

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN Y LITERATURA

**CONFLUENCIA DE DOS VERTIENTES TEÓRICAS
PARA EL ANÁLISIS DEL CUENTO INFANTIL
CONTEMPORÁNEO**

**DISERTACIÓN PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN Y LITERATURA CON
MENCION EN LITERATURA**

LUIS ALBERTO PADILLA CHARPENTIER

DIRECTOR: DR. SANTIAGO PÁEZ

QUITO, 2011

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Luis Alberto Padilla Charpentier, con CI 1712963121, autor del trabajo de graduación intitulado **“CONFLUENCIA DE DOS VERTIENTES TEÓRICAS PARA EL ANÁLISIS DEL CUENTO INFANTIL CONTEMPORÁNEO”**, previa a la obtención del grado académico de **LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA** en la Facultad de **Comunicación, Lingüística y Literatura**:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo al Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través del sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 30 de septiembre de 2011

Luis Alberto Padilla Charpentier

CI. 1712963121

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1.- CAPÍTULO PRIMERO “El psicoanálisis aplicado y el formalismo ruso para el estudio de los cuentos infantiles”	
1.1. El psicoanálisis aplicado de Bruno Bettelheim	6
1.1.1. Unas breves notas sobre Bruno Bettelheim	7
1.1.2. La ‘verdad’ en los cuentos de hadas	8
1.1.3. Decisiones. El cuento de hadas entre el placer y la realidad	11
1.2 El Formalismo Ruso; los ‘especificadores’ del estudio literario	14
1.2.1. La acción del formalismo en el análisis de la literatura	16
1.2.2. ‘Nuestro’ método	17
1.3. Conceptos necesarios para realizar un estudio comparativo de cuento infantil con el cuento de hadas	20
1.3.1. Lo fantástico y lo maravilloso, la ubicación del cuento de hadas	20
1.3.2. Los rastros que dejan los cuentos fantásticos	21
1.3.3. Vladimir Propp, transformaciones en los cuentos fantásticos	22
1.3.4. Transformaciones posibles	23
1.4. Cruce metodológico	24
1.4.1. Cuadro 1: funciones de los motivos influenciados por los principios del cuento de hadas	25
1.4.2. Cuadro 2 Funciones de los conjuntos de motivos influidos por los principios de cuentos de hadas ...	26
1.4.3. Análisis de la trama de “Blancanieves”, de Hermanos Grimm	34
1.4.4. Cuadro 3: Ejemplo de análisis psicoanalítico-formal de “Blancanieves”, de Grimm	37

2.- CAPÍTULO SEGUNDO “Análisis psicoanalítico-formal de cinco cuentos infantiles contemporáneos del Ecuador”.

2.1. Análisis de “El Milizho”, de Oswaldo Encalada Vásquez.....	41
2.1.1. Trama.....	41
2.1.2. Transformaciones.....	42
2.1.3. Motivos influidos por los principios del cuento infantil.....	44
2.1.4. Crítica. “La realidad maravillosa en el mercado de “El Milizho”	45
2.2. Análisis de “Los sueños de Avelina”, de Édgar Allan García.....	48
2.2.1. Trama.....	48
2.2.2. Transformaciones.....	49
2.2.3. Motivos influidos por los principios del cuento infantil.....	50
2.2.4. Crítica. “Soñar y crecer, Avelina entre el placer y la realidad”	52
2.3. Análisis de “Un monstruo se comió mi nariz”, de María Cristina Aparicio.....	54
2.3.1. Trama.....	54
2.3.2. Transformaciones.....	55
2.3.3. Motivos influidos por los principios del cuento infantil.....	57
2.3.4. Crítica. “La dimensión del mundo infantil”.....	59
2.4. Análisis de “¿Será la fiebre?”, de Leonor Bravo.....	62
2.4.1. Trama.....	62
2.4.2. Transformaciones.....	64
2.4.3. Motivos influidos por los principios del cuento de hadas.....	67
2.4.4. Crítica. “La indagación de miedos no resueltos”.....	70

2.5. Análisis de “La canoa de la abuela”, de Alicia Yáñez Cossio.....	73
2.5.1. Trama.....	73
2.5.2. Transformaciones.....	75
2.5.3. Motivos influidos por los principios del cuento de hadas.....	76
2.5.4. Crítica. “El amor incondicional, los motivos ambivalentes”	78
3.- CAPÍTULO TERCERO	
3.1. Conclusiones.....	81
Bibliografía.....	84

INTRODUCCIÓN

El mejor entendimiento de la literatura contemporánea infantil del Ecuador es el objetivo con el cual iniciamos la presente disertación. Para llegar a esta meta, hemos de repasar necesariamente la tradición literaria que da forma y sentido al cuento infantil.

El análisis de motivos y principios de cinco ejemplos contemporáneos de cuento infantil del Ecuador , abre paso a ese mejor entendimiento. Muestra que esta literatura responde –en efecto- a una tradición literaria occidental que proviene del cuento folklórico europeo, expresado en las recopilaciones de Jaques Perrault y los hermanos Grimm , entre otros.

El cuento de hadas ha sido ampliamente analizado por Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* y por teóricos de la literatura como Vladimir Propp en su *Folklore y realidad* , donde sentencia: “Nunca han existido caballos alados, flautas mágicas, montañas que chocan entre sí, etc. Aquí, o el pasado está oscurecido, deformado, o el tema se ha creado sobre la base de ciertos procesos mentales aún no suficientemente estudiados o conocidos”

Bettelheim describe cuatro principios del cuento de hadas , que guiarán el presente estudio. Nuestro punto de partida es asumir que estos principios determinan el carácter de infantil en cualquier pieza literaria, pues describen los mecanismos con los que el cuento de hadas hablan al interior de la mente del niño. Los principios descritos por Bettelheim son características que forman el universo literario destinado a los infantes, pues en síntesis responden a sus preocupaciones fundamentales, temores y fantasías más recurrentes. Bettelheim ha estudiado al receptor de los cuentos de hadas y en consecuencia ha encontrado que aquellos satisfacen sus expectativas y necesidades, permitiéndoles el goce estético, que es la búsqueda misma de la literatura.

No obstante, el análisis de Bettelheim desborda en factores extraliterarios; su estudio describe, a razón de la psiquis infantil, los fenómenos causados por la consecución de símbolos en el cuento de hadas.

Como educador y terapeuta de niños gravemente perturbados mi principal tarea consiste en restablecer el sentido a sus vidas. Este trabajo me demostró que si se educara a los niños de manera que la vida tuviera sentido para ellos, no tendrían necesidad de ninguna ayuda especial. Me enfrenté al problema de descubrir

cuáles eran las experiencias más adecuadas, en la vida del niño, para promover la capacidad de encontrar sentido a su vida, para dotar de sentido a la vida en general. En este sentido no hay nada que cause mayor impacto que los padres y quienes están al cuidado del niño; el segundo lugar en importancia lo ocupa nuestra herencia cultural si se trasmite al niño de manera correcta. Cuando los niños son pequeños, la literatura es la que mejor aporta esta información.

Por esta razón buscamos estrechar este saber al estudio plenamente literario. Un instrumento para el análisis de la especificidad literaria es el análisis del motivo concretamente descrito en el artículo Temática por Boris Tomashevski en la Teoría de la literatura de los formalistas rusos, de Tzvetan Todorov . Esta es la metodología con la cual descubriremos cada una de las partes significativas de los cuentos contemporáneos infantiles del Ecuador y rastreamos su origen. Esta búsqueda nos guiará en buena medida hacia los cuentos de Perrault y de Grimm, como recopiladores de historias populares en la ruralidad europea de los siglos XVII y XVIII.

La noción de tema es una categoría sumaria que une el material verbal de la obra. Esta posee un tema y a su vez cada una de sus partes tiene el suyo. La descomposición de la obra consiste en aislar las partes caracterizadas por una unidad temática específica. (...) Mediante este análisis de la obra en unidades temáticas arribamos finalmente a las partes no analizables, esto es, a las partículas más pequeñas del material temático “ha caído la tarde”, “Raskolnikov asesinó a la vieja”, “el héroe ha muerto”, “llegó una carta”, etc. El tema de una de las partes no analizables se llama motivo. En realidad cada proposición posee su propio motivo”.

Nuestro objeto de análisis es un grupo de cuentos infantiles del Ecuador, acaso uno de los menos comprendidos sub-géneros de la literatura en este país, que sin embargo, es al mismo tiempo el mayor fenómeno en cuanto a medición de audiencias lectoras de literatura del Ecuador de la última década. A este hecho - totalmente extraliterario, y que por lo tanto no preocupa a estudiosos de la literatura ecuatoriana- acude también nuestro interés, puesto que, mediante estas manifestaciones, los nuevos lectores se vinculan a la literatura del Ecuador y se van construyendo las perspectivas más íntimas sobre estas narraciones. Es - si acudimos a Bettelheim- en esta literatura que se forma el estilo definitivo de la literatura del Ecuador, la imagen mental más arraigada en el lector de nuestras letras; por eso consideramos de mucha importancia comprenderla en forma amplia e integradora al estudio de la literatura en el país.

¿Para qué comparamos un grupo de cuentos infantiles contemporáneos del Ecuador con los cuentos de Grimm y los cuentos de Perrault? Hemos planteado efectuar esta tarea para demostrar que las viejas formas narrativas se transforman, pero mantienen su esencia, pero también para evidenciar que la literatura del Ecuador está plenamente vinculada a una tradición popular literaria de occidente, una vertiente que la enriquece, que le da sentido.

El último objetivo de nuestro estudio es hacer crítica literaria de cuentos infantiles. La crítica, como resultado de la aplicación efectiva de un mecanismo de análisis, será la mejor evidencia de que hemos acertado en nuestra finalidad. La intención es proveer a los editores las herramientas que les permitan ejercer sus criterios con ductilidad.

Hemos planteado al iniciar esta disertación dos preguntas de base: ¿Presenta la literatura infantil contemporánea los motivos literarios del cuento de hadas? Y ¿Conserva esta literatura los principios del cuento de hadas descritos por Bettelheim?

A la primera indagación hemos dado una respuesta afirmativa e iremos brindando contenido a esa afirmación en el desarrollo de la disertación, demostrando la reiteración de los motivos presentes en los cinco cuentos seleccionados, cotejándolos con los mismos motivos presentes en los cuentos de Grimm y de Perrault; de esta manera, dejaremos ver la característica polivalente de los motivos literarios, descrita por Ducrot y Todorov en su Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.

En cuanto a la segunda pregunta, hemos de reflexionar a profundidad pues la naturaleza “realista” o si se quiere “urbano-costumbrista” que se ha venido manifestando en la literatura infantil contemporánea en apariencia desdice de algunos principios que configuran la infantilidad de las piezas literarias.

Otras características del cuento infantil contemporáneo del Ecuador, en cambio, sí conservan los principios del cuento de hadas, tales como el pensamiento propio del infante, el cumplir con sus fantasías, presentar sus temores, permitir que el juego (el placer) sea más poderoso que la tarea (la realidad) y un hecho fundamental: los cuentos seleccionados tienen la intención de provocar placer estético, si este es considerado como lo contrario de dejar una enseñanza de carácter moral.

La moraleja está lejos de la literariedad, acaso más cerca de otras disciplinas como el pensamiento o la religión. En el caso de la literatura infantil, existe un sistema entre dos corrientes: la fábula y el cuento de hadas.

El cuento de hadas (que es el punto de partida del cuento infantil) se da licencias por fuera de la enseñanza moral, pues su función fundamental es servir de consuelo. Bettelheim recalca esta parte al describir a los personajes del cuento de hadas, pues:

(...) no son ambivalentes, no son buenos o malos al mismo tiempo como somos todos en realidad. La polarización domina la mente del niño y también está presente en los cuentos.

Una persona es buena o mala, nunca las dos cosas a la vez. Un hermano es tonto y el otro listo. Una hermana es trabajadora y las demás son perezosas y malvadas. Una es hermosa y las demás son feas. Un progenitor es muy bueno, pero el otro es perverso. La yuxtaposición de personajes con rasgos tan opuestos no tiene la finalidad de provocar una conducta adecuada, como quizás pretenden los cuentos con moraleja (algunos cuentos de hadas son amorales, la bondad o la maldad no juegan ningún papel)

En cambio la valentía, la inteligencia, la trampa constituyen valores de los personajes de la literatura infantil. A esos obstáculos que impiden que el héroe cumpla con su misión, se los vence precisamente con esas características, lo cual, para Bettelheim tiene una importancia, pues recrean en forma eficiente, las fantasías de los niños, cumpliendo así el círculo que da vida a la literatura infantil, consolando y otorgando valor a quien lo necesita.

CAPÍTULO PRIMERO

El psicoanálisis aplicado y el formalismo ruso para el estudio de los cuentos infantiles

Dos corrientes teóricas que son independientes entre sí, pueden confluir para ampliarse. El psicoanálisis aplicado al cuento de hadas ha encontrado la especificidad de lo infantil en esa literatura. El formalismo ruso ha demostrado ser capaz de estudiar la especificidad de lo literario en las obras que se analizan desde esa metodología.

No obstante, ambas están distanciadas por sus perspectivas epistemológicas. Nuestras dos vertientes teóricas no demandan de ninguna visión ajena a su saber para concretar sus experiencias científicas. En este aspecto, ni el formalismo precisa adoptar categorías del psicoanálisis para ejecutar su “ciencia literaria”; ni el psicoanálisis necesita de las categorías del formalismo para adentrarse en el estudio de los efectos que provoca la literatura.

Aún así, hemos planteado este estudio con el objetivo de generar la confluencia de ambos saberes, convencidos de que este “experimento” conllevará la amplitud válida y enriquecedora en ambas disciplinas; aun cuando esta fusión no sea en rigor obligatoria para ninguna de ellas.

Hemos de obtener una ganancia al juntar ambas disciplinas: si las utilizamos en forma conjunta podremos entender de mejor manera el cuento infantil en sus características concretas, tanto como historias que hablan a la vida interior del niño, como sus particulares formas literarias y su tradición.

El psicoanálisis aplicado de Bruno Bettelheim

Era el año 1976 cuando, en Estados Unidos, se publicó por primera vez *el Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Bruno Bettelheim, psicoanalista de origen austriaco, (Viena 1903-Silver Spring-Maryland, 1990) fue quien presentó así, este estudio que se adscribe al *psicoanálisis aplicado*¹.

¹ Expresión que designa al psicoanálisis cuando se aplica su saber teórico y su método a objetos exteriores al campo de la cura (tales como obras literarias o artísticas, pero también las religiones, las instituciones, la medicina, la economía, la política, la justicia, el deporte y cualquier otra disciplina). La expresión proviene del título *Ensayos de psicoanálisis aplicado*, una recopilación de ensayos de Freud escritos entre 1910 y 1923, donde se encuentran: *El Moisés de Miguel Angel*, *Sobre el sentido antiestético de las palabras primitivas*, *El motivo de la elección del cofre*, *Un recuerdo de infancia*,

Bettelheim concentró su atención, en buena parte de su carrera, al desarrollo psicológico de los niños, a quienes intentaba dotar de toda autonomía posible. En este sentido, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* es una obra cuya última meta excede al simple entendimiento del cuento de hadas, pues busca en verdad comprender qué efectos causan esos cuentos en los niños.

Un análisis similar ya fue elaborado por el propio Sigmund Freud en el ensayo *El Moisés de Miguel Ángel* (1923), donde dice:

Consideremos ahora, por ejemplo, el Hamlet, una de las obras maestras de Shakespeare, representada por vez primera hace ya más de trescientos años. Examinadas las investigaciones psicoanalíticas de que se ha hecho objeto a esta obra cumbre de la literatura dramática, soy de la opinión de que solo el psicoanálisis ha conseguido resolver el enigma del efecto que la misma produce al referir su argumento al tema de Edipo. Pero antes, ¡Qué multitud de tentativas de interpretación, incompatibles entre sí, y qué diversidad de opiniones sobre el carácter del protagonista y las intenciones del autor! ¿Qué ha querido presentarnos Shakespeare? ¿Un enfermo, un insuficiente, o un idealista demasiado bueno para el mundo real? ¡Y cuántas de estas interpretaciones nos dejan completamente fríos, puesto que en nada contribuyen a la explicación del efecto de la obra, sugiriéndonos así que el encanto reposa tan solo en los pensamientos integrados en el diálogo y en las excelencias del estilo! Y, sin embargo, estas mismas tentativas de interpretación, ¿no demuestran, acaso, que se siente una necesidad de hallar otra fuente distinta de aquel efecto? ²

Unas breves notas sobre Bruno Bettelheim³

Tras sus estudios de psicología, adquirió formación psicoanalítica y se doctoró en 1938. Ese mismo año fue deportado, por sus orígenes judíos, a Dachau y Buchenwald, de donde fue liberado por gestión de la comunidad internacional.

En 1943 publicó: *Individual and mass behavior in extreme situation* luego de haber sobrevivido a un campo de concentración nazi. De esta terrible experiencia extrajo *El corazón consciente* (1960) y *Sobrevivir* (1979) donde analiza las actitudes humanas en

entre otros. (extraído de: **Chemama, Roland, dirección.** *Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis. Traducción y notas de Teodoro Pablo Lecman.* Ed. Amorrortu, Buenos Aires 2002).

² **Freud, Sigmund.** *Psicoanálisis del arte, traducción Luis López-Ballesteros, El Moisés de Miguel Ángel* Ed. Alianza Editorial, octava reimpresión, Madrid, 1991.

³ Fuentes de investigación:

Chemama, Roland, dirección. *Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis. Traducción y notas de Teodoro Pablo Lecman.* Ed. Amorrortu, Buenos Aires 2002.

Bonin, Werner. *Diccionario de los grandes psicólogos, de las ciencias del espíritu a las ciencias de la conducta,* traducción de Beatriz Álvarez Klein, Ed. Fondo de cultura económica. México, 1991.

situaciones extremas y jerarquiza los comportamientos más eficaces para salvaguardar la integridad funcional del yo.

En 1944 toma la dirección de un instituto destinado a los niños con dificultades, el mismo que reforma en 1947 bajo el nombre de Instituto Ortogenético de Chicago. Organiza este instituto, que describe en *Un lugar para renacer* (1974) como un medio aislado de las presiones exteriores, especialmente de los padres, y en el que toma a su cargo a niños autistas. Por su práctica y observaciones pone en duda los conocimientos sobre el autismo y sostiene que su causa es un incidente sobrevenido en la más temprana infancia, especialmente en una mala relación establecida entre el niño y su madre. Intenta demostrar esta tesis con varios casos en *La fortaleza vacía* (1977).

Sus métodos se basan en teorías de Sigmund Freud (padre del psicoanálisis, Freiberg 1856-Londres 1939) y August Aichhorn, psicoanalista y educador austriaco (Viena 1878-1949) cuya obra principal, *Verwahrloste Jugend (la juventud desamparada)* fue escrita en 1925. Pero también a Erik Erikson, (Frankfurt del Meno 1902 -Massachusetts 1994) psicólogo, etnólogo, antropólogo, filósofo y artista, a quien sigue con entusiasmo, especialmente por su *principio de la confianza básica*, mediante el cual Bettelheim se vincula a la *psicología del yo*⁴.

La verdad en los cuentos de hadas

*Los cuentos de hadas son 'lo más parecido a la vida real' puesto que revelan la vida humana vista, sentida o vislumbrada desde el interior*⁵

La *vida vislumbrada desde el interior* es la clave propuesta por Bettelheim, con la cual entramos al Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Es mediante esta concepción que se comprende la enorme influencia que podría ejercer esta literatura en los infantes, la cual es objeto de estudio de su libro. Esta noción del cuento de hadas tiene relación a la *verosimilitud*

⁴ Doctrina del psicoanálisis que tiene origen estadounidense y que basa su propuesta en el ego, cuya perspectiva se sitúa en la psicología de *adaptación a la realidad*. Sus principales representantes son E. Kris, H. Hartmann y R. Lowenstein, a la que se puede vincular también a Anna Freud, Viena 1895- Londres 1982) una de las primeras en emprender el psicoanálisis para niños. Publicó *El yo y los mecanismos de defensa* (1935), *Normalidad y patología en el niño* (1965), entre otros. La psicología del yo apoya en los trabajos de Freud posteriores a 1920 sobre el Yo y sus mecanismos de defensa, desinteresándose del estudio del Ello y las *pulsiones*. En: **Chemama, Roland, dirección. *Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis. Traducción y notas de Teodoro Pablo Lecman***. Ed. Amorrortu, Buenos Aires 2002

⁵Las citas de esta parte son tomadas de: **Bettelheim, Bruno**. Op.Cit.

⁶ a cuyo concepto debe extenderse la idea de *mimesis del comportamiento y del pensamiento humano*.

Una definición del cuento de hadas dice que es la narración donde *seres extraordinarios*, que habitan en *espacios maravillosos*, realizan *acciones mágicas*. Por supuesto, hemos omitido en ella un último ingrediente necesario para efectuar una descripción más correcta de la naturaleza del cuento de hadas: Todo aquello existe para que se pueda *cumplir la fantasía*. Este es el último elemento, que justifica la anterior afirmación de Bettelheim sobre la similitud del cuento de hadas a la vida misma.

Existen varios cuentos de recopilaciones de los mismos hermanos Grimm, Hans Cristian Andersen o Jacques Perrault que no cumplen con la definición antes señalada. Dichos cuentos no son cuentos de hadas⁷. Al no poseer características maravillosas diremos que son cuentos cuya finalidad es provocar una tensión agradable y gozosa que culmina con una larga distensión; sin embargo, carecen de la evocación simbólica que hacen del cuento de hadas tan trascendental en la psiquis del infante dado a sus fantasías.

Son las fantasías de la psiquis infantil las expresiones de sus temores, miedos, anhelos y deseos más profundos. Es mediante la fantasía que se exterioriza su mundo interior, sus conflictos y angustias provocadas por la relación con el mundo exterior en sus diferentes etapas del desarrollo.

La *verdad* que es simulada a través de los cuentos de hadas se refiere a una verdad interior, a una *verdad psicológica*⁸.

⁶ Término con que se designa una categoría estética o rasgo de la obra de arte verbal que consiste en la apariencia o ilusión de realidad que provocan determinadas obras en el lector o espectador dado el carácter mimético de las mismas. El concepto de verosimilitud aparece ya en la *Poética* de Aristóteles al señalar que al poeta no le corresponde reproducir una realidad fáctica (lo cual es competencia del historiador), sino referir las cosas 'que podrían acaecer, las cosas posibles según lo verosímil (*to eikos*) o necesario'. Dicho concepto está en relación con la mimesis o imitación de las acciones humanas, que no ha de ser mecánica, sino acomodada a las exigencias de la credibilidad o verosimilitud, según la entiende el público (...) En: **Estébanez Calderón, Demetrio**. *Diccionario de términos literarios*. Ed. Alianza editorial, primera reimpresión. Madrid, 1999.

