



ÁREA ABIERTA Nº 29. JULIO 2011
Referencia: AA29.1107.149

“La enunciación en *Ciudadano Kane*”

AUTOR: Dr. CASANOVA VARELA, Basilio. Universidad Complutense de Madrid.

La enunciación en *Ciudadano Kane*

The enunciation
in *Citizen Kane*

RESUMEN

En este artículo investigamos la relación entre la figura de la madre de Charles Foster Kane y la enunciación en *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles. Dos secuencias del film, la del comienzo, en la que el protagonista pronuncia, antes de morir, la famosa palabra *Rosebud*, y otra en la cual aparecen sus padres, constituyen las dos piezas esenciales de nuestra investigación. El método de análisis empleado es el análisis textual, desarrollado en las últimas décadas por el profesor Jesús González Requena. La hipótesis central es que existe una muy estrecha relación entre la enunciación del film y la soberanía que en éste alcanza la figura de la madre del protagonista.

Palabras clave: Madre, padre, enunciación, análisis textual, diosa, Kane.

ABSTRACT:

In this article we investigate the relationship between the figure of Charles Foster Kane's mother, the absence of paternal role and the enunciation in Citizen Kane (1941), of Orson Welles. Two sequences of the film, the beginning, in which the protagonist pronounces, before dying, the famous word Rosebud, and one in which their parents appear are essential to our investigation. We apply to these and others key sequences of the film, the method of analysis proposed by the spanish professor Jesús González Requena. Our conclusion is that there is a close relationship between the absolute sovereignty of the mother's figure in Citizen Kane and the enunciation of the film.

Keywords: *Mother, father, enunciation, textual analysis, goddess, Kane.*

0. Introducción

El propósito de este artículo es analizar algunas secuencias esenciales de *Citizen Kane* con el fin de sacar a la luz — y de hacer así consciente—, a través de la lectura, el fantasma esencial que rige la escritura del primer film de Orson Welles. Pues partimos de la base de que es en la escritura misma, es decir, en su enunciación —y no en los enunciados— donde podremos localizar la clave del deseo —así como el fantasma que lo apresa y captura— de Charles Foster Kane.

Para ello haremos uso de la metodología de análisis propuesta desde hace ya más de dos décadas por el profesor Jesús González Requena, y que tiene su fundamentación teórica en la llamada *Teoría del Texto*, uno de cuyos presupuestos básicos es que la lectura de todo texto artístico debe ser lo más literal posible, es decir, debe seguir el texto analizado al pie de la letra. Es lo que el propio González Requena denomina *deletreado* y cuya justificación metodológica reza así:

“No pretendan entender el texto, deletréenlo... Porque entender es no ver, es tapar el texto bajo ideas, esquemas y nociones preconcebidas. Es decir: es defenderse de vivirlo. En su lugar, deletréen el texto” (González Requena, 2007: 113).

Deletrear un texto sería, según esta teoría, simple y llanamente, renunciar a entenderlo. Ya que no se trata tanto de reconocer la información que el texto artístico supuestamente contiene, ni el mensaje que éste nos quiere transmitir, como de revivir la experiencia que en el texto mismo ha quedado cristalizada. La experiencia cristalizada, en el texto, de un sujeto que nosotros, en tanto que lectores, podemos ahora rehacer.

Y bien, en el caso que nos ocupa, el del film *Citizen Kane*, se trata de revivir la experiencia, sin duda desgarradora, de su protagonista, Charles Foster Kane, cuyo primer contacto con el espectador es ese momento decisivo en la vida de todo ser humano que antecede a su muerte. Es precisamente ahí, en ese momento crucial, cuando —y donde— Kane pronuncia, depositando para el espectador, su última y enigmática palabra: *Rosebud*. Esa palabra final de Kane constituye una especie de hichcockiano *MacGuffin* del film, la clave del mismo, aquel que cifra el sentido —o la ausencia de éste— de la existencia —y también, por tanto, de la experiencia— de su protagonista.

1. *Rosebud*

En el comienzo todo un entramado de imágenes de verjas se va encadenando una tras otra. La cámara sin embargo no se detiene en ellas sino que avanza, en un movimiento continuado de ascenso y penetración iniciado a la altura de un cartel de “No trespassing”, hacia la mansión que se levanta en el interior de Xanadú.

