

**Análisis arquetípico de *Los cuentos*  
de *Beedle el Bardo***

**Jorge Sánchez Jinéz**

## Índice

<b>Introducción</b>	<b>5</b>
1.- El best seller	
2.- Justificación	
3.- La literatura como recurso diagnóstico	
<b>Capítulo I Marco teórico</b>	<b>12</b>
1.- Psicología general	
Enfoque	
Estudios relacionados	
2.- Terapia sistémica	
Principales exponentes	
Enfoque	
Estudios relacionados	
3.- Psicoanálisis	
Biografía de Freud	
Enfoque	
4.- Psicología analítica	
Biografía de Jung	
Enfoque	
Estudios relacionados	

4.1. El problema del creador

4.2. Mitos

4.3. Leyendas

4.4. Novelas

4.5. Cuentos

## **Capítulo II Método**

96

1.- Modelo teórico

2.- Objetivo general

3.- Objetivos específicos

4.- Tipo de estudio

5.- Pregunta de investigación

6.- Hipótesis

Categorías (arquetipos)

Definición conceptual

Definición operacional

Técnica de indagación

Técnica de análisis

Criterios de validez. Transferibilidad, Dependencia, Credibilidad y  
Confirmabilidad

### **Capítulo III Resultados**

125

El mago y el cazo saltarín

La fuente de la buena fortuna

El corazón peludo del brujo

Babbitty Rabbitty y su cepa carcajeante

La fábula de los tres hermanos

Conclusiones

### **Bibliografía**

166

# Introducción

## El best seller

Así, pues, en un año se vendieron 37 ejemplares. Y yo me sentía muy contento. En ese tiempo un escritor no soñaba con vender sus libros. Todo libro era un poco secreto. Quizá esto fuera bueno para la literatura. Todo lo que iba a prostituirla al público, los *bestsellers*, todo eso vino después.

*Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges (1967)*

Un concepto que no pertenece a la psicología, pero que es de uso frecuente en el ámbito literario y que servirá para llamar a ciertos libros, en este primer apartado de esta investigación, es el **best seller**. Es un término acuñado en la segunda década del año mil novecientos, y hace referencia aquellos libros que en un corto periodo de tiempo se convertían en éxitos de venta a nivel nacional o internacional (Aguilar Sosa, 2009; a; Raya Alonso, 2009; Schifino, 2010). Si bien una crítica realizada hacia la mayoría de estos libros es la baja calidad literaria, cabe afirmar que no en todos los casos impera una falta de estética literaria. De cualquier forma, determinar los cánones de belleza a trazar una crítica no es tema que se encuentre sujeto a discusión, por quedar fuera de los límites de esta investigación. Argumento que sí atañe a este trabajo, es la información que nos ofrecen los *best seller* acerca del entorno en que son consumidos: “son obras representativas de la cultura popular o de masas” (Aguilar Sosa, 2009; a). Martín Schifino (2010), crítico literario, expresa el mismo argumento con distintas palabras: “lo que lee una cultura nos habla de esa cultura. Y nada habla más claro que lo que una cultura lee masivamente”. Ejemplos de *best seller* pueden encontrarse en libros que no comparten género literario, pero que son en blanco de lectores de distintas nacionalidades, culturas y edades, como se irá viendo a lo largo de este trabajo. De esta forma se encuentra que Domingo Argüelles (2006) informa que en las últimas décadas la editorial francesa Gallimard ha publicado 350 mil ejemplares de

*El principito* anualmente. En Francia este libro ha vendido 11 millones de ejemplares y se calcula que el tiraje total histórico es de alrededor de 80 millones de ejemplares. *El principito* ha sido traducido a más de 100 idiomas (El economista, 2008). La novela *El Código da Vinci* de Dan Brown vendió más de 81 millones de ejemplares en todo el mundo. Y *El símbolo perdido*, la siguiente novela de Brown, vendió en México alrededor de 25 mil copias, sólo en los cinco días posteriores a su lanzamiento (Aguilar Sosa, 2009). La tetralogía vampírica conformada por los libros *Crepúsculo*, *Luna nueva*, *Eclipse* y *Amanecer* vendió en las fiestas navideñas del 2008 más de dos millones y medio de copias. Un millón y medio se vendió en España. En 39 países se han vendido 42 millones de copias (diariovasco.com., 5 de febrero de 2009). La serie de Harry Potter compuesta por siete libros ha vendido más de 400 millones de ejemplares en todo el mundo (Stern, 2010). Godinez Hernández (2009) ofrece una lista de los libros con mayor número de ejemplares vendidos en la historia. *La Biblia*, entre 2.5 y 6 mil millones. De Mao Tse-tung aparecen cuatro obras: *El libro Rojo*, de 800 millones a 6.5 mil millones; *El diccionario Xinhua* y el *Poemario de Mao*, ambas con 400 millones, y los *Artículos selectos de Mao*, 252.5 millones. *El Corán*, más de 200 millones. *Historia de dos ciudades*, de Charles Dickens, cerca de 200 millones de copias. Y *El señor de los anillos*, con un aproximado de 150 millones. Como puede verse, los temas de estos libros son de lo más variados. No obstante, puede identificarse como una categoría el consumo de libros religiosos, díganse la Biblia, o El Corán. Efectuar un análisis acerca de los libros más vendidos de la historia no es objeto de este trabajo. Cabe resaltar, sin embargo, que estas grandes cantidades de ventas –sin importar de qué libro se trate– sugieren que los personajes, las historias y, en general, los contenidos de estos libros resultan de orden colectivo, por lo cual conectan con elementos de la psique individual de los sujetos. No habrá de negarse el influjo comercial de las campañas publicitarias dedicadas al consumo de los libros, sería insensato pasar por alto tales condiciones actuales. La psicología analítica, no obstante, ofrece una perspectiva desde la cual se muestran las motivaciones psíquicas que llevan a los sujetos a consumir determinados libros. No se escribirá aquí sobre las motivaciones que llevaron a

multitudes a leer, por ejemplo, La Biblia, u otros. En este caso, se examinarán dichas motivaciones para un libro de publicación reciente, *Los cuentos de Beedle el Bardo*.

## **Justificación**

A propósito de los *best seller*, existe un libro contemporáneo que muy rápidamente alcanzó cifras considerables de ventas que para fines de la psicología analítica, al igual que los libros mencionados más arriba, lo posicionan como un objeto de estudio. *Los cuentos de Beedle el Bardo* es un libro que contiene cinco cuentos de hadas y fue escrito por la autora que alcanzó un éxito mundial con la saga Harry Potter, J.K. Rowling. A diferencia de muchos best seller citados arriba, este puede ubicarse en una categoría conocida como Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), que si bien al ser mencionada en sus inicios no era reconocida como tal, actualmente cobra significado y puede ubicarse dentro de ella libros dedicados a esa población, niños y jóvenes (Etxaniz, 1999; 2008). El libro de cuentos de hadas estudiado en esta investigación es una muestra más de este tipo de literatura, dedicada a un público específico, y que adicionalmente se ha convertido en un best seller internacional, como se percibe en las siguientes cifras. Se sabe que *Los cuentos de Beedle el Bardo* recaudó 4.2 millones de libras (6 millones de dólares aproximadamente) en todo el mundo desde que el volumen salió a la venta, el 4 de diciembre, hasta el día 18 del mismo mes, en el año 2008 (El universal, 17 de diciembre de 2008). En el mismo periodo de tiempo, en Reino Unido, se vendieron 2.6 millones de copias del libro (El universal, 17 de diciembre de 2008). Y durante los primero tres días desde su publicación, también en Reino Unido, se vendieron 367.627 ejemplares (admundo.com., 12 de diciembre de 2008). El 13 de diciembre de 2007, la casa de remates Sotheby`s subastó el manuscrito original de *Los cuentos de Beedle el Bardo*. El libro fue adquirido por Amazon.com, que pagó 3,9 millones de dólares (admundo.com., 12 de diciembre de 2008).

Teniendo este contexto, resultaría imprescindible mencionar las cifras exactas de venta de *Los cuentos de Beedle el Bardo* para México, puesto que la investigación está efectuada en este país. Sin embargo, la editorial responsable de distribuir el libro en territorio nacional restringe la información acerca del número de ejemplares vendidos, es parte de sus políticas. No obstante, por medio de otras fuentes, se sabe que esta obra se mantuvo en la lista de los diez libros más vendidos del año 2009. Ocupó el octavo, cuarto y quinto lugar durante las semanas del 16, 23 y 30 de enero; y los sitios quinto y sexto en las semanas del 6 y el 13 de febrero (The Associated Press, 2009; Zócalo, 2009; dinero.com, 2009, a; ahorasi.com, 2009; dinero.com, 2009, b). Para contextualizar la constante ubicación de *Los cuentos de Beedle* en la lista de los libros más vendidos (a pesar del desconocimiento de las cifras exactas), y aun a sabiendas que los niveles de venta de libros son más altos en otros países, cabe destacar que en México la tirada promedio de un libro no rebasa los 3 mil o 4 mil ejemplares. (Aguilar Sosa, 2009, a). Teniendo esta información, no cabe sino presumir que *Los cuentos de Beedle* superó una tirada promedio. Respecto a este éxito en ventas, aquí en México y en todo el mundo, no parece una casualidad. En la actualidad, el fenómeno *best seller* suele estar acompañado por fuertes campañas publicitarias. *El símbolo perdido*, escrito por Dan Brown, por ejemplo, fue anunciado en internet a través de páginas como Yahoo!, MSM, Hotmail, Facebook y Twitter. Yanet Aguilar Sosa (2009, b) entrevistó a José Calafell, presidente de Grupo Editorial Planeta, quien dijo acerca de este título: “la gente sale a comprar El símbolo perdido porque sabe que es la continuación de las aventuras de Robert Langdon, el protagonista de El código da Vinci”. Aun cuando las altas ventas de *Los cuentos de Beedle el Bardo*, en México y en el mundo, pudieran estar precedidas por el éxito de la serie Hary Potter, cuya autora es J.K. Rowling, este es un argumento que no será discutido aquí, esto es una discusión aparte.

Sobre el motivo por el cual se ha elegido trabajar con este libro, primero debe destacarse la reciente publicación, diciembre de 2008, lo que convierte este trabajo en una posibilidad de confirmar la psicología analítica como una teoría



cuyos conceptos son y pueden ser válidos en la actualidad. En lo general, puede decirse que la psicología analítica permite mirar los sueños, fantasías e imaginaciones de los individuos que viven en nuestro tiempo, esto a través del análisis de mitos, leyendas, y cuentos (Tarragó Garrido, 2004). Particularmente sobre los cuentos de hadas, la analista junguiana von Franz (citada en Galimberti, 2009, p. 269) escribe que:

son la expresión más pura y simple de los procesos psíquicos del inconsciente colectivo. Para la investigación científica del inconsciente, por lo tanto, valen más que cualquier otro material.

Los cuentos representan los arquetipos en la forma más simple, más genuina y concisa. En esta forma tan pura las imágenes arquetípicas nos ofrecen los mejores indicios para comprender los procesos que se desarrollan en la psique colectiva. Mientras en los mitos, en las leyendas, o en cualquier otro material mitológico más elaborado descubrimos los modelos fundamentales de la psique humana investido de elementos culturales, en los cuentos el material cultural específicamente consciente está presente en mucho menor medida; éstos reflejan entonces, con más claridad, los modelos fundamentales de la psique

Este trabajo estará orientado de manera especial a examinar la función de los cuentos de hadas respecto al inconsciente colectivo, lo que puede traducirse, como escribe von Franz, en el descubrimiento de elementos inconscientes que los sujetos proyectan al entrar en contacto con un cuento, esta y otras teorías lo mencionan. Por otro lado, se sabe que la literatura y no sólo los cuentos son una fuente para mirar dichos contenidos –en el siguiente capítulo se presentará información más detallada sobre estudios que develan estos elementos inconscientes y de otros órdenes psicológicos–. Por ahora es suficiente recalcar que la literatura, sobretodo la que es conocida por grandes cantidades de gente, representa una mirada hacia lo colectivo, cosa que se afirma no sólo desde la psicología analítica, como ya se verá.

### **La literatura como elemento diagnóstico**

Iniciar esta sección plantea la tarea nada sencilla de definir qué es la literatura. Podrían entablarse discusiones interminables a este respecto y resultaría, quizás,

complicada llegar a una definición que concluya de manera definitiva. Pero si la pregunta es lanzada a un escritor, un candidato obligado es el argentino Jorge Luis Borges (1969), quien respondió a la pregunta de qué es la literatura como algo que si bien se identificable de manera física, ocupa un lugar especial en las emociones: “creo que sentimos la poesía como la música, como el amor o como la amistad, o todas las cosas del mundo. La explicación viene después”. La definición de Borges no será empleada en esta sección sino más adelante, pero habrá de recalcar que precisamente la explicación de la literatura, desde distintas corrientes pero en especial de la psicología analítica, es lo que explora este trabajo de investigación. La definición que servirá para efectos de esta sección es la de un diccionario literario, que la tiene por un “arte que emplea la palabra como instrumento” (De Trazegnies, 2007). En este sentido puede afirmarse que la literatura ya es empleada como instrumento de evaluación psicológica desde los test proyectivos. Las interpretaciones efectuadas en ellos conceden un alto valor las ejecuciones gráficas. Pero es de recalcar que dichos test suelen ir acompañados de una historia escrita, que confirma el examen psicológico, cuyo propósito general es “encontrar menos controladas de la personalidad del sujeto” (Bernstein, 1969). Así, por ejemplo, se encuentra también el reactivo elaborado por Düss (citado en Galimberti, 2009, p. 270), el cual consiste en iniciar un cuento y dejarlo la conclusión al niño. Estos análisis no dejan de ser individuales. Pero si se busca la literatura como un elemento diagnóstico que refleje aspectos de la colectividad, hay que remitirse a otros especialistas. Puede nombrarse el caso de los ya mencionados periodistas, quienes afirman que los best seller –los libros vendidos en grandes cantidades– ofrecen una muestra clara de los aspectos presentes en la colectividad (Aguilar Sosa, 2009, a; Schifino, 2010). Ciencia que sorprende al considerar la literatura también como elemento diagnóstico, es la física. En palabras de Barceló (2001), las especulaciones expuestas en las obras de ciencia ficción permiten “meditar sobre nuestro mundo y nuestra organización social, o sobre los efectos y las consecuencias de la ciencia y tecnología en las sociedades que en las que la utilizan”.

Con el propósito de reconducir la definición de literatura expresada por Borges, esta será integrada más adelante con los conceptos de la psicología o analítica. Mientras tanto, en el siguiente capítulo se dará una vasta muestra, desde distintas corrientes psicológicas, acerca del papel que juega la literatura como elemento diagnóstico, pero esta vez, desde la psicología general, pasando por la terapia sistémica, el psicoanálisis y finalmente con la psicología analítica, colocando especial atención en los cuentos de hadas.

## Capítulo I Marco teórico

La serie de estudios relacionados incluidos en esta tesis comprende cuatro corrientes psicológicas (si bien rigurosamente el psicoanálisis no es considerada una corriente psicológica sino una ciencia aparte, cabe realizar tal señalamiento, a fin de ser cuidadosos y afirmar que de cualquier manera desde este enfoque se han efectuado aportaciones harto valiosas respecto a la literatura como arte, en la cual caben, desde luego, los cuentos de hadas, y que por lo tanto, se ha incluido como un valioso referente en este trabajo de investigación). El orden en que aparecen dispuestas estas «corrientes psicológicas», si bien posee algo de lírico y pareciera una licencia tomada por el investigador, obedece en su mayoría a un marco que pretende presentar al lector una visión que vaya de lo general a lo particular, es decir de las corrientes que nos permiten dar referencias al tema en cuestión –la literatura como elemento técnico clínico– y que se encaminen de forma gradual hacia la psicología analítica, corriente que sirve de pilar fundamental a esta investigación. En este sentido se presentan en un inicio los aportes conseguidos por la psicología general, enfocada a trabajar con procesos psicológicos superiores; pueden hallarse trabajos referentes a los cuentos de hadas y su repercusión positiva en la mente infantil, siempre y cuando el adulto se muestre dispuesto a realizar una tarea de puente entre el niño y el cuento, sumado al hecho de contar con modelos –personajes– que tiendan hacia aspectos fructíferos, como la amistad, por mencionar alguno (Borzzone, 2005; Alzola, 2007; Rabazo, 2007). Aparece a continuación la terapia sistémica y su particular forma de entender la literatura, más concretamente la narrativa, como una forma de contar historias, aceptando el valor de esta como una forma de arte y en el consultorio como una herramienta imprescindible que llevará al paciente a reconocer –en el sentido de mirar con otros ojos– la vida que ha recorrido hasta ese entonces (Serna, 2005; Zlachelsky, 2003).

Salvado un probable atolladero, se presenta en seguida un cuantioso aporte del psicoanálisis, que aun cuando se trata de una muestra del total de su

producción, nos da idea de los empeños dedicados al tema en cuestión. Se podrá encontrar aquí mayoritariamente una recopilación de estudios enfocados a analizar las obras literarias, sus autores, y la relación inminente entre estos dos; los estudios presentados son múltiples y abarcan una gama amplia de posibilidades. Cabe señalar desde ahora que psicoanálisis considera una relación particular, e inadmisiblemente estrecha entre autor y obra; aquel plasmará en el papel su sus frustraciones y, en una palabra, su enfermedad (Freud, 2003). Los estudios más recientes, sin embargo, demuestran que no sólo se plasman y se vierten fantasías por cumplir, sino que también el arte, la literatura de manera específica, cobra para el escritor un significado de redención frente a las dificultades de la vida, la actual y la presente, lo cual se traduce, técnicamente, en un fortalecimiento del yo (Rojas, 2006).

La psicología analítica distará distara del psicoanálisis respecto al problema del creador literario. Para Jung (1982) consideraba que la vida particular no era cosa que corrompiera el acto creativo, si bien el artista podría estar enfermo en su psicología particular, el verdadero acto creativo implica alejarse de lo individual y acercarse a la colectividad. En este apartado también se encontrará una serie de estudios que han sido agrupados de acuerdo al género literario al que pertenecen, de modo que resulte más sencillo exponerlos en este marco teórico. Está presente el análisis de un par de mitos. En uno de ellos, efectuado por Alonso (2008), se podrá apreciar la técnica de análisis que fue utilizada en esta investigación. En el apartado dedicado a las leyendas, se presenta otro par de estudios, en los cuales podrá observarse nuevamente el empleo de la técnica de análisis. Céspedes y otros (2008) analizan bajo la óptica junguiana la leyenda de la princesa de Guatavita, colocando en perspectiva símbolos y arquetipos presentes en esta historia. En el apartado dedicado a novelas, cabe citar los análisis de Uribe (2003) dedicado a examinar pasajes de *El señor de los anillos*, y de Aiello (2010) en el que e identifican estereotipos y arquetipos de la teoría junguiana en la obra de la escritora María Luisa Bombal. El último apartado está dedicado a los cuentos de hadas, por lo que se puede considerar este apartado como fundamental en este

trabajo de investigación. Aparecen bajo la óptica junguiana los siguientes cuentos: La leyenda de la luna, El rey rana, La princesa del guisante, Barba azul y La bella y la bestia. En La leyenda de la luna llena, Ulloa (2003) realiza un análisis de los símbolos y arquetipos que parecen el proceso de individuación. En El rey rana, trabajado por Nates (2003) se examinan los símbolos de este cuento, dando especial importancia a integración del arquetipo de la sombra. Tarragó (2004) analiza el cuento La princesa y el guisante, encuentra sus símbolos y destaca la importancia que tienen los cuentos de hadas, porque en ellos se observan estructuras básicas de la psique humana. Bringas (2010) examina en Barba azul y en La bella y la bestia una serie de arquetipos femeninos cuya función es potenciar el desarrollo de la mujer.

A continuación serán presentados de manera detallada los estudios relacionados, agrupados bajo los enfoques psicológicos mencionados arriba. A cada serie de estudios le antecede el resumen y un mapa del enfoque bajo el cual son presentados, así como la biografía del principal exponente; todo con el fin de brindar un contexto que permita entender mejor las lecturas.

## Psicología general

### Enfoque

Debido a la existencia de distintas psicologías o divisiones de esta, aquí cabe precisar que el enfoque con el que se presentan en este apartado los estudios relacionados con el tema es el de la psicología general. De esta puede afirmarse que está dedicada a estudiar procesos psicológicos “de aprendizaje, de emoción, el lenguaje, la memoria, la motivación, el pensamiento, la percepción” (Galimberti, 2009, p. 898).

### Estudios relacionados

¿Acaso en los cuentos los sueños no ocultaban a veces algo?

Cornelia Funke, *Corazón de tinta*

Resumen. Los cuentos de hadas como elemento psicológico conllevan beneficios que impactan directamente en el desarrollo sociocognitivo de los niños, esto significa que enriquecen en lenguaje, amplían el léxico, favorecen la integración social (Borzzone, 2005; Rabazo, 2007). Asimismo representan un recurso para el autoconocimiento, por lo cual sería conveniente considerarlos como una forma de trabajo en el ámbito escolar (Alzola, 2007). A continuación se presentan de manera detallada los estudios relacionados que integran esta sección.

La lectura frecuente de cuentos es un apoyo diverso para los niños: “se amplía el léxico y el mundo conceptual y se promueve el desarrollo de estrategias de comprensión de textos escritos y de producción de discurso narrativo”. También beneficia en “la realización de inferencias y la jerarquización de la información”. El niño es capaz de “organizar la información en un todo coherente”. Estas ganancias se dan a partir del intercambio entre el niño y el adulto durante la

lectura, la reconstrucción de los cuentos y la lectura continua de estos (Borzzone, 2005). Teniendo en cuenta lo expuesto en el párrafo anterior, Borzzone (2005) realiza una investigación cuyo propósito es “explorar la incidencia de la lectura frecuente de cuentos en las habilidades para comprender y producir relatos de ficción en niños de sectores urbano-marginados”. En la investigación participaron un grupo de 5 niños de nivel socioeconómico bajo urbano y la maestra del grupo. Este grupo sería comparado con otros dos: uno de nivel socioeconómico bajo rural y otro de nivel socioeconómico medio urbano. En el diagnóstico inicial se encontró que los niños producían relatos basados en experiencias personales. Durante un año el grupo bajo urbano recibió la lectura de cuentos al menos tres veces por semana. Al concluir el año se realizó una evaluación de los relatos producidos por los tres grupos y se encontró que el grupo de nivel socioeconómico bajo urbano construyó historias de dicción más elaboradas, que siguen un objetivo y dan más consistencias a la superestructura. También se reafirmó la intervención de un adulto –la maestra– como una presencia favorable para el desarrollo de las historias.

La modificación social requiere de cambios estructurales, y la educación por sí sola no es bastante para ello. Sin embargo, “la educación ha de proporcionar conocimientos, procedimientos, valores y símbolos que orienten y guíen las vidas humanas”. El arte, la literatura específicamente, es un instrumento que ayuda en la aprensión de la sabiduría y apoya a “encontrarnos a nosotros mismos para vivir con dignidad con otros en una Tierra habitable” (Alzola, 2007). Respecto a la utilidad de la literatura, Alzola Maiztegi parafrasea a distintos autores: Morin (2000), para quien “La literatura y el cine deben ser considerados como escuelas de vida...escuelas de desarrollo emocional y estético; escuelas de descubrimiento de uno mismo, del otro y de la vida; escuelas de a complejidad humana; *escuelas de experiencias de verdad*”. Para Bataille (1971) en la literatura hay un conocimiento de lo humano. En ella cabe la posibilidad de encontrar situaciones no habladas o desconocidas, de darle salida a la angustia, al retraimiento, al



miedo o a la soledad. Todorov (1991) entiende la literatura no solo como un producto estético sino también como un espacio para comprender la vida y donde se mira lo justo y lo injusto, y las ambiciones éticas. Bruno Bettelheim (1977) empleó los cuentos populares como apoyo terapéutico para los niños que vivieron en los campos de concentración nazi. Alzola entiende un *modelo moral* como “cualquier construcción simbólica cuya finalidad es mostrar mediante una representación ejemplar algún principio o comportamiento ético”. Las narraciones, las representaciones icónicas películas, conductas personas o biografías públicas muestran estos modelos morales y la forma de llevarlos a la práctica.

Los modelos morales propician algún tipo de imitación en los sujetos que están expuestos a ellos, aunque no signifique necesariamente su copia mimética pues los receptores, por su parte, podrán adoptarlos tal cual o hacerlos suyos mediante una transformación que los aplique a circunstancias concretas de su vida.

MacIntyre (2001, citado en Alzola, 2007) refiere que “el medio principal de la educación moral era contar historias”. La *Ilíada*, la *Odisea*, o las parábolas de los Evangelios cumplen una función educativa, en cuyo espacio aparecen virtudes como la amistad, la honradez o la fidelidad. La parábola es considerada un género educativo paradigmático. Saber de “héroes” es útil para “orientarnos en nuestra existencia, en nuestra forma de estar en el mundo” (Alzola, 2007). De no ser por los personajes que aman las virtudes, los niños no podrían hacerlo sólo con la razón, pues esta “no basta para amar la justicia o la bondad”. De allí que esta autora proponga “integrar la educación moral en la educación narrativa literaria”. Alzola elabora el análisis de un Álbum de literatura infantil titulado *Tener amigos es divertido*. El protagonista es un conejito que desea hacer amigos. Trata de imponer su deseo: él quiere nadar. Esa imposición provoca el rechazo de los otros conejitos. La madre del conejito que desea nadar le explica la existencia de la pluralidad: no todos están dispuestos a nadar, porque todos los conejitos son diferentes y debe aceptarlos como son. Luego de la explicación de la madre, el conejito vuelve con los otros conejitos, ahora abierto a más posibilidades, abierto a aceptar las diferencias, trata a cada uno según sus intereses. Al final, todos los conejitos van a nadar. Ambrosio, el conejito protagonista, era “un individuo

centrado en sí mismo”, pero “aprende a compartir, a dejarse enseñar, a dejarse querer”. Este Álbum “plantea que la amistad es un aprendizaje social e implica, necesariamente, apertura al otro, salir de sí y *encuentro*”. Alzola concluye que la narrativa moderna, sin tener ese propósito, logra ser un elemento didáctico. La autora sugiere que:

tener en cuenta y saber qué narraciones ponemos en manos de los niños y niñas, quiénes son sus personajes pues las emociones que suscita su lectura y las identificaciones que provocan son elementos muy importantes en la construcción de la identidad moral.

Rabazo (2007) escribe que los cuentos de hadas han sido empleados como elemento que se suma a la teoría de la construcción de la mente. Los cuentos muestran claramente estados mentales, que ayudan a los niños a regular las interacciones sociales. Este autor cita la investigación de Cassidy, Ball, Rourke y cols. (1998) en la que se revisaron 371 libros de cuentos, en los cuales existen numerosas referencias a términos mentales. La comprensión de la mente se desarrolla de manera paulatina en el niño en un periodo que abarca los dieciocho meses hasta los cinco años. Esta comprensión se acrecienta de manera paralela a la edad, y tiene diversas funciones: comprender los estados mentales de los otros lleva al entendimiento del mundo socioemocional; ayudar a distinguir “entre conducta accidental y conducta intencional, [a diferenciar] entre deseos y realidad y entre verdad y engaño, así como su regulación emocional...”. Así, pues, de acuerdo a la teoría de la construcción de la mente, los cuentos ayudan al niño “a comprender el sentido de la vida, la intencionalidad de las acciones y sus consecuencias, a comprenderse mejor a sí mismo y a comprender a los otros...”. Aunque los personajes no son ambivalentes, es decir son buenos o malos, estos ayudan al niño a diferenciarlos, “a comprender que cada persona tiene ciertas necesidades, que piensa y cree de una manera, y que en función de esos estados mentales actúa”. Los niños suelen identificarse con los héroes de los cuentos, “el niño no quiere ser bueno; lo que quiere es parecerse al héroe...”. Según Rabazo (2007) los deseos y las necesidades como el hambre o la sed son elementos recurrentes en los cuentos: en *Hansel y Gretel*, los niños “tienen el deseo de

comerse la casa hecha de dulces”; en *Blancanieves y los siete enanitos*, “la princesa estaban tan cansada que se echó sobre tres de las camitas y se quedó profundamente dormida”; en *Caperucita roja*, el lobo, después de comerse a Caperucita y a su abuelita, tenía tanta sed que se fue al río a beber”. Las creencias y el engaño también ocupan un lugar en los cuentos: en *La princesa rana*, el príncipe está triste porque cree que la rana no podría tejer una camisa que debía ser entregada al rey; en *La bella durmiente*, el maestresala ofrece un cordero a la reina para desayunar, en lugar de sacrificar a Aurora, la reina no descubrió esa triquiñuela; en *Piel de asno*, una niña se esconde bajo la piel de un asno, la gente no creería que bajo esa piel habría algo tan bello. Respecto al engaño, los malos de los cuentos se sirven de este, pero cuando los protagonistas lo usan a su favor se les llama astutos. En los cuentos también aparecen emociones como la vergüenza y la sorpresa.

La lectura de cuentos ayuda al desarrollo sociocognitivo del niño, eso significa que aun cuando las emociones corresponden a la realidad, el niño aprende a “encubrir sus emociones en función de la situación social”, “puede ocultar una emoción o fingir otra opuesta, lo que supone la capacidad de engaño...”, como lo hacen los personajes de los cuentos. Esto implica entender la no correspondencia entre la realidad social y las apariencias. Rabazo Méndez subraya este entendimiento como la posibilidad de, por ejemplo, “averiguar quién es un falso amigo, descubrir una información encubierta y no explícita, una engañosa imagen o el valor de la argumentación para el cambio de las creencias de otras personas”. El logro de este entendimiento, de este “andamiaje”, se consigue en las interrupciones realizadas por el niño durante la lectura del adulto; existe allí un intercambio, “una fuente de oportunidades...en las interacciones entre los niños y los miembros más expertos de su cultura...”

## **Terapia sistémica**

Los exponentes principales, así como el resumen de la terapia sistémica (Instituto Bateson, 2011; a,b; Talamás, 2011) que se ofrece aquí, tienen como finalidad servir de marco y dar un contexto a los estudios relacionados que son expuestos en esta sección.

### **Exponentes principales**

La terapia sistémica cuenta con antecedentes teóricos desde 1930, cuando se establece la práctica de la terapia familiar y se desarrolla un primer programa de evaluación. Más tarde Bell, quien realizaría publicaciones en el Saturday Evening, trabajaría en 1951 con la familia de un joven que mostraba conducta violenta. En la misma década, en el 54, Murray Bowen permitió que un joven internado en el National Institute of Mental Health, debido al diagnóstico de esquizofrenia, tuviera junto a él a su madre; se observó que las familias, como la de aquel joven, que trabajaban de esta forma obtenían mayores alcances que aquellas que no (Instituto Bateson, 2011). En ese mismo año en Palo Alto, California, se conjuntaría un grupo formado por personas con experiencia y conocimientos en terapia familiar, formando el Mental Research Institute (MRI), trabajaron ahí Virginia Satir, Paul Watzlawick y Gregory Bateson, entre otros (Instituto Bateson, 2011; a,b; Talamás, 2011). Los estudios de Bateson –antropólogo y filósofo– fungirían como pilar imprescindible en la terapia sistémica: realizó desde trabajos antropológicos en el terreno en Nueva Inglaterra, Nueva Guinea y Bali, hasta la organización social y la conducta de los delfines en las Islas Vírgenes y en el Instituto Oceánico de Hawai (Instituto Bateson, 2011; a).

## Enfoque

Sobre la conformación de la terapia sistémica como enfoque psicológico, cabe destacar que toma elementos de distinto orden. Así, pues, se nutre de la Teoría General de los Sistemas, de los años 50, expuesta por el biólogo Ludwing von Bertalanffy, la cual afirma que para entender el comportamiento de un sistema es requisito indispensable atender a las interacciones de los elementos que lo integran y las propiedades que surgen como resultado de esta totalidad. De la cibernética, también de los años 50, toma la retroalimentación, concepto que se refiere al proceso de compartir observaciones, preocupaciones y sugerencias (Instituto Bateson, 2011, b; Talamás, 2011).

La terapia sistémica se concentrará en la el “funcionamiento familiar de conjunto y no sólo el del paciente identificado, al que se considera «portador» de un síntoma” (Álvarez, 2012). El énfasis estará centrado en las conductas, en “la interacción entre sistemas y subsistemas” (Talamás, 2011). De modo que “los miembros actúan y reaccionan unos sobre otros”, nadie actúa en solitario, “la conducta de un miembro de la familia afecta a o está relacionada con el total de miembros de la familia” (Instituto Bateson, 2011, b). Este fundamento teórico es aplicable a este enfoque, independientemente de la escuela particular, y sea la estratégica, la cultural, la centrada en soluciones o la terapia narrativa –esta última es considerada dentro de la presente investigación en el apartado de estudios, que son incluidos por efectuar un aporte respecto a la literatura.

Los conceptos de terapia sistémica son múltiples, por lo cual aquí serán mencionados aquellos que, por el momento, se hallen alineados con el objetivo principal de esta investigación; tales conceptos son tomados de Álvarez (2012). Así, pues, se tiene a la totalidad como las relaciones existentes entre los miembros de una familia; la conducta de este sistema no puede entenderse como la suma de sus integrantes, la cuestión es mucho más compleja de modo que tampoco puede deducirse a partir de sus interacciones. La causalidad circular se entiende como: “la respuesta de un miembro A del sistema a la conducta de otro

miembro B es un estímulo para que B a su vez dé una respuesta”. La ordenación jerárquica indica que “ciertas personas poseen más poder y responsabilidad que otras para determinar qué se va a hacer”. Estos conceptos y aún los no mencionados aquí por razones ya explicitadas, vienen a recalcar que existen sistemas y subsistemas con reglas específicas. De tal modo el ciclo vital es una “reorganización de los roles y reglas del sistema”: habrá respuesta distintas, puesto que los integrantes del sistema adaptan o adoptan un nuevo rol, las respuestas causales serán distintas probablemente al igual que el orden jerárquico.

### **Estudios relacionados**

Afirmar que es verídico es ahora una convención de todo relato fantástico, el mío, sin embargo, es verídico.

Jorge Luis Borges, *El libro de arena*

Resumen. El trabajo clínico en el consultorio requiere de la palabra como elemento imprescindible, motivo por el cual lo que habla el paciente allí es considerado una narrativa, pues a través de esta se conoce “el despliegue de las experiencias humanas y sociales”, se conocen los efectos de las organizaciones en los sistemas; el lenguaje permite investigar e intervenir con el paciente (Dimas, 2005). El paciente, pues, es un creador, cuenta historias, cuyos matices se hallan en función de la vida que ha tenido hasta entonces, “vivimos de alguna manera habitando en la cárcel de nuestras propias creencias” (Zlachelsky, 2003). Por otro lado, en el trabajo con niños, Alonso (2008) recalcará el papel del arte y la narrativa en los niños, para quienes es necesario comunicarse de manera divertida y espontánea, esto es, a través de historias y dibujos. A continuación se presentan de manera detallada los estudios agrupados en esta sección.

Serna (2005) aborda una rápida historia de la narrativa y su relación con la ciencia. Luego trata el problema de la narrativa como instrumento de la psicología clínica, de la terapia sistémica específicamente. Dominadas en el siglo XIX por la literatura y la filosofía, las “cuestiones humanas y sociales” fueron tocadas por el espíritu de la ciencia que reclamaba su lugar, presumiendo de objetividad. De allí se desprende un conflicto entre el romanticismo y el positivismo. De esta manera, las cuestiones humanas fueron vistas desde tres ángulos: el saber común, el saber contemplativo y el saber científico. Sobre los dos primeros, el último poseía la virtud de “discriminar lo real de lo representado, discernir ente el hecho y el conocimiento, todo gracias a la interposición del método”. Así, mediante el método, “una serie de procedimientos universales...garantizaría el acceso a la existencia objetiva de lo social...”. El lenguaje cumpliría la función de puente para transitar ente la realidad social y la ciencia, eliminando, de paso, “cualquier debate o polémica fundados en las opiniones corrientes o cotidianas”.

Aunque la narrativa vería cuestionada su esencia, como lo fue también el método, reclamaría un lugar imprescindible: la narrativa da cuenta de las experiencias vividas, “reclamaba una descomprensión entre conocimiento y experiencia”, algo lejano “al frío teatro del cuestionario científico”. La narrativa estaba en contra de los absolutismos científicos, porque

La naturaleza esencial del lenguaje reside en la intangibilidad del Verbo: el lenguaje es la expresión de Dios en la creación del mundo; por lo tanto, su origen reside en el espíritu. Todos los lenguajes surgen de este Verbo creador, incluidas las palabras humanas. La nominación de las cosas, delegada a esas palabras humanas, es la continuación del acto de revelación divina y, por ende, preserva un carácter espiritual y ceremonioso”. Para Toro (1999, citado en Serna, 2005) “el lenguaje...comunica la naturaleza espiritual de las cosas y éstas...”.

En algún momento el positivismo incipiente pensó a la psicología supeditada a la biología y la antropología. Habría una división entre lo instintivo y lo racional, lo primero es estudiado por las ciencias naturales; lo segundo por las ciencias sociales y humanas. El psicoanálisis, sin embargo, rescataría la influencia de lo instintivo en la razón y viceversa. De esta manera, los enfoques sistémicos “aparecieron como alternativas a las concepciones dominantes sobre la relación entre lo natural y lo humano”. Sabido que la narrativa es “el despliegue de las

experiencias humanas y sociales...”, Serna (2005) habla del “estatuto del lenguaje [como] definitivo para entender la narratividad desde los enfoques sistémicos”...la narrativa pone en evidencia los efectos de las interacciones y las organizaciones de los sistemas...”. Lo narrado devela cómo los sujetos construyen su experiencia ellos mismos y con otros. En el lenguaje hay “posibilidades investigativas e interventivas”.

Zlachelsky (2003) habla sobre la terapia sistémica centrada en narrativas. Dentro de ella se mencionan las charlas de la vida cotidiana; estas asemejan una narrativa: se cuenta una historia conectada, coherente, se hilvanan hechos, se dan relaciones causales. De la misma forma, esta autora encuentra en el paciente de consulta psicológica a alguien dedicado a contar historias en una situación específica, en la cual el terapeuta es quien escucha. Ese relato será muy característico:

El relato de cada persona es único, y los significados que le atribuye a los acontecimientos van a depender de la forma particular de significar los acontecimientos que está relatando. Esta forma particular de significar los acontecimientos depende, en gran medida, del sistema u organización de significados que fue adquiriendo a lo largo de la vida.

La participación de otras personas no faltará en esa narrativa: “Como en una pieza de teatro, cada personaje ejecuta su papel y sigue un guión del que no es consciente pero que sabe interpretar a la perfección”. En esa construcción de significados no actúa un solo personaje: “Por lo general, la historia tiene que ver con otros...”. Las experiencias que construyen la vida de las personas, de los pacientes, moldearán la forma en cómo perciban la vida, influirán en la disposición de sus significados. De acuerdo a

la construcción de significados, planteada por el construccionismo social...es posible decir que vivimos de alguna manera habitando en la cárcel de nuestras propias creencias, las que constriñen nuestro comportamiento y nuestras formas de significar en los distintos contextos en los que nos desenvolvemos.

El paciente muestra su interior al terapeuta y considerando esto, “la intimidad y la confianza es la base del diálogo. Un diálogo de dos coprotagonistas,



el consultante y el terapeuta”. En ese diálogo el terapeuta debe volverse sensible a la vida que le relatan, su quehacer debe investirse de “creatividad, sensibilidad, arte, aun cuando esté fuera de la categoría del goce estético”. También, cada uno es conocedor de lo suyo. “El paciente es el experto en su propia vida”. El terapeuta es experto en “hacer preguntas”. Y en ese intercambio de saberes, en ese diálogo de expertos una de las tareas del terapeuta que emplee la narrativa es “conducir la terapia poniendo el acento en los recursos y habilidades de los otros, más que en los problemas y fallas humanas”.

Alonso (2008) ha efectuado un trabajo acerca de la pedagogía hospitalaria, la cual abarca aspectos como el papel que puede jugar un educador al entrar en contacto con el niño en una aula de hospital, las reacciones del niño frente a un ingreso que las más de las veces suele ser inesperado, así como las propias reacciones de la familia. La pedagogía hospitalaria tiene como propósito “transformar de alguna forma la hospitalización en una experiencia constructiva”, y por lo tanto minimizar, en lo posible, la experiencia, que suele ir cargada de factores negativos. En dicha situación, el niño o la niña requieren “de su familia, del juego, de la educación y, especialmente, precisa de obtener en todo momento la oportunidad de expresión y comunicación de lo que está viviendo”: De tal modo, la terapia narrativa y el arte terapia vienen a representar una oportunidad valiosa para elaborar la situación hospitalaria. La primera implica contar y escuchar historias acerca de las personas y los problemas de su vida; este trabajo incluye diálogos y relatos que permitirán al niño o a la niña construir significados. En el caso de la segunda, suele centrarse en el dibujo como medio para expresar emociones que de otro modo no podría expresarse completamente. En ambos casos vale más interactuar de manera divertida y espontánea, y no a través de conversaciones donde prime la seriedad. Esto cual equivaldría a acallar e inhibir los pensamientos, las emociones, y los recursos creativos, los cuales tienen un impacto positivo en la salud de los niños.

## **Psicoanálisis**

La biografía, el resumen del enfoque psicoanalítico y el correspondiente mapa, que aparecen a continuación, han sido tomados de Boeree (2002), y tienen como finalidad servir de marco a los estudios relacionados que integran esa sección, y en los cuales se mencionan términos propios del psicoanálisis.

### **Biografía de Freud**

Nació el 6 de mayo de 1856 en Marovia, una localidad de Freiberg, pero a los 4 o 5 años de edad, su familia se mudaría a Viena, a donde viviría la mayor parte de su vida y donde estudiaría medicina, y se dedicaría a investigar, bajo la dirección de Ernst Brücke, mismo que le ayudaría a conseguir una beca para ser residente en París, donde trabajaría junto a Charcot, un reconocido psiquiatra. Regresó a Viena y se casó con Martha Bernays, y allí mismo abrió su consulta de neuropsiquiatría. Pero la vida profesional de Freud se tornaría más significativa de aquí en adelante; su estancia en París le había servido para cuestionarse acerca de los métodos empleados por Charcot para tratar la histeria.

Punto importante en su formación es el encuentro profesional con Breuer, quien a una mujer conocida como Ana O, paciente que mostraba diversos síntomas, entre los cuales se cuenta una tos que carecía de motivos orgánicos, la pérdida gradual de su lengua materna, el alemán, hasta comunicarse sólo con expresiones en inglés; perdió la sensibilidad de manos y pies, parálisis parciales, espasmos involuntarios, alucinaciones visuales y visión de túnel, fantasías infantiloides, cambios de humor e intentos suicidas. El diagnóstico se llamaba en ese entonces histeria, el hoy trastorno de conversión. Breuer empleaba la hipnosis para trabajar con Ana O.; con el tiempo Breuer advirtió varias cuestiones: primero, que su paciente mostraba mejorías luego de verbalizar el origen de sus síntomas, segundo que ella se había enamorado de él, tanto así que decía estar embarazada de él; incluso llegó a desarrollar un embarazo histérico, hoy

embarazo psicológico. Entonces Breuer abandonó de manera abrupta las sesiones con Ana O., dejando el caso a su entonces colega Freud, quien formularía que en el fondo de aquellos síntomas histéricos yacía un deseo sexual. Freud daría una gran importancia al aspecto sexual en la teoría que desarrollaría a lo largo de su vida: el psicoanálisis. De igual forma, su formación médica le daría las bases para construir una de las teorías de la mente más influyentes que se hayan conocido hasta ahora.

## **Enfoque**

El concepto de mente consciente e inconsciente no fue inventado por Freud, pero dio una gran importancia a ellas. La mente **consciente** se refiere a todo aquellos que percibimos en el presente, pensamientos, emociones, etc. Si se llega a en estas sensaciones del presente puede alcanzarse el **preconsciente**, que se refiere a todos aquellos recuerdos, imágenes, etc. que una persona puede recuperar de la memoria de manera sencilla, aquello que está disponible al momento de recordarlo. La capa más grande de la mente está conformada por el **inconsciente**, allí se acumulan todas las cosas que no son accesibles a la conciencia un cuando se hallan originado en la conciencia misma, entre aquellos elementos de difícil acceso se encuentran impulsos, instintos y otros que no pueden recordarse con inmediatez debido al dolor que causan, como las emociones asociadas a traumas. El inconsciente es la fuente de las motivaciones, esto es, deseos de comida o sexo, compulsiones neuróticas; estas motivaciones poseen una tendencia a mostrarse claras y por eso aparecen disfrazadas.