⁷ Por ejemplo *Griselda* de Perrault, o *Soldado de plomo*, o *La fosforerita*, de Andersen, y *Grettel la lista*, o *Hansel el listo*, de Grimm

⁸ *verdad psicológica*: Bettelheim utiliza un ejemplo extraído de El genio de la Lámpara, de Hermanos Grimm, para explicar este concepto: Cuando el genio fue encerrado prometió: "haré rico para toda la vida a quienquiera que me rescate", pero nadie lo rescató. Luego de 100 años dijo "revelaré todos los tesoros ocultos a quien quiera que me rescate" y nadie abrió la botella; luego de 100 años dijo: "de ahora en adelante, mataré a quien quiera que me rescate". Este diálogo interior muestra un comportamiento muy similar al que se refleja en la psiquis infantil, que castiga a quien le hace falta por ausencia. Esto crea fantasías, con las cuales el cuento genera el impacto necesario en el infante. El cuento de hadas garantiza un final feliz, por este motivo el infante sabe que "descubra lo que descubra, vivirá feliz para siempre". La psiquis infantil se ve retratada en las acciones, diálogos y pensamientos de los personajes. "el niño no experimenta la ira como la ira, sino solo como el deseo de pegar, de destruir, de guardar silencio.(al igual que el genio de la botella). Únicamente

Este es un primer elemento que tomaremos en consideración: las fantasías recrean verdades psicológicas. Esto quiere decir que el cuento de hadas, creado para evocar fantasías de los infantes, se parecen al mundo interior del niño. Por lo tanto, el niño inevitablemente se ve reflejado en los pensamientos y acciones de los personajes del cuento de hadas, y por eso atrapa su interés.

No obstante, las verdades psicológicas no se presentan en forma directa – los personajes de los cuentos de hadas no son niños ‘reales’, sino seres extraordinarios- pues si lo hiciera, generaría ansiedad al infante. Es importante, como refiere Bettelheim, que el niño pueda sentir que la historia es desarrollada por las acciones de un ser imaginario y que por eso tiene la licencia de conocer el mundo interior del niño sin develarlo, sin dejarlo indefenso frente al mundo exterior.

De todo esto aparecen nuestros principios del cuento de hadas:

Principio de fantasía: Los personajes en los cuentos de hadas –incluso de los adultos- ponen en escena las fantasías propias de la psicología infantil. Las aventuras, obstáculos y acciones expresadas en los cuentos de hadas recrean de forma vívida pensamientos profundos del infante; sus temores y anhelos son representados y simbolizados con efectividad en cada cuento. Esto genera otro aspecto de la realidad fantástica en esta forma literaria: los personajes actúan como niños, piensan como niños y se relacionan con el mundo de igual manera en la que un niño lo hace.

Los cuentos de hadas brindan seguridad al infante, responden a sus inquietudes básicas y miedos. Por ejemplo, miedo al abandono de los padres, miedo a perder su cuidado, miedo a ser devorado, miedo a no ser protegido contra personas más fuertes, miedo a la muerte de los progenitores, miedo al crecimiento, miedo a la transformación de los padres de benefactores y protectores a perversos y malvados, miedo al enfrentamiento con los hermanos, miedo a la sustitución, a la desaparición, miedo a las sensaciones negativas como la ira, la venganza, la tristeza o la angustia.

después de la pubertad aprendemos a reconocer nuestras emociones por lo que son, sin actuar inmediatamente de acuerdo a ellas, o desear hacerlo. Los procesos inconscientes del niño se hacen comprensibles para él solo mediante imágenes que hablen directamente a su inconsciente. Los cuentos de hadas evocan imágenes que realizan esta función”.

Bettelheim, Bruno. Op.Cit. P: 42, 43,44, 79,

Los personajes presentan actitudes propias de la psicología infantil: un comportamiento visceral, es decir, siguen a sus emociones en forma primaria, son inconscientes de conceptos abstractos como el enojo, la felicidad, el amor, el miedo, pero actúan en consecuencia de las emociones que estos sentimientos presentan.

Soluciones mágicas en el cuento de hadas (principio de magia): Dado el carácter fantasioso de las historias de hadas, otro elemento que estos cuentos tienen en común es la maravilla. Esta constante no solo da verosimilitud a las acciones de los seres extraordinarios, sino que también habla a la profundidad de la psiquis infantil. La creencia en varitas mágicas, encantos, transformaciones, frases mágicas, etc. —las cuales son dominio propio de duendes, hadas, brujas, ogros o genios—, enlaza la mente infantil a un mundo maravilloso e imaginario donde se satisfacen deseos internos o se sancionan con graves consecuencias a las actitudes inadecuadas:

Las imágenes de los cuentos de hadas ayudan a los niños más que cualquier otra cosa en su tarea más difícil, y sin embargo más importante y satisfactoria: lograr una conciencia más madura para apaciguar las caóticas pulsiones del inconsciente.⁹

Decisiones. El cuento de hadas entre el placer y la realidad

Principio de placer¹⁰: Principio según el cual la actividad psíquica tiene como objetivo evitar el displacer y procurar el placer.

Para Freud, el principio de placer, presentado paralelamente al *principio de realidad*, es una certidumbre, pero al mismo tiempo es fuente de diversas dificultades. Puede ser concebido según el modelo del apaciguamiento de una necesidad, vinculada a la satisfacción de las pulsiones de *autoconservación*, pero más bien tendería a una *desrealización*; Freud dice, por ejemplo, que el lactante, bajo la influencia del principio de placer, alucinaría el seno en vez de alimentarse.

Por otra parte, se lo presenta como el principio de disminución de la tensión, y sin embargo Freud reconoce la existencia de tensiones agradables (lo cómico, por ejemplo). Bajo otro aspecto, la existencia de un más allá del principio de placer plantea la interrogante sobre lo que el hombre efectivamente busca. La noción *lacaniana* de **goce** resuelve estas dificultades.

⁹ Bettelheim, Bruno. Op. Cit. P.:33

¹⁰ Chemama, Roland, dirección. *Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis. Traducción y notas de Teodoro Pablo Lecman.* Ed. Amorrortu, Buenos Aires 2002

Goce¹¹: Se opone al placer, pues este disminuiría la tensión del aparato psíquico al mínimo. El goce –que se vincula a la palabra y a la relación con el objeto– concierne al deseo inconsciente que se desborda ampliamente en los afectos, las emociones y sentimientos que plantean la cuestión de la relación con el objeto y que pasa por los significantes inconscientes. El goce es contradictorio, descuartizado entre lo que satisfaría a los dos principios de placer y realidad.

Principio de placer vs. principio de realidad. La búsqueda del goce: Elección. Otra constante en los cuentos de hadas es que se plantea la posibilidad de *seguir el camino fácil*, es decir, el placer que provoca la satisfacción inmediata de los deseos. Se expresa como el juego, la glotonería, el desviarse del camino, etc. Pero así mismo, los cuentos de hadas plantean que quedarse en tal estado conlleva a la destrucción. En cambio la realidad, que se expresa como la virtud, el trabajo arduo, la constancia, -que en apariencia tiene como consecuencia la pena y la frustración- siempre termina siendo el verdadero camino a la felicidad y plenitud.

No obstante, la *realidad* en el cuento de hadas no se parece a la *resignación*, porque en el cuento de hadas, seguir el *camino difícil* es, en verdad, la manera de alcanzar *el goce*, es decir un estado superior de la conciencia, lo que significa de todos modos un premio mucho mayor que aquel que otorga el placer.

En el cuento de hadas, la dicotomía entre *el placer ocioso y la virtud*:

“(…) no nos enfrenta nunca tan directamente ni nos dice qué hemos de escoger. Por el contrario, el cuento de hadas ayuda a los niños a desarrollar el deseo de una conciencia superior a través del contenido de la historia. Nos convence por el atractivo resultado de los sucesos, que nos tienta, y por el llamamiento que hace a nuestra imaginación”¹².

El final feliz (principio de optimismo): En el cuento de hadas, toda situación negativa ha de terminar. Para cualquier obstáculo, el protagonista encontrará una solución. Esta característica distancia el cuento de hadas de la fábula, que carece de este principio, pues su finalidad es el adoctrinamiento con ejemplos de la moral. En cambio el cuento de hadas **busca ser un consuelo y un incentivo** encaminado hacia valores como la valentía o la esperanza.

¹¹ Chemama, Roland. Op. Cit.

¹² Bettelheim, Bruno, Op.Cit. p. 49

Los cuentos de hadas hablan a la parte emotiva del infante, no a su parte racional. No pide al niño realizar ninguna actividad, o racionalizar algún concepto, tampoco exige distinguir lo bueno de lo malo, lo correcto de lo incorrecto, solo genera en la propia historia esta dualidad positivista, la que el infante puede comprender pues él también actúa de la misma manera.

Sus personajes simbolizan aspectos con los que el niño se puede identificar. La ausencia de nombres propios, que se sustituyen por sobrenombres (Caperucita roja, Cenicienta, Bella durmiente, etc.), carga de significado al personaje. Lo mismo sucede cuando los progenitores carecen de nombre propio, son el padre, la madre, o a veces: el rey, la reina, el hada madrina, la madrastra; formas de esconder el símbolo paterno y materno pero dejarlo abierto de forma que el niño lo comprenda en un plano emotivo.

En el cuento de hadas abundan acciones simbólicas en vez de descripciones. Los espacios se crean en forma que el niño permita un ingreso a un plano interior de la conciencia. Esto se logra al crear sitios como “en el medio de un espeso bosque encantado”, o “en un castillo”. Igual cosa sucede con la descripción del tiempo: “cuando aún caminaba Dios en la tierra” “hace muchos años, cuando desear todavía tenía sentido”. El paso de las estaciones y la diferencia entre la noche y el día también poseen significados. El niño comprende que la oscuridad o el invierno se acompañan de sentimientos como la tristeza y el despojo o, por el contrario, que el sol radiante y la primavera significan la llegada a un estado de paz interior y verdadera felicidad.

El cuento de hadas -que como vimos, comprende el mundo interior del niño, su psiquis- evita la angustia y la ansiedad en el infante. Por eso, al final, debe mostrar la satisfacción absoluta a cualquier dificultad. Es común que los cuentos de hadas planteen la repetición de una acción o una aventura para finalmente sobrepasar el obstáculo. Esta parte del cuento de hadas, donde la tensión de la historia es mayor, solo tiene sentido si al final se llega a la felicidad y a la plenitud. El cuento de hadas es optimista, no solo porque tiene un final feliz, sino también porque el héroe que vence las dificultades accede a un plano superior de conciencia, un hecho alentador en la mente infantil que está sometida a cambios conflictivos.

El cuento es terapéutico porque el paciente encuentra sus propias soluciones mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos en aquel momento de su vida. Normalmente el contenido de la historia elegida no

tiene nada que ver con la vida externa del paciente, pero sí con sus problemas internos, (...) que parecen incomprensibles, y por tanto insolubles.¹³

1.2.- El Formalismo ruso

Los ‘especificadores’ del estudio literario

En realidad ningún representante del llamado Formalismo ruso se ha manifestado a favor de esta nomenclatura; en cambio, varios de ellos sí se han mostrado contrarios al nombre Formalismo. Por ejemplo, Boris Eichenbaum objetó al término:

En primer lugar, obviamente no existe un método formal. Resulta difícil recordar quién acuñó el nombre, pero no fue una acuñación acertada. Pudiera haber sido conveniente como grito de guerra, pero no como término objetivo para delimitar las actividades de la ‘Sociedad para el estudio del lenguaje poético’ (OPOJAZ) y de la sección de Artes Verbales del Instituto de Historia de las Artes...

De lo que se trata no es de los métodos para el estudio literario, sino de los principios sobre los que debe ser construida la ciencia literaria –su contenido, el objeto básico de estudio y los problemas que comporta como una ciencia específica...

La palabra ‘forma’ tiene muchos significados que como siempre provoca notable confusión. Debe quedar claro que nosotros usamos esa palabra con un sentido particular –no como cierto correlato de la noción de ‘contenido’ (dicha correlación es, por cierto, falsa, ya que la noción de contenido es de hecho correlato de la noción de ‘volumen’ y en ningún caso de ‘forma’, sino solo una de sus particulares acepciones). No somos ‘formalistas’, sino, si así lo desean, especificadores.¹⁴

Boris Tomachevski también criticó el uso del término formalismo cuando relató los inicios del movimiento:

El formalismo gritó, hirvió e hizo ruido. También encontró su propio nombre OPOJAZ. En Moscú se le llamó Círculo lingüístico (por cierto, los lingüistas de Moscú nunca se llamaron formalistas; eso fue un fenómeno de San Petersburgo).

Merece la pena decir algo sobre el nombre. Sólo su futuro biógrafo podrá decidir quién lo bautizó como ‘método formal’. Quizá en esos confusos años se flirteó con esa impropia denominación. Los formalistas, que rechazaron la noción misma de forma como algo opuesto a contenido, no parecen encajar bien en dicha fórmula.¹⁵

¹³ Bettelheim, Bruno. Op. Cit. p.36

¹⁴ Esta cita fue traducida del francés original al inglés y publicada en ese idioma en: **Steiner, Peter.** *El formalismo ruso, una metapoética, traducción de Vicente Carmona.* Ed. Akal, Madrid, 2001. p.16

¹⁵ Steiner, Peter. Op.Cit. p.16

Otros nombres que intentaron ser más apropiados para la escuela formal fueron: '*Escuela morfológica*', aproximación '*expresionista*' y aproximación '*sistémico-funcional*'. Esta variedad de 'etiquetas' no solo muestra inconformidad con la nomenclatura, sino una desunión fundamental en el propio movimiento.

Dos grupos de estudiosos de la literatura surgieron en Rusia a inicios del siglo XX: el Círculo Lingüístico de Moscú, con investigadores como Pëtr Bogatyřev, Roman Jakobson y Grigorij Vinocur; y la OPOJAZ de San Petersburgo, que contaba, entre otros, con Boris Eichenbaum, Viktor Slövskej y Jurij Tynjanov. Ambos grupos recibieron finalmente la denominación de Formalismo, debido a que su objetivo –prácticamente el único hecho en común- fue el planteamiento de una disciplina para el estudio literario que no recurra a ninguna otra ciencia; su objeto de estudio es la *especificidad literaria*, la *literariedad*.

Su aproximación a la literatura tenía perspectivas distintas; así, desde Moscú se sostenía que la poesía es *lenguaje en su función estética*, mientras que desde San Petersburgo se decía que *el motivo no siempre es despliegue de material lingüístico*. Los primeros afirmaron que el desarrollo histórico de las formas artísticas tiene una base sociológica, los segundos insistieron en la total autonomía de dichas formas.

Sin embargo, fue con la instalación del régimen soviético que el formalismo llegó a una madurez disciplinaria –aún cuando este hizo que la OPOJAZ y el Círculo Lingüístico desaparecieran como tal-. Esta madurez fue posible, luego de que ambos grupos se incorporaran al Instituto Estatal de Historia de las Artes de San Petersburgo y la Academia Estatal para el Estudio de las Artes de Moscú, respectivamente.

Ambos grupos debieron compartir ideas con estudiosos 'no formalistas', lo que trajo en consecuencia una notable amplitud del espectro teórico-literario, el cual desde entonces se dio a conocer como 'formalismo'.

La acción del formalismo en el análisis de la literatura

Hay tantos formalismos como formalistas

Pavel Medvedev.

Existe, por así decirlo, un pluralismo epistemológico en el Formalismo. Dado que existió un grupo de estudiosos que se apegó a las ideas filosóficas de Gustav Spet, discípulo de Edmund Husserl, existe la denominada ‘Escuela filosófico-formal’; identificada por investigadores literarios como Michail Petrovskij, Grigorij Vinocur y Mijail Stoliarov. Este grupo rechazó el carácter iconoclasta del formalismo inicial: “Su propuesta fue ocuparse del estudio de la *Forma artística* (por oposición a la ‘forma externa’, objeto de análisis de la OPOJAZ) que planteaba la búsqueda de la solución de las interrelaciones de varias formas: lógica, sintáctica, melódica, poética *per se*, retórica, etc.”¹⁶

A decir de Boris Arvatov, referente del estudio ‘sociológico-formal’, los formalistas se dividieron al menos en tres grupos. A uno lo llamó ‘la extrema derecha’ que insiste en la separación total de poesía y praxis (Eichenbaum, por ejemplo); el ‘centro’, que se adhiere a la ‘teoría lingüístico-poética’(Jakobson); y ‘la extrema izquierda’, sociológica y tecnológica (Brik, Kusner).

Pavel Medvedev, estudioso marxista de la literatura, identificó en cambio cuatro tendencias del formalismo: Un formalismo académico, encargado de paliar las contradicciones; un segundo formalismo, que plantea un regreso parcial al tratamiento psicológico y filosófico de los problemas literarios; un tercer formalismo que ha hecho un giro hacia el método sociológico; y finalmente, el formalismo “fossilizado de Sklovskij”¹⁷.

Sin embargo, pese a este ‘pluralismo’, hay un hecho que permite entender al formalismo como uno solo: La creación de una ciencia literaria independiente.

En este aspecto, se comprende que el Formalismo se aproxima a la literatura de un modo no anclado a un solo método, aunque esta afirmación fue acusada de ecléctica por varios militantes del formalismo como Eichenbaum, cuando la formuló Viktor Zirmunskij.

¹⁶ Steiner, Peter. Op.Cit. p 20

¹⁷ Steiner, Peter. Op.Cit. p 20

Boris Tomachevski contestó a la acusación de Jakobson de *eludir aspectos ontológicos básicos de los estudios literarios* (lo que es la literatura):

Responderé con una comparación: ¿Es posible estudiar la electricidad sin saber lo que es? ¿Y qué significa, de todos modos, la pregunta “¿Qué es la electricidad?”? Mi respuesta sería: Es lo que, cuando ponemos una bombilla, hace que se encienda. Para estudiar un fenómeno no es necesario tener una definición *a priori* de esencias. Solo es importante el saber discernir sus manifestaciones y ser consciente de sus conexiones. Así es como los formalistas estudian la literatura. Conciben la poética, precisamente, como una disciplina para el estudio del fenómeno de la literatura y no de su esencia¹⁸.

Nuestro método

El estudio de los motivos viene dado en su definición en el artículo “Temática”, de Boris Tomachevski (1890-1957), analista ruso que dedicó buena parte de su estudio a la métrica y especialmente a la poesía de Pushkin. *Temática* es en realidad un extracto del libro *Teoría Literaria (Poetika)* publicado en Leningrado en 1925; el cual fue recogido por Tzvetan Todorov en el libro *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*¹⁹.

Ya habíamos comentado sobre la definición de motivo como *la unidad mínima de la narración*²⁰, no obstante, veamos una definición que calza mejor para nuestro caso:

En el estudio comparativo, se llama motivo a la unidad temática que se encuentra en varias obras. Estos motivos pasan integralmente de una estructura narrativa a otra. Por eso, en la poética comparativa, la posibilidad de descomponerlos en motivos más pequeños carece de importancia; lo importante es que esos motivos reaparecen sin cambios dentro del marco del género estudiado. Podemos hablar de elementos que subsisten sin descomponerse a lo largo

¹⁸ Steiner, Peter. Op.Cit. p 22

¹⁹ Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos, traducción de Ana María Nethol*, Ed. Siglo XXI, México, 1995.

²⁰ Que fue descrita por V. Propp en su libro: *Folklore y realidad, traducción de Ricardo San Vicente*. Ed. Alianza, Madrid, 2007, p 10. Y que es reproducida en el diccionario: Todorov, Tzvetan; Ducrot, Oswald. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Traducción Enrique Pezzoni*. Ed. Siglo XXI, México, 2000. De igual manera, Tomachevski en el artículo “Temática” describe motivo como la “partícula no analizable” de la construcción temática de la narración. Op. Cit. p 203

de la historia literaria y que conservan su unidad a través de sus peregrinaciones de obra a obra.²¹

La descomposición de la obra en motivos acude a un mecanismo secuencial, el cual comienza con las nociones de unos conceptos que se describen mejor en *Temática* de Tomachevski, de donde parte el siguiente resumen:

Trama.-Conjunto de acontecimientos vinculados entre sí, ordenados en forma cronológica y causal independientemente de cómo se han presentado en la obra. 2.- Conjunto de motivos ordenados de forma cronológica y causal.

Argumento.- Conjunto de acontecimientos respetando su orden de aparición en la obra y secuencia de informaciones que nos lo representan. 2.- Conjunto de motivos ordenados de manera que se respete el orden en el que se presentan en la obra.

Tema.-Categoría sumaria (nomenclatura). “Cada obra tiene su tema y cada una de sus partes el suyo propio”²².

Motivos libres y asociados.- Unos motivos pueden ser eliminados sin causar ningún cambio en el desarrollo de la trama, a estos se los llama libres. En cambio, aquellos motivos que son fundamentales para que la historia se desarrolle reciben el nombre de asociados. Los motivos libres tienen una enorme influencia en el argumento, pues da cuenta de la composición artística de la narración.

Motivos estáticos y dinámicos.- De acuerdo a la acción objetiva que describen, se diferencian aquellos motivos que *cambian la situación (dinámicos)* y otros que no cambian la situación; es decir, son *descriptivos (estáticos)*. Las descripciones de personajes, de espacios, etc. Son típicos motivos *estáticos*. En cambio, las acciones de los personajes son motivos *dinámicos*. El análisis de la trama se concentra en los motivos dinámicos; en cambio, para estudiar el argumento nos valemos de los motivos estáticos.

Motivo preparatorio y motivo suplementario.- De acuerdo a su función en el texto, se puede identificar que algunos motivos presentan una situación en la que la trama va a sufrir un cambio; estos reciben el nombre de *preparatorios*. Una vez que el cambio en la trama se

²¹ **Todorov, Tzvetan.** *Teoría de la literatura de los formalistas rusos, traducción de Ana María Nethol,* Artículo: “Temática” de **Tomachevski, Boris.** Ed. Siglo XXI, México, 1995.p 203

²² Tomachevski, Boris. Op. Cit. p 203

ha efectuado, por lo general existe una reacción emotiva o un pensamiento expresado por un personaje; estos motivos reciben el nombre de *suplementarios*.

Situación inicial.- Conjunto de motivos (por lo general libres y estáticos) que presentan a los personajes que participarán en la obra y plantean sus relaciones. La situación inicial es armónica y estable, en el sentido de que los intereses de los personajes están establecidos como relaciones de poder y sumisión.

Nudo: Es el conjunto de motivos dinámicos que dan movimiento a la trama en el sentido de que rompen el equilibrio de una situación inicial.

Intriga: Es el conflicto de intereses de los personajes (en la novela psicológica esta lucha puede ser interna). Tomachevski hace notar que el desarrollo de la trama es análogo al proceso social e histórico. La *'lucha de clases'* de los personajes generan la *intriga*, que avanza hacia la supresión del conflicto o la creación de un nuevo conflicto con los intereses restablecidos en su *dialéctica*.

La **trama** podría también definirse como *'el paso de una situación a otra'* y a esto añadiremos que son los conflictos entre personajes los que dan paso a esas acciones de cambio.

Desenlace: La intriga genera movimientos dramáticos encaminados a solucionar y desaparecer el conflicto. En cambio, la *'reconciliación final'* no suscita ningún cambio más. A ese punto, que aparece al final de la narración, se la llama *Desenlace*. Por ejemplo, en muchos cuentos de hadas, sucede que la virtud es oprimida por el vicio; pero al final la virtud es recompensada y el vicio es castigado, eso es el desenlace.

Tensión: Cuanto más acentuada sea la oposición de personajes y más complejos los conflictos del nudo, mayor será la tensión dramática de la narración. Esta tensión se va incrementando a medida que se acerca su culminación. Este punto merece el nombre alemán de *Spannung*, que funciona como antítesis, cuando el nudo es la tesis y el desenlace la síntesis.

1.3 Conceptos necesarios para realizar un estudio comparativo de cuento infantil con el cuento de hadas

El cuento de hadas está considerado como una expresión del género de literatura fantástica, y por lo tanto posee elementos típicos de este tipo de literatura. Sin embargo, es preciso reconocer que aún hoy existe una discusión semántica en torno a este hecho.

