

La casita en el bosque Mundos ficcionales y géneros literarios

Guadalupe Campos

*Yo soy la sombra que en tus sueños ves
tiembla y retuércete
en lagunas negras báñame.
It's them! Huye y escóndete
tu muerte será más cruel.*

Melisa Marti (Las Fantásticas Pupés), "Ciné B"

El viaje es tranquilo, el día despejado y los cabellos jóvenes relucen con los parches de sol que entran por las ventanillas, mecidos por el bailoteo de cabezas que se mueven al compás de la música en la radio. Hay que consultar mapas e indicaciones para creer que efectivamente hay que doblar ahí, en ese camino poco transitado apenas señalado por un cartel que indica con letras el nombre inequívoco de la dirección, y con óxido que el Estado claramente no suele preocuparse por ese rincón más de, cuando mucho, una vez cada treinta o cuarenta años. Eso no resta alegría a los viajeros: es verano. Hay sol. La naturaleza parece a la vez inmensa y amigable, un útero verde gigante en el que olvidarse de todo. ¿Qué podría salir mal?

El espectador, guiado por títulos inequívocos como *The Evil Dead (Diabólico)*, *Friday the 13th (Viernes 13)*, *The haunting of Hill House (La maldición de Hill House)*, *Hell House (La casa infernal)*, y *The Shining (El Resplandor)*, y por, según sea el caso, posters o tapas que también dejan muy poco lugar para la confusión, no tiene prácticamente margen de error alguno.

¿Qué podría salir mal?

La respuesta, inequívoca, inevitable, es "todo". Porque el aislamiento, todo el mundo lo sabe, en una película o novela de terror significa no poder correr hacia ningún lado. Porque el efecto de destripar jóvenes optimistas y hermosos siempre funciona.

Dado que para ejemplificar convenciones es más sencillo tomar obras, justamente, convencionales, comenzaremos por centrar nuestra atención en una película que está lejos de ser una obra maestra del género, pero que se acerca bastante al común denominador: *Wrong Turn*, del año 2003, dirigida por Rob Schmidt y traducida al castellano con el muy original título de "Camino hacia el terror".



Ya el póster nos da exactamente la pauta de qué exactamente esperar: un primer plano inclinado de la typecasteada Eliza Dushku (conocida entonces por su rol continuado como la cazavampiros problemática Faith en *Buffy the Vampire Slayer*) con rostro preocupado, sobre un fondo de originalísimo bosque norteamericano de coníferas con la silueta amenazante de un rostro inhumano que se parece al borde de la infracción de copyright al del Nosferatu de Murnau.

No voy a recomendar al lector de este artículo que vea la película. Comentaré rápido, y confío en que habrá tenido la dicha de no sufrirla. La estructura básica es muy clásica: grupo de jóvenes hermosos que quedan aislados en un bosque en medio de la nada, encuentran una casita en el bosque en la que no hay nadie, mientras

esperan curiosos y se dan cuenta de que quienquiera que viva ahí tiene

gente trozada en la heladera. Eventualmente llegan los dueños de casa.

Los personajes van muriendo en un crescendo de empatía (o sea, los que tienen menos cámara y se supone que nos caigan peor o que de alguna manera se la merecían un poco más se mueren primero), el clímax llega cuando los protagonistas quedan más o menos solos contra el Mal. Cuando termina la película nos enteramos de que los asesinos monstruosos en realidad no fueron del todo vencidos y siguen por ahí sueltos. Corolario que le gusta especialmente a Hollywood, dado que esa estructura deja viguetas listas para, si funciona más o menos, levantar una secuela. No me explico cómo, pero sobre esta película se hicieron varias.

Wrong Turn es, en definitiva, una película sin sorpresas: desde el momento en que vemos el cartel ya descrito, y llegamos a la escena en que los jovencitos pasan una estación de servicio desvencijada donde el (suponemos que) dueño los trata horrible, ya sabemos bastante exactamente cómo se va a desarrollar y cómo va a terminar. Descansa sobre un modelo concreto, que a su vez tiene una larga tradición fílmica y una aún más extensa historia literaria. Es muy difícil que el espectador, alguien que paga una entrada de cine (o un alquiler, Blockbuster todavía era un negocio próspero para cuando esta película salió) para ver una película de terror de estas, no haya visto ya, por lo menos, algo del orden de *Blair Witch Project*, y *Friday the 13th*. Es improbable, sobre todo, que no haya visto *The Evil Dead 1* y/o *2*, por lo menos en el cable.

