

**APROXIMACIÓN PSICOANALÍTICA A LOS PROCESOS FANTASMÁTICOS
SUBYACENTES A LAS REPRESENTACIONES FIGURALES Y DISCURSIVAS
DE UN CUENTO DE HADAS
(Trabajo de Grado)**

SANDRA LORENA CASTRO PORTILLA

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
PROGRAMA DE PSICOLOGÍA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

2007

**APROXIMACIÓN PSICOANALÍTICA A LOS PROCESOS FANTASMÁTICOS
SUBYACENTES A LAS REPRESENTACIONES GRÁFICAS Y DISCURSIVAS
DE UN CUENTO DE HADAS
(Trabajo de grado)**

SANDRA LORENA CASTRO PORTILLA

Asesor:

PS. ORLANDO LENIN ENRIQUEZ

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PSICOLOGÍA**

2007

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, especialmente a mi madre, por sus imparables esfuerzos por darme todo lo que he necesitado y mucho más que eso. Por ser mi principal sostén en los momentos de desfallecimiento, por abrirme siempre sus brazos aún cuando me he equivocado y seguir a mi lado en mis nuevas decisiones, siempre ahí, firme.

Al profesor Orlando Lenin Enríquez, no sólo por su presencia y su respaldo durante este trabajo, sino por su apoyo y las innumerables enseñanzas durante toda mi carrera. Gracias a su rectitud, a su constante búsqueda de conocimiento y a su empeño por transmitir lo que sabe.

A mis amigos, por las locuras compartidas. A Cielo: gracias por estar siempre presente en medio del silencio y regalarme una palabra en el momento justo. Ángela: gracias por todas las sonrisas, por el cariño y el aliento constantes.

A la persona que ha hecho de mi corazón una mezcla de sentimientos y pasiones en continuo movimiento: Fercho. Gracias por este amor que estuvo latente, con presencias y ausencias inspirando este logro.

DEDICATORIA

A mi Fer:

Ahora la vida nos abre otra puerta para seguir soñando juntos, para seguir caminando y volando, para ir directamente al encuentro con ese mundo nuestro al que cada día agregamos un nuevo color.

TABLA DE CONTENIDO

RESÚMEN.....	9
TEMA	10
INTRODUCCIÓN	11
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	13
Formulación del problema	15
Sistematización del problema	15
OBJETIVOS	16
Objetivo General	16
Objetivos específicos	16
JUSTIFICACIÓN	17
MARCO TEÓRICO.....	19
Lo figural frente al discurso	19
Acerca de la imagen: Psicoanálisis y Semiótica	21
El fantasma.....	24
El fantasma psicoanalítico y el imaginario discursivo.....	25
¿Qué es un niño?	26
El niño para el psicoanálisis: un lugar en el mito familiar	28
Sobre la relación entre cuento de hadas, la fantasía y los procesos inconscientes del niño	30
Hansel y Gretel: su contenido fantástico y su relación con el inconsciente.....	32
El dibujo y su relación con el inconsciente.....	41
Leer, escuchar e interpretar un dibujo.....	42
MARCO CONCEPTUAL.....	46
Angustia	46
Castración.....	46
Complejo de Edipo.....	46
Deseo.....	46
Demanda	46
Discurso	46
Falo.....	47

Falo imaginario	47
Falo real.....	47
Falo simbólico.....	47
Falla.....	47
Fantasías originarias.....	47
Fantasías típicas	47
Fantasma	47
Fase preedípica.....	48
Frustración	48
Goce	48
Imagen.....	48
Imaginario	48
Inconsciente.....	49
Lenguaje.....	49
Madre imaginaria	49
Madre real	49
Madre simbólica.....	49
Metáfora Paterna	49
Necesidad.....	49
Objeto a	50
Otro	50
Padre imaginario	50
Padre real.....	50
Padre simbólico.....	50
Privación	50
Real	50
Representación figural	51
Significación	51
Significante	51
Simbólico	51
Sublimación	51

Superyó	51
METODOLOGÍA	52
Tipo de investigación.....	52
Población y Muestra.....	52
Técnicas de recolección de información	52
Procedimiento	53
Plan de Análisis de datos.....	54
Categorías de análisis.....	55
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS	57
Primer momento: El encuentro con el cuento: El encuentro.....	57
Primera sesión	57
Segunda sesión.....	63
Tercera sesión	68
Cuarta sesión	74
Segundo momento: El re-encuentro	79
Quinta y sexta sesión.....	79
Séptima sesión.....	82
Reconstrucción de la narrativa fantasmática de Nacho.....	94
DISCUSIÓN	97
CONCLUSIONES	101
RECOMENDACIONES.....	103
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	104
ANEXOS	

Lista de figuras

Figura 1. Grafo del deseo

Figura 2. Ilustración primera parte del cuento

Figura 3. Ilustración segunda parte del cuento

Figura 4. Ilustración tercera parte del cuento

Figura 5. Ilustración cuarta parte del cuento

Figura 6. Ilustración personajes

Figura 7. Ilustración personajes

Figura 8. Ilustración final personajes

RESÚMEN

Esta investigación gira alrededor de cuatro ejes fundamentales: fantasías, cuento de hadas, representaciones discursivas y representaciones figurales de un sujeto alrededor de la narrativa fantástica. Se trata de una investigación con psicoanálisis que busca a partir del análisis de discurso y de figura la expresión de las fantasías inconscientes típicas y originarias en un niño de cinco años de edad. Para ello, se prestó al sujeto el material significativo que contiene el cuento de hadas “Hansel y Gretel” de los hermanos Grimm en su versión original para que lo resignifique a partir de sus propios fantasmas. Los resultados revelaron la manifestación de fantasías como: madre fálica, devoradora, castración, entre otras, que se encontraron tras las representaciones elaboradas por el sujeto.

ABSTRACT

This research revolves around four main axes: fantasies, fairy tale, discursive representations and figural representations of a subject about the fantastic narrative. This is an investigation that seeks to psychoanalysis based on the analysis of speech and contained the expression of unconscious fantasies and originating in a typical child of five years of age. This was provided to subject the material contains significant that the fairy tale "Hansel and Gretel" by the Brothers Grimm in its original version to make it of meaning from its own ghosts. The results revealed as the manifestation of fantasies: phallic mother, castration, among others, who were found after representations developed by the subject.

TEMA

Procesos fantasmáticos, sujeto y cuento de hadas.

INTRODUCCIÓN

El Psicoanálisis es un saber que tiene sus raíces, sus primeros pasos y sus más grandes avances en el campo de la clínica. Sin embargo, aún desde sus inicios con Sigmund Freud, ha logrado importantes aplicaciones en campos como el social, político y cultural, con escritos como: “La psicopatología de la vida cotidiana”, “Psicología de las masas y análisis del yo”, “El chiste y su relación con el inconsciente”, entre otros referidos a la religión, el arte y la sociología de los grupos.

A lo largo de su vida, de su experiencia, Freud logró adentrarse en el inconsciente del sujeto con el estudio de materiales muy diversos: los sueños, los relatos, los olvidos, las fantasías, la vida en sociedad, la familia, los mitos.

Posteriormente, Jacques Lacan hace grandes aportes teóricos al Psicoanálisis con su retorno a Freud, el cual produce a partir del axioma “El inconsciente está estructurado como un lenguaje”. Lacan rescata, cuestiona y complementa la teoría freudiana valiéndose de herramientas que toma prestadas de otras disciplinas como la lingüística, la lógica matemática, la antropología estructural y la topología algebraica.

Lacan recibe varias críticas, en especial de los postfreudianos, pero la que más interesa y aporta al presente estudio es la que formuló Lyotard, dirigida directamente a la formulación estructuralista del axioma citado anteriormente. Este autor refuta el planteamiento de Lacan, argumentando que el inconsciente se constituye y se expresa tanto en el lenguaje como en la imagen y que no se puede ni se debe desligar el discurso de la figura; y tampoco reducir el inconsciente al lenguaje. Lyotard recalca que formaciones como la fantasía están compuestas de discurso y de figura.

A partir de esa poderosa crítica, Lacan reformuló su concepción de los años 50 y a partir de los 60, abandonando el estructuralismo y planteando que el inconsciente estructurado por el significante no sólo significa sino que goza también en el cuerpo de la lengua.

Para conjugar lenguaje e imagen, el presente estudio toma un material que contiene estos dos aspectos: un cuento de hadas, que además ofrece un importante presupuesto para un trabajo con niños como es el caso del presente: la fantasía.

Sin embargo, más allá de lo que el cuento ofrezca como tal, más allá de lo que se pueda interpretar del texto desde la teoría, lo realmente importante es lo que el lector o escucha pueda extraer o producir subjetivamente de ese texto. Ese es el punto de partida del presente proyecto de investigación.

Por otra parte, tras la búsqueda de material que vincule al Psicoanálisis con los cuentos de hadas, se encontró que el más clásico es el trabajo realizado por Bettelheim en su libro “Psicoanálisis de los cuentos de hadas”. Dicho texto ha sido de gran ayuda para la elaboración del presente trabajo de investigación; de allí se obtuvo información relevante acerca de la importancia de los cuentos de hadas y de los elementos de “Hansel y Gretel” que están más relacionados con los procesos psíquicos inconscientes del sujeto. Bettelheim inspiró y abrió las puertas a este proyecto investigativo; sin embargo, las interpretaciones de este autor se inclinan en muchas ocasiones hacia un enfoque jungiano más que psicoanalítico, tomando muchos de los símbolos del cuento en un sentido arquetípico. Por lo tanto, partiendo de su análisis del cuento, se realizó uno aplicando la teoría lacaniana, la cual es relevante en este trabajo.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

“Las imágenes, fuerzas psíquicas primarias, son más fuertes que las ideas, más fuertes que las experiencias reales” (Bachelard, Poética del fuego)

El niño es un ser humano que como sujeto escindido y por tanto deseante, se enfrenta a lo largo de su vida, a una variedad de conflictos psíquicos inconscientes, para cuya elaboración requiere atravesar por diversos procesos de la misma índole. Muchos de los sucesos, tanto de orden real como imaginario que un ser humano tiene que vivir desde su nacimiento, son generadores de angustia: angustia respecto a su cuerpo, angustia de separación, de castración; no obstante, el enfrentamiento con el deseo del gran Otro fundamental, es la principal causa de angustia.

La angustia ha de ser elaborada por el sujeto, valiéndose de sus recursos psíquicos y a riesgo de elegir el síntoma, el acto o el acting out. Pero la mejor forma de elaborarla, es a partir del fantasma, lo que permite al sujeto sostener su deseo; y para facilitar este camino, la cultura pone a disposición del niño, herramientas como los cuentos de hadas; narraciones que expresan fantasías en forma verosímil.

Desde hace mucho tiempo, los cuentos de hadas forman parte importante de la vida de los niños; con ellos duermen, aprenden, se entretienen y también con ellos empiezan a ser instruidos por sus padres y maestros, acerca del bien y del mal. Pero los cuentos de hadas guardan en su contenido más que la típica moraleja aparente; expresan también muchas de las fantasías que se albergan en el inconsciente de los pequeños. Podría decirse que el cuento de hadas está relacionado con todos los aspectos de la personalidad del niño dando pleno crédito a la seriedad de sus fantasmas.

Así, estos cuentos enriquecen en gran manera a sus lectores y escuchas, no tanto en el sentido de la enseñanza acerca de condiciones específicas de la vida cotidiana, pues dichos relatos se han mantenido durante décadas, a pesar de la evolución de la sociedad; sino en cuanto al conocimiento de los conflictos psíquicos del ser humano.

Los cuentos llegan a transmitir al mismo tiempo, sentidos evidentes y ocultos, y se dirigen simultáneamente a todos los niveles de la personalidad humana, expresándose de tal manera que alcanzan el pensamiento, tanto del niño como del adulto.

Según Bettelheim (1977/2000), aplicando el modelo psicoanalítico de la personalidad humana, los cuentos de hadas aportan importantes mensajes al consciente, preconsciente

e inconsciente del sujeto. A medida que las historias se van descifrando, dan crédito consciente y cuerpo a las pulsiones del ello y muestran los distintos modos de satisfacerlas, de acuerdo con las exigencias del yo y del superyó.

Por sus características, el cuento de hadas, más que otro tipo de literatura infantil, enfrenta al niño con sus conflictos psíquicos. Este tipo de relato, presenta problemas existenciales en forma simplificada y concisa, sus personajes son muy bien definidos, la presencia del mal es tan marcada como la del bien, y así mismo sucede con la vida y la muerte. Esta polarización, facilita en el niño, la exteriorización de procesos fantasmáticos.

El fantasma se constituye de dos partes fundamentales: la parte visual o escénica y la parte discursiva o narrativa. En la segunda, se ha hecho gran énfasis desde el Psicoanálisis, pues la clínica se ha encargado de convertir al lenguaje en su herramienta más válida y enriquecedora, basándose en aquella frase célebre de Lacan (1964): “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”.

Sin embargo, esa parte visual, escénica del fantasma ha sido relegada y se le ha disminuido su valor como material significante, olvidando aquello que el mismo Freud (1919) trabajó a partir de los sueños y de las fantasías como “pegan a un niño”, donde, lejos de buscar la significación del discurso, se preocupó por hallar el sentido de lo visual o como lo llama Lyotard (1979): lo figural. Cabe anotar, que el sueño y la fantasía tienen lógicas opuestas según Freud (1900): el sueño, presenta una lógica regresiva, ya que en éste, prima la regresión de lo verbal a lo visual; mientras que la fantasía presenta una lógica progresiva, pues se constituye primordialmente de cosas oídas, es decir, discursivas y vividas primitivamente, que sólo con posterioridad adquieren su sentido.

Frente a esta problemática Lyotard (1979) reacciona planteando que no se debe reducir el inconsciente al discurso, pues el goce y la consumación del deseo se encuentran realmente en el gesto, el ojo, esa fuerza que convierte al texto en obra, o sea en forma. “Convertir el inconsciente en un discurso equivale a omitir lo energético. Supone hacerse cómplice de toda la ratio occidental, que mata el arte y a la vez el sueño” (p. 33).

Esto no significa que el autor niegue la importancia del lenguaje, todo lo contrario; explica la existencia de un lazo inquebrantable entre el discurso y la imagen. Lyotard

(1979) afirma: "Únicamente desde el interior del discurso cabe la posibilidad de pasar a y dentro de la figura. . . y cabe la posibilidad de pasar dentro de la figura sin prescindir del lenguaje porque ésta se halla inserta en él" (p. 32).

El cuento no solamente es narración; las imágenes son parte esencial del texto pues permiten introducirlo en el campo visual, campo en el que se mueven los sueños y las fantasías. Campo del orden imaginario pero por supuesto estructurado por lo simbólico y que envuelve también una dimensión lingüística.

En este orden de ideas, el presente estudio pretende abordar el problema de la articulación de la parte visual del fantasma con el discurso, reivindicándola como material signifiante, valiéndose de una herramienta tan poderosa y completa como lo es el cuento de hadas.

Por esto, se iniciará la búsqueda de los procesos fantasmáticos de un niño, a través de las representaciones gráficas y discursivas que él elabore con base en el texto de un cuento de hadas, partiendo del hecho de que sus dibujos y relatos, evidenciarán la interpretación que el niño hace del cuento a partir de sus propios fantasmas.

Para efectos de la investigación, se ha elegido el conocido cuento de los hermanos Grimm: "Hansel y Gretel", donde se puede encontrar diversos elementos representativos de los conflictos psíquicos del niño(a): la angustia de separación, la necesidad de superar su oralidad primitiva, su angustia de ser devorado, sus deseos de destrucción, la posición del padre como operador de la ley, entre otros. Bettelheim (1977/2000) afirma que este cuento puede ser más significativo para niños de cuatro a cinco años de edad, debido a que están experimentando en mayor medida los procesos inconscientes mencionados.

Formulación del Problema

¿Cuáles son los procesos fantasmáticos que subyacen a las representaciones gráficas y discursivas elaboradas bajo el referente del cuento Hansel y Gretel por un niño de 5 años de edad?

Sistematización Del Problema

1. ¿Qué características formales, técnicas y simbólicas se observan en las representaciones gráficas elaboradas por el sujeto al ilustrar el cuento Hansel y Gretel?
2. ¿Cuáles son los procesos discursivos con las que el sujeto puntúa cada una de sus construcciones figurales del cuento?

3. ¿Con qué fantasías originarias e inconscientes típicas se relacionan dichas características de las representaciones figurales y discursivas que el sujeto hace del cuento?

4. ¿Cuál es la narrativa fantasmática del sujeto entorno al cuento de hadas “Hansel y Gretel”?

OBJETIVOS

Objetivo general

Analizar cuáles son los procesos fantasmáticos que subyacen a las representaciones figurales y discursivas elaboradas bajo el referente del cuento “Hansel y Gretel” por un niño de 5 años de edad.

Objetivos específicos

1. Reconocer las características formales, técnicas y simbólicas que se observan en las representaciones figurales elaboradas por el sujeto al ilustrar el cuento “Hansel y Gretel”.

2. Describir cuáles son los procesos discursivos con los que el sujeto puntúa cada una de sus representaciones figurales del cuento.

3. Analizar con qué fantasías originarias e inconscientes típicas se relacionan dichas características de las representaciones figurales y discursivas que el sujeto hace del cuento.

4. Reconstruir la narrativa fantasmática del sujeto en relación con el cuento de hadas “Hansel y Gretel”.

JUSTIFICACIÓN

Al hacer una revisión de las investigaciones que se han realizado en el programa de Psicología de la Universidad de Nariño, bajo el paradigma psicoanalítico, se puede vislumbrar una evolución que va desde el Psicoanálisis aplicado, como son los trabajos sobre diferentes obras literarias, hasta la clínica psicoanalítica, refiriéndose a los estudios de caso.

Los análisis de obras literarias, fueron quedando atrás, bajo el argumento de que no brindaban un aporte significativo a la Psicología como ciencia, ni a las problemáticas regionales. Esto, se debe a que dichos estudios se quedaron en el texto como tal; el texto fue tratado como un sujeto-objeto de estudio; o simplemente, se tomaba erróneamente, uno de sus personajes como un caso clínico real.

El presente estudio, pretende trascender las anteriores formas de aplicación de la teoría psicoanalítica, superando sus errores, de tal manera, que no se le reste importancia a las obras literarias, pero tampoco se caiga en el error de analizarlas como si se tratase de un sujeto, y, por el contrario, involucrar al sujeto con dichas obras.

Es ahí donde radica la novedad de este trabajo y su aporte tanto al psicoanálisis como a la cultura; pues por una parte, se rescatará la labor de análisis sobre los textos (tomando el trabajo de Psicoanálisis de los cuentos de hadas realizado por Bettelheim), sin ignorar que la utilidad de dicho análisis se encuentra en lo que se pueda corroborar de él, en el lector y/o escucha del texto. Y por otra parte, se dará un paso a la reivindicación de la lectura del cuento en su versión original, rechazando sus versiones insulsas y televisivas.

Los cuentos de hadas pueden ser fácilmente clasificados como obras de arte; obras, que como pocas, son totalmente comprensibles para el niño; y como todas las grandes artes, el significado más profundo de este tipo de relatos, será distinto para cada persona, e incluso, para la misma persona en diferentes momentos de su vida. Las asociaciones conscientes e inconscientes que un sujeto hace a partir de los cuentos, dependen de su historia personal, de su subjetividad.

Por eso, es justo extraer su riqueza y profundidad mediante un análisis que trascienda lo superficial, que vaya más allá de su escueta lectura y examine, más que su contenido (como ya lo hizo Bettelheim, 1977/2000), la relación que cada sujeto construye con el

relato, a partir de sus procesos psíquicos.

Se ha tomado como parte del estudio un cuento de hadas: Hansel y Gretel; cuento que se incorpora en nuestra cultura tras haber heredado diversos elementos de la tradición europea y que pasa a constituir una narrativa fundamental en la vida de los niños(as); pues alude a diversos aspectos de su personalidad y desarrollo psíquico.

El cuento de hadas es muy importante dentro del presente ejercicio investigativo, pues reúne los dos componentes semióticos esenciales del inconsciente, teniendo en cuenta que las experiencias y reacciones más importantes del sujeto, en este caso de un niño, son generalmente inconscientes. Dichos componentes son: el discurso y la imagen.

Pero el verdadero protagonista de esta investigación es el sujeto de estudio, quien aporta los argumentos para afirmar que esos dos componentes del inconsciente que están presentes en la fantasía, están completamente articulados; a él se le presta un material signifiante: el cuento de hadas y él devuelve y expresa una variedad de significantes que dan cuenta de su vida pulsional y fantasmática.

MARCO TEÓRICO

Lo figural frente al discurso

El amplio análisis que se ha trabajado alrededor del discurso desde el Psicoanálisis, ha hecho que se relegue su estrecha relación con la imagen. Se ha olvidado el *ver* por hacer mayor énfasis en el *escuchar, hablar, leer*.

Pero hay que tener en cuenta, que el mundo se nos presenta, principalmente como imagen, puede ser escrito y hablado porque puede ser visto e imaginado y también esto último se debe a lo primero. Así que el ojo, el oído y el discurso, no funcionan por separado, sino que dan sentido a lo sensible, como un conjunto, compartiendo algunos elementos y complementándose en otros.

Un elemento importante que se encuentra tanto en el *ver* como en el *decir* y el *oír*, es el símbolo cuya trascendencia es la de un discurso procedente de un Otro.

Para explicar de una forma más clara esta problemática, Lyotard (1979), toma como ejemplo: el arte. Lyotard (1979), habla del arte como silencio, afirma que el arte se posiciona desmintiendo la posición del discurso, ya que en el arte, la figura carece de significación, y esto, en relación con el discurso, advierte que el símbolo trasciende en figura. Es decir, que la figura, altera el espacio lingüístico en el que penetra, pues ésta, no puede ser interiorizada por dicho espacio como significación.

Por consiguiente, “la figura está fuera y dentro. . .El ojo se halla en la palabra, puesto que no hay lenguaje articulado sin la exteriorización de un visible, pero además está porque hay una exterioridad al menos gestual, visible, en el seno del discurso, que es su expresión” (Lyotard, 1979, p. 32)

Un discurso, según Lyotard (1979), es mucho más que una herramienta de comunicación; en su densidad, no sólo significa, también expresa, y en su fuerza, levanta la significación dando paso al sentido.

Lyotard (1979) introduce dos conceptos claves para el entendimiento de la relación entre el discurso y la figura, planteando que: “Frente al discurso, surge la figura-imagen, en el discurso, surge la figura-forma” (p. 64).

Al decir, “figura-forma”, Lyotard (1979) se refiere a “la presencia del no lenguaje. Es algo de otra índole que se aloja en el discurso y le confiere su expresividad” (p. 64). Esto implica, que la palabra en sí misma, es incapaz de expresar algo acerca del objeto

designado y por eso es palabra, precisamente por la carencia de ese poder expresivo, que la vuelve arbitraria. Un claro ejemplo de este planteamiento, es el uso de “triángulo” para simbolizar a Dios. Al respecto, Lyotard (1979), analiza varios puntos:

1. No es el significado “triángulo” lo que simboliza sino la figura misma (un triángulo).

2. Dicha simbolización es posible, debido a que el triángulo consta de tres lados, y en las creencias cristianas, se establece, que Dios es al mismo tiempo tres personas. Así, lo que media entre los dos conceptos, es el número 3, que les es común, facilitando que la idea remita a la figura.

3. Entre los conceptos “Dios” y “Trinidad”, existe una relación paradigmática: uno puede sustituir al otro en la cadena significante, formando una proposición metafórica.

4. Entre la figura (un triángulo) y el grupo significativo (formado por tres lados), no existe el mismo tipo de relación descrita anteriormente, pues hace falta un mediador, el término “triángulo”, que es el nombre de la figura. “Si la relación entre este nombre y el grupo <formado por tres lados> es, como para <Dios> y <Trinidad>, enteramente interior al lenguaje, es imposible decir que la misma figura y el nombre, pertenezcan al mismo orden. La figura no corresponde a un lenguaje articulado. El nombre con que está dotada le es totalmente extrínseco” (Lyotard, 1979, p. 60).

Concretamente, la figura-forma, es la que sostiene lo visible sin ser vista, pero también se puede hacer visible. Su relación con el espacio inconsciente viene dada por la trasgresión de la Gestalt.

La figura-imagen, por su parte, pertenece al orden de lo visible; desconstruye el precepto, se realiza en un espacio de diferencia. “Es la que se da a ver en el espacio onírico o cuasi-onírico” (Lyotard, 1979, p. 278). Mientras la figura-forma implica la transgresión del objeto, la figura-imagen implica la transgresión de la forma.

Aplicando los planteamientos de Lyotard acerca de la figura-forma, donde explica la compleja relación del nombre arbitrario y su simbolización figural, a un caso de narrativa de cuento de hadas, y tomando para ello el análisis que aporta Bruno Bettelheim (1977/2000) de dicha narrativa, se puede vislumbrar lo siguiente:

El cuento de hadas hace una amplia explotación de los procesos fantasmáticos propios de lo infantil, trasladando cada una de las figuras relevantes en el desarrollo

psíquico del niño; de tal manera que al ser trasladadas son también transformadas y *renombradas* como personajes fantásticos. Así, en el momento de leer, escuchar o contar un cuento de hadas, la relación entre uno y otro no será de ninguna forma evidenciada por el lenguaje empleado para su nombramiento, por el contrario, dicha relación se deduce mediante el análisis e interpretación de los símbolos.

Obsérvese: no es el significado “bruja” lo que significa “madre” sino lo que dicha figura implica y sobretodo-recurriendo al concepto de significante-el lugar que ocupa dentro de una cadena de relaciones diferenciales, lugar, en este caso, influenciado por la historia y la cultura, retomado por el cuento de hadas y resignificado por el sujeto.

Ahora bien, todo lo anterior aclara al lector la estrecha relación existente entre la imagen y el discurso; los dos elementos constitutivos de los fantasmas inconscientes; en los cuales se basa la presente investigación. En lo que sigue del recorrido teórico, se dará a conocer algunos aspectos relevantes en relación con la imagen, para lo cual se han tomado ciertos aportes de una disciplina que será de gran ayuda para el desarrollo de este estudio: la semiótica.

Acerca de la imagen: psicoanálisis y semiótica

Para hablar de imagen desde la perspectiva psicoanalítica es estrictamente necesario remitirse al concepto de lo imaginario, uno de los tres órdenes del psiquismo planteados por Lacan (1954), opuesto a lo simbólico y lo Real. “Lo imaginario es el reino de la imagen en la imaginación, el engaño, el señuelo” (Evans, 1997, p. 109). Así, lo imaginario es el orden que envuelve lo superficial, lo observable y engañoso que encubre estructuras subyacentes.

Desde la teoría lacaniana, la base del orden imaginario es la formación del yo en el estadio del espejo; sin embargo, el interés de la presente investigación no es la formación del yo, sino el estudio psicosemiótico de la imagen. Es por eso que el tratamiento dado a este concepto a lo largo de este trabajo, corresponde a la articulación del psicoanálisis con la semiótica; para ello, la herramienta teórica fundamental es la elaborada por Armando Sercovich (1977).

La semiótica es una disciplina dedicada en su mayor parte al análisis lingüístico; y hay quienes afirman que es imposible extender sus dominios hacia un análisis de la imagen; sin embargo, dicha consideración es producto de cierto desconocimiento acerca

de la estructura del lenguaje, el cual, según lo explica Lacan (1954), se inscribe tanto en el orden de lo simbólico como en el orden imaginario; y lo confirma Lyotard (1979) cuando argumenta que la figura está inserta en el lenguaje.

Sercovich (1977) por su parte, rompe el paradigma del uso exclusivamente *lingüístico* de la semiótica y adelanta una construcción teórica sobre la base de la dimensión imaginaria del lenguaje. Este autor parte de la siguiente definición: “Denominaré imagen a la unidad analítica de todo proceso discursivo en su dimensión imaginaria; es decir, de acuerdo con la primera definición, de su capacidad de reenvío directo a la “realidad”” (p. 32).

Al respecto es importante aclarar que la noción de “realidad” nada tiene que ver con aquello que se encuentra fuera del pensamiento; la realidad es determinada por lo imaginario; y lo imaginario es, desde una perspectiva semiótica (muy concordante con la psicoanalítica) algo que está presente en todo material significativo y no, como se considera desde la filosofía sartreana, un conjunto determinado de objetos.

La imagen concebida como efecto semiótico implica la operación de varios procesos de codificación que actúan de manera simultánea en una secuencia discursiva determinada. Dichos procesos son: ocultamiento de significado, remisión directa a la realidad, sobredeterminación códica, ausencia de condiciones productivas (Sercovich, 1977).

A partir de ello, Sercovich (1977) plantea algunas características que pueden identificarse en diferentes discursos: llama transparencia a la capacidad de un discurso de remitirse en forma directa a la realidad; para ello, este discurso necesita ocultar sus propias condiciones productivas.

En oposición a aquellos, denomina opacos a los discursos que, como el científico, remiten en última instancia a los referentes internos que los sujetos tienen con respecto a un signo.

La transparencia semiótica es una cualidad importante para la comprensión del concepto de imagen, ya que ésta adquiere su connotación como tal gracias a que la pérdida de significado despoja al signo de su propiedad, convirtiéndolo en imagen; y es ahí donde se produce la transparencia.

De esta manera, se encontraría apoyada por Sercovich (1977) la intención del

presente trabajo de dignificar a la imagen como material significante; pues retomando la teoría de Lacan (1954), un significante no es necesariamente una palabra y su principal característica es la ausencia de un significado determinado; el significante adquiere un significado sólo en función del lugar que ocupa en un sistema de relaciones diferenciales.

Por otra parte, Sercovich (1977) aporta, desde la semiótica, dos conceptos que de alguna manera también se encuentran implícitos en la teoría psicoanalítica: la *significación imaginaria* y la *relación imaginaria*. La primera referida a la relación entre la expresión y el contenido de una imagen; y la segunda es la relación entre un discurso transparente y un sujeto.