Lo fantástico y lo maravilloso, la ubicación del cuento de hadas

Como da cuenta Italo Calvino en su antología de cuento fantástico del S. XIX²³, al referir el término *fantástico*²⁴ se acuña la concepción de la fantasía – que antes ya describimos como un principio del cuento de hadas-. Y sin embargo, hemos de ver que la palabra en francés, en cambio, designa a *cosas espectrales, fantasmas* y demás sobrenaturales.

Si al igual que Todorov, hubiéramos pensado en el término francés para describir el principio del cuento de hadas, hubiéramos tenido que referirnos a lo *maravilloso* en vez de a lo *fantástico*. No obstante, en su *Introducción a la literatura fantástica*²⁵ adscribe al cuento de hadas como una forma de cuento fantástico.

Para Todorov, lo que caracteriza a este género literario es que refleja su naturaleza en primera instancia en el lector. La función del lector es compleja, pues se relaciona a reconocer como *maravilloso, extraordinario* y *fantástico* los hechos narrados en la historia.

De ahí que la historia deba presentar ciertas partículas que permitan que esto suceda. Aquellos elementos no necesariamente se expresan como lo *sobrenatural*, sino sobre el reconocimiento del lector del carácter de la obra en su acepción de *fantástico*.

Todorov señala que el lector evidencia sus propios “miedos” al aproximarse a la literatura fantástica; lo cual nos permite pensar en una estrecha relación psíquica del lector con la historia que lee.

²³ Calvino, Italo. *Cuentos Fantásticos del Siglo XIX, volumen I, Introducción*. Ed. Siruela, Madrid, 1999.

²⁴ “**Fantástico**: adj. Quimérico, fingido, que no tiene realidad y que consiste solo en la imaginación. 2. Perteneciente a la fantasía. 3. Fig. Presuntuoso y entonado. 4. Fig. y fam. Magnífico, excelente”. **DRAE (vigésima primera edición, 1992)**.

²⁵ Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica, traducción de Elvio Gandolfo*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006.

La dubitación y la ambigüedad son características de las emociones que evoca lo fantástico. Esta literatura se manifiesta como el planteamiento de la duda –la elección- entre lo aparente y lo real, lo superficial y lo profundo, etc.

El *motivo* de la elección supone en verdad que las leyes de la naturaleza se mantengan intactas, por lo tanto no se sostiene sobre lo fantástico, sino que aborda otra discusión; lo *extraño* y lo *maravilloso*.

Veamos algunas consideraciones que Calvino hizo posteriormente al respecto:

1. El cuento fantástico (...) es uno de los más significativos, pues es el que más nos dice sobre la interioridad del individuo y sobre la simbología colectiva.
2. Su tema es la relación entre la realidad del mundo que habitamos y conocemos a través de la percepción, y la realidad del mundo del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige. El problema de la realidad de lo que se ve –cosas extraordinarias que tal vez son alucinaciones proyectadas por nuestra mente; cosas corrientes que tal vez esconden bajo la apariencia más banal una segunda naturaleza inquietante, misteriosa, terrible- es la esencia de la literatura fantástica, cuyos mejores efectos residen en la oscilación de niveles de realidad inconciliables.
3. Lo maravilloso se distingue de lo fantástico por suponer una aceptación de lo inverosímil y lo inexplicable.²⁶

Diremos en esta disertación que el cuento de hadas pertenece al género del cuento fantástico; pero a diferencia de otros cuentos fantásticos, su principal característica es lo *maravilloso*.

Los rastros que dejan los cuentos fantásticos

El cuento fantástico fue estudiado anteriormente que Calvino y Todorov por el formalista ruso Vladimir Propp, quien acude a estudios del folklore valiéndose del saber formalista en cuanto tiene que ver con el análisis del motivo. Por eso se lo ha considerado parte del sustento teórico de la presente disertación. Conozcamos mejor su valioso aporte.

²⁶ Calvino, Italo. Op. Cit. p. 9, 10

Vladimir Propp, transformaciones en los cuentos fantásticos.²⁷

El objeto de estudio de Propp es la indagación misma sobre los rastros *genéticos* de los cuentos populares. En este estudio –que se expresa en sus ensayos de “Folklore y realidad”, describe un método para una aproximación a esta literatura; este mecanismo nos permite relacionar cuentos con religiones, con vestigios de otras historias, con mitos y leyendas.

“Folklore y realidad” es el análisis de las partículas de las historias; sus motivos, los cuales – por su carácter folklórico- responden a una tradición y a su vez a antiguas prácticas humanas.

Sin embargo, las consideraciones previas a dicho análisis se presentan en el ensayo “Transformaciones en los cuentos fantásticos”, y son las siguientes²⁸:

- 1) “La interpretación fantástica es anterior a la interpretación racional” si tenemos un motivo: *El leñador recibe un regalo de una anciana*, podemos decir que antes existió el motivo: *El leñador recibe los dones de la diosa del bosque*.
- 2) “La interpretación heroica es anterior a la interpretación humorística”. Si el motivo es: *Vencer al monstruo poniéndole una trampa de pastel de chocolate*, debemos entender que antes existió la forma: *Vencer en un combate a muerte con el monstruo*.
- 3) “La forma lógica es anterior a la forma incoherente”. Si existe el motivo: *Abrió la cabeza del dios de donde nació una diosa adulta, vestida y armada*; debemos suponer que antes existió el motivo: *Abrió el vientre de la madre de donde nació una niña que cuando llegue a ser adulta se convertirá en una diosa guerrera*.
- 4) “La forma internacional es anterior a la forma nacional” (lo universal es anterior a lo local), si encontramos dragones en un cuento, en su forma local podemos encontrar un oso, un lobo, un coyote... son transformaciones del mismo ser, pues su función es la misma. Entonces, si encontramos en un cuento contemporáneo el motivo de: *Los niños deben cuidarse de un perro bravo*, podemos suponer que se trata de una transformación de dragón o de lobo en el cuento de hadas.

Transformaciones posibles

²⁷ Propp, Vladimir. “Las transformaciones de los cuentos fantásticos”, en Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos, traducción de Ana María Nethol*, art. Ed. Siglo XXI, México, 1995.

²⁸ Propp, Vladimir. Op. Cit. p 185,186.

1) **Reducción:** Expresa una forma incompleta, es decir, reducida en sus partes. Este ‘olvido’ indica poca correspondencia entre su forma original y la actualidad, o que el lugar para el cual se hace la modificación no se corresponde con el tipo de vida. Ejemplo de Propp: morada de Babba Yaga:

- Una cabaña con patas de gallina en el bosque
- Una cabaña con patas
- Una cabaña en el bosque
- El bosque

2) **Amplificación:** Es lo opuesto a lo anterior, aquí la forma original está ampliada y complementada con detalles:

- Cabaña en el bosque con patas de gallina sostenida de panqueques y cubierta de tartas

Las ampliaciones están acompañadas de reducciones, pues se suprimen ciertas partes y se agregan otras, algunas veces esto sucede por razones de la vida práctica.

3) **Deformaciones:** En el ejemplo, es común hallar que la cabaña es ciega, sin ventanas ni puerta; Iván, el protagonista, debe hacerse merecedor de la entrada a la morada, descubre que al pronunciar las palabras mágicas, “date vuelta y la cabaña se dio vuelta”. Así por ejemplo, que el Milhizho²⁹ (especie de fréjol) deja de ser mágico, pero en cambio es un objeto de colección con el que se gana el juego de los fréjoles es un caso de deformación al motivo del cuento original Juan y las habichuelas mágicas.

4) **Inversión:** Las formas originales se transforman en sus opuestos: imágenes femeninas, se vuelven masculinas, etc. La cabaña, en vez de no tener puertas y ventanas, está con las puertas abiertas de par en par. El duende cumple tres deseos³⁰ (originalmente es un hada quien cumple tres deseos), el ogro cumple la función de benefactor, incluso de héroe...

5) **Intensificación y debilitamiento:** Por ejemplo el motivo de la misión -que se acompaña de promesas de gratificación- puede transformarse en expulsión incluso pueden introducirse motivos de amenazas de muerte y castigo –intensificación- o también puede estar encubierto. *El padre dice a los niños que esperen porque traerá comida para todos, pero el padre no regresa a ver a los niños y los abandona en el bosque.*

²⁹ Motivo del cuento de Oswaldo Encalada Vásquez del mismo título, que analizaremos en el siguiente capítulo.

³⁰ Que es un motivo del cuento: *Gabriel no es nombre de duende* de Ledys Hernández Chacón.

Por el contrario, en otros casos puede atenuarse. No presenta una promesa ni una amenaza, o incluso desaparece el motivo de la misión transformándose: *el hijo pide la bendición al padre cuando se va de casa, o pide permiso a su abuela y sale a jugar solo en el jardín.*

6) **Sustitución interna:** Siguiendo el ejemplo de la cabaña de Babba yaga podemos decir:

- Casa
- palacio en medio del bosque
- montaña junto a un río de fuego

No se trata ni de reducciones ni de ampliaciones, son sustituciones que provienen del mismo cuento. Es común que las princesas vivan en palacios, que incluso son de oro, de cobre o de plata. Ellas al mismo tiempo que son objeto anhelado, son benefactoras, por eso se relaciona su morada a un palacio. La montaña junto a un río de fuego es la morada de un dragón, lugar donde se puede encontrar el objeto anhelado.

8) **Sustituciones realistas:** Si la morada se sustituyera por *casa de dos pisos*, diríamos que se ha realizado un reemplazo desde la óptica de la vida real, lo cual tiene relación con la verosimilitud de la versión del cuento o de la presentación de este motivo.

1.4 Cruce metodológico

Hemos resumido unos pocos conceptos que nos serán necesarios para realizar un análisis comparativo de literatura infantil. Ahora es momento de comprender cómo se efectúa la fusión entre el psicoanálisis aplicado y el formalismo ruso.

El cuadro que presentamos a continuación señala dos entradas: los cuatro principios que Bettelheim muestra como características del cuento infantil, y los motivos descritos de acuerdo a su naturaleza y su función en el texto. Por eso podríamos llamar al siguiente cuadro: “Método de análisis psicoanalítico-formal”.

En el siguiente cuadro podemos observar qué funciones principalmente cumplen los motivos en el cuento infantil:

Cuadro 1: funciones de los motivos influenciados por los principios del cuento de hadas

A

b

c

d

	Principios	Fantasía	Magia	Placer vs. Realidad	Optimismo
1	Libres estáticos	- Describen el yo. - Generan un entorno de <i>miedos</i>	Describen lo <i>maravilloso</i>	Describen la relación entre el placer y la <i>tensión</i>	Describen sin influir en la historia hechos a favor del protagonista.
2	Asociados dinámicos	- Permiten que esos <i>miedos</i> recreen una historia	<i>hechos mágicos que</i> hacen avanzar la historia	Muestran el placer y la realidad en acciones y consecuencias	Describen consecuencias a favor del protagonista como hechos fundamentales de la trama

**Cuadro 2 Funciones de los conjuntos de motivos³¹
influídos por los principios de cuentos de hadas**

	a	b	c	d
Principios Motivos	Fantasía	Magia	Placer vs. Realidad	Optimismo
3 De la situación inicial	Presentan personajes del yo, <i>super yo</i> , <i>ello</i> y sus relaciones; Plantean miedos que actúan en la obra; Describen un espacio que generalmente simboliza lo interior	Uso de la magia en la “vida cotidiana”; vestigios de viejas religiones, referencias a mitos, ritos.	Presentan una situación de placer ocioso sin mostrar sus consecuencias. Expresión de la satisfacción inmediata.	Se identifica al inicio una situación que debe cambiar para mejorar.
4 Del nudo	Acciones que rompen el equilibrio de la situación inicial, acentuando los miedos básicos del infante con acciones de los opositores que amenazan la continuidad del espacio interior. Descripciones de la maldad de los oponentes.	Uso de magia para generar la ruptura de la situación inicial. Introducción de motivos de lo maravilloso.	Se expresa que el placer ocioso conlleva a la destrucción, pero se mantiene de que la realidad acarrea la pena.	La situación de conflicto con el oponente es intolerable y hay una ruptura que se expresa como la pena.
5 De la intriga	Establecen el conflicto y la lucha entre los personajes. Manifiestan una lucha interna, un conflicto. Expresan temores de los niños.	Motivos de la lucha contra poderes sobrenaturales. Distienden los temores de los niños con el uso de “lo imaginario”.	Dialéctica entre el bien y el mal. Presentan las consecuencias penosas y destructivas del placer.	Motivos que acentúan la oposición del protagonista y sus contrarios. Plantean una situación de cambio hacia una mejora.
6 Del desenlace	Solucionan el conflicto de manera definitiva. En un plano interior se resuelven las disputas internas y se emerge en un plano superior.	Motivos que dan una resolución mágica a los conflictos introducidos en la intriga.	Motivos que dejan ver que la realidad no es penosa, sino satisfactoria y lleva a un estado de goce al protagonista.	Resolución definitiva del conflicto, sin posibilidad de que se restablezca otro. El protagonista es premiado y el oponente es castigado.

³¹ Ver Pag. 12 “Nuestro método” definiciones de motivos y conjuntos de motivos presentados en el artículo Temática de Boris Tomachevski.

A1 Motivos libres y estáticos influidos por el principio de fantasía

Típicamente aparecen para describir a un personaje o dar atributos al protagonista. Una forma muy usual en el cuento de hadas es el uso de sobrenombres que cargan de significado y simbolismo a esos personajes: “Usaba una caperuza roja que le regaló su abuela”³², “La reina se lastimó y su sangre cayó sobre la nieve y exclamó: quiero una hija blanca como la nieve, roja como la sangre, negra como el ébano”³³. Estos motivos interpelan al lector para que ahí se reconozca un *yo, super yo, ello*. El propio infante puede identificarse, sin necesidad de una guía, con las actitudes que son inherentes de este personaje cuyo nombre delata una acción.

En otro aspecto, estos motivos también aparecen para describir situaciones donde están presentes sus *miedos básicos*, tales como la muerte de un progenitor, el rechazo de la madre³⁴, el maltrato del padre, etc.

En relación a su carácter de *libres y estáticos*, hemos de suponer que dichos motivos no provocan que la trama avance, sino que son descripciones de los personajes y del espacio que cumplen la función de otorgarles atributos.

A2 Motivos dinámicos y asociados influidos por el principio de fantasía

*La madrastra convence al padre de deshacerse de los hijos dejándolos abandonados en el bosque*³⁵ Este motivo dinámico –que es introducido en el nudo del cuento- es pilar de la trama, pues a partir de su introducción surge toda la aventura que han de pasar los dos hermanos del cuento.

Mediante este motivo se vivifican algunos *miedos básicos* de la infancia: quedar desprotegidos, ser abandonados, que la madre deje de quererlos, que el padre no pueda defenderlos, que el padre sea vencido por un elemento externo, que el padre sea negligente...

³² Motivo al inicio del cuento Caperucita Roja, presente en las versiones de Perrault y de Grimm.

³³ En: Blancanieves, de Grimm.

³⁴ Es muy común que este *miedo* se exprese en los cuentos de hadas mediante el motivo de la madrastra, que según Bettelheim, también es una forma de disociación de la persona en virtud de sus actos. Como la madre no puede ser buena y mala al mismo tiempo, es preciso que una madre buena sea, por ejemplo, un hada madrina, y una madre mala, una madrastra. Este motivo también tiene consonancia en expresar el *miedo a la negligencia paterna* especialmente cuando se presenta junto a: “Un año después el padre se volvió a casar con otra mujer”, pues supone dejar a un lado su función principal que es cuidar al infante, para cubrir una necesidad de placer, lo cual el niño por lo general censura.

³⁵ En Hansel y Grettel, de Grimm

Es en esos acontecimientos que la fantasía infantil opera al punto de reconocer ahí sus propios miedos y quedar seducido por este motivo y a la espera de una solución definitiva.

Estos motivos, que dan vida a la trama y que recrean –casi como teatralmente- los miedos básicos; son los que se ubican en este cuadrante.

B1/B2 Motivos (libres y estáticos / asociados y dinámicos) influenciados por el principio de magia

Es preciso comentar que la diferencia entre las dos “familias” de motivos, solo se remarca en la función que cumplen. Así, los unos son *descriptivos* y colaboran en la construcción de los personajes y los escenarios y los otros son *activos*, pues provocan que la historia avance. Solo si es preciso –como en el caso anterior- señalaremos sus diferencias separándolos en dos ítems.

Los motivos influidos por el principio de magia aparecen para generar y reforzar lo maravilloso. Dan cuenta del funcionamiento y el uso de varitas mágicas, palabras mágicas, transformaciones, apariciones, poderes sobrenaturales, etc.

Su función está restringida a que el infante reconozca estos personajes y hechos como *imaginarios*³⁶, pues describen un entorno cuyas reglas difieren de aquellas que rigen el mundo real: “Usaba un sombrero verde sobre un costado, que al cambiar de lado traía la nieve y al virarlo del otro lado, hacía que el sol resplandeciera.”³⁷

En algunas ocasiones las acciones de los protagonistas se acompañan de descripciones *animistas* que expresan sus emociones. Así, por ejemplo, un personaje que pasa una penosa situación de hambre y desolación, se encuentra en el frío de la noche de invierno. Al contrario, los momentos de juego y placer, se acompañan de un sol brillante y tibias brisas. Estos motivos hacen concretos sentimientos como la ira, la desolación, la soledad, que el infante no puede reconocerlos en sus formas abstractas.

Otros motivos estáticos surgen para describir sitios como “la cabaña en medio del bosque”, o: “un río de fuego junto a una montaña”, que nos revela viejas creencias religiosas

³⁶ Cuando los personajes dejan ver actitudes propias del infante, y este reconoce un yo en sus actitudes, se genera tensión, ansiedad y sensación de desprotección. Por eso, asegura Bettelheim, es importante que el niño pueda darle a ese personaje atributos de imaginario –en el sentido que este no pueda ser posible en el mundo real-, para que la historia que se narra no genere rechazo por parte del niño, o para que no sienta que el cuento de hadas pide al infante que realice un juicio de valor que termine censurando al personaje.

³⁷ En: “Seis caminan por el mundo”, de los Cuentos de Grimm

especialmente del norte de Europa, en donde la creencia en duendes, hadas, náyades, nibelungos, elfos, sátiros, entre otros; fueron muy comunes. Estos motivos también se consideran influidos por el principio de magia³⁸.

En todos los casos, hemos de ver las posibles transformaciones³⁹ que pueden sufrir muchos motivos. Así, por ejemplo, una habilidad mágica de un personaje puede en otro cuento transformarse por una exagerada habilidad tratada en forma realista. En “Seis caminan por el mundo”, por ejemplo, un personaje apunta con un rifle a la pata izquierda trasera de una mosca que se encuentra a quince millas de distancia. Esto supone una habilidad “no mágica” pero irreal. Este tipo de motivos también deben ubicarse en el mismo cuadrante de nuestro diagrama.

C1/C2 Motivos influidos por el principio de placer vs. realidad

Se presentan con el objetivo de acentuar la dualidad del interior de la mente humana, que opone el placer (la disminución de la tensión al máximo)⁴⁰ y la realidad (expresada muchas veces como lo obligatorio, el trabajo, las misiones, las penas, etc.).

En los cuentos de hadas se manifiestan situaciones de unos personajes que están influidos por el principio de placer, lo cual siempre se acompaña de otros personajes que siguen el principio de realidad. En estos cuentos, -a semejanza de algunos fenómenos de la psiquis- el placer conlleva la destrucción; por lo cual, la función del personaje que recuerda el principio de realidad se vuelve fundamental.

Gretel, por ejemplo, pide a Hansel que deje de comer lo que le da la bruja del bosque, pero Hansel parece carecer de conciencia. Influido por el principio de placer, engulle toda la comida y en consecuencia se pone gordito, que es lo que busca la bruja para comérselo.

Otro ejemplo: Los dos primeros cerditos, del cuento “Los tres cerditos”, de Grimm, salen a jugar una vez que construyeron sus casitas. El tercero les pide que regresen a construir mejor sus hogares pues son frágiles, pero ellos no hacen caso.

³⁸ Por ejemplo, en Blancanieves, de Grimm; relata que la niña cuando cumple siete años debe cruzar siete colinas para llegar a la casa en el bosque donde habitan siete enanitos. Este motivo no solo da cuenta de un espacio íntimo de la conciencia expresado como “la casa en medio del bosque”, sino que también posee una carga simbólica específica representada en la reiteración del número siete.

³⁹ Ver en la Pag. 16 sobre las transformaciones de los cuentos fantásticos descritas por V. Propp.

⁴⁰ Jugar, comer; pero también estar escondido, no escuchar un consejo sabio, envidiar y odiar a otro personaje, etc.

Blancanieves se deja seducir en tres ocasiones por la madrastra disfrazada de buhonera. Los enanitos le advierten que no abra a nadie⁴¹, pero la madrastra ofrece baratijas, un peine y una manzana. El motivo de *negarse a abrir la puerta* permite ver un plano de conciencia de la realidad de parte de Blancanieves, pero a continuación contemplamos que esta “*nueva actitud*” fracasa cuando la madrastra dice que no hace falta abrir la puerta, solo mirar lo que le quiere dar a Blancanieves, tras lo cual, la niña sucumbe ante la tentación.

D1/D2 Motivos influidos por el principio de optimismo

Los cuentos de hadas tienen una misma dinámica: toda situación negativa ha de concluir para dar paso a una mejora para los personajes. Unos motivos sirven para describir esas mejoras. Así, un personaje tiene hambre y el hada madrina le ha enseñado las palabras mágicas para tener una mesa llena de manjares⁴². Un día comió salchichas, perdices y pan; al siguiente comió lechón y bebió el vino... esta descripción detallada de los manjares que comió la niña hambrienta pueden ser prescindidos sin que la historia cambie, lo cual nos señala su naturaleza de motivos libres y estáticos; la consecución de ambos tipos de motivos nos muestra de manera más vívida una situación que ha mejorado. Además, anuncia al infante que viene una mejora mayor: castigar a su perversa madre y sus hermanas.

Una vez que los hermanos Hansel y Gretel se han liberado de la bruja del bosque, retornan a casa con su padre a quien colman de riquezas de oro y comida para un banquete⁴³.

Grupos de motivos

El cuadro dos denota la aparición de motivos influidos por los principios del cuento de hadas, en las diferentes partes del cuento. Por esta razón obviamos sus particularidades para efectuar una descripción general, la cual puede ampliarse si se toman en cuenta las explicaciones antes expuestas en el cuadro 1.

⁴¹ El mismo motivo de la advertencia de no abrir la puerta se encuentra, por ejemplo, en “Los siete cabritos y el lobo” y en “Los tres cerditos”, de Grimm.

⁴² Unojito, Dosojitos, Tresojitos; de Grimm. Este motivo es asociado, pues influye en la trama en medida que delata a Dosojitos cuando posteriormente se niega a comer las sobras de sus hermanas que le da su madre.

⁴³ El motivo del banquete y de las riquezas son típicos motivos libres influenciados por el principio de optimismo, pues dejan ver las mejores consecuencias a favor del protagonista, sin que la historia sufra cambio alguno en su devenir.

A3, B3, C3, D3 Motivos de la situación inicial influidos por los principios del cuento de hadas

Los motivos introducidos en esta parte de la obra siempre presentan en un inicio a los personajes y en especial al protagonista; describen el espacio y dejan ver las relaciones que se mantienen entre los diferentes personajes. Es entonces notable el uso de elementos que recrean la fantasía e introducen el hecho de la magia en el sentido de lo maravilloso; dejan ver una disyuntiva entre placer y realidad y señalan un camino a seguir para llegar a buen término. Un ejemplo ya se explicó anteriormente al mencionar los mecanismos muy usuales de describir a los personajes por sus sobrenombres; lo cual permite al infante identificar un *yo*, *super yo* y *ello*.

