

Universidad del Aconcagua



Escuela Superior de Lenguas Extranjeras

Licenciatura en Inglés

Monografía

Abordaje de la lectura del cuento de hadas desde la mitocrítica

Responsable: Noelia Marchetti

Directora temática: Prof. Paola Arlotta

Directora de seminario: Prof. Mgter. Iris Viviana Bosio

Mendoza, 2010

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1: PRINCIPIOS CONCEPTUALES	5
1.1. El cuento de hadas	5
1.2. La mitocrítica	9
CAPÍTULO 2: ENFOQUES TEÓRICOS	12
2.1. Formalismo ruso	12
2.1.1. Orígenes y supuestos teóricos	12
2.1.2. Fábula y syuzhet	13
2.1.3. Vladimir Propp: análisis de los cuentos folklóricos rusos	14
2.1.4. Revisión de los postulados formalistas iniciales	18
2.1.5. Relevancia del formalismo ruso para el análisis de los cuentos de hadas	19
2.2. Estructuralismo	20
2.2.1. Orígenes y supuestos teóricos	20
2.2.2. Principios saussurianos: la base del estructuralismo	22
2.2.3. Claude Lévi-Strauss: el estudio de los mitos	24

<i>2.2.4. Relevancia del estructuralismo para el análisis de los cuentos de hadas</i>	27
2.3. Psicología analítica	27
<i>2.3.1. Orígenes y supuestos teóricos</i>	27
<i>2.3.2. Inconsciente personal e inconsciente colectivo</i>	29
<i>2.3.3. Complejos y arquetipos</i>	30
<i>2.3.4. Los arquetipos en la literatura</i>	31
<i>2.3.5. Relevancia de la psicología analítica para el análisis de los cuentos de hadas</i>	36
CAPÍTULO 3: ESTUDIOS APLICADOS	37
CONCLUSIONES	42
BIBLIOGRAFÍA	43

INTRODUCCIÓN

La relación que existe entre literatura y cultura ha sido un tema que ha llamado la atención de muchos académicos a lo largo del tiempo y las teorías que han surgido de ese interés han sido variadas (Jakobson, 1914; Propp, 1927; Jung, 1936; Frye, 1957; Lévi-Strauss, 1958; Barthes, 1972; Foucault, 1972; entre muchos otros). Entre esas teorías se encuentran aquellas que demuestran y explican de qué manera ciertos textos dan cuenta de determinados patrones comunes a varias culturas. En la presente monografía, se abordarán tres de esas teorías con el objetivo de analizar su aplicabilidad en la lectura y la interpretación de los cuentos de hadas.

Se consideró que, dentro de todos los géneros literarios, el cuento de hadas merece un análisis detallado debido a su importancia dentro de la literatura. Esta clase de relatos ha existido siempre en todas las culturas y en todos los tiempos y su transmisión oral no ha hecho más que difundir sus variedades y versiones más autóctonas entre personas de todas las edades, que luego se estandarizan con la llegada de la imprenta. Más aún, el cuento de hadas existe y persiste en todo tiempo y lugar debido a su temática porque, más allá de los personajes particulares de cada relato que llevan a cabo las acciones allí narradas, el cuento de hadas siempre aborda temas universales, propios de todos los seres humanos y no de hombres o mujeres como individuos de una determinada sociedad.

Así, los tres ejes teóricos que se abordarán encuentran su punto en común en lo que se ha denominado *mitocrítica*, la cual hace uso de semejanzas o correlaciones arquetípicas o de fórmulas míticas esenciales, y corresponden a las siguientes escuelas: el formalismo ruso, representado por Vladimir Propp, el estructuralismo, por Claude Lévi-Strauss, y la psicología analítica, por Carl Gustav Jung. Las obras fundamentales

de cada uno de estos autores donde mejor se aprecian las teorías que aquí se desarrollarán son, respectivamente, *Morfología del cuento* (1927), *Antropología estructural* (1958) y *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1936).

Se seleccionan estas teorías debido a que se parte del supuesto de que existe una estructura común en los cuentos de hadas de distintas culturas y tiempos y de que estas estructuras se pueden describir a través del análisis de los rasgos comunes y de la identificación y categorización de sus elementos.

El método que se aplica en este trabajo es cualitativo-descriptivo, lo que permite delinear y explicar cada una de las teorías mencionadas. De los datos obtenidos, se podrían comprender los motivos por los cuales dichas teorías se consideran apropiadas para el análisis y la interpretación de los cuentos de hadas.

A partir de lo expuesto, se plantea como objetivo de trabajo demostrar que las distintas teorías abordadas son aplicables al análisis del cuento de hadas, puesto que dan cuenta, desde diferentes perspectivas, de una estructura común a todos ellos.

A los efectos de alcanzar el objetivo planteado, el presente trabajo se desarrolla alrededor de tres núcleos temáticos. En el primero se definen el cuento de hadas y la mitocrítica. En el segundo núcleo, se exponen los supuestos teóricos que sostienen los principales exponentes de cada una de las tres teorías en cuestión. Por último, en el tercero, se detallan estudios (Willis, 1999; Sáiz Ripoll, 2000; Tarragó Garrido, 2004; Capitán Gómez, 2008) que han aplicado alguna de estas teorías para el análisis de diversos cuentos; finalmente, se incluyen las conclusiones a las que se arribó.

CAPÍTULO 1: PRINCIPIOS CONCEPTUALES

En el presente capítulo se definen conceptualmente el objeto de estudio de este trabajo, el cuento de hadas y la mitocrítica, corriente de crítica literaria dentro de la que se encuadran los tres ejes teóricos que sostienen el estudio en cuestión.

1.1. El cuento de hadas

Definiremos el género *cuento de hadas* a partir de las ideas y conclusiones de Vladimir Propp (1927), J.R.R. Tolkien (1936), Tzvetan Todorov (1970) y Sáiz Ripoll (2000).

Para Propp, los cuentos de hadas se diferencian de otros tipos de literatura no por la temática abordada, ni por la naturaleza de sus personajes, sino por su aspecto formal, lo que él denomina “la morfología del cuento de hadas” (1927). Desde la perspectiva de Propp, los cuentos pueden caracterizarse de la siguiente manera:

- I. Los elementos constantes, estables, del cuento están constituidos por las funciones de los personajes, independientemente de la identidad del actor y de su modo de obrar. Forman las partes constitutivas fundamentales del cuento.
(...).
- II. El número de funciones conocidas en los cuentos populares fantásticos es limitado.
(...).
- III. La sucesión de las funciones es siempre idéntica.
(...).
- IV. Todos los cuentos fantásticos tienen una estructura del mismo tipo.
(...). (Propp, 1972: 42-44, 1ª ed. 1927).

Así, se puede observar el carácter estructural del pensamiento de Propp: se trata de elementos (funciones) que conforman un todo (cuento de hadas), que se presentan en un orden determinado y que están presentes en todos los cuentos de hadas. Además, se

destaca el hecho de que las funciones no cuentan con un actor determinado (persona, animal, objeto, etc.), sino que son independientes de este.

Para Tolkien, por otro lado, el cuento de hadas se define como aquel texto en el que la fantasía se hace presente, sin importar la finalidad primera de la misma (la sátira, la aventura, la moraleja, etc.). Al respecto, Tolkien (1999: 14, 1ª ed. 1964) explica que "los cuentos de hadas no son en el uso diario de la lengua relatos sobre hadas o elfos, sino relatos sobre el País de las Hadas, es decir, sobre Fantasía, la región o el reino en el que las hadas tienen su existencia".

Es necesario examinar otros tres puntos a los que Tolkien hace referencia al definir los cuentos de hadas. Uno de ellos es que la fantasía se percibe en su materialización y no como un fin en sí misma; es decir, la fantasía se ve plasmada en el cumplimiento de algunos deseos humanos primordiales, como transitar las profundidades del espacio y del tiempo, lograr la concreción de los sucesos maravillosos imaginados, entrar en comunión con otros seres vivos o escapar de la muerte.

El segundo punto a examinar es el de la supuesta audiencia de los cuentos de hadas. Según Tolkien, estos relatos no tienen como destinatarios principales a los niños, como normalmente se supone. Este punto se relaciona estrechamente con el anterior: la fantasía en los cuentos de hadas materializa el cumplimiento de deseos humanos primordiales, que por ser precisamente *humanos* no son exclusivos ni de niños ni de adultos. Si realmente existiese un nexo inherente entre los niños y los cuentos de hadas, no habría necesidad de adaptar los relatos tradicionales para hacerlos más apropiados para los niños, como es la tendencia actual.

En tercer y último lugar, Tolkien hace referencia a aquellos relatos que no deberían incluirse bajo el rótulo "cuentos de hadas", debido a que justifican o explican

la naturaleza de los hechos fantásticos por lo que, en realidad, la fantasía queda anulada. Tales son los casos en los que los sucesos maravillosos se presentan como consecuencia de los sueños, los trastornos mentales o las visiones y alucinaciones. Además, Tolkien descarta las fábulas de animales, por no tener al hombre como héroe principal o protagonista, y los relatos de viajes, debido a que presentan maravillas que pertenecen a este mundo y no maravillas que son propias del mundo creado en la narración.