La importancia de la significación imaginaria radica en que todo sistema de significaciones discursivas determina en un sujeto un sistema de representaciones. Pero la cuestión más representativa en cuanto al objetivo del presente proyecto es la relación imaginaria; en la siguiente cita tomada de Sercovich (1977) se puede vislumbrar dicha correspondencia.

Este concepto permite considerar discursos distintos de los que pretenden reflejar la “realidad”, como los denominados de ficción: cuentos, fantasías, científicas, novelas y, en particular la “temática” cinematográfica. La relación imaginaria “atrapa” al sujeto a partir de cualquiera de estos discursos, por más fantásticos que parezcan: en el terreno psicoanalítico, constituyen un equivalente de los sueños y, en este dominio, tanto las fantasías sexuales infantiles como los cuentos para niños conforman la “realidad” modelizante de las representaciones. Vemos nuevamente que la discriminación espontánea entre el discurso “objetivo” y el de ficción no constituye más que una distinción nocional que oculta las verdaderas formas de acción de lo imaginario. (p.35)

Por consiguiente, dentro de la relación imaginaria se observa que la imagen cumple una función doble de revelación-ocultamiento.

También se halla en los discursos, la sobredeterminación códica, referida al contenido de herramientas que contribuyen a su codificación, como las figuras literarias, por ejemplo.

Otra característica de la imagen es, según Sercovich (1977), su capacidad de ser al

mismo tiempo un signo y una acción, a esto lo denomina *valor ilocutorio*. El valor ilocutorio transforma las relaciones intersubjetivas, por cuanto hace uso de expresiones preformativas; es decir, expresiones que enuncian una acción y la cumplen simultáneamente.

Este tema es de gran importancia para el desarrollo del presente proyecto investigativo, debido a que la teoría semiótica es un elemento que enriquece el trabajo de análisis del discurso y de la imagen; éstos son dos de los componentes de este estudio; otro componente es el fantasma; por lo tanto, a continuación se dará un recorrido por éste concepto; luego se hará una articulación entre lo explicado anteriormente y lo correspondiente al fantasma.

El Fantasma

El concepto de “fantasma” se remonta a los orígenes del Psicoanálisis, cuando Freud (1916) pudo comprobar que los recuerdos de seducción de sus pacientes no siempre correspondían a episodios reales, sino que eran producto del fantasma. Este fue el momento del “abandono de la teoría de la seducción”, el cual implica que el fantasma obstruye la correcta percepción de la realidad y que es un producto de la imaginación.

Sin embargo, dicho concepto del fantasma no cabe dentro del paradigma psicoanalítico, donde la realidad no es considerada como un dato puramente objetivo, que sólo podría percibirse de un modo; por el contrario “para el psicoanálisis la realidad en sí misma es construida discursivamente” (Evans, 1997, p. 90). De esta manera, Freud (1916), no niega la veracidad de todos los recuerdos de abuso sexual, sino que descubre, que la memoria tiene una naturaleza fundamentalmente discursiva e imaginativa; los recuerdos de sucesos pasados se transforman continuamente en función de los deseos inconscientes de cada sujeto así como los síntomas no obedecen a hechos objetivos, se originan en la dialéctica del fantasma. Según Evans (1997) “Freud emplea el término “fantasma” para designar una escena que se presenta a la imaginación y que dramatiza un deseo inconsciente” (p. 90).

Por su parte Lacan (1966) acepta los planteamientos de Freud en cuanto al fantasma, su importancia y su carácter visual como escenificador del deseo. Pero Lacan (1966), enfatiza en la función protectora del fantasma, afirmando que la escena fantasmaticada es usada por el sujeto para velar la castración.

En el pensamiento lacaniano, el concepto de “defensa” se encuentra íntimamente ligado con los de fantasma y estructura clínica; por lo tanto, cada estructura clínica presenta una forma particular de emplear una escena fantasmaticada con el fin de velar la castración, la falta en el Otro.

Lacan (1966), formula un matema para explicar la estructura general del fantasma fundamental en cada estructura clínica, así:

$(\$ \diamond a)$ designa el fantasma neurótico y se lee “el sujeto barrado en relación con el objeto”. Este matema representa la pregunta fundamental del neurótico: ¿Qué quiere el Otro de mi? (Che vuoi?).

$a \diamond \$$ designa el fantasma perverso, el cual invierte la relación con el objeto. En la perversión, el sujeto se sitúa como objeto de la pulsión, como medio para el goce del Otro. El perverso no vela la castración como el neurótico, sino que la reniega. Además, en la perversión no existe pregunta, pues el perverso no duda de que sus actos sirven al goce del Otro.

Los anteriores matemas expresan los rasgos comunes de los fantasmas en sujetos con igual estructura clínica, sin embargo, existen rasgos particulares de cada sujeto, propios de su guión fantasmático que indican su modo de goce en forma distorsionada.

Dicha distorsión en el fantasma lo ubica como una formación de compromiso: “el fantasma es lo que le permite al sujeto sostener su deseo y también aquello por lo cual el sujeto se sostiene a sí mismo en el nivel de su deseo que desaparece” (Evans, 1997, p. 91).

Según Lacan (1966), detrás de la gran variedad de imágenes que se presentan en los sueños y otros episodios, existe un “fantasma fundamental” de carácter inconsciente. Además, reconoce la importancia de la imagen en el fantasma, pero afirma que su poder no se debe a una cualidad intrínseca de la imagen en sí, sino al lugar que ocupa en una estructura simbólica; que la estructura es una imagen puesta a trabajar en una estructura significante.

El fantasma psicoanalítico y el imaginario discursivo

El psiquismo alberga una gran cantidad de imágenes que, tras ocultar sus condiciones de producción, cautivan al sujeto y lo envuelven en la realidad que ellas construyen. “El inconsciente es-por definición-el lugar privilegiado de las imágenes: los fantasmas, los

complejos, la fantasmática global, organizada según la estructura de lo simbólico” (Sercovich, 1977, p. 46).

Anteriormente se describieron algunas características semióticas de la imagen; a continuación se enumeran las correspondencias (descritas por Sercovich, 1977) que existen entre aquellas características y los atributos de los fantasmas:

1. Mientras las fantasías escenifican el deseo, lo imaginario discursivo se presenta como la realización-escenificación de intereses de lugares en una formación social. Es decir, tanto los fantasmas como las imágenes discursivas encuentran su sustento fuera de su relación con lo real, en el deseo.

2. Tanto lo fantasmático como lo imaginario discursivo, ocultan al sujeto sus condiciones de producción; es decir, invisibilizan sus causas e incluso su verdadero contenido.

3. Los fantasmas en su registro imaginario envuelven al sujeto en una ilusión de realidad; así mismo actúa la transparencia semiótica de las imágenes.

4. Los fantasmas se expresan en representaciones, inscripciones o huellas mnémicas, que no son más que codificaciones; este proceso se asemeja a la sobredeterminación códica de un discurso transparente.

5. Tanto los fantasmas como las imágenes discursivas cumplen el criterio definido como valor ilocutorio; los fantasmas transforman las relaciones intrasubjetivas y funcionan como locuciones performativas porque las representaciones también son actos.

Hasta aquí se han abordado tres elementos cruciales del presente estudio: la imagen, el discurso y el fantasma; y se ha logrado hacer algunas articulaciones entre dichos elementos. Sin embargo, no se ha hablado de la población involucrada en esta investigación; se trata de niños; y es importante preguntarse por ellos desde una mirada psicoanalítica, ya que ésta, maneja un concepto que difiere en gran medida de otras miradas.

¿Qué es un niño?

Es una pregunta difícil de responder, pues a lo largo de la historia se han dado varias definiciones en función de diferentes ideologías y criterios y algo imprecisas.

Por una parte se encuentra la definición biologicista que considera como factor

determinante de la infancia, el proceso de maduración del cuerpo (entiéndase organismo).

Está también la definición de niño en función del trabajo: “El niño es aquel que no trabaja, que incluso no puede, no debe trabajar. Se puede ciertamente hacerlo trabajar, pero dado que se considera que su saber no vale nada, se denominará a esto ponerlo en aprendizaje” (Valas, 1989, p. 9)

En lo que al derecho corresponde, el niño es visto como un ser incapaz de responder por sus actos, casi como si no entendiese lo que “significan” sus actos. Al respecto Valas (1989) dice: “hay asimismo una jurisdicción especial, con sus lagunas, que se aplica al niño, según la cual éste no es considerado civil y penalmente responsable de sus actos, salvo excepciones. . . En realidad, es más una prevención, incluso respecto a él una interdicción del acto, más que una verdadera absolucón de sus consecuencias”. (p. 10)

Y es que en realidad las definiciones en que se basa dicha jurisdicción, se quedan cortas frente a las implicaciones de encontrarse en uno u otro momento de la vida. El código Civil lanza el siguiente concepto:

Llámesese infante o niño, todo el que no ha cumplido siete años; impúber, el varón que no ha cumplido catorce años y la mujer que no ha cumplido doce; adulto, el que ha dejado de ser impúber; mayor de edad o simplemente mayor, el que ha cumplido veintiún años, y menor de edad o simplemente menor el que no ha llegado a cumplirlos” (Artículo 7 del Código Civil).

El criterio de la mayoría de edad fue reformado posteriormente por el que se maneja actualmente, es decir los dieciocho años de edad.

Desde la perspectiva psicoanalítica se han hecho varios planteamientos encaminados a la reivindicación del niño como sujeto, dando mayor importancia a sus procesos y conflictos como tal.

Freud (1923), aunque no se desprendía completamente de lo referente a la maduración del organismo, pues para él es ésta la base para definir los estados del sujeto (infancia, latencia, pubertad, adolescencia, madurez); traza en la asunción del complejo de castración en el varón y de la Penis-neid en la niña a través del Edipo, el límite más seguro entre el niño y el adulto.

Contrario a Freud, quien formuló su diacronía en el Edipo, Lacan (1958) por su parte articuló su sincronía en la metáfora paterna, lo que lo lleva a alejarse de toda psicogénesis. Este autor acentúa las relaciones de desarrollo con la estructura, cuya incorporación es más precoz, el Otro del lenguaje preexiste al sujeto, determinando la palabra desde antes de su nacimiento, no sólo su estatuto, sino también la llegada al mundo de sus ser biológico.

Más tarde, Valas (1989), después de un minucioso análisis de los planteamientos de Freud y Lacan, propone definir al niño en función del concepto de persona, el cual relaciona estrechamente con el goce y por tanto con el fantasma. Plantea: “la persona es el sujeto correlacionado con su goce, ella puede ser remitida entonces al fantasma. . . En definitiva, es efectivamente a partir de las coordenadas estructurales de la persona, no sólo del significante, como debería uno esforzarse en distinguir al niño del adulto, lo cual no quiere decir que esto sea simple ni siempre demasiado satisfactorio” (p. 11).

El niño para el Psicoanálisis: un lugar en el mito familiar

El más amplio abordaje de la pregunta por el niño en el Psicoanálisis, lo hace Rodolfo (1996) en su trabajo: “El niño y el significante”, donde plantea que no es fácil conceptualizar alrededor de lo que se designa al decir *niño*, pues se debe recorrer muchos caminos teóricos para no caer en una definición que reduzca al niño a una entidad psicofísica, sin ir más allá de su cuerpo.

En primer lugar, es necesario remitirse a la prehistoria del sujeto, entendida como la serie de sucesos dentro del tejido familiar, previos incluso a la existencia del mismo sujeto (relaciones entre los padres, abuelos, folklore familiar, etc.). Rodolfo (1996) afirma: “Para entender a un chico o a un adolescente (de hecho incluso a un adulto), tenemos que retroceder a donde él no estaba aún” (p. 18). Es decir, que para saber en qué consiste un niño, hay que reconstruir material de generaciones anteriores a cada niño en su propio contexto familiar. Es de ahí de donde el sujeto (niño) va a tomar significantes que, en su sentido estrictamente psicoanalítico, van más allá de las palabras.

Significante implica *repetición*, lo que explica en muchas ocasiones cómo el niño se instaure como un elemento más en un “patrón familiar” que en realidad es una ley en el orden inconsciente de su familia. El significante no le pertenece a alguien, se desliza de

generación en generación, traspasando lo individual, lo grupal y lo social e interpela a cada miembro de una familia.

Otro criterio para reconocer un significante es su poder de trazar algo nuevo desde el momento de su instauración como tal. Y también es característico del significante, la variedad de efectos que produce, porque éste no tiene un significado del cual no se le pueda desligar. Se trata, como dice Rodulfo (1993) de “dónde cierto régimen deseante familiar ubica a un sujeto y dónde a su turno él se perpetúa, pues no sería justo ponerle a un significante un poder que no deje alternativas” (p.27).

La siguiente precisión importante sobre el significante es que éste tiene dirección; es decir, conduce siempre hacia alguna parte.

Ahora bien, la importancia de este concepto para el interrogante ¿qué es un niño para el psicoanálisis? radica en que cada vez que se trabaja con niños desde la perspectiva psicoanalítica se identifica en ellos, en sus discursos, sus juegos, sus dibujos, etc., ciertas cosas denominadas significantes; éstos tienen una estrecha relación con la formación de un niño, pero no siempre son producidos, ni dichos por él; suelen, en cambio, encontrarse en los discursos y acciones de personas cercanas a él (Rodulfo, 1996).

A partir de la pregunta por el contenido de la prehistoria – mito – familiar, surge la pregunta por el lugar del niño en la dinámica inconsciente de la familia; su lugar como sujeto, su espacio, su lugar en el deseo de los padres, su lugar en el mito familiar.

Rodulfo (1996) define este mito homologándolo al aire que un niño respira, lo que la familia le ofrece en cuanto a creencias, normas, leyes, regulaciones del cuerpo, conceptos, etc., que actúan en las prácticas cotidianas.

Dentro de ese mito, el niño puede ocupar tres posiciones (que no deben tomar como excluyentes ni clasificatorias): el niño como falo, el niño como síntoma y el niño como fantasma.

La posición de falo o la falización del niño, ha sido clásicamente malentendida, al ser asociada de manera implacable a una patología. Al respecto aclara el autor citado anteriormente, que la falización del niño debe realizarse para su apropiación simbólica, para su estructuración subjetiva; pues implica estar marcado por el deseo y lo lleva a tener un cuerpo erógeno. La ausencia o carencia de la falización puede conllevar a otra posición, la de síntoma u objeto.

Falzar a un hijo no significa tratarlo como una parte del cuerpo (como lo indica la clásica correspondencia niño-pene), significa cederle narcisismo. Por supuesto, no se debe idealizar esta posición; ya que de acuerdo con las significaciones que cada sujeto le otorgue a los significantes que fluctúan en el mito familiar, sus destinos pueden cambiar (Rodulfo, 1993).

Cuando el niño es puesto en el lugar del goce del Otro, cuando ese gran Otro busca en él un goce perdido, es cuando se dice que ocupa la posición de síntoma u objeto.

Por otra parte, la posición del niño como fantasma, se refiere a la negación de su singularidad como sujeto. Con frecuencia el pequeño es sometido a ser un sustituto de algo o de alguien; tratado como un homólogo de ese algo (una persona muerta, por ejemplo).

Es muy importante recalcar que el niño tiene mucha responsabilidad en los procesos anteriormente descritos; es él quien elige entre la diversidad de significantes que le ofrece el mito familiar; y es él mismo quien le otorga una u otra significación. En palabras de Rodulfo (1996): “el primer trabajo del ser humano al nacer será encontrar significantes para encaramarse al orden simbólico de la intersubjetividad, proceso que caracterizamos como de extraer y dejar marcas, valiéndose de los materiales del mito familiar, que son también los materiales del cuerpo materno” (p. 99).

En el siguiente apartado, se mostrará que el cuento de hadas contiene la escenificación de muchos de esos significantes; los expresa en función de la fantasía, por eso puede ser para el niño (a) un buen material de donde extraerlos (como dice Rodolfo, 1996); en el cuento de hadas el niño encuentra la puesta en escena de algunos conflictos relacionados con el mito familiar.

Sobre la relación entre cuento de hadas, la fantasía y los procesos inconscientes del niño

Contrario a lo que muchos piensan, los cuentos de hadas no pretenden enseñar comportamientos adecuados, ni dar una descripción del mundo, y mucho menos aconsejar modos de reaccionar frente a diferentes situaciones de la vida. Este tipo de conocimientos y/o moralejas, son proporcionados por la religión, los mitos y las fábulas.

Los cuentos de hadas, ofrecen algunas indicaciones acerca de la naturaleza del mundo, la vida y el desarrollo de la personalidad, pero no dan respuestas concretas, ni

imponen ideas acerca de ello, como puede suceder con los mitos. El cuento, tan solo insinúa soluciones a algunos conflictos, de manera simbólica. La historia permite que el niño imagine y resuelva cómo se aplican los elementos de ésta, a sí mismo. Sin embargo, su interés central no es la información útil acerca del mundo externo, sino los procesos internos que tienen lugar en un sujeto. Estos relatos presentan de forma simbólica conflictos internos propios del desarrollo psíquico de los niños, conflictos derivados de preguntas que el pequeño se hace a sí mismo, relacionadas con su ser, con su entorno. Y debido a que lo menos indicado para contribuir a la comprensión del mundo por parte de un niño es lanzarle una gran cantidad de información totalmente realista, y en algunos casos científica (la cual, probablemente podría memorizar y repetir, pero no llenaría sus expectativas y mucho menos disminuiría su angustia), el cuento de hadas se ocupa de traer al escenario del conflicto, este elemento de vital importancia para cualquier sujeto, en especial si se trata de un niño: la fantasía.

Este tipo de relatos, sigue el mismo proceso que la mente infantil. En ella, se crean continuamente una serie de impresiones, algunas fieles a la realidad (objetivamente hablando), pero la gran mayoría regidas por la fantasía.

El niño percibe una situación real que le genera conflicto; entonces empieza a fantasear con la intención de ver transformada esa realidad y, a menudo, logra introducirse en sus fantasías de tal manera que las confunde con situaciones reales. Pero durante su desarrollo psíquico ocurren eventos que devuelven al niño a la realidad, esta vez, con una mayor capacidad para enfrentarse a ella.

El cuento de hadas parte justamente de un suceso real conflictivo (una niña que debe atravesar un bosque, en “Caperucita roja”; una pareja que no tiene recursos para mantener a sus hijos, en “Hansel y Gretel”; una muchacha maltratada en su hogar, en “La Cenicienta”, entre otros), se desarrolla en medio de fantásticas ocurrencias y finaliza con un aterrizaje a la realidad, siendo ésta menos caótica que en el inicio.

Al mismo tiempo, el cuento de hadas ubica al relato en un espacio y tiempo físicamente irreales, pero a su vez existentes en el mundo psíquico del sujeto. Iniciar una historia con un encabezado como: “Érase una vez un viejo castillo...”, o: “En tiempos remotos, cuando bastaba desear una cosa para que se cumpliera...”, implica invitar al lector o escucha, a un viaje hacia sus adentros, le sitúa en estados mentales, contenidos

inconscientes; en aquello que es para el sujeto, desconocido y a la vez familiar, eso que está ahí, y lo sabe pero aún debe descubrirlo; es decir, el reino del inconsciente. (Bettelheim, 1977/2000). “El contenido inconsciente es, a la vez, algo oculto pero familiar, algo oscuro pero atractivo, que origina la angustia más intensa así como la esperanza más desorbitada. No está limitado por un tiempo o un espacio específicos; ni siquiera por una secuencia de hechos, como lo definiría nuestra racionalidad” (Bettelheim, 1977/2000, p.89). Así mismo sucede con el cuento de hadas, y es por eso que, este tipo de literatura infantil, le ofrece al niño la posibilidad de externalizar sus experiencias internas, las cuales, como se mencionó anteriormente, están regidas en su mayoría por la fantasía.

Los cuentos permiten al niño expresar sus deseos destructivos a través de un personaje, obtener la satisfacción deseada mediante un segundo, identificarse con un tercero, tener una relación ideal con un cuarto, y así sucesivamente, acomodándose a lo que exijan las necesidades del momento psíquico del pequeño. Así, el cuento de hadas proporciona al niño el tipo de verdad que solo puede serlo para su mente, pues para los niños, no hay nada más verdadero que lo que ellos desean.

Hansel y Gretel: su contenido fantástico y su relación con el inconsciente

Este conocido cuento de hadas de los Hermanos Grimm, posee una gran riqueza de material fantástico, que ilustra muchos de los conflictos psíquicos inconscientes vividos por un sujeto en su infancia, al igual que una importante variedad de fantasías con las que el niño pretende satisfacer sus deseos.

Hansel y Gretel empieza con un acontecimiento muy realista: una grave crisis económica en una familia, que dificulta la manutención de los hijos. Frente a dicha situación, los padres buscan la solución a su problema.

Tal y como sucede en el inconsciente del niño, Hansel y Gretel advierten que sus padres planean abandonarlos; ante ello, su mayor preocupación (consciente) es llegar a morir de hambre (Bettelheim, 1977/2000). Esto se debe a que la demanda oral juega un papel predominante en la relación del infante con el Otro fundamental: la madre. Dicha demanda, es la base de la estructura del deseo, explicada y representada por Lacan (1958) mediante el grafo del deseo, en el cual se plasma proceso descrito a continuación.

La célula elemental del grafo del deseo representa el momento en el cual el bebé emite su llanto originado por una necesidad, el cual es interpretado por la madre como un llamado; entonces, ella responde frente al grito, ofreciendo el alimento que calma la necesidad biológica experimentada por el pequeño. Obsérvese que la célula elemental tiene dos vectores: La línea horizontal es el vector de la cadena significativa, que va desde $s(A)$ (significado del Otro) hacia A (lugar del código), y la línea curva que va en sentido contrario, es el vector de la intencionalidad (véase fig. 1).

Lo que indican estos dos vectores es el proceso de retroactividad del significado, donde, el individuo mítico presimbólico (representado por el triángulo) es atravesado e interpelado por el significante, produciendo un efecto de sentido. Dicho efecto se produce siempre hacia atrás, impulsado por la fijación retroactiva del significado a la cadena, en un punto (punto de almohadillo) que indica que el sujeto ha sido “cosido” al significante; y por tanto invitado a transformarse en sujeto (Zizek, 1989/1992).

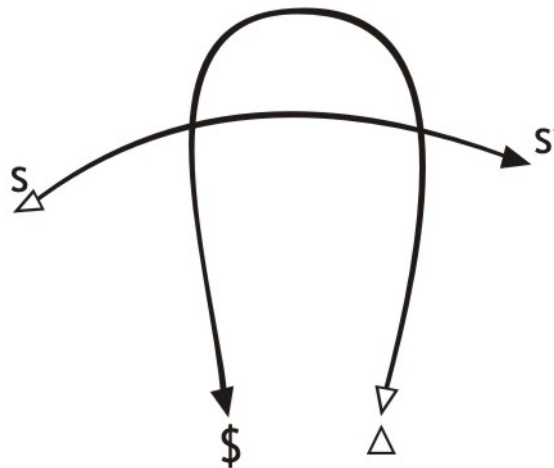


Figura 1. Célula elemental del grafo del deseo

La necesidad es puramente biológica; sin embargo, al atravesar los desfiladeros del significante se convierte en demanda; y ésta ya no es biológica, ya no persigue aquel objeto particular que satisface la necesidad; por el contrario, apunta a un objeto simbólico que es un don, un don de amor. Es por eso que a Hansel y Gretel no les basta con el pedazo de pan que reciben de su madrastra, puesto que ese no es el objeto que satisface su deseo. “La demanda es básicamente demanda de amor, de una presencia o

ausencia del A, que son leídas como don de amor” (Rabinovich, 1986, p. 38). Y es precisamente esa presencia-ausencia lo que caracteriza y define a la madre simbólica; pero este tipo de madre no está presente en el cuento; la que aparece en el relato es la madre imaginaria abandonadora (madrstra) y posteriormente ingresa en la escena un ente real capaz de privar al sujeto de la satisfacción de la necesidad, también capaz de devorarlos: la bruja. En el momento en que la madre se transforma en real, el objeto se convierte en simbólico y pierde su particularidad, la cual es anulada por la demanda (Rabinovich, 1986).

La madrastra (madre imaginaria abandonadora) de Hansel y Gretel, entrega comida en lugar de ese amor incondicional que los niños demandan. En este suceso se ilustra claramente el concepto de frustración como lo describe Evans (1997): “lejos de que la frustración suponga no satisfacer una necesidad biológica, a menudo implica precisamente lo opuesto: se satisface una necesidad biológica en el vano intento de compensar la verdadera frustración, que es la denegación de amor” (p. 100). Al reconocer en la madre la imposibilidad de darles ese don de amor incondicional, los niños la perciben en falta y se enfrentan a la pregunta sobre su deseo; ¿Che voi? (¿Qué quieres de mí?); entonces, tratan de colmarla entrando en un juego de seducción donde, la madre es un ser omnipotente y el niño se encuentra sometido ante ella, tal y como les sucede a los protagonistas del cuento, quienes están a la entera disposición de su madrastra. Dicho juego seductor se ilustra en el relato, en el hecho de que los niños regresan fácilmente a casa después de haber sido abandonados en el bosque por primera vez; lo que representa la negación del niño frente al hecho de no poder ser el objeto de deseo de la madre, negación que hace que el niño lo intente una y otra vez, mientras el juego de seducción le es satisfactorio. Concretamente, es la demanda de la presencia del Otro lo que hace que regresen, esa presencia tomada como un don de amor. Así es como se justificaría el primer regreso de Hansel y Gretel a su casa.

La teoría dice que al principio, esto resulta relativamente satisfactorio para el infante, pero a medida que las pulsiones sexuales empiezan a ejercer presión sobre él y entra al juego imaginario de seducción un elemento real (la pulsión masturbatoria fálica), la omnipotencia materna produce angustia en el niño, la cual es manifestada en imágenes de ser devorado por la madre (Evans, 1997); es por eso que Hansel y Gretel,

van directamente al encuentro con ese ser aterrador presente en las fantasías de los niños, como una representación de la madre devoradora: la bruja.

Bettelheim (1977/2000) plantea que el episodio del primer regreso ilustra el hecho de que los pequeños son aún incapaces de enfrentarse al mundo sin la ayuda de sus padres, y que prefieren continuar siendo dependientes, antes de conocerse a sí mismos y lograr la independencia. Esto sería aceptable desde una lógica del pensamiento consciente; sin embargo, queda claro que el suceso corresponde a la representación del incesante juego seductor del niño en su intento de ser el falo imaginario de la madre, que es lo que él piensa que ella quiere para completarse (véase concepto de privación).

El hecho de que Hansel y Gretel lleguen a la casita de turrón y coman de ella, es también una representación de las consecuencias de la frustración de amor. Cuando los niños descubren la falta en su madre, la cual le imposibilita darles el amor incondicional, se ven obligados a conformarse con objetos que satisfagan su demanda oral, en este caso: dulces, chocolates, turrón, etc., objetos con los que tratan de velar la frustración de amor, el fracaso de esa madre como un Otro completo. Por consiguiente, se entregan a la *pulsión oral*, que como toda pulsión es activa y cuyo verbo representativo es “chupar”, su objeto parcial es el pecho, su zona erógena son los labios y es una de las pulsiones que responden a la demanda. En el caso del relato, cuando los niños comen de la casa de turrón están entregándose al goce primitivo, oral, producido por el pecho de la madre, con el único fin de llenar ese vacío que ha dejado la falta de amor incondicional por parte de la madre.

Por otra parte, el cuento dice que Hansel y Gretel escuchan la conversación de sus padres en la noche, cuando deberían estar durmiendo, es así como se enteran de sus planes de abandono; esta escena remite a la fantasía de la escena originaria, aquella en la que el sujeto observa a sus padres teniendo una relación sexual, o por lo menos, advierte dicho acto, partiendo de ruidos, gestos sexualizados, gemidos, caricias maternas, etc.; así como estos dos personajes del cuento, escuchan detrás de la puerta algo que está sucediendo entre sus padres: una especie de pleito entre ellos. Para el niño, el coito es una escena agresiva, él percibe una lucha entre padre y madre y, además, un coito anal (correspondiente a una teoría sexual infantil). Sin duda, se trata de una experiencia escotofílica paralizante para el niño. El niño queda perplejo frente al enigma que

encierra la sexualidad de sus padres, pues ésta lo cuestiona, no solo porque engendra traumáticamente la suya, sino también frente a la posición que ocupa en el goce del Otro, un goce que le angustia; ahí se empiezan a crear fantasías en el psiquismo infantil. Precisamente, cuando Hansel y Gretel escuchan esa discusión entre sus padres, se sienten excluidos de ese acto en el que ellos son partícipes sólo como espectadores; entonces viene la representación narrativa de la fantasía infantil de abandono o desamparo. Zizek (1999), remitiéndose a Lacan, explica que la fantasía le permite al sujeto dar *una respuesta* al enigma que le produce la impenetrabilidad del goce del Otro, un enigma que se traduce en la pregunta: ¿Che vuoi?: ¿Qué quiere el Otro de mí, qué soy yo (como objeto) para el Otro, para su deseo? La fantasía actúa como una defensa frente al desamparo en dos niveles: el desamparo que marca la indefensión biológica del niño que aún no es capaz de solventar sus necesidades por su propia cuenta, esto se ve en el cuento en un nivel formal cuando se habla de la preocupación de Hansel y Gretel de morir de hambre; y el desamparo frente al enigmático goce del Otro, representado en el relato de forma simbólica en la escena de escucha secreta citada anteriormente. El sujeto es incapaz de simbolizar ese enigmático goce del Otro y se ve atrapado, como testigo impotente, en una escena que lo enfrenta al inconsciente del adulto. Un adulto que en realidad no es amo y señor de sus actos, porque incluso lo que él mismo hace (sobretudo en relación con su sexualidad) le es desconocido, impenetrable. El adulto, en la relación sexual no sabe lo que hace.

