

La asimilación de Barba Azul con la figura del tirano en las obras de Perrault y Bartók*

Guillermo Aguirre Martínez

Universidad Complutense de Madrid

Resumen:

De acuerdo con Paul Ricoeur, se puede acceder a toda relación simbólica desde tres diferentes niveles de comprensión; a saber, uno cósmico, uno onírico y uno poético. El estudio de cada uno de ellos aportará una serie de directrices que, puestas en común con las restantes, permitirán la observación de rasgos análogos y sintomáticos en el texto trabajado, lo que posibilitará comprender, más allá de cuanto en la narración resulta explícito, aquello que permanece en la oscuridad del proceso formativo. Aplicaremos estas propuestas sobre el *Barba Azul* de Perrault para confrontarlas con la obra homónima de Bartók y desvelar, de este modo, las sorprendentes asimilaciones encontradas entre el señor del castillo como rey-dios solar, las mujeres de aquel como potencias inconscientes enterradas, y la obra en general como un descenso órfico al interior del castillo.

Palabras clave: Barba Azul, Perrault, Bartók, cuento, castillo, mito solar.

Abstract:

According to Paul Ricoeur, we can distinguish three comprehension levels in any symbolic connection: a cosmic one, an oneiric one and a poetic one. The aim of this paper is to apply these three levels to the analysis of Perrault's and Bartók's *Bluebeard* in order to understand their creative process. In this way, we perceive unexpected associations like the castle's lord as a solar king-god, women as unconscious buried powers or Bluebeard's literary myth as an orphic descent inside the castle.

Key words: Bluebeard, Perrault, Bartók, tale, castle, solar myth.

* Cita recomendada: Aguirre, G. (2011). "La asimilación de Barba Azul con la figura del tirano en las obras de Perrault y Bartók" [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 6. Universitat de València [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://www.uv.es/extravio>> ISSN: 1886-4902.

1. El cuento, imagen del universo

El cuento, como expresión lógica de un pensamiento arcano, como narración de un dinamismo cósmico, se constituye como creación estética y como residuo de ritos perdidos en la orilla de los tiempos, conformando una proyección lograda de experiencias poderosamente grabadas en el espíritu de la humanidad. Por ello, de modo simbólico, gracias al contenido potencialmente infinito de su sustancia, cuanto se pone de manifiesto en la narración va a quedar dotado de una amplitud de significado que permite su continua readaptación en multitud de ámbitos sin por ello afectar a la estructura nuclear de su argumento. La imagen, de esta manera, posee la facultad de descomponerse, de jugar con su maleabilidad sin desfigurar el sentido original de la historia, logrando, en cambio, ampliar sus dominios enriqueciéndolos con elementos hasta ese momento desconocidos, al superar con creces la intención primera de su creador. El cuento, en vista de este proceso formativo que parte de lo irracional, de hondas estructuras permanentes, se constituye como creación común de la humanidad y permite así el acuerdo y la mutua asimilación entre diferentes pueblos y culturas.

La inmersión en la simbología del cuento conduce a lo preformal, a un espacio en el que destrucción y generación convergen, lo que requiere poner especial atención en no invadir mediante un uso abusivo de la razón, aquellos terrenos aún no significados, no marcados, dirigiendo la mirada hacia el conjunto, hacia el esquema de la composición, y prescindiendo de dotar de contenidos aleatorios y sistemáticos a elementos llamados a la polivalencia, a la múltiple irradiación provocada por sus aristas sin pulir, continuamente erosionadas por los acontecimientos históricos a los que se ven sometidas. A este mismo aspecto hace alusión André Lefevre en el prólogo a su *Mitología de los cuentos de Perrault*, cuando indica que “los cuentos llevan la marca de una misma gestación inicial. Así pues, no son autóctonos, son importados” (1986: 9).

Este origen común al que hace referencia el crítico galo quedará sobrepasado ampliamente a raíz de los estudios realizados por Durkheim (1993) o por un Lévy-Bruhl (1985) que fue capaz de hallar constituyentes idénticos entre los cuentos de Perrault y ciertos mitos australianos y papúes donde observó, inalterables, relaciones naturales de orden supraindividual, vestigios latentes de un régimen vital no sometido a las sacudidas de la historia sino gobernado — medido— por una sucesión rítmica universal.

Una misma fuente, aquella que rige las constantes de la creación, del espíritu humano entendido como órgano proclive a elevarse por encima de los acontecimientos rutinarios, proveerá de una serie de elementos simbólicos relacionados entre sí que aunarán plásticamente, en un espacio estético, los componentes más básicos de nuestra naturaleza con aquellos otros racionalizados, anclados en niveles superficiales de conciencia. Todo lo que quedará en el cuento son, en definitiva:

reminiscencias o transformaciones de antiguos mitos, de antiguos adagios, de antiguos proverbios, mezcladas con elementos étnicos a menudo difíciles de determinar (...). Los caracteres de estos personajes con múltiples rostros han sido más o menos fijados por las religiones; pero los cuentos, aunque encerrándolos en contornos humanos o animales, han conservado su indecisión primitiva que constituye su esencia misma (Lefevre: 1986: 11).

Cuanto acontece en el mito, en el cuento, se desarrolla en un universo no identificable, en ningún caso y sean cuales sean sus convergencias, con la realidad; en él se representan batallas dirimidas en el interior del individuo, en los dominios del espíritu, calcos a pequeña escala de fuerzas inabarcables humanamente que, desde luego, manifiestan una oposición entre el mundo mítico y el histórico, entre un universo onírico y poético, y aquel otro racional y en cierto modo real; un enfrentamiento, por decirlo claramente, entre la ciega conciencia y un instinto mucho más potente, de mayor envergadura, que reside en la naturaleza.

La pugna entre lo idealizado y la razón, los deseos y los miedos, parece evidente una vez que quienes protagonizan las historias que ya desde niños leemos no son de nuestra misma condición, sino una especie de dioses, constituyentes del alma humana que representan su particular drama frente a nuestros ojos, pese a que la claridad con la que los observamos escapa, con mucho, a nuestros razonamientos y sana cordura. Sus múltiples máscaras, los diferentes rostros con los que se disfrazan, desvelan idénticos nombres, idénticos roles a los representados por dioses y fuerzas de la antigüedad en tiempos incluso anteriores a la escritura, proteicas realidades aún hoy persistentes y observables en el mundo de unas fábulas que constituyen un nuevo universo mítico, mejor disfrazado que el anterior en tanto que más tergiversado por un velo de cultura y raciocinio que trata de encorsetar, sin lograrlo, los dominios de un espíritu irreverente ante cualquier cliché o valor definido.