Todorov (1994, 1ª ed. 1970) ofrece una caracterización del cuento de hadas muy similar a la presentada por Tolkien. En su obra *Introducción a la literatura fantástica* (1994: 39, 1ª ed. 1970), Todorov explica que existen tres géneros: lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso, y que de estos tres géneros surgen otros dos sub-géneros: lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. Gráficamente, estos géneros y sub-géneros pueden presentarse de la siguiente manera:

Géneros: **extraño-puro** | **fantástico-puro** | **maravilloso-puro**
Subgéneros: fantástico-extraño fantástico-maravilloso

Todorov clasifica el cuento de hadas no como un género en sí mismo, sino como un sub-género de lo maravilloso-puro, debido a que, al igual que en el mundo de lo fantástico, "los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él [el mundo del cuento de hadas] sorpresa alguna" (1994: 47, 1ª ed. 1970). Esta noción encuentra una voz consonante en Tolkien:

Lo que en verdad sucede es que el inventor de cuentos demuestra ser un atinado «sub-creador». Construye un Mundo Secundario en el que tu mente puede entrar. Dentro de él, lo que se relata es «verdad»: está en consonancia con las leyes de ese mundo. Crees en él, pues, mientras estás, por así decirlo, dentro de él. (1999: 33, 1ª ed. 1964).

La carencia de sorpresa que menciona Todorov queda explicada por Tolkien: los acontecimientos son "sobrenaturales" si son vistos desde la perspectiva del Mundo

Primario, pero no lo son en el Mundo Secundario, ya que responden a las leyes de la naturaleza de ese mundo.

Por último, Sáiz Ripoll (2000) nos habla de las primeras características que se le reconoce al cuento de hadas: su carácter oral. Al respecto explica que este género "no nació como género infantil, sino como entretenimiento general" (2000: 1) que en su momento permitió transmitir (y, en la actualidad, conservar) antiguas costumbres y las relaciones dentro de una comunidad. Todo esto se logró mediante la transmisión oral de los cuentos de hadas de generación en generación. Sáiz Ripoll enfatiza la oralidad del cuento de hadas al recordarnos que el sustantivo "cuento" proviene del verbo "contar", que es sinónimo de hablar, por lo que a su vez reafirma el carácter oral del objeto de estudio del presente trabajo.

Para recapitular, recordaremos que tanto Propp como Tolkien y Todorov se aproximan a la definición del cuento de hadas desde diferentes puntos de vista, pero que sus aportes no son opuestos en absoluto, sino más bien complementarios. En cuanto a su forma, los cuentos de hadas son susceptibles de una caracterización sistemática si se analizan las funciones, haciendo caso omiso de los actores. Asimismo, es precisamente esta omisión la que permite clasificar como cuentos de hadas no solo aquellos relatos en los que se encuentran princesas en peligro y príncipes heroicos, sino también aquellos en los que se hacen presentes gigantes, dragones, elfos, duendes y animales parlantes. Además, se puede afirmar que, en cuanto a su contenido, temática y estilo, no se trata de relatos de la vida cotidiana, ni de historias para niños, sino que se trata de relatos maravillosos, en los que los hechos sobrenaturales respetan las leyes lógicas de ese mundo secundario en el que se encuadran. Finalmente, no debemos olvidar uno de los rasgos inherentes a los cuentos de hadas, la oralidad, cuya existencia permitiría explicar

la existencia de este género desde tiempos inmemorables incluso en culturas y en tiempos en los que no existían versiones impresas.

1.2. La mitocrítica

Una vez caracterizado el cuento de hadas, procedemos a definir la *mitocrítica*, pero primero es importante hacer una aclaración terminológica. La palabra "mitocrítica" fue acuñada por Gilbert Durand (1960), en su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario (Les Structures anthropologiques de l'imaginaire)*. Sin embargo, no se trata de una corriente de crítica literaria propuesta por él, ya que es Durand quien logra encontrar el término que mejor describe la corriente de crítica literaria de la época. En su obra, Durand reúne los pensamientos provenientes de diversas áreas de la ciencia, como la antropología, la lingüística, la psicología, el psicoanálisis y la sociología, motivo por el cual es posible decir que son variadas las teorías de las que bebe esta corriente de estudio.

La mitocrítica es una corriente de crítica literaria que hace uso de semejanzas o correlaciones arquetípicas o de fórmulas míticas esenciales. El pensamiento que subyace es que los mitos son el resultado de procesos psicológicos, que son propios de los seres humanos. Por ello, los mitos (y por extensión, la literatura) presentan temas e imágenes que responden a necesidades básicas humanas. La lectura que aquí se hace de los mitos es simbólica, debido a que se toma a las imágenes como representaciones o expresiones metafóricas, figurativas o alegóricas de los contenidos mentales del ser humano.

Una de las características más relevantes de la mitocrítica es que no centra sus estudios en el autor ni en cómo se ven reflejados la vida y los pensamientos del mismo en el relato que nos presenta. Northrop Frye (1973: 98, 1ª ed. 1957), en *Anatomy of*

Criticism. Four Essays, explica que "el poeta que escribe creativamente en lugar de deliberadamente no es el padre de su poema¹ (...). El verdadero padre o espíritu modelador del poema es la forma del poema mismo y esta forma es una manifestación del espíritu universal de la poesía". La mitocrítica no toma cada obra en particular, sino que toma en cuenta la literatura como un todo, es decir, toma el conjunto de obras existentes. Este rasgo es de especial importancia al considerar los orígenes del cuento de hadas: este género tiene sus raíces en la transmisión oral de costumbres, tradiciones y creencias, por lo que carece de un autor identificable cuya vida pueda someterse a comparación con el contenido de los cuentos que escribe. Sin embargo, es importante tener en cuenta que, en los casos en los que existen recopiladores (como los hermanos Grimm en Alemania o Charles Perrault en Francia) también existe la posibilidad de que haya una cierta influencia ya sea de sus vidas o de sus creencias. No obstante, esos relatos que tienen algún tipo de marca personal presentan características o elementos que podrían encontrarse en otras versiones del mismo relato y en los cuentos de hadas en general.

Como ya se ha mencionado, la mitocrítica presta especial atención al conjunto total de obras existentes y no individualiza cada una de ellas. Uno de los supuestos de los que parte esta corriente de estudio es que cada obra es una imitación no solo de la naturaleza sino también de otras obras, por lo que surge el interrogante acerca de cuáles son los elementos que unas obras imitan de otras. La respuesta que la mitocrítica halla a esta pregunta es que en todas las obras se encuentran presentes símbolos comunicables denominados *arquetipos*. Los arquetipos son imágenes típicas o recurrentes que conectan un texto con los otros; se trata de imágenes contenidas en la mente y que el hombre primitivo ya proyectaba en diferentes procesos naturales. Como explica Frye

¹ Nótese que Frye utiliza la palabra "poema" para referirse a las obras literarias en general y no a los textos propios del género lírico.

(1973: 107, 1ª ed. 1957)², "el hecho de que los arquetipos son primariamente símbolos comunicables da cuenta en gran medida de la facilidad con que las baladas, los cuentos folklóricos y las mímicas viajan por el mundo, al igual que sus héroes, superando toda barrera lingüística y cultural". Por lo dicho, se puede verificar que los principios de la mitocrítica delineados en este capítulo encuentran una extensa aplicación en el estudio y análisis de los cuentos de hadas.

² Traducción propia del original en inglés.

CAPÍTULO 2: ENFOQUES TEÓRICOS

2.1. Formalismo ruso

2.1.1. Orígenes y supuestos teóricos. El formalismo ruso es una teoría y una corriente de crítica literaria que surge en Rusia en las décadas de 1910-1920 y que es reprimida por motivos políticos en la década de 1930. En 1915 y 1916 surgen dos grupos, el Círculo Lingüístico de Moscú y la OPOYAZ (Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética, por sus siglas en ruso) respectivamente, que reúnen a importantes propulsores de esta corriente de pensamiento, entre los que se encuentran Roman Jakobson y Viktor Shklovsky.

El formalismo ruso pone sus esfuerzos en el desarrollo de una teoría de lo que Jakobson da en denominar *literariedad*, es decir, una teoría de aquello que hace que un determinado texto sea un texto literario y que se diferencie de otros textos, como un artículo periodístico o un trabajo de investigación. Para dar respuesta al interrogante "¿qué hace que un texto sea un texto literario?", los formalistas rusos se centran en los aspectos *formales* de la literatura. Se trata de un enfoque morfológico, en el que la mayor preocupación son los "hechos objetivos" y en el que el "sujeto" carece de importancia. Tal como explican Selden y Widdowson (1993: 27-28) en *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*:

El "contenido" humano (las emociones, las ideas, la 'realidad' en general) no tienen trascendencia alguna en sí mismas, sino que simplemente proveen un contexto para el funcionamiento de los "mecanismos" literarios.³

Es decir, el eje conductor de los estudios formalistas no se ubica en el "qué", en el contenido, sino en el "cómo", la naturaleza y el uso de los mecanismos literarios.

³ Traducción propia del original en inglés

Aparte de la forma de los textos literarios, el uso del lenguaje constituye otro parámetro de *literariedad*. Desde el punto de vista del formalismo ruso, la literatura hace un uso especial de la lengua, que se diferencia del lenguaje "práctico" u "ordinario" al distorsionarlo, al desviarse de la norma, para producir así un efecto estético. Este efecto es denominado *desfamiliarización* y resulta del funcionamiento de los mecanismos literarios como sistema. Como Viktor Shklovsky (1917, citado en Bertens, 2001) lo expresara, la literatura cambia nuestra manera de ver el mundo al hacer extraño o lejano aquello que nos es familiar o conocido. En otras palabras, este efecto desfamiliarizador (también denominado efecto de distanciamiento o de extrañamiento) nos lleva a ver el mundo desde una perspectiva diferente, en la que el foco está en la manera en que la realidad es *percibida* y no en la forma en que se *conoce* la realidad; como afirma Bertens (2001: 34), "es esta desfamiliarización la que luego nos lleva a una desfamiliarización perceptual por parte del lector, a una manera renovada de ver el mundo". La desfamiliarización del lenguaje ordinario da lugar al lenguaje literario, el cual no solo *produce* extrañamiento sino que *es* extraño. El lenguaje literario atrae la atención hacia sí mismo y nos recuerda permanentemente que se está ante la lengua y el uso de la lengua y no ante el mundo real.