En la escena primaria u originaria se pone en juego tanto el inconsciente del niño como el del adulto; es decir, el de ese Otro (parental) que en ese momento también se enfrenta a un enigma, porque la escena que protagoniza le es también impenetrable. Los padres se encuentran involucrados en una relación sexual en la que aparentemente participa solamente la pareja, pero que en realidad siempre cuenta con la presencia de un observador: el niño fantasmático siempre está ahí (como lo están Hansel y Gretel), mirando aquello para lo cual no está preparado (nunca lo estará). De hecho, la exhibición sexual “sólo está allí para la mirada del niño” (Zizek, 1999, p. 306), pues ese niño que está dentro de cada adulto, no deja de estarlo en el momento del coito, expectante y asustado. La forma cómo el adulto obtiene placer de la relación sexual, es una muestra clara de su infantil fascinación: no es la representación directa del coito lo

que proporciona la excitación, la relación sexual se compone de goces parciales generados por elementos parciales (la mirada de una parte del cuerpo, una prenda, una caricia, etc.), sostenes fantasmáticos que retienen al adulto en su niñez (Zizek, 1999).

Acerca del complejo de Edipo, hasta el momento se ha vislumbrado el desarrollo del primero de los tres tiempos planteados por Lacan (1956), pues todo lo mencionado hasta el momento del cuento de hadas analizado, se desarrolla en la interacción que se da dentro del triángulo imaginario: madre-niño-falo. En el segundo tiempo del complejo de Edipo, interviene por primera vez el padre imaginario, pero quien posibilita y media dicha intervención es la madre, validando con su discurso la ley del padre.

En el caso del cuento analizado, sucede que el padre, parece estar ausente durante casi todo el relato. Bettelheim (1977/2000) argumenta que “el padre, a lo largo de toda la historia, sigue siendo un personaje gris e inepto, puesto que aparece en los primeros años de vida del niño, que es la época en que el lugar principal corresponde a la madre, tanto en sus aspectos benévolos como en los que para el niño son amenazantes” (p. 227). Ante estas afirmaciones, hay algunos aspectos a rescatar y otros a refutar, teniendo en cuenta que el presente estudio se basa, principalmente, en la escuela lacaniana de la teoría psicoanalítica.

En primer lugar, es muy notorio que al inicio del cuento el padre no ejerce ninguna influencia en la dinámica familiar, se presenta como un personaje débil, que más bien está a merced de la voluntad de su esposa, aceptando todo lo que ella decide; esto concuerda con lo afirmado por el autor anteriormente citado. Cabe aclarar que dicha situación obedece a las características del primer tiempo del Edipo, explicado más arriba, de tal manera que, efectivamente, la figura del padre es claramente excluida.

Sin embargo, no se puede asegurar que sea así durante toda la historia, puesto que, a pesar de no haber una presencia física posterior del padre, es coherente deducir que la intención de la madre al separar a sus hijos de ella, es hacer respetar ciertas leyes, es decir, dar valor al padre sin necesidad de que ingrese el padre real a imponer directamente su norma. Es así como se instaura la metáfora paterna, que es la sustitución del deseo de la madre por el significante del Nombre-del-Padre; acerca del cual Nasio (1988) explica: “no es sencillamente el lugar simbólico que puede o no ocupar la persona de un padre, sino toda expresión simbólica, producida por la madre o producida

por el niño, que represente la instancia tercera, paterna, de la ley de prohibición del incesto” (p. 223).

Hay un aspecto más de esta parte del cuento, en el que Bettelheim (1977/2000) repara: el significado de las migas de pan usadas por Hansel para marcar el camino, la segunda vez que él y su hermana son llevados al bosque. Este autor, analiza la errada solución planeada por Hansel, en función de la negación y regresión en la que insisten, al querer volver a su casa. Explica, que la idea de morir de hambre, obsesiona a Hansel, hasta el punto de pretender dar una solución a todas las dificultades con la comida, representada por el pan, objeto utilizado para simbolizar la “salvación del hombre”, como en el sentido bíblico. Así, el autor atribuye a los niños una fijación a niveles primarios de desarrollo. Sin embargo, ésta explicación no da cuenta del inconsciente; en cambio, si se busca en la teoría lacaniana un aspecto que corresponda a los hechos citados, se encuentra que la mejor explicación para el significado de las migas de pan está en el concepto de objeto *a*. El objeto *a* cae como resto de una operación de simplificación de la enigmática cosa, donde hay algo que "sobra". Resto es otro de los nombres o funciones del objeto *a*. Lo que "cae", categorizado como los objetos parciales oral o anal, a los que Lacan agrega la mirada y la voz. No son parciales en sí, sino que representan parcialmente al goce sexual. Se desprenden del cuerpo a partir de los orificios "naturales" que operan como borde para dar paso a estos restos: la boca, el ano, los ojos, los oídos. Y se los denomina como especies del objeto *a*.

Continuando con el relato, Hansel y Gretel, en el segundo abandono, al no encontrar el camino a casa, recorren el bosque hasta ser vencidos por el cansancio y quedarse dormidos. Al despertar, mientras retoman su búsqueda, se encuentran con un llamativo pájaro blanco, que les atrae por su belleza y su canto, el mismo que les guía hacia la casa de turrón. La aparición del ave, es un aspecto digno de atención.

Para Bettelheim (1977/2000), su simbolismo en el cuento es muy similar a la aplicación religiosa que se le ha dado a la paloma blanca como representación de “fuerzas superiores positivas” (p. 231). Nótese que son los pájaros los que impiden que los niños encuentren el camino a casa, comiéndose las migas de pan que Hansel dejó caer; luego, es un pájaro el que los conduce a la casa de turrón, y por último, es también un ave blanca (cisne), la que ayuda a los hermanos a pasar el lago que obstaculiza su

camino de regreso.

Para analizar esta parte del cuento es necesario tomar cada elemento involucrado e indagar su esencia. En primer lugar, hay que recalcar que el “camino a casa”, como símbolo, tiene una connotación sexual, que remite específicamente al acto sexual. Recuérdese que el goce sexual infantil está ligado, en la fase fálica, al onanismo; es decir, a la masturbación, donde, como se mencionó anteriormente, entra en juego aquel elemento real que es el pene real y que permite al niño tomar un nuevo rumbo en cuanto a la relación con la madre, ya que al advertir la insuficiencia de su órgano para seducirla, y sobretodo, ante la amenaza de castración que en ese momento experimenta, hay un rompimiento de esa seducción y el niño “elige salvar su pene a costa de renunciar a la madre como *partenaire* sexual” (Nasio, 1988, p. 19). En el caso de la niña, al observar que su clítoris es muy pequeño para ser un pene, se suscita en ella la envidia del pene y en consecuencia el rechazo hacia la madre por haberle heredado su falta. Finalmente la niña puede resolver el complejo de castración tomando uno de los tres caminos posibles, descritos por Nasio (1988): El primero es no tener envidia del pene y negarse a la rivalidad con el varón; el segundo se refiere al deseo de estar dotada del pene del hombre; y el tercero es el deseo de tener sustitutos del pene (un hijo).

Bettelheim (1977/2000), afirma que el cuento pretende mostrar una intencionalidad en el comportamiento de los pájaros (cosa que equipara con la forma de pensamiento animista del niño pequeño), encaminada a que Hansel y Gretel se vieran enfrentados a los peligros del mundo. Sin embargo, en esta explicación, se pierde un poco lo que realmente pueden significar los pájaros, teniendo en cuenta el simbolismo universal y la relación de éste con la estructura y los procesos inconscientes del sujeto. Con base en esto, un análisis acertado de la función de las aves que, en el cuento, impiden el regreso de los niños a casa, apuntaría a la representación del “superyó”, que impone al sujeto su ley, la del goce, pero que al mismo tiempo lo invita a entrar al orden simbólico. El superyó es contradictorio; lanza su mandato a gozar pero castiga la aproximación al goce (Chemana y Vandermerish, 2004); y esa es justamente la función de las aves en el cuento: impedir y permitir aleatoriamente, dar paso y cerrarlo, incitar y prohibir en un juego incesante.

Analizando la función de aquel pájaro blanco que deslumbra a los niños con su

belleza y su canto y que los guía a la casa de turrón (algo así como las sirenas embaucan a Ulises con su canto y lo invitan a su propia muerte), cabe anotar que el superyó es fundamentalmente una esencia vocal. El canto, es una forma estilizada del grito primitivo; por tanto, remite a una versión arcaica de un goce que todavía no ha sufrido los efectos de la castración simbólica. Ese grito es una voz que dice que todo está permitido, es la voz del goce que invita al sujeto a ceder a la pulsión (Laurent, 1997). El canto del ave es (como el de las sirenas) una voz pura, una voz que no tiene palabras; las palabras desvían la atención del escucha hacia la significación, pero la voz pura se hace escuchar como tal y se muestra entonces como una voz-cuerpo, que recuerda el goce perdido del origen. De ahí que el ave conduzca a los niños hacia la casa de turrón, ya que ésta imaginariza el objeto en el que ellos buscan ese goce perdido, es el objeto en el que dan rienda a sus pulsiones orales devorándola sin dudar.

Ahora, es importante retomar el análisis de la voz que escuchan los protagonistas del cuento mientras comen de la casita, interpretada por Bettelheim (1977/2000), como la externalización de la conciencia. Aplicando la teoría psicoanalítica, aquella voz concuerda con el concepto de “superyó”. Se trata de una instancia del orden simbólico, estrechamente relacionada con la ley, por lo tanto, regula la subjetividad. Debido a que el complejo de Edipo, marca el paso del sujeto hacia lo simbólico, el superyó, en su versión paterna, se forma en el tercer tiempo de este proceso, como resultado de la identificación simbólica con el padre. Por tanto, su función principal es reprimir el deseo del niño hacia la madre, la misma función que al parecer cumple la vocecilla del cuento que cuestiona a los niños en el momento en que devoran la casa de turrón.

Sin embargo, el superyó va más allá, ya que a pesar de que la ley es un elemento regulador, que impide la desintegración, el superyó impone también su propia ley, la del goce; una ley que expresa la voluntad del Otro, y que de hecho, no es la propia voluntad del sujeto. Es por eso que Hansel y Gretel continúan devorando la casa, y no asumen una posición subjetiva, pues culpan al viento de lo que ellos mismos están haciendo.

Nótese que aquella vocecilla, resulta proceder de la anciana que habita la casa (la misma bruja); lo cual indica, nuevamente, la intervención del discurso de la madre, para introducir en el niño la ley del padre y así dar paso a la identificación simbólica.

Posterior a los maltratos a que son sometidos por la bruja, viene la generación de

estrategias por parte de los dos hermanos del cuento, para liberarse y salvarse de la malvada mujer. Primero Hansel la engaña, mostrándole un hueso en lugar de sus dedos; y luego, Gretel, planea y ejecuta el final de la bruja en el horno. Para Bettelheim (1977/2000), este episodio, denota el abandono de las fantasías de satisfacción oral, ocasionado, según el autor, por la concientización de los peligros de la dependencia, por dejar de proceder bajo el rigor del ello y hacerlo obedeciendo al yo. Pero si se da un ordenamiento distinto a los conceptos de este autor, ajustándolos de manera adecuada a la perspectiva lacaniana, se hace posible dar una explicación más acorde con los procesos inconscientes del sujeto: Los sucesos relatados del cuento, indican la resolución del Complejo de Edipo, sólo así, se justifica el abandono de las fantasías orales, a partir de la metáfora paterna, la cual implica la sustitución del deseo de la madre por el Nombre-del-Padre (Lacan, 1958).

Justamente aquí, para complementar el proceso psíquico, entra en juego el falo simbólico, que da paso a la diferencia sexual. El falo simbólico está representado en el cuento por el cisne que ayuda a los niños a pasar el lago que encuentran de regreso a casa. Nótese que en ese momento los niños deciden pasar el lago por separado, cuando nunca antes en el cuento se habían separado. Gretel deja que su hermano suba primero al cisne y atravesase el lago, y luego lo hace ella. Este episodio simboliza la diferencia sexual.

Finalmente, Hansel y Gretel, vuelven a la casa paterna, y es precisamente el padre quien los recibe, el verdadero artífice de su regreso, pues, como ya se dijo, sin su intervención como figura simbólica, el sujeto no lograría la resolución de sus conflictos edípicos.

En el final del cuento, hay un símbolo más por analizar: los tesoros que los niños toman de la casa de la bruja y que le regalan a su padre. Esos tesoros significan la sublimación de la analidad en el inconsciente del sujeto. Es el momento en el que el niño decide entregar sus heces fecales como un don de amor al Otro, entrando en el intercambio simbólico que lo introduce en el lazo social.

El dibujo y su relación con el inconsciente

Desde hace mucho tiempo el dibujo ha sido utilizado como herramienta clínica por varios psicoanalistas. Se han hecho estudios acerca de sus funciones catárticas como proyectivas; y se han construido test basados en la creación de variadas imágenes (figura

humana, familia, árbol, entre otros), que dan cuenta de la utilidad del dibujo como material significante, sobretodo cuando se trata de trabajar con niños, pues es importante tener en cuenta que así como se los ha definido perversos polimorfos en lo pulsional, lo son también en sus medios de expresión; y en ellos el lenguaje verbal no está tan asentado como en los adultos (Baudouin,1974).

Al respecto Rodulfo, M. (1993) afirma: “Es sobre todo en el dibujo donde el niño expresa más fácilmente sus quejas reprimidas, sus agravios y sus odios. El dibujo brota más directamente del inconsciente y consigue así esconder a su autor su verdadero contenido” (p. 40).

Un importante aporte al Psicoanálisis con niños lo hace Dolto, quien en su experiencia clínica ha hecho uso del dibujo con mucha frecuencia. Dolto y Nasio (1985) afirman que: “Siempre que un niño dibuja, dibuja su retrato, de no ser así no dibujaría. Uno no dibuja, uno *se* dibuja y se ve electivamente en una de las partes del dibujo” (p. 15). Con esto la autora confirma el poder expresivo y proyectivo del dibujo, el cual es definido por ella como un fantasma extemporáneo.

Visto de esta manera, el dibujo no se trata ni de una palabra ni una lectura, sino de la representación de un fantasma, representación con la cual, afirma la autora citada, el niño articula y espaciotemporaliza su relación con el mundo.

Según Flesler (2002) el dibujo es una representación de una pérdida, es la forma como el niño vela el vacío producido por dicha pérdida. Este autor propone que el dibujo de la figura humana manifiesta el agujereamiento de lo simbólico en el cuerpo real.

Los primeros trazos del niño en diferentes superficies, muchas de ellas prohibidas por el Otro, indican que aún no se produce un recorte en el espacio que permita hacer una separación cuerpo – entorno; esto se debe a la carencia de una representación del cuerpo efectuada por la castración; por lo tanto, no hay una marcación de límite que implica el adentro y el afuera; como el continente y contenido (Flesler, 2002).

Leer, escuchar e interpretar un dibujo

Dolto y Nasio (1985) explican que para analizar un dibujo es indispensable interrogar al niño acerca de su posición *frente a* su producción gráfica y su lugar *en* el mismo, no sobre su contenido; así se permite que el niño *se* cuente a través del dibujo.

Esta psicoanalista plantea – a partir de su experiencia – que para buscar identidad en la imagen representada por un niño, ella formula las preguntas: “¿Dónde estás en el dibujo? ¿Dónde estarías si estuvieras en el dibujo?” y argumenta que a partir del momento en que el niño se sitúa en un lugar entra en intercambio con un otro.

Flesler (2002) afirma que la producción de un dibujo por parte de un niño es un llamado a una lectura que posibilite la liberación del sujeto frente a dicha producción inconsciente. Para este autor, leer un dibujo es reinterrogar aquello que no permite al sujeto renunciar a un goce en el que se encuentra suspendido.

A nivel formal, los criterios básicos para la interpretación de un dibujo, los han dado los test proyectivos como el “Test de la familia” (Lluís, 1978) y el “Test de la figura humana” (Machover, 1974). Las características generales de los dibujos, que se tienen en cuenta a la hora de su interpretación, coinciden en estos test y son: el tamaño, el emplazamiento, el sombreado y las borraduras.

El tamaño

Los dibujos pueden ser clasificados en tres categorías según su tamaño: grandes, normales y pequeños. Esta clasificación puede hacerse sin ningún problema teniendo en cuenta la impresión que causan los dibujos al observador; sin embargo, en caso de confusión, indecisión o necesidad de rigor, se pueden ubicar en la categoría de grandes aquellos que sobrepasen los dos tercios del espacio disponible; en la categoría de pequeños los que no superan la cuarta parte del mismo; y serían considerados normales los que no se encuentren en ninguno de los límites anteriores. Lluís (1978) afirma que entre las dos formas de clasificación hay perfecta correspondencia.

Tanto en el test de la figura humana como en el de la familia, se toma la relación entre el tamaño del dibujo y el espacio disponible, como la proyección de la relación entre el sujeto y su entorno. De esta manera, se interpreta que los dibujos grandes representan agresividad frente a las presiones del ambiente. Cuando se trata de figuras desbordadamente grandes, se infiere la presencia de “sentimientos de constricción ambiental, acompañados de acciones o fantasías sobrecompensatorias” (Hammer, 1969, p.53).

Los dibujos pequeños corresponden a sujetos con una autoimagen insuficiente, retraídos y muy controlados frente a las presiones ambientales; también pueden denotar

sentimientos de inferioridad (Lluís, 1978).

El emplazamiento

Se refiere al lugar donde se ubica o hacia donde se inclina el dibujo en el papel. Esta característica, al igual que las demás, no se puede atribuir al azar, pues revela algunos procesos inconscientes.

En el eje vertical, las categorías son: arriba, abajo y centro.

La ubicación *arriba* representa, según Lluís (1978), la fantasía, las ideas, lo espiritual; *abajo* refiere a la solidez, la firmeza y lo concreto; y el *centro* se interpreta como el lugar de la sensibilidad y la afectividad.

Por consiguiente, los test proyectivos manejan la hipótesis que dice que cuanto más se incline el dibujo hacia arriba, más tendencia hay en el sujeto a huir de la realidad y refugiarse en la fantasía; por el contrario, un dibujo situado en la zona inferior refleja mayor seguridad, arraigo y realismo; sin embargo, si llega al borde inferior del papel, representa tendencias depresivas, necesidad de bases sólidas como apoyo y dependencia extrema.

En el eje horizontal los dibujos se ubican: hacia la izquierda, en el centro y hacia la derecha.

La izquierda es la ubicación o inclinación que eligen los sujetos con tendencias regresivas y dependencia. La derecha refleja mayor posicionamiento en el presente, aceptación de la norma y autoridad.

Es difícil encontrar un dibujo completamente centrado; aún así, cuando la tendencia es a centrar el dibujo tanto en el eje central como vertical, es indicativo de seguridad si además presenta un tamaño normal; pero si el dibujo es pequeño denota una vivencia de prohibición frente a la expansión en el ambiente; en este caso se infiere la existencia de un conflicto psíquico que reprime exageradamente sus pulsiones (Lluís, 1978).

El sombreado y las borraduras

El sombreado es considerado en los test como un indicador de conflictos emocionales.

Las categorías de análisis en este punto son menos claras que en los anteriores, pero es posible clasificar los dibujos de acuerdo con la intensidad y la extensión de sombreado que presenten. Así, el sombreado puede ser débil y no generalizarse a todo el

dibujo; o puede ser marcado con mayor intensidad y extenderse a una parte considerable del total de la figura. También es importante, si se trata de un estudio minucioso, observar la ubicación del sombreado en el gráfico; a este aspecto le da mayor importancia Machover (1974), por tratarse de la figura humana.

Cuando hay sombrado débil en toda o casi toda la figura, indica inseguridad, ambivalencia, culpa, angustia; si es acentuado podría denotar la descarga de agresividad. Si el sombreado es localizado (en la figura humana) se debe interpretar en función de la zona donde se realiza.

El sombreado por sí solo no proporciona información exacta; por lo tanto, es una característica cuyo significado debe confirmarse en el análisis de otros aspectos del dibujo. Las borraduras tienen un significado muy similar al sombreado; aunque se dice que éstas indican algo con lo cual el sujeto está insatisfecho. Al igual que el sombreado, necesitan para su interpretación, la confirmación o en otros aspectos del dibujo.

MARCO CONCEPTUAL

Angustia

Es un afecto estrechamente relacionado con la imposibilidad de simbolización del objeto a, el objeto causa del deseo. Se produce tras la confrontación del sujeto con el deseo del Otro, pues desconoce lo que él es para ese deseo. La angustia no se origina por una falta sino por la falta de la falta.

Castración

Constituye una de las tres formas de “falta de objeto” y se refiere a la falta simbólica de un objeto imaginario; dicho objeto es el falo imaginario. Se produce en el tercer tiempo del complejo de Edipo, cuando el niño renuncia a identificarse con el falo imaginario.

Complejo de Edipo

Es la estructura triádica por excelencia, que posibilita al sujeto el paso del orden imaginario al orden simbólico; por lo tanto, su función apunta a la introducción del sujeto en la ley, cuyo agente es el padre.

Deseo

Resultado de la diferencia entre la necesidad y la demanda; un resto de insatisfacción tras la satisfacción de la demanda. Obedece al tropo de la metonimia, pues no se satisface sino que se desliza continuamente de un objeto a otro. El primer objeto de deseo de un sujeto es el Otro fundamental: la madre; razón por la cual está prohibido por la ley.

Demanda

El grito que emite el niño para expresar una necesidad, se transforma en demanda en el momento en que es puntuado por la madre. Debido a que el objeto suministrado en función de la necesidad se convierte en don de amor; de ahí en adelante, la demanda es siempre de amor; pero dicho objeto pierde su particularidad y lo que interesa finalmente al sujeto es la presencia de ese Otro que le obsequia el don.

Discurso

Este concepto refleja la intersubjetividad del lenguaje; es decir, se refiere a que el lenguaje siempre va dirigido hacia el otro; es todo lazo social basado en el lenguaje.

Falo

Aunque en ocasiones se tiende a equipararlo con el órgano genital masculino, en realidad este término se refiere a las funciones de dicho órgano en el orden imaginario, simbólico y real; así, el falo es un concepto a nivel de lo psíquico y no de lo biológico; es un significante relacionado con el deseo del Otro y con el goce.

Falo imaginario

Es el objeto con el cual se identifica el niño en la fase preedípica bajo el deseo de satisfacer a la madre. Este elemento hace parte del triángulo preedípico

Falo real

Se refiere a la función pulsional del pene en el orden de lo Real corporal como órgano de goce.

Falo Simbólico

Es el elemento clave de la diferencia sexual. El concepto de falo simbólico indica la existencia de una falta en la mujer; no obstante, en lo simbólico la ausencia tiene un carácter positivo al igual que la presencia.

Falta

Está íntimamente relacionada con el deseo. La falta está esencialmente en el Otro, pues no tiene lo que el sujeto busca para satisfacer su deseo, por eso es también un Otro escindido; o sea, en falta.

Fantasías originarias

Son fantasías originarias o primordiales: la de la seducción, el incesto, la castración, la escena originaria. Su fuente está en las pulsiones. Freud (1916) las consideraba un patrimonio filogenético. En ellas, el sujeto sustituye sus vivencias propias por vivencias de la prehistoria. Dicha prehistoria podría ser entendida como el mito familiar explicado en el capítulo anterior.

Fantasías típicas

Se encuentran en esta clasificación las fantasías de: madre fálica, padre castrador-castrado-embrazado, el infanticidio, horda primitiva.

Fantasma

Se trata de una escena que inmoviliza al sujeto que se horroriza frente a la castración; es decir, dicha escena tiene una función defensiva, la de velar la castración o falta en el

Otro; pero al mismo tiempo, el fantasma le sirve al sujeto para sostener su deseo.

Fase preedípica

Momento del desarrollo psicosexual que precede al complejo de Edipo. Se presenta como un triángulo relacional entre madre-niño-falo; el falo imaginario es el elemento mediador en la relación madre niño; el niño lo percibe como el objeto de deseo de la madre y pretende identificarse con el mismo.

Frustración

Concebida como una de las tres faltas de objeto; se define como la falta imaginaria de un objeto real (pecho real) producida por un agente simbólico (madre simbólica). La frustración está siempre relacionada con la demanda de amor, pues el objeto real mencionado va más allá de la satisfacción de la necesidad y es tomado por el niño como un don de amor.

Goce

El goce se asocia tanto a la satisfacción como al sufrimiento; es decir, el sujeto experimenta sufrimiento en la medida en que obtiene satisfacción. De esta manera, el goce es entendido como sufrimiento erotizado. El goce es trasgresor de la prohibición; por lo tanto, la renuncia al goce implica la entrada al orden de lo simbólico.

Imagen

Se toma en el presente estudio como una representación cuya significación está mediada por el discurso. Las imágenes ópticas presentan variedades singulares; algunas son puramente subjetivas, son las llamadas virtuales; otras son reales, es decir que se comportan en ciertos aspectos como objetos y pueden ser consideradas como tales. Pero aún más peculiar: se puede producir imágenes virtuales de esos objetos que son las imágenes reales. En este caso, el objeto que es la imagen real recibe, con justa razón, el nombre de objeto virtual.

Imaginario

Es un orden constitutivo del pensamiento lacaniano. Corresponde a una dimensión basada en la formación del yo a partir del estadio del espejo. Lo imaginario se rige por el engaño y el señuelo que capturan al sujeto en ilusiones como: totalidad, síntesis, autonomía, dualidad y semejanza. El orden imaginario se estructura por lo simbólico.

Inconsciente

Es la estructura del orden de lo simbólico, donde el significante determina al sujeto. Está compuesto de significantes puros. Su retorno se hace visible a través de las formaciones del inconsciente.

Lenguaje

Es el modo universal de estructuración de la comunicación humana con base en la diferencia significante-significado. Es la más importante entre todas las estructuras concernientes al sujeto. El lenguaje tiene una parte simbólica y una imaginaria. La dimensión simbólica corresponde al significante y la palabra verdadera; mientras la dimensión imaginaria corresponde a la significación y la palabra vacía.

Madre imaginaria

Corresponde al conjunto de construcciones imaginarias que el sujeto realiza entorno a la figura materna: la madre devoradora, la madre fálica, madre idealizada.

Madre real

La madre pasa al orden de lo real en cuanto se convierte en una potencia de la cual depende el niño para acceder a los objetos de satisfacción de la necesidad que, por intervención de dicha potencia, se han convertido en objetos simbólicos de don; es decir, que la madre puede decidir no otorgarlos. En ese orden de ideas; cuando el objeto se convierte en simbólico, la madre se convierte en madre real.

Madre simbólica

Es la madre que introduce al niño en el lenguaje al interpretar los gritos del niño como un llamado y responder a su necesidad; es decir, hace la puntuación de esos gritos y les da sentido retroactivo. La madre es simbólica en cuanto está presente y ausente para el niño.

Metáfora Paterna

Se trata del proceso metafórico (sustitutivo) fundamental que determina todas las significaciones. La metáfora paterna es la sustitución del deseo de la madre por el Nombre-del-Padre; dicho proceso tiene lugar en el complejo de Edipo.

Necesidad

Es una tensión ocasionada por factores biológicos y se satisface con el objeto correspondiente, contrario al deseo que nunca puede ser satisfecho. La necesidad es

articulada lingüísticamente; es decir, como demanda.

Objeto *a*

Es el objeto causa del deseo; es decir, el que pone en movimiento al deseo. Las pulsiones giran entorno al objeto *a*, por lo que adquiere el carácter de objeto parcial, resto que representa parcialmente el goce sexual. En el momento en que la demanda le quita su particularidad, este objeto se convierte en objeto de don de amor.

Otro

Es la alteridad radical, sede de la estructura de la ley, del significante. Es importante distinguir el concepto de el gran Otro, designado en el álgebra lacaniana con la letra *A* y el pequeño otro cuyo símbolo es *a*. Este último es del orden imaginario y se refiere a un otro ilusorio, un otro que es realmente el reflejo del yo, el semejante que se asimila mediante la identificación.

Padre imaginario

Corresponde al conjunto de construcciones imaginarias que el sujeto realiza entorno a la figura paterna: el padre ideal, el padre de la horda primitiva, padre castrador, padre asesinado, etc.; y el padre agente de la privación.

Padre real

Por ser la figura que adquiere mediante el lenguaje la connotación de padre biológico, el padre real es entendido como un efecto del lenguaje. Su función es la de agente de la castración en el tercer tiempo del complejo de Edipo.

Padre simbólico

También designado como el-Nombre-del-Padre. Se refiere a la función de introducir al sujeto en lo simbólico regulando el deseo hacia la madre con la imposición de la ley. Dicha función del padre simbólico es mediada por el discurso de la madre, es ella quien permite u obstaculiza su intervención.

Privación

Como una de las tres faltas de objeto, se refiere a una falta en el orden de lo real de un objeto simbólico, cuyo agente es el padre imaginario. Ese objeto es el falo simbólico.

Real

Es el orden de lo imposible, debido a que se resiste a la simbolización tanto como a la imaginación. En él no hay cabida para la falta o la fisura.

Representación Figural

Corresponde un nivel de la representación fantasmática. Es aquella que porta implícitamente, mas no evidentemente, un significante fantasmático, disolviendo el decir en el ver.

Significación

Se refiere al proceso del orden imaginario, por medio del cual el significante adquiere, de modo ilusorio, un significado a través de la metáfora y la metonimia; es decir, por sustitución o por desplazamiento. La significación es siempre fálica ya que depende de la metáfora paterna.

Significante

Es la unidad básica y más relevante del orden simbólico. Se trata de un elemento cuyo significado no es unívoco, pues su valor se adquiere en función de la posición que ocupe en un sistema de relaciones diferenciales.

Simbólico

Es uno de los tres órdenes sobre los que Lacan fundamenta su teorización. Lo simbólico es el orden del lenguaje y por lo tanto, de la ley reguladora del deseo. En él se presentan estructuras triádicas donde el mediador de la relación intersubjetiva siempre es el Otro. Se constituye de oposiciones como presencia-ausencia.