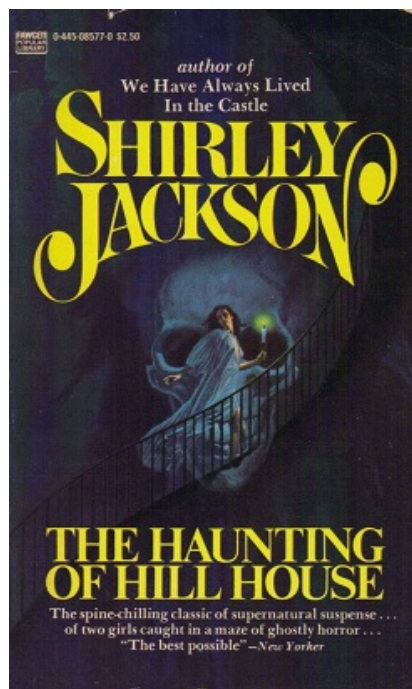
Un lugar apartado para pasarla bien

La duplicidad del lugar apartado como estrategia para el relato inquietante está presente desde el relato tradicional y el mítico: como ya señalaron Propp (2000) y Campbell (2008), el pasaje a lo desconocido o, lo que en ocasiones es sinónimo, al Inframundo, es campo básico de prueba en los relatos tradicionales contruidos sobre la trayectoria de un héroe. Y el terror como género moderno aprovechó este tópico prácticamente desde su comienzo: ya desde los castillos y abadías apartados del gótico de Lewis y Radcliffe, pasando, claro, por el castillo en medio de los bosques transilvanos de *Drácula*, la falta de contacto con el confort de la civilización y el retorno de modos de vida archivados hace tiempo (los castillos medievales, las casas arruinadas, la vida

montañesa).

Como grupo de control para buscar regularidades genéricas, al ejemplo muy esquemático que es *Wrong Turn* le agregaré algunos otros ejemplos de terror norteamericano del siglo XX, que ya nombré más arriba: *The Shining* de Stephen King (y la adaptación muy modificada de Kubrick), *The Haunting of Hill House* de Shirley Jackson, esa suerte de homenaje a aquella novela que es *Hell House* de Richard Matheson, y los films *The Evil Dead* de Sam Raimi y *The Blair Witch Project*, de Daniel Myrick y Eduardo Sánchez.

A diferencia de lo que ocurre con *Wrong Turn*, que resulta ser más la reproducción de un molde genérico sin grandes pretensiones, las cinco (o seis, si contamos las dos versiones de *The Shining* por separado) son exploraciones bastante estilizadas sobre la idea de la casa apartada. En todas, la constante es la propiedad aislada por extensiones de tierra virgen de la naturaleza: el Overlook Hotel, aislado por grandes extensiones de montañas nevadas y boscosas (*The Shining*); la ominosa Hill House, con su propio caminito en las afueras del pueblo (*The haunting of Hill House*); la casa Belasco con sus pantanos (*Hell House*), la cabaña vacía del arqueólogo (*The Evil Dead*), y la cabaña abandonada y arruinada en el bosque del asesino Parr (*The Blair Witch Project*). En todos los casos, se trata de casas que ya se han cobrado víctimas: la familia Grady precedió a los Torrance en el Overlook con resultados desastrosos¹, Hill House tiene dos



¹ En la novela, hay varias otras muertes asociadas con el hotel, algunas narradas y otras sugeridas: el suicidio de una mujer en la habitación 217 (que explica la escena de la bañera que permanece misteriosa en el film), un asesinato mafioso en la suite presidencial, y la ruina y muerte de dueños anteriores cuyas almas, parece, quedaron estancadas en tiempos más felices y festivos en varias partes de la inmensa propiedad. Hay varios otros espectros cuya procedencia se desconoce por completo, perdidos, se supone, en la historia oscura del hotel: los que animan los ligustros, o el espectro infantil que habita solitario los juegos para

accidentes muy peculiares y un suicidio en su haber, la mansión Belasco probablemente tiene el récord de muertes violentas de la lista (son tantas que no hay buen registro, aparentemente), la casita de *The Evil Dead* se cobró por lo menos a un arqueólogo y su mujer, y la casa Parr, claro, tiene su historial de residencia de asesino serial de niños.

