

**DE LA LIBERTAD CONDICIONAL AL HOMBRE ENTERO:
A propósito de un cuento de
*Las mil y una noches argentinas***

Elena Calderón de Cuervo

Consideraciones preliminares sobre el cuento folklórico

Don Juan Draghi Lucero es, sin dudas, una de las personas que más ha estudiado el folklore cuyano. De este esfuerzo dan fe, entre otras obras, el *Cancionero popular cuyano* y *Las mil y una noches argentinas*. Con respecto a esta última, aparecida por primera vez en 1940, Draghi hace evidente el uso de una tradición, tan vieja como el hombre, no sólo en lo que respecta a la manipulación de temas y motivos sino a la recuperación del arte de narrar que él incorpora a la cosmovisión y al lenguaje popular de los nativos de Mendoza.

De acuerdo con esto, nos proponemos en el cuento "El Media Res" de la colección *Las mil y una noches argentinas*, una doble perspectiva de análisis: semántico y estructural. Por un lado, identificar en el plano del significado de temas y motivos desarrollados en el texto, la incorporación de éstos a un corpus tradicional universal; y por otro, aislar aquellos ras-

gos de carácter eminentemente particular que, en el nivel de las técnicas narrativas, hacen de Draghi Lucero un narrador original.

Esta será la ocasión para aportar nuestras conclusiones respecto del cuento folklórico y su código íntimo en el diálogo entre el hombre y el corazón del mundo.

En el principio de nuestra tarea se nos imponen tres problemas a consideración, que intentaremos resolver no en el orden teórico, sino en un nivel operativo a los fines de que nuestras conclusiones se presenten con la mayor claridad.

En primer lugar, el texto que nos ocupa se ordena dentro de un tipo narrativo de muy difícil conceptualización como es el cuento, una de las formas poéticas en la que se manifiesta quizá, con mayor condensación, la ilimitada libertad de la expresión literaria. Es necesario recordar que el cuento nace de la necesidad dialógica del hombre por medio de la cual transfiere de ese universo del que es parte, una imagen poética. En este sentido, el cuento se inscribe como todo acto poético en lo que hoy consideramos una técnica y se justifica en el hecho mismo de narrar. Si esto es así, la presencia del relator con toda su carga contextual gravita de manera capital entre el acontecimiento y el lector. De esta manera, todo cuento lo es de "costumbres" y su logro implica el respeto literal de las leyes del juego, sobre todo de aquellas que lo sitúan en una dimensión de coetaneidad con el lector implícito: brevedad, unidad, originalidad, intensidad, estilo depurado, deben darse en un mismo horizonte de expectativas, conformando así un testimonio de las costumbres, aunque sólo sea de las de narrar, de un momento determinado.

Si el cuento es una técnica, las distintas tipologías que han intentado una clasificación del fenómeno se ordenan en el tipo de imagen que cada narración transfiere. Caemos,

entonces, en el segundo problema que nos ocupa y que consiste en identificar aquello que de alguna manera se llama **cuento maravilloso popular**, noción intrínsecamente unida a la de **folklore**, tercer punto a esclarecer y por el que habrá que comenzar necesariamente.

Se entiende por folklore el conjunto de creencias, costumbres, artesanías de un pueblo y, en este sentido, la ciencia que estudia estas materias. Para Juan Alfonso Carrizo¹, la historia de un pueblo es insuficiente para darnos una imagen del pasado cultural, porque "no inquiera en el alma, no va a la tradición, objeto de estudio del Folklore". Para este investigador, folklore sería la disciplina desde la cual se estudia la "tradición", definida como "el alma de los pueblos, porque en ella están su modo de pensar, de sentir, de fantasear y de obrar" dando al término un sentido "vivo", aunque más no sea en el recuerdo nostálgico de sus poemas y canciones. De esta manera, gracias a aquellos que hacen folklore, "sabemos en qué grado enraizó en nuestro pueblo campesino la cultura grecolatina iluminada por la Revelación cristiana y traída por las familias, los labradores, los artesanos, los soldados, los misioneros y maestros de la España descubridora y en qué grado también la América precolombina o india vive entre nosotros". Hay, respecto del término tradición una cierta especificación, ya que solamente se la considera en las diversas formas: canciones, leyendas, tonadas, que esa suerte de recuerdo o memoria popular utiliza para conservarla. En este sentido podemos suponer que en toda tradición popular o folklórica hay un elemento de carácter universal, el "traditum", que se organiza de acuerdo con la modalidad o el "estilo" que cada cultura produce, y que le imprime las distintas variantes y el color local. Así, ambos elementos son considerados como pertenecientes a lo que se ha convenido en llamar "folklore", no ya con desdén, como haría suponer la palabra inglesa, sino para distinguirlos de aquellas otras maneras de preservar el pasado que se ordenan en los niveles espirituales más elevados de una cultura.