El cuerpo es de vital importancia en la teoría freudiana, el sistema nervioso de manera específica. En el nacimiento este sistema funciona como **ello**, que es la representación psíquica de la biológico, es la instancia que convierte las necesidades corporales en motivaciones llamadas **pulsiones**, o deseos (este cambio de las necesidades corporales es llamado **proceso primario**). Otro trabajo del ello es preservar el **principio del placer**, que se entiende aquel que se

encarga de cubrir las necesidades del cuerpo. El **Yo** funciona de manera conjunta con la realidad y busca objetos que satisfagan los deseos del ello. El Yo funciona, por lo tanto, de acuerdo con el llamado principio de realidad, representa la razón y ayuda a postergar las necesidades hasta que exista un objeto que las cumpla. Si bien esta es una función primordial del Yo, a veces existen obstáculos para satisfacer las necesidades del ello, esos obstáculos del mundo externo, estrategias para postergar, están dominadas por el **superyó**.

Freud pensaba que en el ser humano existen representaciones neurológicas de las necesidades físicas. Esto se traduce en la pulsión de vida y la pulsión de muerte. La **pulsión de vida** motiva al sujeto a buscar comida, agua o el sexo. La energía que motiva estas pulsiones se llama **libido**. Si bien existe una pulsión que impulsa al ser humano a vivir, esta encuentra su antítesis en la **pulsión de muerte**, que se refiere a la necesidad inconsciente de morir, puesto que la muerte promete la liberación de los conflictos. Este deshacerse de las dificultades, fue llamado **principio de Nirvana**. Nirvana es una idea budista que puede encontrarse en el deseo de paz, de la atracción por el alcohol o los narcóticos, a la propensión a actividades de aislamiento como la lectura de un libro o una película, y en el deseo del descanso y el sueño.

Sumado a que el Yo debe lidiar con el ello y el superyó, en ocasiones debe defenderse a sí mismo, y eso lo ejecuta por medio de los llamados **mecanismos de defensa**, los cuales tienen el propósito de distorsionar o producir un bloqueo – inconsciente– de los impulsos. No serán mencionados aquí todos por no, pero los mencionados a continuación se encuentran presentes en los estudios relacionados que se presentan en esta investigación. **Intelectualización**, que consiste en separar la emoción del afecto; en el **desplazamiento** hay una redirección de impulso hacia otro sitio; la **proyección** muestra cómo aquellos deseos inaceptables en uno mismo son colocados en otras personas; otras teorías mencionadas en los estudios relacionados hablarán de la proyección, así como la **identificación**, aquí una persona toma características de otra como si fuesen propias, puesto que al hacerlo se solucionan dificultades emocionales. La

**sublimación** se refiere a la transformación de un impulso inaceptable, sexo, rabia, miedo u otro, en una forma aceptable socialmente, incluso productiva.

Freud señalará toda actividad creativa como **sublimación** de la pulsión sexual –la literatura, se verá más adelante, es una forma de sublimar la pulsión sexual. Asimismo observó que en distintas etapas de la vida, el ser humano disfruta de ciertas experiencias en el cuerpo, que ofrecen un importante monto de placer. Así, pues, destacó que existen algunas etapas, a las cuales llamó estadios psicosexuales. La **etapa oral**, va desde el nacimiento hasta los 18 meses; el placer se encuentra en la boca, y de allí que se disfruten actividades como chupar, morder y morder. En la **etapa anal**, de los 18 meses hasta los cuatro años, el goce surge al retener o expulsar. La **etapa fálica** se distingue por el placer concentrado en los genitales, va de los tres o cuatro años hasta los siete. En la etapa de **latencia**, de los cinco años hasta la pubertad, la pulsión sexual se mantenía suspendida al servicio de la educación. En la **etapa genital**, iniciada en la pubertad, hay un resurgimiento de la pulsión sexual, la cual se dirige hacia la búsqueda de las relaciones sexuales. En la psicoterapia psicoanalítica, se puede hablar de cualquier cosa, esto es llamado **asociación libre**. Se trabaja también con el **análisis de sueños**. La **transferencia** permitirá a la persona revivir emociones, sentimientos, que originalmente no son dirigidos hacia el terapeuta, sino a otras personas.

## Mapa del modelo



## Estudios relacionados

Me lancé a escribir *Este que ves*. Una vez cumplida esa terapia, que me ahorró muchas horas de psicoanálisis, me lancé de vuelta a escribir esto, esta novela, *Puedo explicarlo todo*, que insisto me da un enorme placer cargarla, zarandearla, moverla, manosearla, porque hace unos días que la tengo en las manos y la pongo en la cama todas las noches, para al despertar, no porque sea yo tan tierno, que quiera despertar frente a ella y que sienta bonito, sino porque todavía no acabo de creer, de hacerme la idea que efectivamente terminé de escribirla.

Xavier Velasco, hablando sobre su novela *Puedo explicarlo todo*

Resumen. Freud (2003) consideraba que el artista era un neurótico que reflejaba en la obra de arte su enfermedad. Estudios más recientes, sin embargo, toman a la literatura contextualizándola en el ámbito psicoanalítico y colocan al paciente

como un creador, siendo el trabajo del consultorio y la palabra –que es literatura– como una posibilidad de “construirse un futuro distinto” (Dapena 2006). La literatura ayuda a penetrar las compuertas del inconscientes, es “un alimento espiritual que ayuda a crecer y a movilizar emociones” (Rojas, 2006). Así, pues, el psicoanálisis puede valerse de otros medios para enriquecerse, pues implica “investigar acerca del hombre...y no centrarse exclusivamente en el espacio privado de la situación analítica [sino] usar el conocimiento de otras disciplinas” (Castillo, 2004). Asimismo, Velázquez (2002) reconoce que, en efecto, el psicoanálisis se ha enriquecido con la perspectiva de semiólogos, historiadores, filósofos, y teóricos de la literatura. Esta sección aporta estudios psicoanalíticos acerca de escritores reconocidos y sus obras, entre ellos el surrealismo en la poesía de Octavio Paz, examinado por Rojas (2004), o El llano en llamas de Juan Rulfo, examinado por Rodríguez (2003), quien establece una relación de similitud entre la obra del Rulfo y el mundo de los sueños.

La Literatura como objeto de estudio ha sido analizada ya desde Freud (2003), para quien el artista era básicamente un neurótico que reflejaba su enfermedad en la obra de arte, convirtiéndola en una fuente de placer socialmente aceptada, para sí y para los otros.

Cuando Freud descubre el inconsciente como un saber que no se sabe, producido esto por la moral, la censura y sus mecanismos de deformación, entre ellos la metonimia y la metáfora, se piensa en una dimensión poética del inconsciente y también de sus formaciones: el sueño, el chiste, el lapsus y el síntoma. Lacan dijo que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, cuya dimensión es poética porque no puede traducirse de él la verdad, sino sólo algo a medias, como en la poesía. De allí se afirma que la asociación libre –el uso de la palabra– es capaz de mostrar el interior del ser, o de bordear lo real mediante la metáfora, como afirmara Freud. Comparada con la asociación libre –las palabras

que se adelantan al pensamiento— se coloca el modo de proceder de la literatura. El poema, el ensayo, la novela, compuestos todos ellos por palabras, dicen “más de lo que el sujeto ha querido decir”. Específicamente sobre el poeta, se habla de una imposibilidad de decir lo que quiere, como el analizante. Material literario como las metáforas y metonimias, tragedias, cuentos populares y leyendas, coadyuvan en la teoría de las formaciones del inconsciente (Herrera Guido, 2005).

Al ver cuestionada su credibilidad científica, el psicoanálisis al responder, niega las pautas del método de las ciencias naturales para sí. Entiende, en cambio, la hermenéutica como una manera de realizar su labor “explicativa, interpretativa o comprensiva”. Y aunque la postura hermenéutica tiene limitaciones, Strenger (1991, citado en Castillo, 2004) propone el pluralismo para enfrentarlas, esto es “ser consistente con el conocimiento que proviene de otras disciplinas”. Castillo recalca que efectuar investigación psicoanalítica implica investigar “acerca del hombre” y “...no centrarse exclusivamente en el espacio privado de la situación analítica... [sino] usar el conocimiento de otras disciplinas, especialmente del espacio extraclínico”.

González (2002) también mira más allá de su propia postura. Considera que con la especialización de la ciencia sucede una segmentación continua a fin de progresar y profundizar, sin embargo “luego se tienen que buscar los otros aspectos de la realidad en el sector escindido de lo desconocido”. Asimismo, al cuestionarse si es posible sincronizar en lo teórico y lo clínico al psicoanálisis y sus ciencias afines, entiende que... “el psicoanálisis se ha enriquecido con los aportes de los semiólogos, historiadores, teóricos de la literatura y filósofos...”. Para él, quien “pregone en forma unilateral la comprensión absoluta del mundo anunciará su propio fracaso”.



Dapena (2006) propone la inclusión de la Literatura en la formación de posgrados para los psiquiatras. Entiende la Literatura como “un modelo artístico, con los artificios de las producciones estéticas, que nos aportan claros símbolos de nuestra humanidad de carne y hueso, que nos permiten entender cómo se tejen las historias de los personajes de su creación...”. El paciente, pues, resulta un creador: aporta textos, a partir de los cuales se puede “construir un relato psicopatobiográfico”. Dapena cree que a los consultorios podrán llegar pacientes con características de *madames Bovary*, insatisfechas y dolientes, u hombres como Pedro Páramo o como los personajes de *¡Absalón, Absalón!* de William Faulkner. Considerar estas propuestas permitirá al enfermo tomar “su destino en las manos y a partir de su contemplación del pasado y de sus circunstancias... construirse un futuro distinto”.

Rojas (2006) ve el encuentro de la Literatura y el psicoanálisis como una posibilidad de ampliar la interpretación del ser humano. Los críticos literarios, los escritores de novelas psicológicas, los poetas y los psicoanalistas aplican su conocimiento a la Literatura. Así, pues, la literatura y el psicoanálisis comparten algunos elementos, este autor escribe:

...[ambos] se alimentan de la riqueza de lo subjetivo, de la creación y la interpretación de los sueños, de la necesidad de la fantasías, de la imaginación, del delirio mágico, del poder de la palabra que abre puertas y modifica esquemas, de la metáfora que explica el conflicto de otra forma y amplía la posibilidad entenderlo, del poder de la catarsis que libera la compulsión de lo repetitivo, del poder de la escritura literaria que conlleva el esfuerzo de la sintaxis, de la comunicación, de la identificación con los personajes que se exponen a la crítica, al juicio, al análisis, a la reflexión, que por lo tanto amplía el conocimiento de sí mismo y moldea las estructuras psíquicas, alivia el sufrimiento y habita la soledad.

La Literatura es una expresión humana, mueve sentimientos, “provoca identificaciones, contribuye en la construcción de lo ético, lo moral, lo religioso..., se anticipa a lo que viene...”. Como en otros artículos de esta primera década del año 2000, Rojas (2006) cita la concepción freudiana del artista: un neurótico que se aleja de la realidad y encuentra en su obra e cumplimiento de sus deseos insatisfechos. En palabras de Rojas Fernández: “El artista en su obra puede ser el

héroe que desea, el amante y el creador que ha soñado ser, sin tener que dar rodeos para modificar el mundo real”. Este autor concibe la Literatura como “un alimento espiritual que ayuda a crecer y a movilizar emociones e ideas, a construir pensamientos y defensas de un yo más fortalecido y menos vulnerable, y permite afrontar las vicisitudes de la cotidianidad...”. La metáfora es propicia para vencer las resistencias, pues lo directo las genera. No obstante las referencias que conciben la literatura como enfermedad, para Colette Soler por ejemplo, “la creación literaria puede ser signo de síntoma en sí mismo...”, Rojas Fernández advierte que “El acto creativo organiza el pensamiento, coloca límites, permite liberar fantasmas desconocidos, abre compuertas del inconsciente y libera el lenguaje instintual”.

Espinoza (2000) construye un artículo donde da cabida a la antipoesía. Se entiende esta como aquello que “habiendo cumplido con los criterios de aceptabilidad, tanto de la crítica como del público, ha modificado, y con ello excedido, los presupuestos estéticos y culturales del discurso poético modernista”. La antipoesía y el chiste guardan una relación estrecha. Para actuar, el primero se vale del humor. El segundo, puede mostrar una tendencia hostil o ser tendencioso (sortea la hostilidad y las limitantes culturales), pero a fin de cuentas:

sobornará, por así decir, al oyente, a tomar partido por nosotros sin un riguroso examen, preferentemente, en contra de personas encumbradas que reclamen autoridad y respeto. El chiste figura entonces la posibilidad no neurótica ni censurable de volverse contra esa autoridad...

El chiste implica sublimación. Esta se refiere a satisfacer una pulsión, de manera no sintomática, provocan do que el producto de esta sublimación “se convierta en un objeto capaz de deparar...importantes montos de placer”. Nótese que de esta manera opera la antipoesía. A manera de ejemplo, Espinoza cita en su artículo, entre otros, el siguiente texto de Nicanor Parra:

ESTO TIENE QUE SER UN CEMENTERIO

de lo contrario no se explicarían

esas casas sin puertas ni ventanas  
esas interminables ileras de automóviles

y a juzgar por estas sombras fosforescentes  
es probable que estemos en el infierno

debajo de esa cruz  
estoy seguro que debe haber una iglesia

En el chiste tendencioso una pulsión “obsena u hostil recibe una satisfacción que de otro modo sería interceptada...Ese placer será tanto mayor cuanto más ajenos sean entre sí los círculos de representaciones conectados por una misma palabra...”. Para Freud (citado en Espinoza, 2000) el humor es un recurso intelectual de alta sofisticación, del cual pocos personas extraen placer de él. Agrega que “...algo como una grandeza del alma se oculta tras esa humorada, esa afirmación de su ser habitual...”. El humor reemplaza “ese desarrollo de afecto desafortunado”, y opera no obstante “los afectos penosos que lo aquejan”. “El yo rehúsa sentir las afrentas que le ocasiona la realidad; rehúsa dejarse constreñir al sufrimiento...” (Espinoza, 2000). ¿Qué relación, entonces, guardan el humor y la Literatura, específicamente la antipoesía? Freud (citado en Espinoza, 2000) escribe que el “...humor experimenta continuas extensiones cuando los artistas o escritores consiguen domeñar humorísticamente mociones de sentimiento no conquistadas todavía, convertirlas en fuentes de placer humorístico por medio de artificios...”.

Para Rojas (2004) el surrealismo “es heredero directo o, mejor, hijo natural del psicoanálisis. Este autor cita a André Breton, quien

...invita a los escritores y a los artistas a expresar en sus obras la actividad original del pensamiento de forma irracional, prescindiendo de...estética...lógica o preocupación moral, y a exaltar el inconsciente, los sueños, la libre asociación de imágenes y de ideas y las manifestaciones de la vida psíquica...

Rojas dice que Breton “estuvo infectado...del lenguaje de Freud .inconsciente, represión, principio del placer y alimentó su poesía del valor onírico, y planteó el principio fundamental del surrealismo...”. Este autor también cita a Freud. Él “ve en las ocurrencias espontáneas ramificaciones de los productos psíquicos reprimidos (ideas e impulsos) o deformaciones impuestas por la resistencia que se opone a su reproducción”. Si la resistencia es de carácter intenso, igualmente se ostentará la deformación. Freud también realizó una analogía entre el creador y el infante: “El poeta hace lo mismo que el niño que juega; crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio...”. Rojas Fernández recurre también a Freud, al decir que para él las fantasías son un suplemento de algo inalcanzable en la vida real: “...y cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria...”. Esta cita, dice Rojas Fernández, refleja la propuesta psicoanalítica.

Octavio Paz (citado en Rojas, 2004), que “valoraba las exploraciones surrealistas”, emitió una conferencia en la que se expresaba así de esta corriente literaria: “...en lo que tiene de mejor y más valioso seguirá siendo una invitación y un signo; una invitación a la aventura interior y al redescubrimiento de nosotros mismos”. Así, pues, el surrealismo, al llevar al creador a su propio adentro, como se escribe arriba, es “heredero directo” del psicoanálisis. Protegidas por el inconscientes de lo que es demasiado doloroso para vivir con ello, las personas encuentran en un verso, una novela, una obra teatral, en una canción popular, en una imagen, algo que las hace “contener el aliento”, y las conecta y les muestra ese algo que no sabían que supieran.

Rodríguez (2003) trabaja una serie de ideas en la que establece una relación entre la vida de Juan Rulfo y su obra, incluido *Pedro Páramo*, *El llano en llamas* y otros cuentos. En un primero momento, Rodríguez Penagos cita el siguiente fragmento de un texto de Rulfo que, para él, es “una descripción del autor”:

Ahí tienes que había una vez un muchacho más loco, que toda la vida se la había pasado sueñe y sueñe... Y a veces soñaba ser un zopilote y volar, muy suavemente como sueñan los zopilotes hasta dejar atrás aquel pueblo donde no sucedía nada interesante.

El siguiente fragmento refuerza la hipotética relación entre Rulfo y su obra:

Y tú sabes que el estarse sentado y quieto le llena a uno la cabeza de pensamientos. Y esos pensamientos viven y toman formas extrañas y se enredan de tal modo que, al cabo del tiempo, a la gente que eso le ocurre se vuelve loca. Aquí tienes un ejemplo: yo (Rulfo, 1987, citado en Rodríguez, 2003).

La narrativa de Rulfo no muestra una temporalidad cronológica; emplea “la creación de un estilo narrativo” que “evidencia las dimensiones más primitivas de los procesos psíquicos”. El orden lógico presente-pasado-futuro, que es subjetivo, se hace presente opera en la narrativa de Rulfo. “El presente es un hecho fugaz e instantáneo. Y el futuro y el pasado son proyecciones imaginarias. Así, el tiempo deviene una cuarta dimensión, un campo de escritura de la historia personal”. En la narrativa hay “escenas fragmentarias en las que pasa de un lugar y un tiempo determinado a otro, produciendo un efecto de metáfora y metonimia”. La narrativa “puede pasar de la infancia del personaje a una temporalidad posterior a su muerte”. “La secuencia del tiempo cronológico pierde su estructura y se aproxima, más bien a un tiempo del sueño en el que pueden sobreponerse el pasado y futuro...”. Esta fractura del presente, pasado y futuro puede observarse en algunos periodos alucinatorios. Dentro de la creación de su propio estilo narrativo, Rulfo baraja el tiempo y da invención a uno nuevo: “un tiempo del fantasma”. Esto da permiso de aparecer y desaparecer a los personajes. Este tiempo del fantasma es equiparable al tiempo que se vive en los duelos, los sueños, la memoria, la mítica. El fantasma tiene una libertad amplísima, “puede actuar en cualquier lugar y cualquier momento”. Y los personajes de *Pedro Páramo* ostentan ese carácter fantasmal, su situación es indefinida. No hay límites claros, como en un sueño: incluso los muertos no dejan de ser fantasmas y moran entre los vivos: “siento como si alguien caminara sobre nosotros. –ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados”. La narrativa de Rulfo al poseer este carácter imaginario, de

fantasma, cobra sentido sólo por medio del lector, él le da sentido, gracias a él “las partes de las escenas se agrupan...”.

Respecto a Comala, el escenario de *Pedro Páramo*, resulta “una frontera entre la vida y la muerte”. Es allí a donde los personajes tienen carácter de fantasma. Se establece también una relación entre Comala y la hacienda familiar referida por Rulfo en su autobiografía. De igual forma “la búsqueda del padre terrateniente no se escapa a su historia familiar”. Juan Neopomuceno, padre de Juan Rulfo, murió cuando este contaba con apenas dos años de vida. La madre también murió, cuando él estaba internado en un orfanatorio. La búsqueda emprendida por Juan Preciado para encontrar a Pedro Páramo, su padre, es “una deuda de paternidad”, una búsqueda “del nombre propio” a través de la metáfora. La narrativa de Rulfo permite reconciliar el pasado: “La escritura fue, entonces, una manera de hablar con sus muertos a través de un lugar parecido al de sus sueños”. También “la escritura tendría entonces un carácter de exorcismo”.

Garay (2005) realiza una reseña sobre el libro “Psicobiografía de Pablo Neruda”. Aquí se establece una relación entre la vida y obra de Neruda: “los datos biográficos nos permiten, desde una perspectiva psicoanalítica, encontrar una serie de eslabones entre su palabra poética y el significado metafórico-simbólico, relacionados con su vida misma”.

En la *escena originaria*, la relación sexual entre los padres es vista o supuesto por el niño, quien puede también fantasear sobre ello y lo experimenta, por lo general, como un acto violento. Silva (2007) identifica esta escena originaria en un par de cuentos de Mario Vargas Llosa, escritor peruano. El primero de ellos es “El pez en el agua”. Aquí Vargas Llosa “cuenta la experiencia traumática que padeció a los diez años de edad cuando, desde un cuarto de hotel, imagina lo que está pasando en el cuarto contiguo ocupado por sus padres”. El segundo de ellos

es “El desafío”. La escena originaria se descubre en la representación doble que significa Justo, un personaje del cuento; Justo representa a la madre y al niño, es decir, Mario Vargas Llosa y su madre); el padre, dentro del cuento, está representado por El cojo. De tal modo, el momento de la castración en la vida de Mario Vargas Llosa queda representado en la pelea entre Justo y El Cojo. Silva obsequió a Varvas Llosa un ejemplar de un estudio más amplio sobre el tema aquí tratado. Aunque no recibió respuesta, afirma que él “pertenece a esa estirpe de escritores que vuelcan todos sus demonios en todo lo que escribe”. Silva Tuesta concluye que es una suerte para los creadores, de cualquier arte, tener la posibilidad de verter en sus obras la escena originaria; quienes no lo son, afirma, deben cargar con ella en el inconsciente.

Pérez (2005) cita algunas interpretaciones de corte psicoanalítico, que, afirma, son las más frecuentes: “Don Quijote sentía lascivia reprimida hacia su sobrina” (Johnson, 1983); sufría “psicosis involutiva debido a un conflicto edípico (Bea y Hernández, 1984) y que, probablemente, “había forcluido el nombre del padre” (Sullivan, 1998); para Huarte de San Juan, don Quijote respondía al temperamento colérico, convirtiéndose luego en melancólico por adustión; según Luis Vives (1948) don Quijote tenía dañada alguna función del alma –imaginativa, memoria, fantasía y la estimativa. No obstante, Pérez Álvarez opta por describir la psicología del Quijote en dos sentidos, tomando en cuenta, esencialmente, la obra misma. 1.- La psicología aplicada al Quijote. Considera, a su vez, dos aspectos. a) Melancolía. Elaborada por el Barroco, representa una postura, un estilo que siguió Cervantes para colorear a Sancho Panza y a don Quijote, quien, nótese, ostentaba el título de caballero de la triste figura. Así, pues, Cervantes escribe en el prólogo de su obra que “el primer fin de la obra es que «el melancólico se mueva a risa»... [asimismo] don Quijote termina por recomendar al canónigo que «lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala»”. La melancolía guarda un fondo estético que es imitado, de allí que se le designe melancolía mimética (aprendida). El Quijote, pues,

aprende la melancolía de Amadís de Gaula, su modelo. No se trata esto de una simple imitación, sino de una “condición misma mediante la que se constituye la experiencia de la vida” (Goma, 2003, citado en Pérez, 2005). b) Locura literaria. Don Quijote, dentro de la novela, imita las aventuras de otros héroes literarios que habitan en novelas. Esa imitación es excesiva y allí surge la locura. Los héroes, ficticios, son tomados por él como reales. A pesar de lo cual, don Quijote no se pierde totalmente en la locura, pues prefiere imitar las locuras “melancólicas” de Amadís de Gaula a las locuras “furiosas” de Roldán. 2.- La psicología sacada del Quijote. Se habla aquí de un *principio quijotesco*, que “se refiere a la adopción de una identidad conforme a personajes literarios”. A veces ni la misma ciencia escapa a este principio, en donde los investigadores se ven dominados por él. Hay también una *dialéctica persona/personaje*: don Quijote figura como personaje, y Alonso Quijano como persona. Ambos “vienen a ser *el mismo*, si bien no son *lo mismo*, escribe paradójicamente Pérez (2005).

De Quiceno (1983) realiza un breve análisis comportamental de *Otelo*. La autora arguye que Shakespeare hubiese sido un buen psicólogo, debido al conocimiento sobre la conducta humana. Ella expone algunos fragmentos de la obra teatral, mostrando a Yago como el personaje que modifica las conductas de los otros, mediante “estímulos discriminativos verbales” y a veces “reforzadores de la conducta que en cada situación pretende”. Esto significa que es capaz de manipular la conducta de Casio y de Rodrigo, y producir celos e ira en Otelo.

Sánchez (2008) elabora una reseña del libro “Cartas íntimas de Antoine de Saint-Exupéry”, de María del Pilar Saiz. Escribe que recientemente ha aumentado el interés de los lectores y las editoriales por el género epistolar, lo cual vuelve esos documentos susceptibles de análisis históricos, sociológicos y psicológicos.



## **Psicología analítica**

La biografía, el resumen de la psicología analítica y el correspondiente mapa, que aparecen a continuación, tienen como finalidad servir de marco a los estudios relacionados que integran esa sección, y en los cuales serán tratados conceptos propios de este enfoque.

### **Biografía de Jung**

Boeree (202) ofrece una biografía del iniciador de la psicología analítica. Carl Gustav Jung nació el 26 de julio de 1875 en Kesselwil, Suiza. Hijo de Emile Preiswer y Paul Jung, un clérigo rural. Su padre lo inició en el estudio del latín a los seis años de edad. Carl mostró interés por la literatura y lenguas antiguas como el sánscrito. En algún tiempo, utilizó la enfermedad como excusa, se desmayaba cuando sentía una gran presión. Estudió medicina en la Universidad de Basel, y después psiquiatría. En 1907 conoció a Sigmund Freud, con quien mantuvo una conversación que duró alrededor de 13 horas, hecho que marcaría una relación que llevaría a Freud a considerar a Jung el príncipe de la corona psicoanalítica. Pero habría una ruptura definitiva de la relación. Freud había considerado el inconsciente como algo displacentero. Jung, en cambio, recondujo los conocimientos aprendidos hasta entonces –hacia 1913 emplearía el término psicología analítica para referirse a su trabajo– llevándolos hacia el estudio de temas místicos, como el gnosticismo, la cábala y la alquimia.

En el otoño de 1913 Jung tuvo un sueño en el que sucedía una inundación monstruosa que hundía a buena parte de Europa, vio a muchas personas ahogándose; el agua se convertía en sangre, había inviernos eternos y ríos de sangre. En agosto de ese mismo año inició la Primera Guerra Mundial. Así como en este sueño, en otros apareció la figura de un anciano sabio que fue convirtiéndose en una especie de gurú. A este personaje le acompañaba una niña pequeña. Con el tiempo estas figuras se convirtieron en los arquetipos del viejo

sabio y del alma, la parte femenina del hombre –en el siguiente apartado serán comentados más ampliamente los arquetipos.

## Enfoque

Aureliano Segundo lo reconoció de inmediato, porque aquel recuerdo hereditario se había transmitido de generación en generación, y había llegado a él desde la memoria de su abuelo.

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

Planear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número exacto de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores.

Jorge Luis Borges, *El congreso*, en *El libro de arena*

El **ego** es la parte central de la conciencia; esta determina sus límites, el ego “sólo conoce sus propios contenidos, no el inconsciente y sus contenidos”. La asimilación de contenidos inconscientes permite la ampliación del ego (Sharp, 1994). En una capa más profunda de la psique se encuentra el **inconsciente personal**, que atañe a un solo individuo en cuanto a su pertenencia, sólo de él serán las vivencias, experiencias o recuerdos guardados allí. Para Jung (1997):

Los materiales contenidos en este estrato son de índole personal en cuanto se caracterizan por construir, en un sentido, adquisiciones de la existencia individual y, en otro, factores psicológicos que podrían ser igualmente conscientes.

Dentro del inconsciente personal se encuentran los **complejos**, es decir imágenes de una fuerte carga emocional, que se han afianzado durante la vida y a veces pueden actuar como personalidades alternas del sujeto. “Así como las comunicaciones de los «espíritus» en las sesiones de espiritismo permiten reconocer que se trata de actividades de fragmentos psíquicos, las manifestaciones de los espíritus entre los primitivos son también complejos inconscientes”. Cuanto menor conocimiento tenga un sujeto de sí y de sus

complejos, estos últimos serán vivenciados como imágenes externas a él; además de los mencionados espíritus de los primitivos, son frecuentes las imágenes de magos o hechiceros. Por el contrario, si el sujeto se conoce, los complejos serán vistos como pertenecientes a la conciencia y no ajenos a esta. Respecto a la relativa independencia de los complejos, Daryl Sharp (1994) escribe:

Los complejos interfieren con las intenciones de la voluntad y perturban la actuación consciente; producen alteraciones de la memoria y bloqueos en el flujo de asociaciones; aparecen y desaparecen según sus propias leyes; pueden obsesionar temporalmente a la conciencia o influir de manera inconsciente sobre el lenguaje y la acción.

A diferencia del psicoanálisis, en psicología analítica existe un estrato inconsciente de mayores dimensiones, el cual puede alcanzarse a través del arte –la literatura, por ejemplo– o a través del análisis personal; cualquiera que sea el caso, a través del arte o del análisis, las resistencias se demuestran vencidas y el ser humano puede contactarse con el **inconsciente colectivo**, que es compartido por toda la humanidad. Estando en contacto con esta capa de la psique es inevitable el encuentro con imágenes específicas

Las fantasías y sueños que aparecen en adelante asumen un aspecto algo diverso. Un rasgo inequívoco de las imágenes colectivas parece ser el rayo “cósmico”, es decir, la referencia de las imágenes contenidas en sueños y fantasías a cualidades cósmicas, como infinitud espacial y temporal, enorme velocidad y amplitud del movimiento, conexiones “astrológicas”, analogías telúricas, lunares y solares, cambios radicales de las proporciones corpóreas, etcétera. También la clara utilización onírica de temas mitológicos y religiosos alude a la actividad del inconsciente colectivo. El elemento colectivo se anuncia muy a menudo por síntomas peculiares, por ejemplo sueños donde uno vuela como un cometa por el espacio cósmico, uno es la Tierra, el Sol o una estrella, o tiene estatura de gigante o enano, o está muerto, o se encuentra en lugares desconocidos, enajenado de sí, confuso o loco, etcétera (Jung, 1997).

El inconsciente colectivo o impersonal también se manifiesta a través de **arquetipos**, imagos o imágenes primordiales. Los arquetipos son contenidos del inconsciente colectivo, son tipos arcaicos o primigenios presentes desde tiempos remotos (Galimbert, 2009, p. 113). A nivel personal aparecen en los complejos y a nivel colectivo en la cultura (Sharp, 1994). Estos contenidos pueden encontrarse de manera repetida y casi idéntica en sueños, la mitología o el folklore de los pueblos. Se transmiten por tradición, migración y herencia (Jung, 1949). Muestra de ello es son las experiencias compartidas de artistas y músicos del mundo de todos los tiempos, o las experiencias espirituales de las religiones, los

sueños, los cuentos de hadas y la literatura (Boeree, 1998). Para el ser humano “la forma en que ha nacido le es ya innata...y así le son también innatos, como predisposiciones psíquicas, como imágenes virtuales, los padres, la mujer, los hijos, el nacimiento y la muerte” (Jung, 1997, b, p. 88). Así como estas predisposiciones, existen otras. Además de estos, ejemplos de arquetipos conocidos son el anima y el animus –en un punto más avanzado de esta investigación serán mencionados a detalle otros arquetipos fundamentales–. El **anima** se refiere a los aspectos femeninos que viven en el hombre, ningún varón posee exclusivamente características de este tipo, en él siempre existirá algo femenino. Por otro lado, la mujer posee características masculinas, que pueden ubicarse en la figura del **anima**. Tanto el anima y el animus son arquetipos que se verán distanciados del sujeto, debido a las imposiciones que ejercen la cultura, la sociedad, la religión y la propia familia. La sociedad, por ejemplo, impone el cumplimiento de un papel específico, poeta o zapatero, y se presume que un zapatero no puede ser poeta y viceversa; dicha limitación –y este es un arquetipo a fin de cuentas– es llamado **persona**, que significa originariamente máscara, como la que “llevaba el actor y que indicaba el papel desempeñado por él”. Así en nuestros días, un cargo o un título representan a la persona. Pero esta última sin embargo, resulta ser un recorte de la psique colectiva. El título o el cargo están dados por la sociedad. El individuo representa o actúa con toda credibilidad, como el actor, aquello para lo cual trabaja. El hombre tiene la máscara que acepta y es impuesta al mismo tiempo a través del mandato social. La individualidad, por lo tanto, yace tras la persona.

La persona es un complicado sistema de relaciones entre la conciencia individual y la sociedad, adecuadamente caracterizable como una especie de máscara destinada por una parte a producir en los demás una determinada impresión y por otra a encubrir la verdadera naturaleza del individuo. (Jung, 1997, b, p. 91)

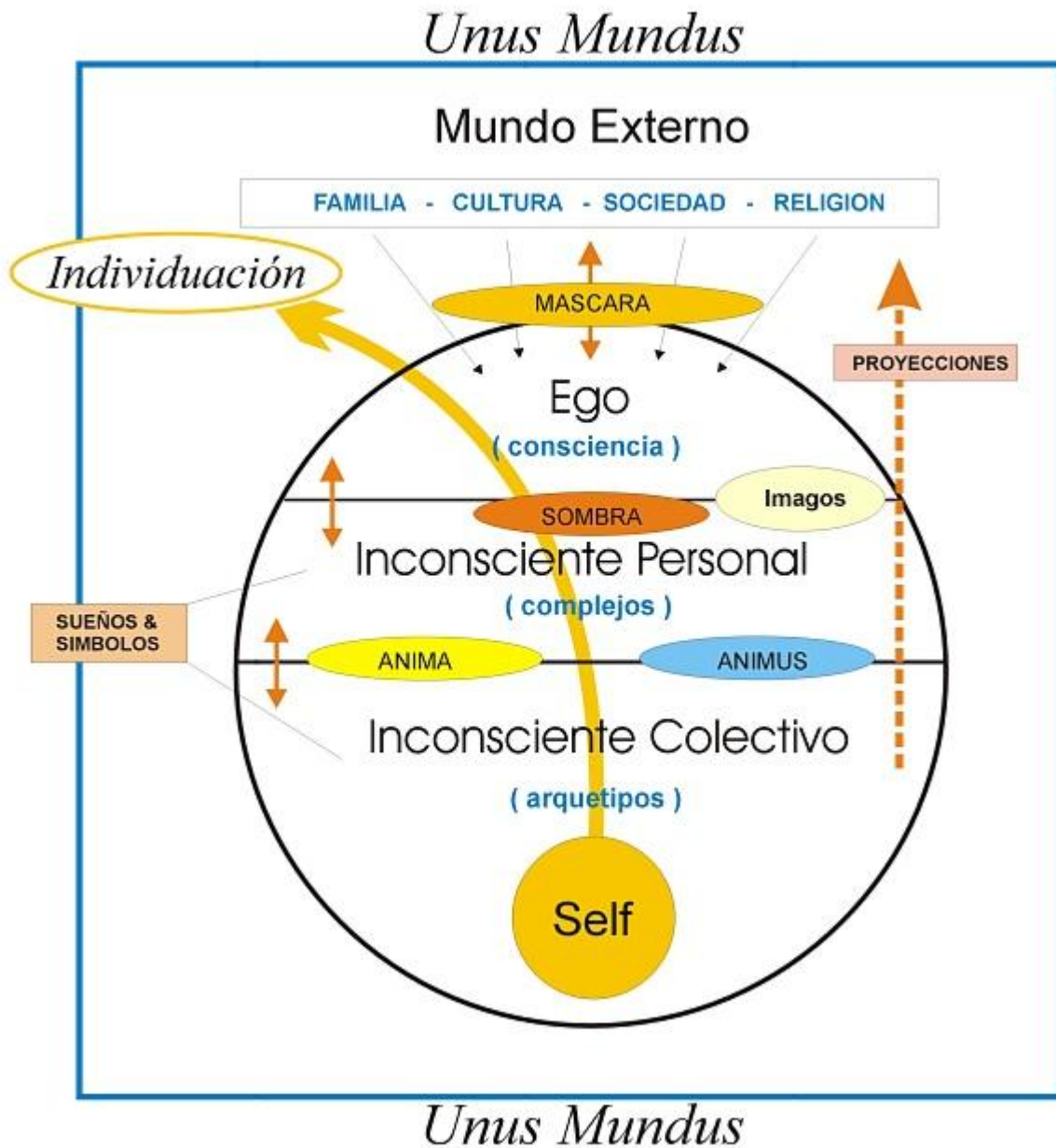
Tanto como el anima o el animus, otros arquetipos yacen debajo de la persona y las imposiciones sociales; pero si un sujeto rompe con estas encontrará en el estrato más profundo de la psique al **sí-mismo** o **self**, un arquetipo esencial, que si bien podría ser considerado como un referente del egoísta, “el que piensa

sólo en sí mismo”, Jung lo explica de una manera distinta: “nada tiene, naturalmente, que ver con eso [egoísmo]. En cambio, la realización de sí parece entrar en oposición con la *abnegación de sí*”. La conciencia y el inconsciente no son instancias contrarias, más bien “se complementan recíprocamente formando una totalidad, el *sí-mismo*”. El yo consciente se encuentra dentro del sí-mismo y de esta forma constituye “una personalidad que *también* somos”. La esencia original del ser humano está presente en este arquetipo. Puede afirmarse el sí mismo permite vivir el proceso de **individuación**, que “significa llegar a ser un ente singular, y, en cuanto entendemos por individualidad nuestra singularidad más íntima, última e incomparable, *llegar a ser sí-mismo*. De modo que «individuación» podría traducirse también por «realización del sí-mismo» o «realización de sí». La individuación significa, entonces, una avanzada o evolución psicológica. Su objetivo es liberar al sí-mismo “de las falsas envolturas de la persona”, y se han mencionado ya las limitaciones que puede causar esta, así como otras imágenes del inconsciente, personal y colectivo (Jung, 1997, b, p. 69-71)

Se ha escrito ya acerca de las imágenes del inconsciente y de las fantasías. En este sentido puede recordarse que Jung (citado en Sharp, 1994) afirmaba que la **libido** es la energía psíquica en general, está presente en todos los fenómenos psicológicos, no obedece a autoridad moral alguna, y se manifiesta a través de necesidades físicas como el hambre, la sed, el sueño, el sexo. Con el conocimiento de que esta energía es esencial en la vida del ser humano, existen formas específicas en que cada ser humano responde al mundo, esto es a través de cuatro funciones. Boeree (1998) cita dichas funciones de la teoría junguiana. Las **sensaciones** se refieren al hecho de obtener, por medio de los sentidos, el significado de las cosas y obtener información. El **pensamiento** sirve para evaluar la información desde el punto de vista racional. La **intuición**, surge al integrar grandes cantidades de información, pero es más que una visión o una escucha racionales, es como “ver alrededor de las esquinas”. El **sentimiento** se refiere a la respuesta emocional, al acto de sentir.

Jung trabajó el concepto de **sincronicidad**, que se refiere a la correlación de hechos exteriores e interiores, y que no posee una explicación de causa. La sincronicidad puede ocurrir de tres formas distintas. En la primera hay una coincidencia de un estado psíquico con un acontecimiento externo, que ocurre de manera simultánea. En el segundo, coinciden nuevamente un hecho psíquico, pero la comprobación de dicha coincidencia resulta posterior al momento del evento, pues existe una distancia entre el observador y el hecho. En el tercero la variación se encuentra en que el hecho externo no ha ocurrido en el momento mismo del hecho psíquico, sino de manera futura, lejano en el tiempo (Galimberti, 2009, p. 1019)

## Mapa del modelo



Centro Jung de Buenos Aires - [www.centrojung.com.ar](http://www.centrojung.com.ar) - Lic. Daniel Wilhelm ©2008

## Estudios relacionados

El centauro es la criatura más armoniosa de la zoología fantástica. “Biforme” lo llaman las Metamorfosis de Ovidio, pero nada cuesta olvidar su índole heterogénea y pensar que en el mundo platónico de las formas hay un arquetipo del Centauro, como del caballo o del hombre.

Jorge Luis Borges, *El Centauro*, en *Manual de zoología fantástica*

Resumen. Los estudios relacionados sobre psicología analítica han sido organizados en cinco espacios distintos: el problema del creador, mitos, leyendas, novelas y cuentos. Esta división –salvo el primer apartado, dedicado a establecer cómo el creador literario efectúa su trabajo–obedece al tipo de narración que se ha encontrado a lo largo de esta investigación. Cada una de ellas posee características específicas que las distinguen del resto. Como se verá en seguida, las definiciones corresponden al tipo de estudio que se presentan en cada una de las secciones.

### El problema del creador

Respecto a cómo hace el creador literario para producir su obra, se han ofrecido distintas respuestas. A diferencia de Freud (2003), para quien el creador era un neurótico que vertía sus fantasías en la creación, Jung (1982) afirmó que el alma es la madre de todas las ciencias, así como de cada obra de arte. Y puesto que la psicología es la ciencia de los procesos anímicos puede establecer una relación con la ciencia literaria. La obra de arte permite reflejar lo que se vive en cada época y que obedece a temas del inconsciente colectivo, y por lo tanto conectarse con dicho estrato de la psique. La vida particular del artista no es esencial para el acto creativo. El artista puede ser, en su psicología particular un neurótico o un



hombre sano, pero en lo referente a su trabajo debe ser comprendido por el acto creativo que realiza. Jung encontró que en la obra *Fausto* de Goethe se halla el arquetipo del diablo y en *Así hablaba Zaratustra*, de Nietzsche, el arquetipo del viejo sabio. Asimismo, sobre una manera en que es posible desarrollar actitudes y aptitudes en el trabajo de creación literaria, Ospina Correo (2010) plantea 11 principios conductores, basados en la psicología de Jung y la psicología de la creatividad.

1.- Spiritus Creator. Es inútil una explicación racionalista sobre la creación artística, cuya esencia es colectiva y no personal. En la personalidad existe un Mago Interior, un Spiritus Creator, que debe ser despertado, permitiendo así que lo desconocido encuentre expresión. El método de la imaginación activa de Jung es una posibilidad para conectar al consciente y al inconsciente, provocando así la creatividad, que también puede ser concebida como un Gnomo juguetón. El fin de estas actividades es desarrollar permeabilidad y receptividad en el artista y su creación literaria. Se cree que el arte verdadero es de carácter colectivo. Las producciones que obedecen a lo individual deben ser juzgadas como neuróticas.

2.- Pan del espíritu. Quienes muestran dotes literarias se han dedicado a la actividad lectora desde temprana edad. Los cuentos de hadas resultan fundamentales para este propósito.

3.- Espíritus Lúdicos. Es primordial conceder un lugar a lo lúdico. Esto significa romper la cotidianidad. Dar lugar a la intuición, el azar, los riesgos, la incertidumbre, la inocencia. Detener las críticas, los márgenes, los juicios. Ser espontáneo.

4.- Arco iris de descubrimientos. Se emplean estímulos sensoriales variopintos: visuales, acústicos, olfativos, táctiles, gustativos, danzas, evocación de recuerdos, rituales, sueños, anécdotas, vida cotidiana, diarios, reescritura, ambientación teatral, contacto con la naturaleza.

5.- El tercer ojo y el cuádruple sendero. Si bien Mac Kinnon dice que existe un predominio del tipo psicológico introvertido en los escritores, para ejecutar un trabajo artístico cualquiera se deben tomar en cuenta las diferencias psicológicas individuales y propiciar experiencias que evoquen el pensamiento, sentimiento, percepción, intuición y otras funciones conscientes.