2. Raíz común de la obra de arte

Cuando el compositor húngaro Béla Bartók (1881-1945), allá por 1905, se inició en la observación, identificación y sistematización de melodías folclóricas, primero en territorio húngaro y después en tierras balcánicas, turcas o argelinas, pudo constatar que “la mayor parte, y justamente las más preciosas de todo el tesoro de melodías populares recogidas, estaban construidas basándose en los modos de liturgia antigua, o sobre los modos arcaicos, o sobre un modo más primitivo aún” (Moreux, 1956: 46); lo que venía a demostrar que aquellos elementos constructivos que habían dejado de utilizarse de modo sistemático “eran todavía perfectamente viables” (Moreux, 1956: 47). Se llegaba, en definitiva, al mismo modelo por el que ya desde el periodo romántico, ciertas estructuras primarias, ciertos elementos esenciales, habían sido recuperados para permitir su irrupción desde el imaginario popular hasta quedar plasmadas en elaboraciones artísticas refinadas entre las que encontraremos, por supuesto, multitud de cuentos

como los recogidos por los hermanos Grimm en tierras alemanas a partir de 1803. En relación con estas indagaciones, resulta interesante atender a las advertencias realizadas por Patrice Coirault, quien indica que “cuando nuestra canción folclórica se formaba, en el pueblo no había lengua escrita”. A continuación Coirault apunta a que este intermediario lingüístico empleado no sería sino “una lengua común comprendida, antes que hablada, por la mayoría”, un habla que “ha provisto, casi enteramente, la materia de nuestra antigua canción popular” (cito desde Soriano, 1975: 98). Cuanto nos interesa de este aspecto en lo relativo al cuento concierne, evidentemente, al origen idéntico de un mismo imaginario plasmado y transferido al conjunto de las artes. Este mismo imaginario, más allá incluso de sus primeras cristalizaciones tomadas sin duda alguna del mundo natural —fuente palpable primaria de nuestras intuiciones—, se reduciría, llevado a un extremo, a un conjunto de ritmos, a unos esquemas básicos y reiterados a lo largo del transcurso de la creación. Marius Schneider, posiblemente el investigador que con más detenimiento ha tratado esta cuestión, estableció una serie de relaciones entre una voluntad original y sus múltiples y potencialmente infinitas variaciones:

en el lenguaje místico el son (el plano acústico) de una palabra importa más que su significado semántico, cuya precisión responde a un plano paralelo, pero inferior al puramente musical (...). Los diversos sentidos que puede tener una sílaba o una palabra, sólo constituyen varios aspectos o matices de una misma unidad mística sonora. Las varias nociones, los sentidos determinados del lenguaje, petrifican los varios matices del símbolo sonoro (Schneider, 2001: 153).

Este conjunto de unidades rítmicas no deja de conformar, en último término, aquel mismo esquema que Propp realizó en su *Morfología del cuento* (1928) con el fin de mostrar las unidades básicas que dan lugar a toda narración; el mismo esquema, a su vez, que Bartók y Kodály trataron de establecer a raíz de sus estudios sobre la música tradicional primero en Hungría y, más adelante, en buena parte del continente europeo.

Una vez realizado el camino de lo formal a lo preformal, de lo específico a lo común, nos situaremos en este último terreno, en el mundo de lo mítico, lo prerracional e intuitivo, con el propósito de acceder a *El castillo de Barba Azul* soslayando aspectos ya manidos y estudiados con detalle —fundamentalmente concernientes al análisis filológico y al alegórico— para centrarnos en aquellas cuestiones en las que cada hecho, cada línea de actuación, queda sometida a una idea general básica que guía y desarrolla la historia. Nos detendremos, por tanto, en una dimensión simbólico-estructural. Se ha de mencionar, con vistas a este propósito, la riqueza que podemos encontrar en el planteamiento realizado por Paul Ricoeur en su obra *Finitud y culpabilidad* (2004), donde se establecen tres dimensiones básicas que recorren todo símbolo; a saber: un orden cósmico, uno onírico y, por último, uno poético. A los dos primeros nos remontaremos en nuestro estudio con el fin de proyectarlos sobre el tercero, la representación propiamente dicha de la obra, continuando así la línea ya emprendida tendente a

aunar los dos extremos, primario y elaborado, comentados con anterioridad. Todos los elementos estudiados que se vayan consolidando los iremos tratando y retomando regularmente para, por último, tratar de entrelazarlos de modo que, hacia el final de este trabajo, converjan para explicar los motivos que nos ayudan a relacionar el *Barba Azul* de Perrault con un modelo de déspota que llegaría a su ocaso con el inicio del periodo ilustrado; de este modo se invitará a comprender la obra homónima de Bartók como antesala de una situación similar a la generada por la llegada del tirano totalitario; de esta manera, entre sus páginas advertiremos el germen del nacionalsocialismo en ciernes, tan denostado y padecido por nuestro compositor.

3. Los Cuentos de mi madre la oca

En torno a la segunda mitad del siglo XVII, época que conoció la madurez de Charles Perrault, la situación de Francia, pese a la majestuosidad reflejada por los escritos del momento o, posteriormente, por un Voltaire que en *El siglo de Luis XIV* equiparaba el reinado de este último con la Grecia de Pericles, la Roma de Augusto o la Florencia de los Médici, no era ni mucho menos halagüeña. Efectivamente, el poder concentrado en París y sus alrededores, ofrecía una aparente fuente inagotable de riqueza disfrutada únicamente por los círculos más pudientes, mientras que la situación del pueblo llano, especialmente del campesinado, resultaba más que preocupante. Pese a que esta situación no rozó, ni de lejos, la bonhomía de un Perrault cercano a la corte la mayor parte de su vida, el autor, empujado por el afán educativo que había cultivado durante años, se preocupó de rastrear el folclore de su país para, a continuación, decidirse a reelaborar algunas de las historias que tuvo la ocasión de conocer de forma oral con la intención de darlas a conocer desde un enfoque indudablemente moral. Descarnadas en una justa medida de su sustancia original, racionalizadas sin por ello llegar a intelectualizarlas, dichas narraciones llegarían a ser pronto una expresión lograda de las preocupaciones y convenciones de un pueblo carente de voz y de medios. Así, de acuerdo con Marc Soriano, el estudioso que con más atención ha tratado la obra de Perrault, los cuentos:

[han] presentado el reflejo de contradicciones y de crisis angustiosas. Pero han resuelto esa angustia; incluso es por esta causa que podemos considerarlos obras de arte, es decir, realizaciones concretas capaces de expresar y de resolver los problemas de un público dado (Soriano, 1975: 99).