En todos los casos, también, con sus variantes, el Mal es inhumano, incontrolable, y juega con la psiquis y el autocontrol de quienes se quedan aislados a merced del horror: El Overlook potencia lo peor de Jack Torrance, Hill House mina de a poco la mente ya inestable de Eleanor Vance, el versátil espectro de Belasco se las arregla para pergeñar una manera diferente de destruir la estabilidad psicológica y la moral de cada uno de sus visitantes, los posesos de *The Evil Dead* juegan con los afectos y el dolor de quienes deben enfrentarlos, y el bosque de Blair consigue de a poco que los jóvenes entren primero en desazón, luego en desesperación, y de ahí en franco autosabotaje (tirar un mapa al río, separarse, finalmente entrar de noche solos asustados e indefensos a una casa abandonada porque escuchan los pedidos desesperados de auxilio del amigo desaparecido).

Podría hacer un trabajo descriptivo bastante extenso analizando puntos de similaridad, pero para lo que nos ocupa, podemos quedarnos con este stock:

- Un bosque de coníferas.
- Un camino poco transitado y difícilmente transitable.
- Una vivienda añeja aislada en el bosque.
- Elementos que subrayan ese aislamiento: carteles herrumbrados que señalan lo poco frecuente que llega la mano del Estado, un puente en mal estado, personajes secundarios que tienen claro cuándo no estar, etc.
- Una historia negra del lugar, y alguna clase de advertencia de lo que se viene.

chicos, de donde Kubrick tomó la idea del fantasmita que quiere un compañero de juegos para siempre.

- Personajes jóvenes que confían demasiado en sí mismos.²
- Alguna clase de mal inhumano fuera de control.

La combinación del poster y la aparición, uno a uno, de cada uno de estos elementos va dejando menos y menos lugar a la imaginación. Si los personajes son jóvenes, hermosos y un poco estúpidos, como los de *The Evil Dead* o los de *Wrong Turn*, uno ya sabe que además de todo morirán muertes horriblemente sangrientas. Si se trata de un film, uno puede saber incluso el tempo y el orden: un destripado cada quince o veinte minutos, para mantener la atención.

Básicamente, con la presentación del stock de elementos que componen el mundo ficcional alcanza para que el espectador sepa perfectamente qué estructura narrativa tiene que esperar, hasta el punto en que el orden de los asesinatos mismo y el tiempo que falta para que empiecen es predecible. Apoltronado en el cine, el espectador apura su pochoclo antes de que arranque la carnicería.

Sobre un ama de leche

Hay un hecho que resulta bastante obvio para cualquier fanboy y para cualquier crítico especializado que emprende el análisis descriptivo de un género específico, pero que de alguna manera tiende a escapársele misteriosamente a las aproximaciones más generales a los géneros literarios³: uno de los principales ejes de la convención en cualquier subgénero dado lo representa un cierto stock de elementos constitutivos del mundo ficcional. La aparición de esos elementos abre rápidamente un campo en el horizonte de expectativas del lector o espectador: así, un par de personajes llenos de vitalidad y juventud, más un camino solitario en el bosque, junto con un lugareño lleno de advertencias y/o un puente o túnel que claramente puede fallar y generar

² Podríamos observar que *The Hounting of Hill House* y *Hell House* (y de refilón *The Evil Dead*) traen a colación un tipo de personaje que se remonta a la tradición cercana de los doctores Jekyll y Frankenstein: el hombre de ciencia que intenta demasiado entender lo que no es dado a los hombres, y atrae la ruina para sí y los que lo rodean

³ O, como con Propp y el cuento o Todorov y el fantástico, a aparecer directamente negadas

aislamiento, ya nos hace esperar todo el resto: la vieja casa, el Mal que acecha sediento de sangre, las debilidades ocultas de los personajes atrapados, que obviamente terminarán discutiendo entre sí. Del mismo modo que un hijo menor, un animal mágico, un rey y una princesa remiten rápidamente a un cuento tradicional.