6.- El faro de la divergencia. En el proceso del trabajo artístico, el producto final puede ser elaborado desde las siguientes ópticas:

Fluidez: se refiere a la cantidad de ideas; flexibilidad: pasar de una categoría de ideas a otra; originalidad: consiste en producir ideas inhabituales; curiosidad: es experimentar; síntesis: organizar las ideas en esquemas; análisis: detallar; elaboración: es refinar un producto creativo; imaginación: producir imágenes; fantasía: liberarse de la lógica; ensoñación: soñar despierto; analogía: establecer relaciones de semejanza entre elementos distintos; metáforas: emplear el sentido figurado; visualización: crear imágenes mentales; simbolización: capacidad para intuir lo simbólico.

7.- Los tres deseos. En los Juegos Literarios y los Talleres de Arte, el Hada Madrina concede tres deseos a los participantes: 1. Lo expresivo. Exteriorizar lo cotidiano, lo testimonial o algún demonio personal es un apoyo para establecer contacto con la propia sensibilidad. 2. Lo creativo. Es abrir opciones a lo imaginario, la fantasía, y al espíritu lúdico. 3. Lo artístico. Suscitar la emoción que produce la belleza.

8.- La vasija de los Dioses. La psicología creadora es psicología femenina, que también implica receptividad. Este concepto hace referencia a practicar el silencio interior, a contener, a retener lo valioso y desechar lo banal, como si uno fuese una vasija.

9.- Satoris. Se trata aquí de la sensibilidad, necesaria para todo creador artístico. Esto es la capacidad de captar lo inusual que pasa inadvertido para otros, es la

facultad de asombrarse ante la vida, advertir sus variaciones. Es eliminar lo indolente.

10.- El fuego interior. Es equivalente al corazón del Eros creador, a la chispa inspiradora de Hephestos, a Agni, el loto de Brama, a Huehueteo, señor azteca del fuego, a Vesta lanzando la llama de la pasión de crear. El propósito de los Talleres de Arte es potenciar el fuego de la creación.

Marie-Louis von Franz afirma que el espíritu creador parece tener un lazo con el proceso de individuación. Jung creía que el acto creativo implica abandonarse al servicio de la obra y que la desadaptación neurótica no era un estímulo para la creación artística, sino más bien un impedimento. Se sugiere también que los niños altamente creativos suelen ser desfavorecidos por sus docentes.

11.- La soledad del creador. Está por encima del mundo. Esta soledad describe el espíritu del hombre dedicado a su espíritu.

## **Mitos**

Galimberti (2009, p. 708) señala que el mito tiene diferentes significados, entre los cuales se encuentran “palabra” y “noticia”. El mito posee el logos, esto es la intención de conocer y explicar el mundo, “la narración mítica, por lo tanto, vive la subjetivación de la realidad externa y la objetivación del mundo interior”. Esta paradoja del mito suele coincidir con un desarrollo de la conciencia colectiva. Ejemplo de esta definición son los estudios presentados a continuación. En el primero de ellos aparece el arquetipo femenino de la Madre, la Gran Madre Tierra; las descripciones sobre Pulowi, deidad de la comunidad U’wa, bastarán para confirmar tal afirmación (Villalobos, 2007). En el segundo de ellos, se identifica precisamente el proceso mediante el cual se intenta dar explicación al origen del mundo, que corre de manera paralela con la conformación de la conciencia en el

ser humano, “el nacimiento del «campo de consciencia» como resultado final del proceso de encuentro entre dos universos: arquetipal (o psicológico) y el instintivo (o somático)” (Alonso, 2008). A continuación se presentan estos estudios de manera detallada.

Villalobos (2007) realiza un estudio sobre Pulowi, la deidad mítica de los Wayúu o guajiros. Escribe una amplia descripción sobre esta diosa, imagen arquetípica de una Gran Madre. En Pulowi conviven dos polos, la sequía y la fecundidad. El primero se mira en el desierto, el suelo estéril y la deshidratación. El segundo se encuentra en la abundancia “de flores hermosas y llamativas, de pájaros y cabras y ranchos dispersos habitados por gente bella”. Los lugares habitables también pertenecen a Pulowi, cualquier “templo, hogar, ciudad o pequeños promontorios de piedra, montones de piedra, cavidades”. Pulowi tiene formas múltiples: mujer seductora que atrae y aniquila a los hombres, los lleva al inframundo y allí los posee, los excluye del mundo de los vivos. Es una serpiente devoradora. “Se alimenta de la sangre de los indios”; se cuenta que se traga a los cazadores, porque las presa son suyas. Como Medusa petrifica con los ojos, Pulowi arrebató la vida con una sola mirada. Pulowi es dueña de la muerte, ella decide sobre otros, mora en el inframundo. Habita, innegablemente, en el inconsciente colectivo.

Alonso (2008) realiza un estudio sobre el mito de la creación de la comunidad colombiana U'wa. Según von Franz, citada por Alonso, los mitos de creación guardan una relación especial con el ser humano, son distintos a los de otro tipo porque en ellos va de por medio una relación con el inconsciente. En estos mitos que intentan explicar el origen del universo, “el ser humano proyecta imágenes arquetípicas”. Proyectar significa asignarle un valor subjetivo a un objeto externo. De tal modo, aquellas historias que explican el origen del universo o del mundo, muestran procesos inconscientes y preconcientes que anteceden la

formación de la consciencia humana. Von Franz empleó una técnica para analizar relatos, retomada aquí por Alonso, que consiste en cinco pasos:

*Intrducción*, en la que se debe definir el tiempo y el lugar de la acción. La segunda, *Dramatis personae*, que corresponde al número y tipo de actores a lo largo del drama. La tercera es la *Exposición* del problema, en que se describen las dificultades del relato, las cuales permiten delimitar el conflicto psicológico e identificar su naturaleza. La cuarta es la *Peripateia* o peripecias y altibajos de la historia. Finalmente, la última es la *Lysis* o desenlace, momento de máxima tensión en el que se resuelve todo el drama del relato.

La versión presentada por Alonso se basa en las versiones presentadas por Ann Osborn y Francois Correa.

1 y 2.- Introducción y *Dramatis personae*. Se presenta el texto correspondiente a este par de apartados:

Al principio sólo estaba Rurcocá. Ella estaba en su casa, en el sitio de Cuarára que es como una punta donde no cabe sino ella. Es como un cielo. Rurcocá, sentada en su banquito y chupando su coca celeste formó a Sira pensando. Sira salió de debajo, de un espacio mayor. Luego, Rurcocá también le enseñó a pensar y chupar la coca celestial. En adelante, cada acto de creación replica la enseñanza en que Rurcocá creó a Sira, el primero y padre de los U'wa, quien fue el principio de todo...

De la misma manera que el espacio ocupado por Sira es mayor que el de Rurcocá, el de los ancestros consecutivos, cada vez más numerosos, y aumenta progresivamente.

El universo estaba inicialmente conformado por dos esferas: un mundo de arriba y un mundo de abajo. A la estructura de arriba se opone otra, invertida, cuyas bases se unen por esta tierra.

Estos mundos están asociados con colores: el de arriba es Blanco y el de abajo es Rojo; y de su mezcla se formaron Azul y Amarillo.

En el mundo de abajo, la madre del fuego le ordenó a Canwará, que es como un diablo rojo, que saliera a crear. Canwará se emborrachó con yopo y pensó crear las cosas con puro pensamiento, pero él exageró la inhalación del alucinógeno hasta enfermar, por lo cual sus obras poseen un componente negativo.

Así como la génesis del universo superior se orientó de arriba hacia abajo, a partir del pensamiento de Rurcocá, Sira y Canwará y lo hizo de abajo hacia arriba.

3.- Exposición. El texto correspondiente a este apartado es el siguiente:

Se dio luego el movimiento y los mundos de abajo y de arriba se encontraron o reunieron. Como resultado de esta conjunción y mezcla, se produjo el mundo intermedio.

Sira pensó cómo soplar para hacer los U'wa. Ordenó a Ruruna que pensara y éste fue haciendo como una siembra de gente. Primero nació una mujer y luego un hombre, hasta conformar siete ancestros masculinos y femenino. Las criaturas de carne, sangre y hueso tienen mortalidad. Las deidades -quienes se reproducen asexualmente- no tienen mortalidad. La vida en el mundo intermedio, el mundo de los mortales, fue creada a partir de materiales y propiedades que pertenecen a las deidades de los mundos de arriba y de abajo.

Blanco es esencialmente el lugar de almacenamiento del agua pura, del alucinógeno y la asexualidad, y está asociado en términos terrenales con las altas montañas cubiertas de nieve. Amarillo contiene las propiedades de la enfermedad y de las plantas medicinales. Rojo es el lugar de la fertilidad y de la sangre menstrual.

#### 4.- Peripateia. El texto correspondiente a este apartado es el siguiente:

El limo (maíz), o materia básica de todos estos elementos lo guardan las deidades en las distintas esferas; de allí fue sustraído, mediante engaño, por deidades shamánicas viajeras, quienes lo llevaron al mundo intermedio. Como resultado, todos los seres han adquirido lo esencial para la vida de las mismas fuentes y por procedimientos similares; están por tanto compuestos por una misma materia. En consecuencia, no se pueden hacer distinciones entre los seres que existen en el mundo intermedio.

#### 5.- Lysis. La parte final del análisis:

Los mundos de arriba y de abajo son indestructibles, pero el mundo intermedio en cambio, puede existir sólo si se mantienen esos dos mundos originales. Los U'wa están situados en entre sus antepasados divinos del Rojo y del Blanco. Si el balance se llegase a perturbar, sobrevendría una inversión del orden: el Rojo se movería hacia arriba e invadiría al Blanco, lo cual significaría el fin del universo.

En el mismo orden que son presentados los cinco momentos de este mito, de igual forma Alonso presenta el análisis correspondiente.

1 y 2.- Introducción y Dramatis personae. Se encuentra la existencia de una diosa en el inicio de los tiempos, imprescindible para iniciar el proceso de la creación. Diosas como esta suelen aparecer en culturas matriarcales. Junto a ellas hay una vinculación de los miembros y protección al ambiente. La frase “al principio sólo estaba Rucorcá” es una ubicación indefinida de tiempo y espacio, lo que lleva a pensar en la dimensión tempo-espacial, también indeterminada, del inconsciente. En este mito se distinguen cuatro hechos importantes: a) La existencia del mundo de arriba y el mundo de abajo. Todo lo existente tiene una réplica, como los mundos paralelos, el de arriba y el de abajo. Esta idea ha sido ya expresada por el axioma alquímico “Como es arriba es abajo, como es abajo es arriba”. No obstante esta similitud entre ambos mundos, el mundo de arriba se asocia con lo positivo y el mundo de abajo con lo negativo. En este mito, las obras del demonio Canwará son negativas. b) Creación desde arriba y creación desde abajo. Sobre esta idea se lee en el mito: “Así como la génesis del universo superior se orientó de arriba hacia abajo, a partir del pensamiento de Rurcocá,

Sira y Canwará lo hicieron de abajo hacia arriba”. Se destaca una vez más la perfección del mundo de arriba y la torpeza del mundo de abajo. c) Es común ver en otros mitos la asociación del principio masculino con el cielo y el principio femenino con la tierra. En el mito Uwa, sin embargo, esta generalidad aparece de forma contraria. Rurcocá está asociada con el cielo y Sira con la tierra. Aunque esta forma de mitología es infrecuente, un caso paralelo se halla en la cultura egipcia. Allí la diosa Nut es la deidad de los cielos y el dios Geb gobierna la tierra. Ellos “son separados para dar cabida a los seres humanos, y desde entonces Nut arquea su cuerpo para formar la cúpula celeste”. d) Creación por pensamiento. Infrecuente también resulta la creación del universo vista por los U’wa. Los dioses son los encargados de crear un inicio. Lo hacen “despertando a su consciencia”, a través del acto sexual o la masturbación; suelen aparecer los estados de ánimo, el llanto, el miedo, la soledad. Pero aquí, Rurcocá ha creado a Sira mediante el pensamiento. Como en otras culturas consideradas introvertidas, digamos gnósticos u orientales, los U’wa se interesan enormemente por la vida interior. De allí que estas características los lleven a “describir el mito de creación como un proceso interior de pensamiento dentro de las divinidades”.

3.- Exposición. Se cuenta cómo en el mundo intermedio habitan los seres humanos. “Se dio luego el movimiento, y los mundos de abajo y de arriba se encontraron o reunieron. Como resultado de esta conjunción y mezcla, se produjo el mundo intermedio”. En este mito se expone un conflicto psicológico, expuesto a través de una historia. El problema elaborado aquí es el “nacimiento del «campo de consciencia» como resultado final del proceso de encuentro entre dos universos: arquetipal (o psicológico) y el instintivo (o somático)”. La consciencia es la responsable de mediar entre estas dos instancias tan distintas. La interacción entre estas tres instancias lleva a pensar en los colores asociados con la psique, donde conviven todas las tonalidades. En el extremo inferior se encontraría el color blanco, el polo instintivo, aquella disposición netamente corporal o física, donde las reacciones son típicas, allí se encontrarían los síntomas físicos; el color rojo se asocia con la sangre menstrual, la sexualidad, las pasiones humanas y la

fecundidad. En el extremo superior, de color rojo, existen el mundo de los arquetipos, el espíritu, los conceptos, las imágenes y las fantasías. Los fenómenos sincrónicos y extra-sensoriales tienen cabida en este espacio; el color blanco se asocia con el agua pura, la sexualidad, las acciones divinas. El mundo intermedio es amarillo y azul y se relaciona con la consciencia. Así como la psique tiene dentro de sí un mundo de colores donde el amarillo y el azul son el medio, en el mito U´wa, el centro el encargado de lidiar con los conflictos ocasionados entre los mundos contrarios, el de arriba y el de abajo, el rojo y el blanco, lo físico y lo espiritual.

4.- Peripateia. En este mito los humanos se ven ayudados por unas “deidades shamánicas”. Estos entes engañan a los dioses, entregan a los humanos el maíz, “limo o materia básica”. Este hecho representa la una característica de potencial divino que posee el ser humano. Esta posibilidad ofrece un despertar intelectual y espiritual.

5.- Lysis. Este paso del análisis de historias intenta desvelar la solución de conflicto psicológico. En el caso de los U´wa, el mito de la creación presenta el conflicto provocado entre los mundos de arriba y de abajo y la conciliación que debe lograr el sitio del medio. Esta conciliación se logra con rituales repetidos y una y otra vez por los U´wa; un miedo a que algo se salga de su lugar los convence de celebrar estos mitos a través del canto, y de este modo reconocer “las limitaciones de la conciencia” y “las fuerzas tanto psicológicas como somáticas (y aún psicoides) del inconsciente”. Los mitos cantados conforman un símbolo unificador.

## **Leyendas**

Distinta a otro tipo de historias que han sido presentadas en este marco teórico, la leyenda se define como una “narración de acontecimientos fantásticos, que se



consideran como parte de la historia de una colectividad o lugar” (De Trazegnies, 2007). De los estudios presentados en esta sección, el primero de ellos, dedicado a examinar una leyenda de brujas, examina la leyenda con la técnica empleada por von Franz (Carmona y otros, 2007). El segundo de los estudio contiene un examen mucho más amplio. Examinado con la misma técnica que la leyenda anterior, este estudio examina los símbolos y arquetipos, los cuales juegan un papel preponderante en La leyenda de la princesa de Guatavita, historia que muestra cómo el aspecto femenino puede integrarse en una cultura predominantemente patriarcal. A continuación se presentan de forma detallada las leyendas mencionadas.

Carmona y otros (2007) argumentan la interpretación de un relato como el acto de entender en profundidad un asunto. Bajo este precepto analizan la leyenda *Las brujas*, compilada en el libro *Mitos y Leyendas de Colombia*, con la intención de rescatar elementos míticos y legendario de ese país. La versión incluida en el artículo de Carmona está narrada en primera persona, en voz de Juan Camillas.

Esto le pasó a unos familiares de Bogotá que trajeron a un niño que no estaba bautizado. Entonces ellos tendieron una estera en el suelo y se acostaron, apagaron la luz y, más tarde, sintieron debajo del armario como que se movía una vaina. Entonces la señora esta le dio miedo y me llamó a mí...Entonces yo entré, y era, eso era un animal, como un pavo, y nosotros no teníamos de estos animales en la casa...Y cogió y la...entonces la saco p'fuera, y al otro día el chino amaneció con morados en tuél cuerpo. Entonces le dije yo a esta señora que le dejara los pantaloncitos del niño en la puerta, ai al pie ía puerta, afuera. Al otro día amaneció una señora recogiendo los pantaloncitos... ¡y era una vecina! A esa misma señora, nosotros la habíamos... la habían visto unos muchachos; la veían desnuda... eso es viejita: ¡viejita!, la vieja esa, y la veían desnuda.

Esta leyenda es analizada con la técnica de análisis de cuentos de Marie Louise von Franz.

1.– Introducción. “Esto le pasó a unos familiares de Bogotá que trajeron a un niño que no estaba bautizado”. El narrador realiza la introducción al relato. Se desconoce el lugar exacto donde se desarrollan los hechos, tampoco hay marcado

un tiempo cronológico. Se sabe, sin embargo, que los familiares proceden de Bogotá. Todo comienza en “ningún lugar del inconsciente colectivo”.

## 2.– Dramatis personae.

- La bruja. Aparece en distintos momentos y formas: un animal, un pavo, una mujer desnuda y, al final, una vecina.
- El niño. Lo identifica el hecho de no estar bautizado. Por lo demás, no muestra características emocionales, psicológicas o físicas.
- El narrador. Él guía el relato y es familiar de las personas de Bogotá.
- Familiares. Sienten la presencia de algo extraño. Procedentes de Bogotá, llevan al niño al lugar de los hechos.
- Señora. Hace caso de su propio sentimiento de temor y tiene un contacto directo con el narrador.
- Muchachos. Ellos miran desnuda a la bruja.

3.– Exposición del problema. Constituido por el fragmento donde se lee: “Entonces ellos tendieron una estera en el suelo y se acostaron, apagaron la luz y, más tarde, sintieron debajo del armario como que se movía una vaina. Entonces la señora esta le dio miedo y me llamó a mí...”. El problema principal está constituido por un niño que no ha sido bautizado. El bautizo representa una iniciación, que en este caso es capaz de proteger a los niños de lo desconocido y oscuro, en este caso, la bruja. Si el niño no es bautizado y muere, deberá ir al limbo, un lugar suspendido, sin la presencia de Dios.

## 4.– Peripateia. Es este fragmento de la leyenda:

Entonces yo dentré, y era, eso era un animal, como un pavo, y nosotros no teníamos de estos animales en la casa...Y cogió y la...entonces la saco p'fuera, y al otro día el chino amaneció con morados en tuél cuerpo. Entonces le dije yo a esta señora que le dejara los pantaloncitos del niño en la puerta, ai al pie 'la puerta, afuera. Al otro día amaneció una señora recogiendo los pantaloncitos...

5.– Lysis o resolución. Corresponde a la parte final de la leyenda: “¡y era una vecina! A esa misma señora, nosotros la habíamos... la habían visto unos muchachos; la veían desnuda... eso es viejita: ¡vejita!, la vieja esa, y la veían desnuda”.

Céspedes y otros (2008) analizan bajo la óptica de la psicología analítica la leyenda de la princesa de Guatavita. Según von Franz (1993, citada en Céspedes y otros, 2008) a través de los mitos y leyendas “se logra llegar a las estructuras de base de la psique humana a través de muchos elementos culturales, a diferencia de los cuentos que poseen muchos menos, ofreciendo por ello una imagen más clara de las estructuras psíquicas”. La leyenda tal como aparece a continuación fue tomada por Céspedes del libro *Mitos y leyendas de Colombia tradición oral indígena y campesina*.

Mucho tiempo antes de que los conquistadores llegaran al país de los Muisca, los habitantes de la región de Guatavita, al oriente de la sábana de Bogotá, adoraban a una antigua princesa que, en las noches de luna llena, emergía del fondo de la laguna y se paseaba sobre las aguas en medio de la espesa neblina. He aquí su historia.

Un gran cacique de los Guatavitas, de la misma dinastía que daría origen al zipasgo y al imperio de los muisca, estaba casado con la más bella de entre los suyos, una noble princesa a quien todos sus súbditos amaban, y su hogar había sido bendecido con el nacimiento de una bella niña que era la adoración de su padre.

Pasado algún tiempo el cacique comenzó a alejarse de la princesa: sus muchas ocupaciones en los asuntos del gobierno como también otras mujeres, lo mantenían lejos del calor de su hogar. La princesa soportó algunos meses, como correspondía, a una mujer de su rango, las ausencias prolongadas y las continuas infidelidades de su esposo, pero un día pudieron más la soledad y la tristeza que las rígidas normas sociales, y se enamoró de uno de los más nobles y apuestos guerreros de la tribu. Para su dicha y fortuna fue enteramente correspondida.

Los enamorados no pudieron verse tan pronto como hubieran querido, pues el gran cacique estaba por esos días entre los suyos. Pero cierta noche tras una de las acostumbradas orgías del mandatario la pareja pudo consumir sus amores, mientras el pueblo dormía. Sospechando algo, el cacique encomendó a una vieja la tarea de vigilar a la princesa. Una noche cualquiera, la anciana descubrió lo que ocurría y le llevó la noticia al jefe.

Al día siguiente, el cacique organizó un gran festín en honor de su esposa. A la princesa le fue servido un sabroso corazón de venado. Apenas ella acabó de comerse el delicado plato, el pueblo— con el cacique a la cabeza— estalló en una horrible carcajada, que la hizo comprender la verdad; su amante había sido asesinado, y la habían dado a comer su corazón.

Desesperada decidió huir del lado de su marido. Algunos días después de la tragedia, tomó a su pequeña y partió hacia Guatavita. Al llegar, casi a la medianoche, se detuvo un momento en

la orilla para contemplar la laguna, de la que se levantaba una espesa neblina; luego miró amorosamente a la niña y se lanzó con ella a las aguas.

Al enterarse de la noticia, el cacique corrió hacia la laguna y llamó a su mujer varias veces, sin obtener más respuesta que el silencio de la noche. Entonces ordenó a sus moanes—sacerdotes— que la buscaran. Los mohanes hicieron conjuros y ritos a orillas de la laguna, y uno de ellos descendió a las profundidades, para averiguar qué había sido de la princesa y de su hija. Al poco rato regresó con el cadáver de la niña y contó que la princesa estaba viva y feliz en el reino de las aguas. Desde entonces, en las noches de luna menguante aparecía la princesa en medio de la espesa neblina, para escuchar los ruegos de su pueblo, y la laguna se convirtió en un lugar sagrado, donde se realizaba la ceremonia que dio origen a la leyenda de El dorado.

Esta leyenda surge en el país de los muiscas, en el oriente de la sabana de Bogotá. El único caso de resurrección conocido en el ámbito religioso de los muiscas es el de la princesa de Guatavita, cuya estructura es analizada por Céspedes con el método de análisis de cuentos de Marie Louis von Franz:

1.— Introducción. Abarca el inicio de la historia: “Mucho tiempo antes de que los conquistadores llegaran al país de los Muiscas, los habitantes de la región de Guatavita, al oriente de la sábana de Bogotá...”.

2.— Dramatis personae. Los siguientes personajes aparecen en la leyenda:

- Gran cacique. No obstante la permisión de su cultura y sus múltiples ocupaciones e infidelidades, en varias ocasiones deja abandonada a su mujer, de quien se vengará al descubrir su engaño.
- Princesa. Era “bella y noble y todos sus súbditos la amaban”. Su esposo la abandona por largos periodos, lo cual produce que la princesa se entristezca y encuentre un guerrero con el que consuma su amor. Es descubierta por su esposo y es obligada a comer el corazón de su amante. Toma su hija y se encamina a una laguna hasta desaparecer. Luego de su muerte es adorada “y aparece en las noches de luna menguante para escuchar los ruegos de su pueblo”.
- Niña. Es la adoración de su padre. Su madre la toma para ir con ella a la laguna y acompañarla en su transformación.
- Guerrero. la relación entre este y la princesa propicia la ruptura con el cacique. El cuerpo del guerrero recibe la venganza del cacique cuando la princesa es descubierta.

- Vieja. Es la encargada de vigilar a la princesa. Delata la traición ante el cacique.
- Mohanes. Aunque son mencionados en variadas ocasiones los mohanes o sacerdotes, es uno de ellos el encargado de descender a la laguna para, después, informar sobre el estado de la princesa y su hija.
- Habitantes de Guatavita. Están siempre del lado de la nobleza: al inicio, cuando el cacique cobra venganza, y al final, cuando la princesa se convierte en deidad y es depositaria de sus ruegos.

3.– Exposición del problema. La escena problemática está puesta en la ruptura del matrimonio. La princesa sufre el abandono de su esposo y busca el amor en un guerrero que al final es el sitio de la venganza. No obstante el permiso de un gobierno patriarcal para poseer muchas mujeres, esta leyenda muestra el abandono y la marginación colectivos que hay hacia lo femenino. La soledad y la tristeza de la princesa dinamizan la historia.

4.– Peripeteia. Este paso del análisis abarca el momento en el cual la princesa consume el amor con el guerrero, el descubrimiento de este hecho y la ulterior decisión de la princesa de encaminarse a las profundidades de la laguna junto a su hija.

5.– Lysis o resolución. El desenlace de las historias implica la solución del problema planteado, no sólo la historia sino también el de orden psíquico. En este caso la princesa decide buscar el amor en un hombre que sí apueste pro ella, y en segundo término la muerte de la princesa y su hija, así como la ulterior veneración completan la resolución del conflicto.

De manera adicional al análisis realizado en base a la técnica de von Franz, Céspedes presenta los símbolos y los arquetipos encontrados en este leyenda.

Símbolos

- La noche. Aquí suceden algunos puntos álgidos de la leyenda. La princesa se da permiso para encontrar el amor, y es también, teniendo a la noche de testigo, que la princesa toma a su hija y se sumerge en la laguna de Guatavita, a donde –otra vez de noche– los habitantes del lugar dirigirán sus ruegos y peticiones.
- El corazón de venado. Aunque parece un hecho desagradable, cuando la princesa come este corazón se da la unión entre lo emocional y lo físico. El amor de la mujer se reúne con el guerrero en ese acto.
- El agua. Aparece de manera clara en la laguna. El agua es un símbolo universal que representa el origen de la vida. Asociada con lo femenino, en ella conviven la nutricio y la posibilidad de vida, lo psíquico y emocional que alimenta la vida interior. La princesa es protegida en el agua de la laguna y luego de su muerte es adorada por su pueblo, es reconocida como una diosa por su comunidad. Los mohanes o sacerdotes de la leyenda se preparaban espiritualmente antes de acercarse a la laguna. El agua, entonces, figura como un elemento purificador y de curación.
- La luna. Símbolo de lo femenino, al igual que la noche, acompaña a la princesa durante su sufrimiento y su transformación. Estos dos momentos son esenciales durante la leyenda. En el primero, la luna es menguante y puesto que este astro permite un paralelismo con el ciclo menstrual, aquí la energía es baja, algo está incompleto, lo cual coincide con el momento en que la princesa recibió las quejas de su pueblo. En el segundo momento, en la fase de luna llena, la princesa es ya adorada por el pueblo; en lugar de recibir lamentos, ella es la depositaria de sus ruegos, los muiscas la ven ahora como su madre protectora, llena de creatividad.

La aparición de símbolos femeninos como la noche y la luna implica la reivindicación del aspecto femenino, porque este ha sido ocultado bajo los aposentos de una cultura patriarcal. De esta forma se busca un equilibrio psíquico entre lo masculino y lo femenino.

## Arquetipos

- La vieja. Es la imagen arquetípica de la sabiduría y la comprensión. En lo masculino se presenta como el Viejo sabio; en lo femenino es la anciana sabia. En esta leyenda, sin embargo, asoma el aspecto negativo del arquetipo, “un femenino desgastado que sirve a los propósitos destructivos de la vida a manos de la masculino”.
- El héroe o el guerrero. Supone el compromiso con valores y causas trascendentes, por las cuales se esfuerza en conseguir. En la antigüedad a los guerreros se les adiestraba para ser sensibles y buenos amantes; para ser guerreros se requieren estar características y un corazón tierno, hoy en día esto se ha perdido. El guerrero de esta leyenda pone por delante la ruptura del patriarcado, alcanza el amor de la princesa, aunque después recibe la muerte como castigo. Su aspecto masculino es positivo y normaliza este aspecto, abandonado por el gran cacique.
- La niña o el niño. “Es símbolo de inocencia”. En cuanto a la evolución psicológica del hombre, el niño puede representar una regresión pueril, o bien, en un aspecto positivo, significa el triunfo de la confianza en sí mismo y la paz sobre la ansiedad. En esta leyenda, la niña, la pureza, se funde con la princesa para dar paso a la mujer plena. La niña y la princesa descienden al submundo. Como consecuencia, el pueblo reconoce a una nueva mujer como deidad.
- Los enamorados. La pareja conformada por el guerrero y la princesa es consecuencia de una relación anterior, fallida, entre el cacique y la princesa. Los nuevos amantes muestran la síntesis como un derrotero para alcanzar el reino de la unidad. Se arriesgan a estar juntos, a pesar de las prohibiciones y el castigo consabido. Y aunque así sucede, “el amor es un gran iniciador en la leyenda, pues permite subvertir el orden ya existente y generar una gran transformación no sólo a nivel personal sino también colectivo”.

- La muerte. Todo tiene un fin. Los viejos esquemas, las viejas formas desaparecen y debe nacer una nueva y amplia orientación. En esta historia, la muerte de la princesa se encarga de abolir las diatribas hacia ella. Ese lugar de injurias es ahora ocupado por una deidad. Nótese cómo la muerte es necesaria para lograr esa transformación. La muerte es un pasaje para evolucionar en el aspecto colectivo y personal. Lo femenino es reconocido en su justo valor como consecuencia de una pérdida.
- Masculino. Es un principio “fálico, penetrante, combativo y maestro de las fuerzas que vencen la oscuridad del inconsciente”. En la mujer, este principio es llamado “animus”, es el mediador entre lo consciente y lo inconsciente; le corresponde la creatividad. En la leyenda es el impulso que lleva a la princesa a ejecutar la transformación.
- Femenino. En este principio conviven todos los seres del mundo, las criaturas y las cosas. Aquí caben “la institucionalidad lunar y de mareas, siempre aumentando y menguando, anudando y tejiendo juntas todas las formas de los seres naturales, dándoles nacimiento y reabsorbiéndolos en la muerte”. La imagen inconsciente de este principio en el hombre es llamada “anima”. La princesa de Guatavita representa este principio. De esta forma, rompe con una estructura patriarcal, genera un vínculo nuevo entre ella –el principio femenino– y su pueblo, aunque en ello va impuesto el sacrificio de sí misma, de su hija y del guerrero.
- Matrimonio. Se refiere a la unión amorosa entre un hombre y una mujer, representa la integración de lo masculino y lo femenino. En esta leyenda, sin embargo, expresa un principio social, cuyo valor integrador se ha perdido.

Céspedes compara esta leyenda con otros cuentos y mitos. En el cuento *Piel de foca del alma*, cuenta la historia de un hombre que roba a una mujer foca su piel, porque esta última era muy bella. El hombre acuerda devolverle la piel luego de siete veranos, lapso durante el cual ambos conciben un hijo. Un día, la mujer le pide la piel de foca. El esposo se niega por temor a ser abandonado por ella. Pero es el hijo quien le devuelve la piel a su madre. La mujer entonces “se



sumerge con él para mostrarle su mundo, así luego de un tiempo el niño regresa al mundo donde vivía con su padre”. En el cuento *La llorona*, una mujer pobre pero hermosa le da un par de hijos a un gran hidalgo. Un día este le dice que irá de vuelta a España para casarse con una acaudalada mujer. Enloquecida de dolor, la mujer decide ahogarse junto a sus niños en un río. Llegada al cielo tiene la exigencia de volver a la tierra y encontrar a sus hijos, por lo cual los busca incesantemente a orillas del río. En los cuentos *Piel de foca del alma*, *La llorona* y en la leyenda de la princesa de Guatavita lo masculino y lo femenino se encuentran en desequilibrio. En las tres historias las mujeres, lo femenino, se ven vulneradas y encuentran la muerte como única opción para librar esa opresión. Las tres se sumergen en el agua, acompañadas de sus hijos, lo cual representa el regreso de lo femenino hacia lo femenino. Este principio se renueva, se nutre y se transforma gracias a los niños. Con elementos similares a los de las narraciones anteriores, el mito de Medea posiciona lo femenino a nivel colectivo, pasa de víctima a ser sobrenatural. El héroe Jasón lucha en la conquista del Vello de oro. Medea es una poderosa maga que le ayuda a ejecutar tal hazaña. Una vez llegado a Corinto, Jasón toma en matrimonio a Glauce, la hija del rey Creonte. A saber esto, Medea regala a Glauce un vestido y una corona de oro, los cuales viste y le provocan la muerte a ella y a su padre Creonte. Al ver esto, Zeus decide inmortalizar a los hijos de Medea, siempre y cuando esta tienda sus cuerpos “sobre el altar de sacrificios” de su templo. Así lo hace Medea: “mata a sus hijos y luego huye en un carro tirado por serpientes aladas”. En el mito de Perséfone se advierte también la restauración de lo femenino. Se cuenta que Core Perséfone vivía en armonía con su madre, Démeter, la diosa de la tierra. Un día, inundado por el deseo de la muchacha, la rapta, llevándola al submundo. Démeter al saber desaparecida a su hija la busca. Al no encontrarla, llena de ira, vuelve a la tierra estéril, se negaba a regresar su abundancia. Con la intervención del dios Hermes, se logra un acuerdo en el cual Démeter se reunirá con su hija, pero sólo una vez al año; en el tiempo restante Perséfone permanecerá en el submundo, gobernando junto a Hades. Como la princesa de Guatavita, Perséfone vive el descenso en el mundo psíquico. Core es la niña interior de Perséfone que ingresa de manera

ingenua a las honduras del Hades. Perséfone se sacrifica junto a su niña interior, tal como lo hizo la princesa de Guatavita cuando se sacrifica en la laguna. De esta forma se reintegra el “aspecto psíquico correspondiente al femenino en medio de la cultura predominantemente patriarcal”.

## **Novelas**

Este género literario está considerado como una “obra narrativa de ficción escrita en prosa de extensión variable; si no supera, aproximadamente, las ciento cincuenta páginas se la denomina novela corta” (De Trazegnies, 2007). En este sentido los dos estudios presentados en este apartado cumplen con la consigna de contar una historia amplia. El primero de ellos, realizado por Uribe (2003) explora cómo Frodo, el personaje central de la novela, integra su sombra, el arquetipo que contiene las características negadas u ocultas. El segundo de los estudios, realizado por Aiello (2010), ofrece una distinción entre los términos estereotipo y arquetipo; el primero se refiere a una “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”; el segundo, como se sabe, es un contenido del inconsciente colectivo. Ambos conceptos son ubicados y examinados en la narrativa de la novelista María Luisa Bombal. A continuación se presentan de manera detallada dichos estudios.

Desde la psicología analítica, Uribe (2003) ha realizado un estudio acerca del arquetipo de la sombra y su conflicto con el Yo, en la novela *El señor de los anillos* de J.R.R. Tolkien. Los distintos derroteros que toma este enfrentamiento son explorados de acuerdo a la relación que guardan Frodo, Bilbo, Aragorn y Gollum con el anillo dorado. Dicho sea de paso, este objeto, llamado “precioso”, es susceptible de análisis. La forma circular “represente lo completo, es decir, la totalidad”. El oro “es el más precioso de los metales: es bonito y brillante...de

modo que nunca pierde su lustre”. Por consiguiente, su poseedor tiene la oportunidad de “convertirse en un ser más completo”. Uribe presenta su trabajo con la siguiente estructura. Expone un párrafo que abrevia pasajes de la novela de Tolkien y en lo posterior ejecuta el examen de ese fragmento. En este resumen se procederá de la misma forma. A fin de conservar la mayor fidelidad a la obra analizada y conservar un formato único los párrafos estarán numerados, con un solo tamaño de letra y se copiarán de forma íntegra, no así la interpretación, de la cual se presentará una sinopsis.

#### Párrafo 1:

La fiesta de Bilbo es un éxito. Acuden a ella un gran número de Hobbits; pero Bilbo se ha sentido extraño últimamente, y ha decidido tomarse unas vacaciones lejos de La Comarca. Así, después de pronunciar un discurso de sobremesa delante de 144 invitados entre los amigos más íntimos de Frodo y sus parientes, Bilbo se pone su anillo mágico y desaparece causando gran sorpresa. A continuación llega a Bolsón Cerrado y se encuentra con Gandalf, quien le advierte acerca del uso de los anillos mágicos. Bilbo obvia el comentario y realiza los preparativos para su viaje. Mientras tanto, Gandalf trata de persuadir a Bilbo para que deje el anillo atrás. Sin embargo, éste se muestra extraño y acusa a Gandalf de querer robarle el anillo para su uso personal. Gandalf, ante esta serie de comentarios impone su presencia ante Bilbo recordándole que él, además de ser un gran mago, es un gran amigo, motivo por el cual lo único que desea es ayudarlo. Bilbo se muestra apenado y arrepentido, de tal forma que decide dejar el anillo y prepararse para su viaje.

Interpretación. Hay una proyección en Bilbo. Este ve en Gandalf la avaricia y la ambición que no se atreve a reconocer en sí mismo. La proyección se da cuando un sujeto se niega a admitir una característica o expresión perteneciente a él. La proyección no se presenta de manera consciente, sino cuando al inconsciente, luego de varios intentos, le ha sido negado llevar ese material al mundo físico. No obstante si la fuerza de esa expresión es demasiada esta última saldrá al mundo físico, emergerá del inconsciente a la consciencia, lo cual “es un acto creativo para resolver la tensión creada por el problema de la sombra”. Gandalf, pues, es el depositario de lo no aceptado por Bilbo: su sombra.

Párrafo 2: “Bilbo habla una última vez con Gandalf antes de partir, y casi cambia su intención de dejar el anillo a Frodo; pero Gandalf lo persuade de su idea, y Bilbo sale, dejando mucho atrás pero más feliz que en toda su vida.

Interpretación. Bilbo había negado los contenidos de su sombra. Pero en esta oportunidad se enfrenta con ella y parte hacia Rivendell”.

### Párrafo 3:

Empiezan a aparecer rumores de eventos extraños fuera de La Comarca, tales como la restauración del Poder Oscuro en la Tierra de Mordor. Sin embargo, la mayoría de Hobbits no los creen todavía. El Anillo debe destruirse para que Sauron no pueda encontrarlo; pero solo podría destruirse en Orodruin, el Monte del Destino en Mordor. Parece que Sauron ya había oído hablar de Bilbo y de La Comarca gracias a Gollum, así que ahora La Comarca probablemente ya no sea un lugar seguro para Frodo. Este decide salir para destruir el Anillo, acompañado por el joven Sam Gamgy, su jardinero, que al contrario que la mayoría de Hobbits, cree en los cuentos viejos y le encantaría ver a los magníficos Elfos.

Interpretación. A partir de este cambio Frodo experimentará diversas cuestiones. Una de ellas es el conocimiento de su sombra. Acostumbrado a vivir siempre en el refugio de la comarca, las historias de de Bilbo lo han incitado a salir de allí y arriesgarse a conocer otros lugares. El viaje emprendido le permitirá progresar en el aspecto personal, a pesar del miedo que lo agobia

### Párrafo 4:

Una noche, los Jinetes Negros irrumpen en la casa de Frodo en Cricava y descubren que éste no esta allí, de tal forma que deciden cabalgar hacia Bree con gran prisa. Irrumpen en la posada, o más específicamente en el cuarto donde los hobbit–invitados normalmente duermen. Los hobbits se encuentran escondidos, de tal forma que logran salvarse. Al día siguiente compran un potro y suministros de comida. Se dirigen a Rivendel, y Trancos los lleva a través del pantano de Moscagua a una colina llamada Colina de los Vientos que ofrece una vista de un área grande. Parece que Gandalf había estado allí tres días antes que ellos. Esa tarde son atacados por cinco de los Jinetes en una cañada debajo de la Colina de los Vientos; Frodo no puede resistirse al deseo de ponerse el Anillo, e inmediatamente después de hacerlo, comprende que le pueden ver los Jinetes muy claramente a pesar de la oscuridad. El capitán de los Jinetes ataca a Frodo que lanza un golpe a los pies del Jinete, clavándole un cuchillo en el hombro izquierdo y haciendo que éste se desmaye inmediatamente después.

Interpretación. Estos seres extraños que son los jinetes negros son una proyección cultural de los hombres. Las ansías de poderío y control se ven en ellos contada claridad. El portador del anillo se enfrenta con su sombra personal primero y con la sombra de todos los hombres después. Aquellos jinetes negros fueron antaño hombres codiciosos, reyes sedientos de gobernar de avaricia, características propias de la raza humana y que todos compartimos. De tal modo el enfrentamiento no resulta sencillo.

### Párrafo 5:

En Rivendell, Aragorn se encuentra rezándole a una estatua de una figura que parece ser humana. En ese momento llega Elrond y sostiene una conversación con Aragorn acerca de su pasado. Aragorn, quien actualmente vaga por los bosques de la Tierra Media, es en realidad el heredero a la corona del reino de los hombres. Sin embargo, su madre no quiso que él sufriera el mismo destino que los demás reyes, quienes cegados por su propia avaricia, fueron poseídos por el anillo. Así, Aragorn ha huido durante toda su vida del derecho a convertirse en rey.

Interpretación. Al principio hay una clara actitud de evitación por parte de Aragorn. Otros reyes han sido capturados por la avaricia, pero Aragorn se niega a cumplir con su destino: ser el rey que está destinado a ser desde su mismo nacimiento. Incluso huye de ese destino. Empero, no todo el contenido de la sombra es negativo; tiene un aspecto positivo, y este es el desarrollo potencial que habita en ella. En el caso de Aragorn es cumplir con su destino vencer sus miedos, a fin de alcanzar la realeza.

### Párrafo 6:

La historia de Gollum es una historia triste. En un principio, él pertenecía a una raza similar a los Hobbits y llevaba por nombre Smeagol. Gustaba del agua, motivo por el cual pasaba la mayoría de su tiempo en el río pescando. Un día, encontró un anillo en el fondo del río. Tras explorarlo descubrió que su uso lo hacía invisible, lo cual le hacía más fácil la pesca. Sin embargo, el anillo comenzó a apoderarse de él de una manera extraña. Poco a poco, Smeagol se fue convirtiendo en un ser egoísta y ambicioso, a la vez que lo fue transformando en una criatura oscura, babosa y esquelética.

Interpretación. El anillo es un medio que favorece la expresión del inconsciente. Pero cuando el sujeto no hace caso de este, la sombra puede adueñarse del sujeto o bien conformar una personalidad independiente que lo invada. Este es el caso de Gollum, quien no toma en cuentas las exigencias de su inconsciente. Su sombra toma entonces una dirección equívoca, forma parte y vivirá en Gollum así durante toda la historia.

### Párrafo 7:

Boromir se aleja de la compañía con disimulo, encuentra a Frodo en el bosque y le insta a que le dé el Anillo. Frodo piensa ahora firmemente ir a Mordor e intentar destruir el Anillo por sí solo; Boromir se enfada y empieza a amenazarlo para que Frodo le dé el Anillo. Frodo se lo pone y corre lejos. Va a la cima de la colina de Amon Hen, donde puede ver (todavía llevando el Anillo)

las tierras cercanas y distantes hasta las fronteras de las tierras de Mordor. Siente el Ojo de Sauron que lo busca, y finalmente se quita el Anillo.

Interpretación. Sauron aparece en la obra de Tolkien (y también en la versión cinematográfica) como un ser omnipresente, a pesar de su esencia intangible. Sauron representa la imagen arquetípica de la sombra en todos los niveles: desde el personal hasta el mal absoluto.

#### Párrafo 8:

Frodo decide dejar la compañía en secreto, enseguida, porque nunca volvería a tener el valor suficiente para partir de nuevo. Entretanto Boromir regresa con la compañía y empiezan a buscar a Frodo. Mientras los otros están investigando, Sam comprende que Frodo esta intentando dejarlos, y vuelve a las barcas justo cuando Frodo esta arrastrando una hacia el agua. Enseguida Sam y Frodo salen juntos, cruzan el río y parten hacia el suroeste, hacia Mordor.