Con esto, no es posible admitir la idea -sobre la que residen muchas concepciones del folklore- de que existan "creaciones populares" es decir, productos espontáneos de la masa del pueblo. Lo que se puede admitir como popular es el hecho de la "supervivencia" cuando estos elementos pertenecen a formas tradicionales desaparecidas². El pueblo conserva así, como una costumbre sagrada, a veces sin comprenderlos, los residuos de tradiciones que se remontan a un pasado tan remoto que sería imposible de determinar; cumple con ello la función de una suerte de memoria colectiva, más o menos consciente respecto del significado pero no del hecho manifiesto de su papel preservador de antiguas formas tradicionales a punto de desaparecer. Para concluir: la memoria colectiva, en la medida de que exista algo que pueda llamarse así, se reduce propiamente a desempeñar una función conservadora, en la cual consiste precisamente el folklore, pero es totalmente incapaz de producir o elaborar nada, menos cosas de orden trascendente como todo dato tradicional lo es por definición misma³.

De esta manera, el cuento folklórico es una forma poética cuya materia narrativa vehiculiza efectivamente estos datos tradicionales pero que al mismo tiempo se ordena en una estructura relativamente fija a la que es posible identificar en sus variantes semánticas y funcionales.

El cuento maravilloso popular es posiblemente una de las formas cuentísticas más cercanas al mito, y la presencia de toda una serie de datos hacen suponer que en su origen se tratara de un derivado del relato mítico: la temática relacionada con el origen del hombre en el mundo y su destino, la presencia de entidades mágicas y seres sobrenaturales, la estructura ternaria de la trama y un sostenido tono moralizante y aleccionador confirman su relación con el mito. Estos aspectos se van a ordenar de acuerdo con esa estructura conjetural, analítica, que está en la base de todo cuento: la irrealidad o la excentrici-

dad introducen un cambio en la marcha continua de la vida; este cambio que, como un corte transversal detiene la existencia en un "tempo" absoluto, configura el receptáculo temático del cuento⁴. El cuento maravilloso popular representa particularmente cambios de tipo cualitativo, con un proceso de mejoramiento progresivo que, por el cumplimiento exitoso de varias pruebas, reinstaura el orden perdido del mundo con el auxilio de un "ayudante mágico" o celestial⁵.

El cuento "El Media Res" y su simbolismo estético-universal

En este cuento se refieren las aventuras de un joven, el Media Res, surgidas tras la búsqueda de la parte posterior de su cuerpo, perdida en el pago de una deuda con los "reprofundos", heredada de su padre.

"Jesús del Ande y su mano
medio a medio lo partieron...
Media Res triunfó en la Vida,
Media Res penó en Infierno."

Con estos versos introduce Draghi el relato y de alguna manera identifica la problemática del tema. Para cortarlo en dos, Jesús del Ande hace uso de una espada que el propio muchacho se hiciera forjar.

"La parte de adelante, por tener más gobierno, quedó libre de toda deuda, y la parte de atrás se la entregó a ese diablo, para que purgara sus deudas en los infiernos. Allí levantó un mormollo el maldito, diciendo que le entregaban la peor parte y que aquí y que allá, pero el Jesús del Ande le tapó la boca con esta razón: -Si atrás de la Cruz está el Diablo, ¿de qué te quejáis si te doy la parte trase-ra?-"

Al quedar el muchacho dividido en dos, una serie de signos análogos se alinean por pares: parte de adelante-parte de atrás, tierra-infierno, Cruz-Diablo, conformando un sistema binario. Todo signo que implique un sistema binario, plantea una dualidad a la que, en este caso, no entendemos como la oposición de contrarios sino que la concebimos como el dos en su noción de conflicto, como duplicación innecesaria o como escisión interna⁶, que en el hombre se da entre su aspiración al bien y su inclinación al mal. Como símbolo dual se nos presenta la espada, símbolo axial al mismo tiempo, cuyas funciones de eje semántico y estructural veremos desarrollarse más adelante.