Así, los factores estructurales que hacen a un género específico no bastan, por sí mismos, para establecer la pertenencia de una obra. Esto se ve claramente en los problemas que generan, precisamente, los casos marginales, que tienden a confundir mucho a la crítica. Pido un poco de paciencia al lector de este artículo para un breve excursus, con la promesa de que viene al caso. Hablaré, entonces, de una cantiga gallego-portuguesa del siglo XIII, de Johan Soarez Coelho, "Atal vej'eu aqui ama chamada". Propongo una traducción provisoria de las primeras dos estrofas:

Tal veo yo aquí "ama" llamada
que desde el día en que nací
nunca cosa tan desatinada vi
si por una de estas dos no fuera:
por llamarse así, de buena fe,
o si se lo dicen porque es amada,

O por hermosa, o por bien tallada.
Si por esto "ama" ha de ser
lo es ella, lo pueden creer,
o si es por lo mucho que la amo,
porque la quiero bien, y bien puedo jurar:
desde que la vi, nunca vi otra tan amada

(...)
(79.9)⁴

Formalmente, parece tratarse de una cantiga de amor: loa a una mujer, omite

⁴ Los números de pieza respetan el estándar trovador-cantiga, y ante discordancia respetan los que aparecen en la base de datos MedDb, de donde también extraigo el texto de los incipit y las citas en lengua original. La traducción es propia y, reitero, un tanto provisoria.

su nombre, y oculta su cuerpo de la descripción de su hermosura. El problema está con una expectativa respecto al stock de personajes posibles en el mundo de una cantiga de amor genérica en este contexto: no se espera que un ama de leche sea objeto de una composición de estas. Una mujer que da de mamar está en el stock de las cantigas de escarnio cómicas, la referencia directa a la lactancia no está en consonancia con el carácter abstracto y elevado que se requiere para una de estas canciones de amor.

Pero falla formalmente a los requerimientos de un escarnio: técnicamente, no cumple con el requisito de "decir mal" de nadie (como suponía el *Arte de Trovar* conservada que debía ser⁵), ni de un ama puntual ni de las amas en general. Ni llega a ser siquiera, como en otros casos, un auto-escarnio juguetón sobre la propia conducta amorosa.⁶

Los contemporáneos no tardaron en notar la singularidad de la pieza de Soares Coelho, y a esta cantiga le sigue un relativamente nutrido ir y venir de respuestas en verso en las que se lleva a todo al plano más genéricamente neutro y entretenido del escarnio. Así, está "Esta ama cuj'ê Joham Coelho" (43.4), de Johan Garcia Esgaravunha, que describe al ama de leche como una mujer de baja condición que fabrica chorizos y morcillas, casada con un marido experto en castrar cerdos. Y el juglar Juião Bolseiro, en una tensó (disputa en cantiga dialogada) le reprocha ir a buscar el objeto de su amor entre las tejedoras, habiendo tantas altas damas a las que cantar a su alrededor (85.11)

La crítica actual se vio en problemas parecidos, y optó por lo general por la solución inversa: entender que efectivamente se trata de una cantiga de amor y que el personaje del ama no alcanza para pensarla fuera de género (Frateschi Vieira, 1983), o que en realidad el error está en nosotros por leer "ama" en sentido literal cuando se trata de una elaboradísima forma de ocultar el nombre de una dama noble (Correia, 1996 y 2012), o remarcar el hecho de

⁵ "Cantigas d'escarneio som aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal d'alguem en elas" comienza el capítulo III.V del *Arte de Trovar* del Cancionero de la Biblioteca Nacional de Portugal (Tavani, 2005: 42)

⁶ Pienso en este momento en una cantiga de Afonso Eanes do Coton, "As mias jornadas vedes quaes son" (2.6), que también ha traído algunos problemas menores a la crítica, en la que el trovador dice sufrir penas de amor, pero sugiere bastante claramente que sus amores son por un stock tan variopinto de mujeres, que más bien deriva en una cruce entre autoescarnio por enamoradizo o jactancia cómica por maratones amorosas notables.

que las amas de leche de los grandes señores eran, también, mujeres nobles (Beltrán, 1998). En todos los casos, los medievales como los contemporáneos, lleva tanto esfuerzo retórico encastrar esta composición en un molde genérico preexistente, que uno tiende a sospechar que más bien el trovador jugó con la convención, y buscó adrede quedar ligeramente desplazado, en un lugar que por intermedio deviene llamativo.

Como ya notó Jauss (1970: 84), también con un ejemplo medieval (el suyo sobre el cantar de gesta y el *roman courtois*), una de las características sincrónicas de los géneros es que su stock de personajes no es intercambiable. Así, como Roldán no podría aparecer en un *roman* artúrico sin afectar al género, no podríamos encontrar al enamorado Lanzarote en un cantar épico. Con el ejemplo del ama de Johan Soares Coelho, podemos agregar un corolario a esto: si un personaje que pertenece a los mundos posibles de un género efectivamente se cuela en otro, esto descolocará la pertenencia genérica de la obra: la cantiga del ama *es y no es* una cantiga de amor, participa del género y juega con sus expectativas, pero a partir de eso introduce un personaje y un léxico⁷ que le son ajenos.