Sublimación

Se concibe desde el pensamiento lacaniano como la elevación de un objeto (narcisista e imaginario) a la dignidad de la Cosa. Sublimar no significa cambiar de un objeto a otro, lo que cambia es el lugar del objeto en la estructura simbólica del fantasma. Este proceso guarda estrecha relación con la pulsión de muerte, pues al producir formas e imágenes re-creadas (creadas nuevamente), alude al volver a empezar; y además, el objeto sublime produce un efecto de fascinación destructivo.

Superyó

Es una dimensión del orden de lo simbólico que mantiene una relación paradójica con la ley. Se trata de una voz imperativa cuyo mandato apunta a la interdicción del deseo y al mismo tiempo lanza un imperativo de goce, imperativo que viene del Otro y no del propio sujeto.

METODOLOGÍA

Tipo de investigación

En esta investigación, se trabajó bajo el paradigma de investigación cualitativo, dentro del marco crítico social, a partir del saber psicoanalítico. Por lo tanto, la interpretación que se aplicó, no buscaba la comprensión ni el sentido, como es el caso de la interpretación hermenéutica; por el contrario, busca el sin-sentido, la ruptura del sujeto, el campo del inconsciente, a partir de lo cual se produce la autorreflexión que genera la emancipación del sujeto en lo social y en lo clínico.

Es importante aclarar que no se trata de una investigación *en* Psicoanálisis, la cual implicaría, haber desarrollado con anterioridad un trabajo terapéutico, donde el analizante sería el autor de la pregunta investigativa y el gestor de su solución, produciendo el saber acerca de la verdad del inconsciente. Por el contrario, la presente es una investigación *con* Psicoanálisis, por lo cual no se ha seleccionado un caso de la clínica sino un campo de objetos, en este caso, las producciones gráficas y narrativas de un grupo de niños. En este plano, el investigador no está en la posición de analista; sin embargo, se debe ser riguroso a la hora de aplicar los postulados teóricos correspondientes, teniendo cuidado de su precisión y pertinencia. Además, debe abstenerse del conocimiento objetivo, de la exactitud cuantitativa, de la generalización, entre otros aspectos que afecten negativamente el abordaje del sujeto en su relación con el campo de objetos referido (Gallo, 1993). Esto confirma, que el presente estudio, encuentre mayor afinidad con el paradigma cualitativo y lo desliga por completo del cuantitativo.

Población y Muestra

Se trabajó con las representaciones figurales, discursivas y las producciones narrativas, acerca del cuento Hansel y Gretel, elaboradas por un sujeto de cinco años de edad, al cual se llamará para efectos de su nombramiento: Nacho.

Técnicas de recolección de información

Las principales técnicas fueron: la entrevista y el dibujo por parte del niño. Los instrumentos de recolección de información que se utilizaron son: grabaciones y fotografías.

Procedimiento

En primer lugar, el cuento que se eligió fue dividido por la investigadora en cuatro partes según los ejes sub-temáticos que se encontraron en la narración. Dichos ejes sub-temáticos son: el abandono: la exclusión del goce del Otro; el encuentro con la casita de turrón: el deleite oral; en manos de la bruja: el horror frente a la madre; y, escape y regreso: el reencuentro con el padre. La forma de la división del cuento se puede observar al final de este informe (véase Anexo A).

El procedimiento de recolección de información se llevó a cabo en dos momentos: El primero se denominó: El encuentro con el cuento: el en-cuento; y consistió en el desarrollo de cuatro sesiones con el niño, donde él escuchó una parte del cuento y a su vez produjo narraciones y dibujos alusivos al texto escuchado. La estructura de cada una de las sesiones se realizó como se indica a continuación; guardando cierta flexibilidad frente a las propuestas del niño para lograr un trabajo espontáneo en el sujeto.

1. La investigadora narró una parte del cuento al niño
2. Retroalimentación del cuento por parte del niño: Se dio la posibilidad de que el niño haga preguntas o comentarios acerca del cuento.
3. Elaboración de un dibujo alusivo al cuento, por parte del niño.
4. Puntuación discursiva del dibujo: Se refiere al acompañamiento discursivo que el sujeto le dio a su elaboración figurativa; es decir, como lo llaman Dolto y Nasio (1985): se hizo hablar al dibujo y escucharlo desde su autor.
5. Creación de una narración por parte del niño: Se pidió al niño inventar un cuento con los elementos de su propia representación figural.

Al segundo momento se le dio el nombre de El re-en-cuento y consistió en hacer que el niño representara figuralmente y según su elección a los diferentes personajes del cuento “Hansel y Gretel” y generar nuevamente puntuaciones discursivas por parte del sujeto frente a sus elaboraciones gráficas. En este momento investigativo hubo producción narrativa, ya que además de variar un poco la dinámica de trabajo, se quiso hacer mayor énfasis en cómo el niño re-nombraba, re-significaba y re-presentaba figuralmente a cada personaje y ver qué elementos de su fantasmática recaen sobre cada uno de ellos. Este segundo momento se desarrolló en tres sesiones y entre éste y el primero hubo un espacio de una semana.

De las narraciones, como los diálogos grabados, se procedió a hacer una transcripción textual. De esta manera, el análisis e interpretación, se realizó sobre el propio discurso y texto del sujeto, y no sobre anotaciones o resúmenes de la investigadora que pudieran trastocar el sentido que el sujeto le impone a su palabra.

Plan de análisis de datos

Se realizó un análisis de discurso sobre las narraciones creadas el niño, incluidas sus expresiones verbales en diferentes momentos del proceso de recolección de la información: durante la escucha del cuento “Hansel y Gretel”, durante la elaboración de sus dibujos y en la retroalimentación de cada uno de ellos. Por eso la información recogida a nivel del discurso del sujeto se dividió en: Puntuaciones discursivas frente a la narración, puntuaciones discursivas frente a lo figural y puntuaciones narrativas frente a lo figural.

Para dicho análisis se adoptó y se adaptó el método para el abordaje de un texto planteado por Barthes (1980); sabiendo que el material a analizar debe ser tratado no como una estructura de significados sino como una galaxia de significantes; que, por lo tanto, moviliza innumerables códigos y formas de sentido. Cabe aclarar que al hablar de sentido, no se trata de otorgar al texto un valor de *verdad*; por el contrario, se trata de afirmar su pluralidad y para ello, es necesario privarse de encajarlo en cualquier tipo de estructura narrativa, gramatical o lógica de la narración.

Este método de análisis textual crítico permite el trabajo del discurso de los sujetos desde los planteamientos teóricos referidos y desarrollados en este trabajo, los cuales han permitido un primer acercamiento a la solución de la pregunta de investigación. Para ello se procedió a la descomposición arbitraria del texto (discurso-narración) en fragmentos, de los que se pueda extraer ciertos sentidos. Tales unidades de sentido se denominan *lexias*.

Una *lexia* puede estar compuesta por frases, oraciones e incluso párrafos; su extensión es poco relevante, siempre y cuando ofrezca al lector la posibilidad de observar en ella uno o más sentidos (máximo cuatro) (Barthes, 1980). Sentidos a través de los cuales se logró develar la fantasmática subyacente en el discurso y la narrativa del sujeto, pero también en sus representaciones gráficas que se analizaron en su articulación con las verbales.

Se trató, entonces, de buscar la correspondencia entre discurso e imagen figural, a partir de la descomposición y posterior conjugación de estos dos elementos que constituyen la fantasía.

Así, por cada lexia discursiva hallada en las narraciones y demás expresiones verbales de cada niño, se buscó un significante figural en sus ilustraciones, y viceversa; de tal manera que se buscó un abordaje coherente y conjunto de estos dos componentes (imagen-discurso).

Dichos significantes figurales y discursivos, ya articulados, fueron interpretados desde los diferentes elementos teóricos recogidos en el capítulo anterior, con el fin de analizar su relación con las fantasías típicas inconscientes, con las fantasías originarias y para determinar las fantasías que velan/develan los significantes en las distintas posiciones enunciativas formuladas por el sujeto de estudio.

Para el análisis de lo figural, se tomaron algunos elementos teóricos y técnicos planteados en el “Test de la figura humana” y el “Test de la familia”. Así, las construcciones figurales fueron descompuestas en función de los siguientes criterios:

1. La forma del espacio: Donde se describe y analiza el manejo que el sujeto le dio al espacio disponible, el desplazamiento de la construcción general y la distribución de las diferentes figuras.
2. El contenido: Se describen y analizan las características de los personajes y demás elementos representados.
3. Alteraciones: Se describen y analizan los sombreados, borraduras y modificaciones que el sujeto hace a su ilustración.

Es importante aclarar, que los anteriores criterios fueron tomados como una herramienta para poder organizar la información obtenida de las representaciones figurales; sin embargo, debido a que la investigación no tiene pretensiones diagnósticas, las interpretaciones emitidas alrededor de aquellas, responden en mayor medida a la aplicación de la teoría psicoanalítica, especialmente lacaniana, que aportó elementos claves para encontrar en dichas creaciones la representación de las diferentes fantasías inconscientes típicas y originarias.

Categoría de Análisis

Para facilitar el análisis de la información, éste se hizo en torno a las siguientes

categorías de análisis que se desprenden de los objetivos investigativos:

1. Fantasías originarias: Cuyas subcategorías son: Incesto, castración y escena originaria.

2. Fantasías típicas inconscientes: Cuyas subcategorías son: madre fálica, madre devoradora, padre castrador-castrado, horda primitiva.

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

Primer momento: El encuentro con el cuento: El Encuentro

Primera sesión

En esta sesión, se narró al niño la primera parte del cuento, cuyo eje temático es “el abandono: la exclusión del goce del Otro”.

En esta sesión no se presentaron intervenciones por parte del niño durante la narración del cuento, razón por la cual esta sesión no tiene análisis de las puntuaciones discursivas frente a la narración como en las sesiones siguientes.

Características de lo figural



Figura 2. Ilustración primera parte del cuento

En correspondencia con el primer objetivo específico del presente trabajo, a continuación se describen las características formales, técnicas y simbólicas encontradas en la ilustración que realizó Nacho de la primera parte del cuento “Hansel y Gretel” (véase figura 2).

1. La forma del espacio. El niño realiza su dibujo de izquierda a derecha en el papel y empezando, verticalmente, por la parte central. Cuando agota el centro de la hoja, se detiene, argumentando que no hay espacio. Al plantearle la posibilidad de utilizar el respaldo de la hoja u otro papel, se niega y decide ocupar la parte inferior de la misma;

espacio que utiliza para dibujar elementos diferentes a los que aparecen en el cuento narrado. Por último, dibuja en la parte superior derecha del papel (sol y nubes). Así, Nacho termina llenando casi la totalidad del espacio disponible.

2. El contenido. En la ilustración se encuentran representados: Hansel, Gretel, las piedras, la casa de la familia del cuento, la madrastra, diferentes elementos de un parque de diversiones (columpios, resbaladero, sube y baja, trompo, barras), un sol y unas nubes. Todos estos dibujos, en el orden mencionado.

Nacho dibuja las figuras humanas de manera muy primitiva; formadas por líneas rectas cruzadas; una que va desde la cabeza hasta el inicio de las piernas, cruzada por dos especies de triángulos que representan los brazos y las piernas. Por lo tanto, en dichas figuras no se puede observar prendas de vestir, tampoco manos ni pies.

Nótese que la figura predominante en todo el dibujo, es la representación de la madrastra; siendo ésta muy grande con respecto a todos los demás elementos de la composición gráfica, incluso más grande que la casa. También es importante resaltar que el dibujo de Gretel es más grande que el de Hansel y que la diferencia sexual está dada por la presencia-ausencia del cabello. Estas características constituyen un primer indicio de la predominancia de las figuras femeninas y de su carácter fálico.

3. Alteraciones. Algunas partes del dibujo son modificadas por el niño a lo largo de la sesión. Se observó que Nacho borró la parte inferior de la figura de Gretel, para luego extenderla un poco hacia abajo, de tal manera que dicho personaje quedó más grande que en su primera elaboración. La segunda modificación que hace el sujeto son los ojos de Hansel, que cambia de pequeños a grandes. Luego la expresión facial de Gretel es cambiada a través de la boca; la cual, fue borrada y redibujada por Nacho; pasando de ser un arco hacia abajo (indicando tristeza) a ser un arco hacia arriba (indicando felicidad).

El rostro de la madrastra es modificado en el momento de la creación del cuento por parte del niño, pasando, según él, de brava a feliz. Su cara fue borrada por completo y vuelta a dibujar, haciendo sus ojos más grandes y repintados que antes; la nariz y la boca no se hicieron diferentes.

También las piedras son borradas durante la creación del cuento; sin embargo, no sufren cambios notables.

En cuanto a los elementos del parque, se encuentran borraduras en la representación de los columpios, el sube y baja y el trompo. Este último, fue modificado mediante la inclusión de un círculo en la parte superior, con lo cual, el niño afirma haberlo transformado en un pastelillo.

Puntuaciones discursivas frente a la construcción figural

Las siguientes son las expresiones verbales del sujeto con respecto a su ilustración de la primera parte del cuento “Hansel y Gretel” (véase figura 2), susceptibles de interpretación según los objetivos planteados en la presente investigación. Se encuentran formuladas como lexias, de acuerdo con lo establecido en la metodología.

1. “¿Cómo son, humanos, humanos?”

Es el primer interrogante expresado por Nacho al verse enfrentado con la representación de la imagen de los personajes del cuento. Pregunta que remite a la forma primitiva de la sociedad humana, probablemente provocada por el planteamiento del cuento donde la familia vive en un bosque, lugar de hábitat de seres animales y del hombre en su época evolutiva. Finalmente, el sujeto se responde: “Humanos” (véase anexo B), atribuyéndoles así, un verdadero uso del lenguaje y por tanto, la inserción en la cultura. Sin embargo, las representaciones gráficas de las personas carecen, como se describió anteriormente, de muchas características humanas: vestido, manos, pies; quedándose en un nivel esquemático que da muy pocos elementos de la constitución de un cuerpo.

Así, se ven aquí representadas fantasías arcaicas, referentes a los orígenes; es decir, a aquello que existió antes del lenguaje; lo cual, sólo es posible imaginar y estructurar a partir del mismo. Dichas fantasías se soportan sobre la existencia de una pareja original, tal como aparece en el cuento “Hansel y Gretel”; parejas como Adán y Eva y lugares como el edén, son sus principales componentes.

2. “Así, la madrastra brava”.

Es la expresión que acompaña a la representación gráfica de la madrastra en esta ilustración. Como se describió anteriormente, dicha figura presenta características que la hacen predominante frente a los demás elementos de la composición. De esta manera, el discurso y la imagen, apuntan hacia la exaltación de la figura “madrastra”, dotándola de omnipotencia y grandeza.

Por lo tanto, esta figura se convierte en la representación de la madre imaginaria en su forma omnipotente.

3. “Esos ojos están mal”.

Se refiere a los ojos de “Hansel”, los cuales fueron borrados y redibujados, al igual que la boca, con la intención de cambiar su expresión facial, de una “brava” a una “más feliz”. Obsérvese que los ojos de “Hansel”, al igual que los de Gretel y la madrastra, no tienen realmente una expresión, ni siquiera se puede notar en ellos la dirección de la mirada; más bien tienen apariencia de agujeros, lo que insinuaría una ausencia en lugar de una presencia de ojos. El hecho de que el sujeto haya borrado y redibujado los ojos de todos los personajes representados en su primer dibujo, podría indicar su deseo inconsciente de no representarlos, de omitirlos; y con ello, simbolizar lo inasequible de la mirada, “su propio rasgo desvaneciente y puntiforme en la ilusión de la conciencia de verse verse, en la que se elide la mirada” (Lacan, 1964, párrafo 18, tomado de CD ROM).

Esa presunta ausencia de la mirada, la convierte en objeto a, objeto del cual el sujeto se ha separado como órgano para su constitución; es decir, que dicha representación de la mirada, es la simbolización de la carencia; o sea, del falo en tanto falta.

Puntuaciones narrativas frente a lo figural

Después de la elaboración de las ilustraciones, Nacho creó un cuento (véase anexo B). A continuación se toman las lexias de dicho cuento, que corresponden con los objetivos investigativos.

4. Había una vez un niño que le gustaba recoger piedras muy brillantes y les daba para... (un borrador, un borrador chiquito pero, para borrar las estas), que le gustaba recoger piedras siempre por eso le decían niño mismo, porque le gustaba coger todos los días piedras.

En el dibujo se observan las piedras dibujadas a los pies de la figura del niño.

Las piedras son en el caso de Nacho, una representación imaginaria del objeto a, en tanto éste evoca la cosa prohibida por excelencia; y también ese resto que queda como producto de la ruptura ocasionada por la “introducción de lo simbólico en lo real” (Evans, 1994, p.141). Obsérvese que la representación figural de las piedras hecha por Nacho (véase figura 2), es una especie de espirales huecos, repintados y borrados, que

insinúan algo presente y a la vez vacío, algo que no es sólido e impenetrable (Real), sino permeable y llamado a ser atravesado; es decir, un objeto en el nivel de lo simbólico. Y es precisamente por eso, que Nacho pide con qué *borrar* las piedras, que puede interpretarse como borrar el goce; acto que remite a la entrada del sujeto en lo simbólico.

Renunciar al goce es entrar en ese orden; y para ello, es el lenguaje la herramienta estricta de prohibición, puesto que “el goce está prohibido a quien habla como tal,” (Lacan, 1971, párrafo 131, tomado de CD ROM). Nacho demuestra dicha correspondencia, pues no sólo borra la figura de las piedras, sino que además *nombra* dicho acto.

Bien, ¿y qué es lo que implica borrar el goce? Borrar el goce es borrar el falo imaginario. La única forma de rechazar el goce para perseguir el deseo (“le gustaba recoger todos los días piedras”) es a través de la castración. Por lo tanto, es precisamente la fantasía originaria de la castración la que se encuentra aquí representada.

5. Y entonces su hermana le dijo que no recogiera tantas piedras, que son frías que se va a enfermar; y entonces la mamá les dijo: no cojan eso porque ya me puse brava. Y entonces... eh...ay puchas; y entonces ella se puso muy brava porque ellos estaba recogiendo, estaba recogiendo de, muy, muy, muy... muy feas las piedras.

Esta parte de la narración está articulada con la anterior a nivel simbólico. ¿Por qué? La respuesta se encuentra al resolver la pregunta: ¿Cuál es la cosa prohibida por excelencia de la que se habló anteriormente?

La teoría psicoanalítica es clara en cuanto a que dicha cosa no es otra que el Otro primordial, el objeto del deseo incestuoso, nada menos que la madre.

Con la expresión: “que se va a enfermar” el sujeto denota la idea de la consecuencia negativa que trae consigo ese deseo incestuoso, de acuerdo con el contenido de la fantasía de castración, donde éste se enfrenta a la amenaza de la mutilación de su pene como prohibición ante las prácticas autoeróticas; prohibición que en realidad recae sobre el fantasma del niño de poseer a la madre. “Y bien, es éste, el término que nos falta: “te lo voy a cortar”, dice la mamá que calificamos de castradora.” (Lacan, 1963, párrafo 23, tomado de CD ROM).

Nótese que en esta lexia son dos los personajes amenazantes: primero la hermana y

luego la madre; es decir, dos mujeres. Y es que precisamente es la existencia de la mujer, la que instaura en el niño la amenaza real, en el segundo tiempo del complejo de Edipo; donde el sujeto percibe a la madre privada del falo imaginario.

Al respecto hay una correspondencia en la representación figural; si se observa que la figura de la niña tiene en la mitad del cuerpo, un pequeño garabato trazado suavemente. Se trata de una especie de círculo vacío, que podría ser interpretado como un indicador de ausencia, que a su vez, siendo fieles a la teoría psicoanalítica, insinúa una presencia. ¿Cuál es el significante que con su ausencia correlata su presencia?: El falo, en este caso en su forma imaginaria. Y es alrededor de dicho significante que gira la pregunta por la diferencia de los sexos, cuyo origen es representado por el sujeto mediante la fantasía de castración.

Nótese que en el discurso de Nacho se presenta una repetición que no se puede pasar por alto: “muy, muy, muy... muy feas las piedras”. Es una cadena significativa que produce efecto de goce y que finalmente desemboca en un efecto de sentido; el efecto de sentido esconde la producción de goce.

“La repetición es una denotación, denotación precisa de un rasgo que yo he despejado del texto de Freud, como idéntico al rasgo unario al pequeño palote, al elemento de la escritura, de un rasgo en tanto que conmemora una irrupción del goce.” (Lacan, 1970, párrafo 8, tomado de CD ROM).

Así, la repetición de Nacho denota una metonimia del deseo, un desplazamiento a través de su palabra que retrocede para encontrar el amor del Otro, su deseo que implica la renuncia al goce.

6. Entonces se fue a...los mandó a la casa, los mandó a la casa y entonces se ca... se quedó el castigo y los niños fueron a los columbios y otros niños no alcanzaron a ir a los columbios. Y se fueron a los columbios, a las barras y a estas cosas y a comer, luego... y fin.

Con esta lexia el discurso narrativo de Nacho describe un efecto de la frustración: los intentos de satisfacción a partir de objetos parciales. Obsérvese la interrupción de la palabra: “se ca...”. Sería especulación decir qué palabra iba a pronunciar el niño; sin embargo, hay otros vocablos que pueden conducir a encontrar un sentido: “columbios”.

Bien, ¿cómo se utilizan los columbios?; es decir, ¿qué parte del cuerpo es la que

hace contacto con este juego? La cola. ¿Qué se hace por la cola?: “Se ca”... se caga. Entonces, en el discurso de Nacho se ven representadas la pulsión parcial anal con su zona erógena (el ano) y su objeto parcial (las heces).

Pero también el pecho es puesto en escena mediante su función de satisfacer el deleite oral (“y a las barras y a esas cosas, y a comer...”).

Segunda Sesión

En esta sesión se empezó haciendo una rememoración de la primera parte del cuento narrada el día anterior (ver anexo A); luego, se narró la segunda parte cuyo eje temático es “el encuentro con la casita de turrón: el deleite oral”.

Puntuaciones discursivas frente a la narración

7. “Con la mamá y la madrastra y el papá”.

Esta lexia pertenece al momento de la rememoración del cuento. Es la respuesta que da Nacho a la pregunta: ¿Con quién vivían Hansel y Gretel? (véase anexo A). Al repetir la pregunta, el niño insiste: “con la mamá y la madrastra”, verbalizando así dos formas de la madre: la madre simbólica y la que deviene como potencia real. Con estas expresiones, Nacho muestra cómo en su fantasmática estos dos personajes conviven sin excluirse uno al otro; es decir, como dos caras de una misma moneda.

Ubica madre y madrastra dentro de un mismo espacio imaginario y crea un triángulo con estas dos y el padre; triángulo donde obviamente la figura predominante es la femenina.

De esta manera el niño ilustra en su discurso, así como lo hizo en la representación figural descrita anteriormente, la imagen de una madre omnipotente, dominante, figura de poder que por consiguiente soporta a un padre débil, impotente, devaluado, castrado. Por eso, en su segunda respuesta Nacho excluye al padre, pero se niega a obviar cualquiera de las dos figuras maternas (madre o madrastra).

8. “¡Ja! ¿Escucharon toditico?”.

Es la expresión de Nacho después de narrársele la parte del cuento en la cual Hansel y Gretel escuchan los planes de abandono de su padre y su madrastra.

Como se explica en el análisis realizado de “Hansel y Gretel”; este suceso simboliza la fantasía de la escena originaria. La pregunta de Nacho remite al enigma que encierra dicha escena para el sujeto, el enigma por la sexualidad de los padres y la suya; aquello

que lo cuestiona frente a la posición que ocupa en el goce del Otro (Zizek, 1999). Este interrogante del niño refleja cierta angustia producida por ese goce, que lleva al sujeto a crear fantasías.

“¡Ja!” es una interjección con la que Nacho se introduce a sí mismo en su discurso frente al enigma planteado, es su propio asombro, su posición frente a ese Otro.

Características de lo figural

Las siguientes son las características formales, técnicas y simbólicas de la ilustración realizada por Nacho en esta sesión (véase figura 3).

1. La forma del espacio. Si se trazan dos líneas que corten el papel por la mitad horizontal y verticalmente, se obtiene la siguiente distribución espacial: la primera figura dibujada por Nacho (la casa) se ubica en el cuadrante superior derecho. Posteriormente, utiliza el cuadrante inferior izquierdo y luego, el superior izquierdo. Al terminar la elaboración de sus ilustraciones, trata de escribir algo en la parte inferior derecha.

Sin embargo, se observa que la composición gráfica no está ampliamente distribuida en la hoja (como sucedía con la anterior), sino que tiende a concentrarse en la parte central de la misma.

La distribución de los objetos representados no indica ningún tipo de ordenamiento; así como su tamaño es aleatorio y no se ciñe a la realidad. Esto es un buen indicativo de lo figurativa y simbólica que resulta la ilustración realizada, que por lo tanto es más fiel a la fantasmática del sujeto.

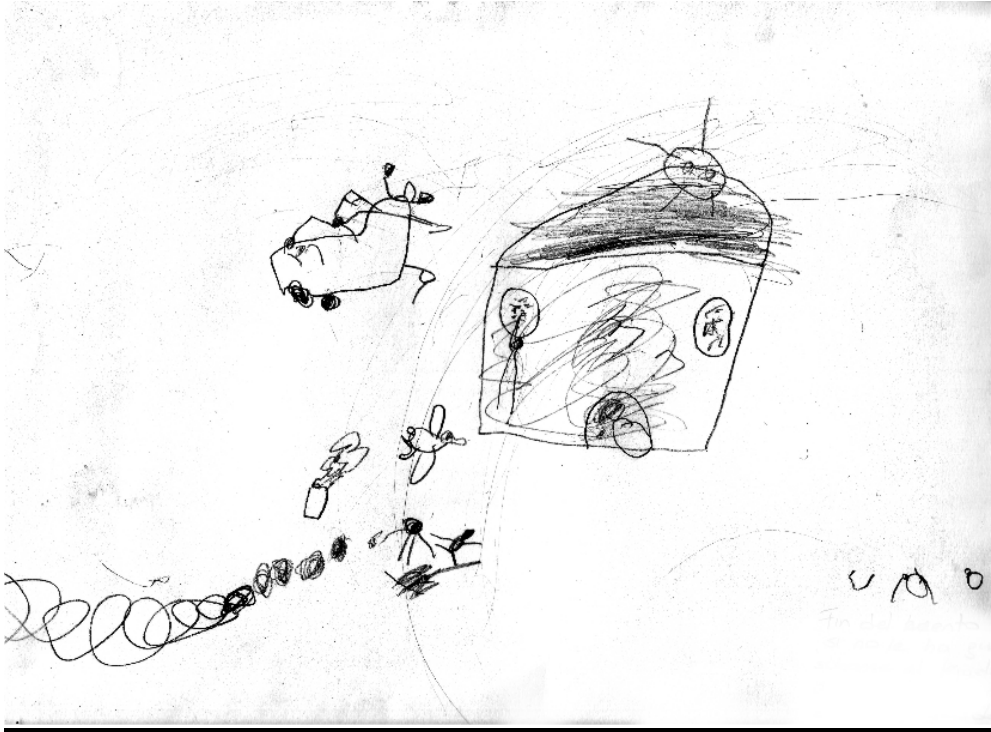


Figura 3. Ilustración segunda parte del cuento

2. El contenido. La primera figura dibujada por Nacho es la casa de turrón, seguida del sol, el niño, el árbol, el pájaro, las semillas, la fogata, la niña y una moto (con el papá y los niños a bordo).

Nótese que el techo de la casa tiene un aspecto redondeado, Esta figura se encuentra tachada con rayones en toda su extensión, más marcados en el techo donde está dibujado el sol que también fue alcanzado por las rayas.

En la parte izquierda de la casa se observa un intento de figura humana que representa la presencia del niño “dentro de la casa”, la cual está hecha (como aparece en el cuento) de diferentes dulces y alimentos.

Así, la representación figural de la casa hecha por Nacho se convierte en una simbolización del vientre materno, el útero, donde además se transparenta su ocupante: el niño. Esta es una clara manifestación de la fantasía de la vida intrauterina.

Por otra parte, nuevamente en esta construcción, las figuras humanas carecen de una forma definida; esta vez son más difusas que en la anterior representación. Hansel y Gretel son dibujados muy pequeños, con cabezas rellenas con lápiz, sin dar lugar al rostro. Sin embargo, pese a la sencillez de estos dibujos, las diferencias entre uno y otro

son notables. Mientras en Hansel las piernas y los brazos se desprenden de la cabeza, Gretel tiene un tronco de donde salen sus extremidades. Así que vuelve a jugar un papel importante en la representación figural, la pareja presencia/ausencia como significante de diferenciación sexual; y otra vez, es la figura femenina la que posee un elemento (tronco) que no posee la figura masculina.

El árbol está plasmado como una forma fálica aislada, bajo la cual están dibujados unos espirales que Nacho denomina: “las semillas”, que parecen desprenderse del cuerpo de Hansel y que marcan un camino que finaliza en el borde izquierdo de la hoja.

3. Alteraciones. En esta ocasión, Nacho no hizo uso del borrador ni modificó ninguna parte de su dibujo. Sin embargo, la casa presenta sombreado en el techo y rayones sobre el resto de la figura, los cuales se analizarán a continuación en articulación con el discurso.

Puntuaciones discursivas frente a lo figural

9. “Esa es la magia de la bruja”.

Esta lexia es la que puntúa el trazo de las rayas que parecen tachar la casa. Con esta expresión, Nacho dota de un poder sobrenatural a ese ser que es una representación figural de la madre; un poder que según su ilustración no está oculto sino que se hace muy evidente y que pone en peligro a los niños del cuento y al autor del dibujo, que también se ve involucrado en esta parte (véase anexo B). Es un poder del que Nacho muestra que es necesario huir y que, si se observa la representación sobrepasa los límites del propio espacio de la madre, en este caso esbozado por la casa de la bruja.