Otro mecanismo usual nos refiere a la creación de espacios que simbolizan efectivamente un mundo interno. El uso de la fórmula *una casita en medio del espeso bosque* retrata de mejor manera este aspecto.

Las relaciones entre los personajes son claves para la generación de los efectos descritos en los cuatro principios. Así, la *madrstra* ocupa un papel fundamental en la mente infantil, pues señala todos aquellos aspectos que le resultan desagradables de su madre.

Por el contrario, la figura del *hada madrina* expresa aquellos aspectos internos que vinculan a su propia madre con el benefactor.

Entonces podemos generar una idea central sobre el papel de, por ejemplo, los ogros, el lobo feroz, la bruja, entre otros y las relaciones que ellos guardan por oposición con el rey, el leñador, el príncipe, el gato, el perro, el caballo o el buey (animales benefactores). Estos seres, cargados de significado en el cuento de hadas, llevan al infante a recrear sus propias fantasías, donde los personajes actúan como símbolo de las actitudes que a veces tienen en la vida real.

A4, B4, C4, D4, motivos del nudo influidos por los principios del cuento de hadas

Si en la situación inicial se ha planteado, por ejemplo, que el protagonista está sometido a los maltratos de un oponente –una madrastra- el niño fácilmente reconoce que en aquella historia existe una dialéctica cuya dinámica empuja necesariamente hacia un cambio para bien del

protagonista⁴⁴. No obstante no pierde fuerza la historia, ni deja de sentir interés el infante con ella. Este efecto se logra al introducir, en el nudo, motivos de *lo maravilloso* que encantan al infante por la dinámica de sus imágenes y por el contraste que dejan ver entre los personajes y sus acciones.

El motivo de los intentos fallidos forma parte del nudo y cumple la función de atrapar al infante que puede conjeturar acertadamente sobre el devenir de la historia; pero también señala en la lógica del cuento de hadas que vale la pena seguir intentando, puesto que por lo general, la tercera ocasión se tiene éxito en los cometidos –incluso de los oponentes–

En el nudo, también se introducen unos motivos libres-estáticos que tienen la función de describir y maximizar la maldad de los oponentes. Es muy común que estos motivos brinden una información hasta entonces desconocida sobre los oponentes; por ejemplo, en Blancanieves, se señala que la madrastra *es maestra en encantamientos y pociones* y por eso elabora el veneno que pone en un peine y en una manzana. O, en “La Bella durmiente”, que la madre del príncipe *es de la raza de los ogros* y por eso quiere comerse a sus nietos.

En el nudo se ejerce una fuerza de ruptura de la situación inicial. Tal es el caso de presentar aquí el motivo de la elección; lo que siempre contiene la disyuntiva entre el placer y la realidad.

Ese motivo por lo general se acompaña del motivo de la misión, que puede manifestarse también como el motivo del abandono (como se explica en las transformaciones de los motivos, pag. 16). El nudo plantea un segundo momento del cuento de hadas para el cual el infante está preparado, pues sabe que las situaciones de pena solo se justifican si al final tienen una resolución.

A5,B5,C5,D5 Motivos de la intriga influidos por los principios del cuento de hadas

El protagonista no puede identificarse con su oponente, él conoce que en algún momento la lucha en su contra será inminente; esta regla de oro se manifiesta con los motivos de la intriga. Dosojitos, a diferencia de sus hermanas Unojito y Tresojitos, trabaja, mientras ellas viven en un estado casi inconsciente influidas por el placer. Lo mismo sucede con Cenicienta.

⁴⁴ La pena, como tema de una parte de los cuentos de hadas, guarda relación con el principio de optimismo. Su función es acentuar el conflicto y generar tensión entre los personajes, donde el más débil ha de triunfar. Los motivos que se introducen para generar pena describen activamente a ese personaje más débil.

Cuando los siete enanitos rescatan a Blancanieves le piden que trabaje para ellos; su madrastra, por el contrario, es vanidosa y solo gobierna a los demás a su antojo.

Cuando se nos muestra, por ejemplo, a Hansel y Gretel hambrientos y abandonados por su madrastra, se llega a un punto de distensión muy interesante al encontrar la casa del bosque, que es de dulce. Sin embargo, es la acción de la bruja que vive ahí la que demarca la distancia entre los personajes. No es el oponente de este cuento la madrastra que es pobre, sino la bruja que tiene riquezas. La dialéctica entre los personajes y su consecuente lucha de clases posee en el cuento de hadas un espectro simbólico muy importante también en la mente del niño, que pugna en su interior con sus propios impulsos.

Una constante en los cuentos de hadas es –como se describe en el nudo- la diferenciación entre un personaje fuerte y otro débil que deben luchar entre sí. De ahí saldrá vencedor el débil, motivo que se relaciona al optimismo.

En la intriga es común la introducción de motivos que remarquen la fortaleza del oponente, otorgándole muchas veces poderes sobrenaturales, enfatizando en la dificultad de vencerlo. Tal como la madrastra de Blancanieves, que es capaz de fabricar un veneno y disfrazarse de buhonera para asesinar a la niña. Los oponentes se valen de todos los artificios para que la lucha sea intensa.

Eso se explica, pues la intriga, por lo general, expresa de manera simbólica una lucha interna entre fuerzas del mundo interior del infante. Así, no es únicamente que el niño siente el miedo por el lobo que devora, sino que también siente el anhelo de devorar –en una fase preedípica de su desarrollo- a sus adversarios, como explica Bettelheim.

Sin embargo, el propio Bettelheim ofrece otra explicación al respecto: los motivos de la intriga no solo generan tensión en la obra, sino que recrean los temores y los deseos de los infantes que los leen; de tal manera es importante que aparezcan elementos maravillosos para que el infante se sienta atraído por esta historia y no atemorizado ni develado por ella.

A6, B6, C6, D6; motivos del desenlace influidos por los principios del cuento de hadas

El conflicto llega a su fin y no existe posibilidad de que otro conflicto comience. Este es el fin clásico de los cuentos de hadas, que de este modo llega a un momento de distensión, el que en verdad, contiene un mensaje alentador de llegar a un estado superior de conciencia.

Los motivos que son muy comunes en esta parte se refieren al castigo que se propicia al oponente y a los dones que recibe el protagonista.

La derrota del oponente, como castigo a sus actos, no supone una reflexión posterior ni un momento de pena de parte del protagonista, al contrario, este motivo por lo general pasa a un segundo plano en forma casi inmediata, cuando el protagonista debe ser recompensado.

Para muchas personas que abandonaron de adultos el hábito de la lectura de cuentos de hadas, el motivo de la muerte del oponente es cruel, por lo tanto, censurado. De ahí que en la actualidad existan variedades de versiones de cuentos de hadas con estos motivos debilitados. No obstante, atendiendo a Bettelheim, hemos insistido en el carácter simbólico de los personajes, que han de luchar en una exhibición metafórica de las mismas luchas internas de la psiquis. Vencer un obstáculo significa su muerte, para que surja el nuevo *yo* en un renovado estado de conciencia superior.

Esto también explica el porqué muchos niños esperan ansiosos el desenlace del cuento –aún cuando ya lo conocen- pues ellos no miran sino los resultados optimistas que nos plantea esta parte del cuento.

El lobo muere por mano de un leñador, que es el benefactor. Sin embargo se hace incapié en que la idea de llenar su barriga de piedras fue de la propia Caperucita. El lobo ha de morir como símbolo de que el mal –que fue tentador- ha de fracasar en sus intentos. Caperucita renace del estómago en un plano superior, la noción optimista que deja este cuento es que nunca más será tentada por una fuerza ajena a su conciencia.

Análisis de la trama de Blancanieves, de Hermanos Grimm

1.- Situación inicial

La reina muere al nacer Blancanieves. Un año después el rey se vuelve a casar con una mujer muy bella que posee un espejo mágico que solo puede decir la verdad sobre lo que se le pregunta. Por eso la nueva mujer del rey pregunta quién es la más bella, pues no puede soportar la idea de que hubiese en el mundo otra más linda que ella.

(Argumento⁴⁵) La reina está sentada a la ventana cuando se lastima y su sangre gotea sobre la nieve y exclama: “quiero una hija blanca como la nieve, roja como la sangre y negra como el ébano de la ventana”, muchos años después tiene una hija con el cabello negro como el ébano, piel blanca como la nieve y mejillas rojas como la sangre; la llama Blancanieves.

(...) La nueva reina era muy bella, orgullosa y llena de vanidad. Preguntaba a su espejito mágico: “espejito mágico, espejito de oro: ¿quién es la más bella de todo el entorno? Y el espejito contestaba: Bella entre las bellas, ¿por qué lo decís? sois la más hermosa de todo el país”.

2.- Ruptura, nudo

Cuando Blancanieves cumple siete años se hace hermosa. En consecuencia, el espejo mágico contesta a la pregunta de la soberana diciéndole que ahora Blancanieves es más hermosa. Desde entonces, odia a Blancanieves.

“Espejito mágico, espejito de oro, ¿quién es la más bella de todo el entorno? Y el espejito contestó: De vuestra belleza estáis orgullosa, pero Blancanieves es aún más hermosa. Al oír esto la reina se encolerizó y se puso verde y amarilla de rabia y de envidia. Desde aquel momento odió a Blancanieves con todo su corazón”.

3.- Intriga⁴⁶

1) La reina no descansa ni de noche ni de día, así que ordena a un cazador que mate a Blancanieves en el campo y que le lleve su corazón e hígados para comérselos.

El cazador se lleva a Blancanieves, quien comienza a llorar y pide que no la mate. Jura que se esconderá en el bosque. El cazador siente lástima y deja libre a Blancanieves. Por ahí pasa una cervatilla, el cazador le quita los hígados y el corazón y se los lleva a la reina, quien se los come, pensando que eran de Blancanieves.

⁴⁵ Introducimos unos motivos que no influyen en la trama dada su importancia simbólica en cuanto tiene que ver con la identificación del yo, super yo, ello.

⁴⁶ Este cuento, a semejanza de muchos otros cuentos de hadas, plantean que la lucha entre la madrastra y Blancanieves se realiza en tres partes, por eso hemos señalado el fin de cada uno de los conflictos introducidos. La madrastra fracasa en dos “batallas”, pero tiene éxito en la tercera ocasión. De ahí proviene un momento de distensión en el cual los intereses de la situación inicial se restablecen. Se genera una ruptura adicional con el ingreso del príncipe y se llega de este modo al desenlace.

Blancanieves encuentra la casita de los siete enanitos en el bosque donde entra para descansar. Los enanitos ofrecen posada a Blancanieves con tal de que planche, limpie, cocine y haga las camitas. Cuando los enanitos salen a la mina a buscar tesoros advierten a la niña que tenga cuidado de no abrir a nadie la puerta. **(fin del conflicto)**

2) La reina vuelve a preguntar al espejo quién es la más bella y este contesta que es Blancanieves. Se disfraza como una vieja buhonera y cruza las siete colinas para llegar a la casita del bosque, donde finge ser una vendedora de baratijas. Blancanieves abre la puerta y se deja poner un bonito lazo en el cuello, el cual aprieta fuerte, con lo cual Blancanieves pierde el aliento y cae al suelo como muerta.

Cuando los enanitos vuelven a casa, el más pequeño y listo corta la cinta del cuello y Blancanieves respira nuevamente. Advierten nuevamente a Blancanieves de no abrir a nadie. **(fin del conflicto)**

3) La reina vuelve a preguntar a su espejo. Él responde nuevamente que es Blancanieves la más hermosa. Entonces prepara un veneno valiéndose de artes de brujería, se disfraza nuevamente como vieja buhonera y llega a la casita del bosque para ofrecer baratijas. Blancanieves se deja tentar, nuevamente, por un peine envenenado que era brillante. Se lo coloca y cae como muerta al piso.

Los enanitos vuelven a casa, retiran el peine de su cabello y Blancanieves se reincorpora. Vuelven a amonestarle y le advierten que no abra a nadie. **(Fin del conflicto)**

4) La reina vuelve a preguntar al espejo y éste le contesta que aún es Blancanieves más hermosa. Entonces toma una manzana y le inyecta veneno. Se disfraza nuevamente y va hasta la casita del bosque, donde ofrece las manzanas a Blancanieves. La reina prueba una parte de la manzana para demostrar que no está envenenada, entonces Blancanieves la prueba también y cae como muerta al piso.

La reina pregunta al espejo y este le contesta que es ella la más hermosa. **(restablecimiento de intereses)**

Los enanitos vuelven a casa y encuentran a Blancanieves como muerta en el piso. Desatan su vestido, lavan su rostro con agua y vino, peinan su cabello, pero Blancanieves no resucita. La colocan en una urna de cristal y escriben en letras de oro su nombre y además, que es hija del rey.

5) Muchos años después, un príncipe cazador pasa la noche en la casita del bosque. Pide a los enanos que le den el ataúd. Al llevárselo tropieza y el cuerpo se estremece arrojando el trozo de manzana de la boca. Blancanieves se despierta, y acepta casarse con el príncipe. **(Fin del conflicto)**

4.- Desenlace

Invitan a todos a su boda, incluso a la reina, que se pone su mejor traje. La reina pregunta al espejo una vez más y este le contesta que Blancanieves es más bella, entonces reconoce en la princesita que se va a casar a Blancanieves y huye del sitio para nunca más volver.

Cuadro 3: Ejemplo de análisis psicoanalítico-formal de Blancanieves, de Grimm.

	a	b	c	d
Principios Motivos	Fantasmía	Magia	Placer Realidad	vs. Optimismo
1 De la situación inicial	La madre de Blancanieves ha muerto, su padre se casó nuevamente. (Miedo a la negligencia del padre, miedo a la muerte de un progenitor, sustitución de identidad: madre-madrastra, que simboliza lo bueno y lo malo).	La madrastra tiene un espejo mágico que solo puede decir la verdad.	La madrastra es vanidosa (estado de placer) y pregunta a su espejo quién es la más bonita, que es ella, ya que no tolera no ser la más linda.	Blancanieves no es feliz, pues su madre ha muerto y su padre se casó en vez de cuidarla (situación que debe cambiar).
2 Del nudo	La reina odia a Blancanieves porque ella creció y ahora es más bonita (miedo al desprecio, establecimiento de la oposición entre la madrastra y Blancanieves).	Generación de oposición: el espejo dice a la reina que Blancanieves es más bonita.	Principio de placer: Blancanieves es inconsciente de su belleza, pero su madrastra no; en consecuencia la odia.	La reina se pone verde y amarilla de odio y envidia. Detesta a Blancanieves (una situación tal del odio de un adulto a un niño es insoportable para el infante, eso debe cambiar)
3 De la intriga	1.- La reina quiere comerse el corazón y los hígados de Blancanieves.(miedo a ser devorado) 2.- La reina se disfrazó para engañar a Blancanieves. (miedo a fuerzas superiores) 3.- La reina dio veneno a Blancanieves (miedo a la fuerza/astucia del oponente) 4.- En apariencia la madrastra vence al darle una manzana envenenada a Blancanieves,	1.-El cazador le da los hígados falsos a la reina, quien se los come. 2.- Blancanieves es salvada a último momento por los enanitos. Lo confirma el espejo mágico. 3.- Los enanitos no pueden salvar a Blancanieves. Lo confirma el espejo. 4.- El espejo confirma que ahora la reina es la más bella	1.- la reina cree que Blancanieves ha muerto. 2.- Blancanieves es advertida de no abrir (realidad) pero se deja seducir por la madrastra (placer) y abre la puerta. 3.- Blancanieves dice a la madrastra que no abrirá la puerta (realidad), pero la madrastra le muestra un peine (placer) y con ello engaña a Blancanieves. 4.- La reina se mantiene en un estado de placer ocioso y	1.- los enanitos reciben y hospedan Blancanieves 2.- Llegan los enanitos y salvan a Blancanieves 3.- los enanitos salvan y amonestan a Blancanieves 4.- los enanitos no pueden salvar a Blancanieves

	quien muere.		satisface en apariencia su deseo de matar a Blancanieves por ser más bonita.		
4	Del desenlace	Llega un príncipe que salva a Blancanieves de la muerte al retirarle la manzana envenenada de la boca. Se casa con ella (fantasía de un nuevo ser paterno-protector)	El espejo mágico devela a la malvada reina que Blancanieves está viva y es más hermosa que ella	El placer ocioso de la venganza no da frutos, en cambio la realidad de esperar al príncipe le convierte a Blancanieves en la más hermosa.	El príncipe salva a Blancanieves y se casa con ella. La madrastra desaparece y nunca más regresa. Blancanieves ahora emerge adulta y hermosa en un nuevo estado de conciencia superior.

CAPÍTULO SEGUNDO

Análisis psicoanalítico-formal de cinco cuentos infantiles contemporáneos del Ecuador

La selección del presente material responde en última instancia a la arbitrariedad. No es el objetivo de este estudio analizar la totalidad de la narrativa infantil contemporánea del Ecuador, sino apenas mostrar la efectividad de un método para su comprensión. Estos no son en rigor representantes de un estilo o una tendencia; no identifican de ningún modo a los cuentos infantiles que se crean en este país. Utilizar únicamente estos cuentos para indagar sobre el estado de este sub-género narrativo sería un error. En cambio, sí son ejemplos que fueron escogidos mediante la imposición de ciertos filtros:

- Que sean cuentos
- Que sean contemporáneos (creados en la primera década del S.XXI)
- Que se publiquen Ecuador
- Que hacia el año 2011 sigan reimprimiéndose
- Que se identifiquen como cuento infantil

Esto nos remitió a un grupo vasto de libros; se efectuó una lectura de veintidós textos, de los cuales extrajimos cinco cuentos imponiendo otros criterios. Seleccionamos aquellos cuentos que muestran a primera vista el rastro de cuentos de hadas.

Esa primera lectura nos permite percibir una constante: estos cuentos dan tratamiento realista a los motivos clásicos y los transforman, brindando así una nueva lectura de los mismos. El gran tema de estos cuentos –y quizás de esta forma literaria en el país- es dotar de nuevos significados a las historias que provienen de las más diversas fuentes. Algunos resignifican hechos de la cotidianidad, como el juego tradicional de los porotos, o que el papá haga el bobo con los pequeños niños de la casa...

Otros acuden a seres fantásticos que forman parte de la tradición cultural, tales como ogros, monstruos, duendes y hadas madrinas. A esos personajes, el cuento infantil otorga nuevas perspectivas; es muy común que en la literatura contemporánea éstos se presenten transformados, en especial por inversión.

En síntesis, se puede rastrear el origen de determinadas partes de los cuentos contemporáneos; pero difícilmente dichas partes todavía cumplan con los principios del cuento infantil, puesto que su transformación ejerce una fuerza de ruptura con su forma

original. Estos motivos cumplen otra función que no son las señaladas previamente en este estudio.

Nuestra respuesta ante este obstáculo será la evaluación de los cuentos seleccionados en virtud de nuestro mecanismo. Por eso se vuelve muy importante ejercer una crítica que use como sustento nuestro método de análisis. Estamos seguros de que este método proveerá una lectura analítica con un importante potencial de convertirse en una herramienta de estudio de esta forma literaria.

Estos son los cuentos que seleccionamos:

Encalada Vásquez, Oswaldo, “El milizho”, Ed. Alfaguara, Quito, 2010

García, Édgar Allan, “Los sueños de Avelina”, Ed. Alfaguara, Quito, 2009

Aparicio, María Cristina, “Un monstruo se comió mi nariz”, Ed. Norma, Quito, 2008

Yáñez Cossío, Alicia, “La canoa de la abuela”, Ed. Alfaguara, Quito, 2000

Bravo, Leonor, “¿Será la fiebre?” En: *Cuentos de medianoche*, Ed. Alfaguara, Quito, 2002

2.1 Análisis de “El Milizho”

Trama

Situación inicial.- Juan es un niño que se prepara para la llegada de la temporada de jugar porotos⁴⁷, por eso sale una mañana de casa con los bolsillos llenos de grano para comenzar su recolección.

Llega a la plaza de Santo Domingo donde encuentra una paloma que tiene una nota enganchada en la pata.

Nudo.- Juan abre la nota. Esta dice: debes encontrar un milizho. Juan regresa a casa donde su papá le dice que debe ir al mercado que se forma cruzando el río para encontrar un milizho, que es un grano rojo intenso con un lunar negro en el lomo y que siempre es vencedor en los porotos.

Intriga⁴⁸.- Juan inicia su aventura en el mercado sin un plan, pues está convencido que el éxito vendrá al azar. Se encuentra con varios mercaderes y charlatanes. Luego de varios encuentros infructuosos halla a una gitana que vende refranes, ella le da una pista: “busca al gitano de la mirada hosca”, Juan va en su búsqueda. Encuentra al hombre de la mirada hosca que tiene la gallina de la imaginación, él le dice: “hallarás el milizho sin darte cuenta”. Juan conserva esto en su mente y continúa en el mercado. Encuentra un hombre al que nadie parece notar. Tiene una guacamaya que duerme en un palo en su carpa. Él le dice, ayúdame niño, estoy recién llegado. Juan saca de su bolsillo una moneda y se la entrega diciendo: no necesito nada. La guacamaya despierta y entrega un milizho que escondía en una pata.

Argumento de la intriga⁴⁹.- Al aproximarse al mercado, Juan ve a las gitanas que convencen a la gente para leerles las manos. Ninguna se interesó en Juan porque es muy pequeño. Primero le habla un chiclero, luego le ofrecen maní tostado y luego una vendedora le ofrece una alcancía para tréboles de cuatro hojas. Juan mira y siente que está en buen camino. En una carpa se lee: conozca al hombre más solo del mundo. Juan no presta interés, porque encuentra un tumulto con un hombre que organizaba un concurso que se trataba de escuchar

⁴⁷ El cuento hace referencia al juego de porotos, una práctica tradicional del austro de Ecuador que consiste en coleccionar granos de leguminosas de diferentes formas y colores, los cuales se aprecian por su rareza; los más coloridos, grandes, de formas extrañas, ganan el juego.

⁴⁸ Es notable que este cuento presenta una intriga muy tenue que carece de una verdadera tensión; por lo tanto resulta difícil hallar un *spannung* en este cuento. La explicación posible es que esta parte de la historia recrea los temas de las aventuras, del viaje y de la misión; donde no hace falta que un oponente acentúe la dialéctica, sino que en cada aventura surge un motivo para vencer el obstáculo, lo que se convierte en el eje de esta parte del cuento. En este caso, como veremos, sucede una transformación realista de algunos motivos, que se introducen en las aventuras en un mercado donde el tema es: *Ser astuto para que los mercaderes no engañen al niño con sus baratijas.*

⁴⁹ Esta parte del cuento abunda en motivos libres, por esa razón hemos puesto aquí algunos de ellos.

el sonido más bajo; el premio: queso hecho con leche en polvo. Pasa luego por donde otro mercader que anunciaba el maravilloso caballo que no habla ni deja hablar a los demás. Se interesa por el perro más pequeño que se convertía en el perro más grande con ayuda de una lente que ampliaba a un cachorro que dormía en un canasto. Se encuentra con el vendedor de canguil, que lo engaña diciéndole que son palomas, por lo tanto los granos son sus huevos. Otro vendedor le ofrece las piedras de los tres deseos, que son en realidad carbones

Desenlace.- Juan regresa a la escuela con el milizho y vence el juego.