González Requena ha descrito así el alcance de este célebre arranque:

“Donde se inauguraba una nueva manera de mirar en lo esencial diferente a la que rigiera en el cine clásico de Hollywood, que reinaba entonces en todo su apogeo. Pues si con el cine clásico la cámara sometía su mirada al orden interior del relato, plegándose al ámbito de las miradas de los personajes que lo habitaban, con Ciudadano Kane, en cambio, la cámara encontró una nueva autonomía: la suficiente para introducir una nueva mirada, externa a los personajes que poblaban el universo narrativo, y a la que el espectador era convocado por la enunciación misma del film. El intenso movimiento de penetración de aquella mirada formulaba explícitamente su desafío violando la prohibición del cartel de No trespassing que vedaba la puerta cerrada, acotando el territorio de Xanadú” (González Requena y Ortiz de Zárate, 2000: 36).

¿Qué visión final nos aguarda en el interior de ese territorio? ¿A qué escena nos conduce ese *intenso movimiento de penetración* de la cámara —y con ella, de nuestra mirada— que inaugura el primer film de Welles?

Antes de llegar a ella, la cámara encuadra un gran e iluminado ventanal a través del cual se dibuja la rígida silueta de un hombre tumbado en el lecho.



Es éste un espacio interior al que nuestra mirada accede sólo después de haber atravesado, como decimos, varios umbrales.

Lo que sigue lo describe así Antonia del Rey en su estudio crítico del film:

“De repente, un apagón. La música enmudece. Y la pantalla queda en negro, en una suerte de suspense que trunca por unos segundos todas las expectativas acumuladas. Instantes después, el misterio se resuelve con un raccord de 180° que nos sitúa en el interior de un salón ante el lecho de un moribundo, dibujado en penumbra contra la luz del ventanal” (Del Rey Reguillo, 2002: 81).

La imagen, que ha comenzado a llenarse de nieve, encadena con otra de una cabaña que un zoom de apertura nos permite situar en el interior de una bola de cristal que reposa sobre la palma de una mano. La nieve cae y no sólo lo hace en el interior de la bola de cristal, sino también fuera de ella, en el exterior.





Irrumpe a continuación un gran plano detalle de unos labios que se mueven levemente para, siempre con la nieve como gélido telón de fondo, pronunciar la palabra *Rosebud* antes de exhalar su último aliento.

La bola de cristal cae de la mano ya inerte y, después de rodar por unos escalones, se hace añicos contra el tercero de ellos.



Rosebud es, entonces —lo hemos dicho ya—, la última palabra de ese hombre, además de ser la palabra que hace desembragar el relato.

Y asociados con esa palabra final, tres elementos que habrán de comparecer de nuevo en otro momento clave del film, y que son: la nieve, una casa y una bola de cristal.

2. La casa de la señora Kane

En medio de un paisaje nevado vemos a Charles Foster Kane niño deslizarse, diminuto, en un trineo. El pequeño se pone en pie, hace una bola con la nieve y la lanza contra la parte superior de la fachada de una casa —en realidad se trata de una cabaña— cuya imagen es mostrada por segunda vez en el film.



La bola va a estrellarse contra el letrero que reza *MRS. KANE'S BOARDING HOUSE*. Y el lugar exacto en el que se estampa es entre las palabras *MRS.* y *KANE'S*, entre las que se escribe así un inesperado signo de puntuación.

Vemos a continuación a la madre de Kane ordenar a su hijo, a través de la ventana, que se ponga la bufanda.



Dentro de la casa tiene lugar a continuación el siguiente y decisivo diálogo:

Sr. Thatcher: *Deberíamos decírselo ahora, Sra. Kane.*

Sra. Kane: *Ahora mismo firmo esos papeles, Sr. Thatcher.*

Padre: *¡Olvidáis que soy su padre!*

Sra. Kane: *Las cosas se harán como lo decida yo.*



Vemos ahora a la izquierda de la imagen, de pie, al padre del niño —a éste lo vemos jugar con la nieve a través de la ventana que se abre al fondo—, a la derecha el señor Thatcher, el representante del banco, con un documento en la mano; a su lado, sentada como él, la madre de Kane, que se dispone a firmar, desoyendo las protestas de su marido, el documento por el que el hijo de ambos pasa bajo la tutela de un banco, que se hará cargo de su educación —y de su fortuna— hasta la edad de veinticinco años.