De esta manera, el niño ilustra la forma imaginaria de la madre omnipotente que se convierte en un ente peligroso para el sujeto y cuya alienante presencia es motivo de angustia.

10. “Sale la bruja y ¡mam! Se la come”.

Ésta se constituye como una lexia que se desprende de la anterior. El personaje protagonista es nuevamente la bruja; es decir, una construcción imaginaria de la madre devoradora. Aquí Nacho, le da lugar en su discurso a la correspondencia madre-bruja de una forma más velada: ¡mam! Es el fonema utilizado por el sujeto para denotar el acto de devorar; fonema que fácilmente puede remitir a la palabra “mamá”, ofreciendo así un conjunto relacional: bruja-come-mamá. Así, refuerza la representación de lo que Lacan

(1957) llama: “Esa madre insaciable, insatisfecha, a cuyo alrededor se construye toda la ascensión del niño por el camino del narcisismo, es alguien real, ella esta ahí, y como todos los seres insaciables, busca qué devorar (querens quem devoret). Lo mismo que el propio niño había encontrado en otro momento para aplastar su insatisfacción simbólica, vuelve a encontrárselo tal vez frente a él como unas fauces abiertas.” (Párrafo 68, tomado de CD ROM).

Puntuaciones narrativas frente a lo figural

11. Había una vez unos niños que, siempre querían comer eso, por eso se perdieron en el bosque, por desobeder a su mamá.

¿Comer eso? ¿Comer qué? Es la pregunta que surge al leer esta lexia narrativa. “Comer eso”, ese algo innombrable, prohibido. La consecuencia: perderse en el bosque; es decir, una especie de destierro; el abandono, el desamparo.

Se encuentra aquí una gran similitud con el mito de Adán y Eva; hombre y mujer que comen de un fruto prohibido transgrediendo la ley del padre, hecho que les implica un castigo: el destierro del paraíso.

Lo curioso en este caso es que los niños no desobedecen a su padre sino a su madre. Y es que hasta ahora, ha sido la madre la figura preponderante. Cabe resaltar que la madre es también un elemento importante dentro de la ley primordial; es decir, la madre es la primera interdictora, la primera que hace la prohibición frente al incesto.

Lacan (1958) afirma: “La madre basta para mostrar al niño cuánto lo que le ofrece él es insuficiente, ella basta también para hacer la prohibición del uso del nuevo instrumento.” (Párrafo 31, tomado de CD ROM).

12. Y entonces, u... un pajarito vino y lo siguieron hacia su casa, y lo siguieron a, a, hacia una casa onde se le come todo y fueron a comer una, uno, uno, un banquete que les dieron una señora. Decía que uno se colgó allá arriba y otro acá abajo.

Esta lexia replica una escena del cuento “Hansel y Gretel”; y partiendo de ello, se observaría aquí, como en dicho cuento, la correspondencia imaginaria entre los pájaros y el superyó, su doble función de impedir y permitir aleatoriamente, de incitar y prohibir el goce en un juego incesante.

Pero el discurso de Nacho, la enunciación del mismo encierra más sentidos. En primer lugar, se vuelve a presentar aquí la repetición que hace que el niño retroceda una

y otra vez (“a, a”; “una, uno, uno, un”) y que teóricamente da cuenta de una pulsión, pues la pulsión gira alrededor de un objeto parcial. ¿Qué pulsión?: Se la buscará en el resto de la lexia.

“Una casa onde se le come todo”; sugiere que es la casa la que come todo. Remitiéndose a la representación figural (véase figura 3) y la descripción de la misma hecha anteriormente, se confirma dicha observación. La casa dibujada por Nacho, además de estar hecha de comida, habita en ella un ser devorador (véase lexia 10) y transparenta otro ocupante (el niño). Así, se reafirma la hipótesis planteada anteriormente, de la casa como representación figural del cuerpo materno.

“Y se jueron a comer una, uno, uno, un banquete”; nótese que la repetición apunta finalmente a un objeto de satisfacción oral.

13. Y entonces vino su papá, vino y to... y los recogió y taban ahí y... y feliz el papá y todo y luego lo trajo el papá y luego, la madrastra se ponió muy furiosa que los trajera. Y fin.

El padre aparece oculto en la representación figural de Nacho (subido en la moto); no se logra ver su cuerpo; sin embargo, es nombrado como presente. Esto indica que el padre que introduce Nacho en su discurso es un padre simbólico, pues se trata de una función más que de un ser real; es el Nombre-del-Padre. Dicha función es velada, tal como el niño la representa en su ilustración, donde el padre está oculto.

En la narración de Nacho, el padre actúa como un salvador frente a la omnipotencia materna (la madrastra), cumpliendo con su función de “imponer la ley y regular el deseo en el complejo de Edipo, intervenir en la relación dual imaginaria entre la madre y el niño” (Evans, 1997, p. 145).

Tercera Sesión

Nuevamente inició la sesión con la rememoración de la parte anterior del cuento. Luego, se narró la tercera parte de “Hansel y Gretel”, cuyo eje temático es “en manos de la bruja: el horror frente a la madre”. En esta ocasión, Nacho propuso hacer simultáneamente la creación del cuento y la elaboración del dibujo; de manera que así se hizo.

Puntuaciones discursivas frente a la narración

14. “Me como. La alzo con mis fuerzas, la alzo todita así, y como tengo una bocotota

así, ¡amm! “Sólo era chiquitica y yo era un gigante y la destapaba y puhhh”.

Son las respuestas que Nacho emite ante las preguntas por la casa de turrón del cuento “Hansel y Gretel” (véase anexo B), esta lexia corresponde a la parte de rememoración del cuento.

“Me como” en su contexto aparente, significa que Nacho se comería la casa de turrón si se la llegase a encontrar. Pero en vista del tipo de análisis que se está efectuando sobre el lenguaje en su sin-sentido, es necesario ir más allá de la significación y tomar el discurso como el develador del inconsciente. Así, lo que esta parte de la lexia propone, es una auto ingestión, no la ingestión de un objeto.

De esta manera, se observa en la expresión de Nacho un develamiento de la pulsión oral en su forma gramatical reflexiva: “comerse”.

Recuérdese lo que anteriormente se había interpretado con respecto a lo que Nacho representa a través de la casa: el cuerpo materno. De esta manera, esta lexia parece estar relacionada con la fantasía de devorar- ser devorado por la madre.

15. “Una de trampa y otra de trampa”.

Es así como Nacho califica el arreglo de las dos camas que la bruja ofrece a Hansel y Gretel cuando aún se mostraba como una amable anciana.

Con ello, Nacho introduce en su discurso y a la vez expresa a través de él, un contenido fantasmático que existe detrás de la imagen de la madre y que devela su duplicidad: por un lado la madre bondadosa que atiende a las necesidades del niño, pero que en cualquier momento falla, se hace esperar, se ausenta; y por el otro una madre insaciable capaz de devorarlo. Dos madres en el mismo Otro: una de trampa y otra de trampa.

16. “¿Popó?”

Es la pregunta que Nacho formula tras la escena del cuento donde la bruja ofrece los mejores platillos a Hansel (véase anexo A).

Como se explicó en el marco teórico del presente trabajo atendiendo a Rabinovich (1986) en el momento en que la madre se transforma en real (representación de la bruja), el objeto de satisfacción de la necesidad se convierte en objeto simbólico y pierde así su particularidad en manos de la demanda, la cual es siempre demanda de amor.

En esta lexia el objeto “popó”, el cual, en el contexto al que fue traído proviene de la

madre real; se constituye como un objeto que el niño percibe como un desecho ofrecido por esa madre en lugar del objeto simbólico que realmente le demanda.

Pero bien, así como desecho las heces son un regalo. Así lo confirma Lacan (1964): “El nivel anal es el lugar de la metáfora -un objeto por otro, dar las heces en el lugar del falo. Comprenderán ahí que por la pulsión anal es el dominio de la oblatividad, del don y del regalo, allí donde uno es cogido desprevenido, allí donde uno no puede, a causa de la carencia, dar lo que hay que dar, siempre se tiene el recurso de dar otra cosa.” (Párrafo 64, tomado de CD ROM).

Articulando lo anterior, lo que se hace presente en esta lexia es el carácter simbólico de ese objeto que el sujeto demanda, que precisamente adquiere tal carácter debido a que la madre se convierte en real. Y la madre real es omnipotente.

Características de lo figural

1. La forma del espacio. Nuevamente la hoja es tomada de forma horizontal; en este eje, el dibujo se observa centrado y en el eje vertical la composición tiende a ubicarse hacia la parte superior del papel. Las figuras son grandes, ocupando aproximadamente la mitad del espacio disponible.

Al finalizar la elaboración de los dibujos y con ello la creación narrativa, Nacho agrega una línea que encierra a los personajes representados; al preguntarle qué es esa línea, Nacho se refiere a ella como un elemento decorativo; sin embargo, podría tratarse de un significante relacionado con la delimitación del espacio, un intento de marcar un espacio, el espacio imaginario en el que se desarrolla su narración. Más adelante se volverá a este punto teniendo en cuenta las correspondencias que se encuentren a nivel del discurso y la narración que puedan confirmar o refutar la hipótesis planteada.

2. El contenido. Nacho representa figuralmente a los personajes de su construcción narrativa (véase figura 4). Esta vez, el niño utiliza unos muñecos (juguetes) para inventar el cuento, haciendo que uno de ellos (un oso) sea el narrador y a la vez el protagonista. Por eso, cuando el niño empieza a dibujar intenta hacer un oso, incluso pide a la investigadora que le colabore, pero finalmente su representación corresponde a una figura humana. Además, teniendo en cuenta que el cuento es narrado en primera persona, podría deducirse que dicha representación figural corresponde al mismo Nacho involucrado en el relato. Este es el primer personaje nombrado y representado. En él se

observa un cuerpo desproporcionado, frágil, inclinado hacia atrás, con un tronco y brazos largos y unas piernas muy cortas, sin pies ni manos. Frente a él una figura dotada de volumen: el “fantasma de dos cabezas” como lo llama Nacho. Esta representación, no tiene una forma definida, aunque se puede observar, atendiendo a la descripción que hace el niño, las dos cabezas y las piernas. No hay rostro ni brazos. Así, lo que la figura insinúa al igual que el relato (véase anexo B), es la presencia de dos personajes ocultos bajo un velo que no alcanza a cubrir la totalidad de sus cuerpos; deja al descubierto la parte inferior: las piernas.

¿Por qué Nacho plasma ese “fantasma” tras un velo? ¿Qué es lo que representa dicha veladura? La respuesta podría estar en el siguiente planteamiento de Lacan (1957): “Para ver lo que no puede ser visto, es preciso verlo detrás de un velo, es decir, que se ha de poner un velo delante de la inexistencia de lo que se trata de ver.” (Párrafo 17, tomado de CD ROM). Es decir, que ¿el velo cubre el falo imaginario? No, la falta del falo. ¿Y qué fantasía puede estar asociada a este cubrimiento? “Detrás del tema del velo, de las bragas, del vestido, se disimula el fantasma esencial de las relaciones entre la madre y el niño - el fantasma de la madre fálica.” (Lacan, 1957, párrafo 17, tomado de CD ROM). Precisamente porque la madre fálica vela la falta del falo. Así, queda claro que la función del velo no es sólo cubrir lo que se tiene, sino cubrir lo que no se tiene; las dos funciones son igualmente importantes, esconder el objeto y esconder la falta del objeto en la dialéctica imaginaria donde interesa de igual manera la presencia como la función de la falta de objeto.

Esto explica también la forma descrita anteriormente de la figura del protagonista de la narración. Pues frente a una madre fálica, hay un niño que se posiciona débil, un ser incapaz de subjetivar su cuerpo.

Cabe anotar que una vez más, los ojos de este personaje corresponden a círculos negros que insinúan agujeros, ausencia en lugar de presencia del objeto que hace posible el fenómeno escópico: la mirada.

3. Alteraciones. Nacho empieza a dibujar la cabeza de su primer personaje y pide a la investigadora que la borre. Luego vuelve a iniciar su ilustración, la cual presenta borraduras en el rostro, específicamente en la boca, que cambia de un arco hacia abajo a un arco hacia arriba. Hasta el momento, este tipo de cambios en la expresión del rostro

de los diferentes personajes representados ha sido frecuente, cambios en los ojos y la boca principalmente. Se ha hecho referencia anteriormente a las fantasías orales representadas en lo figural y lo narrativo de Nacho, así que aquí se encuentra un elemento más de confirmación.



Figura 4. Ilustración tercera parte del cuento

17. Que, que yo estaba... en los juegos ¿no? Estaba ahí ¿no? Cuando de repente pasó que yo – hágame un osito (hazlo tú)- bueno, borre aquí-. Yo estaba ahí, ¿no? Cuando vi un fantasma (es el cuento ¿no?) Estaba ahí, una vez, estaba ahí y yo –bórreme ahí-.

Como ya se mencionó, en esta ocasión Nacho optó por realizar simultáneamente la narración y el dibujo; su relato empieza a ser escrito (contado) directamente sobre el papel en blanco, a diferencia de las anteriores sesiones donde la narración se crea sobre la base de lo figural ya plasmado. De tal manera, que el sujeto inicia su historia tratando de ubicarse en algún lugar de ese espacio imaginario; y lo hace primero con su discurso, luego con la figura. En el discurso implementa silencios, dudas y una búsqueda de afirmación en delante de mí; en la figura también pide ser representado por ese otro.

Pero además, hay algo que quiere borrar y que lo hace desplazarse en el discurso sin lograr nombrar, hay un significante que Nacho quiere borrar ¿será el significante por excelencia (el falo)? Solo si dicho significante se hace presente más adelante, se podrá confirmar que es así; y si así sucede, esta lexia tendría relación con la borradura del falo; es decir con la fantasía de castración.

18. Es que yo era un fant... es que yo estaba caminando ¿no? (tararea). Taba ahí, siempre, con mi gorrito que siempre sé estar. Cuando renpente hago un ese y me asusté, me asusté, uno, vi unos dos fantasmas de dos cabezas, tons yo me asusté.

En esta lexia Nacho ubica un personaje: un fantasma, en dos posiciones diferentes. Primero él mismo es el fantasma, aunque su discurso interrumpe dicha afirmación; luego, el fantasma está afuera y está duplicado.

Como ya se mencionó en la caracterización figural de esta sesión dicho fantasma corresponde a una imagen insinuada tras un velo, frente a la imagen del personaje principal. Se relacionó esta representación con la veladura de la falta en la madre. Ahora bien ¿por qué se vela la falta del falo? Nacho da la respuesta: “me asusté”; el protagonista de la narración, al que el autor no da un nombre sino que se refiere a él como “yo”, se asusta frente a esa presencia encubierta. Así, el sujeto describe la angustia que le genera enfrentarse a ese Otro que le oculta su falta, su deseo; y por tanto, no le revela cuál es su lugar en dicho deseo.

Se encuentra entre los planteamientos de Lacan (1962) a propósito de la angustia, la siguiente cita que soporta claramente la hipótesis planteada: “Si no me sé más objeto eventual de ese deseo del Otro, ese otro que está frente a mí, su figura me es enteramente misteriosa sobre todo en la medida en que esa forma que tengo delante de mí no puede en efecto tampoco estar constituida para mí en objeto, pero donde puedo sentir un modo de sensaciones que constituyen toda la sustancia de lo que se denomina la angustia, de esa opresión indecible por la que llegamos a la dimensión misma del lugar del otro en tanto puede aparecer el deseo.” (Párrafo 28, tomado de CD ROM).

19. Me asusté, luego pasó que ellos, ellos, e, ellos me inventan cuento y los, y... y... y los... y, y, y... y los asustan y los asustan que me asustaron son: tiger y... tiger y burro, y... y cuando miré tenía las patas de ellos, una de rayas y o, y o, y o, y otras pero suavecitas.

Nuevamente el discurso de Nacho insiste en la repetición. Su palabra se desliza persiguiendo un objeto que le es ajeno al sujeto, un objeto que le es difícil simbolizar; es decir que obedece a las características del objeto *a*; aquel que está estrechamente relacionado con la angustia.

En la lexia anterior se habló de la angustia representada por Nacho en sus palabras: “me asusté”, expresión que también hace parte de esta lexia y alrededor de la cual se presenta la repetición.

Según Evans (1997), la angustia se produce cuando el sujeto se ve enfrentado al deseo del Otro, desconociendo qué objeto es él para ese deseo. Esto fue lo que se vio en la lexia 19; de tal manera que la presente la complementa en su sentido, agregando el elemento clave de la repetición.

20. Y también, todos se asustaron y cuando yo le dije: Tiger, burro: ¿Por qué están asustándome? Y ellos dijeron: porque pensamos que tú eras el monstruo que nos estaba persiguiendo. Ahh, yo pensé que eras, que eras... ¡claro! Y luego salí y por verlos queran ellos. Al fin los destapo y eran Tiger y Pu. Pero ya no los perdono más. Y se acabó.

En esta parte de la narración, Nacho representa el retiro del velo; podría decirse que el descubrimiento de lo que se aloja tras él, que como se mencionó se trata de la falta del falo en la madre, falta que por supuesto es imperdonable y así lo nombra el sujeto en su discurso. Imperdonable porque esa falta hace de ella una madre deseante, pero deseante de algo que su propio hijo no es capaz de suplir; y por ello él la percibe como una madre insaciable y ella adquiere omnipotencia frente a ese sujeto que intenta una y otra vez ser su falo.

Cuarta Sesión

Ésta es la última sesión del primer momento: El encuentro. Aquí se leyó a Nacho la cuarta parte de “Hansel y Gretel”, la cual tiene como eje temático: “escape y regreso: el reencuentro con el padre”. Nuevamente la sesión empezó con la rememoración de lo narrado el día anterior; posteriormente se pidió al sujeto narrar el cuento, pero él se niega a hacerlo. Por lo tanto, esta sesión no tiene la parte de puntuaciones narrativas frente a lo figural. Sin embargo se trató de hacer mayor énfasis en las puntuaciones discursivas frente a lo figural para compensar este inconveniente.

Puntuaciones discursivas frente a la narración

21. “Le pasó los ojos”.

Es lo que Nacho dice que hizo Hansel cuando la bruja le pide pasarle un dedo para ver si ya está gordo y listo para comérselo.

Pasarle los ojos a alguien implica despojarse de ellos; despojarse de la mirada; y es que el sujeto estará siempre despojado de la mirada, pues ésta es como lo afirma Nominé (2007) “la parte del ser que no ha entrado en la imagen, pero la imagen envuelve este vacío. La mirada no es un objeto que uno puede imaginar. Uno no se queja de ser separado de ese objeto. La mirada es un objeto amenazante cuando aparece en la escena. Amenaza la escena porque la desorganiza, la hace irreconocible.” (p. 40).

Efectivamente, como ya se mencionó así es como aparece dibujado el personaje principal de la narración del niño y de su representación figural, despojado de la mirada o más bien, como dice Lacan (1963) citando el Evangelio: “tiene ojos para no ver”. ¿No ver qué? Lo que no se quiere ver es el falo, el mismo que anteriormente representó Nacho velado, tapado.

22. ¿La madrastra era la bruja?

Esta lexia es confirmatoria de la fantasía de la madre devoradora, la cual está encarnada en la figura de la bruja. Nótese que no es la primera vez que aparece en el discurso de Nacho esta correspondencia entre estos dos personajes, que como ya se ha mencionado en variadas ocasiones, son representaciones imaginarias de la madre.

Esta vez se trata de un interrogante, pues las formas en que se presenta la madre a nivel imaginario, no dejan de ser enigmáticas para el sujeto. Se ha observado que a lo largo de todo el trabajo realizado hasta el momento, Nacho ha relacionado y combinado constantemente las figuras femeninas, llegando siempre hacia la predominante figura materna.

Características de lo figural

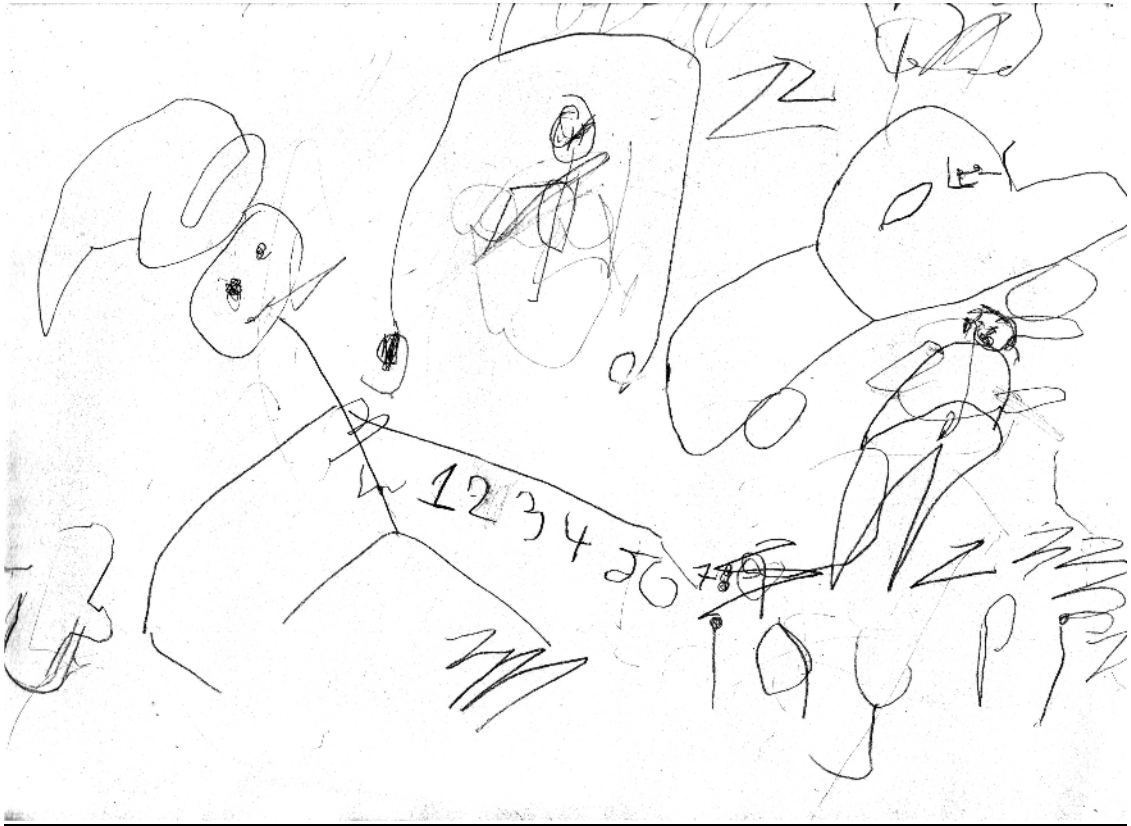


Figura 5. Ilustración cuarta parte del cuento

1. La forma del espacio. La representación figural de esta sesión es muy diferente a las anteriores en cuanto al manejo del espacio. En esta ocasión, Nacho distribuye los elementos de su composición por todo el espacio disponible; de tal manera que no ubica en ningún cuadrante específico, tanto en el eje horizontal como en el eje vertical de la hoja.

Las figuras son notablemente más grandes que las realizadas en sesiones anteriores. Su tamaño indica, según los criterios de los tests proyectivos la expansión de la fantasía.

2. El contenido. La primera figura que el niño dibuja es la que se observa en la parte central superior del papel, que según su propia descripción corresponde a la representación de un horno al interior del cual está la bruja. La figura de la bruja es muy difusa; según Nacho tiene un bastón y está cubierta por rayones que según su propia descripción corresponden al fuego que la envuelve.

Posteriormente el sujeto construye otra figura humana, la cual empieza con un gorro, luego traza la cabeza, el rostro y el cuerpo, con brazos desproporcionadamente largos y un punto en la parte baja del tronco que dice ser el ombligo del que se desprenden dos líneas que representan la expulsión de mal olor. Entre los brazos dibuja dos arcos que forman una especie de senos. Pese a la sencillez de la graficación, estos detalles dan entender la desnudez de esa mujer.

El siguiente dibujo es un carro y por último, cuando la narración ya había concluido, Nacho introduce en su ilustración otra mujer, que según su discurso no es otra sino la misma mujer que está en frente y que está en el horno. Es decir, hay tres figuras femeninas que representan a un solo personaje. La última, a diferencia de las otras, tiene volumen en su cuerpo y una representación de vagina que el mismo sujeto llama por su nombre. También tiene algo sobre la cabeza que el niño nombra como un “sombrero blanco”. Según el test de la figura humana (Machover, 1974) la presencia de este objeto en ausencia de otras prendas de vestir, como es el caso de la anterior figura, es signo de regresión y el sombrero en sí mismo tiene significación fálica.

Finalmente Nacho traza la letra “Z” en diferentes espacios de la hoja, hace otras letras y números. Así forma la palabra “PIZ” que se analizará más adelante en función del discurso.

3. Alteraciones. La única parte que Nacho borra y modifica es la boca de una de las mujeres dibujadas (la más grande) (véase figura 5). A esa boca le añade un elemento puntiagudo que se desprende de ella. Dicho elemento está relacionado, según Machover (1974), con el erotismo oral; es decir, que aquí vuelve a hacer presencia este énfasis en la oralidad, como ya ha sucedido en figuras y discursos anteriores.

Puntuaciones discursivas frente a lo figural

23. “Es la bruja con el bastón”.

Esta es la explicación que da el sujeto sobre la figura que está envuelta en llamas dentro de su representación del horno.

Bien, es la bruja; es decir esa representación de madre devoradora de la que tanto se ha hablado; pero esta vez presenta un elemento adicional: el bastón. En realidad es una forma distinta de dotar a esta imagen del falo, porque en anteriores ocasiones se observó que su figuración siempre ha estado acompañada de un elemento con significación fálica

(un gorro, por ejemplo) o que la totalidad su cuerpo ha sido ilustrado como un símbolo fálico.

Así, la figura “madre” sigue siendo una constante y sigue apareciendo en todas sus formas imaginarias.

24. “Olía muy feo ese ombligo, ¡guacala!”.

Para analizar esta lexia hay que tomar sus dos elementos centrales: por una parte la fracción del organismo “ombligo” y por otra, pero no desligada de ésta, la connotación de asco que presenta la expresión “guacala”.

El ombligo debe ser tomado, siguiendo a Lacan, como un borde; como lo son los labios, los párpados, las orejas, etc., y que tienen estrecha relación con el erotismo y la pulsión; viene a ser una zona erógena que toma dicho status por lo que Lacan (1964) llama la descentralización y función de la realidad. “Es justamente en la medida que zonas anexas, conexas, están excluidas, que otras toman su función erógena, que se convierten en fuentes específicas para la pulsión” (Lacan, 1964, párrafo 50 tomado de CD ROM).

25. “Sí, porque tiene éste...aquí es la vagina”.

Esta lexia alude a un tema muy importante y que ha sido también una constante a lo largo del trabajo de análisis del discurso y de lo figural: la presencia-ausencia del falo.

Cuando Nacho dibuja a las tres mujeres de su composición figural, le otorga a cada una de ellas uno o varios elementos que compensan su falta: el gorro, el bastón, el objeto puntiagudo; y en el último caso la vagina. Por eso, es necesario analizar esta figuración que Nacho hace de la vagina, no como un elemento fisiológico de diferencia sexual; sino como otra representación figural del falo.

Si se observa el dibujo (véase figura 5), se notará que la vagina está esquematizada de forma visible por encima de la ropa de la mujer y si a esto articulamos la frase del sujeto: “tiene éste”; se logra entender que dicha figura representa más una presencia que una ausencia.

Teniendo en cuenta que la diferenciación sexual se empieza a resolver a partir de la fantasía de castración, esta lexia corresponde a dicha categoría.

26. “¿Piz?... Dice pene”.

La palabra “PIZ” está escrita justo bajo la mujer que tiene representada la vagina. La expresión completa es: “iay piz”. Cabe aclarar que Nacho aún no maneja la escritura; simplemente conoce algunas letras y números, pero su escritura todavía está asociada al dibujo de signos más no a la construcción de palabras. Esto es importante ya que partiendo de ahí, se deduce que la formación de la palabra fue un acto inconsciente.

Posteriormente, Nacho puntúa su propia formación asociando la palabra “PIZ” con “pene”. Dicha puntuación hecha por el sujeto, confirma lo analizado en la anterior lexia, pues da cuenta de lo que el sujeto representa con la figura que trazó sobre la mujer y a la que llamó vagina. Así, Nacho contrapone estos dos elementos en un mismo espacio.

Fisiológicamente hablando, la vagina y el pene no tienen ninguna similitud; de manera que no se podría decir que confluyan en un mismo significado. Sin embargo; es claro que a nivel psíquico y más aun a nivel inconsciente, estos dos elementos guardan relación con un mismo significante: el falo en cuya existencia radica la cuestión de la diferencia de sexos.

Segundo momento: El Re-encuentro

Quinta y sexta sesión

Características de lo figural

Las construcciones figurales de la quinta y la sexta sesión son muy similares en cuanto a espacio y contenido; por ello se hará a continuación un análisis simultáneo con el fin de encontrar recurrencias y diferencias que den cuenta de la forma en que Nacho re-nombra, re-significa y re-presenta y ver qué elementos de su fantasmática recaen sobre cada uno de ellos a los personajes del cuento narrado.

1. La forma del espacio. Las dos construcciones ocupan un espacio considerablemente amplio sobre el papel; las figuras son grandes y esquemáticas, al igual que en la mayoría de ilustraciones analizadas hasta el momento. Además, los personajes ocupan el mismo lugar en los dos dibujos.

2. El contenido. En las dos ocasiones Nacho decidió dibujar a Hansel y Gretel. En la sexta sesión, a diferencia de la quinta, se representó a sí mismo junto a los personajes.