2.1.2. Fábula y syuzhet. Los postulados iniciales del formalismo ruso están orientados al estudio de textos líricos y de la poesía en general. Uno de los términos claves en la producción del extrañamiento es el de *mecanismo*. Se considera que los mecanismos que producen distanciamiento en la lírica son los recursos estilísticos propios de este género y que no se encuentran con frecuencia en el lenguaje ordinario, como la rima, la métrica, la aliteración. Sin embargo, el interés pronto se extiende de la lírica a la ficción y así surge el interrogante "¿cómo distinguir el lenguaje de la ficción del lenguaje

ordinario?" La respuesta que Shklovsky encuentra es que la diferencia no radica de hecho en el lenguaje, sino en la presentación. Para explicar esta idea, surgen dos conceptos complementarios: el de fábula y el de *syuzhet* (también *sjuzhet* o *suzhet*, según la transcripción que se haga del alfabeto ruso).

La fábula es la historia misma; se trata de la materia prima con la que cuenta el escritor, quien luego le dará una forma en particular. Es la sucesión lisa y llana de los eventos; son los hechos tal y como suceden.

Por otro lado, la *syuzhet* es la trama o el relato y es la manera en que la historia es contada, es la disposición de los incidentes de la historia de una manera en particular. La *syuzhet* presenta el efecto de extrañamiento que producen los mecanismos de la poesía. Es en este plano en el que el proceso de desfamiliarización se manifiesta con mayor claridad en la ficción, debido a que presenta los incidentes y hechos de la historia deformando y transgrediendo la disposición formal y el orden esperado.

2.1.3. Vladimir Propp: análisis de los cuentos folklóricos rusos. Una de las conclusiones más importantes a la que se puede llegar partiendo de la distinción entre fábula y *syuzhet* es que una misma fábula puede ser expresada mediante diversas *syuzhets*. Un buen ejemplo de ello puede observarse en los resultados arrojados por el estudio llevado a cabo por el ruso Vladimir Propp (1927) en su obra *Morfología del cuento*.

Propp, luego de una compilación y un estudio exhaustivos de cientos de cuentos fantásticos rusos, descubre que en todos ellos subyace una secuencia argumental común, es decir, da cuenta de la existencia de una historia o fábula común a cientos de *syuzhets*. Se trató de una teoría revolucionaria para la época, puesto que resultaba difícil concebir que tantos cuentos pudieran contar la misma historia cuando

no todos presentan los mismos personajes desempeñando los mismos roles. La respuesta que Propp da a este interrogante es que en los cuentos se pueden identificar *actores* (o "dramatis personae", en términos de Propp) y *funciones*, que no son más que los hechos o eventos que permiten que la historia se despliegue.

La conclusión a la que Propp (1972: 49-50, 1ª ed. 1927) llega en su trabajo es que en todos los cuentos existe una secuencia argumental que consta de 31 funciones, precedidas de una situación inicial que se manifiesta de la siguiente manera:

Se enumeran los miembros de la familia, o bien se introduce al futuro héroe (por ejemplo un soldado) dando simplemente su nombre e indicando su condición. Aunque esta situación no sea una función, de todos modos representa un elemento morfológico importante.

Luego de la situación inicial, se presentan las 31 funciones del cuento identificadas por Propp que, a grandes rasgos, se pueden resumir en iniciación, prueba y regreso triunfal del héroe a la comunidad de la que partió.

- I. Ausencia: uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.
- II. Prohibición: al héroe se le impone una prohibición.
- III. Transgresión: se transgrede la prohibición.
- IV. Interrogatorio o demanda: el antagonista intenta obtener noticias.
- V. Información o noticia: el antagonista recibe información sobre la víctima.
- VI. Engaño: el antagonista intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.
- VII. Complicidad involuntaria: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a su pesar.
- VIII. Daño: el antagonista daña o perjudica a uno de los miembros de la familia.
- VIII. Carencia: algo le falta a uno de los miembros de la familia. Uno de los miembros de la familia quiere poseer algo.
- IX. Mediación, momento de enlace: se divulga la noticia del daño o de la carencia. Se dirigen al héroe con un ruego o una orden. Se lo llama o se lo hace partir.
- X. Decisión del héroe: el héroe-buscador acepta o decide actuar o intervenir.
- XI. Partida: el héroe se aleja de su casa.
- XII. Primera función del donante: al héroe se lo pone a prueba, se lo interroga, se lo ataca, etc., y de esa manera se lo prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico.
- XIII. Reacción del héroe: el héroe reacciona ante las acciones del futuro donante. Es el resultado positivo o negativo de la primera función del donante.

- XIV. Transmisión, obtención del auxiliar mágico: el objeto mágico pasa a disposición del héroe.
- XV. Traslado de un reino a otro: el héroe es trasladado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda.
- XVI. Lucha: el héroe y su antagonista se enfrentan en un combate.
- XVII. Marca o señal: el héroe recibe una marca.
- XVIII. Victoria: el antagonista es vencido.
- XIX. Eliminación o reparación del daño: el daño inicial es reparado o la carencia colmada.
- XX. Regreso: el héroe regresa.
- XXI. Persecución: el héroe es perseguido, acosado.
- XXII. Salvación: el héroe es auxiliado; escapa de la persecución.
- XXIII. Llegada de incógnito: el héroe llega de incógnito a su casa o a otro país.
- XXIV. Impostura del falso héroe: un falso héroe reivindica, para sí, pretensiones infundadas.
- XXV. Tarea difícil: se propone al héroe una tarea difícil.
- XXVI. Cumplimiento: la tarea es realizada.
- XXVII. Identificación: el héroe es reconocido.
- XXVIII. Descubrimiento: el falso héroe o el antagonista, el malvado, queda desenmascarado.
- XXIX. Transfiguración: el héroe adquiere una nueva apariencia.
- XXX. Castigo: el falso héroe o el antagonista es castigado.
- XXXI. Nupcias: el héroe se casa y asciende al trono.

Propp también realiza un análisis de los personajes pero no de sus características individuales, puesto que para el autor tales detalles son irrelevantes, sino en cuanto a los actos que llevan a cabo y que derivan de las funciones identificadas por él. Así, Propp halla siete tipos de *actores o dramatis personae*, a cada uno de los cuales les asigna determinadas acciones

1. *Antagonista o agresor*; las funciones que lleva a cabo son el daño (función VIII), la lucha (función XVI) y aquellas que en las que se atenta contra el héroe (funciones IV, VI, XXI).
2. *Donante* (proveedor); constituye un medio para obtener el medio mágico. Desempeña las funciones de preparar la transmisión del medio mágico (función XII) y entregárselo al héroe (función XIV).
3. *Auxiliar* (objeto mágico); es un actor que ayuda al héroe en determinados momentos del relato trasladándolo (función XV), eliminando la carencia o reparando el daño (función XIX), entre otras (funciones XXII, XXVI, XXIX).
4. *Princesa* (objeto de la búsqueda) y su *padre*; a esta esfera se asignan funciones que resultan difíciles de separar claramente entre aquellas que

desempeña el padre y las que lleva a cabo la princesa; las funciones que aquí encontramos son la asignación de una tarea difícil (función XXV), la identificación y reconocimiento del héroe (función XXVII), las nupcias (función XXXI), y otras (funciones XVII, XVIII, XXX).

5. *Mandatario*; la única función que cumple el mandatario en los cuentos es la mediación (función IX), momento en el que se dirige al héroe con un ruego o una orden y que lo lleva a partir de su comunidad.
6. *Héroe*; este actor cuenta con diversas funciones, entre las que se encuentran la decisión (función X) y la consecuente partida (función XI), su llegada de incógnito (función XXIII); asimismo, se le asignan las siguientes funciones: III, VI, XIII, XX, XXXI.
7. *Falso héroe*; tiene como función específica la impostura asignándose logros que no le son propios (función XXIV). También desempeña funciones del héroe, como X, XI, XIII.

El detallado estudio llevado a cabo por Propp puede resumirse en los siguientes principios básicos:

- La cantidad de funciones es limitada (para Propp solo son 31 funciones).
- Las funciones de los personajes sirven como elementos constantes y estables de los cuentos y constituyen sus componentes fundamentales.
- Las 31 funciones no se manifiestan de manera simultánea en todos y cada uno de los cuentos, pero sí se mantiene constante el orden de aparición. Asimismo, algunas funciones relacionadas entre sí pueden presentarse más de una vez y de esa manera logran un efecto dilatador del relato. Así, por ejemplo, el par XXV-XXVI (Tarea difícil – Cumplimiento de la tarea impuesta) puede repetirse en numerosas ocasiones antes de pasar a la función XXVII (Identificación o Reconocimiento del héroe).
- Las funciones no están ligadas a personajes particulares (príncipe, mendigo, rey, bruja, dragón, mago, etc.), sino que se distribuyen en siete esferas de acción en concordancia con los siete tipos de actores (antagonista, donante, auxiliar, princesa, mandatario, héroe y falso héroe).