The Cabin in the Woods

Volvamos, paciente lector, al subgénero del terror del cual partimos.

En el pequeño excursus sobre el ama medieval, la cantiga de amor y la de escarnio vimos cómo la mera aparición de un personaje inesperado en un género altamente codificado ponía a sus receptores (quienes escucharon la canción en el medioevo y quienes la leemos hoy) en un lugar que podríamos calificar de incómodo. Por una parte, es posible reconocer el género de partida, pero a la vez se nota que a la obra le faltan elementos para devenir un mero negativo paródico-satírico (como podría ser en aquel caso un escarnio de amor). Aunque tampoco cuadra reconocerlo como uno más en la variedad de mundos ficcionales posibles para ese género en particular.

El terror "cabaña en el bosque", como vimos, acepta una cierta variedad (la

⁷ La palabra "pastorinha" es también impropia del elogio de la dama en una cantiga de amor, por ejemplo.

cabaña puede devenir un hotel gigantesco, por ejemplo: el tamaño, aquí, no importa). Pero el stock de elementos típicos y las restricciones a la extensión de los mundos del género permanece.

El film *The Cabin in the Woods*, dirigida por Drew Goddard y guionada junto con Joss Whedon, juega con la convención desde el título y el poster:



de por sí el nombre de la película refiere directamente a la etiqueta con la que el fandom ya nombraba al subgénero, y el poster es una referencia directa a los del montón de películas del género: las letras desgastadas del título, la casa de madera rústica retorcida, y el infaltable, innegociable fondo de coníferas.

La frase agregada al poster, que también aparece en el trailer⁸, ya nos advierte que el juego con el género es declarado y adrede: "You think you know the story".

El inicio parece apuntar, también, en esa misma dirección: un grupito de jóvenes universitarios que van a pasar unos días a una cabaña en el medio de la nada al lado de un lago. En el camino encuentran al lugareño poco amigable de rigor (que, como en *Wrong Turn*, tiene una

estación de servicio rural), apenas llegar encuentran que hay cosas que están mal con la decoración siniestra de la casa (un cuadro horrendo que tapa una ventana-espejo, que permite al ocupante de una habitación espiar al de la siguiente), y en líneas generales todos se toman la visita con la actitud esperable: inmadurez, sobrevaloración de la propia juventud y vitalidad.

Pero hay casi desde el vamos otra trama que resulta fuera de lugar. En unas oficinas que resultan un tributo directo a *Dr. Strangelove*, con una mecánica

⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=mSFXcSVYwpU>

muy burocrática y empleados estatales que odian un poco su trabajo pero se lo toman con el mejor humor que pueden, un grupo de especialistas controlan todos los movimientos de los jóvenes. Que, luego nos enteramos, están siendo sacrificados secretamente por el Estado (estos muchachos están a merced del estadounidense, se hace referencia a que varios otros países llevan a cabo el programa, entre ellos por lo menos Suecia y Japón) de una manera muy elaborada para evitar (nos enteramos más tarde) el Fin del Mundo en manos de dioses subterráneos.

Toda la referencia a los lugares comunes de la casa en el bosque (el sótano con reliquias que despiertan seres malignos y las voces espectrales que hacen sugerencias a las víctimas como en *The Evil Dead*, los rednecks malignos como en *Wrong Turn*, que aquí para más son zombies, etc.) no son sino una muestra más de la poca originalidad del Estado para generar una situación en la que un grupo de gente relativamente inocente encaje en el patrón muy elaborado del sacrificio sobrenatural debido. El stock de seres sobrenaturales asesinos que los dos sobrevivientes después encuentran, es casi una lista de tipos ficcionales que pueden poblar el mundo de una ficción de este género: en eso tampoco hubo, de parte del Estado, demasiada originalidad: espectros infantiles, bestias del lago, y locos con motosierra pueblan las jaulitas como un gran catálogo de formas de morir.