Transformaciones

El milizho.- Cuya función es vencer el juego, es la transformación realista y deformada⁵⁰ de un objeto mágico que es la habichuela del cuento popular inglés “Juan y las habichuelas mágicas” –donde el objeto sirve para llegar a la morada del gigante. El milizho –pese a no poseer ninguna característica mágica- cumple la misma función que aquellos objetos anhelados con características maravillosas, tal como la lámpara maravillosa de *El genio de la botella*. El milizho es el objeto anhelado; pero su posesión no marca el final de la historia, sino que es el facilitador que permite acceder a un objetivo mayor que es vencer el juego de los porotos. Ese objeto, cuya posesión trae bienes a su dueño, guarda relación con el motivo de “El nabo”, de Grimm.

La misión.- *Encontrar un milizho*. Se encuentra en varios cuentos de hadas: Caperucita roja *debe llevar comida a su abuela enferma*; en el cuento “Uno que se fue de casa para aprender a tener miedo”, de Grimm, existe el motivo de la misión (*aprender lo que es el miedo*) que se acompaña de *obtener hazañas de manera involuntaria* como consecuencia de no conocer el miedo. Este motivo es similar al que se presenta en “El milizho” especialmente porque *lo involuntario* (en cada una de las aventuras en el mercado) también acompaña a este motivo.

Se encasquetó su gorro azul y salió de casa.- En “Caperucita roja” es: *Se puso su caperuza y salió al bosque*.

Ir sin un plan, convencido que encontrará el éxito al azar.- Es una abstracción de lo que en muchos cuentos de hadas se manifiesta en forma concreta como *ir por el sendero del bosque recolectando flores y escuchando a los pajaritos...*o como ya mencionamos al referir a *Uno que salió de casa para aprender a tener miedo* es lo involuntario. De igual manera, en *Seis*

⁵⁰ Ver Pag. 16 Transformaciones de los cuentos fantásticos.

caminan por el mundo, la propia naturaleza de cada uno de los personajes consiguen en conjunto vencer los obstáculos de forma involuntaria.

Ser astuto para que los mercaderes no tengan éxito en sus engaños.- Es una transformación realista e invertida del motivo de “Hans el contento”, de Grimm, que *va perdiendo su riqueza poco a poco debido a los malos intercambios que acepta realizar con la gente que se encuentra en su camino*. En ambos casos encontramos el mismo mecanismo de narrar aventuras pequeñas.

El hombre en el mercado entrega un milizho al niño.- Es un motivo muy usual. Por ejemplo, en *Las hadas* de Perrault donde un hada disfrazada como una anciana pordiosera recibe la generosidad de la hija bondadosa de la perversa reina; *a cambio entrega un don que consiste en que cada vez que hablara saldría diamantes y oro de su boca*. Por el contrario, cuando fue su hermana la malvada, *termina castigada y cada palabra suya expulsa culebras y sapos*.

V. Propp en su hallazgo, el cuento “La princesa Nesmeyana”, narra la historia de un trabajador que después de servir a su amo por varios años va a recorrer el mundo portando monedas de oro que fueron su pago. Esas monedas se van perdiendo en cada aventura, finalmente la última cae a un pozo, tras lo cual el trabajador logra su cometido y finalizan sus penas. Es el mismo motivo, si vemos que Juan regala la única moneda que lleva a un hombre, y de ese modo obtiene el milizho, de una manera inesperada. El motivo puede resumirse en: *recibir un don de forma inesperada como consecuencia de la bondad sincera*.

El caballo que no habla ni deja hablar.- Es una transformación cómica e invertida de “Falada, el caballo prodigioso”, cuya característica es que puede hablar. Falada fue decapitado para que no cuente al príncipe lo sucedido con la princesa en el bosque.

El perro pequeño se convierte en un perro gigante.- Es una transformación realista- con la introducción del cristal- de genios y ogros con capacidad de transformarse y cambiar de tamaño y forma, tal como el ogro de “El gato con botas”, que *puede transformarse mágicamente en un león, pero también en un ratón*.

Las piedras de los deseos.- Hacen referencia, por ejemplo, a un motivo de “Los deseos ridículos”, de Perrault, donde un pobre leñador obtiene tres deseos de parte de Júpiter. El hombre quiere hacer los deseos con su mujer, pero *lo primero que pide es una morcilla*, su

esposa le reclama, *entonces él pide que su esposa se calle*; al notar su insensatez *desea no haber deseado nada*, con lo que se agotan sus tres deseos.

Motivos influidos por los principios del cuento infantil

Principio de fantasía.- El mercado es un sitio bullicioso, agresivo para el niño. Los adultos ahí intentan engañar al niño para obtener su dinero. (Temores básicos: fuerzas superiores a las del niño, maltrato de un adulto, etc.)

Juan se aproxima al mercader solitario que en un recién llegado y necesita su ayuda (expresión concreta de un sentimiento abstracto: compasión). Entrega una moneda y sin esperarlo recibe a cambio un milizho (fantasía: la sabiduría surge del interior y de la espontaneidad del niño).

Principio de magia⁵¹.- Todos los trompos y bolas *han desaparecido* para dar paso a los porotos.⁵²

En el mercado aparecen seres y hechos maravillosos tales como: el hombre más solo del mundo, el caballo que no habla ni deja hablar, la reunión de los imperdibles, el perro más grande que se transforma en el perro más pequeño, una camisa de algodón de azúcar, las piedras de los tres deseos, una gitana que vaticina a Juan que encontrará el milizho sin darse cuenta, una vendedora de empanadas de viento y pan de agua...

Principio de placer vs. realidad⁵³.- Juan se pone la mochila y va a la escuela como de costumbre (realidad). Se detiene en la plaza de Santo Domingo a alimentar a las palomas (placer).

Lee el mensaje que la paloma tiene en la pata y queda fascinado por saber qué es un milizho. Asume la misión de obtener uno (realidad).

⁵¹ En este cuento, es notable que cada aspecto maravilloso deja ver una explicación racional y realista; lo que significa que en esta obra, lo maravilloso no es aceptado como parte de la vida, pero tampoco es asumido como un aspecto sobrenatural. La opción que deja para comprender las "maravillas" del cuento es que estas apenas son perspectivas de la misma realidad, lo cual hace referencia especialmente al mundo interno de Juan.

⁵² En realidad este desaparecimiento mágico debe interpretarse de manera realista como "las bolas han sido reemplazadas por otro juguete", que en su expresión idiomática se asume como "han desaparecido las bolas como por arte de magia", lo que deja ver una deficiencia del editor por no haber advertido este lugar común.

⁵³ En general, Juan es un niño que siempre actúa influido por el principio de realidad, lo cual lo propone como el ideal, eso hace carecer a este personaje de verosimilitud.

En la mañana se pone su gorra azul y sale al mercado (realidad). Ahí encuentra muchas tentaciones placenteras, como conocer el caballo que no habla ni deja hablar, el perro que cambia de tamaño, etc (placer), pero rápidamente vuelve su atención a la misión de encontrar un milizho y deja de hacer caso a los mercaderes (realidad).

Principio de optimismo.- Juan ha de vencer el juego de porotos cuando consiga un milizho. El placer pasajero de dejarse tentar por las maravillas falsas de los mercaderes no ha de prosperar en un espíritu recio como el de Juan. La virtud (expresada como la generosidad desinteresada) será premiada con el objeto anhelado y su consecuente triunfo.

Crítica

La realidad maravillosa en el mercado de “El Milizho”, de Oswaldo Encalada Vásquez

A muchos quienes leen esta pequeña obra de Encalada Vásquez, les quedará la sensación de vivir la magia a través de los ojos ciudadanos.

El niño tiene una misión –encontrar un milizho- y para cumplirla debe marcharse. Pero esta aventura no se parece a la de “Seis caminan por el mundo”, de Grimm (cuya temática es la acumulación de saberes y la suma de habilidades para vencer una serie de obstáculos), o a las de “Pinocho”, de Carlo Collodi (que da cuenta del paso a una conciencia superior, cuando finalmente Pinocho se convierte en humano); cada personaje en esos cuentos simboliza algo que intriga en lo profundo de la psiquis del infante.

Aquí la aventura es ir a un mercado. Motivo realista, urbano y carente de magia. Parece ser que el objetivo es no permitir que los mercaderes estafen al niño –y ahí radica la tensión del cuento- pues se propone a unos mercaderes adultos, perspicaces y astutos; fuerzas superiores a las del infante, las cuales siempre acarrearán sus miedos fantásticos; provocan que el menor reconozca en estas peripecias a un Juan que tiene problemas similares a los de cualquier niño en una etapa de desarrollo: primera condición para que el cuento funcione.

El mercado tiene un carácter maravilloso, donde los mercaderes exponen objetos tales como *un caballo que no habla ni deja hablar, un perro que se transforma de pequeño a gigante, piedras de los tres deseos, lágrimas de cocodrilo*, etc. Lamentablemente este mundo de

maravilla merece muy poca descripción en el cuento y sus motivos no están encadenados activamente a la historia, porque ninguno de esos objetos maravillosos sirve a Juan para lograr su cometido.

El efecto que se consigue con estas maravillas, en cambio, sí guarda relación coherente con los principios del cuento infantil. Se busca que el infante reconozca una característica de *imaginario* a aquellos hechos, personajes y objetos que cumplen funciones mágicas en el cuento. Esto permite que la historia entable un diálogo profundo con el infante, de modo que él reconozca que existen tentaciones placenteras que pueden provocar un desvío del camino trazado. Este recurso narrativo impide que el niño sienta que la historia ha desnudado su interior profundo, lo que causaría angustia y ansiedad. Con este mundo “irreal”, el niño puede ver que en efecto los adultos tienen “poderes” que superan sus fuerzas y por lo tanto deben estar alertas si quieren aprender a sobrepasar dichos poderes, lo que nuevamente evidencia que este cuento recrea la fantasía del infante.

El mercado es un sitio de maravillas; pero además es un espacio que pone a prueba a Juan en su aventura. Los motivos introducidos en esta parte dejan ver claramente una disyuntiva entre placer y realidad. Esto se expresa cuando los mercaderes hacen promesas que son tentaciones para el niño, quien no sucumbe, influido por el principio de realidad. Juan debe cumplir la misión de obtener un milizho y consecuentemente tener el gozo de vencer en el juego. Esta trama no nos cuenta en realidad el paso de un estado a otro de conciencia superior. Aquí hallamos a un Juan en un plano superior de conciencia desde el comienzo hasta el final, lo que desdice seriamente del carácter de esta obra.

Si Juan no ha aprendido nada en esta historia ¿por qué hemos de considerarla optimista? ¿Qué provecho o consuelo obtiene un infante al leer esta historia?

Es notable que Juan pasa muy brevemente por un estado de placer –cuando se acerca a ver el perro que cambia de tamaño, por ejemplo- pero su conducta se dirige, no hacia satisfacer necesidades inmediatas, sino a sacrificarse por aquellas demandas de un estado superior de conciencia. Tal comportamiento es improbable en un infante, dado a sus impulsos del subconsciente. Esta no es en definitiva *la historia de uno que encontró su milizho*, sino *la historia de un super yo que acostumbra a ganar en todo*. Una temática que resulta desalentadora para los niños, que por lo general temen, no solo no poder vencer, sino también que otros sí lo consigan. En tal virtud, esta temática responde a un carácter moralizante del cuento, que

propone a Juan como el ideal, cuyo comportamiento se dirige hacia el éxito; un éxito al que ya está acostumbrado y cuyos resultados solo dejan ver una distensión, una felicidad pasajera.

Análisis de “Los sueños de Avelina”, de Édgar Allan García

Trama

Situación inicial.- Avelina es una niña que vive con su madre en una casa pequeña en la ciudad, asiste a la escuela, tiene vecinos y amigos en la escuela... sueña lo que todas las demás niñas cuando duerme.

Nudo.- Una noche ya no sueña con ella misma, sino que crea un sueño que crece como una pompa de jabón. Avelina se introduce en el sueño donde ve una flor amarilla que baila. Al despertar, se sorprende al ver la misma flor del sueño en su habitación. Su madre también se maravilla.

En la noche sueña con una casa hermosa. Una voz suave le dice: “entra Avelina, es tuya”. En la mañana se maravilla al ver que está en la casa que había soñado, que es tal como la había querido tener su madre cuando tuvieran más dinero.

Así va soñando cada noche cosas maravillosas: ríos, lagos, parques, bosques... sueña que sus amigos disfrutan de vacaciones y juegan alegres con animalitos del bosque, siempre en la mañana esos sueños se han convertido en realidad.

Intriga.- Una noche, mientras sueña se presenta un monstruo comesueños llamado Godofredo. El monstruo intenta convencer a Avelina de cambiar sus sueños por otros sueños terribles, pues se sujetan a la realidad. En esos sueños, Godofredo muestra a la madre de Avelina hablando mal de todos, su profesora de la escuela es muy agresiva y le insulta; los ríos y lagos no tienen patitos y están contaminados; los niños no juegan, sino que se pelean.

Avelina no acepta perder sus sueños maravillosos, por eso lucha con Godofredo lanzándole zapatos y todo lo que tiene a la mano. Godofredo finge que llora y Avelina siente lástima. Entonces se descubre el engaño y Godofredo engulle todos los sueños que había tenido Avelina, quien al despertar nota que todo lo que consiguió soñando se deshizo.

En la noche recibe la visita del Hada de los sueños, quien la llevó a su morada, que es una casa enorme de cristal y con enredaderas de todos los colores junto a una cascada en medio del bosque. El hada promete ayudarla.

El hada le da los secretos de Godofredo, quien no puede resistirse a comer los sueños de caramelo, por eso Avelina tiene que soñar con castillos de caramelo para tender una trampa a Godofredo.

Desenlace: Avelina sueña con cosas de caramelo, con lo que Godofredo se presenta y engulle todos esos sueños, lo que hace que su barriga se hinche. Avelina entonces hace un agujero en

su estómago de donde salen todos los sueños que había comido Godofredo, quien revienta y desaparece, permitiéndole a Avelina seguir soñando maravillas para todos los niños del mundo.

Transformaciones

El monstruo comesueños.- Transformación por actualización y deformación de Ogro, cuya característica es que engulle niños. La raza de los ogros está presente en varios cuentos de Perrault (“El gato con botas”, “Pulgarcito”, “La bella durmiente del bosque”...) y de Grimm, donde a veces cobra la forma de lobo (“Caperucita roja”, “Siete cabritos”, “Tres cerditos”, etc.). Así también, sus habilidades se transforman de cuento a cuento. En *El gato con botas*, el ogro puede transformarse del tamaño y la forma que quiera; en “La bella durmiente del bosque”, la madre del príncipe es de la raza de los ogros, pero no posee habilidades mágicas, tan solo tiene un deseo incontrolable de comerse a los hijos de la princesa. El lobo, cuya astucia es su mejor destreza, engaña a la caperucita roja, y se disfraza en los siete cabritos.

El monstruo se come los sueños de Avelina.- Que originalmente es *El ogro se come a la niña*; hecho que tiene la misma consecuencia, pues solo se restablece el orden cuando *Avelina pincha en el estómago del monstruo* de donde emergen los sueños; que en su forma original es: *Se abre la barriga del ogro (lobo) de donde emerge la niña sana y salva.*

El hada de los sueños.- Transformación por actualización de *hada madrina*, cuya función es cuidar a la protagonista y ayudarla con poderes mágicos a vencer al oponente. El hada la lleva a su morada en el bosque, que es *una casa gigante de cristal junto a una cascada*. En varios ejemplos de literatura popular europea se ve este motivo: *un castillo de oro en medio del bosque*; o también, *una cueva junto a un río en la montaña*.

Asimismo, *La casa de los sueños*, que Avelina sueña para que su madre se ponga feliz, es el vestigio del motivo de *la cabaña en el bosque, o la casita*, donde habitan Hansel y Gretel, Griselda, los tres ositos, los siete cabritos, etc. En tal virtud diremos que Avelina, que vive en una casa en la ciudad, transforma este motivo por actualización y realismo.

El monstruo finge que llora.- Es el motivo del *engaño*, presente en los cuentos que tiene como oponente al lobo. Tal es la astucia de este que se disfraza igual que la mamá de los cabritos; en “Caperucita roja”, de Grimm, le indica un camino placentero lleno de flores y pajaritos... en “Blancanieves”, de Grimm, la madrastra se viste como buhonera para engañar a la niña.

Este motivo viene acompañado de: *la niña sintió lástima*, que permite que el engaño surta efecto. El motivo de la lástima está relacionado fuertemente a la virtud, que señala en efecto la influencia del principio de realidad, pues en un nivel de conciencia la niña sabe que el monstruo es infeliz y por lo tanto llora. Ella quiere abrazarlo y consolarlo demostrando su virtud y su bondad, lo cual también distancia el cuento de la fábula, donde la virtud es inequívoca e infalible.

Pinchar con una aguja la barriga del monstruo.- Es la transformación por debilitamiento de *cortar con un hacha la barriga del lobo*.

Motivos influidos por los principios del cuento infantil

Principio de fantasía.- Todos los motivos que en este cuento reflejan la satisfacción de los deseos generan un entorno de fantasía para el infante. Estos anhelos se expresan con la *consecución de cosas materiales*, tal como la *flor que baila* o la *casa de los sueños*; pero también con aspectos *inmateriales* tales como el *abrazo de la flor*, o la imagen que ella crea de sus *amiguitos que juegan sonrientes* en el parque que ha soñado.

Una imagen muy fuerte en este cuento permite ver su carácter infantil cuando *Avelina sueña la casa* que su mamá quería tener cuando ya no fueran pobres, entonces, *la mamá sonríe y salta de felicidad*. En cambio, cuando *Godofredo deshace todos sus sueños* y deja a Avelina igual que al comienzo, *su madre llora* junto a ella. Esto muestra una forma de la psiquis infantil en el cuento, donde los personajes no reflexionan sus emociones, sino que actúan en virtud de aquellas. Los símbolos *reír y saltar de felicidad* se oponen a *llorar*. De esta manera, se marca un saber concreto para el niño sobre las emociones que simbolizan dichas acciones.

El motivo de los sueños cumple un doble papel en cuanto es generador de fantasía, pero – como ya veremos- también de placer. El sueño claramente sugiere un ingreso al mundo interno del infante. Las acciones que ahí suceden son símbolos que el subconsciente deja emerger. Avelina tiene sueños que en verdad recrean sus anhelos –*lagos con patitos en medio de parques floridos, niños que juegan armónicamente, animalitos del bosque amigables, la madre sonriente y llena de alegría...* y en oposición a ellos están las pesadillas, donde *su madre habla mal de todos, la profesora le insulta quince veces por día, sus amigos solo pelean, los árboles están cortados y el aire y el agua contaminados*.

Estas imágenes no se refieren a dos mundos externos que se oponen, sino de dos circunstancias interiores de la niña, donde una condición *ideal* invoca una armonía estática y sin cambios y está relacionada al *sueño*; mientras que la situación caótica invoca una realidad dinámica y está relacionada a las *pesadillas*.

La resolución de este conflicto interno que divide a la niña en dos mundos proviene de un sueño, lo que carga de simbolismo a estos motivos. La figura de *un hada que le invita a su morada en el bosque* no hace sino llevar a la menor a un mundo interior de la conciencia donde hallará la solución a su conflicto, lo cual se expresa con *planear una trampa para destruir al monstruo Godofredo*.

Este cuento, en lo que se refiere al principio de fantasía, propone una enseñanza valiosa a los niños, pues su temática es *ser valiente y luchar por lo que se quiere mantener*, aún cuando los demás intenten destruirlo.

Principio de magia.- Lo que Avelina sueña se convierte en realidad. Cada mañana se ha materializado su sueño y tal maravilla sorprende a Avelina y a su madre, pero rápidamente la realidad se impone (*su madre prepara el desayuno para que se vaya a la escuela*). Este tratamiento ubica al cuento en un realismo maravilloso.

En su sueño se aparece un monstruo comesueños, que intenta cambiar los sueños por pesadillas y engaña a Avelina fingiendo llanto y dolor.

Quien se opone a este monstruo es el hada de los sueños que invita a Avelina a su morada, donde le dice el secreto para vencer al monstruo.

Principio de placer vs. Principio de realidad: Avelina vive un estado de placer, pues satisface sus deseos soñándolos, lo cual brinda una solución inmediata a las necesidades. La realidad se está modificando a cuenta de los sueños de Avelina. Este motivo deja ver un estado que no se desea cambiar, puesto que ninguna pena se advierte en la vida de Avelina hasta la aparición de Godofredo. La pesadilla que Godofredo ofrece a Avelina a cambio de sus sueños se parece más a una realidad externa, pues este resume un mundo que se asemeja más a aquellas descripciones que usualmente se hacen para criticar a la sociedad actual.

Cuando Godofredo destruye los sueños de Avelina, esta llega a un estado influido por la realidad, pues su casa ha desaparecido, así como todas las maravillas que había soñado, lo que se traduce en las penas. Este motivo hace que tanto ella como su madre lloren.

Al vencer al monstruo, Avelina no hace una regresión a un estado de placer, sino que alcanza un nuevo estado de conciencia superior donde decididamente sueña un mundo “para ser felices”, dado a que sus sueños se convierten en realidad.

Principio de optimismo: Avelina sueña cosas que hacen felices a ella y a su mamá. El monstruo no podrá vencer, aunque en apariencia, así sucede en su primer encuentro. Avelina luchará y vencerá al monstruo sin importar que sea más grande y fuerte y que pueda engañarla nuevamente. Ella conoce un secreto que le dio un hada, con este destruirá al monstruo. Cuando lo destruya definitivamente, Avelina soñará mejores cosas para todos y creará un mundo donde todos los niños puedan ser felices. El monstruo será destruido para siempre y este será su castigo. Avelina y su madre serán felices luego de que la niña aprenda a ser valiente y astuta.

Crítica

Soñar y crecer, Avelina entre el placer y la realidad

“Sueños de Avelina”, obra de Édgar Allan García, pone en escena los elementos que generan el gusto infantil desde los tiempos inmemorables de los cuentos de hadas. Se concentra especialmente sobre el ingreso a un mundo interior del niño para jugar con sus anhelos y deseos. Narra en síntesis el paso de un estado de conciencia a otro superior, mediante el ejercicio de la valentía y la astucia de la protagonista.

Avelina debe vencer al monstruo Godofredo para que le devuelva sus sueños. Este es el símbolo más importante del cuento de García. En apariencia, esta temática propone que el infante luche por mantenerse en un estado de conciencia inferior –lo que se vincula al motivo del sueño- influido por el principio de placer. Es como si se insinuara al niño que no creciera, lo cual difiere de los anhelos propios del infante, que sabe que el crecimiento incrementa su fuerza y habilidades necesarias para enfrentar la vida.

Pero al poner en práctica un análisis más profundo se nota que, en verdad, este cuento esconde a la vista la diferencia entre el placer (satisfacer las necesidades mediante el sueño de los deseos) y la realidad (materializar esos deseos), pero en cambio ofrece alentadores resultados de este último proceso. Avelina pelea en dos ocasiones contra el monstruo y solo en la segunda, luego de recibir los dones del hada de los sueños, logra su cometido, tras lo cual Avelina deja de soñar para ella misma y comienza a soñar en bienes y dones para los demás, con lo cual demuestra un nuevo estado de conciencia superior.

En este sentido, el sueño cambia de significado para dejar de ser el símbolo del placer ocioso y transformarse en un don mágico que transforma a la protagonista en un ser superior.