Interpretación. El trabajo con la sombra lleva a un camino imprevisto, el lugar de llegada es desconocido. No obstante esta incertidumbre se tiene por seguro que el encuentro con la sombra debe realizarse en lo individual, ningún ser exterior podrá intervenir en el camino. Por tal razón, Frodo decide apartarse del grupo (excepto Sam, quien hace de apoyo emocional). Los demás obstaculizan ese desarrollo personal, en especial Boromir, que desea arrebatarse el anillo.

#### Párrafo 9:

Frodo y Sam continúan su viaje a través de Emyr Muil. Un día descubren que Gollum había estado siguiéndolos de cerca todo el tiempo. En un momento, mientras los dos Hobbits duermen, Gollum sube fácilmente tras ellos, y se dispone a robarle el anillo a Frodo. Así, aquel se dirige sigilosamente hacia el anillo, pero halla frustrado su intento pues Frodo y Sam se encontraban preparados. Sam lo ataca con todas las intenciones de matarlo, pero Frodo decide perdonarle la vida, obligándole a que prometa ayudarlo en su misión, guiándolos hasta Mordor. Los dos hobbits (Frodo y Sam), conducidos por Gollum, se dirigen hacia la Puerta Negra de Mordor. Ya que viajar por terreno abierto lleno de caminos de orcos sería demasiado peligroso, Gollum los lleva por caminos poco conocidos a través de tierras pantanosas. A medida que transcurre el viaje hacia Mordor, el paisaje se va tornando más desolador, a la vez que Frodo comienza a exhibir comportamientos que hasta la fecha nunca había tenido, mostrándose egoísta, ambicioso y agresivo hacia Sam.

Interpretación. El encuentro con la sombra es necesario para vencer los miedos de la propia persona, pero este enfrentamiento tiene otras ventajas. El caso de Frodo es ilustrativo porque le ha perdonado la vida a Gollum. Este era visto primero como un ser despreciable, pero a partir de la acción de Frodo,

parecen relucir las características positivas de Gollum, pues este es quien los guía hacia Mordor. Nótese que todo esto ha sido a partir de que Frodo se encaró con su sombra personal. “Frodo entiende a Gollum de la misma manera que comienza a entenderse a sí mismo”, y por ese motivo le perdona la vida.

#### Párrafo 10:

Entre más cerca de Mordor se encuentran los Hobbits, mayor es la fuerza con la que los comportamientos extraños de Frodo se manifiestan, de tal forma que éste comienza a sentirse extrañado y confundido acerca de dichas conductas. Sam, sin embargo, halla una explicación evidente a dicho fenómeno, argumentando que no es a Frodo a quién corresponden los comportamientos, sino al anillo. Frodo, por su parte, al ver que cada vez la ambición y la agresión van ganando más fuerza en él, se ve en la obligación de realizar un mayor esfuerzo y un mayor compromiso con la misión que le ha sido impuesta. No obstante, esto constituye algo extremadamente difícil para él.

Interpretación. En los primeros encuentros con la sombra no se tiene una idea clara de qué o a quién se ha liberado. Por eso Sam le adjudica la avaricia al anillo. Si bien el anillo es un instrumento para tener contacto con la sombra, esta avaricia pertenece sólo a Frodo y no al anillo. Cabe recalcar que la sombra contiene aspectos que no obstante su apariencia radical, estos muestran aquello que está ausente en el sujeto y necesita encontrar un espacio en la consciencia, “la sombra busca tan sólo que esos deseos antes negados, sean ahora reconocidos”. En tanto el encuentro con la sombra sea frontal, mayores posibilidades de desarrollo personal habrá para el sujeto.

#### Párrafo 11:

Al final, Frodo y Sam tienen que dejar el camino y giran directamente hacia el Monte del Destino. Para aliviar la jornada, dejan atrás todas las ropas que probablemente no necesitarán más. Localizan Orodruin dos días más tarde. Al día siguiente deben ascender el Monte, pero Sam tiene que llevar cargado a Frodo quien, atormentado por la carga creciente del Anillo, está completamente exhausto.

Interpretación. Las consecuencias de enfrentar la sombra no ocurren sólo a nivel físico. El cuerpo también resiente ese encaramiento. En Frodo se advierte esta repercusión con su agotamiento y cansancio. “El cuerpo cambia a la mente y luego la mente cambia al cuerpo”.

#### Párrafo 12:

En las Cámaras del Monte del Destino, Frodo es superado finalmente por el poder del Anillo y decide quedárselo. Gollum se arrastra y lo ataca de nuevo mordándole el dedo donde tenía el Anillo; entonces, con la alegría de haber recuperado su Precioso, pierde el equilibrio y cae por la grieta. Frodo y Sam salen y ven cómo el reino de Sauron se derrumba.

Interpretación. En cuanto más se niego un aspecto del sujeto mayor fuerza cobrará este, “cuanto más se nieguen las fuerzas opuestas de la psique, más fuerza adquiere la sombra”. Al inicio de la historia, Frodo negaba tajantemente todo lo relacionado con la maldad. A medida que avanza la historia, sin embargo, Frodo no sólo debe mirar su sombra, sino enfrentarse a ella, a tal grado que se vuelve poseedor del anillo y un ansia de no cederlo se apodera de él, “personificando así los valores contra los que una vez luchó”. Un vistazo hacia la maldad no es suficiente para vencerla. Experimentar los extremos superior e inferior de lo desagradable es necesario para alcanzar la totalidad. Frodo visita las tierras oscuras de Mordor –los estratos profundos de su psique– y así cambia la percepción inicial acerca del mal.

#### Párrafo 13:

A la batalla de los Capitanes del Oeste y los ejércitos de Mordor se unen las Águilas, llevadas por Gwaihir su señor. En ese mismo momento el Anillo entra en el fuego de Orodruin: la Puerta Negra se derrumba, el espíritu de Sauron se destruye, y las fuerzas de Mordor, privadas del Poder que los controló, caen y muchos corren lejos o ruegan misericordia. Gwaihir, acompañado por otras dos águilas, lleva a Gandalf hacia el monte del Destino, donde rescatan a Frodo y a Sam. Los dos Hobbits despiertan varios días después y son honrados por el ejército del Oeste en el campo de Cormallen en Ithilien.

Interpretación. El enfrentamiento con la sombra constituye la consecuencia inevitable de convertirse en un héroe.

#### Párrafo 14:

Ahora los viajeros se vuelven hacia Rivendel, y allí los Hobbits se encuentran con Bilbo y pasan muchos días con él. Finalmente deciden volver a casa, y para su alegría, Gandalf decide también ir con ellos, por lo menos hasta Bree. A Frodo le duele de nuevo su hombro, debido a que hace un año le hirieron los Nâzgul. Después de unos días, llegan a Bree. Sam se casa con Rosa Coto; Frodo hace que Sam y Rosa se muden a Bolsón Cerrado para vivir con él. Al año siguiente, nace su primera hija, Elanor. Frodo vuelve a dolerse de sus heridas.

Interpretación. El triunfo sobre la sombra no consigue en limpio. Frodo sale librado, pero una herida le acompañará para siempre, “quizás no viva feliz...pero vivirá transformado”.



### Párrafo 15:

El ejército vuelve a la Ciudad y Aragorn se corona como Rey Elessar. Frodo piensa ir a los Puertos Grises y pasar por encima del Mar con los elfos y Bilbo. Así la nave élfica deja Tierra Media con Frodo, Bilbo y Gandalf a bordo.

Interpretación. De mantenerse un rumbo fijo ha de suceder un cambio, dado a partir de la lucha con la sombra. Esa lucha no es fácil, pero al final permitirá la formación de una nueva identidad. La identidad anterior y la sombra serán los cimientos sobre los cuales descansarán las nuevas formas de ver la vida. El crecimiento personal se da y aquello antes negado se acepta de buena gana. Frodo abandona la tierra media y emprende un viaje, cambia su punto de vista acerca de Gollum, la maldad y de sí mismo; Aragorn vence su repudio a los humanos, ya no los considera inferiores, y contrario a sus deseos primeros, acepta ser rey junto a las responsabilidades inherentes. Ambos personajes se encuentran en una situación contraria a la inicial. Pero esa labor, escribe Andrés Uribe, no es una obligación única de Frodo y Aragorn, toca también desempeñarla a todos los seres humanos, “por derecho y, aún más, por deber...resulta de extrema importancia que cada uno de nosotros emprenda una cuidadosa búsqueda...que nos lleve a encontrar ese anillo dorado, esa herramienta que nos permita alcanzar esa totalidad a la que estamos destinados”.

Aiello (2010) realiza un análisis en el cual desvela los estereotipos y los arquetipos presentes en la novelística de la escritora chilena María Luisa Bombal. Aiello retoma la definición de estereotipo del Diccionario de la Real Academia Española: “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”. Habla del arquetipo como aquellas imágenes primordiales o imagos referidos por Jung. Aiello comenta un par de novelas de Bombal. *La última niebla* y *La amortajada*, en las cuales encuentra distintos estereotipos: la mujer adúltera; la mujer frustrada sexualmente; la madre buena; la suegra que no acepta a las nueras y guarda rencor hacia ellas; la adolescente inquieta; la solterona de la familia; la madre buena e incapaz de enfrentar al marido; la mujer que sabe que el

esposo no la ama; la hermana infeliz, beata y también frustrada por un matrimonio sin amor; la madre dedicada a los hijos. Algunos de estos estereotipos coinciden con arquetipos de la teoría junguiana. El “animus”, la mujer, que no ha encontrado el “anima”, el hombre que no puede amar o amó pero que perdió para siempre. La “persona” se aposenta sobre estas mujeres, sacrificadas por cumplir con el deber de ser buenas mujeres o buenas madres; estas mujeres se ven atrapadas en los estereotipos. El arquetipo de la “persona” las obliga a ser buenas mujeres, a desempeñar su vida con base a un código moral, de tal modo que su “sombra”, la suma de sus necesidades biológicas, queda investida de una frustración en distintos aspectos: amoroso, sexual. Como escribe Mora (1987, citado en Aiello, 2010), todos sus deseos aparecen sólo “en sueños nocturnos o en ensueños de vigilia”.

## **Cuentos**

Este género literario se considera una “narración en la que se proyectan los deseos más profundos y las ansiedades más secretas superadas”. A diferencia de las fábulas, cuyo propósito es didáctico y suele haber una serie de reglas morales por cumplir (lo que deviene en el acrecentamiento de miedos o ansiedades), el cuento permite, precisamente, la afirmación individual (Galimberti, 2009, p. 269). A este respecto Bettelheim (1975) ha realizado un trabajo que resulta imprescindible en este ámbito de análisis, pues considera al cuento de hadas clásico como una posibilidad de encuentro entre el niño y el adulto. Un intercambio en el cual el adulto cuente, y no lea, la historia; esto permite que el niño intervenga, expresando sus miedos, sus anhelos, que refleje aspectos escondidos, “en los cuentos de hadas los procesos internos se traducen en imágenes visuales”. De tal modo es preferible contar un cuento que leerlo. Si bien es cierto que muchas ocasiones los adultos no han tenido esa experiencia con sus propios padres, lo cual la cuestión planteada se complica, la participación activa del adulto permitirá

que el cuento surta efecto. Nada más enriquecedor que la presencia de un adulto que aclare dudas, que realice sus propios comentarios y que, irremediabilmente, intervenga con su propia experiencia; de igual modo el niño podrá formar sus propias versiones, cuestionar la historia, cambiarla, intervenir en ella al punto de que un personaje cambie de rumbo y toma determinada decisión; que la historia se modifique y adapte en función de ese encuentro de experiencias –para lo cual es necesario la escucha atenta y la participación del adulto–. Cabe mencionar también que estos cuentos clásicos pueden ser considerados de sádicos, crueles, etc., pero estos hechos serán siempre simbólicos de procesos inconscientes que permiten al niño elaborar temores; por ello en gran medida se alejan de las fábulas y su propósito didáctico. Pero el cuento de hadas tiene esta riqueza de sensaciones de libertad, autorespeto, confianza en sí mismo y de un futuro prometedor, porque ofrece a niño la libertad de expresarse con independencia, a través de los personajes; el cuento se aleja de otros tipos de historia, cuenta con una forma propia. Ofrece estas posibilidades, porque “es, ante todo, una obra de arte”. Un arte que, en palabras de Borges (1969), se siente como la música, o como la amistad, y por lo tanto conecta con la los pensamientos, las emociones y las sensaciones del ser humano.

En este sentido es importante mencionar que otras teorías pugnan por la literatura como una forma de redimir miedos, sufrimientos, ansiedades, etc., de la misma forma Jung (1982) considera que el verdadero arte conecta al individuo con el inconsciente colectivo. El individuo se despoja de sus propias vestiduras para colocarse las ropas del todo que es la humanidad. Así contextualizada la afirmación de Bettelheim (1975) de considerar este género literario como una obra de arte, puede afirmarse que estos, resultan una vía regia para establecer contacto con el inconsciente colectivo, y romper las ataduras individuales. Así, pues, ya ha escrito von Franz (citada en Galimberti, 2009, p. 269) que los cuentos de hadas

son la expresión más pura y simple de los procesos psíquicos del inconsciente colectivo. Para la investigación científica del inconsciente, por lo tanto, valen más que cualquier otro material.

Los cuentos representan los arquetipos en la forma más simple, más genuina y concisa. En esta forma tan pura las imágenes arquetípicas nos ofrecen los mejores indicios para comprender los procesos que se desarrollan en la psique colectiva. Mientras en los mitos, en las leyendas, o en cualquier otro material mitológico más elaborado descubrimos los modelos fundamentales de la psique humana investido de elementos culturales, en los cuentos el material cultural específicamente consciente está presente en mucho menor medida; éstos reflejan entonces, con más claridad, los modelos fundamentales de la psique

Por lo tanto puede afirmarse que los cuentos y sus contenidos arquetípicos trascienden las culturas, los tiempos y al propio individuo, que se mira rebasado por la humanidad, a la cual, sin embargo, pertenece y se ve influenciada por ella y por sus experiencias vividas durante su tiempo de existencia. Los cuentos que se presentan a continuación suelen tocar temas como la aceptación de aspectos no reconocidos por la conciencia y que son recuperados desde inconsciente, a fin de aceptarlos e integrarlos a ella. Tal es el caso particular de la integración de los aspectos femenino, en los cuentos Barba azul y La bella y la bestia (Bringas, 2010); ejemplos específicos de reconocer aspectos individuales que resultan desconocidos se hallan en los cuentos La leyenda de la luna llena y El rey rana (Ulloa, 2003; Nates 2003); estos muestran el camino que conlleva la aceptación e integración de la sombra. Esta integración se relaciona de forma directa con el proceso de individuación y con el arquetipo del sí mismo, que se encuentra en el centro, pero también recubre la psique toda. Sobre esto, Jung (1997, b, p. 69-71) ha escrito que la individuación “significa llegar a ser un ente singular, y, en cuanto entendemos por individualidad nuestra singularidad más íntima, última e incomparable, *llegar a ser sí-mismo*. De modo que «individuación» podría traducirse también por «realización del sí-mismo» o «realización de sí». Así, pues, el arquetipo del sí mismo y la individuación se hallan ligados íntimamente, pero sucede de igual forma con el resto de los arquetipos, porque su aparición suele estar relacionada con el cuestionamiento de elementos personales, que llevará hacia un mejor estado de salud psíquica, siempre y cuando los aspectos no aceptados –esto es la sombra– sean integrados a la conciencia. Los cuentos que se presenta a continuación tienen en común la aparición de arquetipos y la búsqueda de esa individualidad. A continuación se presentan de manera detallada cada uno de ellos.

Ulloa (2003) realiza una interpretación junguiana al texto *La leyenda de la luna llena* del escritor alemán Michael Ende, basándose en la metodología empleada por Jung para la interpretación de los sueños. Esta metodología se adecua al texto de Ende. Ulloa divide el texto de Ende en fragmentos y de manera posterior elabora el análisis de ese fragmento.

#### Exposición:

Hace ya muchos años, (...) vivía en un bosque lejano, rodeado de montañas, un piadoso ermitaño. En su juventud había estado perdidamente enamorado de una dama a la que todos consideraban un dechado de virtudes y de belleza. Ambos se habían jurado fidelidad y amor eternos, pero un día antes de la boda su prometida rompió su juramento y huyó con otro hombre.

(...) Pasó muchos años consagrado a la lectura (...) Un día. Le pareció que la tierra se abría bajo sus pies y que una ráfaga de viento surgida del abismo le helaba la sangre en las venas. Aquella misma noche abandonó para siempre su casa y sus libros. Durante mucho tiempo vagó por el mundo, hasta que llegó a cierto valle apartado, donde halló una cueva excavada en la roca y oculta en medio de un bosque. Se echó a dormir en el suelo y soñó con un torbellino de fuego del que surgía una voz que le decía: «Quédate ahí, yo iré a tu encuentro».

(...) De vez en cuando se adentraba en el bosque para recoger bayas, frutos, tallos y raíces, de los que se alimentaba; pero pasaba la mayor parte del tiempo sentado a la entrada de la cueva con los ojos cerrados, absorto e inmóvil. (...) Su espíritu vagaba por otros mundos, unos mundos tan elevados y sublimes (...) pero nada había que fuera capaz de apartarlo de su diálogo con la eternidad. La paz de su alma era tan profunda que en las proximidades de la cueva incluso las fieras del bosque dejaban de atacarse (...)

Un día, el destino quiso que llegara a aquel lejano valle otro ser humano cuya vida no era menos solitaria que la del piadoso anciano, si bien por razones completamente distintas. Era un hombre que había sido expulsado de la sociedad, un hombretón fiero, de hirsuto pelo rojo, fuerte como un toro y tozudo como un mulo. No temía nada, pero tampoco había nada que fuera capaz de inspirarle respeto.

De muy joven, y en un arranque de ira, había matado a otro joven que había deshonrado a su amada. Su víctima pertenecía a una familia noble. Como él y su amada eran de origen humilde, los jueces no consideraron que tuviera derecho a defender su orgullo ni honor y lo condenaron a morir mediante el suplicio de la rueda. Sin embargo, el logró huir la víspera de la ejecución.

Encontró refugio en el bosque, donde se unió a una partida de salteadores de caminos que eran todos proscritos como él. (...) Un día, tras una pelea con el cabecilla de la banda, le tocó escapar. A partir de ese momento empezó a actuar en solitario y a evitar la compañía de otros hombres, ya que ahora lo perseguían todos (...) Una profunda inquietud lo impulsaba a cambiar constantemente de escondrijo. (...) Sin embargo, el destino ya había decidido que esto no podía seguir así, de manera que se hizo inevitable que el bandido fuera a parar al lejano valle donde habitaba el ermitaño.

En este pasaje de la leyenda se presenta el escenario de la historia: un bosque, considerado “como naturaleza protectora y procuradora de alimento, es un símbolo del inconsciente”. Aparecen el ermitaño y el bandido. El primero representa a maestro secreto, dedicado a al estudio, la reserva y el trabajo. El segundo representa a la sombra, el cúmulo de aspectos, en su mayoría, negativos de los seres humanos. Ha sido la traición de su novia la causa para que el joven emprenda ese viaje hacia el inconsciente –se vuelva un habitante del bosque– y, por lo tanto, comience su proceso de individuación. Allí se dará el encuentro entre los opuestos.

#### Desarrollo:

Fue un día al atardecer (...) El salteador de caminos había descubierto un joven ciervo y empezó a perseguirlo (...) De pronto, el animal se detuvo y lo miró de frente (...) No parecía asustado ni cansado, sólo lo miraba atentamente con sus grandes ojos, y no tuvo valor para disparar la flecha.

(...) Confuso, miró a su alrededor. Entonces descubrió la entrada de la cueva y, sentado en el umbral, al ermitaño (...) El bandido se acercó al anciano y lo observó durante un buen rato, incapaz de adivinar qué o quién demonios era aquel ser que tenía delante. (...)

El anciano seguía inmóvil (...) El bandido alzó el puño para despertarlo de un buen golpe, pero al cabo de un rato volvió a bajarlo. (...) Al cabo de unas horas, cuando el ermitaño volvió desde el reino de lo sublime a su pobre y frágil cuerpo terrenal y abrió los ojos, descubrió, a la luz de la luna, que a sus pies yacía un hombre pelirrojo de aspecto fiero que dormía como un niño.

El anciano miró con afecto paternal a aquel extraño que Dios le enviaba y decidió convertirlo en su discípulo para instruirlo en los asuntos de la eternidad (...) el maestro nunca olvidaba exhortar a su discípulo a arrepentirse de la vida pecadora que llevaba y a rogar a Dios que se apiadara de él.

El encuentro dado entre el ermitaño y el bandido está mediado por un ciervo, cuya tarea es fungir como camino hacia el inconsciente. El bandido descubre al ermitaño, esto evidencia una avanzada de energía hacia la consciencia. El bandido –es decir, la sombra– no es aceptado al inicio, pero insiste y por fin consigue el contacto, hace consciente su presencia y el ermitaño despierta de su estado profundo. Es entonces el encuentro entre el ermitaño y el bandido que comienza el proceso de individuación, durante el cual son comunes mensajes como el aparecido en el sueño del ermitaño: “Quédate ahí, yo iré a tu encuentro”. Sentencias o mensajes de este tipo indican un par de cosas: la

primera, da testimonio de estar en el lugar correcto; la segunda advierte sobre la llegada de alguien, cuya llegada deberá ser reconocida cabalmente.

### Clímax:

-Hijo mío -le dijo-, no creas que te hice prometer que no vendrías en las noches de luna llena para castigarte. La razón es que me sucedió algo maravilloso, algo que me sucede todavía. Has de saber, hijo, que en el reino de los espíritus celestiales el arcángel Gabriel es el señor de la luna. Pues bien, en las noches de plenilunio, el arcángel Gabriel en persona desciende del cielo y me visita.

(...) ¿Cómo es? -preguntó.

-Más bello y noble de lo que puedo describir con palabras. Viaja en un carro tirado por grifos; en la mano lleva un lirio, símbolo del amor sin mácula y de la pureza, y viene por el aire desde aquel extremo del bosque, porque para su carro la luz de la luna es como un camino sobre tierra firme.

(...) El bandido lo miró con admiración y masculló: -Pues vaya con la noticia, ¡que Dios me confunda!

El ermitaño le lanzó una mirada apesadumbrada y exclamó: -¡Ah, hijo mío! Si por lo menos pudieras dejar de maldecir. Pero ya ves tú mismo por qué tuve que prohibirte que vinieras en las noches de luna llena. ¡Imagina qué podría suceder!

(...) Había una cosa que tenía preocupado al bandido. Desde hacía un tiempo, los animales ya no se acercaban a la cueva del ermitaño. Si alguno se extraviaba por aquellos parajes, huía tan pronto como el se acercaba. Incluso, un día sucedió que un azor se apoderó de una cría de conejo junto a la entrada de la cueva, justo al lado del anciano, que estaba sumido en una profunda meditación. El bandido comunicó su preocupación a su maestro, pero advirtió que éste no se había dado cuenta de nada. (...)

La revelación del secreto rompe la resistencia puesta hasta ese momento, esto disminuye la tensión entre la consciencia y los instintos. El arcángel es la imagen del bien. Este bien, empero, se va construyendo de manera tan exagerada que en el ermitaño se construye una Persona (arquetipo de la persona) repleta de normas y reglas exteriores, en las cuales no cabe la posibilidad de elección. La sombra hace su aparición, pero no es confrontada, está ahí, pero no se le cuestiona. En un proceso de individuación es imprescindible verla e integrarla en un momento posterior. El ermitaño sólo reprime su sombra, no la enfrenta. Y es el bandido quien muestra el lado positivo de la sombra, pues está si bien contiene elementos desagradables también guarda cualidades positivas. Muestra de ello se observa en el ermitaño, que se había perdido una madeja de espiritualidad y

sabiduría sin tener un motivo claro. Los cambios del ermitaño eran apreciados por el bandido. Ciertamente la sombra no es totalmente negativa.

### Desenlace:

Cuando llegó la siguiente noche de luna llena, ya había tomado su decisión. Tan pronto como oscureció, cogió el arco y las flechas y, haciendo caso omiso de su promesa, se dirigió sigilosamente a la cueva (...)

En aquel momento la luna llena empezó a elevarse majestuosamente por encima de las ramas de los árboles e inundó el mundo con su luz plateada. (...) más allá de las copas de los árboles, un fuerte resplandor. (...) Primero surgieron los dos grifos, unos grandes seres alados con cabeza de águila y cuerpo de león (...) Después se vio el carro del que tiraban. Parecía hecho de zafiro. En el carro iba un personaje rodeado de un halo de luz suave y poderosa a la vez. (...)

El ermitaño se había inclinado profundamente y permanecía con la frente en el suelo. El bandido, que se había quedado boquiabierto contemplando aquella aparición, hizo un esfuerzo por salir de su asombro (...) Muy despacio puso una flecha en el arco, apuntó cuidadosamente y disparó. La flecha silbó en el aire y se clavó en el cuello de la figura luminosa.

(...) El ermitaño, que se había incorporado al oír el silbido de la flecha, había contemplado la escena horrorizado. Cuando se dio la vuelta y advirtió la presencia del bandido lo increpó duramente: –¡Hijo de Satanás! (...) ¿Qué has hecho, desgraciado perjuro? ¿Acaso no habías cometido ya suficientes pecados?

(...)–Escucha –repuso el bandido–, antes de enviarme al infierno directamente y para siempre, ven conmigo a ver qué ha pasado. (...) –¿Lo ves? –dijo el bandido (...)

El ermitaño miraba absorto el cadáver del tejon. Por fin susurro: –¿Cómo has podido adivinar la verdad, hijo mío, si ni yo mismo he sido capaz de descubrir el engaño?

–Muy sencillo –explicó el bandido–, tú me habías dicho que sólo los santos pueden ver las cosas santas. Así pues, no tiene nada de extraño que tú, un hombre sabio que lleva una vida de santidad, pueda ver al arcángel Gabriel. Pero yo, que soy un pecador y un ignorante, lo he visto igual que tú. Entonces me he dicho que aquí había gato encerrado. Por eso he disparado.

(...)–¿Qué te pasa? –preguntó el bandido, solícito.

–Estoy avergonzado –contestó el ermitaño, con voz entrecortada.

–¿Por qué? –preguntó el bandido, sorprendido.

–Porque, en mi presunción, pensaba que tenía que salvar tu alma –respondió el ermitaño–, pero has sido tú quien ha salvado la mía. Se ha cumplido la promesa que recibí en sueños, pero de una manera muy distinta de como yo esperaba. Se ha cumplido a través de ti, ¿no te das cuenta?

(...) En cualquier caso, me he dado cuenta de que tengo que volver a empezar por el principio y quisiera que tú me ayudaras. Vamos.

El arco y la flecha significan la tensión viva en el inconsciente, la luz solar, la fuerza vital que requiere la sombra para salir a la consciencia, pero en su lado



positivo. El arcángel representa, en un inicio, el bien y el bandido el mal. El enfrentamiento entre estos dos simboliza la lucha entre el bien y el mal, los opuestos que deberán conjuntarse luego de aceptar e integrar la sombra. Y así sucede cuando el arcángel es derrotado y se convierte en tejón. El ermitaño había visto sólo maldad en el bandido, lo había concedido poca valía, pero en ese momento reconoce las cualidades aceptables de su sombra, una luz inesperada proviene de ella. El ermitaño reconoce la salvación de su alma, conseguida por un ser despreciado en otro momento. Aquí se esclarece la voz de su sueño: ese alguien era el bandido, la sombra no reconocida. Al final de la leyenda se destaca la necesidad de emprender el camino de individuación. Este proceso debe ser recurrente para los sujetos, es motivo de renovación constante y no aislada, justo como le ocurrió al viejo: “tengo que volver a empezar por el principio”.

El proceso de individuación, ejemplificado en la leyenda de la luna llena, se consigue gracias al reconocimiento de la sombra. Los aspectos oscuros e indeseables deben ser vistos por el sujeto. Y aún esto no basta, es necesario vivir aquellas experiencias guardadas en un marco inconsciente. No es suficiente hacer un lado la maldad, debe reconocerse e integrarse. La imaginación activa, la interpretación de los sueños y la terapia analítica son formas de conseguir de tal objetivo.

Nates (2003) realiza una interpretación acerca del cuento *El rey rana*, escrito por los hermanos Grimm en 1812. Para iniciar; esta autora nos recuerda que los cuentos, según Bettelheim, son una satisfacción para niños y adultos, aún más para estos últimos, debido a su sencillez. Los cuentos de hadas exponen problemas inherentes y comunes al ser humano, como la muerte o el amor, e incluyen respuestas ante esas adversidades. Por tal motivo, los cuentos pueden influir en el desarrollo de la personalidad infantil y “enriquecer su existencia”. A continuación se presenta el texto completo de los hermanos Grimm:

Hace muchos años, en aquellos tiempos en que bastaba desear una cosa para que el deseo se cumpliera, vivía un rey que tenía tres hijas muy guapas. Y la más pequeña de las tres era tan bonita, que al sol le encantaba darle en la cara; y eso que el sol ha visto ya muchas cosas.

Cerca del palacio del rey había un bosque grande, oscuro; y en el bosque, al pie de un viejo tilo, brotaba una fuente. En los días de calor, la hija pequeña del rey, iba al bosque y se sentaba al borde de aquella fuente de agua fresca; cuando se aburría, tiraba al aire una pelota de oro y la volvía a coger: aquel era el juego que más le gustaba.

Pero una vez, la pelota de oro se le escapó de las manos, rodó por el suelo y cayó al agua; la hija del rey la buscó, pero la fuente era muy honda y no veía el fondo.

Entonces la niña empezó a llorar, a llorar, no se podía consolar, y de pronto, oyó que alguien decía:

¿Qué te pasa, hija del rey? Estas llorando de un modo que hasta las piedras sienten pena.

La niña miró a la fuente, y vió una rana que sacaba del agua su cabezota fea.

¡Ah, ranita, eres tú! Pues estoy llorando porque se me ha caído al agua mi pelota de oro.

No llores más, que yo te voy a ayudar. ¿Que me darás si te saco del agua la pelota de oro?

¡Te daré lo que quieras, ranita! Te daré mis vestidos, mis perlas, y la corona de oro que llevo en la cabeza.

La rana contestó:

No quiero tus perlas, ni tus vestidos, ni tu corona de oro. Quiero que tú me quieras, que juegues conmigo, que me dejes sentarme a tu lado en la mesa; y comer en tu plato de oro y beber de tu vaso, y dormir en tu cama. Si me lo prometes, bajaré a la fuente y te buscaré la pelota de oro.

¡Sí, sí! Dijo la niña. ¡Sí, te lo prometo! ¡Te daré todo lo que quieras si me traes mi pelota de oro!

Pero por dentro, la niña pensaba: ¡Vaya con esta rana presumida...! ¡Mira que querer ser amiga de una persona! Lo que tiene que hacer, es quedarse ahí en el agua con las otras ranas, croando y nada más.

Y la rana, al ver que la niña le prometía ser su amiga, se metió de cabeza en el agua y enseguida salió con la pelota de oro en la boca. La hija del rey se puso muy contenta, recogió la pelota y echó a correr.

¡Espera, espera! Gritó la rana. ¡Espera, llévame contigo! Yo no puedo correr tanto como tú.

Pero no le sirvió de nada gritar tanto ni decir ¡cro-cro!, con todas sus fuerzas; la niña no paró de correr hasta que llegó a su palacio y en seguida se olvidó de la rana. Y la ranita muy triste, se metió otra vez en el agua.

Al día siguiente, cuando la hija del rey estaba comiendo con su padre y con todos los de la corte, la rana apareció en la escalera de mármol del palacio; iba subiendo los escalones a saltitos, y, cuando llegó arriba, llamó a la puerta del comedor y dijo:

¡Hija del rey! ¡La más pequeña! ¡Ábreme, que estoy aquí! La niña se levantó para ver quien llamaba, y, al abrir la puerta, vio a la rana allí en el suelo. Entonces cerró la puerta de golpe, y corrió a sentarse otra vez en su sitio; estaba temblando.

El rey, su padre, vio como temblaba y le preguntó:

¿De que tienes miedo, hija mía? ¿Había en la puerta algún gigante que te ha asustado?

No, no, dijo la niña. No era un gigante, sino una rana horrible.

¿Y que quería la rana?

¡Ay padre! Ayer fui a la fuente del bosque, y se me cayó al agua mi pelota de oro, y como lloré tanto, la rana me la sacó del agua, y le prometí ser su amiga, yo creía que la rana no iba a poder salir nunca de la fuente, pero ha venido y quiere comer a mi lado.

Mientras tanto la rana seguía llamando a la puerta y decía:

¡Hija del rey, la más pequeña! ¡Estoy aquí! ¡Abre la puerta! ¡Cumple ahora mismo con tu promesa!

Y entonces, dijo el rey:

Hija, lo que se promete se cumple, abre la puerta y que entre la rana.

La niña abrió la puerta y la rana entró dando saltitos, siguió a la princesita hasta la mesa, y dijo: Acércame tu plato de oro y comeremos juntas. Y la hija del rey tuvo que comer con la rana en el mismo plato y todos notaban lo que le molestaba aquello; la rana comía con mucho apetito, pero la niña no podía tragar ni un bocado. Y luego la rana dijo: Ya he comido bastante, y estoy cansada, llévame a tu cuarto y prepara la cama, que, vamos a dormir juntas.

La hija del rey empezó a llorar, porque no quería dormir con aquella rana fea y fría, pero el rey se enfadó y dijo:

¡No puedes despreciar a quien te ha ayudado!

La niña levantó a la rana con la punta de los dedos, la llevó a su cuarto, y la dejó en un rincón, pero la rana le dijo:

Quiero dormir contigo, si no me metes en tu cama, se lo diré a tu padre. La hija del rey se puso furiosa, levantó a la rana y la estrelló contra la pared:

¡Descansa ahí rana asquerosa!, pero al caerse al suelo y reventar, la rana se convirtió en un príncipe muy guapo y muy fino, y se casó con la hija del rey, cuando el rey les dio permiso. Aquel príncipe les contó que una bruja muy mala le había encantado y hasta entonces había tenido que ser rana y vivir en la fuente. Y como no quería volver a su reino, después de la boda se subieron a una carroza de oro tirada por seis caballos blancos, que tenían penachos de plumas blancas en la cabeza, y la carroza, la guiaba un criado del príncipe, que se llamaba Enrique el fiel.

Enrique el fiel, había estado muy preocupado por su señor, y cuando le vió convertido en rana, se puso tres aros de hierro sobre el corazón, para que no se le estallara el corazón de pena. Y ahora estaba muy contento, y guiaba la carroza por el camino, y cuando pasó un rato, se oyó un ruido y el príncipe dijo:

¡Enrique, me parece que la carroza se esta rompiendo!, ¡no señor! ¡No es la carroza, es uno de los aros de mi corazón!

Y al cabo de otro rato, volvió a oírse un ruido, y era otro de los aros del corazón de Enrique. Y luego el otro. Y es que ya no le hacían falta, porque su señor ya no era una rana, sino un príncipe como antes, y Enrique le miraba y se alegraba y ya no tenía mas penas.

Nates analiza la estructura del cuento. El inicio ubica al lector en una situación ocurrido “hace muchos años”, un tiempo en el cual “bastaba desear algo” para tenerlo; se trata de un tiempo mágico y de fantasía. Los personajes están distinguidos. Un rey y tres hijas. La más chica de ellas era muy hermosa, tanto que el sol no se cansaba de ver su cara. Los cuatro viven en un castillo. Cerca de allí hay un bosque oscuro del que brota una fuente. La princesa más bella solía jugar con una pelota de oro cerca de la fuente. El clímax de la historia sucede cuando a la princesa se le escurre la pelota de las manos y va a dar a la fuente. Ella se pone muy triste, pero una rana le promete conseguir la pelota siempre y cuando ella la acepte como amiga en su palacio y la convide a su mesa y esté en su cama. La princesa acepta, pero en cuanto la rana le devuelve la pelota, la primera huye hacia el castillo y se olvida de la rana.

El desenlace ocurre cuando, al día siguiente, la rana aparece en la escalera del palacio y le pide a la princesa que le abra la puerta. Así sucede pero cuando la princesa advierte la presencia de la rana le niega la entrada y vuelve al comedor a donde se encontraba. El rey observa nerviosa a su hija, le pregunta qué sucede. Ella le cuenta la historia y el rey la insta a cumplir lo prometido. Aunque de mala gana, la princesa deja pasar a la rana, le convida de su plato y al final la lleva a su habitación. Allí le deja un rincón. La rana pedía estar en la cama. La princesa se niega, avienta a la rana contra la pared y estalla, luego de lo cual “la rana se convierte en un príncipe muy apuesto y fino”. Con el permiso del rey, los dos acuerdan casarse. El príncipe cuenta cómo fue embrujado para convertirse en rana. Al final, uno de los criados del príncipe que conduce la carroza donde van este y la princesa se alegra porque ha recuperado a su señor. El criado se llama Enrique el fiel, de su pecho se han roto unos anillos que presionaban su corazón. La carroza es tirada por seis caballos blancos. Los elementos presentes en el cuento permiten ejecutar un análisis simbólico, presentado a continuación. De manera posterior se presentará su interpretación.

- El cuento. El hecho de encontrarse en un tiempo remoto el que era posible tener algo con sólo desearlo da muestra de un mundo fantástico y lleno de magia.

La belleza de la hija más pequeña del rey, admirada por el sol establece un contacto especial con la naturaleza. La hija más pequeña del rey representa la ingenuidad que luego de enfrentarse a distintas pruebas saldrá “más fuerte y sabia”.

- El bosque oscuro y la fuente. Ambos son un símbolo de inconsciente. En especial la fuente representa las profundidades del inconsciente, “la fuente era muy honda”, escriben los hermanos Grimm. Respecto al significado del agua, Nates Ordoñez, cita un par de autores. El primero: Jung, para quien el agua es un simbolismo natural de las honduras de la psique; el segundo: Cirlot, para él una fuente significa “la fuerza y energía vital del hombre y su vida interior”.

- La pelota de oro. Este objeto es una representación de la totalidad. El oro es visto en la mayoría de las culturas como un metal precioso de valor considerable, debido a su “belleza, brillantez y maleabilidad”. Cuando la pelota cae al agua. Ese hecho obliga a la princesa a buscar el tesoro en la profundidad del inconsciente, es decir la fuente. Al final la rana saldrá de allí junto con la pelota.

- La rana. Un personaje importante, la rana simboliza la sombra, es un “animal feo y repugnante, que produce asco a la princesa”. Habita en el fondo del inconsciente y está dispuesta a ayudar a la princesa a recuperar el tesoro que se encuentra perdido. la recuperación de la pelota es también la vuelta de la belleza, que sucede durante el proceso de individuación y lleva, al final, al equilibrio psíquico.

- El rey. Este personaje expresa los “poderes mágicos y sobrenaturales” que ayudan a la princesa a enfrentarse con la sombra. El rey es dueño del “principio reinante de supremacía de la conciencia y la virtud del juicio”.

- El palacio. Es un lugar no sólo físico, sino interior. En él habitan el rey, la princesa. Es un espacio inconsciente donde residen las verdades espirituales y el “saber primitivo y ancestral de la humanidad”.

La interpretación de los elementos presentados arriba se presenta en seguida.

Los contenidos del inconsciente parecen en los arquetipos, las preformas inconscientes, pertenecientes a una “estructura heredada de la psique”. Unos muy comunes son la sombra, el anima y el animus. La sombra está definida como el conjunto de disposiciones “psíquicas personales y colectivas” que resultan incompatibles con el mundo consciente. La sombra, ligada a aspectos éticos y morales, puede formar una personalidad inconsciente con relativa autonomía. Las proyecciones son una vía de expresión; a través de ellas se expresan emociones y características negativas o positivas. Este contenido será determinado de acuerdo a la compensación que requiera cada sujeto. Esas partes oscuras del ser humano deben ser reconocidas para su posterior integración. El cuento de *El rey rana* ejemplifica el menosprecio que dan los seres humanos a su propia sombra; en una huida o una evasión se le presta poca atención. El arquetipo del anima personifica la parte femenina del inconsciente del hombre. Nates Ordoñez recupera para este estudio una clasificación de las tendencias psicológicas femeninas del anima realizada por Jung. *Eva* es el “símbolo de lo instintivo y biológico”. *Helena de Fausto* contiene los “elementos sexuales como la estética y lo romántico”. La *virgen María* es una “imagen de amor y espiritualidad”. Las primeras etapas de desarrollo, la sexualidad y la belleza viven en la princesa del cuento, justo como debería ser una mujer como ella.

El juego constante de la princesa con la pelota de oro, cerca de la fuente, es un paralelo con la vida y sus momentos aburridos o de soledad en los que surgen chispazos de reflexión. La pelota de oro simboliza una vida hermosa y completa, que se escapa cuando cae dentro de la fuente. La salida de la rana es el encuentro con la sombra: la rana es “fea y repugnante”, calificativos dirigidos comúnmente a la sombra una vez que se ha visto. La rana pregunta a la princesa qué le dará a cambio de la pelota de oro. La princesa está imbuida en el mundo exterior, le ofrece sólo cosas materiales, pero la rana –la sombra– en cambio pide le convida a su palacio y que allá le ofrezca comida y su cama. La sombra, pues, busca hacerse parte de la niña. El mundo exterior lleno de cosas materiales no brinda la supuesto felicidad a la princesa; la sombra le propone integrarse a su

vida. La princesa acepta darle cualquier cosa por recuperar su pelota de oro, es decir, su vida presente, llena de belleza

La rana se sumerge en el agua de la fuente y saca de ella la pelota de oro. Cuando la princesa recibe la pelota echa a correr hacia el palacio, huye. Niega la presencia de su sombra, aun cuando está intenta integrarse a la princesa. La princesa cree que la rana es una presumida y arrogante que no merece estar junto a ella; es rechazada. Ese encuentro, sin embargo, no es sencillo de aceptar, la sombra, que vive en el inconsciente, “trabaja con otra lógica diferente y opuesta” a la acostumbrada “en la conciencia y la racionalidad”. Ocultándose en el castillo – una alusión al inconsciente, la princesa piensa que así se deshará de la rana, pero es justo en ese sitio a donde la sombra insistirá hasta provocar el infranqueable encuentro. La rana toca la puerta, la niña abre y de inmediato le cierra la puerta, vuelve a donde se encontraba su padre, en la mesa, y le cuenta lo ocurrido en la fuente. El rey insta a su hija a cumplir su promesa, esto “representa y denota cierto poder del inconsciente y del interior que habla y hacer caer en cuenta a la princesa de lo que se debe hacer”. Así, pues, la rana comparte la mesa con la princesa, quien siente asco por compartir su plato. Llegado el momento de dormir, la niña echa a llorar, no deseaba compartir su cama, pero una vez más interviene el rey, se molesta e insiste en el cumplimiento de la promesa, “no podía despreciar a quien la había ayudado”. El hecho de compartir la mesa y la habitación habla de convivencia íntima entre la sombra y la conciencia, una necesidad de integración que produzca el equilibrio psíquico. Instaladas en la habitación, la princesa coloca a la rana en una esquina: una costumbre común ante el encuentro con la sombra, hay evasión y evitación. Ante el rechazo, la rana advierte a la princesa que la acusará con el rey si no la acepta en su cama. Enfurecida, la princesa lanza a la rana contra la pared. Como resultado del estrellón el animal se convierte en un príncipe “muy apuesto y fino”. Nates Ordoñez apuesta a una doble interpretación de este hecho. En la primera opción, la princesa se comporta agresiva, parece posesa, se adueña de ella un gran enojo, causado por la autonomía y la presión ejercidas por la sombra. La segunda es un “símbolo de transformación gracias a la

integración de la sombra en la vida de la princesa”. El príncipe y la princesa se casan con el beneplácito del rey, quien actúa con la “fuerza interna” que permite integrar a la sombra.