4. Poder espiritual y poder temporal

Las relaciones entre arte y poder han oscilado continuamente entre periodos de apoyo mutuo y épocas de rechazo y acusación recíproca una vez que sus fines no apuntaban en una misma dirección. Al poder temporal, ejercido dentro de un marco histórico, se opone aquel otro obstinado en la persecución de verdades absolutas, de valores exclusivos situados por encima de todo dominio material. En toda realización artística lograda se revela la soberanía del espíritu sobre cualquier otro aspecto mundano más allá de la conveniencia o inconveniencia de este

último. Aquellas propuestas ceñidas a un eje espacio-temporal van a pujar por hacerse pasar por infalibles y válidas, acudiendo, cuando resulta posible, al poder de convicción del arte y de la religión como garantes de la preeminencia de sus derechos frente a cualquier otro sistema de valores que pretenda oponerse a él. Sin embargo, religión y estética, una vez desprendidos de tales espurios lastres, se erigen, siglo tras siglo, como absolutos guías de la humanidad, enfrentando su visión del mundo ética —pero no dogmática— y heterodoxa, a aquella otra postulada desde el poder, desde el dudoso mando de quien actúa en función de una serie de intereses a corto plazo y no basándose un ideario más humano. De ello cabe deducir que en aquellos momentos en los que arte y poder caminan de la mano, se aprecia un componente fundamentalmente político que rige las realizaciones artísticas, una forma adoptada por el espíritu de la creación que, pese a ubicar la obra en un periodo concreto, no la constriñe ni la desprovee de su verdad inmanente, de modo que, como organismo vivo, la obra de arte es capaz de mostrar verdades inaccesibles e ingobernables por el régimen temporal en la medida en que posee la facultad de desplegar su irradiación en cualquier otro momento al margen de aquel en que ha sido creada.

Estas últimas cuestiones ayudan a comprender el porqué de la abundancia de talentos felizmente realizados en una época fuertemente jerarquizada, en un marco estrictamente organizado donde la misma creación no solo estaba controlada por los funcionarios reales, sino por el propio rey, quien reunió en torno suyo a toda una cohorte de eminentes artistas y encumbró a talentos como Racine, Molière, Corneille, Boileau, La Rochefoucauld, Bossuet, Pascal, La Fontaine o el propio Perrault, entre otros muchos; todos ellos convertidos momentáneamente en estandartes de un poder estatal pero que, a la larga, fueron iluminadores de más altos órdenes. La creación rechaza así todo conato de autoridad impuesta no por la naturaleza sino por el puño cerrado de quien detenta el poder. Esta dicotomía conlleva el surgimiento, de modo paralelo, de dos niveles intelectivos de la obra, uno adecuado al periodo que vio su nacimiento y el otro válido para cualquier otro tiempo y espacio. La preponderancia de este último nivel sobre el primero dotará a la obra de altura estética, eliminando los residuos peregrinos y desvelando, por el contrario, cuanto de atemporal la conforma. Por todo ello, a un afán por manifestar un orden legitimado por un régimen de gobierno concreto, se añade otro de mayor amplitud cuya polivalencia interpretativa va a saturarse en la medida en que toma sus nutrientes de estructuras irracionales remitentes a dinámicas esenciales y de validez universal.

De acuerdo con lo anterior, Lucien Lévy-Bruhl indicará que el personaje de un cuento, “en tanto que tipo, es de una esencia mística superior, imperecedera, indestructible” (Lévy-Bruhl, 1985: 46). Del mismo modo, la particularidad del cuento va a encontrar su fundamento en las lindes propias del sueño, anteponiendo así un hondo saber, un ancestral curso cósmico, a las vicisitudes determinadas que el autor pretende narrar. Este curso elemental, en el caso del *Barba Azul* de Perrault, quedaría reducido a un rito ancestral relativo a la muerte del rey, a la

suplantación de un sistema autoritario, apolíneo y despótico, por aquel otro matriarcal, dionisiaco y caótico.

5. Relaciones analógicas de la obra de arte

El proceso que venimos comentando, originado inicialmente en un plano onírico, encontrará su irradiación en todas las manifestaciones artísticas; el cuento será la formación donde las huellas pretéritas aún persistan más visiblemente sobre la moldura de la obra elaborada. Pese a todo, la música será el lenguaje donde, más allá de su mera visibilidad, se realice una mayor aproximación intuitiva a la relación simbólica que venimos estableciendo. En tanto que no participa de un lenguaje racional, en tanto que su naturaleza constitutiva no resulta aprehensible materialmente, la música constituye un puente directo entre el producto estético y una serie de relaciones preformales, prelógicas, observables en toda manifestación del espíritu. En estos niveles expresivos arcanos vamos a poder hallar elementos válidos para comprender el rumbo tomado por todo tipo de realizaciones elaboradas que, a medida que se despojan de su componente arcaico, místico y religioso, van a resultar potencialmente más proclives a perder su vocación primera, convergente con su libertad, y pasan a desarrollarse al compás del devenir de la historia.

Continuando con Schneider, leemos: “El lenguaje disuelve la unidad del ritmo-símbolo sonoro y polirrítmico en varias palabras aisladas y monorrítmicas” (Schneider, 2001: 153). Por ello, una vez descompuesto el lenguaje racional en sus partículas elementales, nos quedará un esquema claro reducible a elementos cósmicos esenciales tan cercanos o más a la naturaleza que al ser humano; intuiciones primeras de nuestro entendimiento aún no recogidas de manera sistemática ni ordenadas por la razón. Carentes todavía de sucesión causal, estas intuiciones vagan por las diversas creaciones de modo caótico, desvelando tan solo de manera simbólica sus relaciones constitutivas internas; unas relaciones fundamentadas únicamente en el propósito de participar de una anagogía que, en último término, es cuanto nos puede conducir a un nivel elevado de comprensión de lo narrado.