El sueño claramente sugiere un ingreso al mundo interno del infante. Las acciones que ahí suceden son símbolos que el subconsciente deja emerger. Avelina tiene sueños que en verdad recrean sus anhelos: lagos con patitos en medio de parques floridos, niños que juegan armónicamente, animalitos del bosque amigables, la madre sonriente y llena de alegría... y en oposición a ellos están las pesadillas, donde su madre habla mal de todos, la profesora le insulta quince veces por día, sus amigos solo pelean, los árboles están cortados y el aire y el agua contaminados.

Estas imágenes no nos hablan de dos mundos externos que se oponen, sino de dos circunstancias internas de la niña, donde una condición “ideal” invoca a una armonía estática y sin cambios y está relacionada al *sueño*; mientras que la situación caótica invoca a una realidad dinámica y está relacionada a las *pesadillas*. La solución final del cuento es la destrucción del monstruo y así la restitución de los sueños que los niños tienen para ser felices. Avelina no solo recupera sus sueños sino también los de los otros niños, así surge la promesa de la construcción de un mundo feliz para todos.

Entonces diríamos que la temática de este cuento no es *impedir el crecimiento*, sino: *crecer con la aceptación y añoranza –y no con la ruptura- del estado psíquico anterior*. No muestra el carácter destructivo que tradicionalmente se asigna al placer, sino que tiende un puente – una situación- que en apariencia satisface ambos principios, pues Avelina ha crecido y ha aprendido en consecuencia de aquello; pero su actual estado de conciencia añora la felicidad del placer ocioso y lo restituye para los demás niños.

El cuento nos da una última idea que no deja de ser interesante y atrapar la profundidad de la imaginación. Avelina tiene la opción de elegir entre dejar de soñar y comenzar a aceptar la realidad –que ella llama *pesadilla*-. En lugar de tomar la segunda opción, como camino a la verdadera felicidad, el cuento nos propone que la niña luche por quedarse en ese estado primitivo y en consecuencia convertirse en un *ser supremo*, que proyecta felicidad para todos los demás niños. Dicho motivo no encuentra un correlato en los cuentos de hadas.

Análisis de “Un monstruo se comió mi nariz”, de María Cristina Aparicio

Trama

Situación inicial.- Una mañana de sol, Bernardo descansa recostado en el jardín de la casa de su abuela.

Nudo.- Ahí es atacado por un monstruo que se come su nariz. El niño grita y el monstruo corre para desaparecer hundiéndose en el césped.

Su abuela no se percató de que ya no tenía nariz, pero al escucharlo hablar piensa que se ha resfriado, por eso le obliga a usar saco.

A casa llega su amigo Benjamín, que intenta ayudarlo dibujando cuatro diferentes diseños de nariz: una de chanco, otra de oso hormiguero intergaláctico, otra de niña llorona, finalmente se quedó satisfecho con la nariz de un perro intergaláctico.

Benjamín dice: “tu abuela está preparando torta de chocolate”. Bernardo pregunta “¿cómo lo sabes? –es por el olor-” responde su amigo. De ese modo Bernardo se da cuenta “de que era terrible no tener nariz”.

Intriga.- Entonces planean atrapar al monstruo para obligarlo a devolver la nariz. Bernardo se recuesta nuevamente en el jardín, y al igual que en la primera ocasión, el monstruo se aparece. Pero cuando Benjamín debe atraparlo con una manta, el plan fracasa porque el amigo se ha quedado comiendo pastel de chocolate.

El monstruo se come las orejas de Bernardo. La abuela no nota que el niño ya no tiene orejas, pero le reclama por no usar un saco, a lo que el niño responde “háblame más alto abuela que no te escucho”. “Por desobediente- dice la abuela- ya no tendrás pastel de chocolate”.

Benjamín le hace unas orejas con plastilina, primero unas de gato, luego unas de perro, pero Bernardo prefiere cubrir el área con su cabello. Se comunica con Benjamín escribiendo en un cuaderno. Entonces se da cuenta de que no tener orejas es tan terrible como no tener nariz.

Deciden nuevamente atrapar al monstruo. Bernardo se recuesta en el jardín y aparece el monstruo. Esta vez lo atrapan con una manta que anudan como un costal. Le dicen que si no le devuelve las orejas y la nariz no lo soltarán jamás. El monstruo escupe las orejas en el rostro de Bernardo y la nariz en un costado de la cabeza, de tal modo que sus orejas quedan como su nariz y su nariz en lugar de su oreja.

La abuela no se percató de este inusual rostro deforme, y al ver que por el frío se había puesto un saco, le brinda un poco de pastel de chocolate.

La lengua del monstruo sale del césped del jardín y devora el pastel de Bernardo. Entonces se dan cuenta de que al monstruo le encanta el chocolate.

Desenlace.- De ese modo, traen toda la torta de la cocina y hacen un trato, si el monstruo vuelve a colocar la nariz y las orejas en su lugar correcto, le darán a cambio toda la torta. Así lo hace el monstruo y restablece sus partes en el lugar adecuado, poniendo fin a este problema. Desde ese día nunca más ha vuelto a acostarse al sol en el jardín para que le dé el sol en la barriga.

Transformaciones

El monstruo come la nariz y las orejas del niño⁵⁴.- Transformación por debilitamiento de *El monstruo se come al niño*. Presente en “Los tres cerditos”, de Grimm como: *El lobo se come al primer cerdito porque construyó su casa de paja, y luego, se comió al segundo cerdito porque construyó su casa de madera*. Es notable que Bernardo atraviesa por la misma situación en cuatro ocasiones: la primera vez que el monstruo lo ataca y se come su nariz sucede cuando descansa echado en el jardín; la segunda cuando intenta equivocadamente atrapar al monstruo, que se come sus orejas; la tercera cuando consiguen que el monstruo devuelva la nariz y las orejas aunque no restituye satisfactoriamente los deseos de Bernardo, y la cuarta cuando le ofrecen pastel de chocolate a cambio de que el monstruo ubique correctamente la nariz y las orejas de Bernardo. En las cuatro ocasiones vemos el motivo transformado del monstruo comiéndose al niño, como resultado de haber realizado alguna tarea en forma equívoca. Esto se transforma una vez más en la cuarta ocasión, pues el monstruo no engulle las partes de Bernardo por su propia voluntad sino atendiendo a un pedido expreso del infante, que sabe que debe pasar por esa horrible experiencia para solucionar definitivamente su problema.

La abuela.- En el campo semántico de los cuentos de hadas se han entablado relaciones entre los personajes que resultan en efectivas fórmulas para generar intensidad en las historias. La abuela es un personaje que conlleva una significación específica en su papel de madre benefactora. Su rol dadivoso se establece en relación a la satisfacción de necesidades inmediatas y placenteras, tales como cocinar y brindar pasteles y dulces a los niños. En algunos casos la abuela es la expresión realista del hada madrina y en otros tantos cuentos su nominación es la de la reina madre. En cualquier forma, su presencia viene a cubrir la necesidad de una figura materna ajena al sentido del deber y la misión. Sus transformaciones en los cuentos infantiles dan cuenta de una larga cadena de adaptaciones, enmiendas y mutaciones en sus motivos que se relacionan a antiguas deidades femeninas, por lo general dadoras de vida.

En este cuento el motivo de la abuela es una ampliación, -que, como se ve en el primer capítulo, siempre se acompaña de reducciones- puesto que a la función de consentir al niño;

⁵⁴ Este motivo puede estar relacionado a una práctica lúdica muy usual en nuestro país, según la cual un adulto -por lo general- finge comerse la nariz o las orejas de un niño, que goza de esta “tensión agradable”. En tal virtud diríamos que el cuento intenta dotar de contenido primigenio a esta práctica mediante la narración de los sucesos del cuento. Es como si el cuento quisiera sugerir que existe ese juego de comerse nariz y orejas de los niños, como recordatorio de una realidad anterior donde existió el monstruo que comía nariz y orejas.

esta también ha asumido la función de educarlo y de protegerlo, acciones que de manera tradicional se atribuyen al padre y a la madre.

El jardín de la casa de la abuela.- Debilitamiento, reducción y actualización realista de: *el bosque, o la cabaña en medio del bosque, o, la espesura del bosque encantado donde existe un castillo de oro donde habita una reina.*

La abuela no se percata de que a Bernardo le falta la nariz y las orejas.- Transformación por deformación e inversión del motivo presente en la “Caperucita roja”: *La nieta se da cuenta de que la abuela tiene grandes ojos nariz, orejas y boca.* La abuela en este cuento está influenciada por el principio de realidad, por eso no puede notar que un monstruo se le ha comido la nariz y las orejas. La abuela simboliza la expresión del mundo adulto- es ciega ante esta maravilla. Constantemente *reclama al nieto que use un saco*, lo cual también es un motivo transformado por actualidad y realismo de *Regalar una caperuza roja a la nieta para que la use*, motivo que está presente al inicio de la versión de la “Caperucita roja” de Grimm.

Benjamín dibuja una nariz y hace unas orejas de plastilina.- que en su forma original es: *restablecer las partes con un toque mágico.* Es un motivo debilitado y transformado por realidad para atenuar este suceso mágico. En los cuentos de Grimm es muy común hallar al compañero-benefactor, por ejemplo en “Seis caminan por el mundo”, uno de los aventureros posee habilidades mágicas y al cambiar de sentido su sombrero consigue que llueva o también que nieve. En “Las aventuras de Pinocho”, de Carlo Collodi, el maese Gepetto *rehace los pies del muñeco una vez que, por el frío de la noche, los ha puesto directamente al fuego del hogar.* Cuando Gepetto entrega los pies nuevos a la marioneta, hace que se ponga feliz y vuelve a caminar y llame al carpintero “padre” por primera vez.

El monstruo escupe la nariz y las orejas de Bernardo.- Transformación por debilitamiento, deformación y reducción de *se abre con un hacha la barriga del monstruo donde se encuentra el niño sano y salvo.* Pues la consecuencia es la misma, al restituir al protagonista en su forma original.

Ofrecen pastel al monstruo a cambio de un favor.- Deformación cómica y actualización por ética de *vencer al monstruo engañándolo, o, vencer al monstruo en una lucha a muerte,* muy común en los cuentos Grimm, por ejemplo en “El gato con botas”, o en “Los tres cabritos y el puente”, donde el menor de los cabritos engaña al Trol prometiéndole que su hermano más grande y delicioso cruzará después, a menos que no se le permita cruzar a él primero. Lo

mismo hace el segundo cabrito y cuando llega el tercero, es lo suficiente grande como para vencer físicamente al monstruo que vive debajo del puente.

Motivos influidos por los principios del cuento infantil

Principio de fantasía: El monstruo se come la nariz y las orejas de Bernardo. Este motivo genera fantasía pues recrea en forma efectiva el temor de ser devorado, lo que incentiva a que el infante relacione este motivo con su propia realidad psicológica interna.

En el mismo aspecto, este motivo conlleva la carga de fantasear con devorar, lo cual cobra importancia en especial para aquellos niños en una fase pre edípica.

Si a consecuencia de ser devorado, el infante piensa que existe el dolor, el cuento contesta: “para ser sincero no me dolió nada, pero experimenté el susto más grande de toda la historia”. Cuya introducción cumple el cometido de impedir que esta parte del cuento genere tensión y ansiedad en el infante.

La abuela no puede notar que a Bernardo le falta la nariz y las orejas, lo cual significa que ella es ciega a los problemas interiores del infante. Esto funciona como un poderoso símbolo, pues pone en escena una realidad, que muestra que el mundo es dimensionado de maneras diferentes entre niños y adultos, lo que deja en desventaja al infante, pues es incomprendido en sus necesidades.

La actuación de un co-protagonista –Benjamín- implica la dualidad del ser. Como el infante no reconoce en él mismo tener actitudes opuestas, lo usual es dividir en dos personajes dichas actitudes. Así, Bernardo se presenta angustiado, serio, racional; mientras que su amigo es casi todo lo contrario. La característica fundamental de Benjamín es la carcajada, que suelta ante toda situación del conflicto de Bernardo, quien no comprende el motivo de la risa de su compañero y la censura.

Principio de magia: A excepción de la presencia del monstruo, cuya naturaleza mágica es indudable; en este cuento todos los motivos que sugieren la participación de la magia han sido atenuados y transformados a modos más realistas. Así por ejemplo, su amigo ofrece una solución maravillosa al problema de no tener nariz. Consiste en dibujar con un marcador una nariz apropiada para su rostro, con la cual ya no hará falta nada más. Este motivo (ver en la explicación de transformaciones) sustituye a otro en el cual se reemplaza de manera mágica la parte perdida.

Principio de placer vs. realidad: Bernardo sabe que no tener nariz es terrible y en un primer momento piensa que dibujar otra nariz será suficiente (placer). No obstante, cuando piensa en todas las cosas que requieren de una nariz verdadera decide luchar por conseguir nuevamente la restitución de su nariz. En la primera ocasión pierde y a cambio el monstruo se come sus orejas. Por esa razón acepta hacerse unas orejas de plastilina (placer), pero rápidamente pone una trampa al monstruo.

Benjamín en todo el cuento aparece influido por el placer –aún cuando es él quien sugiere ponerle una trampa al monstruo- pues yerra en su cometido que es cumplir su parte del plan para atrapar al monstruo, debido a que se quedó comiendo pastel de chocolate.

La abuela, en cambio, se ubica siempre en la realidad, dado a que su única preocupación es el cuidado de su nieto, se mantiene atenta a que él esté abrigado y se ponga un saco (que es un motivo tradicional que denota preocupación y cuidado materno).

Principio de optimismo: Bernardo ha de recuperar sus partes robadas y con ello aprenderá que la insistencia rinde frutos. Además aprenderá que él puede solucionar sus propios problemas y de esta experiencia resurgirá fortalecido y con una nueva conciencia superior.

Cuando pierde contra el monstruo la primera vez, el monstruo ha colocado una dificultad mayor, pues ahora también ha engullido sus orejas. No obstante es destacable que los niños no planean una nueva trampa, sino que insistan una vez más con el mismo plan; esta vez, con éxito. Estos motivos son tradicionales y mantienen al niño con la atención en averiguar cómo han de vencer.

Aunque el final propuesto en este cuento no presenta a Bernardo en un plano superior de conciencia, sino apenas con un aprendizaje no trascendental: “desde ese día nunca más he vuelto a acostarme en el jardín”, que deja ver que Bernardo no ha aprendido nada de mucho valor para su vida futura, lo que deja también al lector con una sensación de despropósito.

Crítica

“Un monstruo se comió mi nariz”; la dimensión del mundo infantil

Este cuento, galardonado por el Municipio de Quito en 2008 con el premio Darío Guevara Mayorga, se recomienda para *primeros lectores* por parte de la editorial Norma. No es innecesaria dicha recomendación, pues el texto escrito por María Cristina Aparicio vivencia los parámetros que la literatura infantil ha impuesto para llegar a ser del agrado de los niños;

pero más importante, refleja en su contenido una verdad psicológica de enorme ayuda para los infantes.

Este es un texto que no se sobrecarga. Su autora ha elegido utilizar unos pocos motivos para generar una aventura sólida.

Un primer aspecto fundamental es que el cuento incentiva que el niño atienda a su fantasía -a su temor de ser devorado- y es notable que el cuento introduzca motivos que disminuyen la tensión que esta fantasía provoca, en especial el miedo al dolor físico. Cuando Bernardo narra que haber sido devorado por el monstruo no le produjo dolor alguno, se evita que esta parte genere ansiedad en el infante. Hay que anotar que dicho tratamiento encaja en el campo semántico de los cuentos de hadas, pues en aquellos cuentos donde el ogro engulle al protagonista, el dolor físico de esa experiencia también es inexistente.

Al mismo tiempo, atenuar los motivos del dolor y de la tensión –muy usual en la literatura infantil contemporánea- tiene un alto costo en cuanto a la trascendencia que el cuento tiene para el lector infantil. Los niños no son capaces de asumir el goce estético en su forma abstracta; por lo tanto difícilmente se conmoverían por una historia que evita la tensión. Al contrario, su atención se dispersa sobre otros detalles de la historia. Una tensión agradable es el humor. Este cuento acude al humor, por ejemplo cuando el amigo le dice al protagonista que tiene cara de sapo, como eje para atrapar y encauzar nuevamente la atención del niño.

No obstante, una vez que se aclara que el dolor físico no fue traumático para Bernardo, se introducen motivos que hacen el paso hacia una conciencia superior, pues se da cuenta de que no tener nariz es terrible, y por lo tanto se exige el restablecimiento de la misma. Bernardo extraña su nariz, no por un dolor físico, sino por un dolor emotivo que se manifiesta, por ejemplo, al no poder percibir el olor de lo que su abuela cocina.

Un segundo aspecto que se analiza es el tratamiento fantástico que el cuento da a la realidad. En el jardín de la abuela hay un monstruo que se come la nariz del niño. Este hecho solo es evidenciado por otro niño- Benjamín-, pues la abuela –referente adulto- es ciega a esta maravilla. Este aspecto regresa la mirada a la verdad psicológica que posee el cuento. El niño comprenderá que hay algunos aspectos que no pueden ser vistos por un adulto sino solamente por los niños. Tal verdad psicológica es fundamental para ellos, en especial cuando atraviesan etapas de duelo por la pérdida de un juguete, o por la muerte de una mascota, por ejemplo. Los niños dimensionan estas etapas de una manera distinta que un adulto, por lo tanto el niño

siente que el adulto es ciego a su realidad, tal como la abuela que no puede ver que Bernardo no tiene nariz, lo que simboliza que la anciana no otorga importancia a este hecho.

Si ponemos en práctica el análisis del comportamiento de los personajes de este cuento, notamos que Bernardo al principio se contenta con que su amigo Benjamín le dibuje una nariz que sustituya a la que se comió el monstruo. Dicha actitud está influenciada por el principio de placer, pues intenta satisfacer de manera inmediata su necesidad de “tener nariz”, aún cuando la solución que se brinda sea irreal, pues continúa sin tener nariz, solo un dibujo en la cara.

En el esquema tradicional del cuento de hadas, este estado de placer implica la destrucción. En este cuento dicha consecuencia aparece atenuada, pero no es intrascendente. Bernardo nota que no puede percibir ningún olor, y se da cuenta de que debe luchar por recuperar su nariz. Adquiere mediante el uso de la razón –en vez de tener una experiencia dolorosa y traumática- una conciencia superior. Influenciado ahora por el principio de realidad, emprende la aventura de recobrar su nariz.

En el primer intento no lo consigue, es más, a cambio obtiene que el monstruo se coma sus orejas –lo cual sucede porque Benjamín, su ayudante, se queda comiendo pastel, influido por el principio de placer-.

Se acude a un principio de optimismo, pues se sabe que al insistir, Bernardo conseguirá cumplir su cometido.

La satisfacción definitiva no surge en este cuento de una lucha, sino de la generosidad de los niños. Esto también tiene un profundo sentido simbólico, pues la bondad es recompensada.

El monstruo, que en un inicio se come la nariz y las orejas de Bernardo, ahora muestra también compasión. Acepta de los niños un pastel de chocolate y a cambio restituye la nariz y las orejas al niño. Solo en esta parte es meritorio hacer un reclamo. El cuento termina cuando Bernardo dice “desde ese día nunca más he vuelto a acostarme en el jardín para que me dé el sol en la barriga”. Una recompensa vaga y una conclusión desacertada, pues lo correcto hubiera sido que Bernardo expresara una nueva conciencia en la que hubiera vencido su temor con valentía y hubiera descubierto que él mismo podía solucionar sus problemas, lo que hubiera resultado alentador para los niños lectores de este acertado cuento infantil.

Análisis de “¿Será la fiebre?”, de Leonor Bravo

Trama

Situación inicial.- Violeta pasa unos días en casa de su tía. Ahí encuentra muchos libros con cuentos de hadas los cuales lee con fascinación. Su padre, al regresar de un viaje, le trae como regalo un libro que cuenta todo sobre las hadas. Un día, luego de leer el libro, pregunta a su padre si existen las hadas.

Ruptura, nudo.- Él contesta que su abuela una vez vio un hada junto a unas flores de campanilla azules. Aquella ocasión habían sido las seis de la tarde en punto y las campanas de la iglesia habían comenzado a repicar. La madre de Violeta interrumpe la historia del padre diciéndole que con esas historias confunde a la niña. El padre sentencia entonces: “tal vez las hadas existen para las niñas que creen en ellas”.

Al escuchar esto último, Violeta queda impresionada y preocupada. La idea de que las hadas existan le da vueltas a la cabeza. Piensa que si la abuela de su padre las había visto, seguramente ella también lo haría.

Intriga⁵⁵.- Violeta decide que las hadas sí existen. Busca en sus libros todos los lugares dónde se aparecen (junto a ríos, en los estanques, en los bosques y donde hay muchas flores) y piensa en lugares similares. Luego de varios días de caminar por el sitio encuentra junto a una iglesia flores de campanilla azules.

Durante muchos días, a las seis de la tarde, se para con su hermano Miguelito junto a la iglesia esperando que se aparezca un hada. Una tarde su hermano no quiere acompañarla y ella va sola al sitio indicado. Cae una fuerte lluvia y Violeta se empapa.

Para que su madre no sepa que salió sin su permiso, se pone un abrigo sobre la ropa mojada. En la noche, cuando duerme, Violeta tiene fiebre. Su madre la recuesta, le pone una inyección y le da medicina.

Violeta se pone muy triste pensando que las hadas no existen. De pronto escucha el sonido de campanas y aparece un hada pequeña llamada Tuitui. El hada conversa con la niña y le cuenta que ha venido porque sintió lástima.

Con un movimiento brusco, el hada hace que el vaso de limonada se riegue sobre Violeta. Su madre aparece para ver qué sucede -el hada se esconde- y amonesta a la niña por haberse regado.

Ella explica que fue un hada, pero su madre no le cree. Violeta insiste en contar toda la historia a su madre, pero ella le pone una nueva inyección y le da más medicina.

Su padre también va a la habitación de Violeta a ver qué sucede. Violeta tiene la idea de que su padre sí le cree, por eso le cuenta todo sobre el hada. El padre tampoco le cree. Se pone serio, la recuesta y sale de la habitación.

Al escuchar la negación de su padre, la niña duerme pensando que el hada fue imaginaria. Pero a medianoche se despierta por un sonido de campanas. A su lado ve a Tuitui junto a ella.

Tuitui le regala una flauta mágica, que cuando la toque llamará a las hadas. Le invita a conocer la luna y las estrellas.

⁵⁵ Tal como en varios cuentos de hadas cuya temática es la misión; este cuento infantil no presenta un oponente claro. La niña ha aceptado la misión de encontrar un hada, lo cual constituye la temática fundamental del cuento. A medida en que se introducen los motivos de esta parte de la historia se van descubriendo las partes asociadas que generan la intriga en esta obra literaria.

El hada pronuncia las palabras mágicas para que la niña salte muy alto, pero eso no le gusta a Violeta, quien le dice asustada: “¡Oye esto no es volar!”

Luego dice las palabras mágicas para que la niña pueda volar alrededor del hada. Esto tampoco le gusta a Violeta quien dice: “¡para esto!, ¡me estoy mareando!”

Luego el hada pronuncia las palabras mágicas para que la niña vuele, entonces salió disparada hacia arriba hasta llegar a la copa de un árbol. Esto tampoco le gusta a la niña, y le pide regresar a la habitación.

Al volar hasta su habitación se estrellan contra la ventana y rompen el vidrio. El ruido despierta a la mamá y al papá de Violeta, quienes encuentran a su hija empapada de nuevo y con el vidrio roto. Ella les cuenta lo sucedido, pero no le creen, así que la llevan a dormir a su propia habitación.