3. Análisis textual

Leamos pues con el detenimiento necesario, es decir, *al pie de la letra*, tal y como nos enseña la metodología de análisis textual propuesta por González Requena¹, esta escena. Con detenimiento, es decir, de manera parsimoniosa y sin la urgencia de querer entender lo que vemos. Así describe el propio Requena ese procedimiento de lectura:

“El parsimonioso movimiento de deletreado del texto, que es la condición primera de todo buen análisis, sólo en su exigencia de rigor explícito –de explicitación consciente de sus procedimientos– se separa del que realiza cualquier lector que, reclamado por esa verdad que no entiende pero de la que sabe que en el texto le aguarda, retorna a él decidido a volver a leerlo con esa lentitud y morosidad necesarias para escuchar sus más profundas resonancias” (González Requena, 2007: 13).

Creemos, entonces, que sólo una lectura detenida del texto puede devolvernos la experiencia que en él ha quedado cristalizada. Experiencia que ahora nosotros, espectadores del film, podemos, de alguna manera, revivir, rehacer. Pues concebimos *“el texto como espacio de una experiencia cristalizada que aguarda ser revivida”* (González Requena, 2007: 119).

Y bien, la puesta en escena del film nos dice —y así hemos entonces de leerlo— que el padre de Kane no juega, en esta escena decisiva de la firma, papel alguno. Y tal es así que en el momento clave en que la madre del niño firma el documento bancario, su marido queda fuera de cuadro, expulsado literalmente de la escena, mientras su hijo, al fondo, hace el gesto de apuntar y disparar.

¹ Una metodología de análisis textual cuyas fuentes originarias hay que buscarlas en el movimiento estructuralista francés, en la obra, más específicamente, de Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Lacan.



A continuación ese padre que ha sido borrado de escena –expulsado de cuadro–, y que ha vuelto a entrar ahora en ella, baja el bastidor de la ventana que no hemos dejado de ver al fondo. Acto seguido es la madre la que se dirige también hasta esa ventana y, situada justo en el eje central de la misma, vuelve a subir el bastidor, ocultando por unos instantes su negra figura la del hijo.



Un primer plano muestra ahora a la señora Kane llamando al pequeño. El rostro de la madre, fuertemente iluminado, resulta tan frío —duro, carente de compasión— como el paisaje que tiene delante. Detrás de la mujer, al fondo, los dos hombres. A la derecha el esposo que contempla, tan diminuto como embobado, a su mujer.

Todo el protagonismo es, aquí, entonces, para la madre de Kane. Todo gira en torno a ella, mientras vemos a un padre débil, absolutamente ignorado, sin peso alguno en la secuencia.



Esto es lo que sucede en el interior de la casa de la señora Kane. ¿Qué ocurre en el exterior?

Cuando el pequeño, respondiendo a la llamada de su padre, se dirige hacia él para abrazarlo, la madre —a la derecha de la imagen—, gritando el nombre de Charles, aborta dicho encuentro. Aquel, entonces, se gira y mira hacia su madre, que lo atrae hacia sí, reteniéndolo.

Y bien, convendría reparar ahora en la presencia, en este plano, de ese *triángulo* metálico que cuelga del porche de la casa. Un triángulo que nombra con precisión el que es, sin duda, el más importante de los triángulos, el más decisivo en la construcción de la subjetividad humana: el triángulo *edípico*.



En el Edipo, tal como lo describiera Sigmund Freud, el padre es ese tercero que, llegado el momento, se interpone entre la madre y el hijo. Pero un tercero que, como nos recuerda González Requena, “sólo existe en tanto que la madre lo introduce con su mirada” (González Requena 2010: 26). Sólo así, es decir con la irrupción, a través de la mirada de la madre, de ese tercero, puede el hijo separarse de su objeto primordial —la imago primordial— y diferenciarse física y psíquicamente de su madre. Pues es con la madre, en tanto que figura primordial, con (y en) quien el niño en un principio se confunde en una relación de identificación dual.