La rana se convierte en un príncipe. Un hecho importante para la interpretación. La sombra ha sido integrada ya a la princesa. Adicional a esta aceptación, Nates Ordoñez esgrime un argumento hipotético. El príncipe represente el animus de la princesa. Este arquetipo, como se sabe, es la esencia masculina presente en las mujeres. De modo que la unión entre el animus –el príncipe– y el anima –la princesa– se advierte la unión de los opuestos. Aún más claro resulta este “hierosgamos o unión armónica de los opuestos” en la aceptación e integración de la sombra, la rana se ha convertido en príncipe. El príncipe relato cómo una bruja lo hechizó convirtiéndolo en rana. Esto se refiere a cómo la represión del entorno lleva a oscurecer ciertos aspectos del ser humano, que en realidad no lo son, pero que, al final, terminan formando parte de la sombra. Esos aspectos rechazados por cierto ambiente ilustran los orígenes de la sombra.

La parte final del cuento no es excluida del análisis:

La carroza se relaciona con el ser humano, así como el conductor con el sí mismo, los caballos blancos simbolizan la pureza del conductor y la vitalidad, fuerza e inteligencia del individuo, al igual que el poder de lo instintivo, de lo inconsciente e intuitivo... Los anillos que Enrique se pone en el corazón y los cuales revientan después de que el príncipe deja de ser rana, pueden estar significando la consecución del éxito o la “liberación” lograda por medio de la integración de la sombra.

...el blanco...al ser la suma de los tres colores primarios indica la totalidad, el haber salido “purificado y lavado”.

La versión trabajada por Nates Ordoñez es de 1812. Una segunda versión, escrita y publicada por los propios Grimm, data de 1815.

Tarragó (2004) afirma que “estudiar un cuento de hadas es estudiar una representación de las estructuras básicas de la psique humana”, dado que en ellos



hay arquetipos que aparecen no sólo en cuentos sino también en leyendas y mitos de todas las culturas y todos los tiempos:

Esos temas los hallamos en las fantasías, sueños, delirios e imaginaciones de los hombres actuales y corresponden a representaciones distintas de tradicionales figuras arquetípicas. Siguen produciendo una emoción intensa, el raptó instantáneo de la magia, la intensidad sentimental y el descarte de la lógica y la razón. Impresionan, atrapan, fascinan, emocionan y promueven estados de ánimo.

Los cuentos están dirigidos hacia los niños, dada su fácil capacidad de proyectar actitudes psicológicas e identificarse con personajes, los cuales, a su vez, pueden “servir de modelo y orientación psíquica”. En cuanto a los actores involucrados en un cuento vale decir que todos cumplen con una función específica:

El cuento consta de una serie de personajes, que están expresados por cualidades externas que nos explican sus circunstancias y su carácter (caperuza roja, el tamaño... pulgarcito etc...) así como una escenografía que señala el clima sentimental de la narración (camino, castillo, palacio, porqueriza...) y un conjunto de objetos simbólicos que representan actitudes psicológicas o pruebas simbólicas que los personajes tendrán que superar (dragones, anillo, camisas, pozos...) Muchas veces actitudes psíquicas, tanto positivas como negativas, están representadas por animales.

La estructura clásica de los cuentos está dividida en tres momentos: la “presentación de los personajes, y sus circunstancias, desarrollo y pruebas a realizar y conclusión o cierre”. Partiendo de este conocimiento, Tarragó analiza bajo la óptica junguiana el cuento *La princesa del guisante*, escrito por Hans Christian Andersen. Se habla de un príncipe que deseaba casar con una princesa, “pero tenía que ser una auténtica princesa”. El príncipe viajó por el mundo entero y no obstante encontrar a muchas mujeres, ninguna era una auténtica princesa. En una noche de tormenta alguien tocó a la puerta del castillo y el propio rey fue a ver quién era. Encontró a una mujer empapada por el agua, que afirmaba ser una auténtica princesa, por lo cual pedía hospedaje en el castillo. La reina se decidió a averiguar lo que afirmaba la princesa, y sobre la cama colocó un guisante, encima veinte colchones de pluma y encima veinte edredones para que allí durmiera. A la mañana siguiente repreguntaron a la princesa cómo había dormido. Ella contestó que de forma terrible pues algo le había molestado durante la noche. Y de esta forma descubrieron que, en efecto, ella era una princesa auténtica, porque era una

mujer “delicada y sensible”. Así, pues, el príncipe encontró a la auténtica princesa y se casó con ella. Los personajes y elementos analizados en este cuento son los siguientes:

- El príncipe. Es un joven activo porque busca por todo el mundo a una esposa y es exigente porque no cualquier mujer lo convence. Este deseo da impulso al cuento.
- El rey. Sólo abre la puerta del castillo, es el padre del príncipe.
- La reina. Es la madre “que sabe” lo que hay que hacer, pues ella coloca bajo los colchones el guisante, a fin de saber si esa mujer es una princesa verdadera.
- El castillo. Esta construcción “simboliza la conjunción de los deseos...[y] transmite seguridad, protección y refugio”.
- La tormenta. Como elemento universal, representa la intervención divina y el comienzo y/o término de un ciclo; “en las tormentas aparecen los grandes comienzos y los grandes finales de las épocas históricas”. La primera, la renovación y la abundancia están asociadas a las tormentas.
- El guisante. Representa el huevo cósmico. En algunas culturas los cereales son una metáfora del arquetipo de la Gran Madre. Las festividades de acción de gracias son una retribución a esa gran madre que acoge en su seno –la tierra– los frutos para cuidarlos y hacerlos crecer.
- La cama. Es el “símbolo de la regeneración en el sueño y el amor. Lugar de muerte y nacimiento”. Entre los Dogón –escribe Tarragó– se colocan granos y semillas bajo el lecho nupcial; el hombre actúa como si fuera el agua fecundando la tierra. De este modo la cama simboliza el acto conyugal y el acto agrícola.
- Los nueve colchones y los nueve edredones de la cama. Los nueve meses de la gestación de un embarazo.

- La noche. Representa el mundo inconsciente, el otro lado de las personas.

Tarragó Garrido escribe hacia el final de su artículo:

Es un cuento sobre la necesidad de no perder contacto con el Arquetipo del Anima, en su expresión de Madre y Gran Diosa. El guisante pone a prueba a una Diosa Virgen, independiente y solitaria: Artemisa, la Diosa Virgen camina sola por los bosques y no sabe lo que significa parir... Aparece en el cuento un joven (Animus) exigente, y luego una joven (Anima) quejosa y arisca.

En el conocimiento de Andersen, escritor de este cuento, hay una tradición de mitos y leyendas donde prolifera lo religioso, lo medieval, agrícola y campesino.

Von Franz (citada en Alonso, 2010) habla sobre el *puer aternus*, el niño eterno, un arquetipo, que tiene un aspecto positivo y otro negativo. En el primero, la persona es un ser encantador, alegre, creativo. En el segundo, se escapa de toda responsabilidad, pueden existir fantasías en eterna espera de ser cumplidas, consumo de drogas y hasta ideas suicidas. Von Franz identifica el arquetipo del *puer aternus* en un par de cuentos: *El principito* de Antoine Saint-Exupéry: aquí se advierte la condición de *puer aeterno* del autor, al tiempo que hay un análisis de la rosa, los baobabs (árboles), los volcanes, el asteroide, el elefante, la oveja, la boa y el niño –el principito; todos estos son personajes de la obra. Se pone en relieve la lucha del autor con la pauta arquetípica madre–muerte. Muestra de ello está en dos accidentes aéreos –Exupéry era aviador, lo que le permitía no tener los pies sobre la tierra, literalmente. El primero lo llevó al desierto y el segundo a la muerte. Von Franz analizó el libro *El reino sin espacio*, de Bruno Goetz. El protagonista de esta obra se orienta hacia la vida inconsciente y la muerte.

Von Franz (citada en Munevar, 2010) examina también el cuento *La gata*. La postura patriarcal de la Iglesia ha causado una actitud hostil hacia el principio femenino, lo cual propicia la desunión entre lo femenino y lo masculino. Sólo mediante el encuentro con el inconsciente y los arquetipos es posible conciliar

estos dos principios. “El análisis muestra que sólo a partir de una inmersión en lo inconsciente, que nos procure una experiencia arquetípica, se puede movilizar un nuevo poder transformador y unificador”.

Bringas (2010) realiza un estudio arquetipal de los cuentos *Barba azul* y *La bella y la bestia*. De manera inicial expone algunos conceptos centrales de la teoría jungiana. Recuerda la diferencia entre el inconsciente personal y el colectivo. En el primero se hallan contenidos que fueron conscientes y han sido reprimidos u olvidados; en el segundo se encuentran contenidos que no son adquiridos por el ser humano, sino que se encuentra ahí derivados de la herencia. Estos contenidos se manifiestan a través de los arquetipos. Los cuentos de hadas forman un puente entre el inconsciente personal y el inconsciente colectivo. Los cuentos, los mitos y los sueños contienen arquetipos y ayuda a “elaborar sus complejos psicológicos”. En ellos “el alma dice algo de sí”. Los arquetipos “pueden expresar la primera bipolaridad y la síntesis de los contrarios”, de modo que pueden manifestarse de manera positiva o negativa. Bringas escribe un resumen de *Barba azul*, cuento escrito por Perrault:

...el esposo-monstruo degüella a sus esposas la primera noche de bodas. A la última de ellas le entrega una llave, que tiene una huella indeleble de sangre, y le advierte no abrir la puerta prohibida de la habitación secreta. Pero ella, sin resistir a la tentación de la curiosidad y desoyendo las advertencias, abre la puerta prohibida y encuentra, envueltas en sangre, los cadáveres de las anteriores esposas de Barba Azul, quien, luego de sorprenderla, la condena a morir como a sus predecesoras por el simple hecho de haberle desobedecido. Aquí empieza su lucha por su propia vida, se ayudará de varias estrategias para salir victoriosa, como su estrategia de rezar, y de varios arquetipos: sus hermanas ayudando y viendo por ella, y sus hermanos que vienen a salvarla. Al final el esposo-monstruo, que al principio fue tan generoso, y luego un asesino descubierto, recibe el castigo que se merece.

La desgracia de Barba azul es el color de su barba. Aún cuando el color azul es un signo de virilidad, coraje y sabiduría, “aligera las formas, las abre las deshace, es camino de lo indefinido donde lo real se transforma en imaginario”, este hombre representa en el cuento el aspecto negativo del arquetipo animus. Este aspecto trae consigo lo frío, la inseguridad y los aspectos destructivos que habitan en una mujer. La más pequeña de las hermanas no ve lo amenazante en

barba azul y se casa con él. En ese momento, ella representa el arquetipo del inocente, teme el abandono y “se enfrenta al problema negándolo o buscando ser rescatada”. Ausente por un viaje de negocios, Barba azul deja a su esposa las llaves de la casa y el permiso de abrir todas las puertas, excepto la de un gabinete en la planta baja. Esa prohibición representa el camino hacia la conciencia, que es bloqueado por Barba azul. Aprovechando que su marido no está, la esposa invita a los vecinos a entrar en la casa y muestra todos los sitios. Al final, el gabinete, que se abre con una llave pequeña, es descubierto por ella y se sorprende al encontrar los cadáveres de las anteriores esposas de Barba azul. El suelo está cubierto de sangre. Un descuido provoca que la llave se ensucie de sangre y esto quede como prueba de la intromisión de la esposa. Barba azul la descubre y la condena a muerte. Ella, sin embargo, pedirá a su hermana que suba la torre más alta y les haga señas a sus hermanos si acaso los ve, a fin de que la rescaten. Y así sucede. Cuando Barba azul está a punto de matar a su esposa, los hermanos de esta entran al castillo y le quitan la vida a él. El arquetipo del destructor que se había manifestado cuando ella se casó con Barba azul, ahora se integra a la personalidad, al igual que su animus guerrero, “un compañero interior que la dota de espíritu atrevido, emprendedor, y en su forma más elevada la dotará de profundidad espiritual”.

El resumen de *La bella y la bestia* es este:

El padre de la Bella comete una trasgresión en el palacio de la Bestia y éste le pide que lleve a su hija menor si quiere vivir, el padre no quiere, pero la hija se sacrifica y después de vivir en el palacio un tiempo aprende a amarlo por sus virtudes. Cuando la Bestia le permite visitar a su padre y la estadía en la casa paterna se alarga, la bestia está a punto de morir por la promesa incumplida de la Bella, ella aparece en los últimos momentos y se da cuenta de cuánto lo ama, lo cual rompe el hechizo que le había impuesto un Hada poderosa al príncipe para enseñarle que la virtud es mejor que la belleza y la inteligencia cuando hay arrogancia. Aquí el personaje de Bella también atraviesa por un proceso en el que tiene que librar batallas y pruebas y aprender de esos arquetipos que se presentan en la historia, que son: sus hermanas, hermanos, padre, la Bestia, y la misma Hada, a parte de todos los otros arquetipos que tiene que activar y desactivar para ser asertiva.

El padre de Bella pierde toda su fortuna y él debe irse en busca de trabajo en una casa del campo. El padre ha intentado recuperar su fortuna mediante negocios que resultaron fallidos. Durante ese viaje, sin embargo, se hospeda en el

castillo de la Bestia, allí se toma libertades como “cenar, dormir en una habitación, y a la mañana siguiente ponerse ropas nuevas y desayunar”. La Bestia, representa en ese momento el arquetipo del Bienhechor, porque ofrece asilo a los viajeros necesitados; sin egoísmo, da a los otros sin pedir a cambio. Antes de ir a ese viaje, Bella le pidió a su padre le llevara una rosa. Y así lo hace él. Cuando se dispone a volver a casa, encuentra unas rosas, que no obstante, no debían ser cortadas; la Bestia no había manifestado esa prohibición, y cuando se ve rota, en el lugar del Bienhechor aparece el arquetipo del Devorador. La Bestia castiga al padre de Bella, pero está dispuesto a perdonarlo con una condición: “que una de tus hijas venga a morir en lugar tuyo...y si tus hijas rehúsan morir por ti, júrame que regresarás dentro de tres meses”. Cuando el padre vuelve, las hermanas lloran, pero no así Bella, quien se ve cuestionada por sus hermanas; la miran como egoísta. Ellas representan en ese momento la Sombra, que deberá ser integrada después. Bella no siente tristeza porque “se sacrificará por los demás e irá en lugar de su padre con la Bestia”. Aquí se activa el arquetipo del Guerrero. Bella reúne sus recursos y elabora un plan para enfrentar la situación adversa. El arquetipo del Bienhechor también se activa en ella, desea “transformar el mundo mediante el amor y el sacrificio”. Ya viviendo un tiempo fuera de casa, la Bestia le permite a la Bella regresar, abandonar el castillo. El arquetipo de la Sombra aparece una vez más. Primero en la bestia la sombra del destructor. Se deja morir, se lastima, “está viviendo un dolor”. Segundo, cuando sus hermanas traman un plan para que Bella no vuelva con la Bestia. Pero Bella sabe que ha dejado algo allá en el castillo, símbolo de su inconsciente. Ha dejado pendiente el amor de la Bestia, quien está cerca del final, “casi no respira, se ha dejado morir de hambre porque creía que [Bella] no regresaría”. Pero ella está de regreso. Bella “se compromete con su animus, con su Sombra, con lo que ama”. Al final se casa con la Bestia. La fuerza destructiva que apareció antes se transforma. Aparecen los arquetipos del Amante y del Creador. En la parte última del cuento, un hada que había hechizado a la Bestia, rompe el hechizo y la vuelve a su forma humana anterior. Castiga a las hermanas, convirtiéndolas en piedra. El cuento *La bella y la Bestia*, “no niega las partes oscuras, ni los puestos, están ahí y los integra”. Esta

hada representa el espíritu que guía lo inconsciente hacia la luz de la conciencia. Suele aparecer en sueños en forma de un viejo sabio que da consejos. El hada es el sabio interno de Bella. En estos dos cuentos populares Bringas explica cómo se desarrolla el proceso femenino de transformación. Las dos protagonistas deben decidir de entre una serie de oportunidades. Sea cual fuere el camino que eligieron, aparecieron distintos arquetipos que debieron sortear o bien integrar, de entre ellos destacan dos:

...cada mujer tiene se encontrará con la oportunidad de escuchar lo que su sombra tiene que decirle, y se le presentará la oportunidad de integrarla, también podrá oír a su animus cuando necesite ser guerrera y desenvainar la espada, pero además aprenderá a escucharlo cuando necesite guardar la espada para oír la otra parte, la femenina.

La serie de cuestionamientos vistos en *Barba azul* y en *La bella y las Bestia* son una llamado a la mujer para conocerse mejor y hacerse responsable del llamado que los arquetipos le hacen a la conciencia.

## Capítulo II Método

### Modelo teórico

El análisis es efectuado desde la Psicología Analítica de Jung, en la cual los cuentos, leyendas y mitos contiene temas del inconsciente colectivo que permiten mirar los sueños, fantasías e imaginaciones de los individuos que viven en nuestro tiempo (Tarragó, 2004).

### Objetivo general

Mostrar cómo la literatura, a través de los cuentos, en este caso *Los cuentos de Beedle el Bardo*, representan un recurso técnico clínico para aproximarse a la dinámica y la estructura de la psique del individuo desde el modelo junguiano (inconsciente personal, inconsciente colectivo, complejos, arquetipos).

### Objetivos específicos

- Identificar los arquetipos de cada cuento
- Realizar análisis arquetípico de cada cuento
- Analizar desde la teoría junguiana (inconsciente personal, inconsciente colectivo, complejos, arquetipos) la dinámica arquetípica de *Los cuentos de Beedle el Bardo*

### Tipo de estudio

Documental interpretativo

La investigación documental se refiere a los registro escritos, e incluye “relatos históricos o periodísticos, obras de arte, fotográficas, memorandos, registros de



acreditación, transcripciones de televisión, periódicos, folletos, agendas, notas de reuniones, audio y videocintas, extractos presupuestarios, estados de cuenta, apuntes de profesores y estudiantes y discursos” (Ramírez y otros, 2004).

Lo interpretativo se refiere a la realidad que surge de las relaciones entre sujeto y objeto, a la “configuración de los diversos significados que las personas le dan a las situaciones en las cuales se encuentran” (Ramírez Robledo y otros, 2004). Esta relación es indisoluble, “el investigador se implica”, y de ahí que el nuevo conocimiento se construya “con base en los marcos de referencia de los actores” (Arnal, 1996, citado en Pere Marquès Graells, 1996; Ramírez y otros, 2004).

### **Pregunta de investigación**

¿Cómo los cuentos, representan un recurso técnico clínico para aproximarse a la dinámica y la estructura de la psique del individuo desde el modelo junguiano (inconsciente personal, inconsciente colectivo, complejos, arquetipos)?

### **Hipótesis**

Los cuentos posibilitan el acceso a la psique del individuo en la medida que conectan de forma directa con sus contenidos inconscientes, lo que sucede desde el momento que colocan una historia cuyos guiones se distinguen por la participación de modelos emblemáticos, en el devenir de la humanidad y que por lo tanto tienen que ver irremediamente con su propia trayectoria personal, pues se trata de un miembro de aquella. Los matices interpretativos que de la trama del cuento en cuestión produzca el individuo, ilustrarán de forma espontánea los complejos, las funciones, el estilo de relación con el mundo, así como las tensiones, conflictos, contradicciones, sentimientos, pensamientos, entre otros, de los temas, relaciones y circunstancias que involucra al arquetipo(s) planteado(s)

en el cuento tratado. En otras palabras, la relación del individuo con los arquetipos es inescapable a su voluntad y conciencia, porque se trata de un legado que se instala en su proceso de socialización con las experiencias, sentimientos, sentidos y cargas psicológicas en general propias de toda vivencia, en este orden, los cuentos son representaciones significativas que conectan de forma directa con la subjetividad del sujeto.

## **Categorías**

Las categorías fueron construidas a partir de uno de los elementos principales de esta investigación, esto es el **arquetipo**. Jung (1947-1954, citado en Galimbert, 2009) ha señalado que los arquetipos pertenecen al inconsciente colectivo, que son tipos arcaicos o primigenios presentes desde tiempos remotos, son “modelos de comportamiento innatos”. Estos contenidos pueden encontrarse de manera repetida y casi idéntica en sueños, la mitología o el folklore de los pueblos. Asimismo se transmiten por tradición, migración y herencia (Jung, 1949). A nivel personal aparecen en los complejos y a nivel colectivo en la cultura (Sharp, 1994). El concepto de cada uno de los arquetipos que se cree pueden encontrarse en *Los cuentos de Beedle el Bardo* sirve como base para definir las sub categorías que serán presentadas a continuación, de las cuales se tienen definiciones de dos tipos. La primera es una **definición conceptual**, obtenida de la propia teoría junguiana. La segunda, la **definición operacional**, se construye –por el autor de esta investigación– tomando como base la teoría, pero incluye aspectos genéricos del arquetipo, y funciona como un espacio a donde serán ubicados los personajes de *Los cuentos de Beedle el Bardo*; más adelante se presentará un cuadro a donde se ubique de manera gráfica las categorías y los personajes colocados en ellas.

## Definición conceptual

En la teoría junguiana, los arquetipos, también llamados imagos o imágenes primordiales, se definen como contenidos del inconsciente colectivo, presentes desde tiempos remotos (Galimeberti, 2009, p. 113). En las definiciones que aparecen a continuación habrá referencias que en algunos casos apuntan hacia la mitología o la literatura, en especial los cuentos de hadas, pues que, como ha afirmado Jung (1949), los arquetipos pueden encontrarse de manera repetida y casi idéntica en sueños, la mitología o el folklore de los pueblos, y se transmiten por tradición, migración y herencia. Refiriéndose a la teoría junguiana, Boeree (1998) ha señalado que una manera de confirmar la existencia del inconsciente colectivo, y por lo tanto de los arquetipos, son las experiencias compartidas de artistas del mundo de todos los tiempos, o las los sueños, los cuentos de hadas y la literatura.

## La abuela

Miller (citado en Downing, 1994) escribe sobre este arquetipo:

¿Por qué ha sido "Gran Madre" el nombre más común para designar las imágenes arquetípicas de la diosa? ¿Por qué no lo ha sido, por ejemplo, "abuela"? Después de todo, "Gran Madre" y "abuela" son, al menos lingüísticamente,\* expresiones equivalentes y ambas podrían traducir con la misma propiedad la expresión latina Magna Mater. No obstante, seguramente hay una diferencia, como nuestro oído y nuestra experiencia nos van a explicar en seguida.

...dentro de la imagen arquetípica de la "gran madre" residen muchos grandes mitos, muchas abuelas, cada una de las cuales ofrece diversas posibilidades para imaginar la fuente femenina y su riqueza de recursos. Rea, una abuela de los dioses griegos, es un ejemplo de ello.

Rea sirve especialmente de abuela a Dionisos y también a Perséfone. Inmediatamente después de su nacimiento, Dionisos se encontró en apuros por los persistentes celos de la gran madre Hera. Ésta envió a los titanes (los grandes) para que despedazaran al infante en una miríada de trozos. Esto puede ser lo que el titánico (la persona mayor) le hace psicológicamente a uno. Pero fue la abuela Rea la que recogió los pedazos, a la manera de la egipcia Isis, y los hirvió en una caldera. En la esencia del vapor, los muchos pedazos de la locura dionisiaca descubrieron su propia vida.

De un modo parecido, Perséfone se encontró en el infierno. Hades se había irritado por su inocencia, y ella se vio tragada por el abismo. Por primera vez sufrió la profundidad. Dos

hermanos mayores y una hermana lucharon por ella, pero fracasaron por la rivalidad entre los hermanos. Zeus, el gran padre, estaba completa y literalmente cogido entre Démeter, la gran madre de Perséfone, y la gran profundidad, Hades, y Perséfone se perdía entre tanta grandeza. Rea intercedió y negoció el fértil compromiso, dándoles a todos la amplitud de la grandeza: la inocencia de la diversidad de la doncella pasaría la cuarta parte de su tiempo en las profundidades y las otras tres cuartas partes en la luz.

## La bruja

Carmona y otros (2007) recuerdan que la bruja es una imagen perteneciente al lado sombrío del arquetipo femenino. La bruja es considerada una mujer que posee habilidades mágicas. Es el personaje arquetípico maligno en los cuentos de hadas: “la madrastra de Blanca nieves, la bruja de la sirenita, la bruja de la bella durmiente, la bruja de Hansel y Gretel, Rapunzel, la Babá Yagá del folclore ruso, la señora de las nieves”. La bruja no sólo aparece de forma femenina en los relatos y tiene distintas denominaciones: hechicera, pitonisa, maga y hada. La bruja posee el poder de transformación, se metamorfosea muchas veces en animales: “cerda, yegua, perra, asna, comadreja, serpiente, lechuza, tigresa, ratón, gata, sirena u horribles harpías”.

Aparece en distintas culturas. Lilith, la primera mujer de Adán, representa una bruja seductora para los hombres, “una madre estranguladora para sus hijos”. Posee el lado oscuro de las mujeres. “Lilith se asocia con búhos y lechuzas dado sus chillidos y su aparición nocturna”. Sobre Babá Yagá se sabe que:

Los rusos blancos creen que Yaga roba niños y los come. Su apariencia es la de una bruja blanca, demacrada y con el pelo desordenado. En algunos lugares los campesinos dicen que Baba Yaga corre en busca de niños, con la intención de dejarlos ciegos o de cocerlos en una estufa de hierro.

En el folclor rumano, Baba Cloanta es una bruja vieja y alta, con la espalda jorobada y dientes largos como un castillo. Baba Coaja es reina de las brujas, tiene una larga nariz de vidrio, un pie de hierro y uñas de bronce, mata a niños sin bautizar y los esconde en arbustos donde se pudren.

Como en otras culturas, se observa cómo la bruja está asociada con la madre devoradora, que actúa cuando un niño no ha pasado por un rito de iniciación. En el caso de la leyenda *Las brujas*, mencionada en el marco teórico, la

señora opta por llamar a su contraparte masculina para pedir ayuda y combatir a la bruja, el lado oscuro femenino, y así de la primera emerge el lado positivo de la mujer. Independientemente de la cultura, la bruja ostenta poderes de transformación, magia y suele aparecer bajo la forma de una mujer “anciana, fea y desagradable”. Acerca de su histórica persecución en la edad media Susana Castellanos De Zubiría (2009; p.59) escribe cómo “la desafortunada búsqueda de explicaciones racionales a los más profundos miedos, una exacerbada conciencia diurna del mundo, impulsaron una particular forma de oscurantismo. La sobredosis de racionalidad y de convicciones en verdades absolutas fue lo que impulsó a una absurda caza de brujas”. Esta autora coincide en la presencia universal de las brujas. Acerca de su origen ofrece una explicación:

Los hombres de diversas culturas imaginaron que el universo surgió y fue ordenado a partir de fuerzas de atracción entre entes cósmicos. A muchos aspectos que no les encontraron explicación racional, como el destino, la muerte de bebés recién nacidos, tempestades, tormentas, sequías y vientos devastadores o que les producían miedo, les atribuyeron características femeninas. A pesar de la distancia, muchas culturas de diversas partes del mundo tienen en común el haber imaginado peligrosos seres femeninos con características similares. Estas figuras femeninas, a veces diosas o demonios, a veces brujas, siempre hechiceras (y en los sueños vampiresas), atraviesan culturas y épocas con elementos constantes que las identifican a través de los tiempos (De Zubiría, 2009; p. 30).

Y acerca de sus poderes, De Zubiría (2009; p. 110) explica que las hechiceras resguardan la herencia de la Gran Diosa Madre y por ello:

Los elementos por excelencia que utilizarán son entonces los de la tierra: plantas, hierbas y minerales con los que tendrán el poder y el conocimiento tanto de preparar alimentos y medicina, como venenos, elixires y pociones. Su espacio es el de la noche, por lo tanto es el de la imaginación, los sueños, las alucinaciones y la inspiración que proviene del oscuro “más allá” de la realidad tangible.

## **Cuaternidad**

Llamada también *tetraktis*., y puede aparecer de distintas formas:

...adopta asimismo la apariencia de un círculo no dividido, de una flor, de una plaza o de un espacio cuadrado, de un cuadrado, de una bola, de un reloj, de un jardín simétrico con surtidor en el medio, de cuatro personas en un bote, en un avión ubicadas alrededor de una mesa, de cuatro colores, de una rueda de ocho rayos o de un sol, de un sombrero redondo seccionado en ocho partes, de un oso de cuatro ojos, de una celda cuadrangular, de las

cuatro estaciones del año, de una fuente que contiene cuatro nueces, del reloj del mundo cuya esfera está dividida en  $4 \times 8 = 32$  partes, etc. (Jung, 1949).

Ejemplos de la cuaternidad, vista desde los múltiplos de 4, puede hallarse en distintos sitios. En un libro sagrado: “el hombre debe estudiar los Kama Sutra y las artes y ciencias subordinadas a ellos”. Estas artes son 64 artes se encuentran empatadas con 64 posiciones sexuales que propone dicho libro (Vatsayana, 1992). El ajedrez tiene 64 casillas y 16 piezas para cada jugador, 32 en total, todos son múltiplos de 4 (Wikipedia, 2011).

Psicológicamente, este arquetipo representa la **totalidad**, concepto que significa un “estado en que la conciencia y el inconsciente operan juntos en armonía” (Daryl Sharp, 1994). Este autor señala también la relación íntima entre cuaternidad y totalidad:

Estos son los símbolos de cuaternidad o mandala, que no sólo se dan en los sueños de gente actual que jamás ha oído hablar de ellos, sino que están en muy diseminados en los archivos históricos de muchas personas y épocas. La historia y la psicología empírica confirman ampliamente su significación como símbolos de unidad y totalidad.

Cooper (2007) recuerda que el cuadrado y la escuadra, como caracteres de la cuaternidad, representan “la inmovilidad de la muerte en oposición al círculo dinámico de la vida y el movimiento”. A ello se agregan virtudes como la “honestidad, sinceridad; sinceridad, integridad; moralidad”. Para los pitagóricos, el cuadrado simboliza el alma. Desde la visión hindú:

El cuadrado es el arquetipo y modelo de orden en el universo, así como la regla de proporción y la medida perfecta para el hombre. Es la base del templo o de cualquier centro sagrado y representa la equilibrada perfección de la forma.

## **La doncella o princesa**

Boeree (2002) refiere que al héroe corresponde usualmente “la tarea de rescatar a la doncella, la cual representa la pureza, inocencia y en todas por igual, la candidez”. Tres cuentos de Jacob y Wilhem Grimm (2001), conocidos como los hermanos Grimm, ilustran el carácter inocente de la doncella, que se conjuga con el arquetipo del héroe.

En *El rey rana* –traducción distinta a la del marco teórico– se cuenta la historia de una princesa “tan hermosa que el propio sol, que tantas excelencias contempla en su curso, se maravillaba cada vez que la veía”. La princesa jugaba en el bosque con una pelota de oro, y por accidente la perdió en un pozo de agua. Una rana rescató la pelota de la princesa, devolviéndosela a condición de que la invitara a su mesa, a comer de su plato, a beber de su vaso y a dormir con ella en su cama. La princesa dice que cumplirá la promesa, pero al final no lo hace, escapándose con la pelota de oro. Sólo con la intervención del rey la rana logra su cometido: come junto a la princesa y entra en su habitación, a donde enfurecida la niña avienta a la rana contra la pared, convirtiéndose esta última en “un apuesto príncipe de hermosos y amables ojos”. A través de ese acto, la princesa logró deshacer el hechizo que una malvada bruja había lanzado sobre el príncipe, que se hallaba convertido en una rana. Al final del cuento el príncipe se convirtió en “compañero y esposo de la princesa”.

En *La bella durmiente* se cuenta la historia de un rey y una reina que tenían hijos. Pero un día una rana les anunció que antes de un año nacería una niña. Y en efecto sucedió: “la hijita de los reyes era tan hermosa que su padre casi se desvanecía de alegría”. El bautizo se celebró invitando a las hadas del reino, quienes concedieron múltiples dones a la princesa; pero una de las hadas no fue convidada, por lo cual lanzó un maleficio a la niña: cuando esta contara con quince años moriría. Si bien el maleficio no podía ser eliminado, otra hada lo suavizó. Y así, pues, cuando la niña se pinchara con un huso no moriría, sólo se quedaría dormida por cien años. El rey mandó destruir todos los husos del reino, al tiempo los dones impuestos por las hadas se manifestaban en la princesa: “era inteligente, bella y buena y atesoraba tantas otras virtudes que ninguna persona que la tratase podía dejar de quererla”. La princesa cumplió quince años y un día que sus padres no se encontraban en palacio, esta se dirigió a lo más alto de una torre y allí se pinchó en una máquina para hacer hilo. Junto a la princesa durmió todo el reino, el rey, la reina y los cortesanos. El castillo permaneció por mucho tiempo cubierto de hierba que crecía cada vez más y no dejaba ver las torres. Un

viejo contaba la historia de una princesa llamada Rosa Silvestre, que se encontraba dentro del castillo. Muchos príncipes intentaron penetrar la maleza, mas perecieron en los rosales. Fue hasta que el primogénito de un rey desoyó la advertencia del viejo que contaba la leyenda de Rosa Silvestre. La llegada de este príncipe coincidía con el término de los cien años en que dormiría la princesa. Cuando el príncipe se acercó a la maleza, las espinas se convirtieron en flores y se abrió un camino que terminó en lo alto de la torre. Allí encontró a la Bella Durmiente: “era tanta su hermosura que el príncipe quedó absorto en su contemplación, incapaz de dirigir la mirada a otra parte”. El joven se acercó a la princesa y al besarla despertó del sueño, así como también lo hicieron el rey, la reina, los cortesanos y los animales. Al final se celebró una boda esplendorosa.

En *La Cenicienta* se cuenta la historia de una niña cuya madre en los últimos momentos de vida le manda llamar y le pide que sea buena y piadosa y Dios la recompensará. A la muerte de la madre la niña visitaba su tumba y continúa siendo “piadosa y buena”. El padre de la niña llevó a su casa a otra mujer junta a las hijas de esta. Las hermanastras llenaban de malos tratos a la niña. Esta trabajaba desde la mañana hasta la noche; las hermanastras “le echaban guisantes y lentejas en las cenizas...debido a ello siempre llevaba el vestido sucio de ceniza y la madrastra y sus hijas la llamaron Cenicienta”. Un día el padre llevó a las hermanastras joyas y vestidos. La Cenicienta sólo pidió una ramita que cayera en el sombrero del padre. Las hermanastras recibieron los regalos y la niña plantó la ramita en la tumba de su madre. La niña iba tres veces al día a la tumba de su madre a llorar y estas lágrimas hacían que la ramita se convirtiera en un árbol. Un día el rey del país anunció que había una fiesta de tres días. Estaban invitadas todas las doncellas del reino. El príncipe elegiría de entre todas ellas a su esposa. Las hermanastras irían al baile al igual que Cenicienta. La madrastra, sin embargo, puso a Cenicienta dos pruebas. La primera consistía en recoger un montón de lentejas y separar las malas de las buenas. La Cenicienta pidió ayuda a unos pajarillos, palomas y tórtolas, que separaron las lentejas. Como segunda prueba la madrastra echó dos cuencos de lentejas en las cenizas y pidió a la niña



que las dejara bien limpias en unas vasijas. Los pajarillos ayudaron una vez más a la Cenicienta. Puesto que la muchacha no tenía vestido para ir al baile, la madrastra no le permitió ir, y puesto que se quedó sola encasa se dirigió a la tumba de su madre y al pie del avellano dijo: “Sacude tus ramitas arbolillo; derrama oro y plata sobre mí”. En ese momento “los pajarillos dejaron caer un vestido de oro y plata y unas chinelas de seda y plata”. La Cenicienta fue al baile. Al llegar a palacio, sin embargo, ni sus propias hermanastras la reconocieron. El príncipe bailó con ella y el encuentro se prolongó hasta muy noche, pero al final la muchacha dijo que debía irse. En el segundo día de fiesta la historia se repitió: la Cenicienta fue a la tumba de su madre y los pajarillos la ataviaron con un vestido aún más elegante que el de la noche anterior. El príncipe bailó con ella y al final escapó de la fiesta. El tercer día de fiesta la historia fue como en las dos noches anteriores. Pero en esta ocasión le tendieron una trampa. La escalera estaba untada con resina para una chinela se quedara fija allí. En efecto, así sucedió. Al día siguiente el príncipe anunció que todas las doncellas del reino se probarían la chinela y a aquella que le calzara se casaría con él. Las hermanastras se probaron la chinela. La primera se cortó para calzarse la chinela; la segunda se cortó un pedazo del talón para el mismo efecto. Ambas hermanastras, sin embargo, fueron descubiertas por un rastro de sangre. Al final del cuento la Cenicienta se prueba la chinela y el príncipe reconoció en ella a “la hermosa princesa”.

## **Los enamorados**

Céspedes y otros (2008) lo describen de esta manera:

Los Enamorados encarnan la facultad de discernimiento respecto de la elección en el amor. El deseo respecto del otro acelera el desarrollo del individuo, a través de los enredos y conflictos que surgen de la elección que se ha hecho. Este arquetipo, representado incluso como arcano en el Tarot, también nos recuerda la necesidad de hacer la síntesis para elegir el camino que nos conducirá al reino de la unidad.

## Los hermanos

Sobre este arquetipo, Downing (1994) escribe: “los mitos y cuentos de hadas representan a los hermanos aventurándose juntos en el mundo exterior, mientras que las hermanas comparten sentimientos y experiencias interiores”.

## El héroe

Sharp (1994) escribe que se trata de un

motivo arquetípico basado en la superación de obstáculos y en el logro de ciertas metas...Mitológicamente, la meta del héroe es encontrar el tesoro, la princesa, el anillo, el huevo de oro, el elixir de la vida, etc. psicológicamente, estas son metáforas de nuestros verdaderos sentimientos y singular potencial. En el proceso de individuación, la tarea heroica es asimilar contenidos inconscientes antes que ser abatido por ellos. El resultado potencial es la liberación de energía que ha sido restringida por complejos conscientes.

Sharp cita el fragmento de un texto junguiano:

En los mitos, el héroe es aquel que vence al dragón, no el que es devorado por éste. Y sin embargo, ambos deben luchar contra el mismo dragón. El héroe tampoco es aquel que nunca se encontró con el dragón, o que lo vio pero luego negó haberlo visto. Asimismo sólo aquel que se ha arriesgado a luchar con el dragón y no es vencido, consigue el tesoro escondido, el “tesoro difícil de obtener”. Sólo él tiene el verdadero derecho a la confianza en sí mismo, pues ha enfrentado el fondo oscuro de su ser y ha ganado...Ha ganado el derecho de creer que será capaz de vencer todas las amenazas futuras con los mismos medios. El Tesoro difícil de obtener, se refiere “en general...a aspectos del autoconocimiento necesarios para la individualidad psicológica”.

## El hijo

Ledbetter (citado en Downing, 1994) describe así este arquetipo:

¿Quién es ese personaje, en la narrativa de la vida, al que llamamos «niño»? ... Tal vez sólo podamos describirlo como un peregrino, un niño que busca su identidad en un mundo que le plantea exigencias desmedidas.

El viaje del hijo desde el nacimiento a la adultez es fascinante, vitalizador y trágico. La maduración del hijo incorpora fantasía y fracaso y, quizá aún más importante, está profundamente influido por su relación con su padre, su primer amigo masculino y su primer modelo de la tarea masculina.

## La madre

Jung (1994) escribe sobre las distintas formas en que puede aparecer este arquetipo:

la madre y la abuela personales; la madrastra y la suegra; cualquier mujer con la cual se está en relación, incluyendo también el aya o niñera; el remoto antepasado femenino y la mujer blanca; sentido figurado, más elevado, la diosa, especialmente la madre de Dios, la Virgen (como madre rejuvenecida, por ejemplo: Demeter y Ceres), *Sophia* (como madre-amante, a veces también del tipo Cibeles-Atis, o como hija [madre rejuvenecida] –amante); la meta del anhelo de salvación (Paraíso, reino de Dios, Jerusalén celestial), en sentido más amplio la iglesia, la universidad, la ciudad, el país, el cielo, la tierra, el bosque, el mar y el estanque, la materia, el inframundo y la luna; en sentido más estricto, como sitio de nacimiento o de engendramiento: el campo, el jardín, el peñasco, la cueva, el árbol, el manantial, la fuente profunda, la pila bautismal, la flor como vasija (rosa y loto); como círculo mágico (mandala como padma) o como tipo de la cornucopia; y en el sentido más estricto la matriz, toda forma hueca (por ejemplo, la turca); los *yoní*; el horno, la olla; como animal, la vaca, la liebre y todo animal útil en general.

...Las características de este son: lo “materno”, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; el impulso o instinto benéficos, lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión.

## La muerte

Céspedes y otros (2010) la definen así:

Corresponde a la transformación permanente de lo manifestado. Todo debe morir, cambiar de estado en este mundo evanescente que consideramos tan real y que sin embargo es una ilusión, sólo producto de la percepción. Es la transformación profunda en la cual mueren las viejas formas, los viejos esquemas y se renace a una nueva y más amplia orientación del Ser: lo trascendente.

Pareciera que la muerte fuera un pasaje obligado para poder acceder a otras condiciones superiores en el proceso colectivo y personal.

Jung (1997) se refiere a la muerte como un final inevitable:

...se ha agotado la arena del reloj; la piedra en movimiento ha llegado a la posición de descanso. Considerando así la muerte, la vida nos parece un transcurso, como la marcha de un reloj, al cual se ha dado cuerda, y que fatalmente tiene que detenerse en un instante u otro.

La muerte es el fin último de la vida. Los jóvenes deben enfrentarse a los obstáculos planteados por la vida y en esa tarea deben avocarse. Las personas de

edad maduran enfrentarán a la muerte como otro requisito infranqueable de la vida. Jung ha observado que aquellos jóvenes que encuentran dificultades mayores para flaquear la vida tienen el mismo temor a la muerte, “ese final no problemático de la existencia”. Y debiera ser así porque aquel ser humano que ha vivido conforme a sus fantasías –los jóvenes están llenos de fantasías, escribe Jung– han aprendido que la muerte “es el objeto de la vida”. Quien contraría este precepto ha de tener sufrimiento. “Es tan neurótico no admitir la muerte como finalidad, como desplazar en la juventud las fantasías que se ocupen del porvenir”. La muerte es “una exigencia normal de la vida”.

## **El niño**

Jung (citado en Downing, 1994) escribe sobre este arquetipo:

El abandono, el estar a la intemperie, el peligro, etc., corresponden por un lado a las eventualidades de un nimio comienzo y por otro al nacimiento maravilloso y cargado de misterio.

«Niño» significa algo que crece hacia la independencia. No puede conseguirlo sin alejarse del origen; el abandono es pues una condición necesaria, no sólo un suceso eventual.

Es una paradoja llamativa de todos los mitos del niño el que, por un lado, el «niño» se halle impotente ante enemigos poderosísimos y continuamente amenazado de aniquilación, y, por otro lado, disponga de poderes que exceden sobradamente lo humano. Tal afirmación está estrechamente relacionada con el hecho psicológico de que el «niño», por un lado, es sin duda «nimio», es decir, desconocido, «sólo un niño», y por otro lado es sin embargo divino. Contemplado desde la conciencia, se trata de un contenido aparentemente insignificante, sin un carácter liberador ni salvador. La conciencia se halla atrapada en su situación de conflicto, y los poderes que allí luchan parecen tan enormes que el «niño», como contenido aislado e incipiente, no guarda relación con ellos. Por eso es fácilmente desestimado y cae de nuevo en el inconsciente.

...Personifica poderes vitales que están más allá del limitado perímetro de la conciencia; personifica caminos y posibilidades de los que la conciencia, en su unilateralidad, nada sabe, y una globalidad que abarca las profundidades de la naturaleza. Representa el empuje más fuerte e inevitable de todo ser, es decir, el autorrealizarse... Esta fuerza se manifiesta en las proezas del niño héroe.

...El hombre primitivo tiene tanto contenido anímico fuera de la conciencia, que la experiencia de algo psíquico exterior a él le resulta mucho más familiar que a nosotros. La conciencia cercada por poderes psíquicos que la sostienen y amparan o que la engañan y amenazan es una experiencia primordial de la humanidad. Esta experiencia se ha proyectado en el arquetipo del niño, que expresa la totalidad del hombre. Es lo abandonado y expuesto a la intemperie, y a la vez lo divinamente poderoso; el comienzo nimio y dudoso y el final triunfante.