Pese al esquematismo que caracteriza a las figuras humanas dibujadas por el sujeto, se observa diferencia entre las dos representaciones de Hansel. Obsérvese que en la quinta sesión (véase figura 6) la cabeza de Hansel es exageradamente grande con

respecto al cuerpo, lo que hace de él la figura predominante. En la sexta graficación (véase figura 7), es el cuerpo de Hansel el que marca la diferencia con Gretel, siendo el del primero más largo que el de la segunda. Recuérdese que a lo largo del proceso investigativo, se había notado la predominancia figurativa de las figuras femeninas; y es en estas sesiones finales cuando sucede lo contrario.

Nuevamente los ojos de Hansel (véase figura 6) son particulares. Se trata de círculos vacíos con bordes repintados que les dan cierta profundidad y aspecto de agujero, aspecto que también tiene la nariz. Atendiendo al test de la figura humana, unos ojos vacíos indicarían inmadurez emocional; sin embargo, el presente trabajo no tiene la intención de emitir juicios diagnósticos sobre el sujeto de estudio, así que estas características, se conservará la interpretación de esta característica de los rostros dibujados por el niño, que corresponde a la teoría lacaniana sobre “los ojos para no ver” (véase lexia 22).

La presencia del propio sujeto en su ilustración también es algo que no había ocurrido antes de manera explícita. En la sexta sesión (véase figura 7) él se representa junto a Gretel, muy pequeño con respecto a las dos figuras restantes. Sus ojos, no son como los de Hansel ni como los de Gretel; pues se observa en ellos la presencia de pupilas que insinúan la mirada.

3. Alteraciones. En la quinta sesión Nacho realizó y borró por completo un primer bosquejo de Hansel y Gretel. Se trataba de dos figuras muy pequeñas hechas en el centro de la hoja.

Luego, al re dibujar a Gretel, borra todo el rostro y lo vuelve a trazar quedando en medio de una gran mancha. Esta borradura que anula el rostro de Gretel, junto a la apariencia predominante de Hansel, constituyen un indicador de la pretensión inconsciente de Nacho, de cambiar lo que anteriormente se venía dando; es decir, la dominancia de la figura femenina frente a la masculina. En la siguiente construcción figural, sucede algo similar; el rostro de Gretel esta rayado y atravesado por una línea sobre los ojos, como si se quisiera anular su mirada.



Figura 6. Ilustración de personajes



Figura 7. Ilustración de personajes

Séptima sesión

Características de lo figural

1. La forma del espacio. En esta ocasión (véase figura 8) el espacio es ocupado en menor medida que en las anteriores. Las figuras son más pequeñas y se encuentran en su mayoría agrupadas en una pequeña porción de la hoja. Solo hay dos personajes aislados; los demás no sólo están juntos sino también encerrados al interior de un globo asimétrico. Así, el sujeto ubica en un mismo espacio imaginario a: Hansel, Gretel, mamá y papá; y fuera de dicho espacio: madrastra y bruja. Esto concuerda con el hecho de que la madrastra y la bruja son construcciones que pertenecen a un orden distinto, pues se trata de madres imaginarias en contraste con la madre simbólica que está ligada al padre.

2. El contenido. Es interesante que Nacho haya elegido en esta oportunidad representar a todos los personajes del cuento, incluida la madre que ha sido introducida por él en la narración a lo largo de todo el proceso.

Tomando un criterio del test de la familia, el orden en que son dibujados los miembros de ésta, así como el tamaño son indicadores de la valorización que el sujeto hace de cada uno de ellos.

En el caso de Nacho, la primera figura representada corresponde a la bruja, seguida de la madrastra, luego Hansel y Gretel; y en ese momento se detiene afirmando que ya están todos los personajes del cuento. Posteriormente reconsidera su posición y decide ilustrar a la mamá y el papá, en ese orden.

Cabe resaltar que es la primera vez que el padre aparece en una representación figurativa de la autoría de Nacho; el padre no fue dibujado en ningún momento del proceso, ni siquiera en las ilustraciones de las partes del cuento donde este personaje aparecía. Sin embargo, sí fue nombrado discursivamente en algunas ocasiones. Este fenómeno complementa lo que anteriormente se había encontrado en cuanto a la predominancia de las figuras femeninas y su dotación de características fálicas. Y pese a que esta vez la figura del padre está presente, la predominancia materna continúa siendo una constante; por su prioridad en el orden de la composición y por los significantes fálicos que la caracterizan, pues vuelve a observarse la presencia del gorro puntiagudo y se agrega una “manzana de adán” a la representación de la bruja; la madrastra sufrió un alargamiento de su cuerpo justo en medio de las piernas; y la madre tiene tres brazos.

3. Alteraciones. La única figura que presenta borraduras y modificaciones es la que corresponde a la madrastra. Nacho le borró sus brazos y piernas, y alargó su tronco con una línea entre las piernas, de las cuales queda un leve trazo. Dichas características se analizaron en el punto anterior.

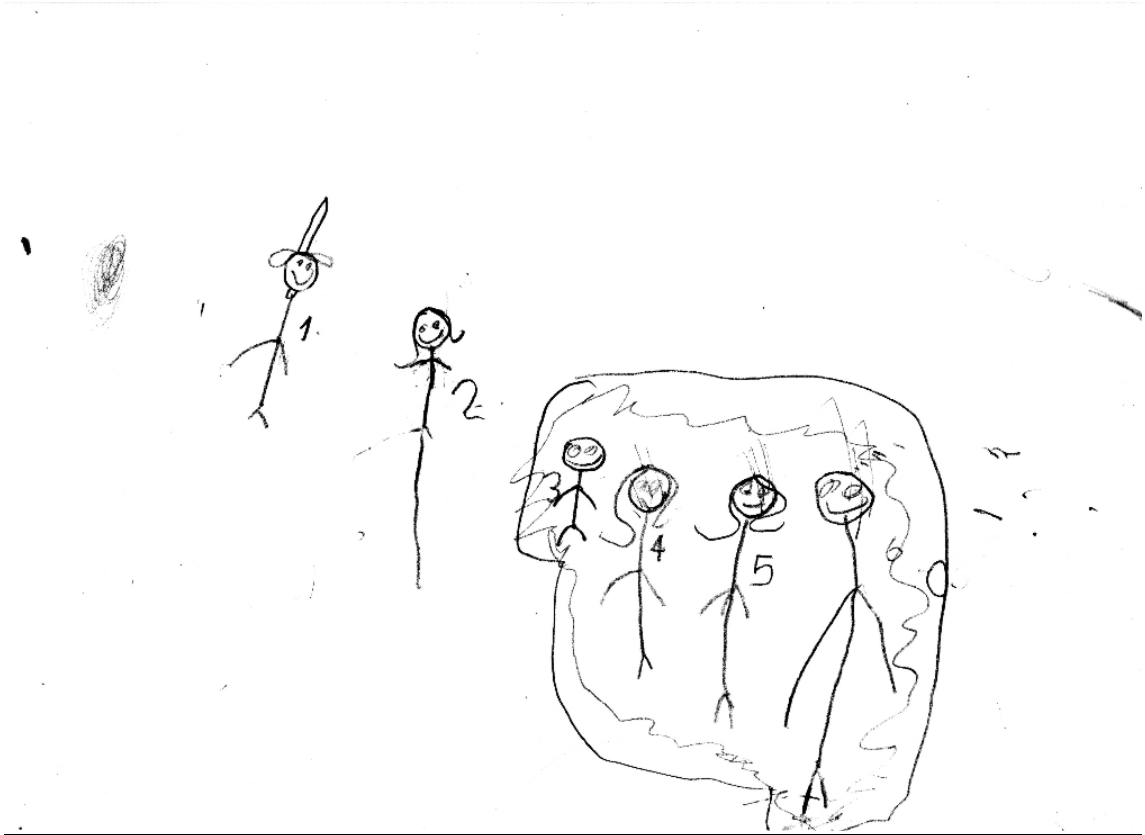


Figura 8. Ilustración final de personajes

Puntuaciones discursivas frente a lo figural

A continuación se analizarán las lexias escogidas de cada sesión de este segundo momento del proceso de recolección de información, de manera agrupada, de acuerdo con la recurrencia del sentido que se halla en ellas.

Las siguientes son las lexias correspondientes a cada sesión:

Quinta sesión:

- “Hansel y Gretel, madrastra, madrastra, papá, mamá y bruja”
- “¡Este es un macho! Este es el Hansel y Gretel (señalando). ¿Grete es una mujer?”

Sexta sesión:

- “Ellos son más grandes que yo. Este es Hansel. Ella es Hans... Grete y ella es Han, él es Hansel. Ya. Yo soy más pequeño que ellos”.

Séptima sesión:

- “Yo sé, yo sé. La madrastra, la madrastra, la madrastra, el papá, la mamá, Hansel y Grete...y la bruja”

- “Hágamele cara de bravo a esta bruja”

- “Hora la madrastra. ¡Qué alta! ¿no?”

- Muy largo está (el dibujo del padre)

Y la agrupación es la siguiente:

27. “Hansel y Gretel, madrastra, madrastra, papá, mamá y bruja”. “Yo sé, yo sé. La madrastra, la madrastra, la madrastra, el papá, la mamá, Hansel y Grete...y la bruja”. “Hágamele cara de bravo a esta bruja”. “Hora la madrastra. ¡Qué alta! ¿No?”

Estas cuatro lexias que se encuentran aquí agrupadas hacen énfasis en las imágenes: madrastra, mamá y bruja. Se puede observar la correspondencia de este fragmento discursivo con la representación figural, donde, como ya se ha mencionado predominan las figuras femeninas que giran alrededor de la imagen materna. En el discurso de Nacho, se presenta la repetición del significante “madrastra”, indicando la angustia que le produce esa omnipotente presencia, esa falta de falta; dicha angustia se vuelve a hacer presente en su exclamación final acerca del mismo personaje: “¡Qué alta! ¿No?” Y por supuesto en la representación figural que hace del mismo.

La bruja, que en la construcción gráfica se encuentra en el mismo registro, en el mismo espacio que la madrastra y que figuralmente tiene, como ya se dijo, significantes fálicos; adquiere en el discurso de Nacho otra característica que devela su naturaleza aterradora; estar brava; aunque literalmente según la lexia es: “Bravo”, complementando así sus atributos masculinizantes.

28. “¡Este es un macho! Este es el Hansel y Gretel (señalando). ¿Grete es una mujer?” “Ellos son más grandes que yo. Este es Hansel. Ella es Hans... Grete y ella es Han, él es Hansel. Ya. Yo soy más pequeño que ellos”. “Muy largo está (el dibujo del padre)”.

Lo más llamativo y recurrente en estas lexias es lo concerniente a la diferencia sexual. Nacho se debate entre los significantes: hombre-mujer, dudando cuál pertenece a

qué personaje, aun cuando esto parecía claro en sesiones pasadas. Su discurso realiza desplazamientos de esos significantes de un lado a otro; sin embargo su duda más pronunciada es frente a la mujer, es por ella por quien pregunta y esto resulta comprensible si se revisa el proceso y se observa que el falo se ha estado paseando entre las figuras femeninas y que al final el sujeto trata de otorgárselo a una figura masculina, dándole al padre un cuerpo más largo que el del resto de las imágenes. De esta manera, Nacho compensa a ese padre la falta de un atributo del que, en su fantasmática, ésta figura carece.

Tabla 1

Categorización de lexias y figuras

Categoría	Subcategoría	Lexias	Figuras
Fantasías originarias	Incesto	5. Y entonces su hermana le dijo que no recogiera tantas piedras, que son frías que se va a enfermar; y entonces la mamá les dijo: no cojan eso porque ya me puse brava. Y entonces... eh...ay puchas; y entonces ella se puso muy brava porque ellos estaba recogiendo, estaba recogiendo de, muy, muy, muy... muy feas las piedras.	
	Castración	3. “Esos ojos están mal” 4. Había una vez un niño que le gustaba recoger piedras muy brillantes y les daba para... (un borrador, un borrador chiquito pero, para borrar las estas), que le gustaba recoger piedras	

(continúa tabla)

Categoría	Subcategoría	Lexias	Figuras
Fantasías Originarias	Castración	<p>siempre por eso le decían niño mismo, porque le gustaba coger todos los días piedras.</p> <p>5. Y entonces su hermana le dijo que no recogiera tantas piedras, que son frías que se va a enfermar; y entonces la mamá les dijo: no cojan eso porque ya me puse brava. Y entonces... eh...ay puchas; y entonces ella se puso muy brava porque ellos estaba recogiendo, estaba recogiendo de, muy, muy, muy... muy feas las piedras.</p> <p>17. “Que, que yo estaba... en los juegos ¿no? Estaba ahí ¿no? Cuando de repente pasó que yo - hágame un osito (hazlo tú)- bueno, borre aquí. Yo estaba ahí, ¿no? Cuando vi un</p>	<p>Sesión 5.</p> <p>Figura 6</p> <p>Sesión 6.</p> <p>Figura 7</p>

(continúa tabla)

Categoría	Subcategoría	Lexias	Figuras
Fantasías Originarias	Castración	<p>fantasma (es el cuento ¿no?)</p> <p>Estaba ahí, una vez, estaba ahí y yo (bórreme ahí)”</p> <p>21. “Le pasó los ojos”</p> <p>25. “Sí, porque tiene éste...aquí es la vagina”</p> <p>26. “¿Piz?... Dice pene”</p> <p>28. “¡Este es un macho! Este es el Hansel y Gretel (señalando). ¿Grete es una mujer?” “Ellos son más grandes que yo. Este es Hansel. Ella es Hans... Grete y ella es Han, él es Hansel. Ya. Yo soy más pequeño que ellos”. “Muy largo está (el dibujo del padre)”.</p>	
	Escena Originaria	8. “¡Ja! ¿Escucharon toditico?”	
	Vida intrauterina		<p>Sesión 2.</p> <p>Figura 3</p>

(continúa tabla)

Categoría	Subcategoría	Lexias	Figuras
Fantasías inconscientes típicas	Madre Fálica	18. Es que yo era un fant... es que yo estaba caminando ¿no? (tararea). Taba ahí, siempre, con mi gorrito que siempre sé estar. Cuando renpente hago un ese y me asusté, me asusté, uno, vi unos dos fantasmas de dos cabezas, tons yo me asusté.	Sesión 1. Figura 2 Sesión 3. Figura 4 Sesión 4. Figura 5 Sesión 7. Figura 8
		23. “Es la bruja con el bastón” 2. “Hansel y Gretel, madrastra, madrastra, papá, mamá y bruja”. “Yo sé, yo sé. La madrastra, la madrastra, la madrastra, el papá, la mamá, Hansel y Grete...y la bruja”. “Hágamele cara de bravo a esta bruja”. “Hora la madrastra. ¡Qué alta! ¿No?”	
	Madre omnipotente/ castradora	2. “Así, la madrastra brava”	Sesión 2. Figura 3

(continúa tabla)

Categoría	Subcategoría	Lexias	Figuras
Fantasías Inconscientes Típicas	Madre omnipotente/ Castradora	<p>5. “Y entonces su hermana le dijo que no recogiera tantas piedras, que son frías que se va a enfermar; y entonces la mamá les dijo: no cojan eso porque ya me puse brava. Y entonces... eh...ay puchas; y entonces ella se puso muy brava porque ellos estaba recogiendo, estaba recogiendo de, muy, muy, muy... muy feas las piedras”.</p> <p>7. “Con la mamá y la madrastra y el papá”</p> <p>(9) “Esa es la magia de la bruja”</p> <p>11. “Había una vez unos niñitos que, siempre querían comer eso, por eso se perdieron en el bosque, por desobeder a su mamá”.</p>	

(continúa tabla)

Categoría	Subcategoría	Lexias	Figuras
Fantasías típicas	Madre omnipotente/	16. “¿Popó?”	
Inconscientes	Castradora	20. “Y también, todos se asustaron y cuando yo le dije: Tiger, burro: ¿Por qué están asustándome? Y ellos dijeron: porque pensamos que tú eras el monstruo que nos estaba persiguiendo. Ahh, yo pensé que eras, que eras... ¡claro! Y luego salí y por verlos queran ellos. Al fin los destapo y eran Tiger y Pu. Pero ya no los perdono más. Y se acabó”. 27. “Hansel y Gretel, madrastra, madrastra, papá, mamá y bruja”. “Yo sé, yo sé. La madrastra, la madrastra, la madrastra, el papá, la mamá, Hansel y Grete...y la bruja”. “Hágamele cara de bravo a esta bruja”. “Hora la madrastra. ¡Qué alta! ¿No?”	

(continúa tabla)

Categoría	Subcategoría	Lexias	Figuras
Fantasías típicas Inconscientes	Madre devoradora	10. “Sale la bruja y ¡mam! Se la come”	
		12. “Y entonces, u... un pajarito vino y lo siguieron hacia su casa, y lo siguieron a, a, hacia una casa onde se le come todo y jueron a comer una, uno, uno, un banquete que les dieron una señora. Decía que uno se colgó allá arriba y otro acá abajo”.	
		14. “Me como. La alzo con mis fuerzas, la alzo todita así, y como tengo una bocotota así, ¡amm! Sólo era chiquitica y yo era un gigante y la destapaba y puhhh”.	
		15. “Una de trampa y otra de trampa”	
		22. “¿La madrastra era la bruja?”	

(continúa tabla)

Categoría	Subcategoría	Lexias	Figuras
Fantasías inconscientes típicas	Padre castrador/ castrado	<p>13. Y entonces vino su papá, vino y to... y los recogió y taban ahí y... y feliz el papá y todo y luego lo trajo el papá y luego, la madrastra se ponío muy furiosa que los trajiera. Y fin.</p> <p>28. “¡Este es un macho! Este es el Hansel y Gretel (señalando). ¿Grete es una mujer?” “Ellos son más grandes que yo. Este es Hansel. Ella es Hans... Grete y ella es Han, él es Hansel. Ya. Yo soy más pequeño que ellos”. “Muy largo está (el dibujo del padre)”.</p>	Sesión 7. Figura 8
	Horda primitiva	1. “¿Cómo son, humanos, humanos?”	

Nota. Las lexias: 6, 19 y 24 no se encuentran incluidas en la anterior categorización, ya que en ellas no se logró encontrar una expresión clara de alguna fantasía; sin embargo, éstas servirán como material de apoyo y articulación de la narrativa fantasmática..

Re-construcción de la narrativa fantasmática de Nacho en relación con el cuento “Hansel y Gretel”

Anteriormente se hizo una descomposición y análisis del discurso y la figura con que Nacho resignificó el cuento de hadas Hansel y Gretel, dando cuenta de la resonancia que éste hizo con la vida pulsional del sujeto. Luego, en la categorización (ver tabla 1) se observa la correspondencia de las diferentes lexias discursivas y representaciones figurales con las fantasías originarias e inconscientes típicas; es decir, se reveló la presencia de éstas en el mundo psíquico del sujeto. Con la rearticulación de todos esos elementos, se reconstruye la narrativa fantasmática de Nacho.

El discurso de Nacho se caracteriza por la irrupción del goce a través de la repetición y esto encuentra correspondencia en la figurabilidad, donde también se presentan detalles repetitivos que respaldan la expresión de la pulsión, mostrando cómo persigue un objeto parcial, el objeto *a* que está también representado por el niño de diferentes formas y en diferentes momentos del proceso creativo narrativo e ilustrativo. Dicho objeto está presente en el cuento de hadas bajo la forma de las migas de pan, como se explicó en el marco teórico; y en las producciones de Nacho, se encuentra en momentos como la mutilación de la mirada de Hansel y la representación de las piedras.

Predominantemente, y así como se ve en el cuento, donde la madrastra y la bruja son las generadoras de las aventuras de Hansel y Gretel, Nacho plasma en su palabra y en su dibujo la simbolización de lo que las diversas formas de madre provocan en su psiquismo: plasma la angustia de devorar-ser devorado mediante la fantasía de la madre devoradora, la angustia de descubrirla en falta, haciendo aparecer a la madre fálica que vela la ausencia del falo, la angustia por la omnipresencia de la madre que devalúa y castra al padre, la frustración, la búsqueda de satisfacción con objetos parciales y la pulsión que resulta del giro alrededor de ellos.

Dentro de la fantasmática del sujeto aparece la figura materna enigmática y amenazante; la madre en sus diferentes formas pertenecientes al registro imaginario: castradora, devoradora, fálica, omnipotente, las cuales conviven frecuentemente en un mismo espacio figural y cuyas representaciones discursivas y figurales surgieron a partir del nombramiento de los personajes del cuento de hadas: la bruja y la madrastra, a quienes Nacho convirtió en tres: mamá, bruja y madrastra. Así, las representaciones que

Nacho hace de esas imágenes de la madre toman diversas formas, pese a la sencillez y esquematismo de sus dibujos.

Ya que el significante primordial sobre el que se funda la relación imaginaria madre-niño es el falo imaginario, éste se hace presente continuamente en las producciones de Nacho; se trata de un significante que el sujeto hace aparecer y desaparecer en un juego incesante de velar-develar, se pasea entre los personajes creados, nombrados y representados por el sujeto, en especial entre las diversas imágenes de la madre, sobre las cuales el niño pone diferentes símbolos que insinúan la presencia-ausencia del falo.

Lo anterior remite a la angustia expresada por Nacho, por medio de sus representaciones figurales y discursivas, ante la falta de ese significante primordial en la madre, falta que hace que ella no pueda dar al hijo lo que él le demanda; es decir, el amor incondicional. Por lo tanto deviene la frustración, proceso que también se encuentra plasmado en las construcciones figurales y discursivas del sujeto, así como en el cuento que le fue narrado. Recuérdese que en el análisis de dicho cuento, se habló de cómo en éste se veían representadas las consecuencias de la frustración de amor ante la que los niños (Hansel y Gretel), se tienen que conformar con objetos parciales, como dulces, turrónes, chocolates; todo de lo que está hecha la casa de la bruja. Así mismo, la narrativa fantasmática de Nacho, muestra el develamiento de la frustración a través de la entrega al goce primitivo de la oralidad, la cual se hace presente en varios apartados del trabajo con el sujeto. Aparece en medio del énfasis figural que hace el niño en la boca de los personajes dibujados, también en el nombramiento de la satisfacción oral con comida y golosinas.

Y a propósito de la casa de la bruja, de la que se había dicho que en “Hansel y Gretel” era parte de esos objetos parciales de satisfacción oral, Nacho le da una significación que corresponde a lo planteado por Bettelheim (1977/2000) acerca de su simbolización del cuerpo materno y especialmente del útero. Es a través de este elemento, aplicado en diferentes construcciones y por lo tanto relacionado con otros elementos como el sujeto hace aparecer en sus producciones la fantasía de vida intrauterina.

Por otra parte, las producciones de Nacho revelan una imagen de un padre devaluado (castrado), al cual sus representaciones le niegan la tenencia de atributos fálicos que son

otorgados a las figuras femeninas. Sólo al final del proceso, el sujeto trata de compensar dicha falencia de la figura del padre, dándole un lugar en sus representaciones y figurando su superioridad sobre los personajes que le acompañan.

En un momento del proceso, el sujeto lleva lo real a la escena imaginaria, situando elementos de dicho registro (pene y vagina) en su representación figural y dándole a partir de dicha escena su respectivo valor simbólico que alude a su pregunta por la diferencia sexual; enigma que da lugar a sus fantasías de castración también representadas en gran parte de sus construcciones narrativas y figurales.

Al final, Nacho hace presencia explícita en la escena, figurándose a sí mismo como parte de la narración que le fue dada como significante prestado. Con esto, el sujeto representa su posicionamiento frente a su propia construcción, se podría decir que pone su rúbrica a todo el trabajo realizado y así escribe (dibuja) su mensaje cifrado: estoy aquí, en medio de todo esto que he construido, esta es mi propia narrativa fantasmática.

DISCUSIÓN

A través de todo el trabajo realizado con Nacho, de su nivel de involucramiento con el cuento de hadas, de la resonancia que éste hizo en su mundo psíquico; se puede vislumbrar de manera clara la articulación significativa entre el discurso y la figura. Así, el cuento de hadas “Hansel y Gretel”, sirvió como un desencadenante que dio paso a la expresión de algunos procesos inconscientes primarios de Nacho, especialmente, y es lo que a este trabajo interesa, de sus procesos fantasmáticos. Cada uno de los elementos y personajes presentes en dicha narración, están renombrados, resignificados y representados discursiva y figuralmente por el sujeto. A cada uno de ellos, el niño le dio un nuevo lugar en una nueva narración creada por él mismo, les atribuyó características visibles, los ubicó en un espacio imaginario en su mundo de fantasías; y así mismo les otorgó un valor simbólico según su psiquismo.

Por su parte, el símbolo tomó gran relevancia en la presente investigación; símbolo que gracias a la teoría psicoanalítica se pudo atravesar, sin caer en la interpretación arquetípica; pues hay que reconocer que todo lo que se interpretó estuvo fielmente extraído del discurso textual del sujeto y de cada forma, cada trazo y cada alteración de su representación figural.

Acerca de la fantasía; se había ya planteado que tiene dos elementos semióticos que la constituyen: la imagen y el discurso; y que éstos están indiscutiblemente articulados y que no existe el uno sin el otro; o mejor, que existen el uno dentro del otro.

No cabe duda que la dinámica fantasmática del sujeto se expresa en imágenes y en palabras; y en medio de ellas, en lapsus, repeticiones, alteraciones del trazo; toda una serie de fenómenos que hacen del discurso y del acto figural verdaderos significantes que se puntúan, se retroalimentan y se complementan.

Nacho habla y se habla a través de su construcción figural, también a través de su producción narrativa; continuamente puntúa lo uno con lo otro y demuestra así que, como lo plantea Lyotard (1979) “no hay lenguaje articulado sin la exteriorización de un visible, pero además está porque hay una exterioridad al menos gestual, visible, en el seno del discurso, que es su expresión” (p.32).

El discurso de Nacho permite ver a través de él, se presta para ser descompuesto como una figura, ver en él una forma y un fondo; un contenido manifiesto y uno que

indica que el discurso va mucho más allá de la significación, pues con la fuerza de su expresión da paso al sentido. Y también en la construcción figural se logra trascender de su contenido a su sentido, a su valor simbólico, de la figura-imagen a la figura-forma. La figura-imagen, aquella que pertenece al orden de lo visible se vio cuando se descompuso cada figura, observando en ella sus características formales, espaciales y técnicas; y la figura-forma, la que sostiene lo visible sin ser vista, se pudo observar a través de las interpretaciones planteadas por la investigadora para cada una de las figuras.

Y ya que uno de los autores de importancia para la realización de esta investigación es el semiótico Armando Sercovich, es interesante aplicar también su perspectiva; pues dicho autor respalda el propósito de este estudio de reivindicación de la imagen como material signifiante, como efecto semiótico que implica diversos procesos de codificación.

Sercovich (1977) aporta a este trabajo investigativo un concepto de imagen que tiene estrecha relación con el discurso, como se citó en el marco teórico: “Denominaré imagen a la unidad analítica de todo proceso discursivo en su dimensión imaginaria; es decir, de acuerdo con la primera definición, de su capacidad de reenvío directo a la “realidad”” (p.32). Y dicha realidad es de carácter signifiante. Esto es claramente observable en el discurso y las representaciones figurales de Nacho; pues se observó que las palabras y las imágenes obtenidas en el trabajo, corresponden a la realidad psíquica del sujeto, no son simples imitaciones de lo que hay afuera, son más que signos, son más de lo que se escucha y de lo que se ve. Son materiales signifiantes en tanto su sentido no está objetivamente definido, lo da el sujeto a partir de la introducción de aquellos dentro de un sistema diferencial donde se combinan siguiendo cadenas signifiantes regidas por las leyes de la metonimia. Así, también dicho material producido por el sujeto, encaja perfectamente en la definición lacaniana del signifiante, pues para Lacan (1954), un signifiante no solamente es una palabra, puede ser también una imagen, un gesto y lo que lo define como tal es la ausencia de un significado determinado, pues lo adquiere en función de ocupar un lugar en un sistema de relaciones diferenciales.

Sercovich (1977) plantea también unas características identificables en el discurso: la transparencia y la opacidad; explicadas en el marco teórico. Cabe anotar que el discurso de Nacho, sería según la definición del autor, un discurso transparente; es un

discurso que, como se dijo anteriormente, remite a la realidad como construcción psíquica imaginaria.

Y otros conceptos aportados por Sercovich (1966) y recogidos en este estudio son: la significación imaginaria y la relación imaginaria. Recuérdesse que la primera se refiere a la relación entre la expresión y el contenido de una imagen. Esta se vio reflejada en el trabajo de análisis hecho de las figuras que el sujeto elaboró, pues en dicho análisis se partió del contenido de dichas figuras para encontrar en él el sentido de las mismas, lo que el niño expresa a través de ellas; y se comprobó lo planteado por el autor acerca de que todo sistema de significaciones determina en un sujeto un sistema de representaciones; en este caso el cuento de hadas determinó en Nacho sus diferentes formas de representar a la madre, al padre, a sí mismo, a la familia, al hombre, a la mujer, etc. Por su parte, la relación imaginaria explica la doble función de la imagen de revelación-ocultamiento. Este concepto es clave para la presente investigación y así se observa en todos su proceso, el cual muestra cómo el cuento de hadas como un discurso fantástico atrapa al sujeto y pasa a formar parte de su realidad psíquica, una realidad que se plasma en las representaciones del sujeto.

La sobredeterminación códica, también planteada por Sercovich (1977) es un atributo que está presente en el discurso de Nacho. Como se ha podido observar, su discurso está siempre codificado, con la transformación de las palabras, la repetición, el lapsus y hasta la estructura sintáctica; todos esos elementos que es necesario descomponer y atravesar para llegar a encontrar su sentido.

Además, las representaciones figurales y discursivas de Nacho, cumplen con las características que Rodolfo (1996) atribuye al significante y a partir de las cuales desarrolla su definición de “niño”. Esas características son: repetición, poder para trazar algo nuevo desde su instauración, variedad de efectos que produce, tenencia de dirección.

