) poseen una identidad móvil que se construye mediante diversos estados de desidentificación e identificación con el otro y lo otro, los cuales los definen también como sujetos fragmentados.

²⁹ Para observar con mayor precisión las diversas partes que constituyen la identidad de los sujetos véase esquemas en los apéndices de este trabajo.

Los padres al notar la ausencia de sus hijos se asumen como los niños Hansel y Gretel, pues desean imperiosamente rescatarlos (traerlos de regreso a casa) de esa nueva dimensión que los ha atrapado. Dicho acto constituye la restauración del universo roto o el apaciguamiento de sus conciencias (estabilidad de sus mundos originarios). Sin embargo, a causa de la multiplicidad de partes que caracteriza la mismidad de estos sujetos, tampoco logran la identificación completa y definitiva con esa otra realidad intertextual, ya que los niños ingresan por sí mismos a esa otra dimensión, cuya única forma de reconocimiento es por medio de las imágenes tridimensionales que les ofrece el libro (aún son muy pequeños y por lo mismo no saben leer). Además, la madre, al no cumplir verdaderamente el pacto narrativo con la nueva ficción (haciendo primar sus reglas del mundo real) provoca que tanto ella como su marido queden encerrados para siempre en el cuento de “Hansel y Gretel”. Así, podemos ver, que no hay satisfacción completa del deseo, es decir, los padres salvan a sus hijos, pero quedan encerrados para siempre en el mundo de la ficción. Mientras que los niños jamás conocen la historia original del cuento, pues no están sus padres presentes para contárselas. Por tanto, no hay forma de reparar verdaderamente los pedazos rotos de sus mundos particulares³⁰.

En este sentido, se ha demostrado que la mismidad de los sujetos analizados en los dos cuentos de Saúl Schkolnik, presenta una notoria fragmentariedad que los impulsa a ser siempre otros, es decir, tienen la capacidad de transformarse o identificarse en lo que desean ser, y de esa forma, adaptarse a sus distintas experiencias, para alcanzar la estabilidad de sus mundos originarios. Esto genera que todos los mundos y submundos que despliegan los sujetos estén también en permanente movimiento y relaciones.

Para concluir se puede decir que los dos cuentos que se han elegido como objeto de este estudio y los cuales cruzan las líneas generales de toda la obra de Saúl Schkolnik, conforman un *macromundo posible global*, cuya función esencial es decirnos que la verdadera felicidad o aspiración de nuestros sueños no está en el otro sino que dentro de nosotros mismos. Somos nosotros, los seres racionales y emocionales capaces de construirnos nuestro propio camino para alcanzarla. Pero, no por ello olvidarnos de que vivimos en un mundo interdependiente, en donde los semejantes no nos completan sino que

³⁰ Véase apéndices para tener una mayor claridad sobre el universo fragmentado de los sujetos mundificadores.

nos complementan. El respeto y la tolerancia son los valores más preciados a los cuales podemos acceder y así dimensionar lo verdadero que existe dentro de cada uno de nosotros.

Los cuentos de Saúl Schkolnik llevan a pensar que, tal vez, sea aquella la temática latente que encubre y da movimiento a toda su narrativa infantil. Puesto que sus textos muestran nuestra propia vida, como si nos viésemos reflejados en un espejo de mil caras, para vislumbrar que aún existen esos grandes ideales humanos. A pesar de permanecer dormidos en nuestra sociedad actual y los cuales permiten seguir teniendo fe en la posibilidad del sujeto humano.

Bibliografía

- AA. VV. 1991. "Evaluación de la comprensión lectora." En *Lenguaje. Diagnóstico/evaluación*. Madrid: Instituto de ciencias del hombre.
- AA.VV. 1994. "19 Entrevista a la imaginación". Santiago: IBBY.
- AA.VV. 2000. *Diccionario enciclopédico Nuevo Espasa Ilustrado*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ayuso, José. 1998. *Trastornos de angustia*. Barcelona: Martínez Roca.
- Aranguren, José. 1989. "La doblez". En Castilla, Carlos (comp.). *El discurso de la mentira*. Madrid: Alianza.
- Béla, L. C. 1958. *Diccionario enciclopédico de la psique*. Buenos Aires: Claridad.
- Benjamín, Walter. 1991. "El narrador: consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Benveniste, Emile. 1978. "De la subjetividad en el lenguaje". En *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI.
- Biedermann, Hans. 1993. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Casares, Julio. 1984. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cirlot, Juan. 1997. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ciruela.
- Dällenbach, Lucien. 1991. "Los blasones de André Gide". En *El relato especular*. Madrid: Visor literatura y Debate Crítico.
- Deneb, León. 2001. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- Fernández-abascal, E. 1995. *Manual de motivación*. Madrid: Centros de estudios Ramón Areces.
- Freud, Sigmund. 1972. *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer*. Madrid: Alianza.
- Gennette, Gerard. 1989. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Goolishian, Harold y Anderson, Harlene. 1994. "Narrativa y Self: algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia" (apuntes Diario íntimo en Chile). En Fried, Dora (comp.). *Nuevos paradigmas: Cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.

Grimm, Jacobo y Wilhelm. 1985. "Hanzel y Gretel". En *Cuentos de niños y del hogar*. Madrid: Anaya.

Held, Jacqueline. 1981. *Los niños y la literatura fantástica. Función y poder de lo imaginario*. Buenos Aires: Paidós.