6. Bartók y el folclore

Comentábamos al inicio del artículo las búsquedas que Béla Bartók comenzó a realizar en torno a 1905 con el propósito de recoger, en un extenuante trabajo de campo, el mayor número posible de melodías magiares —ámbito que posteriormente ampliaría a geografías más alejadas. De acuerdo con lo que el propio Bartók consignó en más de una ocasión, en seguida comprendió que las miles de melodías registradas podían, en último término, reducirse a unas pocas estructuras básicas. Esta exploración, detonada como consecuencia de un afán nacionalista común a otros muchos músicos y artistas pertenecientes a aquellos países hasta entonces integrantes del Imperio austrohúngaro, desembocaría paradójicamente en el hallazgo

de una raíz común en multitud de pueblos repartidos no solo en Europa sino fuera de nuestro continente. Cuanto individualizaba, por lo tanto, no se encontraba en rasgos arcaicos, sino en la reelaboración particular de unos esquemas básicos comunes. Rasgos elementales, en cambio, resultaban afines en las melodías recogidas en diferentes territorios; resultaba sorprendente, por ejemplo, el uso de la escala pentatónica tanto en la tradición magiar como en ciertas culturas remotas como la siberiana o la oriental. Así, cuando Bartók habla de “cierta sencillez primordial, ideal, despojada de escorias” (Bartók, 1979: 68), no solo está reivindicando una música arraigada a su tierra sino, en primer lugar, una serie de ritmos primeros que convergen con aquellos otros desvelados anteriormente a la hora de hablar de los elementos primarios del cuento. Podría añadirse, sin forzar apenas el término empleado por Ruskin, que estamos ante ideas-fuerza, elementos básicos tan arraigados a la cultura humana como a la naturaleza; símbolos que vienen a unir la creación con esa segunda creación que es la cultura.

Por el contrario, serían precisamente los elementos progresivamente añadidos al esquema madre los que definiesen las particularidades de un individuo o un pueblo determinado, en la medida en que se produciría un alejamiento respecto de aquellos pocos componentes comunes iniciales. Por ello, de acuerdo con Bartók, el material asimilado se alterará siempre según el nuevo ambiente en el que se encuentre y terminará por asumir un carácter local (Bartók, 1979: 77). Así, de acuerdo con estas ideas, el *Barba Azul* de Bartók con libreto de Balázs, se configurará y podrá comprenderse, como trataremos de demostrar, como expresión del rechazo ante un despotismo feroz que gradualmente fue cobrando solidez y vigor en la Europa de entreguerras.

7. En *El Castillo de Barba Azul*

Lo que en un principio nos interesa de la fábula de Barba Azul obedece al conflicto abierto entre el elemento ordenador, solar, y el elemento lunar. Seguimos en esto los planteamientos de C. G. Jung. De acuerdo con el sabio suizo:

en el mito alquímico del rey, la confrontación se expresa como colisión del mundo masculino-espiritual del padre (el *rex Sol*) con el mundo ctónico-femenino de la madre (el *agua permanens*, el caos) (...) El reflejo del *Sol* es la femenina *Luna*, que disuelve en su humedad al rey. Es como si Sol bajara a las oscuras profundidades del agua del mundo sublunar para conectar las fuerzas de lo superior con las de lo inferior (Jung, 2002a: 349).

Contrariamente a lo postulado por Jung, no asistiremos en nuestra narración a la unión de una naturaleza racional con aquella otra intuitiva, sino que esta última permanecerá encarcelada en lo más hondo del ser sin posibilidad alguna de reconciliarse con el orden solar, limitado, propio de una razón hipotéticamente pura. Ya el nombre de Judith, heroína presentada por Balázs, resulta denotativo al quedar en nuestra cultura occidental claramente asimilado a la figura bíblica hebrea del mismo nombre, personaje defensor del pueblo de Israel frente al general

invasor, Holofernes, en cuya tienda logrará entrar gracias a su belleza para, una vez dentro, decapitarle. De manera análoga, en el inicio del primer acto de la obra de Bartók, encontraremos a Judith acudiendo por vez primera al castillo de Barba Azul. El narrador, ya al comienzo de la representación, va a indicar que desconoce si la escena acontece fuera o dentro, sin más explicación. Dado el simbolismo de la obra, podemos sospechar que con ello está aludiendo a la existencia de dos espacios: uno remitente a un proceso interno, anímico, y otro emplazado en un marco real, externo, el que simplemente vemos. Se comenta, a continuación, el desconocimiento del origen de la historia, aspecto que, más que situarla en un marco alejado en el tiempo, la torna atemporal, válida para todo individuo en cualquier contexto. El carácter mítico de la narración queda, de este modo, consolidado.

Resulta innecesario establecer una comparación entre esta última cualidad y el carácter igualmente mítico hallado en el cuento de Perrault, pues los elementos racionalizados que podemos encontrar en la historia del autor francés apenas atentan contra su simbolismo esencial. Observamos, desde luego, motivos sujetos a la época —entre ellos la pertenencia de los dos hermanos al cuerpo de dragones y mosqueteros, o la moraleja final al estilo de Bossuet o La Fontaine—, pero el esquema original queda lo suficientemente a la vista como para analizar la historia sin más, tal y como Perrault la planteó.

En cuanto a la simbología más evidente, vale la pena atender a algunos motivos fundamentales con el fin de sostener la interpretación que venimos planteando. Uno de ellos apunta al hecho de que el salón de Barba Azul presentado por Balázs, se asemeja a “una cueva excavada en el interior de una roca” (Bartók, 2001: 2). Según Cirlot, la cueva “es el lugar en que lo numinoso se produce o puede recibir acogida” (2007: 165), cualidad totalmente compatible con aquella otra orientada a comprender la roca como lugar donde habita la divinidad. Por otra parte, sobra señalar que la asociación entre dios y poder regio resulta más que consabida a lo largo y ancho de las diferentes civilizaciones, exceptuando los pueblos defensores de un régimen de matriarcado. En cualquier caso, dicha equiparación resulta absolutamente dominante en occidente después de que la Roma preimperial asimilara la figura del rey a la de Júpiter, como ya demostró en su momento Frazer (2005: 185-189). Por otra parte, la barba oscura, azul, regia, encubre un signo de autoridad divina, asociado, por supuesto, a cultos de virilidad.