Cabe remarcar que Propp no es formalista estrictamente hablando, pues su interés principal no está en determinar de qué manera se logra la literariedad de un texto, que es uno de los temas centrales del formalismo. Sin embargo, los resultados de su estudio hacen que sea imposible dejar de mencionarlo cuando se describe esta corriente de crítica literaria. La categorización de actores encarnados por personajes variables de un texto a otro y el descubrimiento de un número limitado de funciones permitieron a Propp condensar cientos de *syuzhets* en la estructura de una única fábula. El estudio llevado a cabo por Propp arroja resultados por demás formalistas, pues los patrones y caracterizaciones comunes descriptos no constituyen más que la *forma* de los cuentos rusos analizados. El descubrimiento de esta estructura común a los cuentos rusos es de especial relevancia, puesto que lleva a considerar la posibilidad de que estos patrones no son exclusivos de los cuentos rusos sino que también se encuentren en otros textos narrativos provenientes de otras culturas.

2.1.4. Revisión de los postulados formalistas iniciales. Como ocurre con toda teoría o corriente de pensamiento, los postulados iniciales comienzan a refinarse, a volverse más específicos o a aplicarse a otras áreas de estudio.

Un ejemplo de ello es la teoría propuesta por Jakobson (1921, citado en Bertens, 2001) y que es luego adoptada por el formalismo ruso entero. Jakobson explica que el efecto de desfamiliarización está presente no solo en una obra en particular, sino en la literatura como un todo. Con este nuevo enfoque, se produce un cambio en la temática de las discusiones del formalismo ruso, puesto que el énfasis ya no está exclusivamente en los mecanismos sino que comienzan a ponerse de relieve las *funciones*. Esto significa que un determinado mecanismo producirá un efecto desfamiliarizador dependiendo de la función que cumple en el texto. Este cambio de

foco permite explicar por qué un mecanismo produce extrañamiento en algunos textos, pero no en otros, ya que su función puede diferir de un texto a otro. Tal como explica Bertens (2001: 41),

(...) toda técnica literaria que pudiera imaginarse puede producir un efecto familiarizador o desfamiliarizador. Todo depende de la manera en que funciona dentro de un determinado texto. La diferenciación es el factor crucial.⁴

De esta manera, surge la idea de las obras literarias como *sistemas dinámicos* en los que la "automatización" o el extrañamiento de un determinado elemento estará en función de los demás elementos que lo rodean. Se trata de un punto de vista más abarcador en lo que respecta a la definición del concepto de extrañamiento. Ya se lo deja de considerar una propiedad inherente a determinados elementos o mecanismos literarios y pasa a ser visto como una característica que resulta del contraste de elementos y, por lo tanto, cualquier elemento puede producir extrañamiento. Esto significa que deben existir elementos familiares, conocidos, que produzcan una cierta automatización o rutina en la forma en que percibimos una obra o conjunto de obras para que emerja otro que rompe con esa automatización y que produzca el efecto desfamiliarizador de la literatura, inevitable desde el punto de vista del formalismo ruso.

2.1.5. Relevancia del formalismo ruso para el análisis de los cuentos de hadas. El

formalismo ruso es una teoría de crítica literaria que ha tenido una amplia difusión en el estudio de la literatura en general y que es de especial importancia para el análisis y la lectura del cuento de hadas, género que nos concierne en el presente trabajo, puesto que el estudio empírico más relevante, el de Valdimir Propp, está basado precisamente en los cuentos de hadas y no en otro género literario. Si bien está basado en los cuentos

⁴ Traducción propia del original en inglés.

folklóricos rusos, el trabajo de este académico da cuenta y desentraña la estructura de *todos* los cuentos de hadas, por lo que su aplicación es sumamente amplia.

Por lo expuesto, se puede afirmar que los postulados del formalismo ruso son significativos para la lectura de los cuentos de hadas en al menos dos formas. En primer lugar, permite demostrar que sí existe una secuencia argumental común a todos los cuentos, pues es aplicable a cualquiera de ellos. Esto significa que, a través de la puesta en práctica del modelo propuesto por Propp, se puede determinar cuáles son los elementos compartidos o comunes a diversos textos, independientemente de la cultura en la que se originan y comparten. En segundo lugar, permite también un análisis de la cultura que narra una determinada versión de un cuento. Al analizar un cuento aplicando este modelo formalista, se estaría dando una "identidad" a las funciones generales propuestas por Propp y esta identidad, probablemente variable de un relato a otro, podría estar condicionada por la cultura en la que se encuadra el relato.

2.2. Estructuralismo

2.2.1. Orígenes y supuestos teóricos. La segunda teoría que abordamos en este trabajo es el *estructuralismo*. Se trata de una corriente de pensamiento que surge en la segunda mitad del siglo XX, cuyo principal exponente es el francés Claude Lévi-Strauss. El estructuralismo se concentra en la percepción y la descripción de las estructuras y parte del supuesto de que el mundo no está constituido por elementos totalmente independientes los unos de los otros, sino que estos elementos se perciben y definen en función de su relación con los otros elementos de la estructura a la que pertenecen; es decir, se parte de la base de que todos los elementos forman parte de un todo. Como explica Hawkes (2001: 7), la principal preocupación del estructuralismo son "las

estructuras permanentes en las que se articulan los actos, las percepciones y las posturas individuales humanos y de las cuales se deriva su naturaleza última"⁵.

El estructuralismo basa muchas de sus ideas en los trabajos difundidos por el formalismo ruso como consecuencia de la relación de colegas que mantiene Lévi-Strauss con Roman Jakobson en 1941, en la Nueva Escuela de Investigación Social de Nueva York. Uno de los estudios más influyentes es el llevado a cabo por Propp (1927), cuyos resultados se extienden de los cuentos rusos al análisis de otros textos, como los mitos.

Asimismo, como veremos más adelante, el estructuralismo toma muchos de sus principios de los postulados del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1945, 1ª ed. 1916), quien define la lengua como un sistema de signos. Partiendo de este principio general, el estructuralismo no estudia la lengua en sí, sino los elementos culturales que pueden tratarse como sistemas de signos y a los que, por lo tanto, se les puede aplicar los elementos de análisis propios de la lingüística estructural saussuriana.

En esta breve caracterización del estructuralismo no pueden dejar de mencionarse dos características distintivas, mejor explicadas por Bertens (2001). Una de ellas es que se trata de una corriente *antihumanista*. Esto significa la inexistencia del libre albedrío en lo que respecta a la producción de ciertos sistemas culturales, como los mitos o los rituales. De hecho, el aporte que cada individuo hace a estos sistemas no está regido por la libertad que ellos pudieran tener, sino que el individuo está condicionado por la función que ese aporte o participación tendrá en el todo.

Por otro lado, se considera que un rasgo innegable del estructuralismo es su carácter *ahistórico*. Esto se aprecia con mayor fuerza en el estudio de un sistema en particular, el de los mitos, puesto que en su análisis se recurre a mitos de todas las

⁵ Traducción propia del original en inglés.

culturas y los tiempos. Los mitos utilizados en los estudios estructuralistas presentan variaciones que hacen que difieran de alguna manera unos de otros, pero tales variaciones están siempre en función de un patrón común e inmutable, consistente en oposiciones o pares binarios que constituyen la estructura.

2.2.2. Los principios saussurianos: la base del estructuralismo. Los aportes del suizo Ferdinand de Saussure sientan las bases de la semiología y constituyen la columna vertebral del estructuralismo. Sus contribuciones más importantes se encuentran en su obra póstuma, *Curso de lingüística general* (1945, 1ª ed. 1916), publicada gracias a las notas tomadas por sus alumnos. Algunas de las ideas presentadas en esta obra son básicas para llevar a cabo cualquier estudio estructuralista. La caracterización saussuriana de la lengua como sistema de significación es extendida en los estudios estructuralistas a otros sistemas o estructuras que producen significado gracias a la utilización de signos culturales, como la literatura, eventos sociales y religiosos, como bodas y bautismos, las comidas, etc.

Uno de los principales objetivos que se propone Saussure es determinar el objeto de estudio de la lingüística. El padre de la semiología determina que los estudios lingüísticos deben focalizarse en la *lengua (langue)*, a la que define como un sistema de signos perteneciente a toda la comunidad lingüística. Se trata de un sistema abstracto, que se encuentra en la mente de todos los hablantes, pero que no está completo en ninguno de ellos. El carácter abstracto de la lengua supondría un problema para su análisis, puesto que resulta difícil tener como objeto de estudio aquello que no es posible aprehender. La solución propuesta es analizar la lengua o el sistema en uso, es decir, los actos individuales en los que se encuentra la lengua en uso. Saussure denomina *habla (parole)* estas instancias de uso del sistema. Se trata de actualizaciones

de la lengua que no constituyen el objeto de estudio de la lingüística sino que permiten llegar a conocerlo.

Retomando lo dicho más arriba, una vez establecido el objeto de estudio, Saussure sugiere que el objetivo de la lingüística debe ser establecer los principios del funcionamiento de todas las lenguas y no de una lengua en particular.

Uno de los principios más importantes es la caracterización de la lengua como un sistema de signos. Saussure describe el signo lingüístico como una dualidad compuesta por una forma y un concepto. La forma es lo que se denomina *significante* y el concepto se denomina *significado*, es decir, una representación mental o abstracción de los objetos que encontramos en la realidad y no los objetos en sí.

Una vez identificados los elementos que componen el signo lingüístico, se puede establecer la relación que existe entre ambos. El lazo que vincula el significante con su significado no es motivado, es decir, no está inspirado en la realidad a la que se refieren. De aquí se desprende uno de los principios más importantes: la *arbitrariedad* del signo. El argumento más contundente es la existencia de diferentes lenguas: cada una se vale de significantes diferentes para referirse a un mismo significado: *perro* en español, *dog* en inglés, *cão* en portugués, *chien* en francés, *Hund* en alemán, etc.