Sólo la irrupción en escena de un tercero en el deseo de la madre —el padre—, puede realmente excluir al niño de ese espacio de identificación —y de confusión— con la madre en el que hasta ahora ha vivido.

Sin embargo todo apunta a que nada de esto sucede en *Citizen Kane*:

Padre de Charles: *Le vendría bien una paliza.*

Madre de Charles: *¿Eso crees, Jim? Por eso le educarán lejos de ti.*

La madre mira al padre, pero sólo con la intención –y el deseo– de alejar al hijo de él.



De manera que el niño, retenido por su madre, dirige ahora su mirada, llena de odio, hacia ese padre que, incapaz de poner freno al deseo de la madre, ha estado a punto de pegar a su hijo.

Es decir: el padre de Kane, lejos de cumplir aquí el papel de *Destinador*² de un relato para su hijo (3) y de otorgar a éste una Tarea, abriendo así la posibilidad de un trayecto para su deseo, deja a éste literalmente en manos de –el deseo de– su madre.

Y esa será precisamente la causa de que el deseo del pequeño Charles se vea atrapado, capturado para siempre por ese fantasma, materno, del que nunca podrá despegarse.

La mejor prueba de que no hay trayecto posible para el deseo de Charles Foster Kane, nos la suministra esa tan terrible como famosa imagen del trineo donde está escrito *Rosebud*, —la palabra pronunciada por Kane instantes antes de su muerte—, y cuya función es —debería ser— permitir al niño deslizarse por la nieve, sepultado precisamente por ella. Imagen que es también metáfora de la vida, congelada para siempre en ese instante, del protagonista de *Citizen Kane*.



² Nos hacemos eco aquí de nuevo de la *Teoría del Relato* desarrollada por Jesús González Requena en la segunda parte de su libro *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Colección Trama y Fondo, Valladolid: Castilla Ediciones, 2006. En ella habla González Requena de la doble función del Destinador –y del padre simbólico: la de *prohibir* primero –el objeto absoluto– y *prometer* después un trayecto –un relato– para el deseo del hijo. La figura esencial del *Destinador* la toma González Requena de Vladimir Propp, más concretamente del análisis del cuento maravilloso que Propp lleva a cabo en *Morfología del cuento maravilloso*.

Mas no, como se ha dicho innumerables veces —ignorando así lo que las imágenes muestran; es decir, *entendiendo* pero no *deletreando* realmente el texto—, porque el pequeño Kane haya sido arrancado prematuramente de los brazos de su madre, sino porque ésta, una madre tan fría como ese paisaje nevado que no es sino una extensión de sí misma —de su propia frialdad—, hace lo posible y lo imposible por desacreditar a su esposo y alejar a su hijo de él, cortocircuitando así todo vínculo simbólico entre ambos:

Madre: *¿Eso crees, Jim? Por eso le educarán lejos de ti.*

No hay, pues, Tarea alguna para Kane, o no otra que aquella, envenenada, que su propia madre le dicta. Derrumbada la función paterna, la figura de la madre cobra entonces un protagonismo absoluto, aniquilador, erigiéndose así en una especie de diosa³ para el hijo. Una diosa tan fría —no está demás volver a recordarlo— como el paisaje que ella misma habita.

4. El Inquirer

De todas las posesiones que el Kane ya adulto tiene, sólo una parece interesarle realmente: el *Inquirer*, un periódico de escasa tirada editado en Nueva York. En la redacción le vemos escribir la *declaración de principios* que abrirá el diario, y que Kane lee delante de sus amigos Leland y Bernstein:

MY DECLARATION OF PRINCIPLES

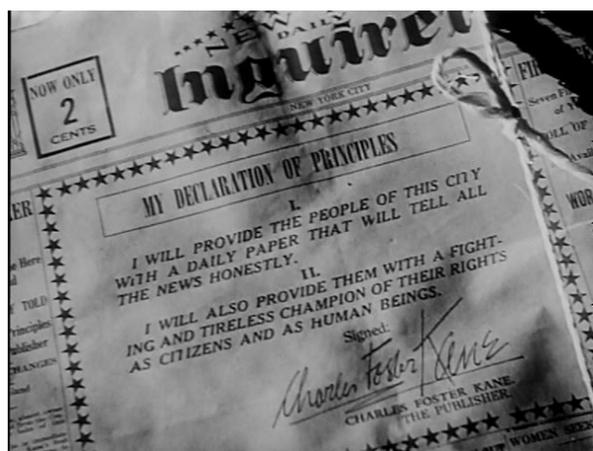
I

I WILL PROVIDE THE PEOPLE OF THIS CITY WITH A DAILY PAPER THAT WILL TELL ALL THE NEWS HONESTLY.