## El padre

Ledbetter (citado en Downing, 1994) lo describe así:

...Los padres son héroes por derecho propio, que proveen comida, cobijo y, en lo posible, algunos lujos. Y, lo que es más importante para el hijo, los padres son un modelo de fuerza y control, física y emocionalmente, y aseguran un legado que aguarda a sus hijos para conectarlos con la tarea del héroe en la sociedad. Así, las vidas de los hijos, sobre todo en la edad temprana, están llenas de expectativas y cargas. Las expectativas son vitalizadoras, pero también pueden debilitar.

El arquetipo del padre se encuentra en Zeus de forma paradigmática. Jünger (2006) escribe al respecto de este dios:

Es el poder del más masculino de los dioses, cuyas representaciones evidencian la virilidad más madura y vigorosa...le complace sentarse solo sobre una cima y mirar hacia la tierra. No sólo es el que hace que el Egeo retiemble, es ante todo el imperturbable en cuya fuerza se perciben la calma, la seguridad y la duración del poder. Tal como muestra la balanza, es él quien vela por el equilibrio de todas las fuerzas, no porque en la lucha de los bandos sea él quien tenga mayor peso sino debido a una fortaleza capaz de hacer frente a una alianza de todos contra él.

El Zeus imperante se encuentra por doquier, como consejero, fundador y conservador del reino, en el consejo y la asamblea del pueblo, en la familia, como patrono de la hospitalidad y como quien vela por el cumplimiento de los juramentos. Como Zeus Polieus preside la ciudad entera, como Zeus Xenios es el protector de las relaciones con los extranjeros e invitados, como Hikesios es el dios protector de los implorantes y como Horios el protector de los límites de los campos. Como Zeus Hórkios vela por los juramentos, como Tropeos otorga la victoria y el triunfo, como Zeus Soter se celebran las Soteria en honor suyo, el salvador, y se bebe el tercer vaso en su honor, y como Zeus Herkeios es el dios que bendice las casas. Siempre está presente sin que precise abandonar su trono áureo. No importa lo que suceda, sucederá dentro del orden que él fundó...

Es el padre quien infunde respeto reverencial.

Graves (2001) ha escrito que “sólo Zeus, el Padre del Cielo, podía manejar el rayo y con la amenaza de su fulguración fatal dominaba a su familia pendenciera y rebelde del monte Olimpo. También ordenaba los cuerpos celestes, dictaba leyes, hacía cumplir los juramentos y pronunciaba oráculos”.

## El puer aeternus

Sharp (1994) lo describe:

Termino latino que significa “niño eterno”; se usa en la mitología para denominar a un niño-dios que jamás envejece; psicológicamente, se refiere a un hombre adulto cuya vida emocional ha permanecido a nivel adolescente; usualmente asociado con una excesiva dependencia de la madre.

El puer típicamente lleva una vida provisional, debido al temor de verse atrapado en una situación de la cual quizás no podría escapar. Su sino rara vez es lo que él realmente quiere, y algún día hará algo al respecto –pero no todavía.

Sus planes futuros se diluyen en fantasías de lo que será, de lo que podría ser, mientras no emprende ninguna acción decisiva para cambiar. Anhela independencia y libertad, le enfurecen los límites y tiende a encontrar intolerable cualquier tipo de restricción.

Algunos síntomas comunes de la psicología del puer son los sueños con prisiones e imágenes similares: cadenas, rejas, jaulas, trampas, cautiverio. La vida misma, la realidad existencial, se vive como una prisión. Las rejas son los lazos inconscientes con el mundo sin trabas de la juventud.

Daryl Sharp recoge el fragmento de una obra jungiana:

En el hombre, el “niño eterno” es una experiencia indescriptible, una incongruencia, un impedimento y una prerrogativa divina; un imponderable que determina el supremo valor de una personalidad.

Marie-Louise von Franz (citada en Downing, 1994) comenta sobre este arquetipo lo siguiente:

...el hombre que se identifica con el arquetipo del *puer aeternus* permanece demasiado tiempo en la psicología adolescente; es decir, todas las características que son normales en un joven de dieciséis o diecisiete años se prolongan en la vida posterior, acompañadas en muchos casos de una dependencia excesiva de la madre. Las dos perturbaciones típicas de un hombre con un destacado complejo materno son, como señala Jung, la homosexualidad y el donjuanismo. En este último caso, la imagen de la madre -la imagen de una mujer perfecta que le dará todo al hombre y que carece del menor defecto- se busca en cada mujer. Él busca una diosa madre, de modo que siempre que se ve fascinado por una mujer acaba luego descubriendo que se trata de un simple ser humano. Tras haberla conocido sexualmente todo el encanto se desvanece, y él se va decepcionado para seguir proyectando de nuevo la imagen sobre una mujer tras otra. Anhela eternamente la mujer maternal que le rodeará con sus brazos y satisfará todas sus necesidades. Ello a menudo va acompañado de la actitud romántica del adolescente.

...Además, surge una actitud arrogante hacia otras personas, debido tanto a un complejo de inferioridad como a falsos sentimientos de superioridad...este tipo de persona siempre teme es el estar atado a algo.

A los *puer* no les suelen gustar los deportes que exigen paciencia o un largo aprendizaje, ya que el *puer aeternus* -en el sentido negativo del término- suele ser de naturaleza muy impaciente...lo único que rechaza absolutamente es asumir responsabilidad por algo o tener que cargar con el peso de una situación.

...Por lo común, es muy agradable conversar con los *pueri aeterni*; suelen tener temas interesantes de qué hablar y producen un efecto estimulante sobre el oyente; no les gustan las situaciones convencionales; formulan preguntas profundas y van directamente en pos de la verdad.

## El sanador herido

Christine Downing (1994) escribe sobre este arquetipo:

La idea de que la herida, la enfermedad y el sufrimiento son un requisito previo del papel de sanador, aparece en mitos y ritos de culturas tradicionales de todo el mundo... sanar a menudo implica herir.

El sanador herido también desempeña un importante papel en la mitología griega. En la tradición religiosa de sanación de la antigua Grecia se da por supuesto que el dios que puede curar es el primer responsable de la herida. De este modo, los que sufren deben intentar descubrir a qué deidad han ofendido y qué actos rituales deben realizar para poder purificarse. La curación ritual se basaba en supuestos homeopáticos: el causante de la herida y de la sanación son el mismo. Los griegos también creían que las deidades mismas habían sufrido todo aquello que podían infligir a otros.

Apolo también recibió una herida a su dignidad divina cuando mató a los cíclopes, que habían hecho los rayos con los que Zeus mató al hijo de Apolo, Esculapio. Como castigo, Zeus sentenció a Apolo a un año de trabajo como servidor de un rey mortal, Alceste. El año con Alceste representó un año de purificación.

Sin embargo, el reconocimiento de Apolo como sanador parece estar relacionado con el hecho de que es un dios que hiere, más que un dios herido. Sus flechas llevan la enfermedad y la muerte rápida a los hombres, como las flechas de su hermana Artemisa eran responsables de las muertes de mujeres que no estuvieran causadas por una violencia manifiesta.

Cuando Apolo empieza a identificarse básicamente con su templo de Delfos, su trabajo como sanador empieza a realizarse cada vez más a través de su actividad oracular. Apolo había arrebatado el control del oráculo délfico a la diosa primordial de la madre tierra, Gea, matando a la pitón que ella había puesto como guardiana.

Probablemente, en sus inicios el oráculo había estado dedicado a la incubación; los suplicantes recibían la orientación que buscaban a través de sueños que Gea les enviaba. En la época de Apolo, visionarias denominadas pitias [pitonisas] respondían a las preguntas de quienes querían saber cómo purificarse a sí mismos o a su ciudad.

Los sueños se volvieron un espacio importante para sanar:

Este rito se realizaba en solitario; a diferencia de los ritos asociados con otros dioses, no era un acontecimiento social. Había tres días de preparación ritual: ayuno, baño y ofrendas sacrificiales a Esculapio, Apolo, Mnemosine (la Memoria, madre de la musas; quizá las plegarias a ella expresaban la esperanza de ser recordado) y Tiqué (Éxito). Luego, vestido con ropas ordinarias, uno era conducido por un therapeute a una pequeña habitación de piedra, que contenía únicamente una simple plataforma de piedra para dormir, una kline (de donde procede nuestra palabra clínica), un espacio que uno podía haber visitado durante el día en el período de preparación. El therapeute se retiraba, dejando solo al o la paciente con sus sueños y el

dios. Después de ofrecer una plegaria a Temis (el orden correcto), se recostaba para dormir esperando que el dios mismo se presentara en el sueño.

En el sueño del paciente el dios podía aparecer en su forma humana o en forma de animal como una serpiente o un perro. Muchos testimonios de sueños describen una serpiente o un perro lamiendo la parte dañada y de este modo curándola; las mujeres estériles hablan de sueños en los que aparecía una serpiente y copulaba con ellas.

El arquetipo del sanador herido puede encontrarse en la figura del terapeuta:

Reconocer que somos mortales y no divinos es un requisito para recibir sanación de Apolo. En su ámbito, la sanación depende del verdadero conocimiento de la propia situación. La famosa frase apolínea «Conócete a ti mismo» no significaba «conoce tu propia historia personal» sino «Recuerda que eres mortal». El dios de la sanación sigue siendo un dios asociado con la muerte.

La salud del cuerpo tiene una íntima relación con la salud de la mente. Es importante el reconocimiento que los sanadores puedan hacer de su propio sufrimiento:

...la aceptación de nuestras heridas forma parte de la verdadera salud, como lo es la aceptación de que algunas heridas sanan y otras no.

Sharp (1994) escribe también acerca de la curación a través de los sueños, donde la mordedura de la serpiente significaba la curación. Explica cómo el sanador herido se encuentra en la figura del terapeuta. Si bien es cierto que ningún análisis desterrará las heridas de ningún terapeuta, este debe advertir el peligro que representa cada paciente, quien recordará al terapeuta sus propias heridas. Que el paciente supere o golpee al terapeuta no es un fracaso: “es su propio dolor lo que da la medida de su poder para sanar. Este, y no otro, es el significado del mito griego del médico herido”.

## **La sombra**

Bly (citado en Downing, 1994) escribe:

Detrás nuestro tenemos un saco invisible, y en él ponemos la parte de nosotros que no gusta a nuestros padres, a fin de conservar su amor. Cuando vamos al colegio nuestro saco ya es bastante grande.

Las diversas culturas llenan el saco con diferentes contenidos. En la cultura cristiana la sexualidad suele ir a parar al saco. Con ella se va gran parte de la espontaneidad. Marie Louise



von Franz nos previene, por otra parte, acerca de idealizar culturas primitivas con la suposición de que no tienen ningún tipo de saco. Puede que pongan la individualidad en el saco, o la inventiva. Lo que los antropólogos llaman participation mystique o «una misteriosa mente comunitaria» suena fantástico, pero puede significar que todos los miembros de la tribu saben exactamente lo mismo y ninguno sabe nada más. Es posible que los sacos de los seres humanos sean todos de un tamaño parecido.

Una noche se despertó Robert Louis Stevenson y contó el fragmento de un sueño a su mujer, ella le urgió a escribirlo, y el resultado fue *El Doctor Jekyll y mister Hyde*. Esta obra es una muestra paradigmática del yo rechazado, de la sombra, pues:

El hombre occidental puede ser, por ejemplo, un generoso doctor que siempre piensa en el bien de los demás. Moral y éticamente es maravilloso. Pero la sustancia del saco forma una personalidad por su cuenta, que no puede ignorarse. El relato nos dice que la sustancia encerrada en el saco aparece un día en algún otro lugar de la ciudad. La sustancia del saco está enfadada, y cuando la ves tiene forma de simio y se mueve como un simio.

Berry (citado en Downing, 1994) cree que Jung desarrolló en una época en la cual existía aún algo de lo victoriano, que evidenciaba o colocaba en relieve más fácilmente los opuestos de la personalidad humana. “Había realmente doctores Jekyll y señores Hyde”. En los años posteriores, sin embargo, esta distinción ya no es tan clara, y la sombra surge en situaciones inesperadas: “cuando predigo que un matrimonio se va a romper -y me doy cuenta de que mi predicción desempeña un papel en el desastre, tramándolo de antemano”. A propósito de esa disposición, Berry escribe:

Parece haber cierto disfrute masoquista en la percatación de la sombra. Nos debe gustar este sufrimiento, si no ¿por qué lo hacemos? Algo debe deleitarse en nosotros cuando el suelo se abre bajo nuestros pies. Tal vez este doloroso disfrute de la pérdida de certeza es un placer estético, como el disfrute de una buena representación o novela que nos trastorna, pone cabeza abajo el modo en que veíamos las cosas y, mediante las tensiones que crea, nos hace recomponer nuestra visión.

En la sombra habitan las características personales no aceptadas o escondidas:

...los aspectos ocultos o inconscientes de uno mismo, tanto positivos como negativos...en su mayor parte, la sombra se compone de deseos reprimidos e impulsos incivilizados motivacionales moralmente inferiores, fantasías y resentimientos infantiles, etc. –todas aquellas cosas de las que uno no se siente orgulloso (Daryl Sharp, 1994).

Pero la sombra no es sólo un lado oscuro de la personalidad, en ella convergen distintos aspectos, positivos y negativos. Sharp cita a Jung para expresar esta idea:

La sombra es tan sólo un poco inferior, primitiva, inadaptada y torpe; no es completamente negativa. Incluso contiene cualidades infantiles o primitivas que en cierto modo podrían vitalizar y embellecerla existencia humana, pero –¡las costumbre lo prohíben!

Si hasta la fecha se había creído que la sombra humana era la fuente de todo mal, ahora podemos asegurar, en base a investigaciones más recientes, que el hombre inconsciente, es decir, su sombra, no consiste sólo en tendencias moralmente reprobables, sino que también ostenta muchas cualidades positivas, como instintos normales, reacciones apropiadas, insights realistas, impulsos creativos, etc.

## **El trickster**

Burlador y tramposo son otros nombres con que se le conoce a este arquetipo. Baptista (2010) recuerda que en la mitología el dios Hermes ha sido llamado “señor de los caminos, protector de las fronteras, protector de los viajeros, siervo diligente...dios de la treta, de la astucia y de la farsa, trickster, juguetón, amigo, compañero, sabio”. Estos calificativos provienen de su historia: colocado junto a un árbol luego de su nacimiento, envuelto en paños, se soltó al poco tiempo, “demostrando su poder de atar y desatar, conectar y desconectar”. Hermes nació por la mañana, encontrándose siempre en movimiento. Una serie de actos vendría a confirmar su carácter astuto:

...inventó y tocó la lira en la tarde, viajó hasta la Tesalia donde robó parte del rebaño de Admeto, guardado por su hermano Apolo al atardecer, y en la noche estaba de vuelta en su cuna, fingiéndose inocente. Su astucia ya se revela cuando amarra ramos de hojas en la cola de los animales para que, mientras anduvieran, fueran borrando los propios rastros. En otra versión, Hermes encontró las vacas de Apolo paciendo, apartó cincuenta animales e hizo que ellas anduvieran de espaldas; con eso, las marcas de sus cascos traseros aparecían al frente y las de los delanteros, atrás. Para sí mismo elaboró plantillas con hojas y ramas, y con lo que escondió sus propias huellas.

La teoría junguiana trata diversas polaridades. Una de ellas es la lucha de los opuestos, “entre ego e inconsciente”; como resultado de esa lucha surge un tercer elemento, llamado función trascendente, que es la conciliación entre esas dos polaridades, “basada en la singular capacidad de transformación del alma humana”. Hermes, el dios que ha robado el fuego, “transita de lo más profundo del Hades hasta el Olimpo”, representa la función trascendente y lo que ello implica.

Doty (citado en Downing, 2010) habla de esta unión de lo opuesto como el Cuervo que roba el agua y el fuego; conviven en un mismo espacio los polos disímiles, mas no por ello contradictorios, de la masculino y lo femenino, el intelecto y la intuición. En palabras suyas, Doty escribe acerca de este arquetipo:

Los burladores parecen encontrar salidas donde no las hay. Se ríen de las costumbres establecidas y nos proporcionan una nueva mirada transversal sobre la vida, mostrando que la realidad cotidiana suele ser demasiado barata, banal, cursi y burda. Semejantes visiones ponen patas arriba las convenciones vigentes despertando a su paso sonrisas y carcajadas. Nos hacen experimentar un vivificante desafío al orden establecido, en un relámpago de intuición acerca de *qué más* podría ser posible. Sembrando metáforas de crecimiento derrocan la aridez del sistema que asfixiaría la nueva vida.

...Algunos de los relatos sobre el burlador son mitos de la creación. Tras engañar al monstruo primario para que le dejara entrar en su vientre, el Coyote, burlador de los nez percés, descubre todos los animales que la bestia se ha tragado. Entonces empieza a cortar al monstruo en pedazos y lo mata, dejando ir a todos los animales para luego crear las diversas tribus de humanos esparciendo los pedazos.

Estas hazañas del burlador se consiguen a través de lo que a menudo parecen actos obscenos o antisociales: es probable que los burladores roben objetos poderosos y sagrados, que realicen creaciones con montones de su propia mierda, o que destruyan rocas en pedazos pedorreándose con estridencia. Nada de elevada elegancia burguesa, sino trastocamiento general de la cultura. Nada de la remilgada etiqueta para el té que enseñaban en la escuela, sino la revolución extraordinaria, la claridad refractiva de los momentos en que uno ve entre las costuras y descubre tras la escena lo obsceno. Desde luego, en los mitos del burlador este cruzar fronteras es algo creativo, creador y catalizador.

Muchas historias de burladores muestran la aculturación humana en la naturaleza: Coyote aprende a no usar su pene enormemente largo para perseguir ardillas dentro de los troncos huecos, pero sólo después de que las ardillas le arranquen el pene a mordiscos. Aprende a distinguir su mano derecha de la izquierda, pero sólo después de que ambas manos se hayan estado peleando para ver cual manda, malogrando prácticamente el resto del cuerpo. A partir de esas proezas vienen los logros culturales, las reconstrucciones del caos primario que han convertido a la tierra en un lugar habitable: los cultivos se obtienen a partir de restos del pene, o partes del monstruo vencido por el burlador se convierten en esta cordillera y aquel valle.

Psicológicamente, en el trickster se advierte una tendencia inconsciente de la sombra, tendencia que no siempre se conoce por completo (Sharp, 1994).

## **La víctima**

Para Cowan (citado en Downing, 2010) este arquetipo:

...aparece con la misma multiplicidad de formas que las heridas, injusticias y sacrificios.

La imagen arquetípica de la víctima es una personificación del modo en que un individuo o un grupo se imagina a sí mismo sufriendo. Ésta es la «víctima sagrada», con sus asociaciones concomitantes de eternidad y trascendencia.

...Para la víctima, el agente tiene el poder de infligir sufrimiento y dolor, de negar la justicia, de causar la muerte. Y dado que la víctima es, por definición, impotente, la emoción primaria que siempre acompaña a la victimización es el miedo.

...Las víctimas seculares se crean así a través de la proyección: quienes apoyan y mantienen los valores dominantes proyectan su propio miedo ante la impotencia, el desamparo, la debilidad y la vulnerabilidad sobre todo aquel que pueda ser victimizado.

...Podemos ser victimizados por cualquiera de nuestras insensateces, defectos de carácter, errores de previsión o de juicio y traiciones a uno mismo.

## El viejo sabio

Sharp (1994) cita el fragmento de una obra junguiana:

La figura del viejo sabio puede aparecer en forma tan plástica, no sólo en los sueños sino también en la meditación visionaria (o lo que llamamos “imaginación activa”), que...asume el rol de un gurú. El viejo sabio aparece en los sueños disfrazado de mago, médico, sacerdote, maestro, abuelo o de cualquier otra persona que posea autoridad.

Hillman (citado en Downing, 1994) ha identificado en Saturno el arquetipo del senex (o viejo sabio), junto a su ambivalencia, su dualidad; en él convergen de manera clara aspectos positivos y negativos:

Saturno es a la vez una imagen arquetípica del anciano sabio, del sapiente solitario, del *lapis* como roca de las edades, con todas sus virtudes morales e intelectuales, y del Viejo Rey, ese ogro castrador y castrado. Él es el mundo en cuanto constructor de ciudades y el nomundo del exilio. Es el padre de todo y a la vez lo consume todo; viviendo de su paternidad y a costa de ella, se alimenta insaciablemente de la abundancia de su prole.

Sus aspectos morales son de doble filo. Preside la sinceridad en el lenguaje -y el engaño-; los secretos y el silencio -y la locuacidad y la calumnia-; la lealtad y la amistad -y el egoísmo, la crueldad, la astucia, el robo y el asesinato. Hace tanto cálculos honrados como fraudes. Es un dios del estiércol, los retretes, la ropa sucia, las ventosidades, y a la vez es también limpiador de almas. Sus cualidades intelectuales incluyen el genio inspirado de la melancolía ensimismada, la creatividad a través de la contemplación y la capacidad para las ciencias exactas y las matemáticas, así como para los secretos ocultos más altos como la angelología, la teología y el furor profético. Es el viejo indio sobre el elefante, el anciano sabio y «creador de sabios», como le llamó san Agustín en el primer tratado contra este arquetipo del *senex*.

El senex negativo es el *senex* escindido de su propio aspecto *puer*. Ha perdido a su «niño». El núcleo arquetípico del complejo, ahora escindido, pierde su tensión inherente, su ambivalencia, y queda muerto en medio de su brillo, eclipsado como un Sol Níger negativo. Sin el entusiasmo y el eros del hijo, la autoridad pierde su idealismo. Aspira únicamente a su propia perpetuación, llevando sólo a la tiranía y al cinismo; pues el sentido no puede sostenerse sólo con estructura y orden. Ese espíritu es unilateral, y la unilateralidad mutila. El ser es estático, un pleroma que no

puede devenir. El tiempo -llamado eufemísticamente «experiencia», pero más a menudo sólo una costra donde se acumulan los sedimentos de la historia profanase convierte en una virtud moral e incluso en testimonio de la verdad, «*veritas filia temporis*». Siempre se prefiere lo viejo a lo nuevo. La sexualidad sin el joven eros se convierte en satiriasis; la debilidad se convierte en quejas, el retiro creativo se queda en retraimiento paranoide. Como el complejo es incapaz de establecerse y esparcir semillas, se alimenta del crecimiento de otros complejos o de otras personas, como por ejemplo el crecimiento de los propios hijos, o el proceso de desarrollo que se da en los clientes que uno analiza. Separado de su propio hijo y su ingenuidad, el complejo ya no tiene nada que decirnos. La ingenuidad y la inmadurez se proyectan en otros. Sin ingenuidad no hay sabiduría, sólo conocimiento, serio, deprimente, encerrado en un laberinto de academicismos o usado como poder. Lo femenino puede quedar secretamente encarcelado, o convertirse en Dama Melancolía, una consorte caprichosa, como una atmósfera que emana del complejo moribundo y le da el hedor de Saturno. En vez de integración de la personalidad hay subyugación de la personalidad, una unificación a través del dominio, y en vez de integridad sólo hay una idéntica repetición de un principio firme. O bien, para despertar de nuevo el lado *puer* puede haber un enamoramiento compelido por el complejo. (Venus nace de la espuma imaginal del inconsciente a partir de los disasociados genitales del castrado Saturno.)

Para resumir el *senex*: lo tenemos ahí desde el principio como ocurre con todos los factores arquetípicos, se halla en el niño pequeño que sabe y dice «sé» y «mío» con toda la intensidad de su ser, el niño pequeño que es el último en sentir lástima y el primero en tiranizar, que destruye lo que se ha construido y que en su debilidad vive en fantasías orales de omnipotencia, defendiendo sus fronteras y poniendo a prueba los límites de los demás. Pero aunque el *senex* está ya en el niño, sin embargo el espíritu del *senex* aparece de la forma más evidente cuando cualquiera de nuestras funciones, actitudes o complejos empiezan a coagular una vez traspasada su mocedad... El *senex* como complejo aparece en los sueños mucho antes de que una persona se haya puesto su *toga senilis* (a la edad de sesenta años en Roma). Se manifiesta como el padre de los sueños, el mentor, el anciano sabio, de los cuales es alumna la conciencia del soñador. Cuando se acentúa parece haber absorbido todo el poder, paralizándolo todo, y la persona es incapaz de tomar decisiones sin antes pedir consejo al inconsciente, esperando respuesta en forma de un oráculo o de una visión. A pesar de que el consejo puede venir del inconsciente, puede ser tan colectivo como lo que procede de los cánones estandarizados de la cultura. Pues las afirmaciones de sagacidad y significado, incluso las verdades espirituales, pueden ser un mal consejo. Estas figuras -padres, mayores, mentores y ancianos sabios- aportan una autoridad y una sabiduría que están más allá de la experiencia del que sueña. Por tanto, tiende a ser poseído por ellos en vez de poseerlos, de modo que es conducido por una certeza inconsciente que le hace «más sabio que lo que corresponde a su edad», buscando con ambición el reconocimiento de sus mayores y siendo intolerante de su propia juventud.

...La dualidad del *senex* se basa en una polaridad arquetípica todavía más básica, la del arquetipo *senex-puer*. Así, el problema psicológico crucial expresado por los términos «senex negativo» y «senex positivo», ogro y Anciano Sabio, que está relacionado con nuestras vidas individuales y el «qué hacer», que se refleja en los síntomas de este milenio que acaba, y que influye en nuestra repercusión sobre la transición histórica de nuestros días, este problema psicológico crucial surge de una escisión fundamental entre *senex* y *puer* dentro del mismo arquetipo. Las actitudes y la conducta del *senex* negativo son el resultado de la escisión de este arquetipo, mientras que las actitudes y la conducta del *senex* positivo reflejan su unidad; así, el término «senex positivo» o anciano sabio se refiere meramente a que el *puer* perdura transformado. Aquí llegamos a la cuestión: *la diferencia entre las cualidades negativas y positivas del senex refleja la escisión o integración del arquetipo senexpuer.*

## **El Yo, Self o Sí mismo**

DeBus (citado en Downing, 1994) lo explica de esta forma:

Se nos muestra como la imagen psicológica de lo divino. Y como tal, tiene algo de las cualidades de una finalidad trascendente, como una diana móvil hacia la cual viajamos... Como círculo o esfera, aguas primordiales o jardín, el Yo nos rodeaba e inspiraba.

...el Yo a la vez contiene y es el contenido de la persona completa; el Yo es a la vez aquello de lo que venimos y aquello que anhelamos; el Yo incluye el ego, pero el Yo y el ego pueden dialogar como representantes del conjunto de la persona y de la más limitada personalidad consciente; el Yo está oculto pero ama ser descubierto; el Yo tiene un valor supremo, como una «valiosa perla» psicológica, pero se halla en medio de la vida ordinaria, «en la paja y el estiércol», como decían los alquimistas. Todos los arquetipos tienen esta doble naturaleza, y para este arquetipo que afecta a todos los demás esta doble naturaleza llega a extremos paradójicos. En realidad, el Yo contiene polaridades personales y transpersonales como bien y mal, femenino y masculino, punto y círculo, armonía y disonancia, orden y caos, complejidad y simplicidad.

Además, el Yo apoya una unión de opuestos interiormente reconciliados. Mientras buscamos por el mundo este opuesto de nuestro interior, podemos obtener de lo que vive en nosotros sanación y conocimiento, pero no conseguimos virar nuestra búsqueda hacia el interior.

Sharp (1994), citando a Jung, señala que al Sí mismo se le ha llamado también el “Dios dentro de nosotros”.

## **Definición operacional**

Esta definición tiene como objetivo capturar las características esenciales del arquetipo, a fin de colocar aquí a los personajes que cumplan con dichas características. Las definiciones, pues, están construidas con base a la definición conceptual, y toman de cada una un elemento distintivo que permita efectuar una selección más precisa.

- La abuela. Esta categoría capta la sabiduría de lo femenino: una amplitud de recursos que permite abogar, interceder y negociar con otros y para otros.
- La bruja. Suele aparecer como una mujer con habilidades mágicas y poderes de transformación; se metamorfosea en un animal. Representa el lado

negativo de la mujer, es la madre devoradora; ejemplo de ello es el robo que hace de los niños no iniciados.

- Cuaternidad. Esta subcategoría capta cuatro personajes, cuatro situaciones, u objetos donde intervenga el número cuatro o algún múltiplo de este, por ejemplo, 8, 12, 16, 32. Las formas y lugares cuadrados también corresponden a la cuaternidad.
- La doncella. Es una mujer, muy probablemente princesa, cuyas características son belleza, hermosura, candidez, que son admiradas por la gente, en especial del príncipe que tiene labor rescatarla de un peligro, conquistarlo, o ambas.
- Los enamorados. Los seres que desean el amor del otro desarrollarán su individualidad partir de que venzan avatares que surgen a partir de esa elección. El destino último es el establecimiento de la unidad.
- Los hermanos. En el caso de los hombres, se llevaba a cabo una aventura en el mundo exterior. Las mujeres comparten sentimientos y su experiencia interior.
- El héroe. Es aquel personaje que vence los obstáculos que se presentan en su camino. Es capaz de encontrar un tesoro, un anillo o alguna joya de gran valor, lo mismo que encontrar o conquistar a una princesa. Puede, por ejemplo, enfrentarse a un dragón y vencerlo cuantas veces se encuentre con él.
- El hijo. Puede estar representado por un niño, aunque no necesariamente es esta la imagen única en que aparece. Desde su nacimiento se enfrentará con obstáculos y buscará su propia identidad. Su crecimiento está relacionado de manera íntima con el padre, su primer modelo masculino.
- La madre. Puede aparecer como una mujer: abuela, aya, niñera, o como un sitio de la naturaleza: la luna, el mar, un jardín, una cueva, o como un elemento hueco: una olla, o como un animal útil. Sus características principales son el

cuidado, lo protector, aquello que ofrece crecimiento, cariño, fertilidad. El mundo de los muertos, lo sombrío, devorador y lo que envenena también caben en esta subcategoría.

- La muerte. Esta categoría encierra todo aquello que se transforma para terminar al fin. Hablando de la vida, la muerte es el fin último de esta. Al final de la vida la muerte debería aceptarse como un paso más del trayecto que empieza con el nacimiento. La trascendencia de lo personal o lo colectivo deviene como resultado de aceptar la muerte.
- El niño. Se caracteriza por encontrarse a la intemperie, desprotegido, débil o en peligro constante frente a otros. El niño, no obstante, representa lo nuevo, el origen, lo sobrehumano, cualidades que le permiten independizarse y dirigirse hacia un final triunfante.
- El padre. Es proveedor de cobijo y cuidado. También representa el primer modelo masculino de los hijos en el sentido físico y emocional. Será, entonces, una guía para el hijo, quien podrá ser un héroe (en sentido arquetípico), obtener logros o pérdidas, todo a partir de la figura del padre.
- El *puer aeternus*. Es un término que significa “niño eterno”. Como el arquetipo del *puer*, esta categoría capta a los personajes que no se comprometen con una causa, aunque la deseen o la quieran parcialmente. Les molestan los límites y suelen ser dependientes, cosa que, en imágenes, está representada por cosas que atan: prisiones, cadenas, rejas, jaulas, o trampas.
- El sanador. Es aquel que encuentra una cura para otro. La aparición del sanador se encuentra en íntima relación con la enfermedad, el dolor y el sufrimiento de otro personaje.
- La sombra. La sombra muestra los aspectos negativos que no aceptados o asimilados por un personaje; resentimientos infantiles, fantasías, comportamientos primitivos e inmorales son ejemplos de ello. Aquí también puede haber cualidades



positivas que esperan ser descubiertas, como reacciones apropiadas o impulsos creadores.

- El trickster. Este personaje rompe con el orden establecido del mundo. Es capaz de unir polos opuestos a fin de lograr el equilibrio. Para ello se vale de comportamientos astutos, como el robo o el engaño.
- La víctima. Es aquel personaje que se encuentra en una situación de sufrimiento, dolor y hasta de posible muerte. Estas situaciones pueden estar causadas por los mismos personajes, sus defectos. El miedo es una constante en este personaje.
- El viejo sabio. Puede aparecer bajo la forma de mago, médico, sacerdote, maestro, abuelo o de cualquier persona investida de autoridad.
- El Yo, Self o Sí mismo. Esta categoría capta aquello que debido a sus polaridades permite alcanzar una fuente primordial y de total relevancia. Aquí cabe la conciliación de los opuestos, aquello que es anhelado con intensidad, pero que debe ser descubierto mediante un viaje o camino, pues no permanece estático, sino móvil.

### **Técnica de indagación**

Los factores que permitieron elegir *Los cuentos de Beedle el Bardo* y no otros libros son la reciente publicación de la obra, apenas en 2008, y el género al que pertenece esta obra. Es importante saber que este libro forma parte del fenómeno best seller. No es, sin embargo, este hecho en sí mismo, sino que un gran número de ejemplares vendidos sugiere la presencia de motivos universales que conectan y trascienden las culturas y las edades de quienes consumen el libro. Erich Fromm

(1972, p. 17-21) ha expresados que los mitos, los sueños y los cuentos de hadas comparten el lenguaje de los símbolos universales, desde las culturas consideradas primitivas hasta las actuales. Un libro como este –consumido en tales cantidades– no escapa a dichos símbolos universales. En este sentido y, propiamente desde la psicología analítica, Von Franz (citada en Galimberti, 2009, p. 269) ha considerado a los cuentos de hadas como la vía regia para acercarse a los contenidos del inconsciente colectivo, a los cuales –a diferencia de Fromm– se les llama arquetipos, que de la misma forma trascienden las edades o los sexos, los grupos, los países o las culturas de los individuos. Estos contenidos que pueden hallarse en los cuentos de hadas –arquetipos– conectan, en términos psíquicos, con la psique colectiva, compartida por la humanidad y que esta hereda de generación en generación.

### **Técnica de análisis**

Se emplea la técnica de análisis de cuentos de von Franz ( (citada en Céspedes y otros, 2010; Alonso, 2010). Dicha técnica está compuesta por cinco pasos. No obstante en esta investigación, sólo se tomará en cuenta el segundo de los puntos, debido a la brevedad de los cuentos que son trabajados en esta investigación.

- 1.- La introducción. Se deben definir el tiempo y el lugar de la historia.
- 2.- La dramatis personae o los actores del drama. Se identifican cuántos y quiénes son los personajes de la historia.
- 3.- La exposición del problema. Se exponen las dificultades del relato, lo que permite identificar el conflicto psicológico y esclarecer su naturaleza.
- 4.- La peripeteia o altibajos del relato. Se describen los altibajos de la historia.

5.- La lysis o resultado final. Es el momento en donde la tensión alcanza su punto álgido y lleva a la resolución del conflicto.

Esta técnica para interpretar historias propuesta por von Franz (1993, citada en Céspedes y otros, 2010) aspira a “la comprensión de las imágenes arquetípicas”, al tiempo que captura “las circunstancias afectivas”, las características generales y las acciones de cada personaje. Se habla, por ejemplo, de un rey, o una princesa, de un príncipe o una bruja, etc., y de qué hacen en el cuento: la bruja prepara un hechizo, el príncipe rescata a la princesa, el rey tiene un castillo, etc. Ejemplos de cómo se emplea esta técnica son expuestos en el marco teórico. Sobre los arquetipos, recuérdese que estos tampoco tienen una forma específica, más bien son “modelos de comportamiento innatos” (Jung, 1947-1954, citado en Galimbert, 2009). Son una esencia, un cúmulo de características – condición que recupera el *dramatis personae*–. Así, pues, la técnica de Von Franz y los arquetipos coinciden en el rescate que hacen de las propiedades fundamentales de algo, en este caso, la esencia de los personajes de un cuento. De cualquier forma:

Cabe anotar que las interpretaciones no son verdades absolutas, son una forma moderna de contar historias; en otros tiempos nuestros antepasados quedaban satisfechos con escuchar el mito, el cuento o la leyenda, ahora, en nuestra modernidad, estamos aspirando a la renovación que comporta la comprensión de las imágenes arquetípicas (Céspedes y otros, 2008).

## **Criterios de validez**

### **Transferibilidad, Dependencia, Credibilidad y Confirmabilidad**

Se obtiene mediante los siguientes criterios (Delgadillo, 2009):

- **Credibilidad.** Se realiza una observación persistente de los elementos más característicos, en este caso, todos los personajes de libro y los arquetipos que se encuentren presentes en ellos, los cuales serán analizados con una técnica

específica –contenido en el marco teórico y luego presentada de manera específica en la sección anterior–. En este sentido, puede afirmarse que este criterio de credibilidad es válido para examinar otros cuentos de hadas y no sólo el que es trabajo aquí, así como encontrar recurrencias que no obedezcan a un criterio subjetivo.

- **Confirmabilidad.** Se contrastan los datos brutos con los resultados obtenidos. Esto significa revisar que los resultados obtenidos por el investigador sean presentados en función de la teoría empleada, en este caso la psicología analítica. Este hecho permite acercar el trabajo a la objetividad y, por lo tanto, confirmar los conceptos de la teoría que ha sido empleada. En este caso serán confirmados los arquetipos, que se hallan presentes en cada uno de los cuentos, y serán comentados desde la teoría junguiana.
- **Dependencia.** El control llevado a cabo por el investigador es sometido a revisión de un investigador externo al trabajo. Este criterio queda cubierto con el examen llevado a cabo por una comisión revisora de investigadores y el asesor de la presente investigación.
- **Transferibilidad.** Se realizan descripciones minuciosas que permitan establecer juicios de semejanza, es decir formar relaciones hipotéticas entre los sujetos analizados y otros no pertenecientes al estudio. El marco teórico aporta una cantidad importante de ejemplos en los cuales se ejecuta la técnica empleada aquí, y en dicho espacio, así como en los Resultados de esta tesis, se observa dicho establecimiento de juicios y semejanza. De tal modo lo que se encuentra en estos cuentos es, válido para poblaciones distintas a la infantil y juvenil –aun cuando el libro trabajo sea de este corte– puesto que la teoría junguiana conecta con la humanidad y no con una población específica y un tiempo determinado, sino con pensamientos, sensaciones y emociones que son compartidas por los seres humanos de todas las épocas. Así, pues, los resultados obtenidos a la luz de la teoría junguiana son transferibles a, por ejemplo, poblaciones adultas y sujetos de otras culturas.

### Capítulo III Resultados

Como se ha mostrado dentro del marco teórico, algunos estudios relacionados son presentados con el texto que se trabaja, sobretodo en el apartado de cuentos examinados bajo la teoría junguiana. Aquí se procederá de la misma forma. Pero debido a cuestiones legales, dígame derechos de autor, no es permitido colocar los textos completos, por lo cual se presentará una sinopsis de cada uno de los cinco cuentos que componen *Los cuentos de Beedle el Bardo*. Las sinopsis aparecen en el mismo orden que en libro original. De igual forma vale decir que para esta sección, los enunciados que aparecen entre comillas son citas textuales de los cuentos de Rowling (2008). Posterior a esta sinopsis, se presentará el despliegue de la técnica de análisis, es decir el *dramatis personae*; en seguida aparece una identificación rápida de arquetipos, que de inmediato quedará explicada en un argumento escrito. Los arquetipos se encuentran escritos con una mayúscula inicial, a fin de diferenciarlos de los personajes. Al análisis de los cuentos restantes se presenta de la misma forma. Hacia el final se incluye un cuadro que funciona como resumen gráfico, y permite la visualización de los arquetipos encontrados en todos los cuentos.

## **El mago y el cazo saltarín**

### **Sinopsis**

Existía un “anciano y bondadoso” mago dedicado a hacer el bien a las personas mediante el uso de “pociones, encantamiento y antídotos”, cuyo origen, a fin de no develarlo, afirmaba que provenía de su “cazo de la suerte”. Por tal motivo ese mago era querido por la gente. No así su hijo, que rechazaba la ayuda de su padre hacia los demás. Al morir el mago, el hijo encuentra, dentro del cazo, un paquete rubricado con su nombre. Dentro de aquel hay una pequeña zapatilla y a su vez, dentro de esta, un trozo de pergamino en el que se leía: “Con la sincera esperanza, hijo mío, de que nunca la necesites”. El hijo, maldiciendo “la debilitada mente de su anciano padre”, regresó la zapatilla al caldero. A la nieta de una campesina le salieron verrugas; la burra de un anciano está perdida o ha sido robada, y el hijo de una joven está enfermo. Estas personas piden ayuda al hijo del mago. Él se niega y esos sufrimientos y achaques recaen en el cazo: le sale un pie de latón y salta incesantemente, se cubre de verrugas, rebuzna como mula, aúlla, vomita queso enmohecido, y tampoco dejar dormir al mago.

Un día, cansado de tal situación, sale a la calle principal y arroja hechizos para remediar las enfermedades de las personas. El cazo le devuelve la zapatilla que tenía dentro; el mago se la coloca en el pie y el cazo dejar de ser ruidoso. Desde ese momento el mago ayudó a la gente, por miedo a que el cazo repitiera lo sucedido

### **Dramatis personae**

- Mago. Se sabe que emplea “pociones, encantamiento y antídotos” para ayudar a quien lo necesite. Es “anciano y bondadoso” y por eso lo quiere la gente. Tiene un hijo, y antes de morir deja a este su cazo mágico, a donde encuentra un pergamino que dice: “Con la sincera esperanza, hijo mío, de que nunca la necesites”.

- Hijo. A diferencia de su padre, se niega a hacer favores a quien le pide ayuda, por lo que vive cómo el cazo mágico se llena de los achaques de la gente. Al final del cuento, lanza hechizos para curar las enfermedades de la gente y de ahí en adelante brindó su ayuda, por miedo a que se repitiera lo sucedido.
- Cazo. El mago hacía creer a la gente que aquí se producían las pociones. Cuando el hijo no ayuda a la gente, a este cazo le sale un pie de latón y salta incesantemente, se cubre de verrugas, rebuzna como mula, aúlla, vomita queso enmohecido, y tampoco dejar dormir al mago. Cuando el hijo ayuda a la gente, vuelve a la normalidad.
- Campesina. Tiene una nieta a la que le salieron verrugas. El mago le niega su ayuda.
- Nieta. Le salieron verrugas. Su abuela, la campesina, pide ayuda al mago para curarla.
- Anciano. Su burra está perdida o ha sido robada. El mago le niega su ayuda.
- Burra. Pertenece al anciano. Ha sido robada o está perdida.
- La Joven. Su hijo está enfermo. El mago le niega su ayuda.
- Hijo de la joven. Está enfermo. Su madre pide ayuda para ayudarlo.

### **Identificación de Arquetipos**

- Abuela → Campesina
- Hijo → Hijo del Mago
- Madre → La joven
- Muerte → fallecimiento del Mago

- Niño → hijo de La Joven
- Padre → Mago
- Víctima → Nieta de la Campesina / el Anciano / Hijo de La Joven

## Argumento

¿Has comprendido ahora que Lahilié eres tú y que los soldados a quienes diste muerte son también tú? Y aquellos animales a los que matabas en casa y devorabas en los festines eran tú. Pensabas que la vida sólo estaba en ti, pero yo te arranqué el velo del engaño y has visto cómo haciendo el mal a los demás te lo haces a ti mismo.

León Tolstoi, *El rey de Asiria Asarkadón*, en *Cuentos*

Identificar los arquetipos de cada uno de los cuentos es una tarea relativamente lineal, sencilla, porque la técnica aplicada nos muestra las cualidades de cada uno de los personajes, y esto nos permite equiparar esas cualidades con el arquetipo, que contiene una esencia, un quid con otro quid. Tarea mucho más compleja es la de comentar cómo interactúan esos arquetipos dentro de las historias de Rowling, cómo se compaginan unos con otros; mucho más complejo resulta encontrar qué paradojas o qué juegos se ejecutan en la historia vista como un todo, no sólo como la suma de arquetipos. Es decir, cada arquetipo contribuye e influye en otro, de modo que se cumpla una tarea mayor: la individuación. Esto último es visto, desde el objetivo principal de la presente investigación.

En el caso particular de *El mago y el cazo saltarín* la individuación avanza por el camino que abren especialmente tres arquetipos. El Padre/El viejo sabio y el Hijo. Es importante recalcar que los arquetipos permean en otros, se comparten, no son estáticos, sino dinámicos, tal como los personajes de los cuentos: esta explicación baste para saber que en un personaje puede operar más de un arquetipo. Este es el caso del brujo. Si bien funge como Padre, en él se identifica



de manera inicial el arquetipo del Viejo Sabio, el que domina, en este cuento, el arte de la magia, la cual a emplea de manera benéfica, para ayudar a la gente que pide su ayuda; este personaje es un mago dedicado a hacer el bien a las personas mediante el uso de “pociones, encantamiento y antídotos” (Rowling, 2008). Este viejo sabio es como Sharp (1994) nos informa: posee autoridad y aparece como un mago.