El hada se presenta una vez más. La niña le reclama, pues por su culpa ahora estaba más enferma. El hada pide disculpas y pronuncia palabras mágicas para traer el viento que airee el lugar y la cure. El cuarto queda hecho un desastre y la niña tiritando de frío en su cama. Entonces el hada pronuncia palabras para que la habitación se caliente. La niña se calienta tanto que comienza a sacarse la ropa.

Entonces sus padres entran para ver lo que sucede. Esta vez, la niña ya no les cuenta lo sucedido a sus padres, pues se ha dado cuenta de que ser amiga de un hada es algo muy complicado.

Desenlace.- Violeta duerme en la cama de sus padres hasta que está completamente curada y se convence de que el hada fue un sueño producido por la fiebre. El día que regresa a clases en la escuela abre la mochila y de su interior escucha el sonido de las campanas que precede al apareamiento del hada negligente.

Transformaciones

El motivo del libro de hadas y los cuentos de hadas.- El libro contiene una historia que será recreada; por es la transformación realista del *motivo del oráculo*, el cual se presenta en muchos cuentos de Grimm como *una advertencia que hace un anciano*; o como *la sentencia que dicta un rey* o como *el embrujo que se echa al protagonista*. Su función es determinar la

misión que será encargada al protagonista y dotar a dicha misión de trascendencia semántica en la trama.

Buscar un hada.- Misión encargada a la protagonista. En muchos cuentos este motivo se presenta como: *rescatar a una princesa*, o como, *llevar un encargo a la abuela*, que indica que la misión ha sido determinada por un tercero (por ejemplo, el rey, padre de la princesa). En otros casos se presenta como: *emprender un viaje para hablar con el rey* (Seis caminan por el mundo), o como *emprender un viaje para salvar la vida* (“Los músicos de Bremen”, “Hans el contento”, “La princesa Nesmeyana”, etc.) el cual llega sin mostrar quién encarga esta misión. En otras ocasiones se muestra que la misión ha sido deformada por el castigo. Así, *Hansel y Gretel son abandonados en el bosque*, Dosojitos debe *traer cada mañana el agua desde un pozo lejano*. Un último caso presenta la misión como el camino de obtener un premio: *Quien haga reír a la princesa, la desposará* (“La princesa Nesmeyana”). *Quien encuentre un objeto mágico tendrá riquezas ilimitadas* (“El genio de la botella”). Este es el motivo presente en el cuento. Aquí, *Violeta debe encontrar un hada para ser su amiga*; entonces *el hada satisfará sus deseos*, lo que constituye una promesa de premio.

Las hadas existen para las niñas que creen en ellas.- Transformación por actualización y ética del motivo de “Pedrito el Greñoso”, de Henrich Hoffmann: “Libros, juguetes, bombones, si juegan sin discusiones (...) los angelitos contentos, mandan regalos y cuentos”. Recalca este motivo sobre el eje temático del cuento presentado que es *creer en aquello que el padre predica*. En el mismo libro de Hoffmann, en “La historia del malvado Federico”, existe *el castigo para el niño que ha golpeado a su ama es recibir medicina amarga*; mientras que a su perrito, que mordió al niño malo, lo premian con la deliciosa cena que habían preparado para Federico: *Actuar de acuerdo a lo que los adultos exigen conlleva un premio, por el contrario, actuar en el sentido opuesto significa un castigo y pasar una pena*.

El papá es bueno, la mamá es estricta.- Este motivo también se encuentra en “Griselda”, de Perrault, donde la protagonista debe aceptar lo que el rey dice; incluso cuando el rey despoja de todo bien a la esposa, ha alejado a su hija de la madre y ha dicho la cría ha muerto. El rey, celoso de su esposa, miente a la reina para ponerla a prueba. El lector sabe que lo dicho no es verdad, y sin embargo la reina se mantiene ignorante durante 15 años. Esta *oposición entre un padre perverso y una madre bondadosa* cumple una función simbólica de enfocar la dualidad del ser.

En el cuento “¿Será la fiebre?” la madre de Violeta recalca en forma constante que las hadas no existen, pero el padre ha abierto tal posibilidad al declarar que existen si se cree en ellas.

La madre le pone inyecciones y le da medicina; el padre en cambio, abraza a la niña y besa su frente, lo cual es anhelado por Violeta. La madre reclama a Violeta: “Ya eres una niña grande”; el papá en cambio le dice que cuando se cure hablarán mucho más sobre las hadas. Por lo tanto podemos ver que en este cuento se ha invertido el motivo del padre perverso por uno bondadoso, y el de la madre bondadosa por el de una madre estricta.

Sin embargo, cuando el mismo padre mira a su hija enferma en cama, sentencia que las hadas no existen, tras lo cual la niña cree haber imaginado todo. Esto surge de manera lógica, pues la niña ha idealizado a su padre y por lo tanto cree a ciegas lo que él diga. Al igual que Griselda, incluso cambia su forma de pensar por lo que el padre sugiera.

El hada Tuitui.- En el campo semántico de los cuentos de hadas, estos personajes de características mágicas surgen para representar una figura materna positiva, en oposición a la figura de una madre perversa -la bruja-. Su función es satisfacer los deseos del protagonista y sus acciones solo pueden provocar bienes a quien las recibe. Es muy común que su introducción en los cuentos suceda en momentos de conflicto. Aparecen cuando el personaje principal necesita consuelo y alivio a sus penas. Brindan soluciones mágicas premiando la bondad y castigando la maldad.

En efecto, las hadas, como se narra en el cuento “¿Será la fiebre?”, habitan en espacios tales como el bosque, junto a cascadas, ríos y estanques escondidos. Eso se delata en “La bella durmiente del Bosque”, en la versión de Perrault; cuando el rey *invita a siete hadas del bosque de su reino, pero olvida a una, pues vivía en una torre dentro del bosque y hace mucho que no se la veía.*

En los cuentos de hadas, el protagonista no acude en búsqueda de un hada -tal como pudiera ir a buscar un talismán, un oráculo, una princesa o un rey-, las hadas aparecen de manera mágica donde se las necesita. Esto posee un significado profundo en el cuento de hadas, pues invita al lector a reconocer un espacio del interior y de la intimidad de la psiquis, donde se resuelven en definitiva los conflictos humanos.

No obstante, el hada Tuitui es negligente. Ha aparecido para consolar a Violeta, que se ha enfermado por buscar un hada bajo la lluvia, pero solo consigue empeorar la situación de la niña. Primero *riega limonada sobre su pijama, por lo cual la madre se enfurece, le pone otra*

inyección y le da más medicina. Luego quiere enseñar a volar a la niña, pero solo consigue asustarla. Finalmente intenta sanar el resfrío de Violeta, pero a cambio destroza su habitación. Esta hada es una transformación cómica de las hadas de los cuentos de Perrault y Grimm, pero no por ello pierde su característica mágica, ni su función de consolar a la niña.

El hada quiere enseñar a volar a Violeta, pero se equivoca.- Transformación cómica del motivo *Peter Pan pone polvo de hadas, que consigue de Wendy, sobre los niños para que puedan volar*, en “Peter Pan y Wendy”, de J. M. Barrie.

El hada dice las palabras mágicas equivocadas.- Inversión y transformación cómica de *El hada dice las palabras mágicas y otorga un don a la protagonista*. Presente, por ejemplo, en la versión de Perrault de “La Cenicienta”, donde el hada madrina se hace presente para dar un toque mágico a la doncella y convertirla en una mujer hermosa que pueda acudir a la fiesta del príncipe. En la versión de Grimm, no es un hada la que pronuncia las palabras mágicas, sino la propia Cenicienta, pues debajo de un sauce que ha crecido en la tumba de su madre suceden maravillas. En este caso se ha debilitado el motivo del hada madrina, pero se ha extendido el mismo para otorgar poderes mágicos a la tumba de la madre de la Cenicienta.

En el cuento “Las Hadas”, de Perrault, el hada se disfraza como vieja mendiga y así pide ayuda a la niña hermosa, quien no se la niega y le da de beber agua de la fuente. La niña no reconoce al hada, ni espera a cambio ningún don. Por eso precisamente recibe la grandeza que el hada tiene para ella.

Así también en *¿Será la fiebre?* el *hada es muy pequeña*, por eso *la niña no la reconoce*, incluso le dice que esperaba otra cosa. A cambio, el hada le exige que la reconozca y que por lo tanto asuma que será premiada. Este motivo es una transformación por deformación e inversión.

Motivos influidos por los principios del cuento de hadas

Principio de Fantasía: Violeta encuentra libros de cuentos de hadas en la casa de su tía. Este es un símbolo efectivo que llama al niño a hacer una introspección. El libro es un contenedor y para descubrir su contenido hay que introducirse en él; este motivo funciona en el mismo sentido que aquel que da inicio a algunos cuentos de hadas con la fórmula: “*Hace muchos años, en el interior de un espeso bosque encantado...*”

No obstante el eje temático de este cuento es: *Violeta cree lo que dice su padre*; que se expresa en varias ocasiones dentro de esta obra; por ejemplo cuando el padre dice que *las hadas existen para las niñas que creen en ellas*, con lo que Violeta se convence de la existencia de las hadas. En el sentido contrario, cuando su padre niega la existencia de las hadas, *la niña piensa que toda su experiencia con el hada Tuitui ha sido fruto de su imaginación*.

Esta es una parte de la verdad psicológica: *Se cree en aquello que el padre predica*⁵⁶.

Sin embargo se nos menciona que: *los adultos no siempre comprenden las necesidades de los niños*, presente con la introducción del motivo: *la mamá de Violeta no cree a la niña cuando le cuenta que conoció un hada, y, el padre tampoco le cree*. Esto es el correlato del eje temático, pues complementa la verdad psicológica: *El padre puede equivocarse*, lo cual está en relación a un miedo básico de no ser protegido por el padre, o que existan fuerzas superiores a las del papá.

En este cuento se expresa este miedo cuando el papá, que con sapiencia indica a Violeta cómo encontrarse con un hada; luego, en un segundo momento, él mismo censura a la niña por haber encontrado un hada, tras lo cual sentencia: *las hadas no existen*, demostrando que ese saber escapa de su dominio, por lo tanto se configura como una fuerza superior que excede sus límites.

En cambio a Violeta parece no afectarle demasiado que su madre le crea. Como observamos, cuando el papá niega la existencia de las hadas, *Violeta decide que todo ha sido imaginación provocada por la fiebre*. La niña es capaz de *autonegación* con tal de seguir fiel al modo de pensar del padre. Esta actitud no existe en forma paralela ante la madre.

La mamá de Violeta es estricta, a diferencia de su padre, que es bondadoso. Su figura atrae -como veremos- el principio de realidad. Para la niña, esta figura autoritaria no tiene la función de cuidarla y peor de creer en las maravillas que se le presentan. Está ahí para imponer autoridad y frenar los impulsos de la niña. Violeta no reconoce en su madre una figura cariñosa, ni busca su afecto. Esa función ha sido destinada para el hada.

⁵⁶ Es muy común que los hijos “hereden” gustos paternos, tales como modos de vestir, tipo de corte de cabello, gustos deportivos, etc. Esto se debe al carácter superlativo que los niños otorgan a sus padres, de quienes psicológicamente depende el ser protegidos de fuerzas externas al hogar. La adolescencia marca una gran ruptura con esa auto-imposición en una búsqueda de identidad individual.

El hada es en efecto el símbolo materno cuyo papel es proveer de cariño y consuelo a la niña. Su tamaño reducido tiene el cometido de diferenciarse de los adultos. El hada es una madre, pero su actitud es infantil, como la de la niña. Por eso no puede mostrarse a los adultos – especialmente al padre- pues esta mamá no se ha de compartir con el papá de Violeta.

La fantasía de este cuento es *tener una madre con exclusividad, cuya actitud es satisfacer placenteramente las necesidades ociosas*. Esto atrapa la atención de los niños, especialmente de aquellos que -por ejemplo- han pasado a una nueva fase de desarrollo que involucra cambios dramáticos y, por lo tanto, sienten despojo de parte de su madre. (Dejar la lactancia, dormir en otra habitación, la llegada de un hermano menor, el regreso al trabajo de la madre).

Por otra parte, Violeta aprende que su padre también es un adulto y que tiene, por lo tanto, la misma actitud que su madre. En su mundo, Violeta está sola, pues sus padres -los adultos- no son capaces de comprenderla y censuran las maravillas que le suceden.

La solución a este dilema no proviene de la virtud -que en muchos cuentos contemporáneos se presenta como solucionador de los conflictos- sino que decide engañar a los padres y no revelarles la verdad de los hechos.

Violeta puede engañar a sus progenitores cuando decide no contarles que la habitación fue destrizada por el hada Tuitui; al contrario, se queda callada y observa que así sus padres ya no la censuran. Esto atrae la atención fantasiosa de los niños, pero al mismo tiempo, los deja con la ansiedad que provoca el miedo a la desprotección de sus progenitores, que en este caso, son negligentes a sus necesidades y fácilmente son engañados por una niña.

Principio de magia: Obviamente la existencia de hadas nos introduce a un mundo de realidad maravillosa. Primero existen los cuentos de hadas en los libros que ha encontrado Violeta en casa de su tía. Esto cumple la función de advertirnos que de manera anterior existe un mundo de hadas con poderes mágicos que solucionan los problemas de los cuentos.

Luego está la confirmación de que estas hadas de los cuentos son *reales*, puesto que el padre de Violeta ha dicho que las hadas existen para las niñas que creen en ellas.

Finalmente está la aparición del hada Tuitui. Aquí sucede una serie de transformaciones de los motivos clásicos de las hadas. Es notable que la magia del hada no sirva para solucionar el conflicto, sino para acentuarlo. Primero riega limonada caliente sobre la niña; luego por querer enseñarle a volar, consigue que la niña se asuste y terminan rompiendo un vidrio. Con

el objetivo de curarla hace entrar una ráfaga de viento helado que destroza la habitación; más tarde provoca un calor intenso... todas las veces que el hada usa su magia en este cuento existe frustración.

Aquí la magia existe, pero solo es asumida por la realidad de la niña. Los padres no la aceptan, ni la introducen en su realidad. Esto nos muestra una particularidad a respecto de lo fantástico. Lo raro, extraño, sobrenatural y maravilloso existe para la niña, pero debe ocultarse de los adultos, pues ellos no lo comprenden y lo censuran.

Placer vs. Realidad: Violeta quiere un hada que complemente a su *madre real* en el sentido de satisfacer sus necesidades ociosas (placer). Su madre le reprocha, la recuesta, le da medicina y le pone inyecciones. Esto sirve para curarse de las enfermedades y para aprender a no salir sin permiso (realidad).

El padre de Violeta quiere incentivar a su hija para conocer un hada (placer) la madre de Violeta reprocha esta actitud a su esposo, pues esto para ella “confunde a la niña” (realidad).

El hada Tuitui quiere jugar afuera con Violeta (placer) pero la niña le dice que no debe hacerlo porque está enferma (realidad). El hada promete enseñarle a volar y llevarla a la luna y a las estrellas (placer). La niña se siente asustada cuando vuela y le pide al hada que regresen⁵⁷ (realidad). Violeta aprende que no debe jugar hasta curarse completamente de la gripe, por lo tanto acepta quedarse en cama (realidad). Regresa a la escuela con sus amigas (realidad) abre su mochila y encuentra a su amiga el hada (placer gozoso)⁵⁸.

Principio de optimismo: Este cuento propone varios tópicos. Uno de ellos es pasar por la enfermedad, que es un estado muy molesto y complicado para los niños que no lo reconocen como algo pasajero. En este aspecto, el cuento nos brinda un camino optimista a la solución definitiva de este problema. Violeta aprende que debe quedarse en cama hasta curarse y como consecuencia se sentirá mejor, sin fiebre, pero con una nueva amiga que es el hada.

No obstante, esta obra también habla de *creer en lo que predica el padre, pero él puede equivocarse*. Ante esta situación, el cuento no nos presenta una solución optimista, salvo que *es posible engañar al padre, para que no se sienta defraudado por su hija*, lo que conlleva la

⁵⁷ En verdad este motivo es la consecuencia destructiva del placer ocioso, pues Violeta pensaba divertirse volando a la luna, pero como consecuencia tuvo miedo.

⁵⁸ Este motivo deja ver que Violeta se ha curado como consecuencia de quedarse en cama, por lo tanto reencontrarse con el hada es un justo premio a su nuevo estado de conciencia.

apertura de un nuevo conflicto, pues si una niña puede engañar al progenitor, *entonces él no es demasiado listo como para protegerla.*

La madre de Violeta es una figura estricta, autoritaria e inflexible; el hada -que debiera consolar y dar solución a la niña sobre esto- es incapaz de manejar su propia magia, por lo tanto consigue resultados no deseados. Esta obra no presenta una respuesta optimista ante este conflicto.

Crítica

“¿Será la fiebre?” La indagación de miedos no resueltos

Esta obra está dentro del libro *Cuentos de medianoche*. La talentosa escritora Leonor Bravo la publicó por primera vez en el 2002. Hacia el año 2010, había alcanzado su octava impresión por parte de la editorial Alfaguara.

Este cuento muestra una realidad urbana que es maravillosa solamente para los niños. De ahí que los adultos no reconozcan la presencia de un hada en la habitación de su hija enferma. A los niños les parecerá cómico ver como un hada usa tan mal sus poderes mágicos, pero al mismo tiempo alimentarán la fantasía de que sus padres, en determinadas situaciones, son incompetentes y negligentes para cuidarlos.

En este cuento resulta difícil ubicar una intriga y un oponente de manera directa. Es necesario primero ver que Violeta ha asumido la misión de encontrar un hada, pues el subconsciente le ha encomendado reemplazar a su madre por otra más bondadosa.

Violeta disputa con su madre el cariño del padre. En esta dialéctica escondida dentro del cuento, la mujer adulta ha resultado vencedora, pues a fuerza de regaños y reproches consigue que el bondadoso padre niegue y reprima la fantasía de la niña.

Pero Violeta también se disputa el amor de la madre -que no es exclusivo para ella- pues debe compartirla con su hermano y con su padre. Por eso necesita un hada, para tener una madre cuyo papel sea cumplir sus deseos. El hada Tuitui es pequeña -y no es adulta- como símbolo de esa pertenencia exclusiva.

En tanto, la *madre real* muestra una actitud que va en una sola dirección. Su función en el cuento es reprimir y reprochar. Da medicina y pone inyecciones a la niña, a quien poco le

importa que haya dejado de creerle. He aquí una verdad psicológica asumida con valentía y talento, que sin duda atrapa a los niños que en su desarrollo sienten el despojo y falta de cariño de su madre.

La presencia del hada cubre ese despojo. Tuitui aparece porque siente lástima de Violeta. Es aquí que volvemos a la negligencia del hada. Usa tan mal sus poderes mágicos, que en vez de otorgar dones a Violeta, termina ahondando más el conflicto. Esto tiene dos resultados: uno es lo cómico, pues la situación se torna rígida. El otro resultado es el retorno al principio de realidad, pues el hada no logra satisfacer el deseo ocioso de Violeta.

Violeta en la situación inicial hace notar que el amor de su padre es el objeto anhelado. Ella se encuentra en un estado de conciencia que todavía es guiada por lo que su padre dictamina. En varios cuentos de hadas, se narra el tránsito de esta etapa hacia otra, donde existe la autonomía. Así es como se presenta el clásico motivo del padre que ha ordenado a la hija contraer nupcias contra su voluntad (por ejemplo, “La princesa y el sapo”, de Grimm).

Este cuento no deja ver si claramente se encuentra en el tránsito de este estado hacia otro, sino más bien que comunica el miedo que provoca saber que el padre puede equivocarse; un estado pre conciente de la niña que incluso niega la realidad para mantener la empatía con el progenitor. La lucha interna, por hacer prevalecer la realidad, no se resuelve hasta el final.

Esto, en cambio, sirve como detonador para que Violeta asuma posteriormente, influida por el principio de realidad, una conciencia superior. Este crecimiento emocional de la niña se simboliza con la sanación, que es el resultado de quedarse en cama hasta sanar por completo. Así puede regresar a su mundo, que es la escuela, con sus amigas, donde el regocijo se expresa al final, cuando abre la mochila y adentro encuentra al hada.

No obstante, la característica solución definitiva no llega en este cuento. Aquí no existe una solución a los conflictos que se han abierto, apenas existe el símbolo de la sanación como producto del tiempo, pero no se ha encarado una lucha inminente entre las fuerzas que se oponen en este cuento, a semejanza de la naturaleza psíquica.

Análisis de “La canoa de la abuela”, de Alicia Yáñez Cossio

Trama

Situación inicial.- La abuela vive sola en la finca. Su amiga Lucila acaba de morir. La abuela se siente triste y llora mucho. Piensa en su amiga querida, pero también piensa en su propia muerte, no quiere que su funeral sea tan feo como el de su amiga.

Por eso un día sale al pueblo a comprarse un ataúd, que guarda en la bodega. Un par de lechuzas curiosas preguntan qué hay dentro de esa caja; la abuela les reclama: “aves de mal agüero...pobres de ustedes si meten pico en esto”, ellas contestan “tranquila señora, no hemos visto nada”.

Tal como los años anteriores, la abuela espera que sus nietos pasen sus vacaciones en la finca.

Nudo.- Los niños convencen a sus padres de que les dejen ir a la finca y prometen portarse bien. Los padres les dejan vacacionar donde su abuela con esa condición.

Intriga –Tensión.- El primer día los niños se portan bien, como prometieron. Al siguiente día pintan como dalmata al perro de la finca. Al día siguiente trepan al árbol de aguacate y construyen en lo alto una casa con tablas y con sus colchones, que se dañan con la lluvia. Al siguiente día se meten en el armario de la abuela y ensucian zapatos y vestidos de la anciana. El quinto día suben al ático y juegan al teatro con la ropa que guardaba la abuela.

La abuela paciente les hace dulces y galletas. Cuando los niños se cansan de pelear y de jugar van a ver los patos y al ganso en la laguna que tiene una pequeña isla en el centro, donde se les prohibió ingresar.

Un día, los niños sienten mucha curiosidad y construyen con palos una balsa. Se suben encima pero la balsa se desarma. Juntan más palos y mejoran la balsa. La meten al agua pero la balsa se hunde. Una de las niñas dice: “¡Qué tontería hacer una balsa, yo sé dónde hay una

caja larga de madera que nos puede servir igual que una canoa!” y los lleva hasta la bodega donde la abuela guarda su ataúd.

Sacan el ataúd y una escoba para que sirva de remo. Lo meten al agua y hacen el primer viaje los mayores. A la mitad del viaje la caja comienza a filtrar el agua y a hundirse. “yo no sé nadar dijo uno temblando. Yo sí sé nadar, pero las galletas se me van a mojar, dijo el gordito metiéndose todas en la boca. Yo también sé nadar pero tengo terror de los microbios que dijo la abuela, agregó una de las niñas que era muy presumida”⁵⁹.

Piden auxilio y entonces llega la abuela encolerizada por la desobediencia de los niños. “el sol corrió a esconderse detrás de una nube. Los pájaros suspendieron el vuelo y se metieron de cabeza en los nidos. El ganso se volvió loco buscando a quien picotear”⁶⁰

La abuela les comienza a gritar: “Muchachos malcriados, desobedientes y horribles”. Aún encolerizada expulsa a los niños de su finca, pidiendo a sus padres que se los lleven. Entonces pregunta cómo fue posible que usaran el ataúd como canoa.

Los niños, que no saben qué es un ataúd comienzan a preguntar a la abuela –que se toma una infusión de pasiflora para tranquilizarse- entonces les cuenta que ella se lo compró para ella misma.