II

I WILL ALSO PROVIDE THEM WITH A FIGHTING AND TIRELESS CHAMPION OF THEIR RIGHTS AS CITIZENS AND AS HUMAN BEINGS.

Kane firma a continuación dicha declaración.



Una precisa iluminación se encarga de subrayar el acto de la firma, dejando su rostro a oscuras. A continuación la imagen de un sonriente Kane funde con un plano detalle de la primera plana del *Inquirer* en su nueva andadura.

³ Para la temática de la “diosa” que ha venido a ocupar el lugar vacante dejado por la muerte del Dios patriarcal —ese Dios que, como supo ver en su momento Friedrich Nietzsche, poniéndolo en boca de Zaratustra, ha muerto—, véase: González Requena, Jesús. 2005. “Dios”, *Trama y Fondo* n° 19, Madrid: Asociación cultural Trama y Fondo.

La presencia de la boca del protagonista a la altura de los dos párrafos en los que se divide su declaración, convierten a ésta en su palabra —en la palabra de Charles Foster Kane.

Los dos párrafos de la declaración comienzan de la misma forma. Es decir, con un yo que formula, por dos veces, una promesa —de honestidad y de lucha por los derechos de los ciudadanos y de los seres humanos—, ya que es el futuro —will— el tiempo que se escribe en el comienzo de los dos párrafos.

Y convendría recordar ahora que la promesa es “*la palabra en su función más pura*” (González Requena 2007: 24), ya que “*el que formula la promesa pone todo su ser en eso que, para el futuro, promete*” (González Requena 2003: 88). De manera que en el futuro, transcurrido entonces cierto tiempo, esa promesa “*se realizará como verdad o se deshará como mentira*” (González Requena 2007: 24). González Requena pone como ejemplo estructural de promesa la admirable secuencia central de *The Searchers* (John Ford, 1956) en la que Ethan promete a Martin que encontrarán a Debbie, la joven secuestrada por los comanches. En dicha secuencia, según González Requena, la palabra se manifiesta en su más desnuda esencia: “*Si la promesa nos devuelve la estructura esencial de la palabra es porque en ella todo lo que importa es la fuerza de la enunciación que late en ella. Y nos devuelve, por ello, su magnitud energética, es decir, su capacidad de convocar y movilizar el deseo humano*” (González Requena 2003: 91).

Pues bien, volviendo a la declaración de principios de Kane, diremos que ese Yo enunciador que trata de formular una promesa es quien protagoniza, como único soberano, *Citizen Kane*. Único soberano de los enunciados del film, pero soberano, sobre todo, de la enunciación del mismo. Ya que es en ésta —en el acto subjetivo de enunciación—, y no en los enunciados, donde debemos encontrar la verdad, siempre subjetiva, que late en todo texto artístico.

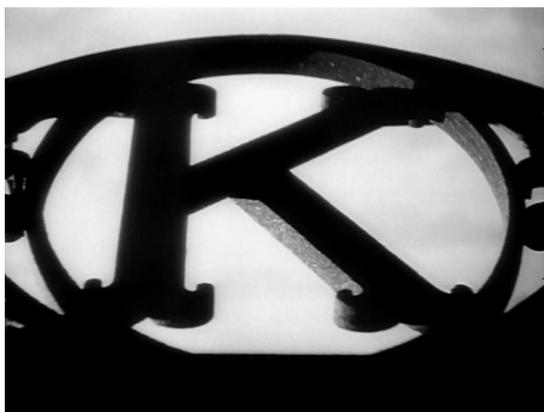
Y es precisamente esta hegemonía absoluta del yo que enuncia —y del yo que habla— la que impide que el film de Welles sea un auténtico relato, es decir, en un auténtico trayecto simbólico para su protagonista.