La repetición es clara; el sujeto presenta con frecuencia y a lo largo de todo el proceso significantes visuales y fónicos que en su determinado contexto y según sus propias puntuaciones revelan una o más fantasías; de no ser así, no se habría logrado la reconstrucción de la narrativa fantasmática de Nacho. Pero dicha narrativa mostró cómo cada elemento del cuento fue ubicado por el mismo sujeto en su vida psíquica, y cómo

fue resignificado por él; aquí se vislumbran la segunda y tercera características del significante según Rodolfo (1996). Y la cuarta característica está plasmada en el hecho de que todos los significantes que circularon en el desarrollo del proceso investigativo con el sujeto; los que le prestó el cuento y los que él devolvió resignificados, renombrados y representados, condujeron hacia el develamiento de los procesos fantasmáticos de Nacho.

Así, finalmente el trabajo realizado con Nacho devela, confirma y soporta la articulación del significante visual con el significante discursivo; muestra cómo el sujeto se debate entre estos dos registros que así como se complementan y se puntúan, también se ponen al sujeto en aprietos, cuando el inconsciente busca su expresión y sale a flote tanto en una palabra como en un gesto o una línea. La imagen atrapa al sujeto y su propia palabra también lo hace.

CONCLUSIONES

1. El cuento de hadas “Hansel y Gretel” hizo gran resonancia en el psiquismo del sujeto de estudio; de tal manera que él tomó los personajes y demás elementos presentes en dicha narrativa y a través del renombramiento y resignificación de los mismos expresó su propia fantasmática, la cual está relacionada con su vida pulsional, con su angustia y por supuesto con el enigma que le despierta el goce del Otro y con la respuesta que él intenta darle a dicho enigma.

2. Las fantasías del sujeto se expresan, al igual que como se constituyen, en imágenes y en discurso, siendo estos dos elementos partes esenciales y verdaderamente articuladas en la escena en la que el sujeto se representa, esa escena imaginaria en la que lo simbólico actúa para estructurarla, lo simbólico presente en forma de significante.

3. El estudio realizado con Nacho permitió observar el afloramiento de su inconsciente a través de sus producciones figurales, de las puntuaciones discursivas y narrativas que realizó de ellas, mostrando cómo su registro visual y su registro discursivo se introducen el uno en el otro, se modifican y se complementan.

4. En esta investigación, la imagen sobrevive como material significante y se muestra que en ella yace, al igual que en el discurso, una palabra que falta.

5. El discurso de Nacho muestra su relación directa con la realidad significante, la cual es completamente subjetiva, al no referirse a un campo de objetos que están fuera de la imaginación sino a una construcción del sujeto; en este caso del niño, frente a y desde su mundo psíquico.

6. El presente estudio permitió observar un fuerte ensamblaje entre las diversas fantasías con las que el sujeto responde a sus enigmas frente al deseo del Otro; presentándose algunas de ellas en una misma imagen simultáneamente o en una misma construcción narrativa, alimentándose unas de otras y deslizándose entre el discurso del sujeto.

7. Las fantasías predominantes a lo largo del trabajo con Nacho fueron referidas a la madre, apareciendo ésta en varias de sus formas imaginarias como: madre fálica, madre devoradora, castradora, entre otras. De esta manera se vislumbró el contenido fantasmático de Nacho frente a ese Otro fundamental.

8. La narrativa fantástica da lugar al desencadenamiento de diversos procesos inconscientes de un sujeto; otorgándose como material significante que está a la espera de ser resignificado, renombrado y representado por sus lectores.

RECOMENDACIONES

1. Continuar profundizando en el estudio de la articulación del registro visual con el registro discursivo, buscando nuevos contextos donde éste pueda presentarse, por ejemplo en el campo clínico.
2. Explorar en las fantasías inconscientes de diferentes sujetos, especialmente de los niños otorgándoles su valor más allá de lo imaginario.
3. Realizar estudios similares a éste, donde se observe la resonancia de otros cuentos de hadas en diferentes sujetos y por qué no, de otro tipo de narrativas existentes y así seguir valorando la obra literaria en relación con su lector y al sujeto en su relación con ella.
4. Es importante tener en cuenta en posteriores investigaciones con Psicoanálisis, la articulación de éste con otros saberes como la semiótica y la lingüística, los cuales aportan valiosos conceptos para el análisis de discurso y el tratamiento de la imagen.
5. Continuar explorando el carácter significativo de la imagen, del gesto como parte del discurso, dándole un lugar en medio de la palabra y su sin-sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G. Fragmentos de una poética del fuego. [En red]. Disponible en:
<http://homepage.mac.com/eeskenazi/fuego.html>
- Barthes, R. (1980). S/Z. Madrid: Siglo XXI.
- Baudouin, Ch. (1974). El alma infantil y el psicoanálisis. Valencia: Marfil.
- Bettelheim, B. (2000). Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona: Crítica (original publicado en 1977).
- Chemana, R. & Vandermersh, B. (2004). Diccionario de Psicoanálisis. Buenos Aires: Amorrortu.
- Código Civil Colombiano, 1998
- Dolto, F. & Nasio, J. (1985). El niño del espejo. Barcelona: Gedisa.
- Evans, D. (1997). Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano. Argentina: Paidós.
- Flesler, A. (2002). Leer el dibujo. Buenos Aires: Fundación de Psicoanálisis.
- Freud, S. (1900). La interpretación de los sueños. En: Obras Completas. Vol. 4. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1919). Pegan a un niño. En: Obras Completas. Vol. 17. Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1923). La organización genital infantil. En: Obras Completas. Vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gallo, H. (1993). De la investigación psicoanalítica. Medellín: Utopía siglo XXI.
- Grimm, G. y Grimm, J. (1997). Cuentos de Grimm. Bogotá: Ediciones Universales.
- Hammer, E. (1969). Test proyectivos gráficos. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1954). Función creadora de la palabra. En: Los seminarios de Jacques Lacan. [CD ROM].
- Lacan, J. (1957). Seminario 4. La Relación de objeto. Clase 11: El falo y la madre insaciable. En: Los seminarios de Jacques Lacan. [CD ROM].
- Lacan, J. (1958). Seminario 5. Las formaciones del inconsciente. Clase 10: La Metáfora Paterna. En: Los seminarios de Jacques Lacan. [CD ROM].
- Lacan, J. (1959). Seminario 6. El deseo y su interpretación. Clase 19. En: Los seminarios de Jacques Lacan. [CD ROM]

Lacan, J. (1960). Las formaciones del inconsciente. En: Los seminarios de Jacques Lacan. [CD ROM]

Lacan, J. (1962). Seminario 9: La identificación. Clase 16. En: Los seminarios de Jacques Lacan. [CD ROM].

Lacan, J. (1963). Seminario 10. La Angustia. Clase 23. En: Los seminarios de Jacques Lacan. [CD ROM].

Lacan, J. (1964). Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. En: Los seminarios de Jacques Lacan. [CD ROM]

Lacan, J. (1966). Lógica del fantasma. En: Los seminarios de Jacques Lacan. [CD ROM]

Lacan, J. (1970). Seminario 17. El reverso del psicoanálisis. Clase 5. En: Los seminarios de Jacques Lacan. [CD ROM]

Lacan, J. (1971). Seminario 18. De un discurso que no sería de apariencia. Clase 2. En: Los seminarios de Jacques Lacan. [CD ROM].

Laurent, P. (1997). Lecciones psicoanalíticas sobre la mirada y la voz. Buenos Aires: Amorrortu.

Lluís, J. (1978). Test de la familia. Barcelona: Oikos-tau.

Lytard, J. (1979). Discurso, figura. Barcelona: Editorial Gustavo Gill.

Machover, K. (1974). Test de proyección de la figura humana. Barcelona: Oikos-tau.

Nasio, J. (1988). Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis. Barcelona: Gedisa.

Rabinovich, D. (1986). Sexualidad y significante. Buenos Aires: Manantial.

Rodolfo, M. (1993). El niño del dibujo. Buenos Aires: Paidós.

Rodulfo, R. (1996). El niño y el significante. Buenos Aires: Paidós

Sercovich, A. (1977). El discurso, el psiquismo y el registro imaginario. Buenos Aires: Nueva visión.

Valas, P. (1989). ¿Qué es un niño? En: Niños en psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós.

Zizek, S. (1992). El sublime objeto de la ideología. Medellín: Siglo veintiuno (original publicado en 1989).

Zizek, S. (1999). (Des) apegos apasionados. En: El espinoso sujeto. Buenos Aires: Paidós.

ANEXOS

Anexo A

Hansel y Gretel (versión original de los Hermanos Grimm)

Primera parte: el abandono: la exclusión del goce del Otro

En el lindero de un frondoso bosque vivía un pobre leñador con su mujer y sus dos hijos; el chicuelo se llamaba Hansel y la niña Gretel. Poco era lo que tenía para pinchar y cortar e hincar el diente; y en una ocasión, cuando una gran alza de precios azotó el país, ni siquiera podía llevar a la casa el pan de cada día.

Hallándose una noche pensando en su situación, dando vueltas y vueltas en la cama, sin poder conciliar el sueño por las preocupaciones, dio un suspiro y le dijo a su mujer:

— ¡Qué será de nosotros! ¿Cómo podremos dar de comer a nuestros pobres hijos si no tenemos ni para nosotros mismos?

— ¿Sabes una cosa, esposo mío?-respondió la mujer-: llevemos mañana de madrugada a nuestros niños al bosque, allí donde la espesura sea mayor; entonces haremos un fuego y le daremos a cada uno un mendruguillo de pan; luego nos iremos a trabajar y los dejaremos solos. Nunca encontrarán el camino de regreso a casa, y nos habremos desembarazado de ellos.

— No, mujer –dijo el hombre–, eso no lo haré; ¿cómo podría yo abandonar a mis hijos en el bosque?, las fieras salvajes llegarían inmediatamente y los despedazarían.

— ¡Oh, estúpido de ti! –exclamó ella–, entonces moriremos los cuatro de hambre. ¡Ya puedes ir cortando las tablas para los ataúdes!

Y no le dejó ni un instante en paz hasta que acabó por dar su consentimiento.

— Pero los pobres niños me dan mucha lástima –dijo el hombre.

Los dos niños tampoco habían podido dormir por el hambre y habían estado escuchando lo que la madrastra dijo a su padre.

Gretel lloraba amargamente, y entre sollozos le dijo a Hansel:

— Ahora estamos perdidos.

Tranquilízate, Gretel –dijo Hansel –, no te aflijas; yo sabré cómo sacarnos del aprieto.

Y cuando los viejos se hubieron dormido, Hansel saltó de la cama, se puso su chaquetilla, abrió sigilosamente la puerta y se deslizó de la casa. La luna brillaba espléndidamente, y las blancas chinas relucían como monedillas de plata en el suelo. El

chico se agachó y recogió tantas piedras como pudo meterse en los bolsillos de su chaquetilla. Luego regresó y le dijo a Gretel:

— Consuélate, hermanita querida, y duerme tranquilamete; Dios no nos abandonará.
Y diciendo esto, volvió a meterse en la cama.

Cuando apuntaba el día, antes de que hubiese salido el sol, entró la mujer y despertó a los dos niños.

— A levantarse, holgazanes!; vamos a ir al bosque a por leña –y dándole a cada uno un mendruguillo de pan, añadió– : Aquí tenéis algo para el almuerzo; pero no os lo vayáis a comer antes, pues no recibiréis nada más.

Gretel recogió el pan en su delantal, puesto que Hansel tenía los bolsillos llenos de piedras. Luego se dirigieron todos juntos hacia el bosque. Cuando habían caminado un rato, se detuvo Hansel y miró hacia atrás, en dirección a la casa; y esto lo hizo de nuevo, repitiendo una y otra vez.

— Hansel –dijo el padre–, ¿qué estás mirando y por qué te retrasas?; pon cuidado y no olvides que tienes piernas para caminar.

— ¡Ah!, padre –respondió Hansel–, miro a mi gatito blanco; está en el techo y quiere decirnos adiós.

— ¡Zoquete! –gruñó la mujer–. Lo que ves no es tu gatito, es el sol, que ya se asoma por la chimenea.

Pero Hansel no había estado mirando el gatito, sino que había ido arrojando por el camino, cada vez que se detenía, una de las blancas chinas que llevaba en su bolsillo.

Una vez bien adentrados en el bosque, dijo el padre:

— Ahora a recoger leña. Haré fuego para que paséis frío.

Hansel y Gretel se pusieron a coger ramas seas hasta que hicieron un buen montoncito de ellas. La leña fue encendida, y cuando chispoteaban altas llamas, dijo la mujer:

— Y ahora, chicos, sentaros al fuego, y no os mováis de aquí. Nosotros nos vamos a cortar leña. Cuando terminemos, volveremos por vosotros.

Hansel y Gretel se sentaron alrededor del fuego y, cuando llegó el mediodía, cada uno comió su mendruguillo de pan. Y como habían estado oyendo hachazos, creyeron que su padre estaba cerca. Pero no era un hacha lo que oían; era una rama que su padre

había atado a un árbol seco y que el viento movía, haciéndola golpear contra el mismo. Y cuando hubieron esperado mucho, los ojos se le cerraron de cansancio y se sumieron en un profundo sueño. Al despertar, había entrado ya la noche y la más profunda oscuridad les rodeaba.

Segunda Parte: El encuentro con la casita de turrón: el deleite oral

— ¡Cómo vamos a salir del bosque! –exclamó Gretel, rompiendo a llorar.

— Espera un momento –la consoló Hansel– hasta que salga la luna, entonces encontraremos el camino.

Y cuando salió la luna llena, Hansel cogió a su hermanita de una mano y fue buscando las chinias, que relucían como monedillas de plata recién acuñadas que les enseñaran el camino. Estuvieron andando toda la noche y llegaron a la casa del padre al irrumpir el día. Llamaron a la puerta, y cuando abrió la mujer y vio que eran Hansel y Gretel dijo:

— ¡Chicos malos!, ¿cómo habéis estado tanto tiempo durmiendo en el bosque?; ya creíamos que no pensabais regresar.

Pero el padre se alegró, pues le había llegado al alma el haberlos dejado solos.

No pasó mucho tiempo sin que la miseria se adueñase de nuevo de la casa. Y los niños oyeron cómo la madre le hablaba al padre por la noche, en la cama:

— Ya nos lo hemos comido todo de nuevo; sólo nos queda un pan. Y luego: ¡sanseacabó! Los niños han de irse. Llevémoslos bosque adentro, más lejos que la última vez, para que no puedan hallar el camino. De lo contrario, no tendremos salvación.

Al hombre esto le dolía mucho, y dijo:

— Sería mejor que repartieses con tus hijos hasta el último mendrugo.

Pero la mujer no quería escuchar razones; se mofó de él y le hizo reproches. Quien había dado su palabra, tenía que mantenerla; y como había cedido la primera vez, tuvo que ceder la segunda.

Sin embargo, los niños todavía estaban despiertos y escucharon la conversación. Cuando los viejos se durmieron, Hansel se levantó de la cama y quiso ir a recoger chinias como la vez anterior, pero la mujer había cerrado la puerta y Hansel no pudo salir. No obstante, consoló a su hermanita y dijo:

__ No llores, Gretel, y duérmete tranquila, que Dios nos ayudará.

Por la madrugada se presentó la mujer e hizo salir a los niños de la cama. Cada uno recibió su mendruguillo de pan, que era más pequeño que el de la última vez. Por el camino hacia el bosque, Hansel lo desmenuzó en sus bolsillos; se detuvo con frecuencia, arrojando siempre una miguilla a la tierra.

__ Hansel –dijo el padre–, ¿Por qué te detienes y miras hacia atrás? ¡Sigue tu camino!

__ Miro a mi palomita; está sobre el tejado y quiere decirnos adiós.

__ ¡Zoquete! –exclamó la mujer–, eso no es tu palomita, es el sol, que ya se asoma por la chimenea.

Pero Hansel fue arrojando por el camino todas las miguillas, una detrás de otra.

La mujer llevó a los niños muy adentro del bosque, allí donde no habían estado nunca. De nuevo hicieron un gran fuego, y la mujer dijo:

__ Quedaros ahí sentados, niños; y si os cansáis, podéis dormir un poco. Nosotros vamos a cortar leña, y en la tarde, cuando acabemos, vendremos por vosotros.

Cuando llegó el mediodía, Gretel compartió su pan con Hansel, que había esparcido su pedazo por el camino. Entonces se durmieron, y llegó la noche, pero nadie vino por los pobres niños. Se despertaron bien entrada la noche, rodeados de tinieblas, y Hansel consoló a su hermanita y dijo:

__ Espera un momento, hasta que salga la luna; entonces veremos las miguillas que he ido tirando, y ellas nos mostrarán el camino a casa.

Cuando salió la luna se pusieron en camino; pero no encontraron ni una miga de pan, pues se las habían comido los miles de pájaros que revoloteaban por bosques y prados. Hansel le dijo a Gretel:

__ Encontraremos el camino.

Pero no lo encontraron. Anduvieron toda la noche y todo un día, desde por la mañana hasta por la tarde; pero no lograron salir del bosque y estaban hambrientos, pues no pudieron comer más que unas pocas bayas que quedaban por el suelo. Y como estañan tan cansados que las piernas ya no los sostenían, se echaron bajo un árbol y quedaron dormidos.

Comenzó ya la tercera mañana desde que abandonaron la casa del padre. Emprendieron de nuevo la marcha, pero cada vez se internaban más profundamente en

el bosque, y como no recibieran pronto ayuda, morirían de hambre. Cuando llegó el mediodía vieron a un pajarillo hermoso y blanco como la nieve que estaba posado sobre una rama; tenía un canto tan agradable que se detuvieron a escucharlo. Y cuando hubo terminado de cantar, extendió las alas y se echó a volar delante de ellos. Y ellos lo siguieron, hasta que llegaron a una casita, sobre cuyo tejado se posó; y cuando se acercaron, vieron que la casita estaba hecha de pan y cubierta de galletas; y las ventanas eran de transparente azúcar.

— Vamos a caer sobre ella –dijo Hansel– y a darnos un buen banquete. Me comerá un trozo del techo, Gretel; tú puedes comer la ventana: sabe a dulce.

Hansel se estiró y partió un trozo del techo, para ver cómo sabía; y Gretel se acercó a una ventana y la mordisqueó. Entonces llamó una fina voz por la ventana:

— <<Mordisco, mordisco, pellizquito,
¿quién está mordisqueando mi tejadito?>>

Y los niños respondieron:

— <<El viento, el vientecito,
Ese niño preciosito>>.

Y siguieron comiendo, sin dejarse intimidar, Hansel, a quien el tejado le gustaba mucho, le arrancó un gran pedazo; Gretel arrancó todo el vidrio redondo de una ventana, se sentó en el suelo y comenzó a paladearlo.

Tercera parte: En manos de la bruja: el horror frente a la madre

Entonces se abrió de repente la puerta y salió arrastrándose pesadamente una anciana decrepita, que caminaba apoyándose en un bastón.

Hansel y Gretel se asustaron tanto que dejaron caer lo que tenían en las manos.

— ¡Eh, niños queridos! –habló la mujer, meneando la cabeza –, ¿quién os ha traído aquí? Acercaos y quedaos conmigo, que nada os pasará.

Cogió a los niños de la mano y los metió dentro de la casita. Les preparó una buena comida, con leche y buñuelos con azúcar, y manzanas y nueces. Después les arregló dos lindas camitas, que puso de punta en blanco, y Hansel y Gretel se acostaron en ellas y pensaron estar en el cielo.

La vieja sólo había simulado esta gran amabilidad, pues, en verdad, era una bruja mala, que acechaba a los niños y que había construido la casita de pan solamente para

atraérselos. Cuando un niño caía en sus garras, lo mataba, lo cocinaba y se lo comía; y esto era una fiesta para ella. Las brujas tienen ojos rojos y no pueden ver muy lejos, pero tienen un fino olfato como los animales y advierten la llegada de los hombres. Cuando Hansel y Gretel llegaron a ella se echó a reír malintencionadamente y dijo con sarcasmo:

— A éstos les tengo, y no se me escaparán.

Por la mañana temprano, antes de que los niños despertaran, se levantó; y al verlos descansar como angelitos, con sus gorditas mejillas sonrosadas, murmuró para sus adentros:

— Van a ser un buen bocado.

Entonces cogió a Hansel con sus huesudas manos y se lo llevó a un corralillo, donde lo encerró tras unas rejas: allí podría gritar el niño cuando quisiera, que nadie vendría en su ayuda. Entonces regresó a donde estaba durmiendo Gretel, la sacudió violentamente y gritó:

— ¡Levántate, holgazana! Ve a por agua y prepárale algo bueno de comer a tu hermano. Está afuera, en el establo, y ha de engordar. Cuando esté gordo, me lo comeré.

Gretel se echó a llorar desesperadamente; pero todo fue en vano: tuvo que hacer lo que le pedía la bruja mala.

Entonces se le preparó al pobre Hansel la mejor de las comidas, pero Gretel no recibió más que caparazones de cangrejos. Todas las mañanas se deslizaba la vieja al corralillo y decía:

— Hansel, saca un dedito, para que vea si ya estás gordito.

Pero Hansel sólo asomaba un huesillo; y la vieja, que con sus ojos vidriosos, no podía ver, creía que era un dedo de Hansel, y se admiraba de que éste no engordase. Cuando habían transcurrido cuatro semanas y Hansel seguía estando delgado, se apoderó de ella la impaciencia y no quiso esperar más.

— ¡Ven aquí, Gretel! –le gritó a la niña–, date prisa y trae agua, por mí ya puede estar Hansel gordo o flaco: mañana le cortaré en pedazos y lo coceré.

¡Oh, cómo gemía la pobre hermanita mientras tenía que llevar agua, y cómo le corrían las lágrimas por sus mejillas!

— ¡Dios mío –exclamó–, ayúdanos! Si las fieras del bosque nos hubiesen comido, al menos hubiésemos muerto juntos.

— Puedes ahorrarte esas sandeces –dijo la vieja–; nadie te ayudará.

Cuarta parte: escape y regreso: el reencuentro con el padre

Por la mañana temprano tuvo que salir Gretel a colgar el caldero con agua y a hacer fuego.

— Primero vamos a hacer pan –dijo la vieja–; ya he encendido el horno y he amasado la harina.

Y empujó a la pobre Gretel, levantándola hasta el horno, por el que ya salían las llamas.

— Métete dentro –dijo la bruja– y mira a ver si está bien encendido, para que podamos meter el pan.

Y una vez que Gretel estuviese dentro, pensaba cerrar el horno; y Gretel habría de asarse en él, y luego se la comería. Pero Gretel advirtió sus intenciones y dijo:

— No sé cómo he de hacerlo; ¿cómo puedo entrar?

¡Niña estúpida! –exclamó la vieja–; la abertura es lo suficientemente grande; ¿no ves que hasta yo podría entrar?

Entonces se empinó y metió la cabeza en el horno. Y Gretel le dio tal empujón que la metió dentro; cerró la tapa de hierro y pasó el pestillo. ¡Ay!; allí fue el aullar; la bruja daba berridos espeluznantes. Pero Gretel se alejó y la bruja maldita se achicharró miserablemente.

Y Gretel fue corriendo directamente a donde estaba Hansel, abrió el corralillo y dijo:

— Hansel, estamos salvados; la vieja bruja ha muerto.

Entonces Hansel, como sale un pájaro de su jaula cuando se le abre la puerta. ¡Cómo se alegraron!, ¡cómo se abrazaron!, ¡cómo saltaron y brincaron y se besaron! Y como ya no tenían nada que temer, entraron en la casa de la bruja, y allí había en todos los rincones cofres llenos de perlas y piedras preciosas.

— Estas son mejores que las chinas –dijo Hansel, relleniéndose los bolsillos de ellas.

— Yo también quiero llevar algo a casa –dijo Gretel, y se llenó el delantalillo.

— Pero ahora hemos de irnos –dijo Hansel–, para que salgamos de este bosque de brujas.

No habían caminado más que algunas horas cuando llegaron a la ribera de un ancho río.

— No podemos pasar –dijo Hansel– no veo ni vado ni puente.

— Tampoco pasan por aquí barquitos –añadió Gretel –. Pero mira, allí un pato blanco; si se lo pido, nos ayuda a pasar.

Y entonces llamó:

— <<Patito, patito

Hansel y Gretel están solitos.

No hay puente ni vado;

llévanos sobre tu lomo alado>>.

El patito se acercó, y Hansel se montó en él y pidió a su hermanita que se sentara a su lado.

— No –respondió Gretel– será demasiado pesado para el patito; que nos lleve a uno después de otro.

Y esto fue lo que hizo el buen animalito, y cuando hubieron pasado felizmente a la otra orilla y hubieron andando un ratito, el bosque se les fue haciendo cada vez más conocido y más familiar, hasta que finalmente divisaron a lo lejos la casa de su padre. Entonces echaron a correr, entraron presurosos al cuarto y se echaron en los brazos de su padre. El hombre no había pasado ni un instante feliz desde que dejara a los niños en el bosque; mas la mujer había muerto. Gretel sacudió su delantalillo y las perlas y piedras preciosas saltaron y rodaron por el suelo. Hansel iba sacando un puñado tras otro de su bolsillo y los arrojaba por el cuarto. Entonces se acabaron todas sus preocupaciones y vivieron siempre felices y contentos. Mi cuento se ha acabado; por allí corre un ratón; quien lo coja podrá hacerse una capa grande, muy grande de pieles.

ANEXO B

Desarrollo de las sesiones

Primera Sesión

En el dibujo

Instrucción: Ahora sí, de lo que te acabé de contar, de ese pedacito del cuento vas a hacer un dibujo ¿listo?

Niño: Sí

Niño: ¿Cómo son, humanos, humanos?

Investigadora: ¿Cómo te los imaginas?

N: Humanos

I: Ah. Bueno

N: (dibuja una figura humana) ¿Qué más hago?

I: ¿Qué parte te gustó del cuento, de ese pedacito del cuento?

N: Eh, las piedras

I: Ah, y eso quieres dibujar?

N: Sí

I: listo, a ver, hazlo

N: (empieza a dibujar) Salidos

I: ¿Salidos de la casa?

N: sí

I: Ah, bueno

N: (sigue dibujando) ¿En qué cocinan?

I: ¿Cómo?

N: (silencio)

I: ¿Qué es este cosito?

N: estaban cocinando

I: Ah, ¿estaban cocinando, quién estaba cocinando?

N: la madrastra y los demás

I: ahhh

N: a ver, hágame ver (refiriéndose a la cámara)

I: sigue dibujando y yo te tomo una foto

N: ¿Qué más? Ya, ya sé

I: a ver, ¿qué más vas a hacer?

N: la madrastra

I: ¿la madrastra?

N: sí. Así es

I: ¿Así, cómo?

N: así, la madrastra brava

I: ¿Brava?

N: (Asiente)

I: ¿Qué está haciendo la madrastra?

N: ir a la casa

I: ¿Se va a la casa?

N: no alcanza más

I: ¿No alcanza más, y quieres hacer más?

N: aquí (señala)

I: ¿ahí vas a hacer? Bueno, hazlo

N: ¿qué hago?

I: ¿qué más quieres hacer?

N: es que ya...ya...ya estoy haciendo mucho del cuento

I: ¿ya mucho del cuento? ¿qué quieres hacer entonces?

N: muñecos

I: ¿otros muñecos, te presto otra cartulina?

N: aquí (señala)

I: ¿ahí? Bueno

N: es que en otro, a mí no me gusta hacer, hacer tanto

I: ¿no te gusta hacer tanto?

N: no me gu...no me gusta, eh, rayar todas las hojas

I: ahh

N: (dibujando) ¡ay! (borra) ¿Se va busté?

I: no, yo te espero

N: bueno pues, es que estoy borrando pues. Borro por acá...

I: ¿Qué se te dañó ahí? ¿Qué pasó?

N: (silencio) esos ojos están mal

I: ¿Esos ojos están mal?

N: sí, muy bravos. Tiene que ser más feliz (silencio, dibuja) ¿Ahí más feliz ¿no?

I: mhmm ¿ahí más feliz?

N: ¿Triste? (señalando otro dibujo)

I: ¿está triste?

N: ¿por qué?

I: ¿por qué la hiciste triste?

N: porque estaba llorando

I: ahh

N: es la niña, está triste la niña

I: ahh

N: ahora voy a hacer un parque

I: un parque, bueno

N: primero el resbaladero (dibuja)

Ya

I: ¿resbaladero?

N: sí

I: ahh, bueno (silencio)

¿quién se está subiendo ahí?

N: un señor

I: ¿está subiendo o bajando?

N: está golumbiándose así, para abajo

I: ahh

N: ahora los columpios (silencio, dibuja)

Este sentado y este parado

I: ¿cómo?

N: este sentado y este sentado

I: ¿ahí qué hiciste?

N: este sentado y este parado. Este sentado y este sentado

I: ¿esos qué eran, los columpios?

N: sí. ¿Qué más hay? Ah, ya sé

Para arriba y este para abajo (borra)

I: mhm, ¿y cómo es?

N: uno pa'bajo y otro pa'riba

I: ahh

N: entonces borremos los dos (borra)

¿Qué más hay de golumbios? ¡Ah! (dibuja). Ya, así toca hacerlos.

I: ¿así toca qué?

N: de ponerlos porque así son los golumpios. Así... estos son dos son golumpios ¿no?

¿Qué más hay? Trompo ... ah, ya, ya (dibuja).

Ya. Esa es la barra de esos cositos así

I: ¿de colgarse?

N: sí. Ahora el trompo. El trompo voy a hacer. Ese (señala) es uno que tiene unas manos redonditas y así. Y, y el trompo voy a hacer (dibuja)

Hágame un trompo, es que yo no lo puedo hacer.

I: hazlo, sí puedes. Ve todo lo que has hecho

N: (dibuja) ya

I: mhm, ¿ya ves que sí?

N: más bueno así (dibuja)

I: ahh

N: este es uno de comer. Uno de esos de comer, ¿que tiene uvita aquí?