Otro de los principios fundamentales propuestos por Saussure es el de la *diferenciación* u *oposición*. Saussure toma la lengua como un sistema de signos en el que cada elemento adquiere su valor por oposición o diferencia, es decir, por lo que no son otros signos. Se trata de un principio que enfatiza la idea de sistema, puesto que no se analizan o estudian los signos como entes individuales, sino por su relación con todos los demás elementos que componen el sistema.

Estas ideas propuestas por el lingüista suizo constituyen el punto de partida para el análisis estructuralista propuesto por Lévi-Strauss.

2.2.3. Claude Lévi-Strauss: el estudio de los mitos. El estructuralismo, como ya se mencionara, se nutre de algunos postulados formalistas. El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, padre de la antropología estructural, toma algunos resultados del exhaustivo estudio de los cuentos rusos llevado a cabo por Propp (1927), pero se posiciona desde una mirada más abarcadora.

Si bien el corpus estudiado por Propp está compuesto por cuentos folklóricos rusos, los hallazgos tienen una aplicabilidad mucho más amplia, por lo que estas funciones pueden encontrarse también en cuentos provenientes de otros lugares o culturas; y a su vez las funciones se pueden encontrar en otros textos narrativos, como los mitos y las novelas. Sin embargo, "las funciones de Propp tienen una cierta simplicidad arquetípica⁶ que requieren de elaboración al ser aplicadas a textos más complejos" (Selden y Widdowson, 1993: 110). De esta manera, Lévi-Strauss y los estructuralistas en general trasladan el centro de atención de los formalistas desde la función de los mecanismos literarios o de los elementos textuales hacia la función del texto como un todo.

Por otro lado, Lévi-Strauss transpone los principios de la lingüística saussuriana al estructuralismo. Lévi-Strauss se percata de que "parecería que, en el transcurso de un mito, todo es posible" (Lévi-Strauss, 1963: 208, 1ª ed. 1958), pero al mismo tiempo reconoce que esta arbitrariedad es en realidad aparente, puesto que existen muchas similitudes entre mitos pertenecientes a diferentes culturas. Es aquí donde surge el interrogante que impulsa los estudios del antropólogo francés: ¿por qué los mitos de diferentes culturas de todo el mundo son tan similares?

⁶ Véase página 9 de nuestro trabajo para una ampliación del término "arquetípico".

Lévi-Strauss logra dar una respuesta a este cuestionamiento recurriendo a algunos de los postulados de Saussure. Así, la dicotomía *langue/parole* se hace presente en el mito: la lengua constituye el aspecto formal y reversible, es decir, estructura el mito, mientras que el aspecto estático e irreversible está conformado por las distintas hablas o *paroles*, que no son más que las diferentes versiones del mismo mito. Así, Lévi-Strauss concluye que el mito es lo mismo que la lengua, pero es al mismo tiempo algo diferente de ella, puesto que en él se presentan otros elementos que se encuentran en un nivel superior y más complejo que el de las unidades mínimas lingüísticas (morfemas, fonemas, sememas). Las unidades mínimas de significado del mito se denominan *mitemas* y se los debe buscar en el nivel de la frase. Se trata de constantes que se encuentran en todas las versiones del mito, independientemente de la cultura que lo cuenta.

Para analizar los mitemas, Lévi-Strauss sugiere que se detecten los eventos particulares dentro de un mito y que se los ordene cronológica y, al mismo tiempo, temáticamente. Así, por ejemplo, un mito cuyos eventos quedan representados como a, b, d, e, A, B, C, E, F, C, D, e, f, puede organizarse cronológicamente de izquierda a derecha y temáticamente de arriba a abajo, ya que se advierte que, pese a ser diferentes unos eventos de otros, algunos comparten ciertos rasgos. Por lo tanto, si se agruparan todos los eventos "a", todos los "b", etc., la disposición quedaría de la siguiente manera:

a	b		d	E	
A	B	C		E	F
		C	D	e	f

Como se dijo, este esquema permite dos tipos de lectura: una de izquierda a derecha y otra de arriba abajo. La primera es una lectura diacrónica, que permite *contar* el mito y sus acontecimientos tal y como se presentan en una determinada *parole*. La segunda es

una lectura sincrónica, que permite *interpretar* y *entender* el mito, es decir, permite reconocer la estructura (la *langue*) del mito.

Una vez identificados los mitemas, se los puede organizar según *oposiciones binarias*. Aquí es donde se encuentra en aplicación otro de los principios de la lingüística de Saussure. La relación entre estos pares es una relación de *diferenciación*: se sabe lo que es la claridad porque existe algo diferente y opuesto que es la oscuridad; lo mismo sucede con lo natural en oposición a lo elaborado por el hombre, lo crudo en oposición a lo cocido, entre otros. Estas oposiciones binarias son operaciones mentales básicas que reflejan la forma de creación de significado de las mentes "primitivas"; constituyen, para Lévi-Strauss, la forma en que nuestros ancestros creaban significados y aprehendían la realidad. Es aquí donde encontramos una similitud y, al mismo tiempo, una diferencia entre lengua y mito. El valor asignado a uno de los elementos del par puede ser tan arbitrario como la relación que existe entre significante y significado. Un ejemplo de ello es el presentado por Bertens (2001: 63), quien explica que la valoración positiva de la luz y la claridad y la negativa de la oscuridad es una asignación de valor arbitraria, puesto que ninguno de los dos fenómenos es en sí mismo positivo o negativo, sino que su valor dependerá de las circunstancias (es más difícil ser sorprendido a plena luz del día, pero es más fácil esconderse del enemigo en la oscuridad). Sin embargo, en otros casos el valor de los elementos puede ser motivado, como percibir como negativo aquello que puede matar o producir algún daño.

Ahora bien, para Lévi-Strauss, el mito no es una simple exposición de oposiciones binarias, sino que este tiene un efecto mediador. Las oposiciones binarias que se presentan en los mitos son tensiones y contradicciones que se encuentran en todas las culturas y estas tensiones encuentran una solución en los mitos; en otras

palabras, la función que los mitos tienen en todas las culturas es "proveer un modelo lógico capaz de superar una contradicción" (Lévi-Strauss, 1963: 229, 1ª ed. 1958).

2.2.4. Relevancia del estructuralismo para el análisis de los cuentos de hadas. A pesar de que el estructuralismo no surge como un pensamiento de crítica literaria, el hecho de que el estudio más relevante, el de Lévi-Strauss, estuviera basado en los mitos, ha dado lugar a que sus postulados se extendieran al análisis y la interpretación de la literatura en general. Sin embargo, la aplicación de los métodos estructuralistas al estudio de los cuentos de hadas puede deberse no tanto al hecho de que los cuentos son un género literario, sino más bien a cierto instinto que nos lleva a vincular de alguna manera los mitos con los cuentos de hadas. De hecho, Prieto Pablos (2002: 33) sugiere que "el relato mítico puede degradarse y convertirse en un cuento infantil".

Sin embargo, independientemente de si los cuentos son el resultado de la degradación de ciertos mitos o si son dos tipos de relatos que surgieron simultáneamente, ambos funcionan como entes reguladores de conflictos internos y comparten la misma función simbólica. Por lo tanto, los estudios estructuralistas son aplicables al análisis del cuento de hadas por cuanto apuntan a desentrañar el modelo lógico oculto que permite "superar una contradicción" (Lévi-Strauss, 1963: 229, 1ª ed. 1958).

2.3. Psicología analítica

2.3.1. Orígenes y supuestos teóricos. Se ha dado en denominar *psicología analítica* a la escuela de psicología iniciada por Carl Gustav Jung y sus discípulos y seguidores. Esta rama de la psicología también es conocida como *psicología de los complejos* y muchas veces es considerada una ampliación del psicoanálisis freudiano, aunque el término con

mayor frecuencia es utilizado para diferenciarse de él. A partir de 1902, Jung se convierte en defensor de la obra de Freud e incluso ambos llegan a trabajar en conjunto. Sin embargo, la ruptura de estos dos médicos llegaría en 1913 por motivo de divergencias entre sus pensamientos, ideas y postulados (Ejilevich Grimaldi, 2000; Galán Santamaría, E. 2002; Estay Toloza, 2008). Una de las principales diferencias es la noción que cada uno tiene de la *libido*. Para Freud, la libido es una energía ligada al deseo meramente sexual, mientras que para Jung es una energía vital (*Elan vitae*), es decir, una energía vinculada no solo al deseo sexual, sino al deseo en general (espiritual, de poder, de alimentación, de desarrollo). Así, en la actualidad el término "psicoanálisis" se utiliza con mayor frecuencia para referirse a la obra freudiana, mientras que "psicología analítica" remite a la obra junguiana.

La psicología analítica propone la existencia de un lenguaje común a todos los hombres, constituido por símbolos primitivos. Jung (1970, 1ª ed. 1936) denomina a este lenguaje común *inconsciente colectivo*, mientras que a los símbolos primitivos o imágenes primordiales los denomina *arquetipos*. El inconsciente colectivo no alberga conceptos de índole personal (que sí albergaría el inconsciente personal), sino que está compuesto por impulsos o instintos de carácter colectivo, es decir, compartidos por todos los seres humanos, independientemente del momento histórico o de la cultura.