Frente a esta equiparación de la figura del tirano con la de Júpiter, más adecuado sería, sin embargo, identificar a Barba Azul con Plutón, en tanto poseedor de un sinfín de riquezas escondidas ocultas en las habitaciones del castillo y, asimismo, en tanto que residente en una tierra sombría, en una morada:

inaccesible para los vivos (...) El castillo de irás y no volverás de los cuentos folclóricos [una vez que], según Krappe, es muy posible que el substrato simbólico de todos los cuentos y leyendas medievales, en que se alude a un castillo propiedad de un

“mal caballero” que tiene en cautividad a cuantos se acercan a su dominio, sea (...) el castillo siniestro del señor de los infiernos (Espmark, 2007: 129).

Espacio carente de ventanas por donde se asome la luz del día, el castillo queda totalmente identificado con la propia figura de Barba Azul en el libreto de Balázs, dando la impresión de que más que abrir puerta a puerta las siete habitaciones que Judith traspasa, la acción supone un progresivo irse adentrando en el interior del alma de Barba Azul. Por otra parte, Judith, la naturaleza redentora o *ánima*, “imagen subjetiva de lo femenino” (Jung, 2002b: 91), va a gozar de la posibilidad de dotar de verdadero conocimiento al componente meramente racional: “llenaré de luz tu castillo, tú y yo derribaremos estas murallas” (Bartók, 2001: 4), a la par que se cierne como elemento destructor en la medida en que dicho conocimiento no va a lograr realizarse mediante la unión racional e intuitiva del individuo. Así, con el enclaustramiento final de la heroína en la habitación oscura donde residen las anteriores mujeres de Barba Azul en forma de espectros, no solo resulta sepultada la vida de Judith, sino que Barba Azul queda, una vez más, desposeído del elemento redentor que podría llevar la luz a su castillo.

Esta asimilación de Judith con el motivo del eterno femenino prometedor de luz y conocimiento, cercano en muchos aspectos al rol que, por ejemplo, van a desempeñar Beatriz o Margarita en la obra de Dante y Goethe, deriva en nuestra obra hacia otras figuras potencialmente redentoras pero asociadas, sin embargo, a un componente destructor del propio Barba Azul, en la medida en que quien es encerrado en la habitación no es sino su naturaleza generadora, su espíritu creador, Judith. La fría razón queda, parece claro, abandonada a su soledad, sin aire, sin aquellos elementos propios de un ámbito de regeneración. Judith se presentará, por tanto, asociada a ciertas figuras prometedoras de vida y fecundidad que no traen sino la aniquilación, una vez que el instinto que las empuja a actuar opta por atravesar las lindes que tiene asignadas y trata de adentrarse en terrenos propios de lo jerárquico y ordenado, en lugares propios de la razón. La imaginación creadora quedará así recluida en la oscuridad una vez enclaustrada en un marco puramente lógico. La figura de Judith resulta emparentada no tanto con aquellos símbolos puramente iluminativos, sino con aquellos otros generadores de situaciones destructivas, de manera análoga al papel de Daena en la religión irania o, de acuerdo con Scholem (2006: 58), al de la Shekhina hebrea; la primera de ellas es equiparable al *ánima* de Jung, mientras que la segunda trascendería este plano para situarse en un orden divino.

En cuanto a la simbología de un elemento de tanta importancia en nuestro cuento como es la puerta, podemos indicar que cumple el papel de objeto transgresor a la par que transgredido. Lo mismo sucede con la llave. Judith se verá, irremediablemente, impelida a desobedecer, pese a conocer que las consecuencias que ello le acarrearán pueden ser nefastas. En cualquier caso, resulta evidente la intención que el propio Barba Azul tiene de que sea desobedecido su mandato con el fin de recluir a Judith en el gabinete de la gran galería de abajo, en la última

habitación de la morada, impidiendo con ello toda posibilidad de *coniunctio*, de acercamiento entre fuerzas de orden y fuerzas de caos, potencias restrictivas y potencias liberadoras del espíritu; en definitiva, entre poder soberano y masa irracional. El deseo de Barba Azul, pese a sus palabras aparentemente llamadas al sosiego —“no permitas que se pierda este resplandor” (Bartók, 2001: 11)— induce al sacrificio, gesto emparentado con la “función catártica de advertencia” (Cirlot, 2007: 345), una vez que parece evidente que el señor del castillo cumple el papel de ogro, “dios de la mansión subterránea” (Cirlot, 2007: 345). Barba Azul, pese a su naturaleza solar, va a conservar restos atávicos que lo emparentan con personajes brutalmente dionisiacos, evidenciando de este modo ser un remanente de civilizaciones preculturales practicantes de cruentos rituales arcaicos.

La mirada de Judith se dirigirá a las cavidades del alma, desvelando un interés especial no solo por iluminar, sino por desenmascarar el delito de Barba Azul. La visión tratará de cumplir con su misión redentora; sin embargo, no va a encontrar objeto que cubrir salvo un reguero de sangre y horror propio de los parajes en que ha sido enclaustrada. Nos situamos, en cualquier caso, en el ámbito de una visión interna, anímica, dirigida no hacia el exterior sino hacia estructuras oníricas del propio Barba Azul, del castillo. La dualidad entre mirada fenoménica y mirada anímica posibilitará que Barba Azul se divierta jugando con un permitir ver que no conducirá sino a la oscuridad más absoluta, evidenciando así una intención persuasiva, “míralo todo, pero no hagas preguntas” (Bartók, 2001: 8), a la vez que disuasiva.

Continuando con nuestra lectura en función de los dos primeros niveles simbólicos indicados —nivel cósmico y nivel onírico—, leemos de labios de Judith: “veo un gran lago. Un agua tranquila, dormida, blanca. ¿Qué es ese agua misteriosa?”. La respuesta no se hace esperar por parte de Barba Azul: “Lágrimas, Judith, lágrimas, lágrimas” (Bartók, 2001: 12). En efecto, las aguas dormidas van a hacer acto de aparición con la apertura de la sexta y la penúltima puerta; estas constituyen la antesala de la muerte, son aguas enrojecidas y silenciosas, cenagosas, carcelarias de todos los deseos reclusos; aguas que van a propiciar la confusión a la hora de tomar por real o irreal cuanto se contempla. La impresión que nos quedará a cada puerta abierta por Judith es la de participar en un descenso a través de los estratos anímicos del mismo Barba Azul, adentrándonos más y más por terrenos pantanosos de donde Judith, al quedar recluida en las cavidades de la razón constrictora, ya no saldrá. Señala Jung que:

el hecho de que el rey esté *exanimis*, es decir, sin alma, o que su país sea estéril, significa que el estado oculto es un estado de latencia y potencialidad. (...) La alegoría alquímica expresa este hecho mediante la llamada de socorro del rey, que surge de las profundidades de ese estado inconsciente y disociado. La consciencia debería prestar oídos a esta llamada; se debería *operari regi*, es decir, prestar el servicio al rey, ya que ello significaría no sólo sabiduría de su parte, sino también la salvación. Pero esto supone la necesidad del descenso al oscuro mundo de lo inconsciente (Jung, 2005: 217).