"La espada es en primer lugar el símbolo del estado militar y de su virtud, la bravura, así como de su función, el poderío" dice el *Diccionario de los Símbolos* de Chevalier-Gheerbrant⁷, y aclara más adelante "El poderío posee un doble aspecto: destructor, pero la destrucción puede aplicarse a la injusticia, a la maleficiencia, a la ignorancia y, por este hecho, convertirse en positivo; constructor: establece y mantiene la paz y la justicia (...) separa el bien del mal, hiere al culpable". Sin ningún motivo expreso pide el muchacho a su padre le haga forjar una espada "que pese siete quintales", lo cual obviamente alude a un cierto carácter sagrado del instrumento⁸. La espada es utilizada en primer lugar por "Tatita Dios" como "juez medianero" y luego por el Media Res contra el Negro demonio -al que corta las dos orejas en secuencias discontinuas- y contra los otros representantes del mal con los que se va enfrentando: el "feroz perro negro", "la terrible chancha negra que come carne humana" y "el más terrible viborón del que haya memoria".

Podríamos rastrear el significado de estos animales, como así también el de los distintos dones mágicos de los que es proveído por las tres muchachas para vencer los obstáculos que se le presentan: los tres pañuelos de seda, bordados en

Al quedar el muchacho dividido en dos, una serie de signos análogos se alinean por pares: parte de adelante-parte de atrás, tierra-infierno, Cruz-Diablo, conformando un sistema binario. Todo signo que implique un sistema binario, plantea una dualidad a la que, en este caso, no entendemos como la oposición de contrarios sino que la concebimos como el dos en su noción de conflicto, como duplicación innecesaria o como escisión interna⁶, que en el hombre se da entre su aspiración al bien y su inclinación al mal. Como símbolo dual se nos presenta la espada, símbolo axial al mismo tiempo, cuyas funciones de eje semántico y estructural veremos desarrollarse más adelante.

"La espada es en primer lugar el símbolo del estado militar y de su virtud, la bravura, así como de su función, el poderío" dice el *Diccionario de los Símbolos* de Chevalier-Gheerbrant⁷, y aclara más adelante "El poderío posee un doble aspecto: destructor, pero la destrucción puede aplicarse a la injusticia, a la maleficiencia, a la ignorancia y, por este hecho, convertirse en positivo; constructor: establece y mantiene la paz y la justicia (...) separa el bien del mal, hiere al culpable". Sin ningún motivo expreso pide el muchacho a su padre le haga forjar una espada "que pese siete quintales", lo cual obviamente alude a un cierto carácter sagrado del instrumento⁸. La espada es utilizada en primer lugar por "Tatita Dios" como "juez medianero" y luego por el Media Res contra el Negro demonio -al que corta las dos orejas en secuencias discontinuas- y contra los otros representantes del mal con los que se va enfrentando: el "feroz perro negro", "la terrible chancha negra que come carne humana" y "el más terrible viborón del que haya memoria".

Podríamos rastrear el significado de estos animales, como así también el de los distintos dones mágicos de los que es proveído por las tres muchachas para vencer los obstáculos que se le presentan: los tres pañuelos de seda, bordados en

oro, perlas y diamante, el espejo de plata en el que la víbora se refleja, pero el simbolismo sería más casual que específico. Lo que sí es importante dejar en claro es que todos estos objetos enigmáticos contribuyen de modo efficacísimo a crear esa **atmósfera mágica** fundamental en la formalización del texto poético.

Desde el descenso "ad inferos" y su posterior ascensión luego del rescate de las princesas, las connotaciones semánticas cambian de signo. El amor por la tercer princesa reemplaza como elemento impulsor de las acciones de la trama, a la espada y señala el estado de purificación del héroe. No obstante, la necesidad de recuperar su otra mitad se vuelve urgente:

"¿Cómo me voy a casar yo, si tan sólo soy la mitad de un hombre?".

A partir de esto, la reinstauración definitiva de ese primordial estado edénico se convierte en un proceso que oscila entre el Bien y el Mal: si bajo la potestad del Diablo se "chamusca" la parte trasera del Media Res, y sólo a él le es posible liberarla, a Dios únicamente le es posible unir nuevamente las dos partes.