En la psicología analítica se pone de manifiesto la interpretación simbólica que se hace de los arquetipos. Esta interpretación consiste en vincular una apariencia material, una realidad perceptible (los arquetipos o imágenes primitivas) con una realidad invisible y misteriosa. En otras palabras, los arquetipos funcionan como puentes conectores entre dos realidades diferentes: la material (visible) y la espiritual (invisible).

2.3.2. Inconsciente personal e inconsciente colectivo. Para lograr una caracterización más profunda de la psicología analítica es necesario explicar algunos de los postulados básicos propuestos por Jung y a los que adhieren sus seguidores. Estos postulados son el *inconsciente personal*, el *inconsciente colectivo*, los *complejos* y los *arquetipos*.

Jung se concentra en la mente humana, que en términos propios de la psicología se denomina *psique* o *psiquis*. De hecho, como explica Estay Toloza (2008: 18), Jung "no habla de mente sino de psique. No habla de lo mental, sino de lo psíquico". La psique humana está compuesta tanto por lo consciente como por lo inconsciente, entendiéndose por *consciente* todo aquello que nos es aprehensible y conocido. Todo lo demás permanece en el terreno de lo inconsciente, tanto personal como colectivo.

El *inconsciente personal* está compuesto por recuerdos, experiencias personales e ideas subliminales y reprimidas. Este inconsciente se ve moldeado por las circunstancias en las que se desarrolla, por lo que varía no solo de cultura en cultura sino también de persona en persona. En psicología analítica, los contenidos propios del inconsciente personal se denominan *complejos*.

El *inconsciente colectivo*, como ya se caracterizara brevemente en el punto anterior, es aquello que no varía de un individuo a otro, sino que es compartido por todos los seres humanos y, por lo tanto, nos une como especie. Se trata del nivel más profundo de la psique humana, sobre la que luego se imprimirán los complejos del inconsciente personal. Las experiencias que moldean el inconsciente colectivo no son individuales, sino que han acontecido a la humanidad en su evolución. Así como los complejos componen el inconsciente personal, los *arquetipos* estructuran el inconsciente colectivo.

Una vez definidos los tipos de inconscientes que componen, junto con lo consciente, la psique humana, procederemos a caracterizar los elementos estructurales de ambos inconscientes.

2.3.3. Complejos y arquetipos. Los complejos constituyen la unidad básica del inconsciente personal y son el conjunto de conceptos, imágenes e ideas cargadas emocionalmente como consecuencia de su carácter individual.

Los arquetipos son el equivalente psíquico de los instintos en el orden biológico. Se trata de contenidos o símbolos interpersonales, compartidos por todos los seres humanos. No solo componen el inconsciente colectivo, sino que además constituyen la forma en que se expresa lo que Jung denomina la *función trascendente*. Esta función es la que establece la comunicación entre consciente e inconsciente, por lo que los arquetipos son los elementos que permiten que esta comunicación se lleve a cabo.

Está claro que los complejos y los arquetipos son diferentes y que, por lo tanto, el estudio de cada uno de ellos tendrá implicancias diferentes. Como explica Galán Santamaría (2002: 2),

La investigación de los complejos remite a la historia personal, las experiencias vividas por el individuo. El estudio de los arquetipos remite sin embargo a la especie humana en su despliegue histórico.

Sin embargo, los complejos y los arquetipos no son elementos totalmente interrelacionados los unos con los otros. De hecho, los complejos son los elementos personales que revisten un arquetipo de cierta carga emocional. Además, los arquetipos pueden perpetuarse en el tiempo no solo por estar presentes en el inconsciente de toda la humanidad, sino también por las experiencias personales repetidas.

2.3.4. Los arquetipos en la literatura. Como ya se explicara más arriba, la psicología analítica hace una lectura simbólica de los arquetipos. Los símbolos, desde el punto de vista de la psicología analítica, son imágenes o palabras que sustituyen un objeto al representarlo. Estas imágenes o palabras de por sí son signos que, para ser considerados símbolos, tienen un significado adicional al inmediato y obvio. Los arquetipos, en tanto símbolos del inconsciente, constituyen un lenguaje que va más allá de la razón o de lo consciente. Este lenguaje se ve muchas veces plasmado en textos relacionados con las religiones, como la Biblia o los mitos.

La psicología analítica tiene una fuerte base religiosa en lo que respecta a la demostración de sus postulados, puesto que se considera que las religiones "mundiales predominantes", como las denomina Jung, "han expresado en imágenes magníficas los secretos del alma" (Jung, 1970: 13, 1ª ed. 1936). Esto explica por qué muchos de los casos que ejemplifican los principios junguianos son referencias a la Biblia y a los mitos. Al respecto, Jung (1970: 12, 1ª ed. 1936) afirma que "el alma contiene todas las imágenes de que han surgido los mitos y (...) nuestro inconsciente es un sujeto actuante y paciente, cuyo drama el hombre primitivo vuelve a encontrar en todos los grandes y pequeños procesos naturales", que son los que se ven representados en los mitos.

Los postulados de la psicología analítica no se presentaron teniendo en cuenta su aplicabilidad en la literatura, sino que surgieron para dar explicación a ciertos procesos y manifestaciones psíquicas. Sin embargo, se ha visto que el carácter simbólico de los análisis propios de esta rama de la psicología también puede utilizarse para el análisis literario. Un claro ejemplo de ello es el trabajo de Northrop Frye (1973), quien también toma el concepto de arquetipo y lo aplica al análisis de los mitos en

particular y de la literatura en general. Para Frye, "un símbolo arquetípico suele ser un objeto natural al que se le asigna un significado humano" (1973: 113, 1ª ed. 1957).

Son diversos los arquetipos que se pueden identificar y, de existir una lista determinada, esta jamás sería exhaustiva. Sin embargo, existen cinco arquetipos identificados por Jung que han alcanzado un mayor grado de desarrollo:

- *La persona*. Se trata del arquetipo de lo social. "Persona" en latín significa "máscara". Este arquetipo representa la forma en la que nos mostramos ante la sociedad y el mundo. La persona está relacionada con los roles que los individuos deben desempeñar en la vida cotidiana, por lo que existe una identidad de género: la persona será masculina en el hombre y femenina en la mujer.
- *El ánima y el ánimus*. son dos arquetipos antropomórficos en los que se reconoce la bisexualidad humana desde el punto de vista junguiano. Se diferencian de la persona por cuanto no hay identidad de género: el *ánima* es la parte femenina de la personalidad que se encuentra en todo hombre, mientras que el *ánimus* es la parte masculina en el inconsciente colectivo de la mujer. El *ánima* es el *arquetipo de la vida* y permite la apertura del hombre a las emociones por su naturaleza relacional. En su estudio, Jung reconoce cuatro figuras míticas o bíblicas para el *ánima*: Eva, Helena, María y Sofía, que corresponden a la representación del objeto de deseo masculino, del ideal sexual colectivo, de los sentimientos religiosos y de la sabiduría respectivamente. Por su parte, el *ánimus* es el *arquetipo del significado* y permite en la mujer una conexión con el mundo de las ideas. Al igual que el *ánima*, el *ánimus* cuenta, desde el análisis junguiano, con cuatro figuras míticas o bíblicas: Hércules, Apolo, un sacerdote o profesor y Hermes. Cada

uno de ellos corresponde, respectivamente, a la representación del poder físico, la planificación y la capacidad de independencia e iniciativa, la palabra y el significado espiritual.

- *La sombra*. Se trata de un arquetipo básico que representa lo desconocido e inexplicable de nosotros mismos, que muchas veces tratará de hacer su aparición en el Yo consciente y que este no reconocerá como propios. Es un arquetipo básico y de los más arraigados en la psiquis, puesto que representa nuestros impulsos e instintos más primitivos.
- *El sí-mismo*. También se lo puede encontrar como *Selbst* (en alemán) y *Self* (en inglés). Es el arquetipo nuclear del inconsciente colectivo, puesto que es el que permite el cumplimiento de la función trascendente, es decir, la comunicación entre el consciente y el inconsciente. El sí-mismo es el resultado final del proceso de individuación, cuya meta es la *totalidad* del hombre, la integración del consciente y el inconsciente. Su representación simbólica es un mánдалa o círculo mágico; asimismo, "el sol, la piedra filosofal, el niño divino, el cáliz sagrado y el santo grial, entre otros, son símbolos del sí mismo. En Occidente, el símbolo por excelencia del *self* es la figura de Cristo" (Estay Toloza, 2008: 23).

Además de estos cinco arquetipos identificados por Jung que se utilizan principalmente para analizar la psique humana y que también tienen aplicación en el análisis literario, existen otros arquetipos, algunos de los cuales han sido identificados y caracterizados por Frye (1973, 1ª ed. 1957). Estas caracterizaciones están basadas principalmente en los mitos, pero no por considerar que estos son los cimientos sobre los que se asienta toda la literatura, sino porque son los relatos en los que las estructuras

descriptas se hacen presentes de manera más directa y clara y, como explica Prieto Pablos (2002: 31), "si el mito y la literatura tienen rasgos en común no es porque la literatura se deriva del mito, sino porque comparten la misma naturaleza simbólico-discursiva".

Frye establece diferentes analogías, pero una de las principales es entre las cuatro estaciones (primavera, verano, otoño e invierno) y cuatro tramas o *mythoi* de la literatura (romance, comedia, tragedia e ironía o sátira, respectivamente). Estos cuatro patrones narrativos pueden hallarse en toda la literatura. De hecho, Frye considera que el conjunto de todas las obras literarias constituye un único mito unificador y que este mito está compuesto por cuatro aspectos diferentes: los cuatro *mythoi* análogos a las estaciones del año y a la historia del nacimiento, la muerte y el renacimiento o resurgimiento del héroe mítico.