Jesualdo. 1973. "Su origen". En *La literatura infantil*. Buenos Aires: Losada.

Jollés, André. 1971. *Las formas simples*. Santiago: Universitaria.

López, Amadeo. 1994. "La problemática del deseo en la narrativa Hispanoamericana Contemporánea". En Godoy, Eduardo (comp.). *Hora actual de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Universitarias de Valparaíso.

López, Roman. 1990. *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad de Murcia.

Lozano, Jorge. 1993. "Sujeto, espacio y tiempo en el discurso". En *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

Manterola, Marta. 1998. *Psicología educativa: conexiones con la sala de clases*. Santiago: Universidad Católica Blas Cañas.

Mayordomo, Albaladejo. 1989. "La semántica extensional en el análisis del texto narrativo". En *Teorías literarias de la actualidad*. Editora Graciela Reyes. Madrid: El Arquero.

Mayordomo, Albaladejo. 1986. "Sintaxis, semántica y pragmática del texto literario: la semiótica literaria como especialización de la semiótica lingüística". En *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.

Morin, Edgar. 1994. "La noción de sujeto" (apuntes Diario íntimo en Chile). En Freid, Dora (comp.). Comp. *Nuevos paradigmas: Cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.

Olerón, Pierre. 1981. *El niño y la adquisición de lenguaje*. Madrid: Morata.

Pastoriza, Dora. 1962. "El cuento". En *El cuento en la literatura infantil*. Buenos Aires: Kapelwysz.

Peña, Manuel. 1982. a) "Recientes preocupaciones por la literatura infantil Chilena"; b) "Recientes autores de la literatura infantil". En *Historia de la literatura infantil chilena*. Santiago: Andres Bello.

Peña, Manuel. 1995. "Alas para la infancia". Santiago: Universitaria.

- Propp, Vladimir. 1977. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Ramos, Martín. 2003. "Ortografía y Redacción. Guía Práctica para mejorar la expresión oral y escrita". Madrid: Ram.
- Reeve, José. 1995. En *Motivación y emoción*. Madrid: Mc Graw Hill.
- Revilla, Federico. 1999. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez, Luis. 1995. "La inserción del sujeto en el signo". En *Literatura infantil y lenguaje literario*. Madrid: Paidós.
- Schkolnik, Saúl. 1998. "La bailarina". En *El cazador de cuentos*. Santiago de Chile: Andres Bello.
- Schkolnik, Saúl. 1999. "El libro de cuentos". En *Cuentos de terror, de magia y de otras cosas extrañas*. Santiago de Chile: Andres Bello.
- Schmidt, Siegfried. 1987. "La comunicación literaria". En *Compilación de textos y bibliografía* por José Mayoral. Madrid: Arcos.
- Todorov, Tzvetan. 1972a. "Las categorías del relato literario". En Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato literario*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Todorov, Tzvetan. 1972b. "Definición de lo fantástico". En *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Tolkien, John. 1991. "La comunidad del anillo". En *El señor de los anillos*. Barcelona: Minotauro.
- Uribe, Juan. 1959. *La narración literaria. Selección de estudios sobre la Novela y el Cuento*. Santiago: Universitaria.
- Van Dijk, Teun. 1987. "La pragmática de la comunicación literaria". En *Compilación de textos y bibliografía* por José Mayoral. Madrid: Arcos.

Apéndices

Esquemas del macromundo de “La Bailarina”: constituidos por los mundos y submundos posibles de cada sujeto

El Macromundo (Mx)

Mx 1: El mundo posible de Cristal.

Mx 1a: El submundo posible deseado de Cristal.

Mx 1b: El submundo posible temido de Cristal.

Mx 1c: El submundo posible de Cristal como bailarina.

Mx 2: El mundo posible de la Garza.

Mx 2a: El submundo posible deseado de la Garza.

Mx 2b: El submundo posible temido de la Garza.

Mx 2c: El submundo posible de la Garza como Pájaro Azul

Mx 3: El mundo posible del Anciano de Barba Larga.

Mx 4: El mundo posible de la unión Garza-bailarina (como un intento de unir los fragmentos del universo roto)

Macromundo de “Un libro de cuentos” (Mx I)

Mx I 1: El mundo posible de Roberto.

Mx I 1a: El submundo posible de Roberto.

Mx I 2: EL mundo posible de Luisa.

Mx I 2a: El submundo posible deseado de Luisa.

Mx I 3: El mundo posible de Manuel.

Mx I 3a: El submundo deseado de Manuel.

Mx I 3d: El submundo posible del regreso de Manuel a su dormitorio.

Mx I 4: El mundo posible de Cecilia.

Mx I 4a: El submundo posible deseado de Cecilia.

Macromundo de la intertextualidad (Mx II)

Mx II 1b: El mundo posible de Roberto dentro del cuento.

Mx II 1c: El submundo posible de Roberto como Hanzel.

Mx II 2b: El mundo posible de Luisa dentro del cuento.

Mx II 2c: El submundo posible Luisa como Gretel.

Mx II 3b: El mundo posible de Manuel dentro del libro de cuentos.

Mx II 3c: El submundo posible de Manuel como Hanzel.

Mx II 4b: El mundo posible de Cecilia dentro del cuento.

Mx II 4c: El submundo posible de Cecilia como Gretel.

Mx II 5: El Mundo posible de la Bruja.