En el brujo se revive la figura de Saturno, con todo su esplendor y, desde luego, el aspecto positivo de este arquetipo, “con todas sus virtudes morales e intelectuales”, escribe Hillman (citado en Downing, 1994). El mismo Hillman afirma que en el lado positivo del Viejo Sabio se integra el Puer: “el término «senex positivo» o anciano sabio se refiere meramente a que el puer perdura transformado”. En el Viejo Sabio, entonces, hay algo del niño, “el niño pequeño que sabe y dice «sé» y «mío» con toda la intensidad de su ser”. Y vale decir que para el cuento analizado aquí, es quizá esa parte infantil del Viejo Sabio lo que permite la entrada o el convite con el arquetipo del Padre. Porque a fin de cuentas, en el brujo se perfilan de manera clara las cualidades de esos “héroes por derecho propio, que proveen comida, cobijo y, en lo posible, algunos lujos”. La cita pertenece a Ledbetter (citado en Downing, 1994).

En *El mago y el cazo saltarín*, el brujo –ya descubierto como Padre en este momento del análisis– muere dejando solo a su Hijo, pero a pesar de ya no estar en vida se presume que como Viejo Sabio y como buen Padre –sobre todo pensando en el vástago que tiene a su cuidado–, ha previsto ese hecho y deja a su Hijo un paquete rubricado con su nombre; dentro de aquel hay una pequeña zapatilla y a su vez, dentro de esta, un trozo de pergamino en el que se leía: “Con la sincera esperanza, hijo mío, de que nunca la necesites” (Rowling, 2008). El brujo actúa como Padre, recordando con ello al dios griego Zeus, quien “siempre está presente sin que precise abandonar su trono áureo. No importa lo que suceda, sucederá dentro del orden que él fundó”. El brujo ya no vive y sin embargo ha dejado el valioso pergamino a su Hijo, manteniéndose como el

“fundador y conservador del reino, en el consejo y la asamblea del pueblo, en la familia, como patrono de la hospitalidad” (Jünger, 2006).

El Viejo Sabio interviene para hacer valer sus habilidades, su dominio de un arte, de la magia que es muestra de su experiencia, para demostrar que él es un mandatario. Y asimismo el Padre requiere de un Hijo al cual rodear con su protección masculina. El brujo actúa como Viejo Sabio cuando ayuda a la gente. Y actúa como Padre cuando está al cuidado de su Hijo, cuando se toma el tiempo y la disposición de velar por su Hijo. El reinado de este Padre se mantendrá fortalecido luego de un tambaleo no del todo innecesario: ese momento de desequilibrio servirá como renovación, iniciada esta por la muerte del Padre. Y es que la Muerte es el arquetipo que marca “la transformación permanente de lo manifestado”. El Padre muere para dar paso a su Hijo, y este debe aprehender las enseñanzas del primero. Los hechos se suceden así, con toda probidad. Otros personajes, sin embargo, deben hacer las veces de la tierra donde germine la bella flor. El hijo contactará con el arquetipo del mismo nombre una vez que atraviese los fracasos propios de la madurez, sorteando así un “mundo que le plantea exigencias desmedidas (Ledbetter, citado en Dowing, 1994). Esas exigencias tienen forma en este cuento: se trata de tres personajes, tres Víctimas que si bien aparecen de manera breve representan bien las “heridas, injusticias y sacrificios” distintivas de este arquetipo. La Víctima “es, por definición, impotente”, y le acompaña el miedo (Lyn Cowan, citado en Downing, 1994). Esta emoción se adivina, en primer lugar, en la nieta de la campesina, a quien le salieron verrugas; en segundo lugar el anciano que ha perdido su burra; en tercer lugar, una joven cuyo hijo está enfermo. Los tres personajes son Víctimas, sufren, en menor o mayor grado son impotentes. Las Víctimas por sí solas no han de apartarse por sí solas de ese estado. La campesina actuará como una Abuela cariñosa con su nieta, tratando de solucionar la aparición de tan terribles verrugas. Esta Abuela que intercederá ante el hijo del brujo para desaparecer las verrugas a su nieta (si bien es rechazada como las otras dos Víctimas) recuerda a la diosa griega Rea, quien intercede por Perséfone para que no sea un ciclo entero sino únicamente

una cuarta parte la pase en la oscuridad del Hades, y las tres restantes en la luz. Perséfone se vio atrapada por su madre Hera y su padre Zeus: para fortuna de ella, se encontraba Rea. Del anciano que ha perdido su burra se sabe que por ese sufrimiento es una Víctima en la historia. Respecto a si podría hallarse en él el arquetipo del Sénex o Viejo Sabio conviene decir que sí, pero no en un lado negativo o positivo, no hay razones para colocarlo de uno u otro lado. Aparece pura y simplemente como un anciano. O resultaría más acertado decir Sénex, pues no ostenta ninguna magia, ni para bien ni para mal. Aparece de manera neutral respecto a su condición de anciano. Este hecho no significa que su participación sea irrelevante. El hijo de la joven es una Víctima, está enfermo y sobre él se proyecta el sufrimiento característico de este arquetipo. Al mismo tiempo, sin embargo, este personaje muestra la indefensión del Niño, “el abandono, el estar a la intemperie, el peligro” del que habla Jung (citado en Downing, 1994). Como sucedió con la nieta de la campesina, este niño requiere de alguien para salir de esa enfermedad. Será la joven, su Madre, quien pida auxilio al hijo del brujo. Esta joven-Madre aboga por un Niño, que si bien es un Hijo destaca mayormente como Niño, está desprotegido y su Madre intercederá por él mostrando las cualidades que Jung (1994) enumera en este arquetipo femenino: “lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento; el impulso o instinto benéficos”.

Cierto es que cuando la Muerte hace su aparición y se van “las viejas formas, los viejos esquemas” se va con ella el Viejo Sabio, pero no el Padre (Céspedes y otros, 2010). Allí a donde al cazo mágico le sale un pie de latón y salta incesantemente, se cubre de verrugas, rebuzna como mula, aúlla, vomita queso enmohecido, y tampoco dejar dormir al mago (Rowling, 2008), se colocan las autoridades del Viejo Sabio (que dejará una enseñanza a su Hijo) y en especial del Padre (que corrige los malos pasos de su vástago). En ese espacio de sufrimientos que vive el hijo cabe especialmente el Padre, que mantiene el orden del reino; allí, detrás de cada esperpento que se manifiesta en el cazo, es Zeus, el padre de todos los dioses, el que vive y se manifiesta en este personaje,

reviviendo todo la fuerza del arquetipo, del Padre, dueño del Olimpo, que “ordenaba los cuerpos celestes, dictaba leyes, hacía cumplir los juramentos y pronunciaba oráculos” (Graves, 2001). El oráculo de este brujo se ha cumplido, por cierto. Con la sincera esperanza, hijo mío, de que nunca la necesites, le escribe este brujo a su hijo; como ya se vio, el hijo necesitará de aquel pergamino. La palabra del brujo es valiosa, se adelanta y prevé los hechos futuros.

Por todo lo anterior vale decir que el brujo-Padre atemoriza y corrige los errores de su hijo con ayuda del cazo, de manera idéntica como Zeus “dominaba a su familia pendenciera y rebelde” con el poderoso e infranqueable rayo, detentado así su poder, su carácter de Padre y dios principal del Olimpo.

## La fuente de la buena fortuna

### Sinopsis

“En lo alto de una colina que se alzaba en un jardín encantado, rodeado por altos muros y protegido por poderosos hechizos, manaba la fuente de la buena fortuna”. Gente de todo tipo se reunía a los alrededores con el propósito de “bañarse en sus aguas y gozar de buena fortuna por siempre jamás”. Se abrió una grieta y, desde el otro lado de los muros, una enredadera jaló a Asha, esta jaló a Altheda, y esta a Amata, quien a su vez, jaló a un caballero. El caballero se llamaba Sir Desventura, y las tres mujeres, que eran brujas, deseaban llegar a la fuente para solucionar su situación: Asha “padecía una enfermedad que ningún sanador había logrado curar”; a Altheda “un hechicero perverso le había robado la casa, el oro y la varita mágica”; Amata “había sido abandonada por un joven del que estaba muy enamorada”.

De camino a la fuente, un gusano les cortó el paso. A este, los hechizos y la espada de Sir Desventura no lo dañaban. El gusano dice “Entregadme la prueba de vuestro dolor”. Asha llora, el gusano bebe sus lágrimas y les permite continuar, a donde, luego de caminar un rato, encontraron estas palabras: “Entregadme el fruto de vuestros esfuerzos”. Los cuatro ascendían, aunque en realidad no avanzaban, porque la inscripción seguía en el suelo. Entonces Altheda, que caminaba hartamente animada, se limpió el sudor de la frente, la inscripción se borró y continuaron subiendo. Poco antes de llegar la fuente, los cuatro se encontraron con un arroyo, en cuyo fondo había una piedra lisa con esta leyenda: “Entregadme el tesoro de vuestro pasado”. Amata tomó su varita mágica y con ella extrajo los recuerdos que poseía del joven al que amaba y los vertió en el arroyo. Cruzaron el arroyo, y antes de que alguien se bañara en la fuente de la buena fortuna, Asha cayó agotada por la caminata y estuvo a punto de morir. Entonces, mezclando algunas hierbas, Altheda le preparó una poción a Asha, que se curó y, por lo tanto, ya no necesitaba bañarse. Altheda pensó que si era capaz de curar una enfermedad como la de Asha podría ganar mucho oro, de tal forma que tampoco

se bañaría en la fuente. Sir Desventura invitó a Amata a acercarse a las aguas de la fuente, pero esta se negó y luego de que él se bañara descubrió que Amata era “la mujer más buena y más hermosa que jamás había conocido”; él le entregó su corazón y ella encontró un hombre digno.

Los cuatro tuvieron una vida feliz, pero “ninguno de ellos supo ni sospechó jamás que en las aguas de aquella fuente no había ningún sortilegio”.

### **Dramatis personae**

- Gente. Desea bañarse en las aguas de la buena fortuna.
- Hechicero. Le robó a Altheda “la casa, el oro y la varita mágica”.
- Joven. Amata estaba muy enamorada de él, pero la abandonó.
- Asha. Es una bruja. “Padecía una enfermedad que ningún sanador había logrado curar”. Cuando llora, el gusano bebe sus lágrimas y les permite seguir. Al llegar ante la fuente de la buena fortuna cae agotada por la caminata y está a punto de morir. Altheda le da a beber una poción con la cual la cura de la enfermedad, y así, pues, no necesita bañarse en las aguas de la fuente.
- Altheda. Es una bruja. A ella “un hechicero perverso le había robado la casa, el oro y la varita mágica”. Luego de caminar por un largo rato, se limpia el sudor de la frente y así se borra la inscripción en el suelo, que decía “Entregadme el fruto de vuestros esfuerzos”. Cuando Asha cae, enferma, ante la fuente, Altheda mezcló algunas hierbas y le preparó una poción que la curó. Altheda piensa que si es capaz de curar una enfermedad como la de Asha puede ganar mucho oro, de tal forma no necesita bañarse en la fuente.
- Amata. Es una bruja. “Había sido abandonada por un joven del que estaba muy enamorada”. Cuando una piedra les dice “Entregadme el tesoro de vuestro pasado”, Amata toma su varita mágica y con ella extrae los recuerdos que poseía

del joven al que amaba y los vierte en el arroyo. Al final del cuento, sólo ella y Sir Desventura quedan frente a la fuente; él le ofrece que sea ella quien se bañe, y así sucede. Tras salir, Sir Desventura le entrega su corazón y ella lo acepta.

- Sir Desventura. Ofrece a Amata la oportunidad de bañarse en la fuente; ella no acepta y es él quien se sumerge en sus aguas. Al salir de sus aguas descubre que Amata es la mujer más hermosa; él le entrega su corazón y ella encuentra un hombre digno.

- Gusano. Corta el camino a las tres brujas y a Sir Desventura. Les dice: “Entregadme la prueba de vuestro dolor”. En respuesta, Asha llora y el gusano bebe sus lágrimas. Después los deja continuar.

- Piedra. Esta piedra se encuentra en el fondo de un arroyo y tienes inscrita la siguiente leyenda: “Entregadme el tesoro de vuestro pasado”.

- La fuente de la buena fortuna. “En lo alto de una colina que se alzaba en un jardín encantado, rodeado por altos muros y protegido por poderosos hechizos, manaba la fuente de la buena fortuna”. Gente de todo tipo se reúne a los alrededores con el propósito de bañarse en sus aguas y poseer buena fortuna para siempre. Asha, Altheda, Amata y Sir Desventura logran pasar los muros que la protegen. Este último se baña en sus aguas, que no eran mágicas.

### **Identificación de Arquetipos**

- Bruja → Altheda
- Cuaternidad → Asha, Altheda, Amata y Sir Desventura
- Doncella → Amata
- Enamorados → Amata y Joven / Amata y Sir Desventura
- Héroe → Sir Desventura

- Sanador herido → Altheda
- Víctima → Asha, Altheda y Amata
- Yo, Self o Sí mismo → Fuente de la buena fortuna

## Argumento

El señor Koreander cerró la puerta con cuidado y lo siguió con la vista.

Bastián Baltasar Bux –gruño–; si no me equivoco, le vas a enseñar a muchos el camino a Fantasia para que puedan traernos el Agua de la Vida.

Y el señor Koreander no se equivocaba.

Michel Ende, *La historia interminable*

Los personajes de este cuento están marcados por una constante dinámica, hay una serie de arquetipos que transitan en ellos, los transforman, los vuelven mejores, y en suma, serán todos estos los involucrados, pero especialmente aquellos que aparecen hacia el final de la historia, los que resulten imprescindibles para alcanzar la individuación. Asha, Altheda y Amatha inician la historia como Víctimas. Cada una sufre según la propia historia. Se sabe que Asha “padecía una enfermedad que ningún sanador había logrado curar”; que a Altheda “un hechicero perverso le había robado la casa, el oro y la varita mágica”; que “Amata había sido abandonada por un joven del que estaba muy enamorada” (Rowling, 2008). En ellas tres se identifica la enfermedad, la injusticia y el abandono. Las tres mujeres se invisten del sufrimiento referido por Cowan (citado en Downing, 2010).

Una vez que los cuatro protagonistas están a punto de llegar a la fuente de la buena fortuna, Asha cae enferma –aparece su carácter de Víctima– y Altheda se revela como una mujer de grandes poderes, es decir aparece allí el arquetipo de la Bruja, pero en su aspecto positivo. La imagen conocida de este arquetipo



suele ser la mujer malvada y sombría de los cuentos de hadas: “la madrastra de Blanca nieves, la bruja de la sirenita, la bruja de la bella durmiente, la bruja de Hansel y Gretel, Rapunzel, la Babá Yagá del folclore ruso, la señora de las nieves” (Carmona y otros, 2007). En este cuento, sin embargo, se acerca mucho más a las hechiceras encargadas de guardar los secretos de la Gran Diosa Madre: “los elementos por excelencia que utilizarán son entonces los de la tierra: plantas, hierbas y minerales con los que tendrán el poder y el conocimiento tanto de preparar alimentos y medicina, como venenos, elíxires y pociones” (De Zubiría, 2009; p. 110). Y como la hechicera referida por De Zubiría, Altheda hace uso de esos conocimientos milenarios, “mezclando hierbas” (Rowling, 2008), prepara una poción que disuelve la enfermedad de Asha. En Altheda surge entonces el arquetipo positivo de la Bruja. Este hecho permite activar en ella otro arquetipo: el Sanador Herido. Altheda vivió el robo de su casa, el oro y la varita mágica. Es este sufrimiento, no obstante, lo que le permite entrar en la dimensión de quien está dispuesto a sanar a otro, a sabiendas de cargar una herida propia. “La enfermedad y el sufrimiento son un requisito previo del papel de sanador”, escribe Sharp (1994). El acto curativo de Altheda recuerda al *therapeute* griego que llevaba a las personas enfermas a una habitación a donde se acostaban en una plataforma de piedra, con el propósito de soñar al dios que curaría sus heridas. Después “en el sueño del paciente el dios podía aparecer en su forma humana o en forma de animal como una serpiente o un perro” (Christine Downing, 1994). Las mujeres estériles, por ejemplo, referían una serpiente que copulaba con ellas, luego de lo cual alcanzaban la cura. Y así como el *therapeute* conducía a los enfermos a la habitación de piedra a donde surge la sanación, Altheda ha preparado una poción para su compañera Asha, cuyo resultado es la cura de la enfermedad y descubrir que podría ganar mucho más oro –recuérdese que ella perdió mucho oro.

En este cuento aparece el arquetipo de los Enamorados en dos ocasiones; en ambos casos Amata está presente. La primera ocasión es desafortunada para ella. Un joven la abandonó y eso es causa de su sufrimiento, eso la convierte en

Víctima, como se ha dicho antes. En la segunda ocasión la fortuna es mayor, porque se ha encontrado con Sir Desventura, quien a la postre surgirá como un Héroe, “mitológicamente, la meta del héroe es encontrar el tesoro, la princesa, el anillo, el huevo de oro, el elixir de la vida, etc. psicológicamente, estas son metáforas de nuestros verdaderos sentimientos y singular potencial” (Daryl Sharp, 994). Sir Desventura se bañará en las aguas de la fuente de la buena fortuna, consiguiendo que así sea significativo franquear los muros que cubrían la colina a donde se hallaba esta fuente. Sir Desventura, convertido ahora en Héroe, descubre a Amata como “la mujer más buena y más hermosa que jamás había conocido” (Rowling, 2008). Nótese que al Héroe corresponde “la tarea de rescatar a la doncella, la cual representa la pureza, inocencia y en todas por igual, la candidez”, dice Boeree (2002). Por lo tanto, Amata, la Doncella, revive los arquetipos femeninos de los cuentos de hadas. En Amata aparece la princesa de *El rey rana*, que era “tan hermosa que el propio sol, que tantas excelencias contempla en su curso, se maravillaba cada vez que la veía”. Aparece también en ella la princesa del cuento *La bella durmiente*, “tan hermosa que su padre casi se desvanecía de alegría”. O la princesa de *La Cenicienta*, siempre “piadosa y buena” (Grimm, 2011). Y aún más de esta candidez característica de las princesas o Doncellas, todas tienen en común el hecho de ser rescatadas por un príncipe. Y esto viene a conformar el arquetipo de los Enamorados, quienes “encarnan la facultad de discernimiento respecto de la elección en el amor” (Céspedes y otros, 2010). El Héroe y su capacidad de vencer al dragón se funden junto a la bondad de la Doncella. Los enamorados existen en Amata y Sir Desventura, cosa que no sucedió con el primer amor de esta princesa.

Como análisis último de este cuento, vale decir que aparecen dos arquetipos más. Primero la cuaternidad. Jung (1949) escribe sobre las formas en que aparece este arquetipo: “una plaza o de un espacio cuadrado, de un cuadrado, de una bola, de un reloj, de un jardín simétrico con surtidor en el medio, de cuatro personas en un bote, en un avión ubicadas alrededor de una mesa”. De esta cita textual es importante rescatar algunas formas. Una, la del jardín con

surtidor en medio, porque la fuente de la buena fortuna consigue ser muy similar a esa imagen; la fuente de la buena fortuna que yace en lo alto de la colina equivale al surtidor que yace en el centro del jardín. Otra, la de las cuatro personas, porque en este cuento son cuatro personajes los que buscan la fuente de la buena fortuna –el surtidor–. Cierto es que Asha, Altheda, Amatha y Sir Desventura sufren al inicio del cuento, pero una vez que cada uno ha descubierto su propósito todos ellos conforman el arquetipo de la Cuaternidad: se convierten en esas personas “ubicadas alrededor de una mesa”. Asha deja de ser Víctima de una enfermedad, Altheda se ha convertido en Bruja y Amata, la Doncella, encuentra a Sir Desventura, quien se vuelve un Héroe para ella. Justo ahí se conforma la Cuaternidad, el arquetipo en el cual “la conciencia y el inconsciente operan juntos en armonía” (Sharp, 1994).

No todos los arquetipos son antropomorfos, y ejemplo de esto es el Yo, que aparece en la figura de la fuente de la buena fortuna. DeBus (citado en Downing, 1994) explica el Yo como “la imagen psicológica de lo divino”. Y la fuente de este cuento es una imagen divina, permite “gozar de buena fortuna por siempre jamás” a quien se bañe en sus aguas. La fuente es “una diana móvil hacia la cual viajamos”, hacia lo cual viajan Sir Desventura, Asha, Altheda, y Amata. En ellos cuatro cristaliza, se reafirma la Cuaternidad y surge el Yo cuando cada uno descubre sus propias cualidades, pues “ninguno de ellos supo ni sospechó jamás que en las aguas de aquella fuente no había ningún sortilegio” (Rowling, 2008). Buscaban en la fuente aquello que siempre llevaron consigo, pero permanecía oculto: el arquetipo del Yo. “Mientras buscamos por el mundo este opuesto de nuestro interior, podemos obtener de lo que vive en nosotros sanación y conocimiento”, escribe DeBus (citado en Downing, 1994). Ese conocimiento es el fin de la individuación.

## **El corazón peludo del brujo**

### **Sinopsis**

“Un joven brujo atractivo, rico y con talento”, veía “cómo sus amigos se comportaban como idiotas cuando se enamoraban”, y por ello no deseaba sufrir las debilidades del amor. Ayudado de las artes oscuras guardó su corazón dentro de un cofre de cristal, en una recóndita mazmorra del castillo. Sus padres creían que cuando quedara prendado de una doncella todo cambiaría; después ellos murieron y el brujo no sintió dolor. Sus amigos se casaron y tuvieron hijos; el brujo se burlaba de ellos. Un par de lacayos hablaron sobre él: expresaron su pena respecto al amo, pues a pesar de su riqueza nadie lo amaba. Ninguna mujer lo conquistaba, pero un día decidió romper esa situación y buscó a una doncella “que fuera superior a todas las demás” y que poseyera “una belleza deslumbrante, para despertar la envidia y el deseo de todo hombre que la contemplara”. Al poco tiempo la encontró, “era una bruja de una habilidad prodigiosa y poseía una gran fortuna en oro. Su belleza era tal que cautivaba el corazón de todos los hombres que la miraban”. El brujo la halagaba llenándola de atenciones y ella se mostraba contenta. Estando de acuerdo sus parientes, la invitó a un banquete en el castillo; allí cantaban unos trovadores. El brujo y la doncella fueron a una mazmorra, allí le mostró el cofre donde guardaba su corazón, ya cubierto de pelo negro, porque pasó mucho tiempo desconectado de su dueño. La doncella le pidió que lo devolviera a su sitio. El brujo tomó su varita mágica, se abrió el pecho y lo colocó en su lugar original. La doncella abrazó al brujo y le dijo que conocería el amor verdadero. Pero el corazón, ya atrofiado, volvió a su dueño un ser abyecto. Intentó arrancárselo con la varita mágica, pero al no conseguirlo se lo sacó a cuchilladas con una daga de plata; extrajo también el corazón de la doncella, y así, con un corazón en cada mano, se desplomó. Los invitados presenciaron la escena.

## **Dramatis personae**

- El brujo. Es joven, atractivo, rico y con talento. No desea enamorarse. Sin embargo, al cabo del tiempo desea buscar a una doncella. La encuentra, la halaga, la invita a un banquete. Ya en el castillo le muestra el corazón que tenía guardado en el cofre de cristal. A petición de la doncella lo devuelve a su sitio original, pero al final se lo arranca a cuchilladas y extrae también el corazón de la doncella. Muere con un corazón en cada mano.
- La doncella. Se sabe que es “una bruja de una habilidad prodigiosa y poseía una gran fortuna en oro”. Conquista a todos los hombres que la miran. El brujo le halaga y la invita a un banquete preparado para ella. Cuando el brujo devuelve el corazón a su cuerpo, ella lo abraza, pero al final el brujo la despoja de su corazón.
- El corazón. El brujo lo guarda en el cofre de cristal. En el banquete realizado en honor a la doncella, cuando es devuelto al cuerpo del brujo, vuelve a este un ser abyecto.
- El cofre del cristal. Aquí guarda el brujo su corazón, con ayuda de las artes oscuras.
- Amigos del brujo. “Se comportaban como idiotas cuando se enamoraban”. Se casan y tiene hijos, el brujo se burla de ellos.
- Padres. No se enteran del hechizo ejecutado por su hijo para no enamorarse. Afirman que todo cambiará cuando conozca a una doncella que lo prende.
- Lacayos. Expresan su pena respecto al amo, pues a pesar de su riqueza nadie lo ama.
- Parientes. Se muestran de acuerdo en invitar a la doncella al banquete.
- Invitados. Asisten al banquete y contemplan la última escena del cuento.

- Trovadores. Cantan en el banquete del castillo.

### Identificación de arquetipos

- Doncella → Doncella
- Enamorados → El Brujo y la Doncella
- Muerte → El Brujo y la Doncella
- Puer aeternus → El Brujo
- Sombra → Corazón

### Argumento

Me moriré besando tu loca boca fría,  
abrazando el racimo perdido de tu cuerpo,  
y buscando la luz de tus ojos cerrados.

Pablo Neruda, *Soneto XCIII*, en *Cien sonetos de amor*

Sobre el arquetipo de los Enamorados habrá que mencionar “la facultad de discernimiento respecto de la elección en el amor”, y su carácter que lleva “al reino de la unidad” y permite el desarrollo individual (Céspedes y otros, 2010). Este arquetipo, conformado por el Brujo y la Doncella (personaje), aparece en esta historia, pero en su aspecto negativo; la unión esperada no se concreta; las cualidades mencionadas por Céspedes no aparecen salvo en dos ocasiones. La primera de ellas en el momento en el que la Doncella le pide al brujo regresar el corazón a su sitio original, y una vez ejecutado ese acto ella le asegura que conocerá el amor verdadero. Allí se observan características de la Doncella como arquetipo: una mujer llena de “pureza”, “piadosa y buena” (Boeree, 2002; Grimm,

2001); la Doncella cree que eso será conveniente para él. La segunda ocasión es cuando el Brujo corteja a su invitada, y por un instante, se acerca a “la tarea de rescatar a la doncella” (Boeree, 2002). El Brujo, quien habría despreciado a tantas mujeres, decide romper esa situación y por un instante acaricia el arquetipo del Héroe, el eterno encargado de, precisamente, encontrar a “la princesa, el anillo, el huevo de oro, el elixir de la vida”. Por un instante aquella decisión se vuelve metáfora de sus sentimientos y de su potencial verdadero (Sharp, 1994). La ocasión, sin embargo durará poco, porque el Brujo es más bien un Puer Aeternus, un niño eterno, un adulto cuya vida psicológica permanece en la adolescencia: el Brujo corteja a la Doncella, pero la unión jamás se concreta; decide buscar a una mujer, y cuando la encuentra le quita la vida y él hace lo mismo con la propia. Este acto podría juzgarse como un gran acto de amor, y tiene en realidad mucho de ello. Unirse a ser amado llevando consigo el corazón es un signo de la unión que se busca, pero en seguida se verá que esa unión no tiende hacia la realización de ambos, sino al egoísmo, a la falta de trascendencia. Antes de ello, vale decir que el Brujo creía inferiores a quien se enamoraban, en él “surge una actitud arrogante hacia otras personas”, veía “cómo sus amigos se comportaban como idiotas cuando se enamoraban” (von Franz, citada en Downing, 1994; Rowling, 2008).

El Brujo, arquetipo del Puer, buscaba a una mujer “que fuera superior a todas las demás” y que poseyera “una belleza deslumbrante, para despertar la envidia y el deseo de todo hombre que la contemplara” (Rowling, 2008). En palabras de von Franz (citada en Downing, 1994) el Brujo “anhela eternamente la mujer maternal que le rodeará con sus brazos y satisfará todas sus necesidades”. Para reafirmar la presencia de este arquetipo baste recordar el corazón guardado en el cofre de cristal como muestra inminente de ello, “algunos síntomas comunes de la psicología del puer son los sueños con prisiones e imágenes similares: cadenas, rejas, jaulas, trampas, cautiverio”, escribe Sharp (1994). Corazón que, por cierto, viene a representar el arquetipo de la Sombra del Brujo. Entiéndase este arquetipo como un saco a donde se guarda todo aquello desagradable “de nosotros que no gusta a nuestros padres, a fin de conservar su amor” (Bly, citado

en Downing, 1994). Del mismo modo el Brujo guarda su propio corazón en un cofre, pues considera el amor como algo trivial. Y aún hay más. El Brujo encuentra agradable esconder el corazón –su Sombra–, a fin de no sufrir las debilidades causadas por el amor; al mismo tiempo eso le produce dolor, porque paradójicamente, no es capaz de amar. O en palabras de Berry (citada en Downing, 1994) “parece haber cierto disfrute masoquista en la percatación de la sombra. Nos debe gustar este sufrimiento, si no ¿por qué lo hacemos? Algo debe deleitarse en nosotros cuando el suelo se abre bajo nuestros pies”.

Líneas arriba puede sobre el acercamiento del Brujo con el arquetipo del Héroe: ese instante en el que busca a la mujer amada. Ese momento breve tiene algo de Sombra, ese arquetipo asoma a la superficie, pero no lo suficiente, porque justo en ese momento otro arquetipo aparece de manera fatal, en su aspecto negativo: la Muerte. El arquetipo de los Enamorados no culmina en un final feliz. El Brujo devuelve su corazón al sitio original, sacándolo después junto al de su amada. La Muerte como arquetipo, en su aspecto positivo, significa una “transformación profunda en la cual mueren las viejas formas, los viejos esquemas y se renace a una nueva y más amplia orientación del Ser” (Céspedes y otros, 2010). En el caso del Brujo, sin embargo, sólo “se ha agotado la arena del reloj; la piedra en movimiento ha llegado a la posición de descanso” y debe recalcarse, en un momento que no corresponde al trayecto común de la vida: “es tan neurótico no admitir la muerte como finalidad, como desplazar en la juventud las fantasías que se ocupen del porvenir” (Jung (1997). Este Brujo muere por su propia mano, y elimina la posibilidad de encontrarse de manera trascendente con su amada. El arquetipo de los Enamorados y del Héroe son muertos por la Sombra del Brujo. Así como muchos años antes el Doctor Jeckill sería muerto por Mr Hyde, ahora el Brujo sería llevado a la muerte por medio de Sombra-corazón. Las historias de Stevenson y Rowling, separadas en el tiempo parecen encontrarse en el espacio común –colectivo– del arquetipo que guarda “deseos reprimidos e impulsos incivilizados motivacionales moralmente inferiores, fantasías y resentimientos infantiles” (Sharp, 1994).



## **Babbitty Rabbitty y su cepa carcajeante**

### **Sinopsis**

En un lugar lejano vivía un rey idiota que deseaba aprender magia. Encargó al comandante de su ejército crear la Brigada Cazadora de Brujas y le dio unos feroces sabuesos negros. Colocó una proclama: “El rey busca un instructor de magia”. No llegaron magos ni brujas porque estaban temerosos de ser capturados por la Brigada. Al cabo del tiempo se presentó un charlatán que, tras enseñar al rey algunos trucos sencillos, fue nombrado Hechicero Mayor y profesor Particular de Magia del rey. “El charlatán pidió al rey que le diera un gran saco lleno de oro para comprar varitas y otros artículos mágicos indispensables”, entre ellos rubíes y cálices de plata. El charlatán guardó el tesoro en su casa, y cierto día le dio una ramita de árbol al rey, quien practicó trucos sencillos con ella. Pero el rey se cansó de esto y dijo a su hechicero –el charlatán– que prepararía una reunión para que personas de la corte presenciaran el uso de sus poderes mágicos. Cuando esto ocurría, una lavandera que vivía cerca de los jardines reales, encargada de mantener limpias las sábanas del palacio, soltó una carcajada. El charlatán la encontró, miró cómo las sábanas se lavaban solas en una tina de madera; descubrió que en realidad era una bruja y la amenazó con delatarla ante la Brigada de Cazadores de Brujas. Ellos dos acordaron que en la reunión, cuando el rey –incapaz de ejecutar magia alguna– deseara hacer un truco, Babbitty (así se llamaba la lavandera) ejecutaría el truco, a fin de que al charlatán no le cortaran la cabeza, pues el monarca ya había advertido esto. Llegado el día de la reunión Babbitty se escondió tras un arbusto, y ayudado por ella, el rey desapareció el sombrero de una dama e hizo volar por los aires a un caballo, pero cuando le pidieron que devolviera la vida a Sabre, el mayor sabueso cazabrujas no lo consiguió: Babbitty ni siquiera agitó su varita mágica, porque “no existe magia capaz de resucitar a los muertos”. El público creyó que el rey estaba fingiendo. Demandaron una respuesta al hechicero, este señaló el arbusto donde se escondía Babbitty Rabbitty y gritó que una bruja estaba bloqueando los hechizos del rey. Cuando la persiguieron, Babitty se convirtió en árbol. Lo cortaron con un

hacha, dejando sólo la cepa. Entonces dijo que desde ese día caería una maldición: cuando castigarán o un mago o lo penalizaran sentirían un dolor tan intenso en el costado que desearían la muerte. Babbitty dijo también que no se podía matar a un mago cortándolo por la mitad, y si no le creían, deberían hacer la prueba con el hechicero del rey. Eso provocó la confesión del charlatán, quien fue llevado a las mazmorras, mientras la cepa se carcajeaba. El rey idiota se arrodilló ante la cepa. Acordaron en emitir una proclama para proteger a todos los magos y brujas. También se construiría una estatua de Babbitty. Tras esta plática un conejillo blanco salió por debajo de la cepa, dando saltos, sujetando una varita mágica entre los dientes. Sobre la cepa fue colocada una estatua de oro de una lavandera “y en ese reino nunca volvieron a perseguir a ningún mago ni a ninguna bruja”.

### **Dramatis personae**

- Rey. Se sabe que es idiota. Busca un instructor de magia. El rey es engañado por un charlatán, este le hace creer que puede hacer magia. Descubre que el hechicero, a quien le ha dado oro y rubíes, lo ha engañado. Para resarcir el daño que le causó a Babbitty mandó construir una estatua con su forma y ya no persiguió a los magos y brujas.
- Comandante del ejército. Forma la Brigada de Cazadores de Brujas y tiene a los sabuesos negros.
- Brigada de Cazadores de Brujas. Es formada por el comandante del ejército. Se encarga de perseguir a los magos y brujas.
- Sabuesos negros. Están con el comandante.
- Magos y brujas. Ninguno de ellos deseo ocupar el puesto de instructor de magia del rey porque podrán ser capturados por la Brigada. Luego de la

exposición de falsa magia por parte del rey, Babbitty le pide al rey que para rehacer el daño causado los magos y brujas ya no fueron perseguidos.

- **Charlatán.** Desconoce la magia, pero le enseña al rey algunos trucos sencillos y así es nombrado Hechicero Mayor y profesor Particular de Magia del Rey. Pide al rey rubíes, un par de cálices de plata y un saco lleno de oro, para comprar artículos mágicos; todo le es concedido y lo esconde en su casa. Descubre a Babbitty y la convence de ayudar al rey cuando este desee realizar un truco frente a su corte. Manda cortar el árbol en que se convierte Babbitty. Al final del cuento se descubre que es un charlatán.

- **Babbitty.** Vive cerca de los jardines reales. Es la lavandera encargada de mantener limpias las sábanas del palacio. El charlatán descubre que es una bruja. Cuando el rey mueve su varita mágica frente a la corte, en realidad ella realiza los hechizos, y una vez descubierta se convierte primero en un árbol, que es cortado a la mitad y luego en un conejo. Le pide al rey que ya no persiga a los magos y brujas y que construya una estatua suya para resarcir los daños hechos.

- **Corte.** Asiste a la exhibición de magia del rey.

- **Dama.** Cuando asiste a la exhibición de magia del rey, este hace desaparecer su sombrero.

- **Caballo.** El rey, ayudado por Babbitty, lo hace volar por los aires.

- **Sabre.** Es el mayor sabueso cazabrujas. El rey intenta devolverle la vida, lo cual no sucede, porque la magia no puede resucitar a nadie.

### **Identificación de arquetipos**

- **Bruja** → Babbitty Rabbitty

- **Puer aeternus** → Rey idiota

- Trickster o tramposo → Charlatán
- Víctima → Magos y Brujas

## Argumento

Morgana dijo entonces: “Este malvado era tu mortal enemigo. Míralo bien: no es otro que el aceitero, el capitán de la banda de ladrones. Como llegó aquí con intención de quitarte la vida, no comería tu sal; cuando me dijiste que no quería nada de sal en la comida, sospeché de él, y con sólo verlo tuve la certeza de que te mataría; Alá todopoderoso sea loado, pues fue tal como lo pensé.

Anónimo, *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, en *Tres cuentos de Las mil y una noches* (versión de Sir Richard Burton)

Principalmente tres arquetipos se cruzan en la dinámica de este cuento; otro servirá como pretexto para restablecer el orden. Dos de ellos, en su aspecto negativo, se conjugan, conforman una mancuerna no del todo involuntaria, permitiendo así la entrada del tercero, cuyo carácter positivo viene a dar balance al desarrollo general de la historia. En este cuento un rey idiota desea aprender magia. Al mismo tiempo, sin embargo, ha creado una Brigada Cazadora de Brujas, y por tal motivo los magos y brujas no responden al llamado del rey, quien se descubre como un Puer Aeternus con esa primera decisión, esa “incongruencia”, dice Jung (citado por Sharp, 1994). Si él desea aprender magia resulta incongruente, pues, crear una Brigada encargada de dar caza precisamente a quienes le adiestrarán en las artes mágicas. Y por consiguiente quién más, sino un Charlatán cuya vida está dominada por el arquetipo del Trickster responde al llamado del rey idiota. Este último resulta engañado por aquel, le hace creer que es un mago, le solicita “un gran saco lleno de oro para comprar varitas y otros artículos mágicos indispensables”, rubíes y cálices de plata. Le consiguió una rama de árbol para emplearla a modo de varita mágica y le

mostró algunos trucos sencillos (Rowling, 2008). El rey creyó y el Trickster dio el primer paso. Se dio el engaño, como en muchos otros Trickster. Sobre Hermes, un Trickster paradigmático, Baptista (2010) dice que “su astucia ya se revela cuando amarra ramos de hojas en la cola de los animales para que, mientras anduvieran, fueran borrando los propios rastros”, y no duda en llamarle “dios de la treta, de la astucia y de la farsa”. En cierto momento el rey se cansa de realizar trucos sencillos y, debido a la carcajada de una lavandera (él creyó que se burlaban de él y su pobre magia), preparara una reunión a donde mostraría sus poderes mágicos a toda la corte. El charlatán descubrió que Babbitty era capaz de hacer que las sábanas se lavaran solas. El charlatán avisa a Babbitty acerca de la reunión donde el rey probará sus poderes, pero como estos no existen, ella deberá ser quien en realidad ejecute los trucos, escondida. El Trickster vuelve en este punto con uno más de sus engaños, aparece su carácter “burlador y tramposo”, como le llama Baptista. Por otro lado, Babbitty es descubierta aquí como Bruja, arquetipo de la mujer que ostenta habilidades mágicas (Carmona y otros, 2007). Ese carácter quedará reafirmado en la reunión convocada por el rey, cuando desaparezca el sombrero de una dama y haga volar por los aires un caballo. El rey idiota –arquetipo del Puer aeternus– a quien “le enfurecen los límites y tiende a encontrar intolerable cualquier tipo de restricción” (Sharp, 1994) desea volver a la vida un sabueso de la Brigada Cazadora de Brujas. Pero aquel truco no cobra efecto, Babbitty ni siquiera agita su varita, sabe que “no existe magia capaz de resucitar a los muertos” (Rowling, 2008). Puesto que aquel truco no es llevado al acto, el público cree que el rey está engañándolos respecto a la veracidad de su magia. El rey demanda una respuesta del charlatán ante la imposibilidad de ese hechizo y este como buen Trickster se zafa una situación que parecía desfavorable para él: entonces señala a Babbitty, escondida tras un arbusto, arguyendo que es ella quien bloquea el hechizo del rey, “los burladores parecen encontrar salidas donde no las hay”, escribe Doty (citado en Downing, 2010).

Cuando Babbitty Rabbitty es descubierta corre, se transforma en un árbol, que luego es cortado con un hacha, quedando sólo la cepa. Babbitty hacer saber

al rey que no se puede matar a un mago o bruja cortándolo por la mitad y afirma que si no lo creen podían hacer la prueba con el charlatán, que fingía ser un hechicero, quien al verse descubierto no tiene otro camino sino aceptar la falsedad de sus poderes mágicos. En contraste, Babbitty saldrá convertida en un conejo alejándose de aquel lugar. Carmona y otros (2007) han señalado ya el poder de la Bruja para metamorfosearse en animales: “cerda, yegua, perra, asna, comadreja, serpiente, lechuza, tigresa, ratón, gata, sirena u horribles harpías”. Por sí solo el arquetipo del Trickster en esta historia puede considerarse en su aspecto negativo: un charlatán que engaña a un rey idiota con el propósito único de conseguir beneficios propios. Colocar la mirada de forma global en este cuento, sin embargo, permite saber que este arquetipo, aún siendo negativo, cumple la función esencial del Trickster: la de “atar y desatar, conectar y desconectar” (Baptista, 2010). En otras palabras, el charlatán, debido a su engaño, permite que Babbitty entre en la historia y junto a ella el arquetipo de la Bruja. Las acciones del Trickster producen movimiento, si no fuera por él, Babbitty no habría tenido oportunidad de reivindicar a los magos y brujas del reino. Se sabe que al final de la historia, el rey se arrodilla ante la cepa, prometiendo a Babbitty una proclama en la cual se anunciaría no dar más caza a los de su condición. En efecto eso sucedió, “en ese reino nunca volvieron a perseguir a ningún mago ni a ninguna bruja” (Rowling, 2008). El Trickster entonces da espacio a la “transformación del alma humana” (Batista, 2010). Los magos y brujas hicieron de Víctimas en este cuento; pero a partir de aquí ya no serían más aquella “personificación del modo en que un individuo o un grupo se imagina a sí mismo sufriendo” (Cowan, citado en Downing, 2010), la aparición de estas Víctimas ha sido un pretexto, como se lee al inicio, para restablecer el orden. Gracias al Trickster alguien “aprende a distinguir su mano derecha de la izquierda, pero sólo después de que ambas manos se hayan estado peleando para ver cuál manda, malogrando prácticamente el resto del cuerpo” (Doty, citado en Downing, 2010). De la misma forma, después de la caza de brujas, de un engaño sufrido por el rey y una serie de tretas por el parte del charlatán, todo alcanza un nuevo equilibrio, la mano izquierda y la derecha se concilian.

## La fábula de los tres hermanos

### Sinopsis

“Había una vez tres hermanos que viajaban a la hora del crepúsculo por una solitaria y sinuosa carretera”. Al llegar a un río de infranqueables aguas agitaron sus varitas mágicas y apareció un puente. Pero de inmediato se encontraron con la Muerte. Esta los felicitó por sus poderes, pues normalmente los viajeros se ahogaban en el río, y le concedió un premio a cada uno. El hermano mayor, “que era un hombre muy combativo”, pidió la varita mágica más poderosa, capaz de ayudarlo a vencer en todos los duelos. La Muerte construyó la varita de un saúco. El hermano mediano, “que era muy arrogante”, le pidió algo para resucitar a los muertos y la Muerte, a sabiendas de esa imposibilidad, le entregó una piedra que se hallaba a la vera del río. El hermano menor, “el más humilde y también el más sensato”, le pidió algo que simplemente “le permitiera marcharse de aquel lugar sin que ella pudiese seguirlo”. La Muerte “le entregó su propia capa invisible”. Los tres se marcharon.

Un día el hermano mayor sostuvo un duelo con un mago y, naturalmente, lo venció. Pero al quedarse dormido otro mago le robó la varita y le cortó el cuello. El hermano mediano tomó la piedra para revivir a los muertos, la giró en la palma de su mano y ante él apareció la imagen de la muchacha a la que amaba, pero estaba ya muerta. Él se suicidó para unirse a su amada. La Muerte se llevó al hermano mayor y al mediano, pero no encontró al hermano menor por muchos años. Cuando él era viejo se despojó de la capa, la regaló a su hijo. Así, pues, luego de vivir una larga vida “recibió a la Muerte como si fuera una vieja amiga, y se marchó con ella de buen grado. Y así, como iguales, ambos se alejaron de la vida”.