Frye halla un tema arquetípico para cada uno de los *mythoi* que describe. Así, el tema arquetípico del mito de la primavera (comedia) es la renovación y el resurgimiento tanto del héroe como de la sociedad. En el mito del verano (romance) encontramos conflictos y aventuras maravillosas, como así también el nacimiento de un héroe. La catástrofe y la muerte o derrota del héroe es el tema arquetípico del mito del otoño (tragedia), mientras que el del mito del invierno (sátira o ironía) es la ausencia de un héroe y de un líder en la sociedad, como así también la confusión y la creación de un sistema de valores diferente e incluso opuesto al normalmente aceptado. Los *mythoi* que, para los fines del presente trabajo, merecen una breve explicación son los de primavera (comedia) y verano (romance), puesto que son los que cuentan con temas arquetípicos frecuentes en los cuentos de hadas.

La comedia cuenta con ciertos eventos que son típicos y característicos de esta trama: un joven desea a una muchacha, pero la existencia de ciertos obstáculos u

oposiciones (generalmente representados por algún personaje como el padre o una figura superior) les impide estar juntos. Finalmente, el héroe logra sortear dichos obstáculos y quedarse con la joven. En esta trama, los personajes opositores suelen tener el poder y el control de la comunidad en el comienzo de la historia, pero con el vencimiento de los obstáculos por parte del héroe surge una nueva sociedad que gira en torno a este. Esta secuencia de acontecimientos es también típica de los cuentos de hadas, por lo que se puede afirmar que estos se encuadran dentro del mito de la primavera: el héroe resurge o renace tras superar los obstáculos que se le presentan; el orden se reestablece con la renovación o surgimiento de una nueva sociedad, diferente de la inicial.

Por su parte, el romance es la forma literaria que cuenta con una secuencia de aventuras maravillosas, generalmente secundarias, que llevan a una aventura de mayor importancia, la cual suele constituir el clímax. El cumplimiento o finalización de esta aventura climática, que suele ser el cumplimiento de un deseo, es el elemento que da forma al romance y que se denomina *viaje de búsqueda (quest)*. Este viaje se caracteriza por resultar en una búsqueda exitosa. En términos junguianos, lo que impulsa el emprendimiento del viaje es la libido, la energía vinculada a algún deseo, y al final del recorrido el héroe encuentra el sí-mismo, momento que constituye el éxito de la búsqueda. En el mito del verano se establece una analogía con el nacimiento del héroe, ya que se considera que el encuentro del sí-mismo da lugar a la totalidad del individuo, el surgimiento del ser completo. Esta trama es también conocida en los cuentos de hadas, en los que se nos representa un héroe que atraviesa diferentes tipos de aventuras que finalmente lo convierten en un ser nuevo y completo, diferente del héroe inicial.

Los descriptos hasta el momento son algunos de los arquetipos que pueden encontrarse en la literatura y esta enumeración no constituye una lista exhaustiva en

absoluto. Simplemente se trata de una mención de algunas de las imágenes que con mayor frecuencia se presentan en las diferentes obras literarias.

2.3.5. Relevancia de la psicología analítica para el análisis de los cuentos de hadas.

Uno de los objetivos de la psicología analítica es desentrañar las estructuras que dan forma a la mente o psique humana. Al respecto, Tarragó Garrido (2004: 4) explica que “estudiar un cuento de hadas es estudiar una representación de las estructuras básicas de la psique humana”, debido a que “los cuentos de hadas recrean y reconstruyen una realidad psíquica universal ordenando el caos”. Por lo tanto, los análisis propios de la psicología analítica son aplicables al estudio de los cuentos de hadas, puesto que estos, al igual que los mitos y los textos bíblicos, presentan temas colectivos, comunes a todos los seres humanos.

CAPÍTULO 3: ESTUDIOS APLICADOS

El formalismo ruso, el estructuralismo y la psicología analítica son teorías que han sido aplicadas al estudio y análisis de diversos textos literarios, entre los que se encuentran también los cuentos de hadas. A continuación presentamos algunos de los trabajos que se han valido de los postulados de estas teorías para el análisis de relatos puntuales.

El primer estudio que mencionaremos es "Morfología del cuento maravilloso o de hadas", de Anabel Sáiz Ripoll (2000). En este trabajo, la autora aplica las funciones identificadas por Propp al análisis de una de las versiones más populares de "La Cenicienta": la de los hermanos Grimm (1812), "Aschenputtel". Se trata de un buen ejemplo de aplicación de la propuesta proppiana, ya que se encuentran presentes la mayoría de las funciones. Además, se identifican funciones repetidas que no alteran el orden propuesto por Propp, pero que sí demoran a propósito la progresión del relato. Un ejemplo de ello es la repetición de la ayuda prestada por agentes mágicos, como las aves que le ayudan a recoger las lentejas que estaban mezcladas entre las cenizas, o el árbol plantado en el sepulcro de su madre que la provee del atuendo necesario para asistir a la fiesta que se realizará en el palacio. Una vez determinadas qué funciones aparecen y de qué manera se hacen presentes en dicha versión, Sáiz Ripoll la compara con otra versión muy conocida: "La Cenicienta" de Charles Perrault (1697), "Cendrillon ou la petite pantoufle de verre". La autora no plantea divergencias en las funciones halladas, sino que demuestra que las diferencias están dadas por la identidad de las funciones en cada relato y que estas diferencias se corresponden con los contextos sociales, personales y culturales en los que se le da forma a cada versión. Así, por ejemplo, explica que la versión de Perrault es más refinada y con menos escenas crueles o poco gratas porque estaba destinada a ser relatada en contextos o ambientes refinados, como la burguesía

francesa, a la cual Perrault pertenecía. Se podría afirmar que las conclusiones a las que llega Sáiz Ripoll equivalen a decir, en términos formalistas, que ambas versiones analizadas son dos *syuzhets* de una misma fábula.

Otro investigador que hace uso de las funciones identificadas por Propp es Didier Willis (2001, 1ª ed. 1999). En su trabajo "Los arquetipos del cuento en Tolkien", Willis identifica las funciones presentes en dos textos de Tolkien: *El hobbit* (1936) y *El señor de los anillos* (1954-55). Al igual que en el anterior, en este trabajo se determina qué funciones se hacen presentes en ambas historias y se detectan funciones repetidas, en especial las funciones XII, XIII y XIV (Función del Donante, Reacción del héroe antes las futuras acciones del donante y Recepción del objeto mágico, respectivamente). Willis explica que *El hobbit*, por ejemplo, es un relato un tanto largo para ser considerado un cuento propiamente dicho, por lo que la repetición de funciones cuenta con "intermedios" dispuestos a propósito por el autor que actúan como pausas. Estas pausas o interrupciones permiten en cierto modo recapitular hechos o funciones anteriores y así desempeñan un rol de enlace.

Willis no hace uso de la propuesta proppiana para establecer semejanzas y diferencias entre ambos relatos, sino que trata de determinar la aplicabilidad que tiene esta propuesta rusa para su análisis. Las conclusiones a las que llega es que el trabajo de Propp tiene una fácil aplicación en *El hobbit* puesto que se trata de un cuento (un tanto más largo de lo normal) y por lo tanto se adapta muy bien al esquema de cuento de Propp. No obstante, en *El señor de los anillos* se pueden detectar algunas de las funciones; pero el texto no se presta con la misma facilidad para ser sometido a este análisis, puesto que se acerca más al género novela y por lo tanto responde a otras reglas de estructuración. De hecho, para poder responder con mayor rigor al esquema de Propp, el análisis de *El señor de los anillos* requeriría de demasiada simplificación.

Si bien algunas de las funciones propuestas por Propp pueden hallarse tanto en *El hobbit* como en *El señor de los anillos*, existen algunas diferencias entre la estructura obtenida en el análisis realizado por Willis y la estructura tradicional proppiana. Una de las diferencias en las que Willis se detiene es que los personajes secundarios van adquiriendo mayor importancia conforme avanza el relato, por lo que logran posicionarse en un rol equivalente al del héroe, lo que genera una cierta multiplicidad de héroes que complejiza la estructura. Por otro lado, Willis rescata que el trabajo de Propp permite la detección de "singularidades" propias de Tolkien. Una de ellas es el tratamiento especial que Tolkien da al Falso Héroe. Este personaje normalmente le impide al héroe lograr la victoria, pero en la forma moldeada por Tolkien, el Falso Héroe no se interpone a la victoria del héroe sino que le impide celebrarla.

Por su parte, Francisco Capitán Gómez lleva a cabo un estudio comparativo en el que hace uso de propuestas de análisis tomadas de diferentes teorías, entre las que se encuentra la identificación de mitemas propuesta por Lévi-Strauss. El estudio "Orfeo y Eurídice en un cuento de Julio Cortázar" (2008) apunta a identificar los mitemas en el mito de Orfeo y Eurídice para luego determinar si los mismos se encuentran presentes, latentes o modificados en el cuento "Manuscrito hallado en un bolsillo", de Julio Cortázar. Capitán Gómez identifica ocho mitemas que son básicos en las versiones del mito de Orfeo y Eurídice:

- 1) La identidad de Orfeo como artista (cantor, músico, profeta y mago).
- 2) La identidad de Eurídice y la estrecha y afianzada relación de Orfeo con ella.
- 3) La muerte de Eurídice y sus consecuencias. Esta pérdida o ausencia impulsa a Orfeo a emprender su búsqueda, por lo que desciende a los infiernos.
- 4) Catábasis o descenso a los infiernos.
- 5) Suspensión o encanto mágico, que consiste en la resurrección de Eurídice.