La relación entre Barba Azul y el Rey enfermo, así como la de la mujer reclusa con el fenómeno de disociación, es algo que trataremos más adelante. Por otra parte, en referencia a la identificación entre el agua y ciertos aspectos dormidos de la conciencia, Bachelard indica que el agua es también “una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales” (Bachelard, 2003: 90). Como la tierra, el cielo o los objetos ensangrentados que descubre progresivamente Judith, el agua también cumple una misión destructora, cubriendo de muerte la misma fuente de donde habría de surgir la sustancia creadora. Los elementos irracionales nacen de este modo enfermos, al reapuntar el sentido que conducirá a la muerte final de todos ellos, y hacen del interior de Barba Azul un alegórico castillo de los horrores.

Abocarnos junto a Judith estancia tras estancia nos conduce a un descenso por cada uno de los niveles cósmicos, una vez que estos han perdido su capacidad regeneradora; de este modo, a un agua densa, inmóvil, “símbolo de ese sueño total, de ese sueño del cual no queremos despertarnos” (Bachelard, 2003: 104), le precederá la visión horrorosa del resto de elementos formativos. Así, la de unos jardines donde no brota más que muerte, “rosa que tiene el rubor de la sangre. ¡Todo está empapado de sangre!” (Bartók, 2001: 9). Precisamente la rosa, símbolo de perfección y encarnación de la mujer amada, va a resultar despojada de sus cualidades singulares. Pero Balázs no se detendrá ahí, sino que nos mostrará uno tras otro una serie de elementos primordiales mancillados, lo que dará la impresión de asistir a una pugna terrible entre diferentes órdenes de la estructura humana que habrán de acabar, indistintamente, en estado mortuario.

Las distintas habitaciones encerrarán el recuerdo de anteriores esposas, todas ellas enterradas en el pozo oscuro de la conciencia, vestigios aún palpables de cuanto pudiendo engendrar quedó destruido una vez osaron adentrarse demasiado en las cavernas del alma. Todo en estas lindes permanece estéril, sangrante. Elemento solar y elemento lunar quedarán separados de modo definitivo, lo que abrirá un abismo entre fuerzas de conservación y fuerzas de intención. La naturaleza de Barba Azul no se ampliará, no promete nada que invite a pensar en ello; es más, paulatinamente su razón vive más por oposición hacia las querencias reiteradas del instinto que por soberana decisión propia, por uso de su libertad. Sin duda, nos encontramos ante un espacio cósmico donde todo queda dañado porque nada engendra de cuanto en él habita; la materia elemental, la sustancia irracional, resulta sepultada por completo en el castillo del tirano.

A continuación, nos detendremos brevemente en la segunda estancia; allí se guarda la armería de Barba Azul, allí Judith podrá ver que “hay sangre en todas las lanzas” (Bartók, 2001: 7). Este aspecto remite a una simbolización inequívoca muy arraigada desde el medievo, la del Rey enfermo o Rey marino, significación del castigo que sigue a la desobediencia, al no cumplimiento del propio destino. De acuerdo con Cirlot, esta visión del Rey herido, indicio de caminar sobre una tierra baldía, encuentra su equivalencia en el “Rey marino (...) símbolo del

océano, versión asimismo de Neptuno, como personificación del inconsciente abismal en forma regresiva y perversa, opuesta al sentido de las aguas del océano superior (...), que son las fecundantes” (Cirlot, 2007: 390). La lanza, enrojecida con la sangre del corazón, se conforma como símbolo de la herida abierta, de la enfermedad que cubrirá con su barniz cada uno de los estratos, de las estancias del propio Barba Azul. Lo nuclear, lo más céntrico del ser, aquellos espacios de donde todo surge, quedarán teñidos de terror; así, el interior de la roca, de la cueva; así, la tercera de las puertas, cavidad del alma de donde surgen los metales preciosos, los minerales, la roca, centro del ser, sustancia sólida impenetrable, riqueza abundante del espíritu entregada a la muerte.

Realizamos, según lo indicado, un descenso a través de los diferentes reinos del individuo; a través de aquello presumiblemente más límpido y puro de la naturaleza humana. Sin embargo, el propósito es el de mostrar estos niveles anímicos en estado mortuorio, dañado. Tierra, agua, metales o vegetación, todos ellos símbolos de la riqueza interna de la naturaleza, rebosarán, según leemos en el libreto, profundo dolor. Sucia el alma, empantanados los terrenos que ha de sortear Judith, todo se mancillará como consecuencia de una herida no sanada. El tirano, recluido en su castillo de muerte, aislado del mundo, parece sufrir la grave lesión de la esterilidad al no permitir la entrada de elementos contaminantes, al no permitir que al elemento racional se le una la materia vivificante, el fuego soñador o Judith, el *ánima* comprendida como elemento generatriz. De este modo, si Soriano asociaba en el texto de Perrault este hecho con un conflicto real del propio autor, conflicto moral y físico, no generador, nos remontaremos nosotros a espacios más hondos para encontrar la herida en un individualismo exagerado, un instinto racional impermeable a la entrada de elementos espurios, a la filtración en la corriente de la vida de nueva sangre, sangre maternal, caliente, convivencia fértil y embriagadora de los pueblos. Llegaremos así a un nacionalismo anímico y real, tendente a excluir del propio orden de cosas aquellos elementos turbadores comprendidos equivocadamente como agresivos, como dañinos, en lugar de tomarlos como complementos necesarios para el fortalecimiento interior. Paseamos, según vemos, por un castillo distribuido en diferentes cavidades, honduras elementales y sin embargo enfermas, pantanosas, donde nada germina porque el sol, la luz del tirano, no osa —pues lo teme— salir de los muros que lo contienen.