Cuando la furia de la abuela termina, ella reflexiona mejor y decide prestarles el ataúd a los niños para que jueguen en la laguna.

Les dice que tiene una condición: “que cuando me la devuelvan lo hagan sin una sola lágrima”.

Desenlace.- Con ayuda de la abuela arreglan el ataúd para que no entre agua, le ponen una bandera de pirata y junto con la viejita navegan en la laguna de la finca.

Transformaciones

⁵⁹ Esta cita textual del relato es un conjunto de motivos libres y estáticos que no influyen en la trama, sin embargo describen a los personajes que hasta entonces solo eran mencionados como “los niños”. Estos niños no tienen nombres propios, sino que son descritos de acuerdo a su actitud: el gordito, la presumida... aspecto que se asemeja a los cuentos de hadas, donde los personajes tienen nombres tales como: la Caperucita roja, Blancanieves, Bella durmiente, etc.

⁶⁰ Ídem. Estos motivos guardan relación con el principio de magia, pues muestran un mundo animista que actúa en relación a los sentimientos interiores de la abuela que está encolerizada, por lo tanto, el sol corre a esconderse.

La abuela vive en la finca.- Transformación realista y actualización de: *la abuela vive en el bosque*, presente en “Caperucita Roja”, de Grimm. La morada en el bosque está presente en varios cuentos populares. *Ahí habita una bruja* (“Hansel y Grettel”), *sirve de escondite y refugio* (“Dos hermanos”); *ahí habita una solitaria hechicera que en el día se convierte en gata o en búho* (“Yorinde y Yoringel”), *ahí habita un hada* (“La bella durmiente”); *ahí habita una princesa* (“Rapunzel”, “Griselda”).

Al mismo tiempo, este motivo puede presentarse con la forma de *una cueva junto a una cascada*; o *una montaña*, pero también con *un palacio de oro*, o *un castillo de un reino lejano*, lo cual muestra anteriores transformaciones que dieron actualidad y realismo a este motivo.

La abuela llora la muerte de su amiga Lucila.- Deformación, inversión y debilitamiento de: “*Por mucho tiempo nada pudo consolar al rey, que no pensaba tomar otra mujer*” (“Pelisurta”, de Grimm), motivo que se introduce luego de que su hermosa esposa de cabellos dorados muere, no sin antes pedirle que prometa que no se casará con una mujer menos hermosa. Es notable que el motivo del luto y el desconsuelo no se introduzcan en cuentos como “Blancanieves” o “Cenicienta”, que comienzan también con la muerte de la reina.

Este motivo halla también en “La canoa de la abuela” un correlato en el motivo de la promesa: *La abuela había jurado comprar el ataúd a su amiga para que su funeral no sea triste ni pomposo.*

Los niños acuden a la finca de la abuela.- Actualización y realismo de: *Caperucita lleva una canasta con comida a casa de su abuela.*

Los niños hacen travesuras en la finca.- Deformación e inversión de *Caperucita ayuda a su abuela, la cuida y le lleva comida.*

A los niños se les prohíbe entrar a la laguna.- Deformación y debilitamiento de *La habitación prohibida del castillo*, presente en “Barba azul”, de Perrault, y en “La Bella y la Bestia”, de Grimm. *Violar la orden de no entrar en el lugar prohibido* desata la furia de la Bestia y de Barba azul, también la abuela se pone furiosa y muestra a los niños una actitud que desconocían de ella y se atemorizan. De igual modo, este motivo descubre un secreto. En el caso de “Barba azul”, *el cuarto secreto tenía los cadáveres y las osamentas de las anteriores esposas que el rey había asesinado*; mientras que en “La Bella y la Bestia”, *el cuarto secreto guarda un oráculo que cuando se cumpla el plazo hará permanente el hechizo*

que atormenta al príncipe. En “La canoa de la abuela”, entrar al lago *descubre el ataúd que la vieja compró para usarlo en su propia muerte*, el que mantenía oculto de los niños.

El ataúd se usa como canoa.- En el campo semántico del cuento popular y leyendas del Ecuador, encontramos la historia “La canoíta fantasma”, también llamada, “El ataúd de las siete velas”⁶¹ que se narra especialmente en la cuenca central del río Guayas. En esa historia, a los navegantes que evitan rezar el Avemaría *se les aparece una canoa que porta siete velas y en su interior yace el cuerpo de una mujer que lleva en brazos un recién nacido*. Este motivo –pudiéramos agregar- es a su vez la transformación y ampliación del motivo que da inicio a la historia bíblica de Moisés –presente también en algunas versiones de Edipo, según Propp, de *echar al agua de un río a un niño amordazado, o con un corte en el cuello, dentro de una canasta*. Este motivo delata que quien va en un ataúd por el agua es un ser maldito o portador de un hechizo. En este caso, los niños juegan influidos por el principio de placer y terminan subiéndose al ataúd para navegar por el lago de la finca de la abuela, lo que conlleva la pena de ser reprendidos fuertemente y expulsados de la finca.

Motivos influidos por los principios del cuento de hadas

Principio de fantasía⁶².- La abuela llora la muerte de su amiga Lucila y piensa en su propia muerte. Lo cual plantea el eje temático de evidenciar que la muerte es próxima e inminente. Ante esa situación, la abuela ha comprado un ataúd, lo cual no es un consuelo para el lector, sino una intriga.

El lector infantil leerá: la abuela está triste.

La llegada repentina de nietos traviesos constituye un aspecto que va ahondando la fantasía adulta, pues su presencia implica tener niños indefensos a su cuidado, lo cual hace más dramática la situación y va configurando el miedo a morir.

Los niños dirán: llegan los nietos para que la abuela se ponga feliz.

Las travesuras de los nietos constituyen ejemplos de que la abuela está dispuesta a deconstruir su saber histórico sobre la posesión material. Por eso ella no brinda atención a sus

⁶¹ **Conde, Mario, Compilador.** *Cuentos ecuatorianos de aparecidos*, Ed. Norma, Quito, 2005

⁶² Como se verá a continuación, este relato provoca dos lecturas distintas, una es la fantasía que el adulto recreará en esta historia, dado a que la temática es el enfrentar la propia muerte con sabiduría y alegría. Otra lectura es la que hacen los niños. Ellos harán una fantasía alrededor de la figura de la abuela y sus cualidades.

travesuras, sino que otorga placeres ociosos a esos niños cocinando para ellos galletas y dulces, símbolos clave de asumir su rol como abuela bondadosa.

Los lectores infantiles asumirán en esta parte que los niños son malvados y egoístas, porque solo piensan en jugar y divertirse. Sentirán lástima de la abuela que en su bondad incondicional hace dulces para los niños malcriados.

Los niños roban el ataúd y lo usan para jugar en el lago prohibido. Para el adulto el mancillar el ataúd es un símbolo de blasfemar contra la muerte, lo que plantea el miedo a no ser bien recordado. Por lo tanto, la furia de la abuela es justificada

Los niños que leen esta parte reconocerán un grave error haber desobedecido a la bondadosa abuelita. Por eso, la furia de la abuela es inminente.

La abuela perdona a sus nietos traviesos y les presta el ataúd para que jueguen, ellos le invitan a jugar, ella se pone feliz.

Los adultos cerrarán la historia con un valioso mensaje de no aferrarse a la tradición por sobre la felicidad de sus allegados, como camino para la reconciliación con sus sucesores.

Los niños sentirán el goce de ver a la abuelita feliz por obra de los niños y en ellos se recreará una verdad psicológica: la abuela les quiere por sobre todas las cosas y su amor es incondicional y bondadoso.

Principio de magia.- Escasos motivos libres y estáticos: *los pájaros preguntan a la abuelita cuando ella compra el ataúd, ella no se sorprende, sino que exige que no metan el pico en este asunto*, lo cual nos presenta una realidad maravillosa.

Cuando la abuela se pone furiosa el *sol corre a esconderse tras una nube, y los pájaros se meten de cabeza en sus nidos...* la naturaleza funciona de acuerdo al ánimo de la abuela.

Placer vs. Realidad.- Los nietos traviesos están influidos por el principio de placer, en consecuencia no tardan en rebasar los límites y por lo tanto obtienen una pena, que es la furia de la abuela. De esa experiencia han aprendido; ahora juegan felices pero han invitado al juego a su abuela, lo que transforma a la travesura en un juego lícito para el mundo adulto. Obviamente, esta actitud muestra una conciencia superior y la influencia del principio de realidad.

Optimismo.- La abuela está triste, sus nietos traviesos hacen que todo sea peor, pero el amor de la abuela es tan grandioso que convierte la peor travesura de los niños en el motivo de reencontrarse con la felicidad verdadera.

Crítica

El amor incondicional de la abuela; los motivos ambivalentes

“La canoa de la abuela” es al mismo tiempo un cuento de niños y un *cuento de abuelitos*. Fabrica en dos lectores distintos dos experiencias fantásticas diferentes. Una responde a la psiquis propia de un adulto, en especial cuando existe el temor a la proximidad e inminencia de la muerte; y otra a la de un niño, que siente en su mundo la importancia de la figura materna que es la abuela.

Los niños que leen esta obra tienen un cuento cuya historia habla de una abuela que está vieja y triste, pero con la presencia de los niños reencontrará la felicidad plena. Al mismo tiempo, los niños, que son traviesos y están en un estado preconciente de placer ocioso, aprenderán de la experiencia narrada que la abuela es una fuente inagotable de consuelo y cariño, pero también siente, tiene necesidades y merece recibir también ese cariño.

Alicia Yáñez Cossío presenta un relato cuya temática es ambivalente. Posee varios planos de significación. Los niños memorizarán unos símbolos de mucha ayuda; y los adultos otros.

Para los adultos se trata de *enfrentar la senectud con alegría, e incluso enfrentar alegremente a la muerte misma*. Para los niños, el motivo de la muerte pasa desapercibido.

La muerte de un progenitor se constituye en un miedo para el niño. Como explica Bettelheim, este es el temor a ser abandonado o a verse desprotegido por un padre. Pero este relato no provoca esa emoción en el niño, ya que esa temática no es vista ni sentida desde el interior infantil, sino desde el interior de la abuela.

El niño no abstrae el dolor ajeno. Él conoce el propio dolor y la sensación que provoca la tristeza o el desconsuelo en él mismo; pero no reconoce la existencia de un dolor que no sea el suyo propio. El niño acepta la existencia del dolor de un personaje de un cuento, en tanto pueda interiorizarlo e imaginarlo como suyo propio. Gracias a la introducción del motivo del llanto, el niño comprenderá que la abuela está triste.

Sin embargo, el infante no justifica la presencia de un ataúd en la bodega de la finca, porque no asume ni identifica el símbolo de muerte que este constituye. Por eso el lector niño no comprenderá la insensatez que implica el tomar el ataúd de la abuela para salir a jugar en el lago. Es más fácil –en términos comparativos- que un niño comprenda que jugar con tijeras es peligroso, y por tanto prohibido, a que jugar con un ataúd sea censurado por su significado de muerte y luto que lo sacraliza.

La abuela pide a sus nietos que no lloren su muerte. Dice que deberán devolver el ataúd luego de jugar en él con la condición de no llorar. Aún cuando los niños comprendan que la abuela va a morir, no podrán asumir en forma emotiva el no llorar. Eso significa en la mente infantil no experimentar el dolor. Dicho motivo, no influye en la lectura del niño, en cambio, es fundamental en la significación que el adulto le da.

Ahora bien, la intención de este motivo es pedir a los deudos reprimir una emoción en memoria del ser querido; pero hay que acudir a la mente infantil. Si la abuela muere, el niño llorará como consecuencia de la tristeza, la cual se presenta en correlación a la pérdida de ese ser querido. Si en esta lógica infantil se elimina el llanto, significa para el menor que el dolor no existe.

Un siguiente aspecto tiene que ver con el cambio en el carácter de la abuela. El niño no reconoce que dos actitudes diferentes sean capaces de aparecer en una misma persona. La abuela no puede ser cariñosa y preparar dulces y galletas en un momento, y en otro gritarles a los niños que son horribles y malcriados. El niño –en su fantasía- disocia estas dos actitudes en diferentes personas. Así, una es la abuelita dulce, y otra, por ejemplo, una bruja malvada.

Eso es verdad, sin embargo, hay cuentos donde el rey cambia de actitud –por ejemplo en “Griselda”, de Perrault, cuando *su corazón se inunda de celos*. El niño reconoce que el rey es el mismo rey bondadoso, pero ahora tiene “una enfermedad” que hace que su corazón cambie y se vuelva malvado. En consecuencia existe una cura, que puede provenir de lo mágico, o de demostrar virtud y valentía que venzan al mal.

Estos niños no pueden vencer a la furia de la abuela, y como es lógico, lloran. La ira se calma al ingerir una infusión. En un momento de espera, la abuela vuelve a ser dulce y atenta. Esta parte provoca un cambio en los niños, pues ahora ya no hacen travesuras, sino que juegan alegremente con la abuela. Es curioso que la misma parte de la historia brinde al adulto una

enseñanza que ha de valorar: *la disposición a poner la felicidad de los demás sobre cualquier otro aspecto es muestra de sabiduría y cariñosa virtud.*

Este cuento ambivalente había escondido a la vista de un adulto su carácter infantil. No obstante, al hacer uso del método Psicoanalítico-formal, se pudo ver el alcance que este tiene.

Conclusiones

El método de estudio que hemos planteado sirve para comprender al cuento infantil. Su aplicación descubre aquellos elementos que otorgan valor a este género literario; esos elementos son ampliamente estudiados por el psicoanálisis, de este modo podemos concluir que la vinculación disciplinaria entre el formalismo ruso y el psicoanálisis permite al estudioso de la literatura comprender los efectos que cada obra literaria infantil tiene en los niños, pero sin alejarse de la especificidad literaria.

Este método permite evaluar a cada cuento infantil y develar su naturaleza. Nuestro cuadro de motivos y principios⁶³ contesta a la pregunta *¿Qué dice este cuento al niño?*

En virtud de la respuesta que se obtenga, el analista puede recomendar una u otra obra literaria para diferentes grupos etarios. Así, un cuento cuya tensión gira en torno de *engullir a un niño*⁶⁴ se destina a niños en edad preescolar, pues su necesidad de *engullir* se relaciona a la fase de desarrollo en la que se halla, por lo tanto dicha temática dirá algo importante a ese grupo de niños.

Nuestro método también tiende un puente con la tradición literaria infantil occidental y analiza su vigencia en los motivos del cuento contemporáneo.

Es notable que en los cuentos analizados se haya descubierto una tendencia hacia el debilitamiento, inversión y transformación cómica de aquellos motivos que forman la trama, en especial aquellos motivos que se introducen en el cuento de hadas para generar tensión. Por ejemplo, en el cuento Sueños de Avelina⁶⁵, de Édgar Allan García, el monstruo Godofredo engulle los sueños de la protagonista, lo que significa una transformación debilitada del motivo: *el monstruo se come a la niña*, presente en Caperucita Roja, en cualquiera de sus versiones, de Grimm o Perrault.

Ese debilitamiento de los motivos de las penas del protagonista, o del castigo del oponente, tiene como resultado la intrascendencia de la historia en la vida del niño que lo lee.

La mente infantil está dada a los cambios dramáticos y conflictivos de su vida, por lo tanto, es mediante la tensión que su atención se vuelca sobre la historia que le contamos.

⁶³ Ver en el primer capítulo1, Cruce metodológico, páginas 25-26.

⁶⁴ Temática de **Un monstruo se comió mi nariz**, de María Cristina Aparicio, ver en el segundo capítulo.

⁶⁵ En el segundo capítulo se hace un extenso análisis de esta obra.

La tensión es el ingrediente olvidado en la literatura infantil; sin ella, el niño pierde interés y siente que la historia obtenida no aporta en nada. El valor que un niño le da a un final feliz no responde a los bienes obtenidos, sino a la promesa intrínseca de ponerle fin a la tensión que se ha planteado, aquella tensión que se parece a los conflictos de su propia psiquis.

En otras palabras, las expectativas del niño lector se satisfacen cuando la situación que narra la historia ha sido especialmente dificultosa, y por lo tanto el final feliz ha sido especialmente meritorio para el protagonista. Esto sucede en la mayor parte de los cuentos de hadas, donde la tensión emerge de varios aspectos. Uno de aquellos es la situación inicial, donde se plantea que las relaciones entre los personajes son conflictivas y por lo tanto deben cambiar (la madrastra es malvada con la niña; los niños pasan hambre y son muy pobres). Otro aspecto se refiere a las dificultades y obstáculos que el protagonista debe atravesar, por ejemplo, perderse en el bosque (Caperucita Roja, Hansel y Gretel); a este parte llega el corrolato de que el protagonista es débil y por lo tanto no puede sobrevenir al principio a aquel obstáculo; finalmente hay un aprendizaje –que muchas veces es un cambio de actitud hacia una conciencia superior- y el consecuente final feliz que plantea el fin definitivo de los conflictos del protagonista y su *vivieron felices para siempre*, que crea un efecto de tranquilidad y optimismo en el niño que lee la historia.

En esa construcción es que el niño encuentra el sentido de leer cuentos; pues de ese dramatismo es de dónde él obtiene su experiencia estética, la cual está ligada profundamente a la imaginación fantasiosa.

El cuento contemporáneo atenúa este efecto. Este grave equívoco es una tendencia que responde a hechos extraliterarios. Los editores buscan cuentos que agraden a los adultos que compran los libros. Los padres de los niños censuran aquellos cuentos que disfrazan la figura paterna con la de un personaje monstruoso, tal como un ogro, o un rey perverso; porque dichos cuentos invitan al menor a identificarse con la lucha en su contra. Esos cuentos prometen al niño vencer –no siendo bueno- sino audaz y valiente. El adulto pierde injerencia en el goce que provoca al niño el castigo que se ganan esos personajes. El cuento infantil trabajado con maestría y ductilidad, ofrece al niño el placer ocioso de imaginarse venciendo a fuerzas superiores contra las que no puede luchar debido a su estado infantil. El subconciente del adulto censura esa experiencia estética a sus hijos, por lo tanto, dicho efecto ha sido transformado en los cuentos que hemos analizado y en tantos otros que se venden muy bien en nuestro medio.

La aplicación de nuestro método de análisis también ha servido de base para ejercer crítica literaria. En ella confluye la temática de la obra con los efectos que provoca en los niños y el uso de motivos tradicionales del cuento de hadas. La crítica literaria es resultado del análisis, sin embargo, es muchas veces la crítica la que recién permite ver la dimensión de una determinada obra, porque en su ejecución todas las partes analizadas vuelven a integrarse bajo el filtro que significa la perspectiva del analista.

No hace falta mencionar que en nuestro medio son muy limitadas las opciones de ejercer crítica literaria; el nuestro es un ejercicio de amplitud del espectro del análisis. Nuestra disertación es en ese sentido un suscitador que convoca a un debate sobre el alcance de la crítica literaria del cuento infantil en el contexto de la opinión pública, en especial si se considera el volumen de libros infantiles que se publican hoy en día.

Los cinco cuentos analizados participan de manera importante en el mercado librero del país. Cada año se venden miles de copias de las nuevas ediciones de dichos cuentos. Sin embargo, el análisis ha demostrado sus falencias; muchas de ellas producto de la depositación⁶⁶ de los conflictos del adulto en la expectativa que se tiene de los niños. Tal es el caso de la temática de “Sueños de Avelina”, que parece que pidiera al niño detener su crecimiento y desarrollo, enfocando a la edad adulta como portadora de dolor y sufrimiento, e idealizando a la edad infantil como un momento de sosiego y goce carente de conflictos.

Sin embargo, no ha aparecido en ningún medio una crítica literaria que arroje luz sobre estos contenidos de las obras literarias. Las pocas reseñas que se publican en nuestro medio no advierten sobre la temática de la obra.

La literatura infantil –que en términos comerciales es muy importante- no merece la atención de editorialistas especializados en reseñar literatura ecuatoriana. Esto coloca a la literatura infantil en un riesgoso camino marcado por la baja calidad de los textos y la ignorancia sobre la especificidad de esta forma literaria en todo nivel.

Nuestro método también ha servido para demostrar que existen relaciones culturales y del pensamiento entre la literatura infantil contemporánea y la tradición folklórica europea del romanticismo. Esto nos permite conjeturar sobre el alcance que nuestro método pueda tener

⁶⁶ El adulto encomienda al niño el cumplimiento de sus propias tareas. Este fenómeno se vincula especialmente a la frustración del adulto. En muchos casos de la literatura infantil, la tarea se expresa como una misión que ha sido encargada por un padre. El motivo de la venganza del padre ejemplifica este fenómeno.

en la efectividad del estudio comparado entre las leyendas tradicionales del Ecuador y sus vestigios de viejas creencias religiosas y mágicas propias de América y de la cultura judeo-cristiana.

Muchas de las leyendas tradicionales del país son historias fantásticas y maravillosas. Responden a las intrigas propias de la sociedad. La ecuatorianidad, y su profundidad se ven reflejados en sus leyendas, las cuales pueden someterse a nuestro estudio para evidenciar sus vínculos con el mundo interior, rastrear sus orígenes en otras leyendas y cuentos; y determinar un origen a las formas literarias en el Ecuador.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, María Cristina**, *Un monstruo se comió mi nariz*, Ed. Norma, Quito, 2008.
- Bettelheim, Bruno**. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, traducción de Silvia Furió, editorial Crítica, Barcelona, 2001.
- Bonin, Werner**. *Diccionario de los grandes psicólogos, de las ciencias del espíritu a las ciencias de la conducta*, traducción de Beatriz Álvarez Klein, Ed. Fondo de cultura económica. México, 1991.
- Bravo, Leonor**, *¿Será la fiebre?* En: *Cuentos de medianoche*, Ed. Alfaguara, Quito, 2002.
- Calvino, Italo**. *Cuentos Fantásticos del Siglo XIX, volumen I*. Ed. Siruela, Madrid, 1999.
- Chemama, Roland, dirección**. *Diccionario actual de los significantes, conceptos y matemas del psicoanálisis. Traducción y notas de Teodoro Pablo Lecman*. Ed. Amorrortu, Buenos Aires 2002.
- Encalada Vásquez, Oswaldo**, *El milizho*, Ed. Alfaguara, Quito, 2010.
- Estébanez Calderón, Demetrio**. *Diccionario de términos literarios*. Ed. Alianza editorial, primera reimpresión. Madrid, 1999.
- Freud, Sigmund**. *Psicoanálisis del arte*, traducción Luis López-Ballesteros, “El Moisés de Miguel Angel” Ed. Alianza Editorial, octava reimpresión, Madrid, 1991.
- García, Édgar Allan**, *Los sueños de Avelina*, Ed. Alfaguara, Quito, 2009.
- Grimm, Jacob y Wilhelm**, *Cuentos de Grimm*, Ed. Optima, Barcelona, 2001.
- Perrault, Charles**, *Cuentos de Perrault*, Ed. Porrúa, México, 2006.
- Propp, Vladímir**. *Folklore y realidad*, traducción de Ricardo San Vicente. Ed. Alianza, Madrid, 2007.

Steiner, Peter. *El formalismo ruso, una metapoética, traducción de Vicente Carmona.* Ed. Akal, Madrid, 2001.

Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos, traducción de Ana María Nethol,* Ed. Siglo XXI, México, 1995.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica, traducción de Elvio Gandolfo,* Ed. Paidós, Buenos Aires, 2006.

Todorov, Tzvetan; Ducrot, Oswald. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Traducción Enrique Pezzoni.* Ed. Siglo XXI, México, 2000.

Yáñez Cossío, Alicia, *La canoa de la abuela,* Ed. Alfaguara, Quito, 2000.