Y por la misma razón que no se puede hablar de relato, no podemos hacerlo tampoco de un trayecto para el deseo de quien lo protagoniza, ya que aquel parece haber quedado atrapado, congelado para siempre en esa *imagen primordial* —imagen vinculada a la madre— de la que no ha podido despegarse y a la que no ha podido, en definitiva, renunciar.

Pues renunciar al objeto primordial es, como nos enseña la teoría psicoanalítica, la condición esencial para que el sujeto pueda constituirse como tal; un sujeto que lo es, entonces, por carecer estructuralmente de objeto —ya que es la carencia, y la búsqueda por consiguiente de un objeto del que carece, el rasgo esencial de todo sujeto.



Podríamos poner unos cuantos ejemplos de esto que decimos, pero bastará con citar únicamente algunas imágenes significativas del film. Así, un ejemplo que muestra con precisión esa ausencia de trayecto de la que hablamos es la conocida imagen de Charles Foster Kane multiplicada hasta el infinito en uno de los muchos espejos que pueblan Xanadú.



O ese inmenso círculo que envuelve la K, letra inicial del apellido materno, que preside, también ella soberana, la entrada de su mansión —y que constituye la imagen sobre la que se escribirá, a modo de cierre, y junto a la imagen al fondo de la mansión de Xanadú, el *The End*.



O esa otra imagen, en el último tramo del film, de Kane en Xanadú, después de ser abandonado por su mujer, con la bola de cristal en la mano y la letra K colgando, invertida, justo a la altura de su sexo.

Bola de cristal a la que Kane parece ahora querer aferrarse desesperadamente.

Y una K que, más que una inicial, constituye una suerte de inscripción del *fantasma*⁴ en el que se halla apresado el deseo del protagonista del film y que es del todo inseparable del mortífero vínculo que lo ata a su madre. Esa madre de la que, paradójicamente, nunca logró despegarse Charles Foster Kane.

Esto nos hace volver de nuevo a la declaración de principios del *Inquirer*, en la que si algo llama nuestra atención es precisamente el tamaño de esa K, la primera letra, la letra inicial del apellido materno. Tamaño realmente desmesurado si lo comparamos con el de las otras letras mayúsculas de la firma, la C —de Charles— y la F —de Foster. Es más, ¿no rima tan descomunal, desproporcionado tamaño, con el del rostro de la madre de Kane en el plano ya comentado del interior de la casa en la nieve?

¿Y la diminuta, casi ridícula figura del padre en aquella trascendental escena, no es también comparable al diminuto tamaño de las letras de su apellido, —el nombre del padre— en la firma?

Pero es que en aquella escena crucial era posible oír ya con nitidez esa voz, omnipotente, que protagoniza, soberana, el film de principio a fin. Una voz, la de la madre, que enuncia y dicta a la vez el que será funesto destino de Charles Foster Kane. Recordemos de nuevo aquellas palabras:

⁴ El concepto de *fantasma* lo aplicamos aquí tal y como lo hace la teoría psicoanalítica a partir de Jacques Lacan. Véase también el *Diccionario de Psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis, Paidós.

Padre: *¿Olvidáis que soy su padre?*

Madre: *Las cosas se harán como lo decida yo.*

Es ella, pues, quien dicta –decide– el destino de Kane.

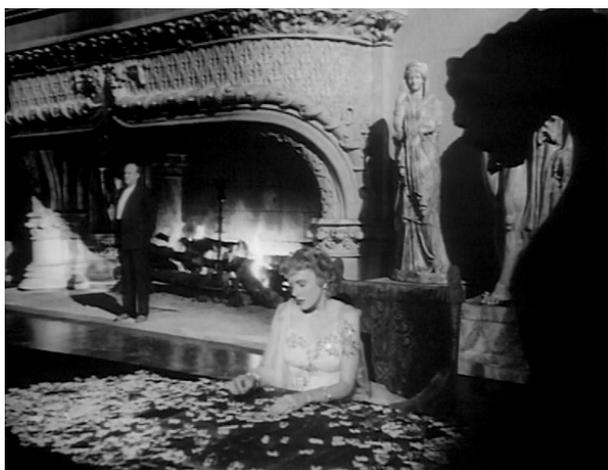
Y esa es precisamente la causa de que la por otro lado voluntariosa declaración de principios que aquel redactara para el *Inquirer*, no posea al final valor alguno. Como lo demuestra el hecho de que al serle devuelta una copia de la misma por su otrora amigo Leland, Kane, de pie junto a un espejo, y después de leerla, la rompa en pedazos, dejándola así reducida a lo que siempre fue: una declaración vacía. Como vacía resultó ser también la promesa que dicha declaración contenía.