El film se permite una dosis grande de humor negro autorreferencial: un ejemplo notable de ello es el momento en que los empleados públicos levantan apuestas sobre cuál será el monstruo elegido por los jóvenes, en un accidente muy provocado (drogados para hacerlos más estúpidos, llevados por sugerencias de la propia casa). Sin embargo, no podríamos poner a este film entre

las parodias satíricas (junto con, pongamos por caso, *Scary Movie*), y, como pasaba con la cantiga del ama y el género de la cantiga de amor, la presencia de elementos de ciencia ficción mezclada con los sobrenaturales y, sobre todo, el fuerte peso del Estado y el hecho de que el Mal está, en buena medida, bajo control humano, hacen que no podamos con confianza y certeza catalogar *The Cabin in the Woods* como una película más del género de las de casas embrujadas del bosque. O, podríamos decir, como a la cantiga de Soares Coelho le sobraba un ama de leche, sobra una centena de empleados estatales en el mundo cerrado que manda el subgénero.

Los mundos genéricos

Dentro de las implicaciones de abordar los textos literarios desde el marco de los mundos posibles, es habitual que se omita trabajar con el problema de los géneros. Las categorías que propone Lubomír Doležel (1998) para contrastar mundos (mundos unipersonales y multipersonales, modalidades narrativas) se proponen como transgenéricas, y no hay un trabajo con la forma en que esto podría influir sobre las restricciones que un género establece.

Sólo muy al pasar Thomas Pavel en su *Fictional Worlds* deja caer la sugerencia de que los géneros literarios "often carry along strong hypotheses about their fictional worlds" (1986: 129). Señala también que las teorías sobre los géneros literarios tienden a omitir este aspecto, y a centrarse más en una serie variopinta de rasgos, sobre todo estructurales, que no dan cabal cuenta de este aspecto.

Este trabajo pretende ser una pequeña reflexión que parte del punto en donde queda aquella inquietud final de Pavel: tal vez deberíamos, también, empezar a pensar en las limitaciones de los mundos genéricos a partir de las categorías que proporciona la teoría de los mundos posibles: por ejemplo, puede que sea pertinente preguntarse sobre la cantidad de personajes que pueden intervenir, o las restricciones aléticas o deónticas que los constriñen. O sobre los rasgos específicos que ha de tener el espacio. Analizar esto puede tener algo que decir sobre, justamente, nuestras dificultades para pensar los casos límite: *The Cabin in the Woods* no es una película de terror sobre casas embrujadas en el bosque, como la cantiga del ama no es una cantiga de amor. Pero participan

del género con el que dialogan, sin abrirse lo suficiente para que podamos decir que generan otro, y reflexionan sobre él sin devenir exactamente parodias. Y observarlos desde teorías más tradicionales acerca de los géneros implica caer en un punto ciego, girar en falso sobre una definición para tratar de forzar el caso marginal a uno u otro lado del margen.

Bibliografía

Fuentes

Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.3.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades,

Goddard, Drew, dir. (2012) *The cabin in the woods*. Mutant Enemy y Lionsgate. Film.

Jackson, Shirley (1959) *The haunting of Hill House*. New York: Viking.

King, Stephen (1977) *The Shining*. Garden City: Doubleday.

Kubrick, Stanley, dir. (1980) *The Shining*. Warner Bros. Film.

Matheson, Richard (1971) *Hell House*. New York: Viking.

Myrick, Daniel y Sánchez, Eduardo, dirs. (1999) *The Blair Witch Project*. Haxan Films. Film.

Raimi, Sam (1978) *The Evil Dead*. New Line Cinema. Film.

Schmidt, Rob, dir. (2003) *Wrong Turn*. 20th Century Fox. Film.

Textos críticos y teóricos

Beltrán, Vicenç (1998) "Tipos y temas trovadorescos, xv: Johan Soarez Coelho y el ama de Don Denis". En: *Bulletin of Hispanic Studies* 75.1 1998, 13-43.

Campbell, Joseph (2008) *El héroe de las mil caras*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Correia, Ângela (1996) "O outro nome da ama: Uma polémica suscitada

pelo trovador Joam Soarez Coelho” En: *Colóquio: Letras*, 142 (octubre-noviembre), 51-64. Disponible en: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/s...>

- (2012) "Ser Letrado e Trovador." En: *eHumanista* 22: 27-48. Disponible en: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volu...>

Doležal, Lubomír (1998) *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins.

Frateschi Vieira, Yara (1983) "O Escândalo Das Amas e Tecedeiras Nos Cancioneiros Galego-portugueses." En: *Colóquio: Letras* 73 (Noviembre). Disponible en: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/s...>

Pavel, Thomas (1986) *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.

Propp, Vladimir (2000) *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.