El castillo no deja de ser, desde luego, el centro de un universo, la separación radical del interior del ser y del exterior, lo luminoso y la oscuridad, el maniqueísmo feroz de un individuo, de un pueblo, de un cosmos cuyas profundidades quedan enterradas sin posibilidad alguna de acudir al día, de contemplar su derroche de vida, pues la razón insensible, el tirano, nada quiere saber de elementos caóticos aun fecundantes; nada quiere saber de elementos contrarios a su vacuidad esencial, a su nada, a su espíritu puro en tanto que no vital, egoísta, solitario.

Pese a que las tres mujeres que preceden a Judith aparentemente han muerto sepultadas sin posibilidad de hacerse oír, realmente no han llegado a morir —según presenta Balázs—, sino

que habitan su estancia como fantasmas, como sombras. Lejos de permanecer accesible al entorno exterior, al mundo, la razón rechaza sus imágenes entregándose a un destino, a una idea mortuoria de cuyo fuego no va a lograr escapar. No mueren las esposas, saldrán durante unos instantes a modo de espectros una vez que la última de las puertas queda abierta; saldrán para ver cómo Judith, tan osada como aquellas, queda recluida a su vez en las penumbras de Barba Azul, velada por la razón, por el dominio solar de un déspota ciego a la necesidad, a la plenitud constituida por los contrarios hermanados, aquellos mismos que en el cuento de Perrault se alían para matar al tirano una vez que su mujer realiza una petición desgarrada y última de auxilio.

8. Derrocamiento simbólico del tirano

Resulta conveniente observar, tal como Soriano indica (1975), que cuando la esposa de Barba Azul, intentando escapar a su muerte cercana, se dirige al piso de arriba del castillo —estancia salvadora de la conciencia, no subterránea— para desde allí pedir auxilio a su hermana Ana, quien permanece situada fuera de los muros de la cárcel-castillo, lo hace de tal modo que parece denotar que la persona que pide ayuda y aquella que la escucha, no son dos, sino la misma. Es decir, ambas hermanas no serían sino una idéntica individualidad desdoblada en una naturaleza interna, aquella que ha quedado encerrada entre las murallas, en la oscuridad, y una naturaleza externa, aquella que ha optado por vivir recluida en el exterior, fuera de las murallas, sin peligro pero sin lanzarse a la aventura del espíritu, al deseo de emprender la búsqueda de la razón. Esta convergencia esencial de dos figuras representadas de manera aislada queda al descubierto en aquellos momentos en que tanto la una como la otra, en su diálogo, mientras esperan la llegada de sus hermanos, se refieren a estos últimos anteponiendo el pronombre “mis”, esquivando así el debido: “nuestros hermanos”. Sin embargo, ni la una ni la otra gozarán de la capacidad de hacer frente por sí solas al tirano, debido a dos motivos diferentes. El primero de ellos, motivado una vez que la hermana encerrada en el castillo se ha adentrado demasiado en un terreno de orden inferior, se ha entregado a una oscuridad sin presencia de luz espiritual. El segundo de ellos, debido a que la hermana de la anterior, Ana, no ha osado emprender la aventura espiritual a la que estaba llamada. En cambio, será la pareja de hermanos, encarnaciones de fuerzas cósmicas complementarias: noche y día, tierra y cielo, quienes lograrán vencer al tirano. La naturaleza, en su completa unidad, será quien logre, en el cuento de Perrault, rescatar a la doncella al acabar con la vida del señor y con ello permitir la ascensión de elementos no obstructores, liberadores.

La sustitución del elemento demoníaco por el elemento generativo, queda realizada. Muerto el elemento obstructor, se va a permitir el acceso de la corriente completa del espíritu, entregada a los dos contrarios en cuanto victoriosos de la lucha, en cuanto que, simbólicamente, se erigen como nuevos señores del castillo, de unos dominios del alma plenos y potentes, fecundadores, llamados a la reunión, a la convergencia de ideas y sustancias, sean cuales sean, por muy

distantes y opuestas, que se lleguen a manifestar. La gruta, la cueva, vendrá a ser, ahora sí, centro, espacio de epifanía, de encuentro, *témenos*, “terreno para los dioses” (Barañano, 1992: 82), lugar de aparición de la divinidad, entendida esta como la asunción de una naturaleza completa, como polo de encuentro de Eros y Tanatos, donde noche y día, fuego y agua, conciencia e intuición, logran reunirse y posibilitar así una nueva cosmovisión.

9. Barba Azul, señor de Europa

Tras lo explicado podemos situarnos ahora en la época en que Bartók compuso *El Castillo de Barba Azul*. Con la consumación del Antiguo Régimen —cuyo curso presagiaba su inminente fin ya desde finales del siglo XIX y encontraría su respuesta definitiva al fin de la Primera Guerra Mundial— y la consiguiente caída de los imperios otomano, austrohúngaro, alemán y ruso, quedaba derogado un modo de pensar, una propuesta vital acorde con convenciones ya carentes de uso y valor, una sociedad excesivamente encorsetada en costumbres para entonces sin fundamento y respaldada por una religión que poco antes había oído con espanto el “Dios ha muerto” profetizado por Nietzsche en su *Gaya ciencia* (2009: 688). Esta serie de transformaciones, sin duda, fue saludada con fervor tanto por Bartók como por Balázs, quienes ya desde su juventud mostraron abiertamente sus fuertes inclinaciones patrióticas (Moreux, 1956) además de, en el caso de Bartók de manera tajante, su rotundo ateísmo (Moreux, 1956), no rechazado hasta que en 1916 anunció públicamente su conversión al unitarismo.

Como venimos comentando, la muerte del Antiguo Régimen acababa con un tipo concreto de autoridad, de despotismo acumulado a lo largo de siglos de esclerosis social. Sin embargo, prefiguraba a su vez la llegada de los nacionalismos radicales totalitarios, la venida de un nuevo tirano que, más que como elemento ordenador sin relación alguna con el pueblo humillado, va a actuar como déspota que, bajo una apariencia solar, identificable claramente con la cruz esvástica, va a actuar como válvula que permitirá el flujo de aquellos instintos soterrados en el fervor sin límite del pueblo, sustituyéndose así un culto aparentemente solar, por otro absolutamente lunar, abandonado al libre impulso de la masa, al caos, alumbrando una tiranía más terrible aún que la primera, en tanto que dionisiaca y amorfa. Los crímenes de Barba Azul no resultan especialmente viables a la luz del día sino, sobre todo, al amparo de la noche, en el interior del castillo, en las galerías profundas donde actúan instintos fosilizados, reprimidos, que surgen como espectros resucitados de un tiempo dominado por órdenes diurnos, apolíneos.