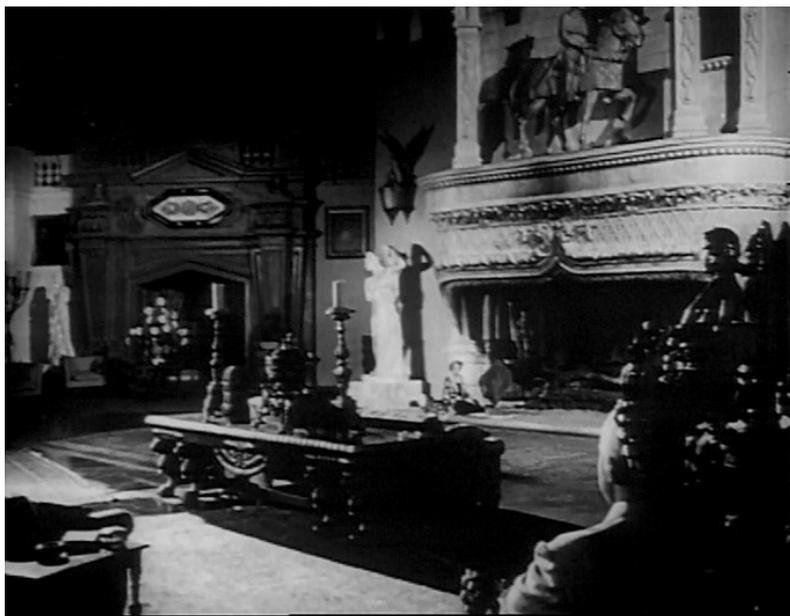
Y es que aquella firma de Kane no era sino la copia de otra firma, ésta letal, aniquiladora: la que realizara su propia madre en un momento crucial de la vida del entonces aún joven protagonista.

5. La diosa madre o el fantasma de Kane

Una madre tan extremadamente fría que ni siquiera el calor del fuego de una inmensa chimenea —tan inmensa como la construida por Kane en el gran salón de su mansión de Xanadú— consigue mitigar.



Tan fría, entonces, como esa estatua femenina —¿una diosa?—, colocada en un pedestal, que parece atraer toda la luz del salón —además de ocupar en el plano el lugar central—, y a la que Charles Foster Kane —coleccionista de estatuas— parece rendir culto, mientras su esposa, sentada en el suelo, es decir, postrada a sus pies, se dedica a hacer puzzles.



No debe pues extrañarnos que al final del film el trineo de nieve en el que está escrito *Rosebud* (capullo de rosa), arda en el fuego de una chimenea. Y que de esa chimenea veamos emerger finalmente una negra columna de humo, último vestigio de la loca ofrenda en honor a esa diosa fría que ha regido de principio a fin la vida —llena de objetos, pero vacía en el fondo— del *Citizen Kane*.

Referencias

- DEL REY REGUILLO, Antonia (2002). *Orson Welles. Ciudadano Kane (Citizen Kane)*, Barcelona: Paidós Películas.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya (2000). *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Valencia: Ediciones de la Mirada.
- (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Vol. 1, Colección Trama y Fondo, Valladolid: Castilla Ediciones.
 - (2003). "Teoría de la verdad". *Trama y Fondo* nº 14: 75-94.
 - (2007). "El Análisis Fílmico desde la Teoría del Texto. A propósito de *Goya en Burdeos*, de Carlos Saura". En *Metodologías de análisis del film*, eds. Javier Marzal Felici and Francisco Javier Gómez Tarín. Madrid: Edipo, S.A, p. 113-134.
 - (2007). "La verdad está en el cofre". *Trama y Fondo* nº 22: 7-28.
 - (2010). "Lo Real". *Trama y Fondo* nº 29: 7-28.
- GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- PROPP, Vladimir (1928). *Morfología del cuento maravilloso*. Madrid: Fundamentos, 1977.