## **Dramatis personae**

- La Muerte. Se aparece frente a los tres hermanos que viajan juntos. Se lleva primero al hermano mayor, a quien entregó la varita mágica más poderosa. Se lleva después al hermano mediano, a quien entregó una piedra para resucitar a los muertos (a sabiendas de que eso no es posible). Por último se lleva al hermano menor, a quien entregó su propia capa invisible.
- Hermano mayor. Era un hombre combativo y le pide a la Muerte una varita mágica con la cual pudiese ganar todos los duelos. Un día se enfrenta con un mago y como era de esperarse gana; pero mientras duerme, un segundo mago le arrebató la varita y le corta el cuello. Así la muerte se lo lleva.
- Hermano mediano. Era un hombre arrogante. Le pidió a la Muerte algo para resucitar a los muertos y recibió una piedra con la cual pudo ver la mujer que amaba, pero como esta ya no estaba viva él se suicidó para reunirse con su amada.
- Hermano menor. Era el más humilde y sensato de los hermanos. Le pidió a la Muerte su propia capa invisible. Así se escondió mucho años de ella y cuando era viejo le entrega la capa a su hijo y acepta la muerte de buena gana.
- Mago 1. Es derrotado en un duelo por el hermano mayor.
- Mago 2. Cuando el hermano mayor duerme le quita la varita mágica; después le corta el cuello.
- Muchacha. Está muerta. Era la amada del hermano mediano.
- Hijo. Cuando su padre era viejo se quitó la capa invisible y se la entrega a él.



## Identificación de arquetipos

- Cuaternidad → tres Hermanos y la Muerte
- Doncella → Muchacha
- Enamorados → Hermano Mediano y Muchacha
- Hermanos → tres Hermanos
- Héroe → Hermano Menor
- Hijo → Hijo del Hermano Menor
- Muerte → Muerte / tres Hermanos
- Padre → Hermano Menor
- Viejo sabio → Hermano Menor

## Argumento

Por la noche, cada uno de los tres hermanos trataba de sentarse lo más lejos posible del fuego, por miedo a que alguien se le acercara cautelosamente por detrás, le arrojara un saco sobre su sombra y se la llevara, medio estrangulada, como una paloma negra.

...y el único que protestó fue el pequeño, pues tenía por costumbre cumplir sus promesas.

Marguerite Yourcenar, *La leche de la muerte*, en *Cuentos Orientales*

El arquetipo que se advierte de manera inicial en este cuento es la Cuaternidad, cuya forma se observa en “cuatro personas en un bote... cuatro colores... las cuatro estaciones del año, de una fuente que contiene cuatro nueces, del reloj del mundo cuya esfera está dividida en 4” (Jung, 1949). La Cuaternidad es una representación de la totalidad, de la unidad a donde el inconsciente y la conciencia

operan juntos de manera armónica. Al final del cuento, esta armonía estará de manifiesto, pero antes Rowling mostrará al lector el recorrido necesario para llegar a ese punto. De la Cuaternidad se desprende el arquetipo de los Hermanos, que de acuerdo con Downing (1994) suelen acompañarse en los cuentos de hadas, “aventurándose juntos en el mundo exterior”. El inicio del cuento corresponde a la esencia del arquetipo: “había una vez tres hermanos que viajaban a la hora del crepúsculo por una solitaria y sinuosa carretera”, escribe Rowling (2008). De estos tres hermanos, a su vez, en dos de ellos surgirán otros arquetipos. Del primero, el Hermano mediano, se sabe que pide una piedra para resucitar a los muertos, lo cual es imposible, y al final se suicida para unirse a su amada, que representa el arquetipo de la Doncella, la mujer que espera ser rescatada por el héroe (Boeree, 2002), pero nada puede afirmarse si su aspecto es positivo o negativo pues no hay más información sobre ella. De este Hermano mediano, en cambio, podemos afirmar que el arquetipo del Héroe no surge por completo. Él emprende la búsqueda de su amada. Se sabe que “la tarea heroica es asimilar contenidos inconscientes antes que ser abatido por ellos” (Sharp, 1994). Pero en el Hermano mediano aquello no ocurre: todo lo contrario, se suicida para unirse a ella en la Muerte, arquetipo del cual sí puede afirmarse, en este momento de la historia, su carácter negativo, el Héroe se queda a la mitad del camino, abatido. Y el arquetipo de los Enamorados, que surge en el encuentro de esos dos personajes, se tiñe del mismo carácter, pues no aparece “la facultad de discernimiento respecto de la elección en el amor” (Céspedes y otros, 2010). La unión de los Enamorados sucede en la Muerte, jamás en la vida.

El Hermano menor es el segundo personaje a quien habrá que seguir, pues otros arquetipos se posicionarán en él a través de su amplio recorrido en el cuento. Del hermano mediano se sabe ya qué sucedió con él. Sobre el hermano mayor, pidió a la Muerte una varita mágica poderosa capaz de derrotar a todos los enemigos; pero otro mago le robó la varita y le cortó el cuello. Ninguno de los dos sorteó la Muerte. Sólo el Hermano menor, “el más humilde y también el más sensato”, le pidió algo que simplemente “le permitiera marcharse de aquel lugar

sin que ella pudiese seguirlo”. Y la Muerte “le entregó su propia capa invisible” (Rowling, 2008), con lo cual se escondió de ella por muchos años, mientras le estuvo buscando. Con el tiempo, el que fuera el Hermano menor tuvo un Hijo, arquetipo “profundamente influido por su relación con su padre, su primer amigo masculino y su primer modelo de la tarea masculina”. Es de esperarse entonces que el Hermano menor, ahora convertido en Padre, le halla regalado la capa de invisibilidad, “los padres son héroes por derecho propio, que proveen comida, cobijo y, en lo posible, algunos lujos... los padres son un modelo de fuerza y control, física y emocionalmente, y aseguran un legado” (Ledbetter, citado en Downing, 1994). Este nuevo Padre le asegura una vida a su Hijo al regalarle su capa de invisibilidad. Y con ello no sólo establece su legado, sino también se apropia del arquetipo del Viejo sabio, aquel que “aparece en los sueños disfrazado de mago, médico, sacerdote, maestro, abuelo o de cualquier otra persona que posea autoridad” (Sharp, 1994). Es de notar que este Hermano menor le entrega la capa a su Hijo cuando contaba con una edad avanzada y luego de vivir una larga vida. Pero el arquetipo del sénex o Viejo sabio vivió en el Hermano menor desde siempre: “el senex: lo tenemos ahí desde el principio como ocurre con todos los factores arquetípicos, se halla en el niño pequeño que sabe y dice «sé» y «mío» con toda la intensidad de su ser” (Hillman, citado en Downing, 1994). El Viejo sabio apareció en el Hermano menor desde que le pidió a la Muerte algo que “le permitiera marcharse de aquel lugar sin que ella pudiese seguirlo” (Rowling, 2008). Entonces la Muerte aparece una vez más en la historia, pero esta vez en su aspecto positivo, como una “una exigencia normal de la vida”, como un requisito infranqueable. Se dice que quien ha vivido de acuerdo a sus fantasías entiende la muerte como “ese final no problemático de la existencia” (Jung, 1997). Y así ha sucedió con el Hermano menor, quien “recibió a la Muerte como si fuera una vieja amiga, y se marchó con ella de buen grado. Y así, como iguales, ambos se alejaron de la vida” (Rowling, 2008). En este punto, la Cuaternidad se cierra de manera positiva, aun cuando tuvo momentos desfavorables, como el caso de los hermanos mayor y mediano. Los antiguos filósofos de la naturaleza consideraron una trinidad esencial: agua, aire y fuego. “La cuarta parte integrante era el

*sómaton*, la tierra o el cuerpo... con el cuarto elemento los filósofos medievales de la naturaleza referíanse, sin duda alguna, a la tierra y a la mujer”. En el cuento *La fábula de los tres hermanos* están presentes el agua, el aire y el fuego, son los tres Hermanos. Y la Muerte, figura femenina sin duda alguna, se apersona como el cuarto elemento, “la matrix, la tierra madre de la cuaternidad” (Jung, 1949). Desde el inicio los Hermanos mayor y mediano se fueron con la Muerte, algo temprano, y al final también el Hermano menor la acompañó, pero este vivió una vida feliz, tanto así que la recibió como una vieja amiga, “como iguales, ambos se alejaron de la vida”, escribe Rowling (2008). La tierra, la matrix, vino a conformar la Cuaternidad, arquetipo que representa la totalidad, el estado en el cual “la conciencia y el inconsciente operan juntos en armonía” (Jung, 1949), quizás como la Muerte y el Hermano menor, hay que apuntar. La tierra ha venido a tomar lo que es suyo y le pertenece por derecho propio. El triunfo de la vida sobre la muerte o de la muerte sobre la vida, o de la armonía de ambos, el “el círculo cuadrado” (Jung, 1949).



## Conclusiones

Cada cosa no existe para sí misma,  
Digo que la tierra toda y todas las estrellas del cielo  
existen para la religión.  
Digo que ningún hombre ha sido aún la mitad de  
devoto de lo que es preciso,  
nadie ha adorado o reverenciado ni siquiera la mitad  
de lo preciso,  
nadie ha empezado a pensar en lo divino que es,  
y en cuán cierto es el futuro.

Walt Whitman, Partiendo de Paumanok, en *Hojas de hierba*

Los estudios relacionados que se presentan en esta tesis permiten afirmar y concluir que la literatura puede fungir como un elemento diagnóstico, a distintos niveles y en distintas enfoques psicológicos y no psicológicos; esto implica que la palabra entendida como literatura posee características que posibilitan diagnosticar desde un sujeto, pasando por un grupo, y en último instancia a la humanidad, así mismo visualizar hechos venideros. En enfoques no psicológicos, cabe citar que en el periodismo, Aguilar Sosa (2009; a) escribe que los best seller “son obras representativas de la cultura popular o de masas”. Martín Schifino (2010) piensa que “lo que lee una cultura nos habla de esa cultura. Y nada habla más claro que lo que una cultura lee masivamente”. En la Física, Barceló (2001) considera la literatura de ciencia ficción un vehículo para “meditar sobre nuestro mundo y nuestra organización social”. Desde enfoques psicológicos, es importante mencionar que en ocasiones el empleo de la palabra puede considerarse como literatura por el hecho de referir acontecimientos de la vida, como si estos se trataran de una novela o un cuento. En las pruebas proyectivas existe un carácter diagnóstico de la palabra –que es posible considerar como literatura–, pues a los dibujos que si bien son el principal elementos clínicos de evaluación de la

personalidad, se le suma una descripción construida en base a la palabra, que funge como apoyo a dicha evaluación (Bernstein, 1969). En la terapia sistémica también es posible diagnosticar a un paciente a partir del empleo de la palabra; se dice que quien asiste al consultorio como paciente es el creador de una historia, emplea la narrativa para dar a conocer la “forma particular de significar los acontecimientos” que ha vivenciado (Zlachelsky, 2003); en la corriente psicoanalítica, Dapena (2006) comparte la idea de ver al paciente como el creador de una historia. El carácter predictivo de la literatura, y que finalmente es un diagnóstico adelantado del individuo que escribe y que lee una obra de arte, se encuentra dentro de psicoanálisis, cuando se afirma que la literatura “se anticipa a lo que viene” (Rojas, 2006). En psicología analítica, el mismo Jung (1982) considera que la verdadera obra de arte permite reflejar lo que se vive en cada época, que obedece a temas del inconsciente colectivo, y que por lo tanto conecta con los individuos de todas las culturas y las edades. Sabiendo el poder que la literatura ostenta, la sugerencia mayor que puede apuntarse es la de estudiar el carácter predictivo de este arte y que permite conocer aspectos de orden colectivo, desde este y otros enfoques. En el marco teórico de esta investigación se presenta de manera detallada cómo los mitos, las leyendas y los cuentos de hadas son un material invaluable para diagnosticar aspectos de orden colectivo (Tarragó, 2004). Desde el humanismo, Fromm (1972) afirma que los mitos y los sueños contienen símbolos universales que son compartidos por culturas y grupos de todo el mundo. A esto vale agregar que el libro, como simbolismo representa el universo mismo (Cooper, 2007). Por lo tanto, teniendo en consideración todo lo anterior, ya sea desde el periodismo, y las diferentes escuelas psicológicas mencionadas aquí, psicología general, terapia sistémica, humanismo, psicoanálisis y psicología analítica, puede concluirse que la literatura es una representación del universo, desde niveles individuales hasta el orden colectivo, esto es la humanidad.

De los distintos materiales que sirven como diagnóstico, entre mitos, leyendas, novelas y cuentos de hadas, cabe destacar a este último como una vía

regia para conocer elementos del inconsciente colectivo (von Franz, citada en Galimberti, 2009). En gran medida esta afirmación encuentra sustento al saberse el cuento de hadas clásico no sólo como una “narración en la que se proyectan los deseos más profundos y las ansiedades más secretas superadas” (Galimberti, 2009), sino que también “es, ante todo, una obra de arte” (Bettelheim, 1975). Y como se afirmado a lo largo de esta investigación, el arte redime. Recuérdese a los niños que encuentran en el hospital, a donde el dibujo y los cuentos representan una manera de asistir la superación de su enfermedad (Alonso, 2008). Recuérdese que la literatura es “un alimento espiritual que ayuda a crecer y a movilizar emociones e ideas, a construir pensamientos y defensas de un yo más fortalecido” (Rojas, 2006). Los cuentos de hadas, al ser un verdadero arte, conectan, irremediamente, con el alma de los individuos, y el alma es la madre de todas las ciencias, así como de cada obra de arte (Jung, 1982). Por lo tanto, el arte, la literatura, los cuentos de hadas son una obra de arte, se sienten “como la música, como el amor o como la amistad, o todas las cosas del mundo” (Borges, 1969); en términos de la psicología junguiana, la literatura toca las funciones a través de las cuales se interpreta el mundo, pensamiento, sensación, emoción e intuición Jung (citado, en Sharp, 1994).

En el caso particular de *Los cuentos de Beedle el Bardo*, el libro contienen estas características que conectan con las funciones básicas del ser humano, el inconsciente personal, los complejos, el inconsciente colectivo y principalmente con los arquetipos –ya en análisis individual de los cuentos se ha mostrado cómo en los personajes se presentan los arquetipos y la dinámica que entre ellos existe–. Que el libro se haya convertido rápidamente en un best seller, vendiendo 2.6 millones de ejemplares en las dos semanas inmediatas a su publicación en 2008, tan sólo en Inglaterra y se haya colocado en la lista de los libros más vendidos en México por varias semanas (El universal, 17 de diciembre de 2008; The Associated Press, 2009; Zócalo, 2009; dinero.com, 2009, a; ahorasi.com, 2009; dinero.com, 2009, b), así como su traducción a por lo menos 27 idiomas, en el mismo año (El país, 2008), confirman esta obra como un libro que conecta con



elementos de orden colectivo. Si se recuerda el objetivo general de esta investigación, ya habiendo afirmado la literatura como elemento diagnóstico a distintos niveles, falta apuntalar los resultados obtenidos de *Los cuentos de Beedle el Bardo* hacia espacios concretos. Y esa partir de los arquetipos que puede efectuarse ese diagnóstico. Pero, ¿a partir de qué? Habrá de recordarse también que los criterios de validez son aquellos puntos que vienen a dar solidez a los resultados obtenidos, y que pueden observarse en distintas circunstancias (Delgadillo, 2009). La confiabilidad ha sido expuesta en la sección anterior, en la cual los resultados obtenidos con la técnica de análisis se argumentan bajo la óptica junguina. La credibilidad, referida a la observación de datos persistentes, así como la transferibilidad, que permite, como ya se ha apuntado, trasladar los resultados hacia otros ámbitos, es decir establecer juicios y semejanzas, permite afirmar lo siguiente, esto a reserva de que ninguna interpretación es una verdad absoluta (Céspedes y otros, 2008). Considérese que durante el trabajo con *Los cuentos de Beedle el Bardo*, se observó una persistencia de cierto arquetipos, y eso apunta a que estas características, al ser compartidas por la humanidad toda, pueden hallarse en otros ámbitos, como señalan los criterios de validez. En el caso de el arquetipo de los Enamorados se observa una decadencia. Dos de las tres veces en las que aparece en el libro, este arquetipo atisba un inicio, pero finaliza de manera clara en la muerte; esto es en el caso de el brujo de *El corazón peludo del Brujo*, quien termina arrancando el corazón de su amada y luego el suyo; el segundo caso, se observa al hermano mediano de *La fábula de los tres hermanos*, uniéndose a su amada en la muerte, a través del suicidio. El único caso en que asiste aquella promesa de unidad, síntesis y donde la elección del amor promete el desarrollo de los individuos, es la unión entre Sir Desventura y Amata, en *La fuente de la buena fortuna* (Céspedes y otros, 2008). Ahora, ¿cómo se conecta esto a nivel colectivo?, ¿cómo se traducen esta falla en el arquetipo de los Enamorados? De los criterios de validez, la credibilidad ha mostrado que hay un dato persistente, esto es una recurrente ruptura en el arquetipo de los Enamorados. El criterio de transferibilidad permite trasladar esta información a otros espacios, establecer juicios de semejanza. Esto significa que la ruptura

reflejada en este cuento –cuyos contenidos son arquetípicos, esto es, universales– parece confirmada al mirar las cifras de divorcios en México, por ejemplo. Se sabe que en los últimos lustros existe una tendencia ascendente de las separaciones matrimoniales, “en 2008 alcanzaron una cifra de 13.9 separaciones por cada 100 matrimonios... entre 2000 y 2008 los matrimonios se redujeron 16.7 por ciento, mientras que los divorcios se incrementaron de 1.7 veces” (La Jornada, 12 de febrero de 2011). Hay que recordar que este aumento en los divorcios en 2008, se registró en el mismo año en que fue publicado *Los cuentos de Beedle el Bardo*. El arquetipo de los Enamorados se compone por dos seres, generalmente por un hombre y una mujer, justo como aparecen en el libro estudiado, y por lo tanto se relaciona con los arquetipos femeninos, cuya aparición también es recurrente en estos cuentos, y es de llamar la atención que sea en su aspecto positivo. En la joven y la campesina de *El mago y el cazo saltarín* aparecen los arquetipos de la madre y abuela. De la primera se distingue lo “materno, la autoridad mágica de lo femenino, la sabiduría y la altura espiritual que está más allá del entendimiento; lo bondadoso, protector, sustentador, dispensador de crecimiento, fertilidad y alimento” (Jung, 1994). Sobre la abuela, Miller (citado en Downing, 1994) ha escrito que la “«Gran Madre» y «abuela» son, al menos lingüísticamente, expresiones equivalentes y ambas podrían traducir con la misma propiedad la expresión latina Magna Mater”. Otro arquetipo que de igual forma aparece es la Bruja, en los personajes de Altheda y de Babbitty; se ha escrito ya de cada una, pero sobre la segunda cabe destacar especialmente la persecución ordenada por el rey idiota y la posterior reivindicación de su figura. El cuento *Babbitty Rabbitty y su cepa carcajeante* presenta a Babbitty y al arquetipo de la Bruja como el recuerdo de una época en la que se persiguió y quemó a las mujeres acusándolas de mantener contacto con el diablo y practicar rituales oscuros, esto debido a “la desaforada búsqueda de explicaciones racionales a los más profundos miedos” de los hombres, justo como ha ocurrido con el rey idiota al promover la caza de brujas en el reino. Por otro lado, este arquetipo, mostrado en su aspecto positivo, estas mujeres ostentan el dominio de la tierra, “plantas, hierbas y minerales con los que tendrán el poder y el conocimiento tanto de

preparar alimentos y medicina” (De Zubiría, 2009). La constante aparición de estos arquetipos como la Madre, la Abuela y la Bruja, sugiere una reivindicación colectiva del aspecto femenino, que ha sido disminuido por tanto tiempo, que busca recolocarse, redimirse, con todo sus características maternas, protectoras y de sabiduría inigualable, lo que puede traducirse en términos generales, como la Diosa, “la naturaleza, la madre universal, señora de todos los elementos” (Cooper, 2007). Ya en el entendido de que estos motivos arquetípicos se encuentran cifrados en otros espacios, es importante señalar cómo novelas y publicaciones científicas señalan ese resurgimiento de lo femenino. El best seller internacional *El código Da Vinci* de Brown (2003, p. 303), por ejemplo, emprende el reposicionamiento de María Magdalena, una mujer que había sido tildada de prostituta, “esa desgraciada idea errónea es el legado de una campaña de desprestigio lanzada por la Iglesia en su primera época. Le hacía falta difamar a María Magdalena para poder ocultar su poderoso secreto: su papel como Santo Grial”, se lee en las páginas de esa novela. Otros libros, que si bien no han alcanzado éxitos de venta, también exponen este reposicionamiento de lo femenino, a partir de reivindicar a mujeres trascendentales de la historia. En *Lucrecia Borgia*, de Faunce (2003, p. 10) se lee en un monólogo de esa mujer: “¿es alguno de estos escritos, en los que se declara que Lucrecia Borgia, aunque bella, fue la mujer más vil y pecaminosa desde Eva, verídico?”. En una investigación científica, Hazleton (2005, p. 209, 99-103) señala que “la supuesta condición de pecadora de Magdalena se desarrolló paralelamente a la evolución de la misma iglesia”. Y a María –Maryam en árabe– podría considerarse una Bruja. Para esta autora los poderes de Jesús pudieron provenir en gran medida del conocimiento que su madre tenía de la tierra, las hierbas y plantas medicinales, “Maryam había sido una experta en detectar las plantas de hinojo...habría reconocido las pequeñas hojas carnosas de tres lóbulos de la ruda...o las pequeñas flores amarillas y las hojas plateadas de la artemisa”.

Se tocará aquí una última relación de arquetipos, que exentarán la recurrencia de los dos anteriores, pero que debido a su importancia dentro de la

teoría junguiana merecen ser mencionados aquí. Primero, en el cuento La fuente de la buena fortuna, se sabe que los personajes van en busca de aquella diana móvil que en un inicio está colocada en la fuente, pero que al final del cuento se sabe está dentro de cada uno de los personajes, “ninguno de ellos supo ni sospechó jamás que en las aguas de aquella fuente no había ningún sortilegio” (Rowling, 2008). Asha, Altheda, Amata y Sir Desventura, buscaban fuera lo que habitaba en su propia naturaleza, el arquetipo del Sí mismo, el “Dios dentro de nosotros” (Jung, citado en Sharp, 1994). O en palabras de DeBus (citado en Downing, 1994), “mientras buscamos por el mundo este opuesto de nuestro interior, podemos obtener de lo que vive en nosotros sanación y conocimiento”. Se ha disertado sobre el sí mismo y cómo está dentro de cada uno, y no en el exterior. Pero, a la luz de lo que se ha afirmado ahora respecto a la literatura y su poder en el inconsciente colectivo, cabe preguntar, ¿la búsqueda del sí mismo estará presente en otros libros? Y aún más, cabría pensar que el tema se reproduzca y se encuentre en libros contemporáneos? Si se vuelve una vez más la mirada hacia los conceptos básicos de la teoría junguiana y una forma de validarla, esto es, el criterio de transferibilidad, es dable afirmar que los resultados obtenidos a partir de estos cuentos de hadas, se encuentran en otros ámbitos, que a decir de la literatura, pueden hallarse en un par de novelas contemporáneas. La primera de ellas es *El símbolo perdido*, de Brown (2009, p. 303), donde se lee que “La apoteosis de Washington es “el ascenso simbólico del hombre a la categoría de Dios”, la novela es una búsqueda insistente para entender este ascenso. En la segunda de ellas, *El secreto de Adán*, a donde se lee: “la visión no está ni hacia arriba, hacia el universo; ni hacia adentro, hacia nosotros mismos. La visión está puesta en...el futuro o en la vanidad, o en la ambición, en la nada” (Ferrara (2011, p. 29). Al igual que la anterior, esta novela propone lo que en psicología analítica se conoce como el proceso de individuación, que significa la “«realización del sí mismo» o «realización de sí»” y que tiene como propósito liberar a los sujetos “de las falsas envolturas de la persona” (Jung, 1997, b, p. 69-71). ¿Cómo es posible que aparezcan temas idénticos en distintos géneros literarios y en espacios que parecieran ajenos a la literatura, como es el caso de la ruptura del arquetipos de

los enamorados en *Los cuentos de Beedle el Bardo* y el aumento de divorcios en nuestro país? Este es el carácter diagnóstico y de visualización a futuro que alcanza la literatura a nivel colectivo. Esto sucede porque los arquetipos no actúan en solitario; ya en el análisis individual de los cuentos del libro trabajado aquí se da muestra de ello. Por otro lado, la literatura, ya vista desde el fenómeno best seller, o, aún mejor, como obra de arte, se haya cifrada dentro de los libros, y estos como representación del universo devuelven a la humanidad la dinámica que se está viviendo en determinado tiempo. Al igual que los personajes de los cuentos, los arquetipos son componentes del inconsciente colectivo, y ahí que puedan aparecer escenarios que a veces resulta distintos en apariencia. La literatura, ya sea mediante la lectura o la creación, conecta con elementos sensibles, como las funciones de la psicología analítica; vuelve a los seres humanos más sensibles y otorga el poder del autoconocimiento, dota de un mejor léxico, y conecta con elementos inconscientes, personales y colectivos. Todo esto es compartido por la humanidad cuando se entra en contacto con la literatura, de allí que estos contenidos arquetípicos aparezcan en uno u otro espacio. Son todos estos motivos suficientes para seguir estudiando y disfrutando este arte, puesto que en ella, en un cuento de hadas, interviene irremediabilmente el alma, la madre de todas las ciencias y todas las artes, como afirmara Jung (1982).

## Bibliografía

- Admundo. (2010, 12 de diciembre). *El último libro de J.K. Rowling superó al Guinness*. Admundo. [en línea]. Recuperado de: [http://www.adnmundo.com/contenidos/actualidad/cuentosdebeedleelbardo\\_jkrowling\\_mas\\_vendido\\_reino\\_unido\\_12\\_12\\_08\\_ac.html](http://www.adnmundo.com/contenidos/actualidad/cuentosdebeedleelbardo_jkrowling_mas_vendido_reino_unido_12_12_08_ac.html), el 01 de marzo de 2010
- Aguilar Sosa, Yanet. (2009, 12 de diciembre). *Los "best seller" dieron vida a las editoriales*. El Universal. [en línea]. Año XCIII. Número 33,652. Recuperado de: [http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id\\_nota=61682&tabla=cultura](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=61682&tabla=cultura), el 24 de enero de 2011
- \_\_\_ (2009, 6 de noviembre). *Thriller de Dan Brown saborea el éxito temprano*. El universal. [en línea]. Año XCIII. Número 33,616. Recuperado de: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/61178.html>, el 11 de abril de 2010
- Ahorasi.com. (2009). *Los 10 libros más vendidos de la semana*. Recuperado de: <http://www.ahorasi.com/los-10-libros-mas-vendidos-de-la-semana-3/>, el 26 de diciembre de 2010
- Aiello, Antonio. (2010). *Arquetipos y estereotipos femeninos en la novelística de María Luisa Bombal*. Recuperado de: <http://www.coh.arizona.edu/divergencias/archives/verano2007/arquetipobombal.pdf>, el 20 de septiembre de 2010
- Alonso, Juan Carlos. (2008). *El mito U'wa de la creación desde la psicología analítica*. Recuperado de: <http://www.adepac.org/P06-81.htm>, el 19 de febrero de 2010
- \_\_\_ (2010). *El puer aeternus*. Recuperado de: <http://www.adepac.org/P01-51d.htm>, el 28 de febrero de 2010

- Alonso, Leonor. García, Daniela y Romero, Kruskaia. (2006). Una experiencia de pedagogía hospitalaria con niños en edad preescolar. *Educere*. [online]. sep. 2006, vol. 10, no. 34. Recuperado de <[http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1316-49102006000300008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-49102006000300008&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 1316-4910, el 25 de diciembre de 2011
- Álvarez, José. (2011). *Terapia Familiar Sistémica*. Recuperado de: <http://www.portalpsicologico.org/articulos-psicologia-terapia-familiar-sistemica/terapia-familiar-sistemica-por-jose-m-alvarez.html>, el 13 de diciembre de 2012
- Alzola Maiztegi, Nerea. (2007). *Literatura infantil y educación ética: análisis de un libro*. *Revista de Psicodidáctica*, Sin mes, 153-166
- Associated Press, The. (2009). *Los diez libros más vendidos de la semana*. Recuperado de: <http://www2.centrotampa.com/ap-espanol/2009/jan/16/los-10-libros-ms-vendidos-de-la-semana/>, el 26 de diciembre de 2011
- Baptista, Sylvia. (2010). *La función trascendente en Hermes*. Recuperado de: <http://www.adepac.org/P06-80.htm>, el 19 de febrero de 2010
- Barceló, Miquel. (2001). A modo de presentación...por otra parte del todo innecesaria. En Lupiáñez, Manuel Moreno y Pont, Jordi José. *De King Kong a Einstein. La física en la ciencia ficción*. Barcelona: Alfaomega
- Bernstein, Jaime. (1969). La batería proyectiva gráfica. En *Test proyectivos gráficos*. Hammer, Emmanuel, F. y otros. Buenos Aires: Paidós
- Bettelheim, Bruno. (1975). Al contar cuentos de hadas. En *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. México: Grijalbo
- Boeree, George. (2002). *Teorías de la personalidad. Carl Jung*. Recuperado de: <http://www.psicologia-online.com/ebooks/personalidad/jung.htm>, el 31 de marzo de 2011

- Borges, Jorge Luis. (1969). *Entrevistas de George Charbonier con Jorge Luis Borges*. México: Siglo veintiuno editores
- Borzone, Ana María. (2005). *La Lectura de Cuentos en el Jardín Infantil: Un Medio Para el Desarrollo de Estrategias Cognitivas Lingüísticas*. Psykhe, mayo, 193-209
- Bringas, Zamira Cintya. *Estudio arquetipal de los cuentos de hadas "Barba azul" y "La bella y la bestia"*. Recuperado de: [http://www.ametep.com.mx/aportaciones/2006\\_abril\\_cuentos.htm](http://www.ametep.com.mx/aportaciones/2006_abril_cuentos.htm), el 20 de mayo de 2010
- Brown, Dan. (2003). *El Código Da Vinci*. Barcelona: Umbriel
- \_\_\_ (2009). *El símbolo perdido*. México: Planeta
- C. De Quiceno, María Cecilia. (1983). *Análisis del Otelo de Shakespeare desde el punto de vista comportamental*. Revista Latinoamericana de Psicología, 403-408
- Cáceres, Alejandro. (2006). *El alquimista Jung*. Recuperado de: <http://enigmasocultos.blogspot.com/2006/06/el-alquimista-jung.html>, el 02 de abril de 2011
- Carmona, Angela. Sierra, Ana María. López, Laury y Agudelo Alejandro. (2007). *No creo en las brujas pero de que las hay...las hay*. Recuperado de: <http://www.adepac.org/P06-52.htm>, el 20 de febrero de 2010
- Castillo Vergara, María Isabel y Gómez Castro, Elena. (2004). *Las peculiaridades de la investigación en Psicoanálisis*. Terapia psicológica, 25-32
- Céspedes, Amparo. Ortega, Liceth. Hoyos, Liliana. Fernández, Eliana Marcela. Baena Ruiz, Fernando. López, Laury. Zuleta, Eloina. Ospina, Héctor y Quijano, Maria Patricia. (2008). *La leyenda de la princesa de Guatavita: una*



*lectura desde la psicología analítica.* Recuperado de: <http://www.adepac.org/P06-106.htm>, el 22 de febrero de 2010

\_\_\_ (2010). *La leyenda de la princesa de Guatavita: una lectura desde la psicología analítica.* Colombia. Recuperado de: <http://www.adepac.org/P06-106.htm>, el 22 de febrero de 2010

Cooper, J.C. *Diccionario de símbolos.* (2007). Barcelona: Gustavo Gili

Dapena Botero, Jesús. (2006). *Reseña de "La literatura y el psicoanálisis: un intercambio conceptual entre dos saberes"*. Revista colombiana de psiquiatría, XXXV, 600-603

Delgadillo Guzmán, Leonor Guadalupe y Mercado Maya, Aida. (2009). *Apuntes para la estancia metodológica cualitativa sobre poder, violencia y conflicto.* Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México

De Trazegnies Granda, Leopoldo. (2007). *Diccionario literario.* Recuperado de <http://www.trazegnies.arrakis.es/indexdi1.html>, el 21 de diciembre de 2011

Diariovasco. (2009, 5 de febrero). *La saga 'Crepúsculo' vende dos millones y medio de ejemplares en español.* Diariovasco.com. [en línea]. Recuperado de: <http://canales.diariovasco.com/ocio/meca/crepusculo-saga-vampiros-libros-200902051007.php>, el 03 de febrero de 2010

Dinero.com. (2009). *Los diez libros más vendidos.* Recuperado de: [http://www.dinero.com/on-line/diez-libros-vendidos\\_55892.aspx](http://www.dinero.com/on-line/diez-libros-vendidos_55892.aspx), el 26 de diciembre de 2010

Dinero.com. (2009). *Los 10 libros más vendidos.* Recuperado de: [http://www.dinero.com/vida-ejecutiva/cultura/10-libros-vendidos\\_56982.aspx](http://www.dinero.com/vida-ejecutiva/cultura/10-libros-vendidos_56982.aspx), el 26 de diciembre de 2010

Domingo Argüelles, Juan. (2006, 18 de abril). *El milagro de El principito.* El universal. [en línea]. Año XC. Número 32,318. Recuperado de

<http://www.eluniversal.com.mx/columnas/57296.html>, el 4 de febrero de 2010

Downing, Christine. (Comp.) (1994). *Espejos del yo: imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona: Kairos

El Economista. (2008, 26 de noviembre). *Un argentino escribe la segunda parte de El principito*. El economista. [en línea]. Recuperado de: <http://www.economista.es/mercados-cotizaciones/noticias/886579/11/08/Un-argentino-escribe-la-segunda-parte-de-El-Principito.html>, el 4 de febrero de 2010

El País. (2008, 10 de diciembre). *Rowling también triunfa con los cuentos de hadas*. El País. [en línea]. Recuperado de: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/Rowling/triunfa/cuentos/hadas/elpepucul/20081210elpepucul\\_7/Tes](http://www.elpais.com/articulo/cultura/Rowling/triunfa/cuentos/hadas/elpepucul/20081210elpepucul_7/Tes), el 02 de enero de 2012

El Universal. (2008, 17 de diciembre). *Recauda último libro de Rowling 6 mdd en dos semanas*. El universal. [en línea]. Año XCII. Número 33,287. Recuperado de: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/563339.html>, el 1 de marzo de 2010

Espinoza Parra, Sergio. (2000). *La antipoesía y su relación con lo inconsciente: (Desde la tercera orilla del río)*. Revista de Psicología

Etxaniz Erle, Xabier. (1999). *Investigación en la literatura juvenil vasca*. Revista de Psicodidáctica.

\_\_\_\_ (2008). *Investigación en torno a la literatura infantil y juvenil*. Revista de Psicodidáctica, Sin mes, 97-109

Faunce, John. 2003). *Lucrecia Borgia. La mujer que sobrevivió a la infamia*. España: Planeta

- Ferrara, Guillermo. (2011). *El secreto de Adán*. México: Suma de letras.
- Freud, Sigmund. (2003). El creador literario y el fantaseo. En *El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen y otras obras*. Sexta reimpresión. Segunda edición 1976. Buenos Aires: Amorrortu
- Fromm, Erich. (1972). Naturaleza del lenguaje simbólico. En *El lenguaje olvidado*. Buenos Aires: Hachette.
- Galimberti, Umberto. (2009). *Diccionario de psicología*. Tercera reimpresión. Primera edición 2002. Buenos Aires: Siglo XXI
- Garay, M .Verónica. (2005). *Reseña de "Psicobiografía de Pablo Neruda (Identidad Psicosocial y Creación Poética)" de Luis Rubilar S*. Revista de Psicología
- Godinez Hernández, Julio. (2009, 3 de abril). *Los Best Sellers de todos los tiempos*. El universal. [en línea]. Año XCII. Número 33,399. Recuperado de: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/588624.html>, el 11 de abril de 2010
- González Velásquez, Mario. (2002). *Psicoanálisis y ciencias afines: Sincronización o simple interacción*. Revista colombiana de psiquiatría, XXXI, 49-56
- Graves, Robert. (2001). Zeus y Hera. En *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza
- Grimm, Jacob y Wilhelm. (2001). *Cuentos*. México: Editores mexicanos unidos
- Hazleton, Lesley. (2005). *María, una virgen de carne y hueso*. España: Ediciones Martínez Roca
- Héndez Puerto, Norma Rocío González Gutiérrez, Luis Felipe. (2006). *Aportes de la teoría literaria estructuralista en la distinción de los conceptos de relato, narración y discurso, y sus consecuencias para el enfoque construccionista social*. Diversitas. Perspectivas en psicología, enero-junio, 11-19
- Herrera Guido, Rosario. (2005). *Poética del psicoanálisis*. Límite, 105- 118

Institutobateson. (2011). *Biografía de Gregory Bateson*. Recuperado de: [http://www.institutobateson.edu.mx/qs\\_biografia.html](http://www.institutobateson.edu.mx/qs_biografia.html), el 13 de diciembre de 2011

Institutobateson. (2011). *Historia de la psicoterapia sistémica*. Recuperado de: [http://www.institutobateson.edu.mx/qs\\_historia.html](http://www.institutobateson.edu.mx/qs_historia.html), el 14 de noviembre de 2011

Jung, Carl Gustav. (1949). *Psicología y religión*. Barcelona: Paidós

\_\_\_ (1982). *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona: Paidós

\_\_\_ (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Quinta reimpresión. Barcelona: Paidós

\_\_\_ (1997). Alma y muerte. En *Realidad del alma*. Segunda edición. Buenos Aires: Losada

\_\_\_ (1997). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Tercera reimpresión. Barcelona: Paidós

Jünger, Friedrich Georg. (2006). Zeus. En *Mitos griegos*. Barcelona: Herder

La Jornada. (2011, 12 de febrero). Se incrementa número de divorcios en México. La Jornada. [en línea]. Año XXVII. Número 9519. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/12/economia/030n1eco>, el 04 de enero de 2012

Munevar M., María Claudia. (2010). *La gata: un cuento de redención femenina* [reseña]. Recuperado de <http://www.adepac.org/P01-51c.htm>, el 28 de febrero de 2010

Nates Ordoñez, María. Ensayo crítico y analítico sobre “El rey rana”. Recuperado de: <http://www.adepac.org/P06-9.htm>, el 28 de febrero de 2010

- Ospina Correa, Luis Fernando. (2010). *El colibrí y las mariposas amarillas. Juegos literarios y Talleres de Arte*. Recuperado el 28 de febrero de 2010, de <http://www.adepac.org/P06.htm>
- Pérez Álvarez, Marino. (1999). *Teoría dramatúrgica de la hipnosis*. *Anales de Psicología*, 27-38
- \_\_\_\_ (2005). *Psicología del Quijote*. *Psicothema*, 303-310
- Rabazo Méndez, María José Moreno Manso, Juan Manuel. (2007). *Teoría de la mente: La construcción de la mente mediante los cuentos de hadas*. *Enseñanza e Investigación en Psicología*, enero-junio, 179-201
- Ramírez Robledo, Libia Elena. Arcila, Adriana. Buriticá, Luz Elena. Castrillón, Jairo. (2004). *Paradigmas y modelos de investigación. Guía didáctica y módulo*. Fundación universitaria Luis Amigó. Facultad de Educación. Recuperado de: <http://virtual.funlam.edu.co/repositorio/sites/default/files/repositorioarchivos/2011/02/0008paradigmasymodelos.771.pdf>, el 25 de enero de 2012
- Raya Alonso, Graciela Leticia. (2009). *Los best seller prohibidos en Francia antes de la Revolución* [reseña]. Recuperado de: [http://www.dgbiblio.unam.mx/revista/Revista%20online/ne-2009-02/resenas%20libros\\_02.pdf](http://www.dgbiblio.unam.mx/revista/Revista%20online/ne-2009-02/resenas%20libros_02.pdf), el 25 de enero de 2011
- Rodríguez Penagos, Juan Manuel. (2003). *Juan Rulfo y el ensueño del tiempo*. *Revista Mal-estar E Subjetividade*, Março, 130 - 150
- Rojas Fernández, Juan Carlos. (2004). *Octavio Paz y el surrealismo: una mirada desde el psicoanálisis*. *Revista colombiana de psiquiatría*, XXXIII, 399-408.
- \_\_\_\_ (2006). *La literatura y el psicoanálisis*. *Revista colombiana de psiquiatría*, XXXV, abril-junio, 225-231
- Rowling, J.K. (2008). *Los cuentos de Beedle el Bardo*. Barcelona: Salamandra

- Sánchez Hernández. (2008). *Reseña de “Cartas íntimas de Antoine de Saint-Exupéry” de María del Pilar Saiz*. Cedille. Revista de estudios franceses. 335-338
- Schifino, Martín. (2010). *Cómo leer un best seller*. Recuperado de: <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/schifino2.pdf>, el 25 de enero de 2011
- Serna Dimas, Adrián y González Gutiérrez, Orlando. (2005). *Entre el estilo y el método: el estatuto de la narrativa en la comprensión de los universos psico-socio-culturales*. Diversitas. Perspectivas en psicología, enero-junio, 63-78
- Sharp, Daryl. (1994). *Lexicon Jungiano*. Santiago de Chile: Cuatro vientos
- Silva Tuesta, Max. (2007). *Mario Vargas Llosa y la “escena originaria”*. Liberabit. Revista de Psicología, 79-88
- Stern, Andrew. (2010). *Escritora Rowling no descarta otro libro de Harry Potter*. Recuperado de: [http://noticias.latam.msn.com/ve/insolito/articulo\\_reuters.aspx?cp-documentid=25793719](http://noticias.latam.msn.com/ve/insolito/articulo_reuters.aspx?cp-documentid=25793719), el 24 de enero de 2011
- Talamás Salazar, Denisse. (2011). *Terapia sistémica*. Recuperado de: [http://centradaensoluciones.com/Terapia\\_Sist\\_mica.html](http://centradaensoluciones.com/Terapia_Sist_mica.html), el 14 de noviembre de 2011
- Tarragó Garrido, Silvia. (2004). *La princesa del guisante*. Colombia. Recuperado de: <http://www.adepac.org/P06-19.htm>, el 20 de febrero de 2010
- Ulloa Ulloa, Irene. (2003). *Aproximación a la interpretación junguiana de La leyenda de la luna llena*. Recuperado de: <http://www.adepac.org/P06-5.htm>, el 28 de febrero de 2010

- Uribe Mariño, Andrés. *Análisis junguiano de la sombra en la obra: El señor de los anillos de J.R.R. Tolkien*. Recuperado de: <http://www.adepac.org/P06-8.htm>, el 28 de febrero de 2010
- Vaysayana. (1992). *El Kama Sutra*. Sexta reimpression. México: Editores Mexicanos Unidos
- Villalobos, Magaly. (2007). *Pulowi, deidad mítica femenina de los Wayúu (Guajiros)*. Recuperado de: <http://www.adepac.org/P06-89.htm>, el 22 de febrero de 2010
- Wilhelm, Daniel. (2008). *Estructura y Dinámica del Modelo Junguiano de la Psique*. Recuperado de. [http://www.centrojung.com.ar/estructura\\_psique.htm](http://www.centrojung.com.ar/estructura_psique.htm), el 03 de marzo de 2010
- Wikipedia. (2011). *Ajedrez*. Recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Ajedrez>, el 10 de noviembre de 2011
- Zócalo. (2009). *Libro de Catón entre los 10 más vendidos de México*. Recuperado de: <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/libro-de-caton-entre-los-10-mas-vendidos-de-mexico/>, el 26 de diciembre de 2010
- Zlachelsky Ojeda, Ana María. (2003). *Psicoterapia sistémica centrada en narrativas: una aproximación*. Límite, 47-64