La traslación que conduce de un sistema represivo solar —Antiguo Régimen—, a otro subterráneo, dionisiaco —la Europa totalitaria—, resulta, por lo tanto, asimilable al cambio observado en el *Barba Azul* de Perrault respecto del desarrollado por Bartók en su ópera. Por ello, a un destronamiento del tirano por los gemelos, tal y como leemos en el cuento del francés, a un derrocamiento del orden diurno constrictivo solar, le sucederá, ya en la versión moderna, la victoria del déspota a costa de permitir el acercamiento de elementos lunares, de Judith y las

anteriores esposas de Barba Azul para, a continuación, una vez exprimida su savia, exterminarlas.

El nuevo tirano no erradicará por completo sus impulsos demoníacos sino que, como propone Balázs, estos quedarán soterrados, ensangrentados, oscurecidos pero latentes en forma de espectros, siendo estos quienes le subyuguen y actúen a su gusto —ya señalamos que su determinación es a un tiempo disuasiva y persuasiva—, bajo una apariencia divina que el propio libretista se encarga de desenmascarar una vez que Barba Azul, hacia el fin de la obra, “coloca la corona y el manto sobre la cabeza y hombros de Judith” (Bartók, 2001: 15).

No ocurre, sin embargo, lo mismo en el *Barba Azul* de Perrault. Pese a que en esta obra el tirano muere, el componente destructivo observado resulta mucho menor que el presentado por Béla Bartók, una vez que el derrocamiento del déspota no se realiza a costa de una saturación de instintos descontrolados, de un surgimiento de represiones ahogadas en las cavidades del alma, sino que va a ser superado por un estado de equilibrio mediante un florecimiento de fuerzas irracionales aunadas con aquellas otras dadoras de orden, elemento representado en la figura de los hermanos, los gemelos. Esta solución, tan asombrosamente lúcida, nos lleva a pensar en el anuncio aquí prefigurado del término de un periodo de poder absoluto del rey, y el progresivo inicio de un proceso de equilibrio de fuerzas como es el impulsado por Luis XV, iniciador, junto a su amante Madame de Pompadour, e impulsor del movimiento ilustrado.

Como observamos, el camino que conduce de nacionalismo en nacionalismo se perpetúa eternamente; únicamente será posible escapar de aquel cuando uno no encuentre su patria en un lugar real, sino en uno anímico, cuando fuerzas opuestas —como los gemelos presentados por Perrault— actúen conciliando sus tensiones, lo que provocará la sustitución de las relaciones de patriarcado y de matriarcado por aquellas otras comunes a ambas, donde fuerzas de progreso y fuerzas de conservación se alíen creando un nuevo espacio de ser. Este proceso resulta habitual en multitud de creadores que, buscando la libertad para crear, se abandonan a unos devaneos patrióticos con el consiguiente peligro de perderse en los laberintos del poder; posteriormente, comprenderán, quizás demasiado tarde, que la libertad perseguida, el espacio verdadero de generación, reside en su propio espíritu creador, espacio no marcado con el signo diurno limitativo, patria, ni con aquel otro productivo y material, sino propiciado por la convergencia de ambos, *pater-mater*, como esfera única de ser.

Por lo que respecta a esto último, resultaría interesante estudiar el importantísimo papel de la figura materna en la vida y obra de Bartók en relación con un dominio impositivo, patriarcal, rechazado por el compositor ya desde sus comienzos creativos. En cualquier caso, no dejaremos de aludir al fuerte rechazo que Bartók siempre mostró ante toda autoridad, hasta el punto de oponerse abiertamente al régimen de Horthy cuando este integró a Hungría en la órbita nacionalsocialista. Cabe destacar, por otro lado, el enorme compromiso político y humano que simbólicamente le llevó a pedir de manera solidaria que se incluyesen sus obras como modelo

de la tristemente conocida “música degenerada”; no dejará de resultar paradigmático que se adjudicasen a espíritus sensibles y vivos los instintos enfermos, vengativos, inflexibles, de una joven Alemania humillada tras Versalles, una Alemania que, perdido el Imperio, ansiaba erigirse cuanto antes como Nación total, desatendiendo aquel otro “Dios ha muerto” profetizado por Hegel en su *Fenomenología* (2009: 874-888) que adivinaba ya un desorden escondido bajo la efigie de esculturas aún en pie, dioses de mármol cercanos al espíritu de discordia que Bartók, con su *Barba Azul*, pretendía desenmascarar.

Bibliografía

- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2005). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Barañano, K. M. (1992). *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. San Sebastián: Universidad del País Vasco.
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre música popular*. México D.F.: Siglo XXI.
- (2001). *Bluebeard's Castle* op.11. Stuttgart: Hänssler.
- Cirlot, J. E. (2007). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Siruela.
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Durkheim, E. (1993). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.
- Espmark, K. (2007). *Béla Bartók contra el Tercer Reich*. Vitoria: Bassarai.
- Frazer, J. G. (2005). *La rama dorada*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G. W. F. (2009). *Fenomenología del espíritu*. Valencia: Pre-Textos.
- Jung, C. G. (2002a). *Mysterium coniunctionis*. Madrid: Trotta.
- (2002b). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid: Trotta.
- (2005). *Psicología y alquimia*. Madrid: Trotta.
- Lefevre, A. (1986). *Mitología de los cuentos de Perrault*. Barcelona: Obelisco.
- Lévy-Bruhl, L. (1985). *El alma primitiva*. Barcelona: Península.
- Moreux, S. (1956). *Béla Bartók*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Nietzsche, F. (2009). *El nacimiento de la tragedia. El caminante y su sombra. La ciencia jovial*. Madrid: Gredos.
- Perrault, C. (2001). *Cuentos completos*. Madrid: Alianza.
- Ricoeur, P. (2004). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta.
- Schneider, M. (2001). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
- Scholem, G. (2006). *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Siruela.
- Soriano, M. (1975). *Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares*. Buenos Aires: Siglo XXI.