"Pensó en hablar con Tatita Dios para contarle lo mucho de su pasión y pedirle, si volvía el pájaro brujo con su mitad, que pegara esas dos partes en que andaba dividido por lo justo de su mano. -Si lo encuentro y me recomponese decía -se acabarán mis atribuladas andanzas".

La presencia de Dios y del Demonio, tanto como la lucha cósmica entre el Bien y El Mal y la indiscutible superioridad del Bien, señalan la fuente cristiana de nuestro folklore cuyano, que Draghi no duda en constatar. A su vez, la manipulación de datos de orden religioso con elementos fabulosos es un recurso estético que hunde sus raíces en la literatura medie-

val y que tiene un exponente acabado en la novela de caballerías⁹.

El análisis del nivel semántico revela la presencia de dos campos cuyo punto de intersección estaría dado por la estada del héroe en el Infierno. Desde este punto de vista, el relato se configura como una suerte de viaje iniciático cuyas secuencias observaremos con más precisión al estudiar la estructura.

Mecanismo de las funciones en la estructura de "El Media Res"

A la concepción genérica del cuento como una "pau-
sa" o corte impuesto en el curso vegetativo de la vida, el cuento maravilloso incorpora una diferenciación: el universo poético pre-supuesto es el "cosmos edénico" y el movimiento de la trama se inicia en el momento en que algo "rompe" el orden cósmico e impele inmediatamente al héroe a restituirlo; el relato se organiza, como ya hemos dicho, en una búsqueda y su consecuente restauración del orden deseado.

Claude Brèmond, en *El mensaje narrativo*¹⁰ retomando los resultados de Propp sobre el cuento ruso¹¹ considera que el relato mítico se compone de una serie de tríos independientes unos de los otros, independientes también de los personajes y libremente entrelazados. Cada trío está compuesto por funciones, es decir, por elementos que hacen progresar la acción y cuyo conjunto forma un todo:

mal causado	=	daño o carencia
acción reparadora	=	búsqueda
mal reparado	=	restitución

Los tríos se organizan entre sí de a dos, en tal forma que se neutralizan. A la secuencia de la "mala acción" seguirá la de la "acción reparadora" hasta llegar a una estructura binaria, constituida por una operación directa y una inversa. El relato parte de un punto neutro y vuelve a él; el punto neutro es el eje semántico donde se inscribe el significado del relato: frecuentemente es un eje ético, el eje de los valores morales, donde las tensiones son el resultado de desviaciones positivas o negativas. Esto resulta de su origen respecto del mito que ya señaláramos al principio.

De acuerdo con el análisis del campo de la significación, hemos advertido cómo la justicia y el amor se constituyen en ejes de los campos semánticos respectivos. Esto tiene su correlativo en el nivel de la estructura, cuyo diseño observaremos en el cuadro de la siguiente página.

La estructura elemental típica da cuenta del esquema básico establecido para el cuento maravilloso en general. La primer función que se señala es la **desviación**, que equivaldría de alguna manera al nudo a partir del cual el cuento comienza propiamente, porque para Propp -y para los estructuralistas en general- la introducción no es una función en el cuento maravilloso ya que es absolutamente prescindible: siempre se parte de un punto neutro (la situación edénica en la que mujer, cazador y niño vivían) y se vuelve a él, señalado en el esquema por la restauración de la situación edénica. La segunda columna da cuentas de los elementos de la trama del cuento agrupándolos de a tres (tríos) hasta concluir en unas escenas condensatorias en las que el narrador reordena los hilos del relato para terminar con el aforístico: "levantaremos nuestro ranchito y criaremos las hacienditas del campo..." que equivale al tan conocido "vivieron felices y comieron perdices" de nuestros cuentos infantiles.

Estructura elemental típica.	Estructura narrativa de "El Media Res"	Campo semántico
Desviación	Iº Pacto padre&diablo Juramento	Culpa=caos Espada=justicia
Comprobación de la desviación	Conducido al infierno	Búsqueda de sí mismo
Reducción de la desviación	Intervención de Dios Es partido en dos Cumplimiento I pacto	
Daño causado	Asunto del cuatrero Pelea (una oreja) Premio (torzales)	Valor
Atribución de una garantía mágica	Descenso "ad inferos" Lucha con los animales Rescate de las muchachas	Fortaleza
Uso de la garantía mágica	Traición de los peones Uso del pañuelo Descenso	Amor
Reparación del daño	Moradas del Diablo Pelea (otra oreja) IIº Pacto mozo&diablo	Recuperación de sí mismo
Restauración de una situación "edénica"	Escenas de condensación	Efectos de la reinstauración del cosmos

El análisis del campo semántico (tercer columna) intenta poner en evidencia la conexión de éste con la estructura narrativa del cuento, apreciable en una lectura horizontal del cuadro.