- 6) La condición que Hades impone para que Orfeo y Eurídice vuelvan a estar juntos: Orfeo no debe mirar hacia atrás hasta que Eurídice ya se encontrara fuera de los infiernos.
- 7) El ascenso al exterior y la ruptura de la ley de Hades.
- 8) La pérdida definitiva de Eurídice y la desolación de Orfeo.

La conclusión a la que Capitán Gómez arriba es que el cuento de Cortázar puede considerarse una versión propia del autor, ya que este conserva algunos mitemas, pero otros los modifica o incluso invierte. Así, por ejemplo, uno de los mitemas que se mantiene en el relato de Cortázar es la transgresión de las reglas. En "Manuscrito hallado en un bolsillo" es condición necesaria del juego ideado por el narrador no pasar de las miradas a las palabras. Sin embargo, tal regla es transgredida y esta violación lleva a resultados finales similares a los del mito: una pérdida (de un objeto o de una persona). Por otro lado, otros de los mitemas que se encuentran en el relato de Cortázar, pero invertidos, son los que proyectan la imagen de ascenso-descenso. En el mito, Orfeo debe descender a los infiernos para recuperar a Eurídice y ascender al exterior una vez recuperada, mientras que en "Manuscrito hallado en un bolsillo", el narrador debe ascender del metro para hallar a su Eurídice y descender nuevamente para poder continuar con el juego que él ha inventado.

El último estudio al que haremos referencia en este capítulo es "La princesa del guisante: Interpretación psicoanalítica", de Silvia Tarragó Garrido (2004). Como el nombre indica, este trabajo tiene una base psicológica; en particular, la autora se vale de los principios junguianos referentes al inconsciente colectivo y los arquetipos para el análisis del cuento "La princesa del guisante". Luego de separar diferentes elementos y personajes del relato (como el príncipe, la princesa, el guisante, la tormenta, etc.),

Tarragó Garrido demuestra cómo, por ejemplo, los personajes no son en realidad figuras humanas ni los lugares, espacios físicos reales, sino representaciones arquetípicas. Algunos de los arquetipos identificados por Tarragó Garrido son el **príncipe**, que representa el deseo y se constituye en el motor de todo el cuento; la **reina**, que se presenta como la materialización del ánimo del príncipe, en cuya sabiduría él confía; el **castillo**, que constituye la conjunción de los deseos, ese lugar celosamente protegido y casi inasequible para aquellos que no lo habitan; el **guisante**, como símbolo de la fertilidad; entre otros.

Los cuatro trabajos aquí presentados han tomado alguna de las teorías explicadas más arriba y las han volcado –exitosamente– al estudio y análisis de textos particulares, especialmente a cuentos. El análisis de los estudios aplicados seleccionados en este trabajo permite confirmar la aplicabilidad de las tres teorías presentadas en este trabajo, puesto que se logra revelar la estructura de los textos analizados en cada uno de los trabajos.

CONCLUSIONES

El cuento de hadas es un género que se encuentra presente en toda cultura y en cada una de ellas presenta rasgos distintivos y únicos. Sin embargo, pueden notarse también marcadas similitudes entre cuentos provenientes de diferentes culturas, incluso entre aquellas lejanas unas de otras por el tiempo y/o el espacio, lo cual lleva a suponer que existe una estructura común a todos ellos.

El formalismo ruso, el estructuralismo y la psicología analítica (de cuyos postulados se vale y se conforma la corriente de crítica literaria denominada *mitocrítica*) permiten demostrar que las similitudes halladas en los diversos relatos no son casuales, sino que se deben a estructuras, imágenes y temáticas compartidas por todos los cuentos. La capacidad de explicar de qué manera estos textos reflejan patrones y temáticas comunes a varias culturas otorga a estas tres teorías ese carácter atemporal necesario para el análisis de textos con orígenes en distintos lugares y épocas.

Los estudios aplicados seleccionados para el presente trabajo no son más que una pequeña muestra del tipo de análisis que permiten las teorías aquí abordadas. Los tres ejes teóricos pueden incluso complementarse para lograr un estudio más abarcador del cuento de hadas. Los postulados del formalismo ruso permiten dejar al descubierto la estructura o esqueleto del cuento. El estructuralismo permite articular las partes de ese esqueleto, al determinar qué unidades o mitemas son las distintivas de un cuento en particular y que se encuentran presentes en todas sus versiones. Por último, la psicología analítica toma los arquetipos del cuento para explicar las verdades fundamentales y más profundas del acontecer psíquico de la humanidad presentes en un género narrativo quizá tan antiguo como la humanidad misma.

BIBLIOGRAFÍA

- Bertens, H. (2001). *Literary Theory: The Basics*. London: Routledge.
- Capitán Gómez, F. (2008). Orfeo y Eurídice en un relato de Julio Cortázar. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 0, 171-97.
- Domínguez García, B. (2002). Los mitos en el cuento de hadas: tradición e innovación. En R. Vélez Núñez (coord.). *La imaginación mítica. Pervivencia y revisión de los mitos en la literatura en habla inglesa*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 147-168.
- Durand, G. (1960), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris. Citado en F. Capitán Gómez (2008). Orfeo y Eurídice en un relato de Julio Cortázar. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 0, 171-97.
- Ejilevich Grimaldi, H. (2000). *Los orígenes de la psicología analítica*. Extraído el 18 de abril de 2010 desde <http://www.psicomundo.org/jung/psi-analitica.htm>
- Estay Toloza, R. (2008). *Jung en fácil. Introducción a su vida y obra*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Frye, N. (1973, 1ª ed. 1957). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. (3rd ed.) New Jersey: Princeton University Press.
- Galán Santamaría, E. (2002). Psicología analítica. *Revista Sufi*, 4, Extraído el 18 de abril de 2010 desde <http://www.nematollahi.org/revistasufi/leertex.php?articulo=55>
- Gil, J. M. (2001). *Introducción a las teorías lingüísticas del siglo XX*. (2º ed.) Santiago de Chile y Mar del Plata: RIL editores y Editorial Melusina.
- Grimm J. & Grimm W. (1812). Aschenputtel. *Kinder- und Hausmärchen*. Germany. Citado en A. Sáiz Ripoll (2000). *La morfología del cuento maravilloso o de hadas*. Extraído el 10 de septiembre de 2008 desde <http://www.islabahia.com/culturalia/04literatura/elcuentodehadas.shtml>
- Hawkes, T. (2003). *Structuralism and Semiotics*. New York: Routledge.
- Jung, C. (1970, 1ª ed. 1936). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. (M. Murmis, Trad.). Barcelona: Editorial Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (1963, 1ª ed. 1958). *Structural Anthropology*. (C. Jacobson & B. Grundfest Schoepf, Trad.). New York: Basic Books.
- Losada Goya, J. (2008). Paradigmas e ideologías de la crítica mitológica. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 0, 39-65.

- Perrault, C. (1697). Cendrillon ou la petite pantoufle de verre. *Les Contes de ma mère l'Oye* Paris: Claude Barbin. Citado en A. Sáiz Ripoll (2000). *La morfología del cuento maravilloso o de hadas*. Extraído el 10 de septiembre de 2008 desde <http://www.islabahia.com/culturalia/04literatura/elcuentodehadas.shtml>
- Prieto Pablos, J. A. (2002). Mito, rito, literatura y cognición. En R. Vélez Núñez, (coord.). *La imaginación mítica. Pervivencia y revisión de los mitos en la literatura en habla inglesa*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 19-44.
- Propp, V. (1972, 1ª ed. 1927). *Morfología del cuento*. (B. De Tabbush, Trad.). Buenos Aires: Juan Goyanarte Editor.
- Sáiz Ripoll, A. (2000). *La morfología del cuento maravilloso o de hadas*. Extraído el 10 de septiembre de 2008 desde <http://www.islabahia.com/culturalia/04literatura/elcuentodehadas.shtml>
- Saussure, F. de (1945, 1ª ed. 1916). *Curso de lingüística general*. (C. Bally y A. Sechehaye, Eds., A. Riedlinger, Colab., A. Alonso, Trad.). Buenos Aires: Editorial Losada.
- Selden, R. & Widdowson, P. (Eds.). (1993). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Lexington: Kentucky University Press.
- Tarragó Garrido, S. (2004). La princesa del guisante: Interpretación psicoanalítica. *Fundación Carl Gustav Jung*. Extraído el 15 de septiembre de 2008 desde http://www.fcjung.com.es/art_1.html#link_1
- Tijeras Gutiérrez, D. (2002). Mitos de la modernidad: razón, realidad y naturaleza humana. En R. Vélez Núñez (coord.). *La imaginación mítica. Pervivencia y revisión de los mitos en la literatura en habla inglesa*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 59-70.
- Todorov, T. (1994, 1ª ed. 1970). Lo extraño y lo maravilloso. En *Introducción a la literatura fantástica*. México DF: Ediciones de Coyoacán.
- Tolkien, J.R.R. (1937). *The Hobbit*. London: George Allen & Unwin.
- (1954-55). *The Lord of the Rings*. London: George Allen & Unwin.
- (1999, 1ª ed. 1964). Sobre el cuento de hadas. *Árbol y hoja. Y el poema mitopoeia*. (2º reimpresión). (J. C. Santoyo y J. M. Santamaría Trad.). Barcelona: Minotauro, 10-64.
- Willis, D. (2001, 1ª ed. 1999). *Los arquetipos del cuento en Tolkien*. (F. Tuk Trad.) Extraído el 30 de noviembre de 2009 desde <http://www.uan.nu/dti/trad-arquet.html>