I: ¿que tiene uvita? ¿Un pastelito?

N: sí, uno de esos de fresas

Ya estoy cansado

Creación de cuento

I: bueno, ahora te vas a inventar un cuento con lo que dibujaste.

N: me voy a inventar

Había una vez un niño que le gustaba recoger piedras muy brillantes y les daba para...

(un borrador, un borrador chiquito pero, para borrar las estas) que le gustaba recoger

piedras siempre, por eso le decían niño mismo, porque le gustaba coger todos los días

pedras. Y entonces su hermana le dijo que no recogiera tantas piedras, que son frías que se va a enfermar; y entonces la mamá les dijo: no cojan eso porque ya me puse brava. Y entonces... eh...ay puchas; y entonces ella se puso muy brava porque ellos estaba recogiendo, estaba recogiendo de, muy, muy, muy... muy feas las piedras. Entonces se fue a ... los mandó a la casa, los mandó a la casa y entonces se ca... se quedó el castigo y los niños fueron a los columbios y otros niños no alcanzaron a ir a los columbios. Y se fueron a los golumbios, a las barras y a estas cosas y a comer, luego... y fin.

I: ¿y qué pasó con la madrastra que estaba brava?

N: ya cumplieron su deseo de portarse bi, bi, biienn y se puso feliz su mamá.

Pero estos ojos muy mal.

I: ¿qué están esos ojos?

N: muy bravos

Cumplieron su deseo de poder ir allá a los juegos. Y fin (escribe vocales)

¿Qué dice ahí?

I: ahí dice a i e u

N: ¿puede hacerme fin? ¿Sí?

I: ¿quieres que yo te escriba fin?

N: sí, fin de la historia (borra)

I: (escribe “fin de la historia”)

N: si no le han gustado, súbasen a un tejado y cómasen un pescado. ¿Ahí dice?

I: fin de la historia, dice

N: pero con pescado

I: a ver ¿cómo es?

N: si no le han gustado, súbasen a un tejado y cómasen un pescado.

I: (escribe repitiendo la frase)

Segunda Sesión

Introducción

I: primero vamos a recordar qué pasó ayer en el cuento.

N: que...que de los niños que salden del bosque

I: ¿qué pasó con ellos?

N: de las piedras

I: mmmm ¿y en qué quedamos, qué fue lo que último que quedamos?

N: ya nop sé

I: a ver, ehh... ¿ellos con quién vivían?

N: con la mamá y la madrastra y el papá

I: ¿cómo, cómo, con quién?

N: con la mamá y la madrastra

I: con el papá y la madrastra

N: y la mamá

I: el papá y la madrastra

N: ¿sí?

I: ajá. ¿Se los llevaron a dónde?

N: al bosque

I: ajá. ¿Y Hansel qué hizo en el camino?

N: cogió piedritas

I: y las fue...

N: tirando

I: ajá. Y después llegaron al bosque ¿y qué pasó?

N: siguieron, siguieron, p... siguieron... siguieron ¿qués que era? Siguieron que...
siguieron que siguieron las piedras hasta el bosque

I: ¿siguieron las piedras hasta el bosque?

N: sí

I: ahh. Verás, ellos fueron al bosque y mientras iban al bosque Hansel iba tirando las
piedritas y llegaron al bosque y prendieron una...

N: fogata

I: ajá. Y cuando ellos se quedaron ahí esperando ¿qué pasó?

N: que... tiraron piedritas, bueno unas pocas

I: ajá, pero cuando ellos llegaron y se sentaron al lado de la fogata ¿los papás qué les
dijeron?

N: que los espere ahí, que vamos a cortar leña

I: ajá ¿y de ahí qué pasó? Ellos se quedaron esperándolos ¿y qué pasó?

N: se durmieron de tanto esperar

I: se durmieron de tanto esperar, eso. Se despertaron y ya era...

N: de noche

I: ajá

N: era porque, era de noche. Y era de noche y en la casa era de día

I: ¿sí? ¿En la casa era de día?

N: sí

I: ahh, bueno, entonces ahí quedamos ¿no?

N: sí

I: entonces, vamos a ver qué pasó después...

(Lee la segunda parte del cuento)

Durante la lectura del cuento

Pero la mujer no quería escuchar razones; se mofó de él y le hizo reproches.

N: ¡já!

Sin embargo, los niños todavía estaban despiertos y escucharon la conversación.

N: ¡Jáa! ¿Escucharon toditico?

I: ajá

Quédense ahí sentados, niños; y si se cansan, pueden dormir un poco. Nosotros vamos a cortar leña, y en la tarde, cuando acabemos vendremos por ustedes.

N: mhmm bien mentira

Y como estaban tan cansados que las piernas ya no los sostenían, se echaron bajo un árbol y quedaron dormidos.

N: (suspira) Ay, ayayay, qué pereza. Ay, noo

I: ¿Sigo?

N: sí

Y siguieron comiendo, sin dejarse intimidar, Hansel, a quien el tejado le gustaba mucho, le arrancó un gran pedazo; Gretel arrancó todo el vidrio redondo de una ventana, se sentó en el suelo y comenzó a paladearlo.

N: ¿la bruja era?

I: para la próxima... escena te cuento quien era

N: ¿quién?

I: la de la vocecita ¿tú te imaginas que era la bruja?

N: sí porque las brujas son... (Flaquitas)

I: ¿son qué?

N: viejitas

I: bueno, hasta ahí dejamos hoy.

Dibujo

I: Ahora el dibujo (entrega materiales)

N: (dibuja casa) ¿la puerta de qué que era?

I: la puerta... de qué era... decía que toda la casita era de pan... ¿las ventanas de qué eran?

N: de azúcar (señala su dibujo)

I: ah, ¿ahí están las ventanas de azúcar?

N: (asiente)

I: hazle de lo que tú quieras la puerta

N: de... la voy a hacer de... ¡naranjas!

I: ¿de naranjas? Mhm...

N: ¿el techo de quera?

I: ¿de qué era, de qué lo quieres hacer?

N: rayas no ¿no? ¿Pero qué hago?... De pancito también... ¿tiene chimenea?

I: Mhm...

N: se colgó un pajarito de la chimenea. Ya

I: ¿y éste qué es? (señala el dibujo)

N: esa es la magia de la bruja

I: ¿la magia de la bruja?

N: sí que sale por aquí, y ellos están por acá. Aquí está el niño

I: ¿Aquí está el niño?

N: sí

I: ¿y él con quién está?

N: con la niña. (Silencio)

¿Qué hago más?

I: ¿qué quieres hacer?

N: (silencio. Dibuja)

Un árbol

I: ¿ese es un árbol?

N: sí. Las semillas

I: ¿Las semillas?

N: ya. Y ahí llegaron

I: ¿y ese qué es?

N: (en voz baja) La fogata

I: Ah, la fogata. ¿Y ese quién es?

N: el niño, con la niña (dibuja a la niña)

I: ¿tú estás en ese dibujo?

N: mhm (no)

I: ¿y si tú estuvieras ahí, dónde estuvieras?

N: (señala la casa)

I: ¿ahí en la casa?

N: (sí con la cabeza)

I: mhm

N: abajo. Porque arriba me da miedo. Ma, más bueno acá arriba porque ahí sale y ¡pman! ¿Sí, no?

I: porque ahí sale y ¿qué?

N: porque ahí la bruja sale y ¡mam! la come

I: ah, ¿y tú estarías dónde?

N: aquí mejor (señala)

I: ¿aquí abajo?

N: aquí arriba

I: ah, ¿arriba?

N: sí porque ella no me ve y yo me escondo ahí

I: ¿dónde te esconderías?

N: detrás de la ésta. Y ahí ya no había ventana

I: ¿no había ventana?

N: detrás de la casa no había ventana

I: ah, detrás de la casa te esconderías

N: sí porque no había ventana, porque...

Le voy a hacer una moto ¿le enseño a hacer?

I: ¿a ver?

N: (dibuja) Ya.

I: una moto. ¿Y quién va en esa moto?

N: él (dibuja un hombre)

I: ¿y quién es él?

N: un señor

I: ¿un señor?

N: ya estoy cansado

I: ¿estás cansado de dibujar?

N: sí

I: bueno, entonces no dibujes más. Pero contame quién está en esa moto, quién es ese señor

N: es un señor

I: ¿lo conoces?

N: no, sólo es de muñeco

I: ah, ¿y para dónde se va?

N: para acá...indica la flecha que va

I: ¿para allá? (señala)

N: bajo

I: ah, para abajo. Yo dije se iba allá para la casa

N: noo

I: ¿y este muñeco es algo para los niños?

N: el papá. Papá es que, que, que se fue despacito y quería un, unas pocas llaves de la casa y se salió y fue a recoger a los niños.

I: ah, el papá ah sido entonces. ¿Y ellos lo ven o no?

N: sí, por eso es que él est..a, vi, en los ojos para acá y ella viene para acá.

I: ah

N: y aquí están ellos

I: ¿ahí se suben?

N: sí. Ya acabé.

Creación de cuento

I: ¿a ver qué me vas a contar ahora?

N: Había una vez unos niñitos que, siempre querían comer eso, por eso se perdieron en el bosque, por desobeder a su mamá. Y entonces, u... un pajarito vino y lo siguieron hacia su casa, y lo siguieron a, a, hacia una casa onde se le come todo y jueron a comer una, uno, uno, un banquete que les dieron una señora. Dicía que uno se colgó allá arriba y otro acá abajo. Y entonces vino su papá, vino y to... y los recogió y taban ahí y... y feliz el papá y todo y luego lo trajo el papá y luego, la madrastra se ponió muy furiosa que los trajera. Y fin.

I: ¿y fin?

N: sí. ¿Cómo se escribe fin? Fiin-de-la-histo-ri-ria (escribe vocales). ¿Ahí dice qué?

I: ahí dice u i a

N: (escribe) ¿y aquí?

I: ¿qué dice? ¿Tú qué quisiste escribir ahí?

N: no, no puedo

I: ¿qué quieres escribir ahí?

N: Fin. Fin de, fin del hermoso cuento.

I: fin del hermoso cuento, a ver (escribe)

N: fiiiin, porque así me gusta a mí.

Fin de el... fin del cuento, si no le ha gustado, no, súbasen al tejado y ahí se refrescan con su, su... pescado... aguado.

I: (escribe lo que el niño dicta)

N: ahora sí grabarr

I: ahí estamos grabando

N: ah, ahora sí escuchar.

I: ve, ¿y este arbolito? No lo metiste en el cuento

N: ¡ah, ah, ay, qué tonto!

Y el arbolito estaba ahí, y les tapaba pa' donde iba el pajarito, el pajarito era, iba atrás de los árboles.

I: ay, ya. ¿Y tú? Tú no te metiste en el cuento que estabas detrás de la casa.

N: pues si yo no quería meterme

I: ¿no querías meterte, estabas mirando no más, de atrás?

N: no, ¡yo no era del cuento!

I: ¿no?

N: no

I: ah, bueno. ¿Fin? ¿Paramos?

N: sí

Tercera Sesión

Introducción

I: ¿En qué quedamos ayer en el cuento?

N: en el pajarito, en la casa

I: ¿en el pajarito y en la casa? ¿Qué había pasado con los niños?

N: que se la estaban comiendo

I: ¿dónde llegaron

N: que, que nada (sonríe)

Que, eh, ¿qués, qués quera?

I: ellos llegaron...

N: a la casita, un pájaro los vio y le dijo que venga

I: ajá, un pájaro los vio y los llevó y... y... ¿de qué era la casa?

N: de pan, de galletas, de azúcar y de la chimenea de, deee... pastel.

I: ahhh, ¿tú qué harías si te encuentras una casita así?

N: me como

I: ¿te la comes?

N: (asiente) la alzo con mis fuerzas, la alzo todita así, y como tengo una bocotota así,
¡amm!

I: ¿así de un bocado?

N: sí

I: ¿y cómo sería la casa, de qué tamaño?

N: sólo era chiquitica y yo era un gigante y la destapaba y puhhh

I: ah

Bueno, y entonces los niños llegaron a la casa ¿y qué hicieron?

N: comieron todito, todito, así (movimiento brusco)

I: ajá, ¿y te acuerdas qué fue lo que dijo una vocecita que salió de la casa?

N: la bruja

I: ¿qué dijo esa vocecita?

N: ¿quién está arriba de mi casa? (finge la voz)

I: ¿y los niños qué dijeron?

N: no dijeron nada y, y, y se acabaron de comer la casa

I: ¿o sea que la casa desapareció?

N: sí. Luego los niños corrieron para no la encuentren. (Silencio)

I: a ver, vamos a ver qué dice el cuento...

Durante la lectura del cuento

Cogió a los niños de la mano y los metió dentro de la casita. Les preparó una buena comida, con leche y buñuelos con azúcar, y manzanas y nueces. Después les arregló dos lindas camitas...

N: una de trampa y otra de trampa

Entonces se le preparó al pobre Hansel la mejor de las comidas

N: ¿popó?

I: ¿popó?

N: ¿perros?

Puedes ahorrarte esas sandeces –dijo la vieja–; nadie te ayudará.

N: ¡y toma!

Dibujo y creación de cuento

N: Había una vez – vamos dibujando con el cuento-

I: listo

N: que, que yo estaba... en los juegos ¿no? Estaba ahí ¿no? Cuando de repente pasó que yo (hágame un osito – hazlo tú – bueno, borre aquí).

Yo estaba ahí, ¿no? Cuando vi un fantasma (es el cuento ¿no?). Estaba ahí, una vez, estaba ahí y yo (bórreme ahí). Es que yo era un fant... es que yo estaba caminando ¿no? (tararea). Taba ahí, siempre, con mi gorrito que siempre sé estar. Cuando renpente hago un ese y me asusté, me asusté, uno, vi unos dos fantasmas de dos cabezas, tons yo me asusté. Me asusté, luego pasó que ellos, ellos, e, ellos me inventan cuento y los, y... y...

y los... y, y, y... y los asustan y los asustan que me asustaron son: tiger y ... tiger y burro, y.. y cuando miré tenía las patas de ellos, una de rayas y o, y o, y o, y otras pero suavécitas. Y también, todos se asustaron y cuando yo le dije: Tiger, burro: ¿Por qué están asustándome? Y ellos dijeron: porque pensamos que tú eras el monstruo que nos estaba persiguiendo.

Ahh, yo pensé que eras, que eras... ¡claro! Y luego salí y por verlos queraan ellos. Al fin los destapó y eran Tiger y Pu. Pero ya no los perdono más. Y se acabó.

Cuarta Sesión

Introducción

I: Recuérdame en qué quedamos para ver qué nos falta del cuento

N: ehh, ¿qué es que era?

I: ¿en qué íbamos?

N: en el cuento del... (silencio)

I: bueno, en que los niños llegaron al bosque ¿cierto? Y llegaron... ¿a dónde?

N: a una casita

I: a una casita que era...

N: de pan, de azúcar y de nada

I: de pan, de azúcar y de nada

N: de pan, de azúcar, y de galletas, y de sopa, y de gafas, de púchica piedra...

I: y entonces en la casita ¿quién vivía?

N: (interrumpe) ¡Ah, ya sé lo que íbamos!

N: del niño que los encerró en una jaula

I: bien, ajá. ¿Y la bruja qué hacía, qué le decía en la jaula?

N: Que... saque un dedito para ver si ya está gordo

I: ajá. ¿Y Hansel qué hizo?

N: le pasó los ojos

I: ¿los ojos? No, un hueso y a la bruja le dio mucha rabia y dijo que gordo o flaco se lo iba a comer. Y mandó a Gretel a traer agua y a prender el horno

N: para que e muera

I: para meterlo ahí a Hansel y comérselo

N: y se muera ¿no?

I: ajá. Y aquí ya sigue esto verás. (Retoma la lectura del cuento)

Durante la lectura del cuento

Niña estúpida, le dijo la vieja. ¿No ves que hasta yo podría entrar?

N: no era la niña, no ¿no?

I: sí, la niña le dijo a la bruja que no sabía cómo entrar al horno

N: ¿cómo era el horno?

I: el horno era un horno de piedra, grande

N: ah...

Entonces la vieja metió la cabeza para mostrarle a Gretel que sí se podía entrar

N: ¡y se quemó!

Mas la mujer, la madrastra, había muerto

N: ¿la madrastra era la bruja?

I: la madrastra se había muerto y la bruja se murió también, en el horno

N: ¿Por qué? ¿Qué que era?

I: la bruja se murió porque Gretel la empujó en el horno y cuando ellos regresaron a la casa, la madrastra también se había muerto

N: ¿en el horno?

I: no, no dice, no sabemos

¿Qué te pareció el final del cuento?

N: más... feo

I: ¿por qué, tú qué querías que pase?

N: que diga que la madrastra estaba muy... eh... muerta

I: muerta estaba

N: no, pero no dijo en las letras

I: sí, mira (lee la parte final del cuento)

N: ¿pero, onde murió?

I: como los niños no estaban, no vieron, vieron morir a la bruja

Dibujo

I: ¿qué quieres hacer?

N: de... del horno

I: a ver, el horno

N: (dibuja) Ahí está el fuego

I: ¿el fuego?

N: sí

I: ¿y ésta?

N: es la bruja con el bastón

I: ah, ¿con el bastón se metió al horno?

N: sí, con el bastón y todo. Y nada más

I: ¿y nada más?

N: ¿pero qué más hago?

I: a ver pues, ¿qué más te gustó del final del cuento?

N: del cuento, no quiero hacer nada del cuento

I: ¿no?

N: no

I: ¿de qué quieres hacer?

N: mi cuento ¿sí?

I: ¿tu cuento? Bueno, listo

N: tonces... (dibuja). El gorro (sonríe)

I: ah, ese es el gorro ¿de quién?

N: de ella

I: ¿de ella? ¿Y quién ella quién es?

N: ¿trajo el borrador?

I: no

N: ve (borra con el borrador del lápiz, ríe y sigue dibujando). Olía muy feo ese ombligo, ¡guacala!

I: ¿el ombligo?

N: ¡sí, guacala! Por eso está aquí (señala el ombligo de la figura) ¡guacala, guacatela, guac... guacatela! ¿no?

I: ¿guacale? ¿Y por qué le olía feo el ombligo de ella?

N: porque sí, una... bruja

I: ¿es una bruja ésta? ¿otra bruja?

N: no, una bruja, la misma bruja... pero revolcada... misma gata pero revolcada (sonríe)

I: ah, bueno váyame contando el cuento

N: había una vez nada, nada

I: ¡uh!

N: esa es una casa, el horno ¿no?

I: mhm...

N: entonces, voy a dibujar más ¿no? Así es, son los carros (dibuja). Sí ¿no?

I: (asiente)

N: ya

I: ¿qué es?

N: un carro

I: ah

N: (sigue dibujando) ya. Entonces, lo que vamos a hacer es... yoroloy, yoroloy, yoroloy... (ríe). Esto, los parabrisas, los parabrisas, los parabrisas, si estaba lloviendo durísimo, pero estaba dublan las nubes, ¡durísimo pero estaba lloviendo! Por eso estaba en la cas, por eso la bruja estaba afuera. ¡Ay, no, no, qué llovida que estaba! Entonces, había una vez una brujita quera muy mala ¿no? Y entonces la brujita se fue a conseguir un carro y hacía mucha tormenta, hasta que le volaba el gorro a la bruja, hasta que se enfermó. Estaba ah... y entonces, lo que ella hizo era... ir a la ca... ir a la o... ir a la casa y quedarse ahí dor... para siempre en la casa. Y luego cogió una... un carro y se jue. Fin.

I: ¿fin?

N: porque no hay más espacio. Aquí no hay espacio (señala la hoja)

I: acá si quieres (señalando el respaldo de la hoja)

N: acá no hay espacio

I: aquí (el respaldo)

N: ¡no! es que no se ve todo el cuento

I: ¿y en otra?

N: (niega) aquí (señala parte inferior de la hoja)

I: bueno

N: (ríe y dibuja)

I: ¿qué hiciste aquí?

N: es... es un perro

I: ¿un perro?

N: (ríe) la engañé, era un pico

I: ¿un pico?

N: no, era una... señora

I: ¿una señora? Mhm...

N: (ríe y sigue dibujando). Ya. Había una vez una niña que... siempre pasaba con sombrero blanco y blanco. Y entonces se fue al horno y... cocinó unos panecillitos; y luego se fue en un carrito a pasar y luego estaba sentada. ¡Y fin!

I: ¿y fin?

N: sí

I: ¿o sea que ésta es la misma que ésta? (las dos figuras femeninas)

N: sí, porque tiene éste

I: ¿tiene qué, qué es que tiene ahí?

N: aquí es la vagina

I: mhm...

N: y fin

I: ¿y fin?

N: aquí le escribo (escribe letras). ¿Qué dice?

I: I A I PIZ

N: ¿piz?

I: ahí dice piz: pe, i, zeta

N: dice pe-ne

I: ¿pene dice?

N: sí. ¿Y aquí?

I: zeta

N: ¿y entonces con esta letra qué significa?

I: ¿la zeta solita?

N: sí, con estas demás

I: I A Y P I Z

N: (escribe) ¿qué dice?

I: ¿otra zeta?

N: ¿qué dice?

I: pero eso no es una zeta, ¿qué letra es?

N: ¿qué dice, pero?

I: pues ahí no dice nada, ¿qué letra es esa?

N: “íbo” la letra “íbo”. ¿Qué dice con la letra ibo?

I: no la conozco, ¿cómo suena?

N: así, ve, se hace (dibuja)

I: ¿y qué se escribe con esa letra?

N: besusase

I: ¿besusase?

N: besos hace (ríe)

I: ¿besos hace, se escribe?

N: mhm, yo ¿aquí qué dice? (escribe)

I: ¿qué letra es esa?

N: ésta pues, ¿qué más? ¿Escribo números?

I: ajá

N: (escribe) ¿así? No ¿no?

I: (asiente)

N: no, así no (borra). Uno, dos, tres... ocho... nueve. Mal ¿qué feo, no?

I: ¿te parece feo?

N: sí, a grabar pues

I: ¿quieres escuchar?

N: sí

Quinta Sesión

I: Nacho, ¿cuál fue el cuento que te conté?

N: Hansel y Gretel

I: Hansel y Gretel, muy bien. Te lo conté en cuatro partes ¿te acuerdas? Por eso hiciste cuatro dibujos y te inventaste cuatro cuentos.

N: sí

I: Nacho: ¿tú te acuerdas de cuáles eran los personajes del cuento?

N: (frunce el ceño)

I: o sea ¿quiénes son los que están en el cuento, la gente que está en el cuento? Por ejemplo: Hansel, Gretel ¿quién más?

N: la madrastra, el papá, Hansel y Gretel

I: y...falta uno

N: mhm, no sé

I: la bru...

N: ¿mamá?

I: bru...

N: Hansel y Gretel, madrastra, madrastra, papá, mamá y bruja. ¿Cuántos personajes son?

I: ¿cuántos nombraste tú? (contando con los dedos) Hansel, Gretel, papá, mamá...

N: no, no, no, no. (Contando con los dedos) Hansel, Gretel, mamá, papá, madrastra y bruja

I: ¿seis?

N: (asiente)

I: seis personajes, bueno. Entonces de esos seis vas a dibujar a uno, el que tú quieras. ¿A quién quieres dibujar?

N: a... Hansel y Gretel

I: ¿a los dos, Hansel y Gretel?

N: sí

I: bueno

N: pero, ¿no hago más dibujos?

I: ¿Cómo?

N: no más dibujos, no ¿no?

I: ¿no? Ahora vemos. (Pasa los materiales para el dibujo)

N: (dibuja primero al niño y luego a la niña). ¡Este es un macho! Este es el Hansel y Gretel (señalando). ¿Grete es una mujer?

I: Hansel y Gretel ¿qué eran?

N: Han...sel y ¿Grete es este? Porque, eh, Hansel ¿Hansel es hombre o mujer?

I: ¿tú cómo piensas que son, cuál es hombre y cuál es mujer? ¿Qué es Hansel, hombre o mujer?

N: Han... sel y Grete. Hansel es el hombre y Gretel la mujer. Nada más dibujo. ¿Los hago más grande?

I: ¿quieres hacerlos más grandes?

N: sí porque ahí no ocupan nada (borra las dos figuras y dibuja otras más grandes, hombre y mujer). Ya

I: ¿ya quedaron? ¿Cuál es Hansel y cuál es Gretel?

N: Hansel (indicando la figura del hombre) y Grete (indicando la figura de la mujer)

Sexta Sesión

I: bueno, ¿ayer en qué quedamos?

N: en el cuento

I: bueno, ¿ayer a quién dibujaste, te acuerdas? Ah, no pues, ayer no fue, anteayer

N: a Hansel y Gretel

I: ¿y hoy a quién quieres dibujar de los personajes?

N: a mí

I: ¿a ti? A ver hazlo

N: los del cuento no, ¿no?

I: ¿tú te vas a meter al cuento de Hansel y Gretel?

N: yo sí.

I: bueno

N: yo soy, yo soy un eleón que los estoy siguiendo

I: ah, ya dale dibuja

N: (se dibuja) ya

I: ¿ese eres tú?

N: (sonríe) voy a borrar

I: ¿vas a borrar? ¿por qué?

N: voy a borrar un poquito los brazos. Ahí, ya, tómele una foto.

I: (toma una foto del dibujo) Bueno, ¿y con quién del cuento te quieres dibujar?

N: con Hansel y Gretel

I: ¿otra vez?

N: sí (dibuja). Ellos son más grandes que yo. Este es Hansel. Ella es Hans... Grete y ella es Han, él es Hansel. (Acaba de dibujar) Ya. Yo soy más pequeño que ellos.

¿Tomémosles una foto?

I: (se dispone a fotografiar el dibujo)

N: no, espere, espere, todavía no. (Sigue dibujando) voy bien nubes (luego dibuja un sol). Ya, tomemos una foto

I: (permite y ayuda al niño a tomar la foto del dibujo). ¿Vas a dibujar algo más del cuento, otro personaje?

N: no

I: bueno

Séptima Sesión

I: ¿Te acuerdas “Nacho”, que la otra vez contamos cuántos personajes había en el cuento?

N: (silencio)

I: a ver contémoslos otra vez

N: seis son

I: seis, ¿a ver cuáles?

N: yo sé, yo sé. La madrastra, la madrastra, la madrastra, el papá, la mamá, Hansel y Grete...y la bruja

I: ajá. Tú ya dibujaste dos veces a Hansel y a Gretel ¿no? Entonces, ahora vas a escoger a otro personaje

N: a Hansel y Gretel

I: bueno dibuja a Hansel y Gretel y a otro más

N: ya sé, voy a dibujar toda la familia

I: ¿toda la familia del cuento?

N: pero pequeñito, como hormiguita. (Hace puntos) Pecas y ya

I: ¿tienen pecas?

N: no, son todos ellos

I: ¿así punticos?

N: sí porque son hormiguitas

I: uh, pero ahí no les veo la carita, ni los brazos, ni la cabeza, ni nada

N: (dibuja una figura humana). Hágamele cara de bravo a esta bruja

I: ¿cómo es cara de bravo?

N: así pero no puedo hacerle

I: sí la puedes hacer

N: no, no, no le puedo

I: a ver, hacele y vemos cómo te queda y después me dices qué le hacemos para que quede bravo

N: (borra la cara y sigue dibujando). Ella era una viejita

I: ¿una viejita, y qué le hiciste aquí?

N: es que se le estaba saliendo esto (se toca el cuello)

I: ¿y éste que tiene aquí?

N: ese el sombrero. Hora la madrastra (dibuja). ¡Qué alta! ¿no?

I: ajá

N: ya. Hansel y Grete (dibuja). Ya aquí está, ¡estuvo!

I: ¿ya, cuántos hay?

N: seis

I: ¿sí?

N: mire: uno, dos, tres y seis (escribiendo un número junto a cada figura)

I: ¿y sí están todos los que nombramos?

N: sí

I: a ver. Hansel

N: bruja, madrastra, Hansel y Gretel. ¡seis!

I: ¿esos no más vas a hacer?

N: sí porque son seis

I: ah, bueno

N: ya sé cuantos faltan, dos más

I: mhm...

N: (dibuja) ésta es la mamá y éste es el papá, más largo que la mamá, que le llegan hasta acá los pies. Ya (numera cada personaje).

I: ya, ahora sí quedaron todos. Ah, ya. Bueno, entonces dime algo: ¿Cuál de todos estos es el más fuerte de todos? (del dibujo)

N: (señala al papá)

I: ¿cuál de todos es el más feliz?

N: (señala al papá)

I: ¿y cuál de ellos es el más chiquito?

N: (señala a Hansel)

I: ¿y cuál es el más malo?

N: (señala a la bruja)

I: ¿y cuál es el más bueno?

N: (señala a la madrastra)

I: ¿ésta quién era?

N: la madrastra

I: ¿y ella es buena?

N: mala

I: ah, y el más bueno ¿quién?

N: (encierra en un círculo a Hansel, Gretel, mamá y papá, dejando por fuera a la madrastra y la bruja) Muy largo está (el dibujo del padre)

I: ¿y quién es el más triste?

N: nadie

I: ¿nadie está triste de ellos?

N: no

I: ah... y si tú fueras de esa familia ¿cuál serías?

N: (señala a Hansel)

I: ¿cuáles de ellos viven juntos en la misma casa?

N: (encierra a los mismos personajes anteriormente señalados)

I: ¿y ellas qué son? (la madrastra y la bruja)

N: malas, por eso no les hago nada

I: ¿y la bruja qué es para la madrastra?

N: hermanas

I: ¿y dónde viven ellas?

N: en la misma casa de la bruja, polvorosa

I: ¿qué, qué?

N: ¡en la misma casa, polvorosa!

I: ¿polvorosa?

N: ¡calvorrosa!

I: ¿qué es eso?

N: calvorrosa es pelada

I: ¿pelada, la casa o la bruja?

N: los zapatos de la bruja. A ver tomémosle una foto porque voy a borrar todo esto.

I: a ver tomemos la foto