El esquema revela una dimensión estática en la estructura del relato; obviamente hay una serie de aspectos que impulsan los hilos narrativos hasta completar el ciclo cerrado del cuento.

Estructura elemental típica.	Estructura narrativa de "El Media Res"	Campo semántico
Desviación	Iº Pacto padre&diablo Juramento	Culpa=caos Espada=justicia
Comprobación de la desviación	Conducido al infierno Intervención de Dios	Búsqueda de sí mismo
Reducción de la desviación	Es partido en dos Cumplimiento I pacto	
Daño causado	Asunto del cuatrero Pelea (una oreja) Premio (torzales)	Valor
Atribución de una garantía mágica	Descenso "ad inferos" Lucha con los animales Rescate de las muchachas	Fortaleza
Uso de la garantía mágica	Traición de los peones Uso del pañuelo Descenso	Amor
Reparación del daño	Moradas del Diablo Pelea (otra oreja) IIº Pacto mozo&diablo	Recuperación de sí mismo
Restauración de una situación "edénica"	Escenas de condensación	Efectos de la reinstauración del cosmos

El análisis del campo semántico (tercer columna) intenta poner en evidencia la conexión de éste con la estructura narrativa del cuento, apreciable en una lectura horizontal del cuadro.

El esquema revela una dimensión estática en la estructura del relato; obviamente hay una serie de aspectos que impulsan los hilos narrativos hasta completar el ciclo cerrado del cuento.

Los movimientos de la trama están orientados, por un lado, por la relación de causalidad que entablan las líneas argumentales y por otro, por la utilización de condensadores e intensificadores en el nivel de los diálogos, que ponen en juego una cierta categoría dramática, quizás uno de los aspectos más originales de la escritura de Draghi. Por otra parte, la categoría dramática, hace posible la aparición de un especial ambiente interior, o mítico en este caso, que, en el esquema de la acción, de naturaleza conceptual, no se podría percibir ni captar indicialmente de otra manera.

Es muy significativo el diálogo que el Media Res sostiene con el diablo que lo viene a buscar para llevarlo al Infierno.

"Después de tanto dormir, el mozo tiró nuevas cuentas y se propuso hacer rabiar a ese diablo.

-¿Cierto., chey, le preguntó, que la Diabla sale a pasiar de noche...?

-¡No es cierto! le contestó el diablo menor. Es la señora más aseñorada que hay.

-Se me hace que estás mintiendo, le porfió el mozo. ¿Hay pulperías en el Infierno?

-¡Qué esperanzas! le contestó el diablo mensajero, escandalizado.

-Bueno; y entonces, ¿Cómo se divierten?

-¡No hay diversiones allá!

-¿Ni doma de potros?

-Hay tan solamente fuegos y arrepentimientos, contestó el diablo menor.

-¿Y bailan la mediacaña y los aires?

El pobre diablo narigón no contestó, de tanta rabia que tenía".

Otro ejemplo lo constituye esa suerte de pregón popular, de carácter condensatorio, a través del cual el muchacho, y nosotros con él, nos enteramos del "estado de la cuestión":

"Y si no, véngase a oír:

...Que las tres hijas del rey habían vuelto de los reprofundos de la tierra, donde habían gemido prisioneras de un Espíritu Maligno...

Que el salvador era un mozo que se había quedado en esos reprofundos bajos... Que no, que habían sido salvas por dos piones, que se querían casar con la menorcita de ellas, que era un primor de linda... Que ella no quería casorio (...) Que aquí y que allá, y pare de contar bolazos porque esto ya no es vida sino penar con el ¡Jesús! en la boca".

En el nivel de la estructura, tiempo y espacio, sin constituir propiamente una función, tienen el mismo valor que los "ayudantes mágicos" en el plano de la significación.

El tiempo se constata, en los primeros párrafos del cuento, a través de una serie de sintagmas:

"Había una vez un viejo cazador..."

El modo impersonal de la forma verbal, tanto como el "una vez" no satisfacen en absoluto el cuándo y no obstante esta expresión constituye el punto de partida de la temporalidad del relato. El párrafo siguiente inicia un proceso gradual de explicitación temporal:

"Una vez que, como de costumbre..."

al que suceden una serie de indicadores temporales precisos: para el otro día, de madrugada, una semana entera, siempre, que no apuntan a señalar una localización sino más bien una representatividad simbólica.

En la misma dimensión está estructurado el espacio: entre las ramas, más altos, alturas, dominios del aire, cielo,

ramas, aire. Todas estas imágenes construyen un campo semántico cuyas isotopías ascensionales revelan la inmaterialidad del espacio, que tiene como correlato la imprecisión en el tiempo: ambas crean el ubi mítico y sitúan la perspectiva del lector implícito en los dominios exclusivos de la imaginación. De esta manera, lo que realmente cobra relieve en la materia narrativa es el *ethos*, es decir, la puesta a prueba constante y progresiva de las virtudes del héroe. La dimensión tempo-espacial, en rigor, es concebida como el material poético que posibilita la creación de imágenes especializadas que manifiestan un sentido directo respecto del efecto que se quiere lograr.

Conclusión

De la relación totalizadora que surge entre la significación de los símbolos analizados y la materia narrativa del cuento, podemos concluir que el texto plantea, de alguna manera, el conflicto interior del hombre contra sí mismo, en la medida en que no es tal y como se da sino que, para completar su propia naturaleza y llegar a eso que en el título hemos denominado como "el hombre entero", debe sufrir un proceso gradual de perfeccionamiento a través del cumplimiento de ciertas pruebas.

En este sentido, la marcha del héroe se convierte en una teleología que culmina con la conquista de sí mismo.

El verdadero drama resulta, pues, interior y nuestra libertad se halla condicionada a la adquisición de las virtudes necesarias para ejercerla.

Notas

La edición consultada para *Las mil y una noches argentinas* es la coedición de la Fac. de Filosofía y Letras de la UNC y Ediciones Culturales de Mendoza, Mendoza, 1991, que reproduce la de Kraft incluidos los grabados de Víctor Delhez.

1. Juan Alfonso CARRIZO. *Historia del folklore argentino*. Buenos Aires, Dictio, 1977. p. 7.

2. Cfr. René GUENON. *Simbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires, Eudeba, 1962. pp. 23-24 y Luc BENOIT. *La cuisine des Anges, une esthétique de la pensée*. Seuil, Bourges, 1970.

3. René GUENON. *Op. cit.* pp. 37-38.

4. La cuestión del tiempo en la narración ha sido estudiada por quienes vislumbran en este arte de ficción los elementos filosóficos que le corresponden de modo particular. En este sentido, aparte de los trabajos de Paul RICOEUR, *Tiempo y narración*, T. II. *Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid, Edic. Cristiandad, 1987; y el de George LUKACS, *La théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963, hemos utilizado el libro de Mario LANCELOTTI. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires, Eudeba, 1974.

5. En esta definición hemos seguido el planteo hecho por Raúl ACEVEDO ALVAREZ, en su artículo "El tiempo, medida esencial del cuento", aparecido en: *Primer seminario nacional en torno al cuento y a la narrativa breve en Chile*. Valparaíso, Ed. Univ. de Valparaíso, 1984. p. 17 y ss.

6. Cfr. Juan Eduardo CIRLOT. *Diccionario de símbolos*. Barcelona Labor, 1985. p. 177. El autor señala las diferencias entre dualidad y dualismo, ya que este último supone una complementariedad de tesis y antítesis, tendiendo a resolverse en síntesis, que no es el caso del esquema planteado en nuestro texto.

7. Jean CHEVALIER - Alain GHEERBRANT. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1991. pp. 471-474.

8. El 7 es un número sagrado que en las cosas indica una cantidad ilimitada y en el tiempo, de alguna manera, siempre.

9. Resulta claro advertir esta fusión de elementos mágicos y religiosos en la mente trastornada de Don Quijote, punto esencial donde confluyen todos los temas de nuestras letras hispánicas.

10. Claude BREMOND. "El mensaje narrativo". *Communications*, N° 4, 1964.

11. Vladimir PROPP. *Las transformaciones del cuento maravilloso*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso editores, 1972.